



Von ### zu Moo-Lee-Chwa. Geschichte eines musikalischen Transfers ca. 1796

Citation

Rehding, Alexander. "Von ### Zu Moo-Lee-Chwa. Geschichte Eines Musikalischen Transfers Ca. 1796." In Music in China Today: Ancient Traditions, Contemporary Trends, Vol. 21. VWB Verlag, 2017.

Permanent link

<https://nrs.harvard.edu/URN-3:HUL.INSTREPOS:37366556>

Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Open Access Policy Articles, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#OAP>

Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available. Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

Von 茉莉花 zu Moo-Lee-Chwa. Geschichte eines musikalischen Transfers ca. 1796

Alexander Rehding

1. Musik in China und chinesische Musik

Das dünne Notenheft, das mit dem englischen „Two Original Chinese Songs, Moo-Lee-Chwa – High Highaw, for the PianoForte or Harpsichord“ betitelt ist und ca. 1796 in London erschienen ist, erscheint zunächst nicht weiter bemerkenswert: Ein visuell ansprechendes, im Stil der Zeit fernöstlich anmutendes Titelblatt, das zwei anspruchslose, mit etwas erläuterndem Text versehene musikalische Transkriptionen und Arrangements verbirgt. Es handelt sich mit anderen Worten um ein musikalisches Ephemeron, einen überkommenen musikalischen Gebrauchsgegenstand, für den Augenblick und den sofortigen Konsum bestimmt, für den es im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert einen ausgesprochen lukrativen Markt gab.¹ Bekanntlich spielten Transkriptionen, Bearbeitungen und Arrangements dieser Art eine wichtige musikalische und kulturelle Rolle, seit dem zwanzigsten Jahrhundert, im Zeitalter der mechanischen Reproduktion, ist jedoch die musikalische Transkription zu einem Medium geworden, dessen Gebrauchswert gen Null tendiert.²

¹ Diese Arbeit geht auf ein kollaboratives Projekt zurück, das 2011/12 mit einer Gruppe von Doktoranden an der Harvard University durchgeführt wurde und das in der Ausstellung *Transmission/Transformation: Sounding China in Enlightenment Europe* gipfelte. Eine digitale Fassung des Ausstellungskataloges ist online unter hcs.harvard.edu/soundingchina/ einzusehen. Dieser Aufsatz basiert auf den von mir verfassten kurzen Texten, die unter dem Menüpunkt „Tour“ auf der Webseite zu sehen sind. Diese Arbeit wäre nicht möglich gewesen ohne die Hilfe aller derer, die auf der Webseite unter „Credits“ aufgelistet sind und denen an dieser Stelle ausdrücklich gedankt sei. Insbesondere sei dabei auf die leitende Bibliothekarin der Eda Kohn Loeb Music Library, Dr. Sarah Adams, verwiesen, die mich auf dieses Arrangement aufmerksam machte und so dieses Projekt erst ermöglichte.

² Die Funktion der Bearbeitung ist bei abendländischer Musik verschiedentlich untersucht worden. Siehe etwa Thomas Christensen, „Four-Hand Piano Transcription and the Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception“, *Journal of the American Musicological Society* 52/2 (1999), S. 255-298, und Jonathan Kregor, *Liszt As Transcriber* (Cambridge: 2010). Sie findet sich jedoch weit seltener bei außereuropäischer Musik, siehe etwa Peter Schatt, *Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts* (München/Salzburg: 1986), sowie Alexander Rehding, „Wax Cylinder Revolutions“ *Musical Quarterly* 88/1 (2005), S. 123-160.

Dies wissen auch die Bibliotheken, die in vielen Fällen ihre Transkriptionen, angesichts chronischen Platzmangels, aus ihren Beständen herausnahmen. Heutzutage sind solche Arrangements daher einigermaßen selten anzufinden. Das ist bedauerlich. Denn hier soll gezeigt werden, dass die Materialität dieses scheinbar unbedeutenden Notenhefts ein Schlaglicht auf die gesamte Geschichte des kulturellen Transfers der Musik aus China ins aufklärerische Europa wirft, an Hand derer ein wichtiger, aber allzu oft vergessener Beitrag zur Musik- und Ideengeschichte des 18. Jahrhunderts beleuchtet werden kann.³ Aus Platz- und Zeitgründen will ich mich hier auf eines der beiden transkribierten Lieder, und zwar „Moo-Lee-Chwa“ (bzw. Molihua, wie die moderne Transliteration lautet) beschränken.

Unter die Lupe genommen, kann dieses Arrangement als historisches Dokument gelesen werden, aus dessen materieller Beschaffenheit sich bereits Grundzüge von Vermittlung und Kommunikation der Musik Chinas ins europäische Abendland ablesen lassen.⁴ Untersucht werden soll hier anhand dieses Dokuments, wie sich die Modalitäten des Transfers und Erwartungshaltung der europäischen Leserschaft abzeichnen. Es sind dabei auch und gerade die peripheren Aspekte – Ausstattung, editorische Auswahl, Paratexte –, die bei genauer Betrachtung wertvolle Informationen liefern, die es uns ermöglichen, aus diesem einen scheinbar unscheinbaren Objekt eine komplexe Geschichte zu rekonstruieren.

³ Da dieser Aufsatz vor allem das Experiment darstellt, so tief wie möglich in die Materie – und Materialität – des Textes selbst einzudringen, steht das Objekt selbst im Vordergrund; gleichzeitig wird zwangsläufig der theoretische und methodische Rahmen ein wenig mehr ausgeblendet, als dies normalerweise der Fall wäre. Dies bedeutet natürlich nicht, dass es kein theoretisches Fundament gäbe. Im Hintergrund dieser Überlegungen zum Kulturtransfer bzw. *Transfert culturel* stehen einschlägige Untersuchungen, zunächst des Zirkels um Michael Werner und Michel Espagne, vor allem aber die primär in Österreich angesiedelte „zweite Phase“ um Helga Mitterbauer, Gregor Kokorz und Federico Celestini. Ich habe mich zur Methode des Kulturtransfers in der Musikwissenschaft ausführlicher in „Après une lecture de Tannhäuser: Reflections on Liszt and Cultural Transfer“ in *Liszt et la France*, hg. Malou Haine, Nicolas Dufetel, Dana Gooley und Jonathan Kregor (Paris: 2013), S. 79-91, geäußert. Obgleich im Falle von Molihua der historische und geographische Rahmen ein weitaus radikaleres Beispiel darstellt, gelten ähnliche theoretische Überlegungen auch hier.

⁴ Die faszinierende Frage, in wie weit die Aufklärung selbst als Kommunikations- und Medienereignis verstanden werden soll, wie dies kürzlich in provokanter These vertreten wurde, kann hier nicht weiter verfolgt werden. Siehe Clifford Siskin und Willia Warner, Hg., *This Is Enlightenment* (Chicago: 2010).

