

Mozart-Rezeption in China vom frühen 20. Jahrhundert bis 1949

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln

im Fach **Musikwissenschaft**

vorgelegt von

Xia LIU

Köln, 24.03.2025

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich meinen besonderen Dank nachstehenden Personen entgegenbringen, ohne deren Mithilfe die Anfertigung dieser Dissertation nicht zustande gekommen wäre:

Mein Dank gilt zunächst Herrn Prof. Dr. Frank Hentschel, meinem ersten Betreuer, für seine unermüdliche Anleitung, Geduld und Expertise. Seine kritischen Kommentare zu jedem Kapitel eröffneten mir immer eine bereichernde und konstruktive Perspektive. Durch seine umfassende Durchsicht meiner Arbeit und seine differenzierten Anmerkungen wurde ich bestärkt, kontinuierliche Fortschritte in meinem Themengebiet zu erzielen. Ich habe unsere Gespräche stets als Ermutigung und Motivation empfunden.

Mein Dank geht ebenfalls an Herrn Prof. Dr. Felix Wemheuer für seine kritische Auseinandersetzung mit meinem Themenkomplex im Rahmen mehrerer Kolloquien. Seine Bereitstellung notwendiger chinesischer Quellen und Dokumente war für meine Arbeit von unschätzbarem Wert. Des Weiteren möchte ich Prof. Dr. Hauke Egermann und Prof. Dr. Stephan Köhn danken. Sie haben mir nach meiner Verteidigung sehr inspirierende Perspektiven und Kommentare gegeben, so dass ich die Druckversion verbessern kann.

Noch möchte ich meinen Kolleginnen und Kollegen des musikwissenschaftlichen Instituts sowie der China-Abteilung der Universität zu Köln für ihre Ratschläge und Diskussionen danken. Ferner danke ich Herrn Dr. Hongyi Zhang von der Rice University und Frau Shuang Zhang von der Nanjing University für die Bereitstellung unentbehrlicher Dokumente und Ressourcen aus ihren Bibliotheken. Tiefste Dankbarkeit und Verbundenheit empfinde ich gegenüber meiner Familie und meinen Freunden für ihre unermüdliche emotionale Unterstützung und bedanken möchte ich mich auch bei Anna und Ipek für die Durchsicht.

Mein aufrichtiger Dank gilt auch der Stiftung Katholischer Akademischer Ausländer-Dienst (KAAD) für ihre großzügige finanzielle Unterstützung und die Bereitstellung inspirierender Bildungsprogramme sowie interkultureller Erfahrungen während meines Promotionsstudiums.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
1.1 Übersicht über den Forschungsstand	6
1.2 Methoden	10
2. Überblick der Mozart-Rezeption in China bis 1949	14
3. Mozart-Rezeption in China bis 1936	23
3.1 Mozart im Repertoire des Shanghai Municipal Orchestra	23
3.1.1 Die Öffnung der SMO-Konzerte für das chinesische Publikum	28
3.1.2 Das potenzielle chinesische Publikum bei Konzerten des SMO.....	34
3.2 Mozarts Musik im Lehrplan christlicher Schulen und Hochschulen	47
3.3 Mozart als Lerninhalt und Vorbild in chinesischen Organisationen und Hochschulen.....	57
3.3.1 Das Musikinstitut der Universität Peking.....	57
3.3.2 Die Nationale Musikhochschule Shanghai	61
3.4 Die Verbreitung von Mozarts Musik durch Schallplatten und Rundfunk.....	73
3.5 Ein Genie mit nationalem Bewusstsein	81
3.5.1 Erster Eindruck: Ein Genie	81
3.5.2 Mozarts nationale Identität in <i>Die Zauberflöte</i>	86
4. Mozart-Rezeption zwischen 1937 und 1946.....	94
4.1 Mozart-Rezeption an der Heimatfront während des Zweiten Sino-Japanischen Krieges	95
4.1.1 Ein revolutionärer Mozart an der Heimatfront	97
4.1.2 Mozart im Repertoire des Zhonghua-Sinfonieorchesters in Chongqing.....	113
4.1.3 Mozart in den Zwischenräumen der großen Chorbewegung in Guilin.....	118
4.1.4 Neue Generation von Rezipienten als Folge der Verlegung der Hochschulen an die Heimatfront	122
4.2 Shanghai als Zentrum der Mozart-Rezeption während des Zweiten Sino-Japanischen Krieges	130
4.2.1 Musikalische Beiträge jüdischer und russischer Einwanderer während der Inselzeit	131
4.2.2 Mozarts Musik unter dem Monopol des SMO während der japanischen Besatzung	142
5. Mozart-Rezeption zwischen 1946 und 1949.....	155
Shanghai als das letzte Zentrum der Mozart-Rezeption	156
6. Schluss.....	169

7. Literaturverzeichnis.....	175
8. Anhänge	208

1. Einleitung

Zwischen dem späten 19. Jahrhundert und 1949 befand sich China in einer Phase tiefgreifender Umwälzungen und radikaler Transformationen. Diese Zeitspanne war geprägt von den zentralen Forderungen nach Anti-Imperialismus und Anti-Feudalismus: vom Ersten Opiumkrieg über die Belagerung des Pekinger Gesandtschaftsviertels, von der Xinhai-Revolution bis zur Gründung der Republik China, vom Zweiten Sino-Japanischen Krieg und der antifaschistischen Koalition bis hin zum Bürgerkrieg. In diesem umfassenden historischen Kontext versuchte die chinesische Gesellschaft, sich von der doppelten Unterdrückung durch ausländische Invasoren und die interne feudale Ordnung zu befreien, während sie nach nationaler Unabhängigkeit und Modernisierung strebte. Parallel dazu erlebte auch der kulturelle Bereich eine tiefgreifende Transformation, die durch eine Orientierung an westlichen Modernisierungsprozessen und eine Rekonstruktion einer nationalen Identität gekennzeichnet war.

In diesem komplexen Umfeld nahm die Rezeption westlicher klassischer Musik in China eine einzigartige Bedeutung an. Doch die Entwicklung der klassischen Musik in China wirft Fragen auf, die zunächst widersprüchlich erscheinen: Einerseits schienen die ständigen Kriege, die wirtschaftliche Destabilisierung und das soziale Chaos eine elitäre Kunstform wie die klassische Musik für das Überleben ungeeignet zu machen. Andererseits entwickelte sich ausgerechnet Shanghai zu einem fruchtbaren Boden für klassische Musik. Shanghai, das durch ungleiche Verträge und die Einrichtung ausländischer Konzessionen geprägt war, entwickelte sich zu einem Zentrum kultureller Expansion der Kolonialmächte, wodurch westliche klassische Musik Eingang in China fand. Seit Ende des 19. Jahrhunderts, zunächst durch Missionsschulen und missionarische Musikpädagogik, begann westliche Musik, von religiösen Zeremonien in den öffentlichen Raum vorzudringen und fand in den Theatern und gesellschaftlichen Räumen eine zunehmende Verbreitung. Die besondere Stellung Shanghais als Hafenstadt, die zahlreiche Ausländer anzog, darunter europäische Kolonialisten, russische Migranten nach der Oktoberrevolution sowie jüdische Flüchtlinge vor dem Naziregime, begünstigte die Etablierung eines kulturellen Milieus,

in dem klassische Musik durch Aktivitäten wie die des Shanghai Municipal Orchestra sichtbar wurde.

Mit der zunehmenden Sehnsucht nach Modernisierung und der Verschärfung der nationalen Krise im 20. Jahrhundert verstärkte sich die Auseinandersetzung chinesischer Intellektueller mit westlicher Musik. Führende Intellektuelle und Musikpädagogen wie Wang Guangqi (1892-1936), Xiao Youmei (1884-1940) und Huang Zi (1904-1938) spielten dabei eine Schlüsselrolle, indem sie westliche Musiksysteme und Kompositionstechniken in die chinesische Musikpädagogik integrierten. Die Gründung der Nationalen Musikhochschule Shanghai markierte einen Wendepunkt, da sie nicht nur professionelle Musiker im Bereich westlicher klassischer Musik ausbildete, sondern auch die Experimente zur Verbindung westlicher Kompositionsmethoden mit chinesischen Themen vorantrieb und somit neue Impulse für die Modernisierung der chinesischen Musik lieferte. Diese Bestrebungen fanden auch in den schwierigen Jahren des Zweiten Sino-Japanischen Krieges Fortsetzung, als Institutionen und Persönlichkeiten nach Chongqing evakuiert wurden, was zur regionalen Ausbreitung klassischer Musik beitrug.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, warum klassische Musik in einer derart turbulenten Zeit in China Fuß fassen konnte und wie sie mit den politischen und kulturellen Anforderungen jener Epoche koexistierte. Diese Fragen bieten eine vielschichtige Perspektive auf die Verbreitung westlicher Musik in China. Ein besonders aufschlussreiches Beispiel hierfür ist die Rezeption von Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

Bereits im späten 19. Jahrhundert fand Mozarts Musik Eingang in das chinesische Land der Qing-Dynastie. 1874 gab die englische Pianistin Arabella Godard (1836-1922) zwei Konzerte in Shanghai, bei denen unter anderem Klaviersonaten von Schubert und Mozart aufgeführt wurden.¹ Bis zum Ende der Republik China im Jahr 1949 wurden weiterhin Konzerte mit Werken Mozarts veranstaltet, darunter Aufführungen des Shanghai Municipal Orchestra von Mozarts Sinfonie Nr. 40 in g-Moll KV 550 und Nr.

¹ Enomoto, 2009, S. 13.

29 in A-Dur KV 201 sowie Mozarts Serenade Nr. 13 für Streicher in G-Dur KV 525 in Shanghai.² Als herausragender Vertreter des europäischen Klassizismus war Mozart nicht nur für die formale Schönheit und emotionale Tiefe seiner Werke weltweit bekannt, sondern symbolisierte einen universellen humanistischen Geist, der nationale Grenzen überwand. Dennoch wurde er im Dritten Reich von den Nationalsozialisten instrumentalisiert und als nationalistische Ikone dargestellt, gleichzeitig aber auch zu einem Symbol der Hoffnung für jene, die vor Verfolgung fliehen mussten.³ In China hingegen wurde Mozart in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts keineswegs passiv übernommen, sondern im Spannungsfeld von Nationalismus, Patriotismus, Antifaschismus und Modernisierungsbestrebungen - in einer Gesellschaft, die von einer ambivalenten Haltung gegenüber westlicher Zivilisation geprägt war - mit verschiedenen Bedeutungen aufgeladen.

Die vorliegende Arbeit untersucht vor diesem historischen Hintergrund die Rezeption von Mozarts Musik in China im Zeitraum des frühen 20. Jahrhunderts bis 1949. Dabei wird analysiert, wie sich die Mozart-Rezeption in diesem Zeitraum gestaltete, wer die Rezipienten waren und wie die Menschen in China mit Mozarts Musik in Berührung kamen. Zudem wird untersucht, wie historischen Faktoren die Rezeption von Mozarts Werk in China beeinflussten. Die Untersuchung beleuchtet nicht nur die Rolle Mozarts in der chinesischen Musikgeschichte, sondern bietet auch einen einzigartigen Einblick in die Dynamiken der chinesischen Musikmoderne und ihre Auseinandersetzung mit der westlichen Kultur.

