

Der verzerrte Spiegel: Versuch eines Resumées

Abschließend sei der Prozess der Vermittlung von Wissen über die Musik Chinas in seinen verschiedenen Aspekten nochmals im Rückblick betrachtet, und zwar ausgehend von Amiot selbst und den von ihm gesetzten Schwerpunkten bei dieser Vermittlung der chinesischen Quellen, den Stärken und Schwächen diese Vermittlungsbemühungen, über die früheste Rezeption seiner Arbeiten bis hin zu den Darstellungen, die auf der Basis von Amiots Informationen erste vergleichende Überblicke über die europäische wie außereuropäische Musik präsentiert haben.

Dabei sei an dieser Stelle zunächst die Überlegung angestellt, an was man wohl selbst, wenn man seinem Leser, der noch nie etwas von chinesischer Musik gehört hat, etwas zu diesem Thema nahebringen wollte, als erstes gedacht hätte, und vor allem, was man als jemand, der des Lesens chinesischer Originalquellen kundig ist, wohl an chinesischen Originalquellen ausgewertet hätte – wohlge-merkt aber vor dem Hintergrund dessen, was an Quellen zur chinesischen Musik zwischen Mitte und Ende des 18. Jhs. in China zur Verfügung stand.

Gewiss hätte man seinen Lesern zunächst einige der typisch chinesischen Musikinstrumente vorführen wollen, möglicherweise gestützt durch Bilder aus Chen Yangs 陳暘 (1064–1128) *Yueshu* 樂書 (Buch der Musik), entstanden um 1101 n. Chr., vermutlich ohne dabei Rücksicht darauf zu nehmen, dass er diese Instrumente in „einheimische“ und „fremde“ Musikinstrumente eingeteilt hatte, und in solche, auf denen „edle“ Musik gespielt wird, „volkstümliche“ und schließlich „barbarische“ Musik.³⁸² Sodann hätte man vielleicht etwas über den Unterschied zwischen Zeremonialmusik und Unterhaltungsmusik geschrieben, und schließlich gewiss auch etwas über die Pentatonik als typische Vorliebe der chinesischen Harmonik und natürlich auch über die besonderen Notationsweisen chinesischer Musik.

Vermutlich wäre man selbst nie auf die Idee gekommen, seinem noch völlig unvorbereiteten Leser in Sachen chinesischer Musik als erstes die Übertragung eines qingzeitlichen Werks zu präsentieren, dessen Autor es vor allem darum ging, nach der vollkommenen Musik des Altertums zu suchen. Und noch weniger hätte man sich im zweiten Schritt ein so umfangreiches und schwieriges Werk wie das Yuelü quanshu, jene von dem Ming-Prinzen Zhu Zaiyu kompilierte mingzeitliche Serie musiktheoretischer Schriften, vorgenommen, um die darin niedergelegten Prinzipien und Berechnungen, die letztlich allein der Reform der höfischen Zeremonialmusik dienten, einem europäischen Leser des 18. Jhs. nahezubringen.

Und doch waren genau dies die beiden Projekte, die Amiot sich vorgenommen hat, wenn auch wohl nicht allein aus eigenem Antrieb, sondern, wie wir erfahren haben, das erstere auf Veranlassung durch seinen Glaubensbruder Gau-

382 Zu einer Übersetzung und Analyse des Teils über ursprünglich nicht-chinesische Musikinstrumente des *Yueshu* siehe etwa Filipiak 2015.

bil und das zweite vermutlich auf Empfehlung eines der chinesischen Gelehrten, mit denen Amiot verkehrte und von denen einer, wie wir ebenfalls wissen, Amiot während der gesamten Arbeit an diesem Großprojekt unterstützte.