In der Parenthese sei angemerkt, dass Kenner chinesischer Musik sowie Opernliebhaber selbstverständlich wissen, dass es sich bei Molihua – oder „Jasminblume“ – nicht nur um irgendein chinesisches Volkslied handelt. Dieses Lied, das von Giacomo Puccini in seiner unvollendeten Oper *Turandot* für das westliche Publikum unter dem Titel „Là sui monti dell’Est“ vergoldet wurde, wird, wie vielleicht weniger bekannt ist, auch in China praktisch als inoffizielle Nationalhymne gehandelt. Dieser außerordentliche kulturelle Stellenwert konnte der ersten europäischen Leserschaft um 1796 jedoch freilich nicht bewusst sein, da zu dieser Zeit nur sehr wenige Beispiele chinesischer Musik bekannt waren, wobei die meisten aus der Fachliteratur, wie etwa Rousseaus vielgelesenem *Dictionnaire de Musique* oder aus Reiseberichten aus China, stammten.⁵

Bsp. 1: Das Titelblatt von *Two Original Chinese Songs*⁶
<http://www.hcs.harvard.edu/soundingchina/domesticobj1.jpg>

Wenden wir uns zunächst dem Notenbüchlein selbst zu. Bei näherer Betrachtung fällt das Frontispiez ins Auge, das überraschend aufwändig gestaltet ist, ja geradezu opulent wirkt, was nahelegt, dass mehr im Spiel ist, als der erste Eindruck vermitteln mag. So zeigt das Frontispiez, ganz im Stil der Zeit, eine Anzahl chinesischer Instrumente, die in einer idealisierten Landschaft angeordnet sind und die von scheinbar aus dem Szenario selbst wachsenden üppigen Ornamenten umrahmt werden. Blumen und Blätter markieren das untere Ende des ovalen Rahmens, während zwei Zweige die Linie beidseitig weiterführen, um an der Oberseite wieder zusammenzuwachsen. Zwei Arten von Zithern, die als *Guqin* 古琴 auf der linken Seite und als *Guzheng* 古筝 auf der rechten wiederzuerkennen sind, lehnen im Vordergrund an zwei Bäumen. In dieser unmöglichen Perspektive, die die Instrumente gleichzeitig vor und hinter den Bäumen zu positionieren scheint, eröffnen diese Instrumente den weiteren Ausblick sowohl über den Rahmen hinaus als auch ins Innere dieses musikalischen Lustgartens, in dem sich weitere Musikinstrumente befinden, darunter eine Panflöte 排簫 (*Paixiao*) und eine Reihe von Bronzeglocken 編鐘 (*Bianzhong*). Im Hintergrund, teils vom *Guzheng* verdeckt, wird eine kleine, mit Glocken verzierte Pagode sichtbar, die für europäische Leserschaften die fernöstliche Provenienz dieser Instrumente unterstreicht.

Die gesamte Oberhälfte des durch diesen Rahmen geschaffenen Raumes ist dem ausschweifenden Titel überlassen, in einer geradezu verschwenderischen Vielzahl

⁵ Interessante weitergehende politische und identitätsbezogene Fragen werden in Krystyn R. Moon, *Yellowface: Creating the Chinese in American Popular Music and Performance* (Piscataway: 2005) angeschnitten. Eine kurze Diskussion von „Moo-Lee-Chwa“ findet sich auf S. 21ff.

⁶ Falls nicht anders angegeben, handelt es sich bei den Illustrationen um Bücher und Noten aus dem Bestand der Eda Kuhn Loeb Music Library der Harvard University.

von Schriftsätzen, von denen die englische Kurrentschrift am prominentesten erscheint. Trotz der Freiheiten, die der Künstler sich bei der Perspektive herausnahm, sind die Bilder der Instrumente sorgfältig und genau dargestellt und erfüllen eindeutig eine mehrfache Funktion, die, wie noch gezeigt werden soll, wohl am besten unter den Schlagwörtern Bildung, Erbauung und Exotik zusammengefasst werden kann.

Was dieses Bild vermittelt, ohne es dabei verbal zu verdeutlichen oder zu differenzieren, sind verschiedene kulturelle Sphären, die diese Instrumente repräsentieren: So gilt der *Guqin* emblematisch als das Instrument der gebildeten Schichten, der Bürokraten-Intellektuellen, das neben dem *Go*-Spiel, der Kalligraphie, sowie der Aquarellmalerei zu den „vier Künsten“ gehörte, denen sich gebildete Chinesen traditionell zuwandten. Die Bronzeglocken wiederum dienen primär der rituellen Musik im höfischen Zeremoniell. Andere Instrumente wiederum, wie der *Paixiao* und der *Guzheng* sind weiter verbreitet und nicht eindeutig einer bestimmten Funktion zugeordnet.

Es zeigt sich mithin, dass nicht es nicht nur die zeichnerische Perspektive ist, die einen verschobenen Einblick in das Musikleben Chinas bietet. Auch die Perspektive der Repräsentation bietet der europäischen Leserschaft einen radikal eingeschränkten Blickwinkel dessen, was die musikalische Landschaft Chinas ausmacht. Dies soll mit dem Ausdruck „chinesische Musik“, der von der vielfältigen im Reich der Mitte vorzufindenden „Musik in China“ abgehoben werden soll, bezeichnet werden.⁷ Die so verdinglichte „chinesische Musik“ beschreibt mit anderen Worten die eingeschränkte Perspektive, die sich dem europäischen Publikum präsentiert – zumal im Rahmen des gedrängten Raums, wie ihn das dünne Notenheft bietet. Anders gesagt, vermittelt dieses musikalische Medium des 18. Jahrhunderts zwar ein Eindruck von der reichen Musikkultur Chinas, geht dabei in der Vermittlung ganz zwangsläufig selektiv, einschränkend, undifferenziert und letztlich vereinfachend vor.

Dies bedeutet nicht, dass die „chinesische Musik“, also die in Europa rezipierte Musik Chinas im späten 18. Jahrhundert als Verfälschung abzulehnen sei. Vielmehr bedeutet dies, dass im Rahmen der Theorie des Kulturtransfers die spezifischen kulturellen Modalitäten der europäischen Rezeption behutsam – ganz besonders auch im Hinblick auf den beginnenden Orientalismus – zu untersuchen sind, denn als historisches Dokument hat dieses Notenheft eine ganz besondere Geschichte zu erzählen.⁸

⁷ Mehr zu dieser Unterscheidung in Meredith Schweigs Beitrag zum Online-Katalog *Sounding China*.