1.1 Übersicht über den Forschungsstand

Rezeptionsgeschichtliche Studien erfreuen sich großer Beliebtheit und lassen sich in zwei Richtungen einteilen: Zum einen erscheinen jährlich neue Publikationen, die sich vornehmlich mit der Rezeption eines Komponisten durch einen anderen befassen; zum anderen gibt es Studien, die die Rezeptionsgeschichte in einem spezifischen Land oder einer bestimmten Epoche rekonstruieren.⁴ Mozarts Musik ist in beiden

² Tang, 2014, S. 277-280.

³ Levi, 2010.

⁴ Abels, 2017, S. 11.

Forschungsrichtungen ein zentrales Thema. Im Kontext der ersten Richtung untersuchte beispielsweise Matthias Schmidt (1999) die Mozart-Rezeption in Schönbergs Kompositionen, und Ulrich Konrad (2001) beleuchtete die Intertextualität zwischen Haydns Sinfonien und Mozarts Klavierkonzerten. In der zweiten Richtung stellte Wolfgang Ruf (1977) die Rezeption von Mozarts *Le Nozze di Figaro* bei Zeitgenossen dar. Für eine spätere Zeitepoche erläuterte Hans Joachim Kreutzer (1986) die Wahrnehmung von Mozarts Opern im 19. Jahrhundert, während Konrad (2009) die politische Vereinnahmung von Mozarts Person und Musik durch die Nationalsozialisten im „Dritten Reich“ thematisierte. Zur Erforschung der Mozart-Rezeption in verschiedenen Ländern haben Welisar Gentscheff (1997) in Bulgarien, Eberhard Möller (1997) in Mittel- und Osteuropa und Kuret Primoz (2015) in Slowenien beigetragen. Diese Studien fokussieren jedoch ausschließlich auf den europäischen Kontext. Für den chinesischen Kontext untersuchte Ao Yang (2018) die Rezeptionsgeschichte Mozarts von der Gründung der Volksrepublik China im Jahr 1949 bis zur Gegenwart. Seine Analyse betrachtet die Entwicklung aus der Perspektive politischer Ideologien und ästhetischer Veränderungen über verschiedene Zeitabschnitte: von der Gründung der Volksrepublik China (1949) über die Kulturrevolution (1949-1976), die Durchführung der Reform- und Öffnungspolitik (1978-1999) bis hin zum 21. Jahrhunderts nach Chinas Betritt zur Welthandelsorganisation (2001-2017). In Bezug auf die Rezeptionsforschung europäischer Komponisten während der Republik China führte Lexin Zhang (2013) eine Fallstudie zur Rezeption von Beethoven von 1906 bis ins 21. Jahrhundert durch. Hierbei lag der Fokus auf inhaltlichen Textanalysen, um die Wahrnehmung Beethovens durch die chinesische Bevölkerung, insbesondere unter Intellektuellen und Kulturschaffenden, zu erforschen. Ebenso präsentierte Heinrich Geiger die westliche klassische Musik in China im Zeitraum vom Ersten Opiumkrieg (1832-1842) bis zur Gründung der Volksrepublik China.⁵ In seiner Arbeit erläuterte er den Beitrag von Musikwissenschaftlern, Pädagogen, Pianisten und Komponisten wie Xiao Youmei

⁵ Geiger, 2009, S. 28-60.

(1884-1940), Cai Yuanpei (1868-1940) und Wang Guangqi (1892-1936) sowie des Shanghai Municipal Orchestra zur Einführung der westlichen Musik in China. Er verzichtete jedoch auf eine Untersuchung breiterer Rezipientenkreise, Konzertprogramme oder eine Inhaltsanalyse. Darüber hinaus gibt es keine spezifischen Forschungen zur Rezeptionsgeschichte Mozarts in China bis 1949.

In Bezug auf die Literatur, die die Rezipienten westlicher Musik, einschließlich Mozarts, behandelt, hat Min Wang (2011) festgestellt, dass die Konsumenten, die regelmäßig öffentliche Unterhaltungsstätten besuchten, hauptsächlich aus der städtischen Mittel- und Oberschicht stammten. Dies umfasste insbesondere Personen der Mittelklasse wie Intellektuelle, Freiberufler und Angestellte von Unternehmen. Diese Gruppen der Mittelschicht waren nicht nur in der Lage, ihre alltäglichen Ausgaben zu decken, sondern verfügten auch über Budget für Unterhaltungs- und Freizeitaktivitäten. Als moderne Angestellte neigen diese Personen dazu, moderne Unterhaltungsstätten für ihren Konsum zu wählen. Diese Mittel- und Oberschicht, die als erste mit der westlichen Kultur in Berührung kam, bildete somit die Hauptkonsumentengruppe der modernen Unterhaltungsstätten in Shanghai. Zu ihren bevorzugten Freizeitbeschäftigungen gehörten das Anschauen von Filmen, Kaffeetrinken und Tanzen. Andere gesellschaftliche Schichten, insbesondere Arbeiter, konnten es sich jedoch nicht leisten, an solchen Unterhaltungsangeboten der Mittel- und Oberschicht teilzunehmen.⁶ Nach Xiong Yuezhi (2006) bestand 1935 die Bevölkerung in den chinesischen Gebieten Shanghais zu 80,9 % und im internationalen Settlement zu 78,8 % aus Bauern, Arbeitern, Hausangestellten und Arbeitslosen. Diese Gruppen hatten meist keinen Zugang zu ausländischer Unterhaltung wie Filmen, Konzerten, Tanzlokalen, Grammophonen und Eisbahnen.⁷ Es wird betont, dass westliche Musik oft der Unterhaltung und Bildung der Mittelschicht in Städten vorbehalten war, während die breite Bevölkerung, besonders die Unterschicht in der Stadt und auf dem Land, davon ausgeschlossen blieb.

⁶ Vgl. Wang u.a., 2011, S. 172-173.

⁷ Vgl. Xiong, 2006, S. 70-76.

Gegenüber einer solchen Argumentation ist Skepsis angebracht. Die Darstellung über die unteren Gesellschaftsschichten, wie wir heute gelesen haben, stammen oft nicht direkt von diesen Gruppen, sondern werden durch die Perspektive von Eliten und Intellektuellen geprägt.⁸ Dies bedeutet, dass die dokumentierten Fakten bereits durch die Sichtweise der Eliten gefiltert sind. Daher ist es in der Forschung essenziell, die Frage zu berücksichtigen, ob die Nicht-Eliten ihre eigene Stimme ausdrücken und sich selbst repräsentieren können. Diese Überlegung ist wichtig, um ein umfassendes und unverzerrtes Bild der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu erhalten. Carlo Ginzburg, ein Vertreter der Mikrogeschichte, hat betont, dass in historischen Aufzeichnungen die unteren Klassen oft keine eigene Stimme hatten. Ihre Gedanken und ihr Bewusstsein wurden alle von den Aufzeichnenden interpretiert und niedergeschrieben. Daher sind die heute verfügbaren Materialien möglicherweise verzerrte Darstellungen und nicht unbedingt die wahren Stimmen dieser Gesellschaftsschichten. Er weist darauf hin, dass die Kultur der unteren Klassen oft eine ihnen aufgezwungene Kultur ist.⁹ Gayatri Chakravorty Spivak, eine Gelehrte, die sich mit der Unterschicht beschäftigt, stellte die Frage, ob diese Schicht sprechen und ihre eigene Stimme ausdrücken kann. Sie argumentiert, dass marginalisierte Gruppen oft ihres Rechts und ihrer Fähigkeit beraubt sind, sich auszudrücken. Sie werden in der vorherrschenden Kultur unterdrückt und marginalisiert, sodass sie keine Stimme erheben können. Darüber hinaus beschränken das Sprachsystem und die Machtstrukturen der dominierenden Kultur ihre Ausdrucksmöglichkeiten, was zu einem Schweigen der unteren Schichten führt.¹⁰ Aber laut Wang ist es durchaus möglich, dass die Unterschicht spricht, jedoch hängt dies davon ab, aus welcher Perspektive man die aufgezeichneten Daten betrachtet. Er argumentiert, dass der Ton, in dem das Forschungsobjekt beschrieben wird, entscheidend ist. Es geht darum, ob die Darstellung die tatsächliche Realität widerspiegelt oder eine Reflexion durch bestimmte Gruppen ist.¹¹ In letzterem Fall kann die Wahrheit durch die eingeschränkte Sichtweise oder Arroganz der Elite verzerrt

⁸ Vgl. Wang, 2003, S. 6.

⁹ Vgl. Ginzburg, 1982, S. XV.

¹⁰ Spivak, 1988, S. 34-93.

¹¹ Vgl. Wang, 2003, S. 7.

sein. Wang stimmt zu, dass die Untersuchung der Kultursituation der unteren Schichten oft durch fehlende detaillierte und konkrete Beschreibungen erschwert wird, da die Eliten meist wenig Interesse oder Zeit haben, sich ausführlich damit zu befassen. Deshalb sind viele Darstellungen der Kultursituation dieser Schichten eher abstrakte Kritiken als präzise Beschreibungen.¹² In Bezug auf die oben genannten Beschreibungen der begrenzten Rezeptionsmöglichkeiten der unteren Schichten und breiteren Gesellschaftsgruppen, die von gebildeten Eliten erzählt und kritisiert wurden, stellt sich die Frage, ob Mozart oder westliche Musik ausschließlich Teil des elitären Diskurses war. Wurde Mozart der chinesischen Unterschicht und breiteren Gesellschaftsgruppen überhaupt vorgestellt? Die Untersuchung dieser Schichten erfordert präzise Beschreibungen. Die Herausforderung besteht darin, geeignete historische Daten zu finden, die eine detaillierte Darstellung der Rezeptionsmöglichkeiten ermöglichen und möglicherweise die Behauptungen der Eliten widerlegen. In meiner Arbeit werde ich versuchen, diese Probleme zu lösen.

1.2 Methoden

Angesichts dieser Forschungslücke wurde eine empirische Studie durchgeführt, die quantitative und qualitative Analysen von Konzerten und Publikationen über Mozart und seine Musik in China bis 1949 vereint. Die empirische Methode, bietet den Vorteil größerer Stichproben, um repräsentative Daten zu gewährleisten. Eine umfassende Stichprobe, anstatt sich nur auf wenige repräsentative Literaturquellen zu beschränken, ermöglicht es, die Gesamteigenschaften und die Variabilität der Mozart-Rezeption besser zu erfassen und individuelle Unterschiede zu minimieren.

In meiner Forschung zur Rezeption Mozarts in China bis 1949, in der Interviews und Umfragen aufgrund fehlender Zeitzeugen schwierig sind, stütze ich mich hauptsächlich auf historische Dokumente zu Konzerten und Publikationen über Mozart und seine Musik. Als öffentliche Veranstaltungen und Produkte sind Konzerte und Veröffentlichungen relativ leicht nachzuverfolgen und zu dokumentieren, was die Datensammlung aus historischen Archiven, Bibliotheken, Zeitungen und anderen

¹² Vgl. Ibid., S. 8.