Natürlich konnte er von dem aus 15 Einzelschriften bestehenden Gesamtwerk Zhus nur einen kleinen Teil in seine Abhandlung aufnehmen. Ein wichtiges Auswahlkriterium schien ihm dabei zu sein, welche dieser Schriften geeignete Abbildungen enthielten, die man der Abhandlung zur Illustration beifügen könnte. Durchblättert man die Bände des Yuelü quanshu, so kann man feststellen, dass Amiot in der Tat eine sehr durchdachte Auswahl unter diesen Abbildungen getroffen hat. Diese lassen sich in drei Teile gliedern, nämlich (1.) die Musikinstrumente der acht Klangkategorien samt ihren Maßen, (2.) die alte Methode, den Quintenzirkel auf der Basis der *Sanfen sunyi*-Methode zu berechnen sowie die neue, von Amiot als die der „modernen Chinesen“ berechnete Methode, den exakt gleichen Abstand zwischen den zwölf Halbtrönen der Tonleiter zu berechnen, und (3.) die diversen Methoden der Chinesen, Musik und Tanzschritte aufzuzeichnen, ebenso wie die Orchestrierung der Musiker und die Präsentation des Gesamtkunstwerks „Zeremonialtanz“. Was Amiot dabei nicht so klar erläuterte – ob es ihm selbst ganz klar war, sei dahingestellt –, war die Tatsache, dass all das, was Zhu Zaiyu in seinen Werken präsentiert hatte, ein großes Experiment war, nämlich die Reform der Zeremonialmusik einschließlich der Konstruktion neuer Musikinstrumente und der präziseren Berechnung der reinen, also gleichschwingenden Stimmung. Worum es Amiot hingegen wohl vor allem ging, war, seine europäischen Leser in der damals im Schwange befindlichen Diskussion der Frage, welche der alten Kulturen zuerst die Musik „erfunden“ habe, zugunsten Chinas zu beeinflussen, und man kann wohl sagen, wenn man sich mit den Debatten jener Zeit näher befasst, dass ihm zumindest das Befeuern dieser Diskussion durch seine Materialien und Briefe aus dem fernen Peking durchaus gelungen ist.

Sehen wir uns nun an, welche der von Amiot vermittelten Informationen bei seinen Rezipienten wie angekommen sind. Dabei beginnen wir mit den frühesten Rezipienten – Rameau, Roussier und Arnaud – und schauen uns dann nochmals an, wie Musikspezialisten wie de la Borde, Grosier, Forke, Fétis und de la Fage auf das von Amiot vermittelte Wissen reagiert haben, was sie davon angenommen und für ihre eigenen Darstellungen genutzt haben, und ebenso, was sie davon verworfen haben. In diesem Zusammenhang seien die wichtigsten Themen, die Amiot mit seinen diversen nach Paris geschickten Schriften der Gelehrtenrepublik in Europa an Wissen über die chinesische Musik vermittelt hat, nochmals zusammengefasst.

- (1) Mit dem Inhalt der von ihm übertragenen, annotierten und mit einer Einführung versehenen qingzeitlichen Schrift über den alten Musikklassiker und seine Kommentare, dem *Gu Yuejing zhuàn*, hat Amiot vor allem einen Eindruck davon vermitteln wollen, welche hohe Wertschätzung die Musik in China bereits

seit dem Altertum erfahren hat und wie früh in alten Werken bereits die zwölf Halbtöne der Oktave aus der Berechnung des Quintenzirkels hergeleitet wurden. Wie wir sahen, war er selbst im Nachhinein nicht mehr glücklich mit manchen seiner Aussagen, vermutlich auch mit seiner Übertragung selbst, aber wohl auch mit einigen seiner begleitenden Kommentare, doch war die zentrale Botschaft, nämlich dass die Chinesen schon im Altertum, und zwar noch vor den Griechen oder Ägyptern, eine Musiktheorie hatten, bei der die Oktave (der diatonischen Tonleiter) in 12 Halbtöne eingeteilt war und die Generierung von Quinten rechnerisch kalkuliert war, unmissverständlich klar,