<<http://www.hcs.harvard.edu/soundingchina/Schweig.html>>

⁸ Auch hier stehen selbstverständlich theoretische Modelle zur Verfügung. Neben dem fast selbstverständlichen Verweis auf Edward Saids unverändert aktuellen Beitrag, *Orientalism* (New York, 1978) sowie *Culture and Imperialism* (New York, 1993), sei weiterhin auf die österreichischen Ansätze zum Kulturtransfer

2. Transmission und Transkription

Im ausgehenden 18. Jahrhundert war es nur wenigen Europäern vergönnt, in direkten Kontakt mit der Musikkultur Chinas zu treten. Schiffsreisen nach Fernost, die in der Regel ein gutes Jahr dauerten, waren mit erheblichen Kosten, Strapazen, und nicht zuletzt gravierenden Gefahren verbunden, von denen Piraten und Skorbut nur die offensichtlichsten darstellten. Gleichermäßen kamen im 17. und 18. Jahrhundert nur äußerst wenige Chinesen nach Europa.⁹ Wann immer dies geschah, sorgte es für eine Sensation; Audienzen mit den gekrönten Häuptern Europas gehörten zum normalen Besuchsprogramm, und häufig wurden Portraits angefertigt, um diesen außergewöhnlichen Besuch für die Nachwelt festzuhalten.¹⁰ Daher wissen wir recht genau, dass sich unter den Besuchern aus dem Reich der Mitte zu dieser Zeit keine Musiker befanden.¹¹ In größerem Umfang zu hören war chinesische Musik erstmals auf den großen Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts, als die fernöstlichen Kulturen unter ihren repräsentativen Gütern auch Musik nach Europa brachten.¹²

Bis dahin konnte nur eine Handvoll Europäer zu Recht behaupten, chinesische Musik tatsächlich gehört zu haben. Die meisten darunter waren Missionare, die nach Fernost entsandt wurden, oft in der Gewissheit, den Rest ihres Lebens dort zu verbringen.¹³ Insbesondere die Jesuitenmissionen zeichneten sich dadurch

verwiesen, der sich auf post-koloniale Theorien, dabei vor allem auf Homi Bhabha, stützt.

⁹ In der ersten Phase der Beziehungen zwischen China und dem Westen, im 16. Jahrhundert, herrschte vor allem unter portugiesischen Expeditionen die Gepflogenheit, chinesische Kinder zu entführen und sie als Sklaven in die Kolonien oder auch nach Portugal selbst zu verschleppen. Durch diese tragischen Umstände mögen sich auch in dieser früheren Zeit einige chinesische Musiker in Europa befunden haben, deren Einzelschicksale uns allerdings unbekannt sind.

¹⁰ Siehe dazu etwa D. E. Mungello, *The Great Encounter of China and the West 1500-1800* (Lanham, MD: 2009), insbesondere Kap. 4.

¹¹ Der erste und einzige dokumentierte Besuch eines praktizierenden Musikers aus China zu dieser Zeit – vermutlich ein Handelsreisender namens Loum Kiqua [Lin Qi?] – fand 1756 in London statt, wie David Clarke in seinem wichtigen Artikel “An Encounter with Chinese Music in Eighteenth-Century London,” *Early Music* 38/4 (2010), S. 545-558, darlegt.

¹² Die Musik der Weltausstellungen wurde in Annegret Fauser, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair* (Rochester, NY: 2005) untersucht.

¹³ Unter diesen Missionaren befanden sich einige Musikinteressierte. So führte selbst Matteo Ricci zwei Tasteninstrumente – vermutlich Klavichorde – mit sich,

aus, dass sie sich den örtlichen kulturellen Gepflogenheiten nach Möglichkeit anzupassen suchten, wobei sie sich oftmals gar im Konflikt mit vatikanischen Vorgaben befanden. Die Jesuiten, angefangen mit der Generation von Matteo Ricci (1556-1610), wandten sich, im Unterschied zu den meisten anderen Orden, gezielt an die gebildeten Schichten Chinas und gelangten mitunter ihrerseits – auf Grund ihrer eigenen Gelehrsamkeit – in den unmittelbaren Einflussbereich des Kaiserpalastes.¹⁴ Gleichzeitig führten sie ausführlich Bericht darüber, was sie in China sahen, hörten und erlebten, und schickten diese dann als lange, gelehrte Briefe nach Europa zurück. Diese Berichte bilden das Fundament des europäischen Wissens um China zu Zeiten der Aufklärung.

In Europa angekommen, wurden diese Berichte ediert und in gedruckter Form weit verbreitet. Besonders die Aufklärer lasen sie mit äußerster Aufmerksamkeit. Selbst philosophische Antagonisten wie Leibniz und Voltaire waren sich einig in ihrer aufrichtigen Bewunderung der chinesischen Kultur.¹⁵ Vom Standpunkt der politischen Bestrebungen dieser Zeit stellte das Reich der Mitte eine Kultur dar, die der europäischen in jeder Weise ebenbürtig und in vielerlei Hinsicht sogar überlegen waren, sowie ein Staatssystem, das ohne Aristokratie und ohne Monotheismus – und daher auch ohne die Gottesgnadenansprüche der Monarchie – auszukommen schien.¹⁶

von dem das eine Kaiser Wanli präsentiert wurde. Siehe Joyce Lindorff, „Missionaries, Keyboards, and Musical Exchange in the Ming and Qing Courts,“ *Early Music* 32/3 (2004), S. 403-414. Es ist aber nur ein Missionar in China bekannt, der auch aktiv als Komponist und Musikgelehrter tätig war: Padre Teodorico Pedrini (1671-1746). Das Werk Pedrinis wird in verschiedenen Veröffentlichungen von Joyce Lindorff erschlossen. Die Musik Pedrinis wurde von Jean-Christophe Frisch eingespielt.

¹⁴ Diese komplexe Geschichte kann hier nicht adäquat dargestellt werden. Eine exzellente Einführung zu Matteo Riccis findet sich in *The Memory Palace of Matteo Ricci* (New York 1983) von Jonathan D. Spence. Der Wissensaustausch zwischen China und Europa wird besonders in *On Their Own Terms: Science in China 1550-1900* (Cambridge MA: 2005) von Benjamin A. Elman hervorgehoben.

¹⁵ Leibniz' Schriften zu diesem Thema sind in englischer Sprache zusammengefasst in der Anthologie *Writings on China*, hg. Daniel J. Cook und Henry Rosemont (Peru, IL: 1994). Siehe dazu auch Franklin Perkins, *Leibniz and China: A Commerce of Light* (Cambridge: 2004). Voltaires Hauptschriften zum Thema umfassen den *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* (1756) und den „Catéchisme chinois“ im *Dictionnaire philosophique* (1764), sowie das Drama *L'orphelin de la China* (1755).