Quellen ermöglicht. Dazu zählen Archivmaterialien wie Konzertprogramme, Musikrezensionen, Berichte, Nachrichten und Musikwerbung in damaligen Zeitungen und Zeitschriften sowie Biografien und Memorien von Zeitgenossen. Im Gegensatz dazu erweisen sich andere potenzielle Datenquellen, wie private Musikpräferenzen oder informelle musikalische Aktivitäten, als schwerer genau zu erfassen und zu quantifizieren.

In der musikgeschichtlichen Forschung stellt die Analyse der Anzahl und Art von Konzerten und Veröffentlichungen eine bewährte Methode dar, die es ermöglicht, vergleichende Untersuchungen über verschiedene Zeiten und Regionen hinweg anzustellen. Diese Methode trägt dazu bei, ein umfassendes Bild der Musikverbreitung und -rezeption zu zeichnen. Konzerte und Veröffentlichungen reflektieren nicht nur die Beliebtheit von Mozarts Musik, sondern bieten auch wichtige Hinweise auf die soziokulturelle Bedingungen und das öffentliche Interesse der jeweiligen Zeit. Beispielweise könnte die Organisation von Konzerten durch wirtschaftliche Rahmenbedingungen, soziale Stabilität und kulturpolitische Maßnahmen beeinflusst werden; die Anzahl der Veröffentlichungen könnte wiederum die Aktivitäten in akademischen und musikpädagogischen Bereichen widerspiegeln. Dabei ist es wichtig, mehrere Variablen zu berücksichtigen, um das Forschungsobjekt umfassend aus verschiedenen Aspekten zu beschreiben. Durch die Beobachtung und statistische Analysen von Variablen wie Jahr, Anzahl der Konzerte, Stadt, Orchester, Musiker, Besucherzahlen und Eintrittspreise können Beziehungen und Interaktionen zwischen diesen Faktoren aufgedeckt werden. Dies ermöglicht es, potenzielle Muster, Trends und Zusammenhänge in den Daten zu identifizieren, anstatt sich nur auf eine Perzeptionsperspektive zu beschränken.

Das Ausgangskorpus für meine empirische Untersuchung stammt hauptsächlich aus vier Datenbanken: der Duxiu-Datenbank¹³, der National Press Index Database

¹³ Datenbank-Webadresse: www.duxiu.com. Die Duxiu-Datenbank (Duxiu Academic Search) ist eine umfassende Ressource für die Suche nach Büchern, Zeitschriften, Zeitungen und wissenschaftlichen Arbeiten. Sie bietet Zugang zu einer umfangreichen Sammlung von über 7 Millionen Büchern, mehr als 450 Millionen Buchverzeichnissen, Volltextzugriff auf 3,25 Millionen E-Books und über 1,75 Milliarden Seiten Originaldokumenten.

(Quanguo Baokan Suoyin)¹⁴, der Hanwen Minguo Shuku¹⁵ und der Minguo Wenxian Daquan¹⁶. Diese Datenbanken sind am relevantesten, da sie das benötigte Material über Konzerte und Publikationen von Mozart in China bis 1949 umfassen. Gleichzeitig wurden die vier Datenbanken für eine Kreuzvalidierung genutzt, um die Ergebnisse gegenseitig zu bestätigen und potenzielle Lücken zu vermeiden. Einige der in der National Press Index Database enthaltenen sekundären Zeitungsdatenbanken, wie die *Shen Bao*-Datenbank und die SIN XUA RHBAO, bieten kontinuierliche Angaben zu Jahren und Daten und gelten als äußerst zuverlässig.

Es ist jedoch zu beachten, dass einige Materialien aus der Ära der Republik China aufgrund von Kriegen, politischer Zensur und anderen Gründen verloren gegangen sein könnten. Diese könnten später in Memoiren oder Interviews dokumentiert worden sein. Eine umfassende Datenbank, die Informationen bis in die Gegenwart umfasst, ist daher nützlich, um zu prüfen, ob es spätere Publikationen gibt, die über Aufführungen und Veröffentlichungen von Mozarts Musik während der Republik China berichten. Dieser Ansatz ermöglicht es, eventuell verloren gegangene oder vernachlässigte Informationen zu ergänzen und die Forschungsbasis zu erweitern.

Auf Grundlage dieser Daten werden in der vorliegenden Arbeit primär vier statistische und analytische Methoden angewendet: Trendanalyse, Verhältnisanalyse, Strukturanalyse und Vergleichsanalyse. Ergänzend zu diesen quantitativen Ansätzen erfolgt eine detaillierte qualitative Analyse, um die erforderlichen inhaltlichen Aspekte

¹⁴ Datenbank-Webadresse: www.cnbkys.com. Die nationale Zeitschriften- und Zeitungsdatenbank (Quanguo Baokan Suoyin) umfasst eine breite Auswahl an Zeitschriften und Zeitungen, die in der späten Qing-Dynastie und der Republik China veröffentlicht wurden. Der Zeitrahmen reicht von 1833 bis heute und beinhaltet über 45 Millionen Datensätze sowie mehr als 40.000 Zeitschriften. Der Inhalt deckt Bereiche wie Politik, Militär, Diplomatie, Wirtschaft, Bildung, Kultur, Wissenschaft und Religion ab und ist für die Erforschung sozialer Veränderungen seit dem Ende der Qing-Dynastie von großer Bedeutung.

¹⁵ Datenbank-Webadresse: www.hwshu.com. Die Datenbank Hanwen Minguo Shuku ist eine umfassende Sammlung chinesischer Bücher, die zwischen 1900 und 1949 veröffentlicht wurden. Sie umfasst Kategorien wie Philosophie, Religion, Sozialwissenschaften, Politik, Recht, Militär, Wirtschaft, Kultur, Kunst, Bildung, Sprache, Literatur, Geschichte, Geografie, Wissenschaft und Technik. Insgesamt enthält sie etwa 80.000 Werke in rund 120.000 Bänden. Diese Datenbank bietet die vollständige Digitalisierung aller Bücher und ermöglicht das Online-Lesen des vollständigen Textes.

¹⁶ Datenbank-Webadresse: <https://cadal.hytung.cn/>. Die Datenbank Minguo Wenxian Daquan ist eine Ergänzung zu den zuvor genannten Datenbanken und konzentriert sich auf die Epoche der Republik China bis 1949. Sie soll sicherstellen, dass wichtige Informationen nicht übersehen werden. Diese Datenbank enthält eine umfangreiche Sammlung von Texten und Bildern aus der Zeit der Republik China, was sie zu einer wertvollen Ressource für die Erforschung dieser Ära macht.

umfassend zu untersuchen.

Der Hauptteil ist in vier Kapitel gegliedert. Das zweite Kapitel ordnet Statistiken aus vier Datenbanken und führt eine statistische Analyse durch, wobei entsprechende Kurven und Tabellen erstellt werden. Basierend auf diesen Analysen wird der Forschungsinhalt in drei Zeitabschnitte unterteilt. Das dritte Kapitel konzentriert sich auf die Zeit bis 1936, das vierte Kapitel behandelt die Mozart-Rezeption von 1937 bis 1946, und das fünfte Kapitel fokussiert den Zeitraum von 1946 bis 1949.

2. Überblick der Mozart-Rezeption in China bis 1949

Der erste Schritt der Forschung besteht darin, mithilfe von Datenbanken Informationen über in China zwischen dem frühen 20. Jahrhundert und 1949 aufgeführte Konzerte mit Mozarts Musik sowie Publikationen zu sammeln. Für Konzerte und Musikveranstaltungen wurden drei chinesische Begriffe verwendet: „yinyue hui“ (Konzert), „yanchu“ (Aufführung) und „biaoyan“ (Spielen). Für „Mozart“ habe ich die chinesische Schriftzeichen 莫扎特 (Mo Zha Te) genutzt, die meines Wissens am häufigsten verwendet werden.

In der Duxiu Datenbank wurde die Suche auf den Zeitraum bis 1949 beschränkt, mit Schlüsselwörtern wie folgt: Mozart, (Republik) China, Konzert; Mozart, (Republik) China, Aufführung; Mozart, (Republik) China, Spielen.¹⁷ In den anderen Datenbanken wurden dieselben Schlüsselwörter, jedoch ohne „Republik China“, eingegeben. Unter den Ergebnissen ist auffällig, dass viele Konzerte mit Mozarts Musik von dem Shanghai Municipal Orchestra und der Nationalen Musikhochschule Shanghai veranstaltet wurden. Daher versuche ich auch, deren Konzertprogramme aus jener Zeit zu finden. Ansonsten stammen relevante Informationen zum großen Teil aus musikalischen Jahrbüchern und Geschichtsbüchern.

Während der Recherche ist mir aufgefallen, dass Mozarts Name auf Chinesisch unterschiedliche Übersetzungen hat. Dies ist besonders wichtig, da in der chinesischen Sprache Wörter mit demselben Ton, manchmal unterschiedlich geschrieben werden. Folgende Schreibweisen des Namens wurden verwendet:

Mo Zha Te (莫扎特), Mo Zha Te (莫札特), Mo Chai Te (莫差特), Mo Zha Er De (莫札尔德), Mo Zha Er Te (莫札尔特), Mo Zha Er De (莫扎尔德), Mo Zha Er Te (莫扎尔特), Mo Chai Er Te (莫差尔特), Mo Zha Er Te (莫扎儿特), Mo Zha Er Te (莫札儿特), Mo Cha De (莫查德), Mao Se Tuo (毛瑟脱).

Basierend auf diesen Schreibweisen habe ich erneut eine verbesserte Suche nach Konzert durchgeführt, um mögliche Informationslücken zu vermeiden. Diese

¹⁷ Auf Chinesisch: 莫扎特, 民国/中国, 音乐会; 莫札特, 民国/中国, 演出; 莫札特, 民国/中国, 表演.

methodische Herangehensweise wurde auch auf die Suche nach Publikationen über Mozart angewandt. Die Ergebnisse zeigen, dass nicht alle Quellen vollständige Informationen zu Ort und Datum enthalten und einige Quellen nur eine grobe Beschreibung bieten. Deshalb wurde das gesamte Material über Mozarts Konzerte und Aufführungen bis 1949 auf folgende Weise kategorisiert:

- a. Präzise Dokumente, die Datum, Orte, Orchester und Musiker eines Konzertes erfassen. Diese Daten können in Tabellen aufgelistet und grafisch dargestellt werden.
- b. Bei Dokumenten, die nur die Anzahl der Konzerte in einem Zeitraum angeben oder Konzerte erwähnen, ohne genaue Zahlen zu nennen, muss ein anderer Ansatz verfolgt werden. Anstatt diese Daten in Tabellen oder Grafiken darzustellen, werden sie bedarfsweise im Fließtext erfasst. Diese Informationen dienen der Validierung der in Tabellen und Grafiken dargestellten Daten und helfen festzustellen, ob Übereinstimmungen vorliegen. Dadurch kann vermieden werden, bestimmte Zeiträume oder Daten doppelt zu zählen.