- (2) Durch die Hinzufügung von Begleitmaterialien, wie dem Manuskript über die moderne Musik Chinas, hat Amiot seine Zeitgenossen sodann von der Wertschätzung der europäischen Musik am Hofe des Qing-Kaisers Kangxi unterrichtet, ebenso wie von dessen großer Zeremonialmusikreform einschließlich der Neuvermessung der Musikinstrumente und der Umbenennung der Musikstücke. Im selben Manuskript hat er auch Beispiele für die chinesische Notationsweise und für chinesische Melodien geliefert. Außerdem enthält dieses Manuskript seitenlange Ausführungen Amiots über die offenkundig andere Beschaffenheit des chinesischen Ohrs im Vergleich zum europäischen, da die Chinesen die europäische polyphone Musik so wenig zu schätzen wüssten.
- (3) Mit seiner über 20 Jahre später verfassten Abhandlung über die Musik der „alten wie modernen Chinesen“ hat er, hauptsächlich gestützt auf das umfangreiche Werk jenes Zhu Zaiyu, der seinerseits einen großangelegten Versuch unternommen hat, die Zeremonialmusik seiner eigenen Dynastie zu reformieren, dem europäischen Leser einen Überblick über die chinesischen Musikinstrumente, die alte Musiktheorie sowie die präziseren Berechnungen der Abstände zwischen den zwölf Halbtöne durch Zhu Zaiyu gegeben.³⁸³ Auch hat Amiot am Beispiel jener Zeremonie zu Ehren der Alten die chinesischen Notationsweisen für die Musik und für die Choreographie der dazugehörigen Zeremonialtänze sowie für die Orchestrierung der Musiker gezeigt, dass die Chinesen durchaus eigene Methoden entwickelt haben, ihre Musik in Notenschrift zu verschlüsseln, wenn auch weniger präzise als dies in Europa zur gleichen Zeit der Fall war. Mit der Unterstützung eines chinesischen Gelehrten setzte Amiot mehrere traditionelle Notationssysteme der Chinesen am Beispiel der „Hymne zu Ehren der Ahnen“ um.

Amiot versuchte ferner, den europäischen Gelehrten zu vermitteln, dass zwar die Musiktheorie wie -praxis in China seit dem Altertum zunehmend degeneriert war, aber die „modernen Chinesen“ eine präzisere Berechnungsmethode eingeführt hätten, die der in Europa errechneten reinen Stimmung entspreche, aus der man die temperierte Stimmung entwickelt habe. Auch hier unterscheidet Amiot zwischen den Berechnungen der „alten und modernen“ Chinesen und meint in

383 Zu den Grenzen von Amiots Kompetenz bei der Präsentation der Ideen Zhu Zaiyus siehe auch die Bemerkungen von Peng 2019, 13.

Wirklichkeit eigentlich nur die traditionellen Berechnungen der Chinesen, wie man sie in den alten Schriften findet, einerseits und die durch Zhu Zaiyu eingeführte neue Kalkulationsmethode der *lü* und die sich durch sein Ziel, die Zeremonialmusik der temperierten Stimmung anzupassen, ergebende Notwendigkeit, sämtliche in der Zeremonialmusik eingesetzten Musikinstrumente neu zu justieren, andererseits. Allerdings verstand er insgesamt Zhu Zaiyus Versuch, die Zeremonialmusik zu reformieren, nicht in seiner ganzen Tragweite, sondern ging davon aus, dass es sich hier einfach um die Berechnung der „modernen Chinesen“ handle.

Sehen wir uns nun an, welche dieser Themen sich in der frühen Rezeption von Amiots Werk wiederfinden und wie sich diese dort niedergeschlagen haben.

ad (1): Mit seinen Erläuterungen zur frühen chinesischen Tontheorie hat Amiot schon mit seinem frühen Übersetzungsmanuskript von der Seite französischer Musiktheoretiker einige Resonanz bekommen. Gerade dadurch, dass Jean-Philippe Rameau diesen Text offenbar gerade noch rechtzeitig vor der Fertigstellung seines *Code de musique pratique* in die Hände bekam und Pierre-Joseph Roussier diese Gedanken in seinem *Mémoire de la musique des anciens* aufgriff, erfüllte sich Amiots großes Anliegen, dass man die alte chinesische Musiktheorie als diejenige einer der drei großen frühen Kulturen in der europäischen Gelehrtenwelt in die Diskussion aufnahm, allerdings ohne dass er, Amiot, selbst davon zunächst etwas erfahren hätte. Zu jenem frühen Zeitpunkt und in Anbetracht der zu wenigen Informationen ließen sich jedoch weder Rameau noch Roussier davon überzeugen, dass die chinesische Musik hier den ersten Platz einnehmen sollte, und selbst das Zugeständnis Roussierts, nachdem er den Auftrag erhalten hatte, Amiots Abhandlung herauszugeben, welches er allerdings, wie bereits erwähnt, in einer Fußnote versteckt hatte, wirkt auf den Leser nur bedingt überzeugt und überzeugend.³⁸⁴