¹⁶ Siehe insbesondere Leibniz' einflussreiches Vorwort zu *Novissima Sinica* (1697), sowie Jennifer Tsien's Beitrag zum Online-Katalog von *Sounding China*. <<http://www.hcs.harvard.edu/soundingchina/Tsien.html>>

Vielen Philosophen der Zeit diente daher ein (zweifelloso verklärtes) Chinabild als reelles Gegenmodell zum Absolutismus, der zu jener Zeit auf dem europäischen Terrain vorherrschend war. Darüber hinaus galt ihnen das traditionelle Prüfungssystem, auf Grund dessen die chinesischen Staatsdiener über Jahrhunderte hinweg ausgewählt wurden und auf diese Weise unabhängig vom Stand ihrer Geburt zu Rang und Namen kommen konnten, geradezu als Inbegriff einer Meritokratie, die im Europa jener Zeit ihresgleichen suchte. Kein Zweifel, dass ein solches, auf Gelehrsamkeit basierendes System gerade dem Wissensdurst der europäischen Aufklärer entgegenkam und dass China in diesen Texten geradezu als paradiesisches Utopia präsentiert wurde.¹⁷

Auch die Schriftsteller und Dramatiker der Zeit bedienten sich gerne einer chinesischen Thematik. Zum Teil hatte dies zweifellos mit dem exotischen Potenzial der Materie zu tun, das im Rahmen der Faszination mit Chinoiserien nicht nur im dekorativen Bereich blieb.¹⁸ Gleichzeitig diente der chinesische Hintergrund nicht nur als Lokalkolorit, sondern erlaubte auch gerade satirischen Schriftstellern die Möglichkeit, dem europäischen Publikum über die fernöstliche Folie den Spiegel vorzuhalten. Der Locus classicus für diese Erzählform findet sich in Montesquieus einflussreichen Briefroman *Les lettres persanes* (1721), floss aber auch in die allgemeine Chinabegeisterung ein, so etwa in den unter dem Titel „Chinese Letters“ bekannten englischen Roman *The Citizen of the World* (1760) von Oliver Goldsmith.

Von der Chinabegeisterung dieser Jahre blieb im aufklärerischen Europa kein Kulturbereich verschont.¹⁹ So wurden auch die musikalischen Teile der kulturellen Berichte jesuitischer Missionare, ganz besonders derer von Abbé Du Halde (1674-1743) und später von Père Amiot (1718-1793), aufmerksam gelesen und studiert.²⁰ Die seltenen Transkriptionen, die den Abhandlungen beigelegt

¹⁷ Die Realität war nicht immer so sonnig. Siehe etwa Ichida Miyazaki, *China's Examination Hell. The Civil Service Examination in Imperial China* (New Haven, CT: 1976).

¹⁸ Zur Relevanz der Chinoiserie siehe Kristel Smenteks Beitrag zum Online-Katalog *Sounding China*.
<<http://www.hcs.harvard.edu/soundingchina/Smentek.html>>

¹⁹ Adrienne Ward arbeitet den Opernaspekt auf in ihrem reich bebilderten Buch *Pagodas in Play: China on the Eighteenth-Century Italian Opera Stage* (Lewisburg, PA: 2010). Eine wichtige Ausstellung des Getty Institute widmet sich dem kulturellen Austausch zwischen China und dem Westen. Siehe *China on Paper: European and Chinese Works from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century* (Los Angeles: 2007).

waren, wurden oft kopiert und bildeten einen engen Grundstock dessen, was man in Europa unter chinesischer Musik verstand.

Dass diese Übertragungen der chinesischen Musik zu jener Zeit effektiv nur auf schriftlicher Basis stattfinden konnten, führte mitunter zu interessanten und aufschlussreichen Kontroversen. Das „Air chinois“ beispielsweise – das in Fassungen von Carl Maria von Weber (Ouvertüre zu *Turandot*, 1809) und Paul Hindemith (Symphonische Metamorphosen, 1943) im Rahmen des europäischen Musikrepertoires zu einiger Berühmtheit gelangte – findet sich zuerst gedruckt in Rousseaus *Dictionnaire de Musique* (1768), sowie in dessen Beitrag „Musique“ zur von Diderot und d’Alembert herausgegebenen *Encyclopédie*, den er zwar bereits 1749 verfasste, dessen Notenbeispiele aber erst 1772 im Druck erschienen. Die Vorlage zu diesem „Air chinois“ entnahm Rousseau wohl der *Description de la Chine* von Père Du Halde, obwohl sich eine frühere handschriftliche Transkription auch im Nachlass von Père Amiot finden ließ.²¹

Bsp. 2. Das „Air chinois“

(a) in Du Haldes Fassung aus der *Description de la Chine* (1735), Bibliothèque nationale de France, FOL-02N-39.

(b) in Rousseaus Fassung aus der ersten Edition des *Dictionnaire* (1768)

(c) in Rousseaus Fassung, aus d’Alembert/Diderots *Encyclopédie* (1772)

<http://www.hcs.harvard.edu/soundingchina/jesuitsobj7.jpg>

<http://www.hcs.harvard.edu/soundingchina/philosophicalobj4detail.html>

[Bsp. 2c on scan]

Fatalerweise schlichen sich in der Druckfassung von Rousseaus *Dictionnaire* typographische Fehler ein – zweimal die Note F in Takt 3 – die in dieser Form auch in die abendländische Musik Einzug fanden, als nämlich Carl Maria von Weber diese Fassung zur Vorlage seiner Ouvertüre zu *Turandot* (1809) nahm, die ihrerseits als Vorlage für Paul Hindemiths *Symphonische Metamorphosen* (1949) diente. Europäische Musikforscher, insbesondere Jean-Benjamin de la

²⁰ Jean-Baptiste Du Halde, *Description de la Chine* (La Haye: 1736) und Jean Joseph Marie Amiots *Mémoire concernant l’histoire, les sciences et les arts des chinois* (Paris: 1776-1791), wobei anzumerken ist, dass Du Halde in Paris lediglich editorisch vorging, während Amiot als Missionar am chinesischen Kaiserhof tätig war. Übrigens war das erste Werk in Europa, das sich mit der Musik Chinas auseinandersetzte, der *Tractado em que se contam multo por extense as cousas da China* (Evora: 1569) von Gaspar de Cruz, einem portugiesischen Dominikaner, das aber nicht weiter in der musikalischen Welt wahrgenommen wurde.

²¹ Nathan J. Martin verfolgt den komplexen Publikationsverlauf dieses Liedes in „Rousseau, Du Halde, and the Air chinois,“ in seinem Beitrag zum Online-Katalog der Ausstellung *Sounding China*.