Es ist wichtig zu beachten, dass die berücksichtigten Konzerte sowohl solche umfassen, die speziell Mozart gewidmet sind, als auch breiter angelegte Konzerte mit Werken mehrerer Komponisten, einschließlich Mozart.

Die Ergebnisse der Publikationen, die vollständig mit Autor, Erscheinungsdatum, Erscheinungsort und Verlag dokumentiert sind, können in vier Kategorien eingeordnet werden:

- a. Aufsätze, Gedichte, Monografien und übersetzte Biografien, die sich speziell Mozart widmen und ihn vorstellen. Diese bilden den größten Anteil.
- b. Veröffentlichungen von Mozarts Musikwerken einschließlich Liedern, Opern, Klaviermusik und Sinfonie.
- c. Nachrichten und Rezensionen über Mozart-Konzerte in Zeitungen.
- d. Bücher und Aufsätze, die Mozart erwähnen, aber nicht ausschließlich ihm gewidmet sind.

Nachdem ich die wiederholten Ergebnisse aus diesen Datenbanken entfernt habe, verwendete ich die präzisen Dokumente, um Kurven zu erstellen, die die Ergebnisse

visualisieren.

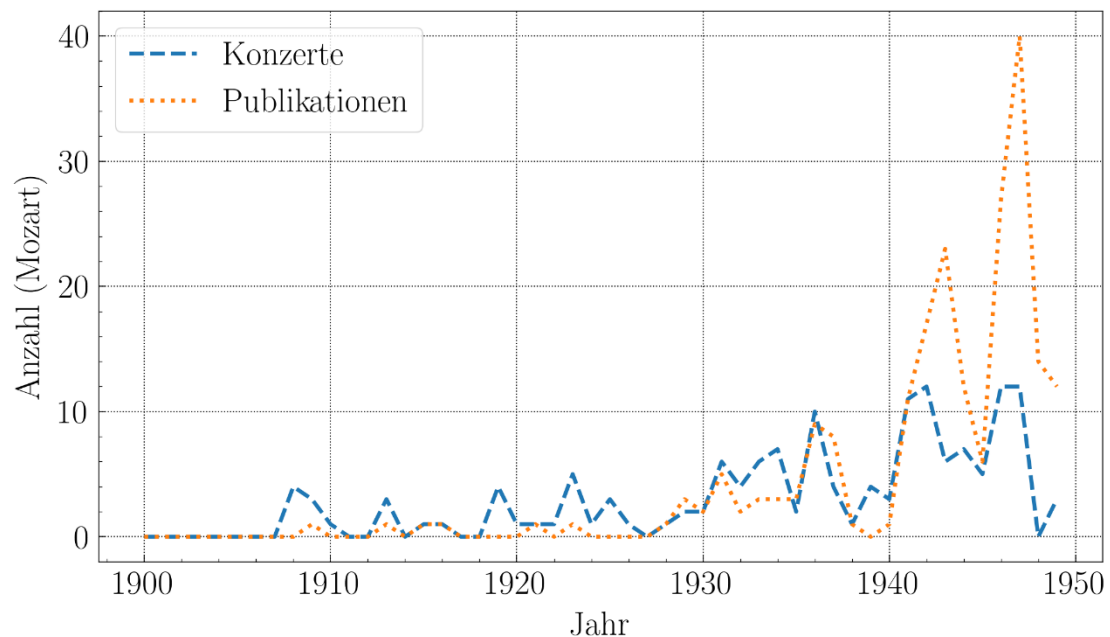


Abb. 1: Anzahl der Konzerte und Publikationen über Mozarts Musik bis 1949¹⁸

Aus den Kurven und Tabellen zu *Konzerte und Städte* sowie *Erscheinungsort* in den Anhängen geht hervor, dass seit 1908 präzise Aufzeichnungen von Mozart-Konzerten und seit 1909 genaue Publikationen über Mozart und seine Musik existieren. Die Diagramme zeigen, dass die Anzahl der Mozart-Konzerte in diesem Zeitraum nicht kontinuierlich zunahm, sondern vielmehr signifikante Spitzen in den Jahren 1936, 1941, 1942, 1946 und 1947 aufwies. Bei den Publikationen ist ein deutlicher Anstieg in den Jahren 1931 und 1936 sowie in den 1940er-Jahren mit Höhepunkten im Jahr 1943, 1946 und 1947 zu erkennen.

Es ist aber möglich, dass das dargestellte Diagramm nicht spezifisch die Mozart-Rezeption abbildet, sondern eher die Rezeption westlicher klassischer Musik im Allgemeinen widerspiegelt. Daher ist es nötig, einen Vergleich mit der Rezeption anderer Komponisten durchzuführen, um festzustellen, ob ähnliche Muster bestehen. Dies würde ermöglichen, die Besonderheiten der Mozart-Rezeption in diesem Kontext besser zu verstehen und zu analysieren.

Bei der Auswahl von Komponisten für den Vergleich mit Mozart wurde darauf

¹⁸ Genaue Statistiken befinden sich im Anhang 1 und Anhang 2.

geachtet, dass diese ähnlich wie er eine Vielzahl von Werken komponierten, die in der Musikgeschichte repräsentativ sind. Dieser Ansatz soll mögliche Verzerrungen durch eine zu geringe Anzahl von Werken oder durch mangelnde Bekanntheit vermeiden. Zu diesem Zweck wurden Beethoven (1770-1827) und Tschaikowski (1840-1893) als Vergleichsobjekte ausgewählt. Mozart, Beethoven und Tschaikowski repräsentieren jeweils unterschiedliche Epochen und gelten in der Musikgeschichte als exemplarische Beispiele. Beethoven genießt schon seit Beginn des 20. Jahrhunderts in China einen sehr hohen Ruf. Zhang, Cai und Melvin haben in ihren Werken *Beethoven in China: The Case Study of Western Classic Music* (2013) und *Beethoven in China: How the great composer became an icon in the People's Republic* (2015) die Bedeutung und Bekanntheit Beethovens in China detailliert erläutert. Tschaikowski, als russischer Komponist, könnte aufgrund der großen Anzahl russischer Einwanderer in Harbin und Shanghai¹⁹ eine besondere Vorzugsstellung genießen. Es besteht die Möglichkeit, dass Tschaikowskis Rezeption in China eine andere Charakteristik aufweist als die Mozarts.

Die Untersuchung der Konzerte und Publikationen über Beethoven und Tschaikowski folgt denselben Methoden wie bei Mozart. Dabei ist zu beachten, dass auch bei diesen Komponisten unterschiedliche Übersetzungen ihrer Namen in den Quellen auftauchen können. Für Beethoven: Bei Duo Fen (贝多芬), Bei Duo Wen (贝多芬), Bei Tu Fen (贝吐芬), Bei Duo Wen (悲多汶), Bei Duo Fen (悲多芬), Bi Duo Fen (比多芬), Bi Du Fen (比独芬), Pei De He Fen (培得诃芬), Bi Tuo Fen (比妥芬). Für Tschaikowski: Chai Ke Fu Si Ji (柴可夫斯基), Chai Ke Fu Si Ji (柴科夫斯基), Cai Ke Fu Si Ji (蔡柯夫斯基). Die Ergebnisse werden mit folgenden Kurven anschaulich dargestellt.

¹⁹ Shanghai Municipal Archives, 2006; Wang, 2007.

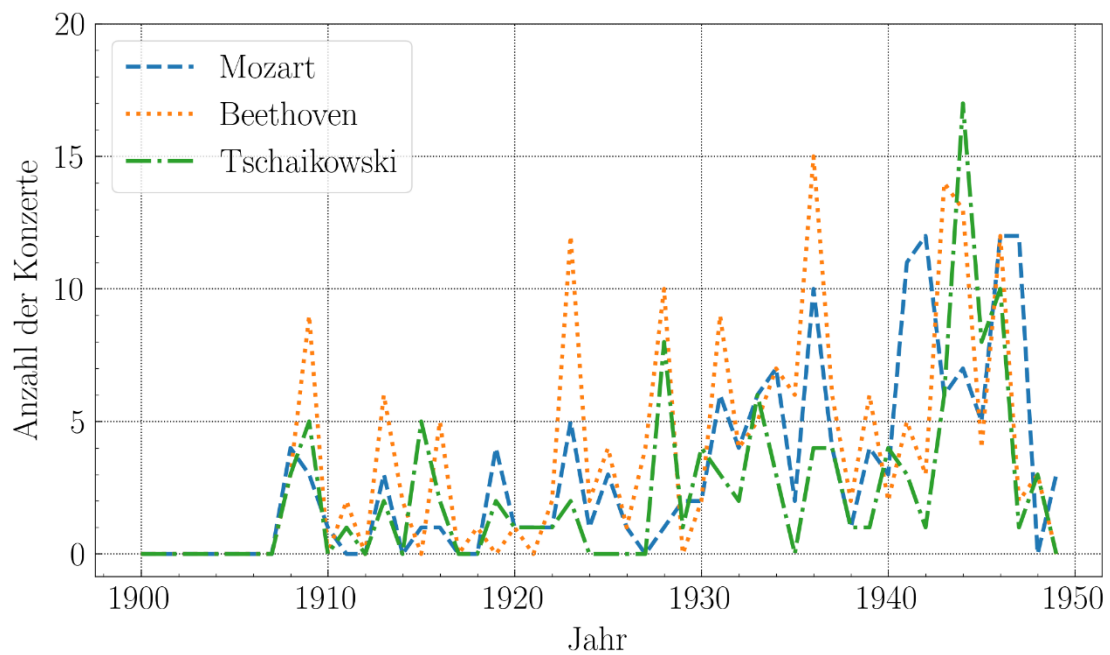


Abb. 2: Anzahl der Konzerte über Mozart, Beethoven und Tschaikowski bis 1949

Es erweist sich als aufschlussreich, die fast parallelen Verlaufstendenzen in der Rezeption von Beethoven, Mozart und Tschaikowski zu vergleichen. Beethoven genoss dabei durchgängig die höchste Konzentration und Beliebtheit. Ein markanter Unterschied zeigt sich in den 1940er-Jahren: 1941 und 1942 war Mozart am häufigsten in den Aufführungen vertreten, während Beethoven und Tschaikowski jeweils den zweiten bzw. dritten Platz einnahmen. Hinsichtlich der Publikationen zeichnet sich ein ähnliches Bild ab: Schriften über Beethoven waren stets am zahlreichsten, gefolgt von Mozart und Tschaikowski. Die Anzahl der Veröffentlichungen über Beethoven und Mozart stieg 1946 rapide an und erreichte 1947 ihren Höhepunkt. Besonders bemerkenswert ist das Jahr 1943, in dem die Publikationen über Beethoven auf 30 anstiegen, während für Mozart und Tschaikowski lediglich eine Handvoll Veröffentlichungen zu verzeichnen waren.