Ad (2) Was die Wahrnehmung von Kangxis Haltung gegenüber der europäischen Musik und seine große Zeremonialreform betrifft, so wurde erstere auf jeden Fall weit stärker in der europäischen Fachliteratur rezipiert als die letztere. Amiots weitschweifige Reflexionen über die anscheinende anatomische Andersartigkeit des chinesischen Hörorgans wurden dadurch, dass diese *in extenso* von Arnaud in dessen Artikel aufgenommen wurden, zwar durchaus rezipiert, doch sorgte insbesondere die Titelgebung dieses Aufsatzes, die nahelegte, dass es sich bei dem gesamten Text um ein Extrakt aus jenem qingzeitlichen Werk, dem *Gu Yuejing zhuan* des Li Guangdi, handle, für einige Verwirrung.

Die Reformbemühungen Kangxis um neue Musikinstrumente und eine neue Zeremonialmusik, wie sie Amiot insbesondere in seinem „De la Musique moderne des Chinois“ beschrieben hat, werden bei de la Borde genau wahrgenommen und nachvollzogen. Allerdings hat er das mit den Musikinstrumenten

384 Siehe hierzu S. 120 sowie Fn. 283.

irrtümlich so verstanden, als handle es sich bei den darin von Amiot vorgestellten Instrumenten um „die Musikinstrumente der modernen Chinesen“, so dass er diesen deswegen einen gesonderten Abschnitt eingeräumt hat.

Ad (3) Was die von Amiot in der Einführung seiner „Abhandlung über die Musik der Chinesen“ geschilderte Begegnung zwischen dem Kangxi-Kaiser und den Jesuiten angeht, so wird die Szene, in der der Kangxi-Kaiser die Jesuiten Grimaldi und Pereira (bzw. in einer anderen Quelle Pereira und Pedrini) zu einer Besprechung einlädt und bei der die Jesuiten den Kaiser von der Überlegenheit der europäischen Musiknotation gegenüber chinesischen Notationsweisen überzeugen konnten,³⁸⁵ wie wir sahen sowohl von de la Borde als auch von Grosier und Forkel ausführlich wiedergegeben. Ebenso wird auch das Nichtverständnis der Chinesen für die Harmonielehre der europäischen Musik in der europäischen Fachwelt immer wieder thematisiert und, verständlicherweise, voller Ärger kommentiert.

Die Präzisierungsbemühungen Zhu Zaiyus bei der Berechnung der exakt gleichen Abstände zwischen den zwölf Halbtönen der Oktave wurden nur von wenigen Rezipienten als solche gewürdigt. Eine Ausnahme stellt hier de la Fage dar, der ganz klar erkennt, dass Zhu Zaiyu die reine Stimmung berechnet hat, und dies vermutlich noch vor den europäischen Musikern. Dies sei eine ganz besondere Leistung Zhu Zaiyus, schreibt er, die seiner Meinung weder Amiot noch sein Kommentator Roussier gebührend gewürdigt hätten.

De la Fage unternimmt außerdem den Versuch, den Europäern zu erklären, wie es kommen konnte, dass die Chinesen trotz der erfolgreichen Kalkulation der reinen Stimmung, zumindest im Bereich der Zeremonialmusik, nicht auf die Polyphonie gekommen seien, und dass sie damit auch nicht den Kontrapunkt kennen, sondern dass es ihnen mehr um ein perfektioniertes Unisono aller Instrumentearten gehe (chinesische Vorstellung von „Harmonie“ versus westliche Harmonielehre), wie es diese, zumindest der Vorstellung moderner Chinesen nach, im Altertum gegeben habe. In diesem Zusammenhang habe Amiot in seiner Abhandlung gezeigt, wie das „Gesamtkunstwerk Zeremonialmusik“ mit Gesang und Tanz orchestriert wurde und sich räumlich präsentierte. De la Fage endet mit der Bemerkung, dass es wohl dies ist, was die Chinesen mit dem Ausspruch meinen, dass ihre Musik (anders als die virtuose polyphone Musik der Europäer) direkt bis in die Seele gehe.