<<http://www.hcs.harvard.edu/soundingchina/Martin.html>>

Borde (1734-1794), Charles Burney (1726-1814) und Gottfried Wilhelm Fink (1783-1846), gerieten in der Frage aneinander, ob es sich bei diesen Noten um die korrekte Fassung oder um einen Druckfehler handelte.²² Inzwischen wissen wir, dass es ein Versehen war: Rousseau fügte die entsprechenden Korrekturen in die Fassung der *Encyclopédie* und in die weiteren Ausgaben des *Dictionnaire* ein.

Dass Fink jedoch bis zuletzt auf der Korrektheit der ersten publizierten Druckfassung bestand, unterstreicht, dass es bei diesem Streit um nichts weniger als den Status und die Autorität der Transkription ging, die letzten Endes in dieser schriftlichen Form die einzige reelle Verbindung zum klingenden chinesischen Original darstellte. Ihren Status anzuzweifeln hieße nichts weniger als die Basis des abendländischen Wissens um China zu bezweifeln. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass ausgerechnet Rousseau selbst die Aussagekraft der Transkription in Zweifel zog. So schrieb er in einem vielzitierten und folgenschweren Satz in seinem Beitrag „Musique“ in der *Dictionnaire de Musique*:

Man wird in all diesen Stücken eine gewisse Ähnlichkeit zu unserer Musik entdecken, was für die einen Grund zur Bewunderung für die Aussagekraft und Universalität unserer Regeln sein mag, während es bei anderen vielleicht eher zu Misstrauen an der Wiedergabetreue führt oder am Verständnis derer, die diese Stücke übertragen haben.

On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de modulation avec notre musique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté et l'universalité de nos règles, et peut-être rendre suspecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces airs.²³

Anders gesagt: Da die Übertragung von Musik nur im Rahmen des diatonisch gefassten Notationssystems erfolgen konnte, ist es nicht verwunderlich, dass alle Musik ein bisschen erschien wie abendländische Musik, gibt aber kaum verlässlichen Aufschluss darüber, ob die ursprüngliche Musik tatsächlich so geklungen hat. Die grundlegende Skepsis, die aus diesem Zitat spricht, brachte Rousseau von Claude Lévi-Strauss den Beinamen „Vater der Anthropologie“ ein.²⁴

²² Jean-Benjamin de la Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris: 1780), Bd. 1, S. 146; Charles Burney, *A General History of Music* (London: 1776), Bd. 1, S. 31; Gottfried Wilhelm Fink, *Erste Wanderung der Ältesten Tonkunst* (Essen: 1831), S. 78.

²³ Jean-Jacques Rousseau, *OEuvres complètes* Bd. 3, S. 745. (Paris, 1836)

²⁴ Claude Lévi-Strauss, „Rousseau, Father of Anthropology“ *UNESCO Courier* (1963), S. 11.

Bsp. 3: Die Transkription von „Moo-Lee-Chwa“

<http://www.hcs.harvard.edu/soundingchina/domesticobj1b.jpg>

Auch bei der Transkription von „Moo-Lee-Chwa“ kann man sich eines solchen Zweifels nicht erwehren. Ausdrücklich versichert der Herausgeber seinen Lesern absolute Wiedergabetreue, mit Hinweis auf die Seriosität des Verfassers, eines englischen Staatsmannes, und die Verlässlichkeit der Transkription vor Ort:

Die folgenden Lieder wurden von einem Gentleman der ehemaligen Botschaft in China nach England gebracht, der sie an Ort und Stelle niederschrieb. Daher kann auf ihre Originalgetreue Verlass sein.

The following songs were brought to England by a Gentleman of the late Embassy to China, who took them down on the Spot. Their Originality, therefore, may be depended upon.

Bei genauerer Betrachtung der Transkription fällt aber auf, dass die Melodie wiederholt statt der oberen Oktave G die große Septime Fis erreicht, ein Intervall also, das in der chinesischen Pentatonik nicht vorkommt. Es ist unmöglich zu rekonstruieren, ob diese Transkription das Ergebnis einer etwas zu tiefen Gesangsleistung darstellt, vielleicht weil der hohe Ton den Stimmumfang des Sängers überstieg. In jedem Falle ist die Konsequenz, mit der dieses Intervall erscheint, bemerkenswert.

So stellt die Transkription dieses „original“ chinesischen Liedes eine fast vorbildhafte Demonstration des Zwiespaltes dar, in dem sich alle Transkriptionsversuche befinden: Zwischen den zwei Polen der individuellen Gesangsdarbietung und der systematischen Struktur hinter der klingenden Musik, zwischen dem „Sein“ und dem „Sollen.“

Es sollte nicht lange dauern, bis die Authentizität der hier veröffentlichten Fassung des englischen Gentlemans in Zweifel gezogen wurde. Einige Jahre später, in seinem Reisebericht *Travels in China* (1804), veröffentlichte der Engländer John Barrow eine andere Version dieser Melodie, die sich um einiges von der vorliegenden unterschied, und die selbst einer anderen Transliteration des Titels den Vorzug gab.

Bsp. 4: John Barrows Fassung, „Moo-Lee-Wha“ in *Travels in China* (Philadelphia, 1805), S. 211. Houghton Library, Harvard University, Ch 187.93.4. <http://www.hcs.harvard.edu/soundingchina/domesticobj3d.jpg>

Es entspann sich eine Kontroverse um das Lied „Jasminblüte.“²⁵ Es ist schwer – und letzten Endes in diesem Kontext irrelevant – diese Diskussion im

historischen Rückblick eindeutig für die eine oder andere Seite zu entscheiden. So ist durchaus möglich, dass beide einfach verschiedene Gesangsvarianten desselben Liedes transkribierten.²⁶ In jedem Falle jedoch muss der scheinbar „original Chinese Song“, trotz aller Beteuerungen des Herausgebers, in der Transkription als maßgeblich verändert gelten, da sie aus dem pentatonischen Rahmen der Musik Chinas hinaustritt.