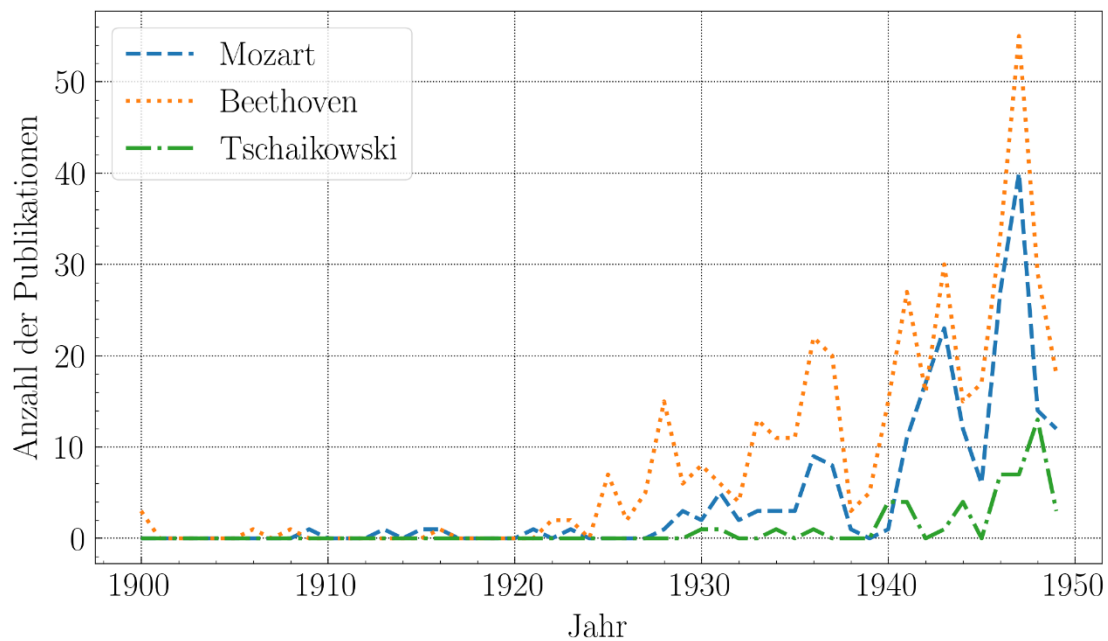


Abb. 3: Anzahl der Publikation über Mozart, Beethoven und Tschaikowski

Bei einer umfassenden Betrachtung zeigt sich, dass die Mozart-Rezeption in China bis 1949 hinsichtlich der Anzahl von Konzerten und Veröffentlichungen Parallelen zur Beethoven- und Tschaikowski-Rezeption aufweist. Diese Beobachtung lässt den Schluss zu, dass die Mozart-Rezeption in diesem Zeitraum in gewissem Maße als repräsentativ für die Aufnahme westlicher Musik in China angesehen werden kann. Zusammengefasst zeigt die Analyse, dass bis Mitte der 1930er-Jahre Konzerte und Veröffentlichungen von Mozarts Musik in China relativ selten waren. Jedoch ist ab den späten 1930er Jahren, insbesondere während der 1940er-Jahre, ein deutlicher Anstieg und eine bemerkenswerte Belebung zu verzeichnen. Eine vorläufige Hypothese könnte lauten, dass die Präsenz von Mozart in China zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren Anfang nahm und sich im Laufe der Zeit intensivierte. Bis in die 1940er-Jahre hinein wurde Mozart zunehmend im chinesischen Kulturraum bekannt. Vor diesem Hintergrund eröffnen sich weiterführende Fragen: An welchen Orten in China fand die Mozart-Rezeption statt, und wer waren die Schlüsselfiguren, die diese Phase prägten? Welche Gründe gibt es für die auffälligen Höhepunkte und Einbrüche im Verlauf dieses Rezeptionsprozesses? Und wie werden Mozart und seine Musik aus der Perspektive der chinesischen Bevölkerung wahrgenommen und interpretiert?

Um diese Fragen zu beantworten, ist es zunächst notwendig, die Konzerte und

Veröffentlichungen detaillierter zu untersuchen. Aus der Analyse der Tabellen 1 *Grundinformationen der Konzerte* und 7 *Konzerte und Städte* im Anhang lässt sich eine Regel ableiten: Über einen Zeitraum von vier Jahrzehnten war Mozarts Musik in fast allen bedeutenden Großstädten präsent. In Ostchina war Shanghai konstant die führende Stadt hinsichtlich der Aufführungshäufigkeit von Mozarts Werken. In Nordchina zeigten insbesondere Beijing und Harbin in den 1920er und frühen 1930er-Jahren eine hohe Präsenz. Nach einem Höhepunkt im Jahr 1936 nahm die Anzahl der Konzerte in Shanghai ab. Im Kontrast dazu stieg die Anzahl der Konzerte in süd- und westchinesischen Städten wie Chongqing und Guilin ab 1940 merklich an. Nach 1945 verzeichneten westchinesische Städte einen Rückgang der Konzertaktivitäten, während in Shanghai ab 1945, insbesondere 1946, wieder ein Anstieg zu beobachten war.

Die Auswertung der Tabellen 8 *Orchester* und 9 *Musiker* im Anhang erlaubt die Schlussfolgerung, dass bis in die frühen 1930er-Jahre die musikalische Landschaft in Städten wie Shanghai, Beijing und Harbin durch eine begrenzte Anzahl von Orchestern und Musikern geprägt war. Auffallend ist hierbei, dass vor 1930 nur wenige chinesische Musiker in Erscheinung traten. Ab Mitte der 1930er-Jahre ist jedoch ein deutlicher Anstieg der Anzahl an Musikern und Musikensembles zu verzeichnen, die sowohl chinesische als auch westliche Wurzeln aufweisen. In Harbin waren chinesische, japanische und russische Musiker aktiv. Die Mehrheit der russischen Musiker kam infolge der Oktoberrevolution nach Harbin, während die japanische Musiker im Zuge der Gründung der Mandschukuo-Regierung in die Stadt zogen. In Shanghai setzte sich das musikalische Spektrum aus Musikern verschiedener Nationalitäten zusammen, darunter aus China, Deutschland, England, Frankreich, Italien, Japan, Russland und den USA, die größtenteils in den internationalen Konzessionen lebten. In anderen Städten dominierten hauptsächlich chinesische Musiker das musikalische Geschehen. Die Abbildung 4 bietet eine Übersicht der geografischen Verteilung der Akteure nach ihrer nationalen Herkunft.



Abb. 4: Geographische Verteilung und nationale Zugehörigkeit der Hauptakteure in den Städten

Ein vertiefter Blick auf die Veröffentlichungssituation offenbart, basierend auf den Statistiken in den Anhängen 2 und 10, dass die Entwicklung der Publikationen einer ähnlichen Dynamik wie die der Konzerte folgt. Shanghai etablierte sich als das Zentrum der Republik China für Mozart-Publikationen. Beginnend mit der ersten Veröffentlichung eines Werkes von Mozart in Shanghai im Jahr 1909, zeigte sich ein genereller kontinuierlicher Anstieg der Publikationszahlen, mit einem ersten signifikanten Höhepunkt im Jahr 1936. Nach einem zwischenzeitlichen Rückgang setzte ab 1946 ein erneuter signifikanter Anstieg ein. Im Gegensatz dazu verzeichneten die Publikationen in Shanghai insbesondere in den späten 1930er- und frühen 1940er-Jahren einen starken Rückgang im Vergleich zu früheren Jahren. In den frühen 1940er-Jahren erlebten mehrere Städte in Westchina, darunter Chongqing, Guilin, Chengdu und Kunming, einen Anstieg an Veröffentlichungen, der jedoch ab 1946 wieder abflachte.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die 1940er Jahre in mehreren Städten Chinas eine Phase des westlichen musikalischen und kulturellen Aufschwungs markieren. In diesem Zeitraum traten vermehrt Schriftsteller und Musiker in den Vordergrund. Auffallend ist dabei, dass im Vergleich zu den 1920er- und 1930er-Jahren in den 1940er-Jahren eine Zunahme an Publikationen zu verzeichnen ist, die sich

ausschließlich Mozart widmen, im Gegensatz zu Werken, die Mozart gemeinsam mit anderen Komponisten und berühmten Persönlichkeiten behandeln. Dies deutet darauf hin, dass das Interesse an Mozart gestiegen sein könnte und seine Werke möglicherweise von einem breiteren Publikum wahrgenommen wurden.

Abschließend kann festgehalten werden, dass die zweite Hälfte der 1930er-Jahre sowie die zweite Hälfte der 1940er-Jahre als entscheidende Wendepunkte in der musikalischen Rezeption zu betrachten sind. Die folgenden Kapitel orientieren sich an diesen Zäsuren, insbesondere an den beiden Höhepunkten der Konzerte und Publikationen in den Jahren 1936 und 1946. Detaillierte Analysen und Untersuchungen zu diesen spezifischen Zeitpunkten werden in den nachstehenden Kapiteln ausführlich behandelt.

3. Mozart-Rezeption in China bis 1936

Shanghai, Beijing und Harbin zeichneten sich als die Pioniere in der Rezeption Mozarts in China aus, insbesondere bis zur Mitte der 1930er Jahre. Shanghai stellte sich dabei mit einer Vielzahl an Musikorganisationen, sowohl ausländischen als auch chinesischen Orchestern und Musikensembles, an die Spitze. Zu nennen sind hier beispielsweise das Shanghai Municipal Orchestra (SMO) und die Nationale Musikhochschule Shanghai. In Beijing spielte das Musikinstitut der Universität Peking eine wichtige Rolle, während in Harbin russische Musiker an der Glazunov-Musikhochschule Harbin und in der Oper Harbin maßgeblich beitrugen. In diesem Kapitel werde ich zuerst die Funktion ausländischer Musikgruppen und Organisationen bei der Vermittlung von Mozarts Musik, insbesondere in Bezug auf ihre Verbreitung und Rezeption unter dem chinesischen Publikum, untersuchen. Danach wird die Rolle chinesischer Musikgruppen in diesem Übertragungsprozess beleuchtet. Abschließend erfolgt eine Analyse, wie Mozart in chinesischen Veröffentlichungen dargestellt wird und welche Charakteristika sein Bild in der öffentlichen Wahrnehmung prägen.