Ein wichtiger Fortschritt etwa gegenüber der Aussage, die noch du Halde in seinem Abschnitt über die chinesische Musik in seiner *Description* gemacht hatte, ist die Tatsache, dass die Chinesen durchaus eigene Ansätze zu einer Notenschrift entwickelt haben, wie Amiot ja auch an Niederschriften von chinesischen Melodien in chinesischer und europäischer Notation deutlich gemacht hat.

385 Siehe S. 22 sowie Fn. 63.

Wie wir ebenfalls aus etlichen von Amiot's Aussagen und deren Wahrnehmung europäischer Musik erkennen konnten, kommt Amiot leider auch selber ein beträchtlicher Anteil an der überwiegend negativen Wahrnehmung und Beurteilung chinesischer Musik bei den Europäern zu. Die sich im Europa des späten 18. Jhs. hartnäckig haltende Vorstellung, dass die Chinesen „heute“ weniger weit fortgeschritten seien in ihrer Musik, als sie es vor zwei oder dreitausend Jahren gewesen seien,³⁸⁶ wird etwa, wie bereits erwähnt, durch Aussagen wie die in Amiot's Manuskript über die „moderne Musik der Chinesen“ nicht gerade widerlegt.³⁸⁷

Verständlicherweise waren Szenen wie die zwischen Kangxi und den musikalischen Jesuiten, die davon berichten, wie diese in der Lage waren, Stücke, die chinesische Musiker ihnen vorspielten, in Windeseile zu notieren, um sie dann in gleicher Weise nachzuspielen, und die, wie wir ebenfalls sahen, bei du Halde bereits berichtet und von Amiot weiter ausgeschmückt wurden, vorzüglich dazu geeignet, die Überlegenheit der europäischen Musiknotation gegenüber allem, was die Chinesen in diesem Bereich entwickelt haben mochten, einem ebenfalls europäischen Leser gegenüber zu demonstrieren.

Und noch naheliegender ist, dass Berichte über das völlige Nichtverständnis der Chinesen für die Harmonien der europäischen Musik und die weit höhere Bewertung ihrer eigenen Musik immer wieder in den Werken der europäischen Fachgelehrten, wie etwa bei Forkel, wiederholt werden. Doch auch hier ist festzustellen, dass Amiot selbst derjenige war, der sowohl in der Einführung zu seiner „Abhandlung“ als auch – und besonders – in seinem Manuskript über die moderne Musik der Chinesen just über diese „Tatsache“ reflektiert hatte und auch, dass er es selbst kaum verwinden konnte, dass die Chinesen sowenig Verständnis für die Schönheiten der europäischen polyphonen Stücke hatten, die er selbst so liebte. Dass er lang und breit über die Frage *raisonnierte*, ob der Grund für diese völlige Ignoranz der Chinesen in Sachen Musik in der Anatomie ihrer Ohren bestehen könne, zeigt hinlänglich, dass Amiot, zumindest in der Anfangsphase seines Aufenthalts in China, noch ganz in den europäischen Traditionen verhaftet war und auch in jener europäischen Arroganz über andere Völkerschaften befangen war, aus der sich letztlich der gesamte ethnologische Gedanke anfänglich speiste.

So muss man Amiot, so verdient sich dieser auch insgesamt als Pionier für die Vermittlung der chinesischen Musik nach Europa gemacht hat, im Fazit leider auch vorhalten, dass gerade seine negativen Bemerkungen über die chinesische Musik und die – seiner Ansicht nach inakzeptable – Haltung der Chinesen zur europäischen Musik sich besonders hartnäckig in seiner frühen Rezeption festgesetzt hat, in der die chinesische Musik neben der Musik anderer außereuropäischer Völker und Kulturen eingeordnet und in Vergleich gesetzt wurde zu der Musik der Länder Europas.

386 Siehe etwa de la Borde 1780, I, 125, HGMD I, 23f.

387 Siehe Seite 22.