2. Transformation und Harmonisierung

Was dem „Sollen,“ d.h. der normativ-theoretischen Basis der Musik, durchaus entgegenkommt, ist die Tatsache, dass die chinesische Musikkultur über eine ausgefeilte, jahrhundertealte theoretische Tradition verfügte, die auch in den Berichten der Missionare abgehandelt wurde, und die auch in europäischen Musikgelehrtenkreisen bekannt war. Wie ein wesentlicher Bereich der abendländischen Musiktheorie auch, basiert die chinesische Musiktheorie auf einem mathematischen Fundament. Natürlich bestehen Unterschiede – die chinesische Tradition beruht auf zwölf Stimmflöten aus Bambus, den zwölf *Lü* 十二律, deren Längen die genaue Stimmung des Tonmaterials bestimmt. Die Beziehungen zwischen den Stimmflöten, die in abwechselnder Folge $3/2$ (bzw. eine Quinte unter) und $3/4$ (bzw. eine Quarte über) der vorhergehenden Flötenlänge betragen, werden zwar anders hergeleitet als die diatonische Tonleiter, die hergeleiteten Proportionen und die auf ihnen aufgebauten musikalischen Intervalle weisen aber deutliche mathematische Ähnlichkeiten zum abendländischen Quintenzirkel (in pythagoreischer Stimmung) auf, der auch im Zeitalter der Aufklärung für das musiktheoretische Denken grundlegend war.²⁷

²⁵ Diese Debatte wurde in die Anthologie *Music, Time, and Place* von Frank Ll. Harrison (Vendome: 1973) aufgenommen. Mitunter scheint es, dass Barrows Kritik allzu leichtfertig übernommen wurde, etwa Hélène la Rue: “The Stones Resung: Ethnomusicology and Cultural Property” in Elazar Barkan, Ronald Bush, eds., *Claiming the Stones, Naming the Bones* (Oxford: 2005), p. 226, beschreibt, arg verkürzt, dass die Melodien “were changed to suit the English ear.”

²⁶ Auch in China gab es durchaus eine musikalische Notation, und somit existierten schriftliche Fassungen von Molihua, die zumindest die Probleme von Intonationsschwierigkeiten in der Aufführung umgeht. Die erste bekannte notierte Fassung von Molihua stammt aus dem Jahre 1837 und findet sich im Buch *Xiao hui ji* 小慧集 von Zhuxiangzhuren 貯香主人 (Qing Daoguang 17 清道光 17). Ich danke Lingwei Qiu für diese Auskunft.

²⁷ Grundsätzliches zur traditionellen chinesischen Musiktheorie findet sich im Beitrag von Jonathan Service zum Online-Ausstellungskatalog *Sounding China*. <<http://www.hcs.harvard.edu/soundingchina/Service.html#>>

Bsp. 5: Die 12 Lü (Stimmpfeifen), aus Amiot, *Mémoire sur la musique des chinois*, pl. vii. [Scan]

Gerade in der von Jean-Philippe Rameau (1683-1764) propagierten Tradition, die in ganz Europa eifrig rezipiert wurde, wurde die chinesische Musiktheorie schlankweg in das theoretische Denken mit eingebaut. Dies ging nicht immer ohne Umwege. So missverstand Rameau in seiner ersten Lektüre der Berichte aus China die mathematische Grundlage der Musik so fundamental, dass er zunächst aus den Proportionen eine sechstönige Ganztonleiter konstruierte – ein gutes Jahrhundert, bevor diese symmetrische Tonleiter Einzug in spätromantische Kompositionen bei Glinka, Liszt, Debussy und anderen fand.²⁸ (Rameau nannte dieses Konstrukt „die widerlichste Anordnung, die man sich vorstellen kann.“²⁹) Dass im China des 18. Jahrhunderts diese radikale Skala freilich ebenso unbekannt war wie in Europa auch, schien dabei kein Hinderungsgrund zu sein: Im Rahmen der europäischen Faszination mit der exotischen fernöstlichen Kultur erschien nichts ausgeschlossen und keine Idee zu weit hergeholt.

Erst in seiner zweiten Herleitung der chinesischen Skala erschloss sich Rameau die Bedeutung der Proportionen der zwölf Lü, was ihm erlaubte, die chinesische Pentatonik schlüssig herzuleiten.³⁰ Rameaus Theorie war im überschwänglichen Optimismus der europäischen Aufklärung verfangen, der von der Universalität und Perfektionierung menschlichen Wissens ausging. Auf Grund der Ähnlichkeiten zwischen der mathematischen Herleitung der chinesischen und der abendländischen Musik erschien es Rameau durchaus angebracht, die chinesische Pentatonik in europäischer Manier zu harmonisieren und mit einer hinzugefügten *basse fondamentale* zu präsentieren. Da für Rameau die *basse fondamentale* auf akustischen Gegebenheiten basierte – und mithin eine wissenschaftlich-universale Tatsache darstellte – erschien es ihm keineswegs abwegig, auch der chinesischen Musik eine Dreiklangsbasis zu unterstellen.³¹ Diese hatte freilich in der traditionellen Musik Chinas keinerlei Bedeutung.

So nahm in Rameaus Darstellung die chinesische Pentatonik Züge einer westlichen harmonischen Musik an; die pentatonische Tonleiter stellte sozusagen eine Untergruppierung der diatonischen Tonleiter dar, die sich in Rameaus

²⁸ Eine hervorragende Einführung in die musiktheoretische Verarbeitung der chinesischen Musiktradition findet sich bei Jim Levy, „Joseph Amiot and Enlightenment Speculation on the Origin of Pythagorean Tuning in China,“ in *Theoria* 4 (1989), S. 63-88.

²⁹ Jean-Philippe Rameau, *Nouvelles réflexions sur le principe sonore* (Paris 1760), S. 191f.

³⁰ Ebd. S. 192.

³¹ Ebd. S. 227

System problemlos einordnen ließ. Ein Unterschied zur Diatonik ist jedoch augen- und ohrenfällig: In Rameaus Harmonisierung der Pentatonik beginnt die Tonleiter mit einem Akkord, dessen Grundton (*ut*) nicht mit dem Grundton der Tonleiter (*sol*) identisch ist. Harmonik und Melodik klaffen also in dieser Darstellung auseinander. Das Konzept der „Tonika“ würde mithin selbst in Rameaus Darstellung der chinesischen Musik ein Problem darstellen, was jedoch im Text selbst unausgesprochen bleibt.

Was auch in Rameaus Vereinnahmung der chinesischen Pentatonik disartikulierte wird, ist die spekulative Tradition, die im chinesischen Musikdenken eine gewichtige Rolle spielte. So werden etwa im Konfuzianismus die einzelnen Stufen der Tonleiter Yin und Yang 陰陽 zugeordnet, was diese in ein Netz von assoziativen Bedeutungen einflieht. Auch die allegorische politische Bedeutung, die etwa dem Grundton Huang Zhong 黃鐘 – was Gelbe Glocke bedeutet – traditionell in China beigemessen wurde, der zufolge es dem jeweiligen Kaiser oblag, die offizielle Stimmung festzulegen, wurde in der westlichen Rezeption komplett ausgeblendet.³²

Das Interesse der europäischen Musikdenker jener Zeit galt primär jenen Aspekten der chinesischen Musiktheorie, die sich problemlos (oder zumindest scheinbar problemlos) in die Systematik des aufklärerischen Denkens einfügen ließen. Dieser rigoros systematisierende Ansatz findet sich in reinster Form wohl bei Pierre-Joseph Roussier, einem musiktheoretischen Autodidakten und Anhänger Rameaus, dem jedoch die universellen Lehren seines illustren Vorgängers nicht weit genug gingen.³³ Hier sollte eingefügt werden, dass Roussier in jener Zeit als namhaftester Experte auf dem Gebiet der chinesischen Musik galt; sein besonderes Verdienst galt dem Werk des Père Amiot, dessen Band zur Musik in China Roussier überarbeitete und separat herausgab.³⁴