3.1 Mozart im Repertoire des Shanghai Municipal Orchestra

1879 wurde die Shanghai Public Band in dem Shanghai International Settlement²⁰

²⁰ Am 29. August 1842, nach der Unterzeichnung des Nanking-Vertrags zwischen China und Großbritannien, wurde Shanghai als Vertragshafen geöffnet, und den Briten wurde erlaubt, Konsulate zu errichten sowie Handel in Shanghai zu treiben (Xiong, 2008, S. 14-15). Eine große Anzahl britischer Geschäftsleute zog daraufhin nach Shanghai. Die frühen britischen Händler, die nach Shanghai kamen, mieteten Wohnungen in der Stadt und lebten zusätzlich zusammen mit der chinesischen Bevölkerung. Um eine effektive Verwaltung zu gewährleisten und Streitigkeiten zwischen chinesischen und ausländischen Bewohnern über Landpacht und andere Fragen zu entschärfen, verkündete die Shanghai Regierung im Jahr 1845 das Prinzip der Trennung zwischen chinesischen und ausländischen Bewohnern. Ein Gebiet außerhalb der Stadt wurde an die Briten vermietet, was 1846 zur Bildung der britischen Konzession führte (ibid., S. 15-19). Nach der Einrichtung der britischen Konzession folgten die USA und Frankreich diesem Beispiel, und die amerikanische sowie die französische Konzession wurden 1848 bzw. 1849 eingerichtet (ibid., S. 19). Im Jahr 1854 nutzten die britischen, amerikanischen und französischen Konsulate die Gelegenheit, die der Aufstand der Gesellschaft der Kleinen Schwerter (1853) bot, und gründeten den Shanghai Municipal Council (Abk. SMC). Dieser richtete Ministerien, Steuerzahler-Konferenzen, Polizei und Shanghai Volunteer Corps ein und entwickelte die Konzession von einem Wohngebiet zu einer politischen Einheit mit legislativen, exekutiven, polizeilichen und militärischen Kompetenzen (Xiong, 2008, S. 21-25). Die britische und die amerikanische Konzession wurden 1863 zum International Settlement zusammengelegt (ibid., 26). Trotz der Trennungsprinzip lebten auch Chinesen innerhalb der Konzession, allerdings in der Anfangszeit in geringerer Anzahl. Der Aufstand der Gesellschaft der Kleinen Schwerter (1853) und die Taiping-Rebellion (1862) veränderten jedoch die ursprüngliche Trennung der Siedlungen grundlegend. Im September 1853 brach der Aufstand

gegründet und im Jahr 1900 offiziell dem Shanghai Municipal Council (SMC) zugeordnet. 1922 erfolgte die Umbenennung dieser Band in das Shanghai Municipal Orchestra (SMO), welches bis 1942 aktiv war.²¹ Das SMC unterstützte das SMO finanziell durch Mittel, die aus den Steuereinnahmen des Konzessionsgebiets stammten.²² Dies impliziert, dass das SMO vorrangig öffentliche Musikdienste für die Bewohner des internationalen Konzessionsgebiets anbot. Das Rathaus des internationalen Konzessionsgebiets stellte ab 1899 dem SMP Proberäume und eine Bibliothek zur Verfügung.²³ Der Hauptveranstaltungsort war von 1899 bis 1929 der Rathaussaal, der Platz für 1000 Sitzplätze bot.²⁴ zwischen Oktober und Mai fanden jährlich sonntags oder donnerstags Sinfoniekonzerte statt.²⁵ Im Jahresbericht 1906 des SMC wurden spezifische Anforderungen an das SMO formuliert, um sicherzustellen, dass alle nicht-chinesischen Bürger verschiedener Nationalitäten die Konzerte genießen können. Das Orchesterkomitee legte vier musikalische Kriterien fest, zu denen auch die Durchführung kostenloser Konzerte im Sommer in öffentlichen Parks und auf der Shanghai Rennbahn zählte.²⁶ Entsprechend dieser Vorgabe führte das SMO in den Sommermonaten zusätzlichen Konzerte in Parks im International Settlement sowie in der französischen Konzession durch. Jedes Jahr wurden Hunderte von Open-Air-Aufführungen an Orten wie dem Public Garden, dem Hongkew Park, dem Jessfield Park, der Shanghai Rennbahn und dem französischen Park veranstaltet. Der Public

der Gesellschaft der Kleinen Schwerter aus, wodurch eine große Anzahl von Chinesen in die britische Konzession floh, um den Kriegswirren zu entgehen. Unter den Flüchtlingen befanden sich einige wohlhabende Familien, die Schutz in der Konzession suchten, die Mehrheit gehörte jedoch den unteren Gesellschaftsschichten an (Maybon, Fredet, 1983, S. 134-135). Die Unruhen führten dazu, dass sich in den britischen und französischen Konzessionen eine gemischte Bevölkerung aus Chinesen und Ausländern entwickelte, was das Bevölkerungswachstum förderte und zur wirtschaftlichen Blüte sowie zur Entwicklung der öffentlichen Angelegenheiten innerhalb der Konzession beitrug. Nach dem Aufstand war die Shanghaier Regierung weitgehend gelähmt, und die Zentralregierung der Qing-Dynastie war aufgrund der Taiping-Rebellion nicht in der Lage, sich um die Angelegenheiten Shanghais zu kümmern. Seitdem Chinesen und Ausländer innerhalb der Konzessionen zusammenlebten, bildeten die Chinesen weiterhin die überwiegende Mehrheit der Bevölkerung. Laut offiziellen statistischen Daten aus den Jahren 1865 bis 1942 waren die Chinesen in der öffentlichen Konzession in der Regel 40- bis 50-mal zahlreicher als Ausländer (Xiong, 2008, S. 28-29).

²¹ Tang, 2014, S. 53-54, 314-315.

²² Ibid., S. 73.

²³ SMC-Tagungsprotokoll am 01.08.1899. In: Shanghai Municipal Archives, Band 14, 2001, S. 514.

²⁴ SMC-Tagungsprotokoll am 09.01.1929. In: Shanghai Municipal Archives, Band 24, 2001, S. 534.

²⁵ Shen Bao, 27.09.1925, S. 21.

²⁶ Wang, 2015, S. 37.

Garden, der Hongkew Park und der Jessfield Park dienten als Hauptveranstaltungsorte.²⁷ Unter den genannten Veranstaltungsorten war der Jessfield Park der beliebteste, mit den meisten Aufführungen und dem größten Publikum. Das SMO bot dort wöchentlich zwei bis drei feste Konzerte an. Der Park verfügte über 2000 feste Sitzplätze, und bei Bedarf wurden zusätzliche Stühle zur Miete bereitgestellt.²⁸ An zweiter Stelle in Bezug auf die Beliebtheit stand der Rohnickel Park. Ein Bericht aus dem Jahr 1922 erwähnt, dass der Hongkew Park über eine ideale Bühne verfügte, was zu einem Anstieg der Zuschauerzahlen von etwa 1.800 bei der ersten Aufführung auf rund 3.500 bei der vierten Aufführung führte.²⁹ Darüber hinaus gab SMO private Aufführungen, um die Einnahmen und Ausgaben auszugleichen und Gewinne zu erzielen.³⁰ Der Vorstand des SMC vertrat die Ansicht, dass das SMO bei der Planung seiner Aufführungen hauptsächlich die Bequemlichkeit der Öffentlichkeit berücksichtigen sollte, da ein Großteil der Mittel für den Unterhalt der Musikband aus öffentlichen Spenden stammte.³¹ Es wurde betont, dass der gemeinnützige Charakter des Orchesters primär dem Wohl der Steuerzahler dienen und dem privaten Dienstleistungssektor Vorrang eingeräumt werden sollte. Bemerkenswert ist jedoch, dass diese Überlegungen ausschließlich auf die ausländische Gemeinschaft abzielten, während chinesische Staatsbürger nicht berücksichtigt wurden. Infolgedessen blieben die öffentlichen Musikveranstaltungen des SMO exklusiv für die ausländische Bevölkerung. Ähnlich wie die von Ausländern organisierten Orchester in anderen Teilen Chinas waren auch die im Nordosten etablierten Ensembles nicht leicht für chinesische Bürger zugänglich. Laut Ju baute der russisch-jüdische Einwanderer Joseph Kasse im Jahr 1913 in Harbin ein Theater im Hotel *Le Madure*. Dieses Theater wurde schnell zum Hauptort für Konzerte und Opernaufführungen in Harbin.³² Die russisch-ukrainische Grand Oper und die Harbin Oper führten ihre Opern dort auf, ebenso wie

²⁷ Ibid., S. 75.

²⁸ Ibid., S. 76.

²⁹ Ibid.

³⁰ Tang, 2014, S. 64-66.

³¹ SMC-Tagungsprotokoll am 01.08.1887. In: Shanghai Municipal Archives, Band 9, 2001, S. 593.

³² Ju, 2014, S. 4.

im Gelsop Theater Harbin und in verschiedenen Eisenbahnclubs.³³ In den Jahren 1926 bis 1930 wurde *Die Hochzeit des Figaro* mehrmals in Harbin aufgeführt. Die Harbin Oper inszenierte diese Oper auch in anderen Städten wie Yantai, Qingdao, Tianjin, Beijing und Shanghai. Das Publikum bestand jedoch zum großen Teil aus ausländischen Emigranten.³⁴

Erst in den 1920er-Jahren begann sich die Vernachlässigung der chinesischen Zuschauer allmählich zu ändern. Das SMO unternahm Anstrengungen, um ein integrativeres Shanghai zu fördern und ein chinesisches Publikum zu gewinnen. Mario Paci (1878-1946), der Dirigent des SMO, setzte sich intensiv dafür ein. Er schlug dem Municipal Council vor, chinesischen Zuschauern Zugang zu SMO-Konzerten zu gewähren und drohte sogar mit einem Rücktritt, sollte sein Vorschlag abgelehnt werden.³⁵ Ein Interview mit Paci aus dem Jahr 1930, als er sich in Italien aufhielt, belegt die Bemühungen. Er behauptete:

Up till 1925 they were not allowed to attend them, but it was I who proposed to let them frequent the Town Hall, which was, one can say, the only place of artistic culture in a town of two million. I succeeded. From then, the Chinese, who are very intelligent and great lovers of musical art especially, have attended the concerts more and more. They particularly like to get on the same level as the cultural European public. A Choral Society has been formed by the Chinese, and I often let them perform at my concerts.³⁶

In einem Brief am 4. November 1945 erklärte er noch:

When in 1923, Chinese, under the English rule, were not admitted to the Symphony Concerts in the Town Hall, I, an Italian, started a campaign against my employers and threatened to resign from my conductorship if that rule should have been further enforced.³⁷

Dank der Bemühung von Mario Paci war das Orchester nach 1925 für chinesische Zuschauer zugänglich, was ein bedeutender Schritt in Richtung einer direkten Verbindung zwischen dem Orchester und der chinesischen Bevölkerung darstellte. Am 27. September 1925 erschien in der damaligen Shanghaier Tageszeitung *Shen Bao* der

³³ Von Juni 1898 bis Juli 1903 errichtete das Russische Reich die Ostchinesische Eisenbahn, die Harbin als ihr zentrales Drehkreuz in Nordostchina etablierte. Im Zuge dieser Entwicklung wurde im Jahr 1899 im Xiangfang-Bezirk der Ostchinesischen Eisenbahnklub gegründet, der als Unterhaltungsstätte für hochrangige Beamte diente und Aufführungen von Opern sowie Filmvorführungen ermöglichte.

³⁴ Ju, 2014, S. 4.

³⁵ Yang, Saffle, 2017, S. 51.

³⁶ Zaharoff, 2005, S. 154.

³⁷ Ibid., S. 280.

erste Bericht über das SMO-Konzert von dem chinesischen Zuschauer Zhang Ruogu (1905-1967). 1926 gab es insgesamt 45 Sonntagskonzerte, bei denen durchschnittlich 639 Zuhörer anwesend waren, unter diesen machten chinesische Einheimische nur einen geringen Anteil von etwa einem Zwanzigstel aus.³⁸

Da chinesische Zuschauer schließlich Zugang zu den Konzerten des SMO erhalten hatten, stellt sich die Frage, wie häufig sie dort mit der Musik Mozarts in Berührung kamen. Gemäß den Jahresberichten des Shanghai Municipal Council von 1908 bis 1941 veranstaltete das SMO regelmäßig Konzerte, die sich hauptsächlich auf europäische Musik konzentrierten, wobei ein großer Anteil dieser Aufführungen klassischer Musik gewidmet war.³⁹ Seit 1908 wurden die Konzertprogramme der regelmäßigen Sonntagskonzerte des Orchesters in der „Municipal Gazette of S.M.C.“, der Zeitung des SMC, veröffentlicht. Der Jahresbericht des SMC für das Jahr 1908 verzeichnet, dass in diesem Jahr insgesamt 34 Sonntagskonzerte stattfanden, bei denen 115 Werke aufgeführt wurden. Unter diesen befanden sich 4 Werke von Mozart, 8 von Beethoven, 4 von Weber, 4 von Wagner, 2 von Tschaikowski sowie jeweils 1 Werk von Schubert, Mendelssohn, Liszt, Grieg, Berlioz und anderen moderneren Komponisten.⁴⁰ Ab dem Jahr 1909 wurden die Konzertprogramme dann direkt im Jahresbericht des SMC veröffentlicht. In diesem Jahr wurden Mozarts Sinfonie Nr. 39 KV 543, die Ouvertüre zur *Entführung aus dem Serail* sowie die Ouvertüre zur *Zauberflöte* und andere Werke aufgeführt. In den darauffolgenden Jahren - 1913, 1915, 1916 und kontinuierlich von 1919 bis 1941 - wurden weitere Programme Mozarts im Jahresbericht erwähnt, bis zur Auflösung des SMC am 17. Dezember 1943. Im Jahr 1913 spielte das SMO Mozarts Ballettmusik *Les Petits Riens* KV 299b, die Sinfonie Nr. 39 KV 543 und das Konzert in A-Dur KV 622 für Klarinette und Orchester. 1915 und 1916 wurde die Sinfonie Nr. 39 KV 543 wieder aufgeführt.⁴¹ Im Jahr 1919 führte Mario Paci (1878-1946) mit dem

³⁸ Shen Bao, 28.05.1927, S. 17.

³⁹ *Annual Report of the Municipal Council 1908-1941*. Shanghai: North China Daily News. Die *North China Daily News* (auf Chinesisch-Pinyin: Zilin Xibao, 1850-1951) war eine der einflussreichsten englischen Zeitungen in China und zugleich die am längsten in China publizierte Zeitung dieser Art. Sie wurde von britischen Verlegern gegründet.

⁴⁰ Tang, 2014, S. 85; *Annual Report of the Municipal Council 1908* Shanghai: North China Daily News, 1908, 102-4.

⁴¹ Genaue Statistiken befinden sich in der Tabelle 1 im Anhang.

SMO erneut Mozarts Ballettmusik *Les Petits Riens* KV 299b, die Serenade für Streicher in G-Dur KV 525 und das 26. Klavierkonzert in D-Dur KV 537 auf.⁴² Seit Pacis Antritt wurden mehr Mozart-Werke aufgeführt, die zum ersten Mal in Shanghai präsentiert wurden. So erklangen 1920 Mozarts Konzert für Flöte, Harfe und Orchester in C-Dur KV 299,⁴³ 1921 sein Klavierkonzert in D-Dur KV 537,⁴⁴ 1922 die Sinfonie in g-Moll KV 550,⁴⁵ am 22. Dezember 1929 das Violinkonzert in A-Dur KV 219,⁴⁶ am 9. Februar 1936 die Ouvertüre zur *Zauberflöte*⁴⁷ und am 21. Februar 1937 das Klavierkonzert in d-Moll KV 466.⁴⁸ Nach den Jahresberichten war Mozart Teil eines breiteren Repertoires des SMO in diesen Jahren, jedoch wurde seine Musik nicht jedes Jahr aufgeführt. Von 1908 bis 1936 wurden insgesamt 20 Mozart-Werke dargeboten (unter Berücksichtigung von Wiederholungen), was einem Durchschnitt von weniger als einem Werk pro Jahr entspricht. Es ist zu beachten, dass sich diese Daten ausschließlich auf die Sonntags-Sinfoniekonzerte beziehen und über die Aufführungen an anderen Wochentagen in den Parks keine Informationen vorliegen. Zusammenfassend hatten die gewöhnlichen chinesischen Zuschauer nur begrenzte Gelegenheiten, über die Sonntagskonzerte des SMO mit Mozarts Musik in Kontakt zu kommen.

3.1.1 Die Öffnung der SMO-Konzerte für das chinesische Publikum

Lassen wir unseren Blick nun auf die Konzerte an anderen Wochentagen schweifen, insbesondere auf die Open-Air-Konzerte, die während der Sommerkonzertsaison in den Parks stattfanden. Obwohl für diese Veranstaltungen keine spezifischen Konzertprogramme dokumentiert sind, ist bekannt, dass das SMO bei diesen Anlässen westliche klassische Musik spielte, was möglicherweise auch Werke Mozarts einschloss. Daher besteht die Möglichkeit, dass das allgemeine chinesische Publikum

⁴² Tang, 2014, S. 85-114.

⁴³ Tang, 2014, S. 117; *Annual Report of the Municipal Council* 1920 Shanghai: North China Daily News, 1920, 249-50A.

⁴⁴ Ibid., S. 121; *Annual Report of the Municipal Council* 1921 Shanghai: North China Daily News, 1921, 261-3A.

⁴⁵ Ibid., S. 122; *Annual Report of the Municipal Council* 1922 Shanghai: North China Daily News, 1922, 340-3A.

⁴⁶ Wang, 2013, S. 114.

⁴⁷ Li, 2014, S. 130.

⁴⁸ Enomoto, 2015, S. 186.

bei diesen Gelegenheiten Zugang zu Mozarts Musik hatte.

Theoretisch bietet ein Park als öffentlicher Raum die Möglichkeit, täglich mehr Besucher anzuziehen als ein Indoor-Theater und könnte daher Konzerte einem breiteren Publikum zugänglich machen. Für das chinesische Publikum stellte sich die Realität jedoch anders dar. Mit der Verpachtung der Konzessionen an ausländische Mächte wurde eine bewusste räumliche Trennung zwischen der chinesischen und der ausländischen Bevölkerung etabliert. Die Qing-Regierung verfolgte das Ziel, Konflikte zwischen den ausländischen Siedlern und der chinesischen Bevölkerung zu minimieren und eine effizientere Verwaltung der Gebiete zu gewährleisten. Die Parks in den internationalen Konzessionen, die unter britischer und amerikanischer Verwaltung standen, wurden primär für die ausländische Bevölkerung konzipiert. Chinesische Einwohner wurden dabei bewusst ausgeschlossen, und die Parks erhielten ausschließlich englische und französische Namen, ohne chinesische Bezeichnungen. In den internationalen Konzessionen wurden insgesamt 15 Parks errichtet, darunter der Public Park, Hongkew Park, French Park und Jessfield Park. Diese dienten als Erholungsbereiche speziell für Ausländer, wobei der allgemeinen chinesischen Bevölkerung der Zugang nicht gestattet war.⁴⁹ Erst infolge des Kleiner-Schwerter-Aufstands von 1853 und der Taiping-Rebellion von 1862 begann die zuvor strikt durchgesetzte Trennung allmählich zu lockern. Trotz der zunehmenden Bedeutung der chinesischen Bevölkerung als Steuerzahler innerhalb der internationalen Konzessionen blieb die systematische Diskriminierung gegenüber den Chinesen jedoch weiterhin bestehen. Das SMC verwehrte den chinesischen Bürgern in den internationalen Konzessionen dauerhaft das Recht auf politische und kulturelle Teilhabe und beschränkte ihren Zugang zu verschiedenen Einrichtungen.⁵⁰ Konkret hatten chinesische Bürger bis 1928 keinen Zugang zu den SMO-Konzerten in den öffentlichen Parks in internationalen Konzessionen.⁵¹

Die restriktive Politik, die chinesischem Publikum in Shanghai den Zugang zu

⁴⁹ Xiong, 2008, S. 98, S. 102, S. 104, S. 106, S. 131; Wang u.a., 2011, S. 13, S. 37.

⁵⁰ Xiong, 2008, S. 129.

⁵¹ Vgl. Bickers, 2001, S. 846-860.

öffentlichen Einrichtungen verwehrte, begann sich erst nach 1921 allmählich zu ändern. Die nationale Bewegung, die durch die Proteste des 4. Mai 1919 ausgelöst wurde, stärkte das nationale Bewusstsein unter den Chinesen in der Shanghaier Konzession. Die zunehmenden nationalistischen Gefühle, die auf diese Studentenproteste folgten, führten dazu, dass die Einwohner Shanghais den Zugang zu den öffentlichen Parks im Shanghai International Settlement forderten, was die Konzessionsbehörden zu Zugeständnissen zwang.⁵² Im April 1921 schlug die Steuerzahlerversammlung im Konzessionsgebiet vor, einen chinesischen Beratungsausschuss einzurichten, um die Öffnung der Parks zu diskutieren. Dieser Vorschlag erwies sich jedoch als Verzögerungstaktik.⁵³ Während einer SMC-Sitzung am 28. Februar 1923 äußerte der Generaldirektor:

Die Frage der Eröffnung des Jessfield Parks für Chinesen wurde dem Vorstand des SMC für ein bis zwei Jahre zur Prüfung vorgelegt. Nach sorgfältiger Abwägung der vielfältigen Herausforderungen hat der Vorstand nun konkrete und klare Vorschläge zu diesem Thema ausgearbeitet. Der Generaldirektor äußerte die Hoffnung, dass das chinesische Beratungskomitee diese Vorschläge annehmen werde.⁵⁴

Dieser Vorschlag blieb aber ohne Erfolg. Nach der Bewegung des 30. Mai 1925 erhoben chinesische Bewohner in der Konzession nochmals die Frage der Parkeröffnung. Am 20. März 1926 richtete der chinesische Rechtsanwalt Feng Bingnan ein Schreiben an das Shanghai Municipal Council (SMC), in dem er argumentierte, dass Chinesen gemäß Artikel 6 der „Land Regulations“ das Recht haben sollten, die Parks in der Konzession zu nutzen. Am 27. März antwortete Generaldirektor Fei Xindun darauf und signalisierte seine Bereitschaft, diesen Vorschlag wohlwollend in Betracht zu ziehen.⁵⁵ Nach langjährigen Diskussionen wurde erst am 18. April 1928 in der Jahresversammlung der Steuerzahler der endgültige Beschluss gefasst, und ab dem

⁵² Wang u.a., 2011, S. 38.