Insgesamt ging es Roussier bei seinem Interesse an der chinesischen Musik vor allem darum, die Universalität des musiktheoretischen Denkens weltumspannend zu demonstrieren. Während Rameau eine Systematik verschiedener Musiksysteme anstrebte, nimmt dieser Ansatz bei Roussier historisierende Gestalt an. So stellt Roussier eine Entwicklungsgeschichte der Musik dar, die bei der mythischen viertönigen „Lyra des Merkur“ beginnt und beim „großen System des Pythagoras“ (das besser unter dem Namen „Größeres vollständiges System“ oder σύστημα τέλειον μείζον bekannt ist) endet. Eine

³² Zu diesem Themenkomplex siehe etwa Lothar von Falkenhausen, *Suspended Music: Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China* (Los Angeles, 1993).

³³ Roussier wird ausführlich diskutiert in Ysia Tchen, *La musique chinoise en France au XVIIIe siècle* (Paris: 1975).

³⁴ *Mémoire sur la musique des chinois* (Paris: 1779).

auffallende Lücke in der Entwicklungsreihe, die vorwiegend die griechische Antike spannt, wird von Roussier – ungetrübt von kulturellen, historischen, oder geographischen Bedenken – durch die chinesische Pentatonik geschlossen. Für Roussier stellte die chinesische Musik mithin eine historische Vorform eines universell sich entfaltenden Musiksystems dar.³⁵

Bsp. 6: Roussiens Systematik der antiken Systeme, *Mémoire sur la musique ancienne* (1770), S. 24. [\[Scan\]](#)

Im Rahmen des ungetrübt optimistischen Universalismusdenkens der europäischen Aufklärung ist es vielleicht am ehesten zu verstehen, dass es gang und gäbe war, Lieder und musikalische Transkriptionen ferner Kulturen dem europäischen Publikum in harmonisierter Form zu präsentieren.³⁶ Die Harmonisierung stellt sozusagen eine Veredelung der vorgefundenen Materials dar und stellt Aspekte in den Vordergrund, von denen man annahm, dass sie sich latent bereits in den musikalischen Strukturen selbst finden ließen.

Dies ist auch bei unserem „original chinesischen Lied“ der Fall. Die wohl entscheidende Transformation in der Wandlung von 茉莉花 zu „Moo-Lee-Chwa“ schlägt sich in der Hinzufügung von Harmonien nieder. Wie das Titelblatt verrät, wurde die Harmonisierung von Karl Kambra, einem in London ansässigen deutschen Komponisten, angefertigt. Wie der Herausgeber erklärt, wurden die Harmonien hinzugefügt, um die Melodie „more agreeable to the English ear,“ also dem englischen Ohr angenehmer zu machen und sie den urbanen europäischen Hörgewohnheiten des achtzehnten Jahrhunderts anzupassen. Dafür spricht auch der neu verfasste englische Text, der der harmonisierten Fassung unterliegt.

Bsp. 7: Die mit englischem Text versehene Harmonisierung von „Moo-Lee-Chwa.“

<http://www.hcs.harvard.edu/soundingchina/domesticobj1c.jpg>

Kambra, der etliche solcher Harmonisierungen verfasst hatte, kam es darauf an, ein Arrangement anzufertigen, das besonders für Laienkreise angemessen war. Die Harmonien bewegen sich im schlichten Rahmen, und die Begleitung ist dergestalt, dass sie auch von Anfängern auf dem Klavier bewältigt werden kann. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass der Transkriptionsfehler der Melodie durch Kambras Harmonisierung tiefer verankert und auf diese Weise die

³⁵ Eine ausführlichere Diskussion zu Roussiens musikalischer Entwicklungsgeschichte findet sich in meinem Aufsatz „Music-Historical Egyptomania 1650-1950,“ *Journal of the History of Ideas* (2014).

³⁶ Diskutiert wurde diese Praxis noch bis ins späte 19. Jahrhundert hinein, so noch bei Jesse Walter Fewkes. Bei Hugo Riemanns *6 Original chinesischen und japanischen Melodien* (1906) wird gar der Versuch unternommen, eine exotisch-harmonische Begleitung musiktheoretisch schlüssig zu gestalten.

englische Fassung der „Jasminblume“ noch schärfer von ihrem chinesischen Gegenpart abgetrennt wird.

Es wäre ein Leichtes, die recht hausbackenen Wendungen in Kambras Arrangement zu kritisieren. Tatsächlich nahm sein Zeitgenosse und Kritiker, John Barrow, kein Blatt vor den Mund, als er das vorliegende Arrangement als grobe Verfälschung des ursprünglichen Liedes bezeichnete:

Von einer Art Gitarre begleitet, sang ein chinesischer Musiker das folgende Lied auf die Blume Mo-lee, was anscheinend eines der beliebtesten Lieder im ganzen Land. Die einfache Melodie wurde von Herrn Hüttner aufgeschrieben, und angeblich in London veröffentlicht, mit Anfang und Ende versehen, Begleitung und all den raffinierten Künsten der europäischen Musik ausgestattet, so dass es aufhört, ein Musterbeispiel für die simple Melodie in China zu sein.

Accompanied with a kind of guitar, [a Chinese musician] sang the following air in praise of the flower Mo-lee, which is seems is one of the most popular songs in the whole country. The simple melody was taken down by Mr. Hittner [recte: Hüttner], and I understand has been published in London, with head and tail-pieces, accompaniments, and all the refined arts of European music; so that it ceases to be a specimen of the plain melody in China.³⁷

Barrows eigene Version, bereits oben unter Bsp. 4 angeführt, unterschied sich auch dadurch von Kambras Fassung, dass sie keine Harmonien unterlegte, sondern die Melodie in monophoner Form wiedergab.³⁸

Dennoch verfehlt Barrows herbe Kritik streng genommen ihr Ziel, denn Kambra präsentiert jedes Lied in zweifacher Form, das eine Mal nur mit der Melodie mit einer Transliteration des chinesischen Textes – sozusagen das Rohmaterial –, wobei lediglich die nötigsten Veränderungen vorgenommen werden, die es einem europäischen Publikum möglich machen, Lied und Text wiederzugeben. Erst danach folgt die harmonisierte Fassung mit freiem, englischem Text. In dieser Fassung wird auch die Melodie selbst in etwas freierer Form wiedergegeben; es werden Auftakte und Ornamente hinzugefügt, wie etwa Durchgangsnoten, die die Melodie glatter erscheinen lassen.

Diese Doppelfassung ist eindeutig auf eine flexible Benutzung hin angelegt, die auf „piano-forte or harpsichord“ spielbar ist, wie auf dem Titelblatt angepriesen wird. Sie wendet sich einerseits an ein intellektuell aufgeschlossenes und

³⁷ Barrow, *Travels in China* (Philadelphia: 1805), S. 315.

³⁸ Siehe auch Fink.

andererseits an ein Zerstreuung suchendes Publikum. Es scheint hingegen, dass sich Barrow einen durchaus einseitigeren, insgesamt wohl akademischeren, auf Authentizität bedachten, Ansatz gewünscht hätte, der vor allem dem Bildungswunsch des Publikums, weniger dem Unterhaltungswunsch entgegenkäme, während Kambrá zweifellos beide unterschiedliche Leser- und Hörerschaften gleichermaßen zu befriedigen suchte.

4. Die Widmung

Um Kambrás Werk besser zu verstehen, ist es sinnvoll, sich zu vergegenwärtigen, dass bis zur Erfindung von modernen Massenmedien wie Radio und Grammophon Ende des 19. Jahrhunderts, die Klavierbearbeitung eine tragende gesellschaftliche und kulturelle Funktion erfüllte, indem es Hörunterhaltung in die häusliche Sphäre einbrachte.³⁹ Es ist daher auch keinesfalls ein Zufall, dass es sich bei den beiden Widmungsträger dieser Ausgabe zwei Frauen handelt: Die Klavierbearbeitung, eine musikalische Unterhaltung für den einfachen Anspruch, galt als eine Gattung, die besonders für den häuslichen Bereich, etwa in den Salons der oberen Mittelschichten, und daher besonders für Frauen geeignet sei.

Oft von Musikkritikern verschrien, waren Bearbeitungen effektiv Konsumgüter: ephemär, oft massenproduziert, und generell für den unmittelbaren Verbrauch geschaffen. Tatsächlich mögen einige Ungereimtheiten in Kambrás Harmonisierung diesen Eindruck bestätigen. Zudem muss die ferne Provenienz dieser Bearbeitung zum exotischen Anstrich dieses Arrangements beigetragen haben: Es handelt sich bei dieser Bearbeitung, in einem sehr wörtlichen Sinne, um eine musikalische Chinoiserie.

Die Widmungsträger, Gräfin Macartney und Lady Staunton, geben uns außerdem Aufschluss über den genaueren Hintergrund dieser Veröffentlichung. Jane Stuart, Countess of Macartney, die Tochter des Britischen Premierministers, war mit George Earl Macartney verheiratet, dem ersten britische Botschafter nach China. Macartney war 1792 mit der Gründung einer ständigen Vertretung in China beauftragt worden, um die Handelsbeziehungen mit dem Fernen Osten zu verbessern. Lady Staunton war mit Sir George Staunton verheiratet, einem Botanisten und Fellow der Royal Society, der in der Mission als Sekretär diente. Auch die anderen Namen, die im Zusammenhang mit dieser Veröffentlichung genannt werden – Johann Hüttner (Hauslehrer vom Sohn der Stauntons), Dr. William Scott (Arzt der Botschaft), selbst John Barrow (Delegationsauditor) – waren alle mit der Britischen Botschaft in China assoziiert.⁴⁰

³⁹ Siehe Christensen, vgl. Anm. 2 oben, und Andrea Balstedt und Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (Stuttgart, 1989). Siehe dazu auch Rehding, *Music and Monumentality* (New York: 2009), Kap. 2, .

⁴⁰ Siehe Sheila Melvin und Jingdong Cai, *Rhapsody in Red: How Western Classical Music became Chinese* (New York, 2004), 78ff.

Bekanntlich gilt die Macartney-Botschaft, die nur zwei Jahre lang, von 1792 bis 1794, existierte, als tragischer diplomatischer Fehlschlag. Die Ursache dafür ist unklar: Einige machen Macartney und seine Weigerung, vor Kaiser Qianlong den üblichen Kotau zu machen, für das Versagen der Botschaft verantwortlich, andere wiederum sehen die Ursache in Chinas Beharren auf veraltetem Protokoll. Fest steht in jedem Falle, dass ein Netzwerk kultureller Missverständnisse und gegenseitig unvereinbarer Weltanschauungen im Spiel waren.

Vor diesem Hintergrund nehmen die Widmungen an die Frauen der beiden wichtigsten Gesandten der Britischen Botschaft nach China, Macartney und Staunton, wesentliche Bedeutung an. Während die meisten Arrangements dieser Zeitperiode angefertigt wurden, um Europäer aus den komfortablen Salons heraus zu belehren und zu unterhalten, trägt dieses Lied eine weitere Funktion: Macartney und Staunton zählten zu den wenigen, denen es im 18. Jahrhundert vergönnt war, Musik in China mit eigenen Ohren zu hören. „Moo-Lee-Chwa“ dient mithin als Souvenir, als Träger spezifischer musikalische Erinnerungen, die mit der kurzlebigen Britischen Botschaft in China verbunden waren.⁴¹

Wir wissen aus zahlreichen Berichten und Tagebucheinträgen zu dieser sorgfältig dokumentierten Episode, dass die Musik einen wichtigen Teil im Kulturaustausch zwischen beiden Delegationen spielte, und wir wissen weiterhin, dass diese Lieder Teil der Klanglandschaft waren, die die britischen Gesandten in diesem fernen Land vorfanden. Die Tatsache, dass dieses Notenheft den zwei Ehefrauen gewidmet ist, unterstreicht erneut die geschlechterspezifische Funktion dieser Bearbeitung, indem sie sie eindeutig der heimischen Sphäre mit ihren feminin geprägten Salons zuweist.

Als historisches Objekt studiert, kann „Moo-Lee-Chwa“ bei sorgfältiger Lektüre einen umfassenden Bericht abliefern über den Transfer der Musik aus China in das Europa der Aufklärung. Es ist nicht nur das abstrakte Lied, das Informationen enthält, sondern der Notentext als Ganzer – inklusive Klappentext, Frontispiez, ja vermutlich könnte bei eingehender Untersuchung selbst der Drucksatz noch typographisch und kulturhistorisch decodiert werden. Auf diese Weise entziffert, enthüllt dieses scheinbar so anspruchslose Arrangement der „Jasminblume“ – komplett mit seiner Transformation vom Molihua 茉莉花 bis hin zu „Moo-Lee-Chwa“ eine wichtige Geschichte aus diesem frühen Kapitel in den Beziehungen zwischen China und Europa.

⁴¹ Zum Thema „Souvenir“ sind Susan Stewarts Überlegungen in Kap. 5 von *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham, NC: 1993) noch immer unübertroffen.