⁵³ Aus den Protokollen der Sitzung vom 28. Februar 1923 geht hervor, dass der Vorschlag zur Parkeröffnung höchstwahrscheinlich im Jahr 1921 vom chinesischen Beratungsausschuss im Konzessionsgebiet eingebracht wurde. Primärquellen, die den Vorschlag und das genaue Datum der Parkeröffnung belegen, konnten jedoch nicht identifiziert werden. Ebenso wurden in den Protokollen des SMC-Treffens sowie der Steuerzahler-Treffen zwischen 1923 bis 1926 keine weiteren Diskussionen zu dieser Fragestellung dokumentiert. Siehe Shanghai Municipal Archives, Band 22, 2001, S.627f.

⁵⁴ Ibid., S. 628 (eigene Übersetzung).

⁵⁵ Primärquellen befinden sich in Shanghai Library Ancient Books, siehe *Parks in Shanghai*, Kapitel 6, 1928. In: Wang u.a., 2011, S. 38.

1. Juni 1928 wurden die Parks in der Konzession offiziell für Chinesen geöffnet.⁵⁶

Tabelle 1: Anzahl der Besucher in öffentlichen Parks ab dem 1. Juni 1928⁵⁷

<i>Jahr</i>	<i>Jessfield Park und Zoological Garden</i>	<i>Hongkew Park</i>	<i>Public Garden</i>	<i>Wayside und Studley Parks, Quinsan Square, Nanyang Rd. und Tifeng Rd. Children's Gardens</i>	<i>Grand Total</i>
1928 (Juni- Dez.)	302,328	446,065	675,602	201,516	1,625,511
1929	389,509	576,322	582,357	453,013	2,001,201
1930	465,891	611,095	590,113	425,333	2,092,432

Tabelle 2: Bevölkerung chinesischer Herkunft in den Ausländersiedlungen, 1855-1930

(Statistische Erhebungen des Shanghai Municipal Council)⁵⁸

<i>Jahr</i>	<i>Population</i>
1855	20,000
1865	90,587
1870	75,047
1876	95,662
1880	107,812
1885	125,665
1890	168,129
1895	240,995
1900	345,276
1905	452,716

⁵⁶ Shanghaier Industrie- und Handelsverband, 2006, S. 2361-2362; Shanghai Municipal Council, 1926, S. 293; Shanghai Municipal Council, 1927, S. 133; Wang u.a., 2011, S. 38.

⁵⁷ North-China Daily News & Herald Ltd, 1931, S. 148.

⁵⁸ Ibid., S. 53.

1910	488,005
1915	620,401
1920	759,839
1925	810,279
1930	971,397

Die in der oberen Tabelle 1 dargestellten Daten zeigen, dass die Zahl der chinesischen Besucher, die seit der Eröffnung der öffentlichen Parks im Jahr 1928 die Parks besuchten, kontinuierlich bis 1930 angestiegen ist. Aus Tabelle 2 geht hervor, dass die chinesische Bevölkerung im International Settlement sich bis 1930 stetig erhöhte (mit Ausnahme eines Rückgangs zwischen 1865 und 1870). Dies könnte zu dem Anstieg der Besucherzahlen in den öffentlichen Parks beigetragen haben. Bemerkenswert ist, dass die Gesamtzahl der Parkbesucher in den Jahren 1928 bis 1930 die Gesamtzahl der chinesischen Bevölkerung im International Settlement deutlich übertraf. Dies deutet darauf hin, dass im Durchschnitt jeder chinesische Einwohner der Konzession mindestens zweimal die Parks besuchte. Obwohl keine spezifischen Informationen zu den Besucherzahlen der Konzerte in den Parks vorliegen, lässt die Zunahme der Parkbesucher nach der Öffnung für Chinesen den Schluss zu, dass immer mehr Chinesen den Open-Air-Konzerten des SMO, und möglicherweise auch Mozarts Musik, ausgesetzt gewesen sein könnten.

Parallel zur Öffnung der Parks für das chinesische Publikum stieg die Anwesenheitsquoten von chinesischen Besuchern seit 1928 an. Im Jahr 1928 waren drei Viertel des Publikums bei diesen Veranstaltungen Chinesen. Bis 1930 stieg das chinesische Interesse weiter an, wobei durchschnittlich 75 chinesische Zuhörer bei jedem Konzert in den Parks gezählt wurden.⁵⁹ Die Tradition des SMO, Sommerkonzerte an öffentlichen Orten im Freien, wie dem Public Park, dem Jessfield Park und dem Hongkew Park, zu veranstalten, zog zunehmend chinesische Besucher an.⁶⁰ Bis 1931 waren auch etwa 20 Prozent der Besucher bei Indoor-Aufführungen

⁵⁹ Vgl. Bickers, 2001, S. 856; Tang, 2014, S. 132.

⁶⁰ Ibid.

Chinesen, und der Prozentsatz stieg weiterhin stetig an.⁶¹

Die Beteiligung chinesischer Musiker am SMO entwickelte sich auch zunehmend weiter. Ein markantes Beispiel dafür war der Auftritt des chinesischen Violin-Virtuosen Ma Sicong (1912-1987) im Jahr 1929, der als erster chinesischer Musiker gemeinsam mit dem Orchester bei einem Konzert spielte. Diese Zusammenarbeit stellte einen bedeutenden Schritt in der Integration chinesischer Musiker in das SMO dar und war ein deutliches Zeichen für die wachsende Anerkennung und Wertschätzung chinesischer Talente in der westlichen Musikszene Shanghais.⁶² Im Jahr 1930 erreichte die Integration chinesischer Musik in das Repertoire des SMO einen weiteren bemerkenswerten Punkt: Die Sinfonie *In Memoriam* (Huanjiu), komponiert von Huang Tzu (1904-1938), wurde erstmals vom SMO aufgeführt.⁶³ Ab 1930 förderte Mario Paci aktiv die musikalische Entwicklung chinesischer Musikstudenten und Schüler, indem er ihnen ermöglichte, im SMO mitzuspielen.⁶⁴ Die zunehmende Präsenz chinesischer Musiker im Orchester führte normalerweise zu einem höheren Anteil chinesischer Zuschauer bei den Konzerten. Die wachsende Interaktion zwischen dem SMO, dem chinesischen Publikum und chinesischen Musikern war teilweise ein Ergebnis des gestiegenen chinesischen Interesses an westlicher Musik. Sie resultierte jedoch auch aus den sich verändernden kulturellen und gesellschaftlichen Grenzen zwischen dem ausländisch geprägten und dem chinesischen Shanghai.⁶⁵ Diese Entwicklung könnte es einer zunehmenden Zahl chinesischer Zuhörer ermöglicht haben, die Musik Mozarts zu hören und sich mit ihr vertraut zu machen.

Die Veränderung im Umfeld des SMO beschränkte sich nicht nur auf die Öffnung der öffentlichen Parks für Chinesen, sondern betraf auch den Aufführungsort des Orchesters. Am 18. Mai 1930 fand das letzte Konzert des SMO in dem Rathaus des Shanghai International Settlements statt. Nach dem Verkauf des Gebäudes im Jahr 1929

⁶¹ Vgl. Bickers, 2001, S. 856.

⁶² Bickers, 2001, S. 857.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Weitere Details von chinesischen Musikern im SMO während der Paci-Zeit befinden sich in: Wang Yanli, 2015, S. 151-176.

⁶⁵ Bickers, 2001, S. 859.

verlor das SMO seine traditionelle Heimstätte.⁶⁶ Der Umzug aus diesem Gebäude, das exklusiv ausländische Privilegien symbolisierte, führte das Orchester in kommerzielle und öffentliche Räume – zunächst in das Grand Theatre (1930-34) und anschließend in das Lyceum Theatre (ab 1934). Im Rathaus war das SMO lediglich als kulturelles Anhängsel eines ausländisch dominierten Verwaltungszentrums aufgetreten, das sich hauptsächlich an die ausländische Gemeinschaft richtete. Mit dem Umzug in Shanghais Unterhaltungszentren wandelte sich das Orchester zunehmend zu einem kulturellen Gut, das für die gesamte Stadt und alle ihre Bewohner Bedeutung erlangte.⁶⁷

3.1.2 Das potenzielle chinesische Publikum bei Konzerten des SMO

Obwohl die Konzerte des SMO theoretisch für das chinesische Publikum geöffnet waren, bleibt die Frage offen, inwiefern diese Zugänglichkeit tatsächlich Menschen aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten erreichte. Wie bereits in der Einleitung dargelegt, deuten vorhandene Quellen darauf hin, dass das Konzertpublikum primär aus elitären Gruppierungen und Vertretern der Mittelschicht bestand. Die vorliegenden Beschreibungen konzentrieren sich überwiegend auf Mitglieder dieser Elite, insbesondere auf Musiker und Intellektuelle, die eine tragende Rolle in der Verbreitung westlicher Musik in China spielten. Ein Mangel an präzisen und offiziellen Daten über eine breitere Zuschauerschaft ist allerdings zu konstatieren. Dennoch eröffnen Musikrezensionen in Zeitungen sowie Konzertankündigungen, inklusive der Details zu den Eintrittspreisen, wertvolle Perspektiven, die einen tieferen Einblick in die soziale Zusammensetzung des Konzertpublikums ermöglichen.

Von dem ersten SMO-Konzertbericht von Zhang Ruogu (1905-1967)⁶⁸ auf *Shen*

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Vgl. Ibid., S. 859-860.

⁶⁸ Zhang Ruogu (1905-1967) war ein Schriftsteller und Kritiker. Er besuchte in seiner Jugend die katholische Xuhui-Mittelschule in Shanghai und schloss 1925 sein Studium an der katholischen Aurora-Universität in Shanghai ab. Im Jahr 1926 trat er eine Professur an der Shanghai Arts University an. 1927 übernahm er die Position des Redakteurs der Zeitung *Revolutionary Army Daily* in Nanjing. Ab 1930 war er als Sekretär der kubanischen Botschaft in China tätig und wurde 1932 Reporter für die Zeitung *Da Wan Bao* in Shanghai. In den folgenden Jahren bereiste Zhang Europa und studierte an der katholischen Universität Löwen in Belgien Landwirtschaft, Soziologie und Theologie. Nach seiner Rückkehr nach China im Jahr 1935 arbeitete er als Journalist für die Zeitung *Shi Bao* in Shanghai. Im Jahr 1936 wurde er Chefredakteur der Zeitung *Zhao Bao* in Nanjing und später Reporter für die Zeitung *Shen Zhou Bao* in Shanghai. Zusätzlich gründete er die Zeitschrift *Da Shanghai Ren* und war

Bao am 27. September 1925, wissen wir mindestens, dass dieser Intellektuelle zu den ersten Zuschauern gehörte. Am 24. Januar 1926 gab Zhang Ruogus einen Bericht über das 16. SMO-Konzert im Rathaus des SMC wieder, in dem er das vermehrte chinesische Publikum erwähnte und seine positive Perspektive von westlicher Musik in China ausdrückte:

In den letzten Jahren verzeichneten wir eine deutliche Zunahme chinesischer Gäste bei den Konzerten im Rathaus des SMC. Neben den Stammgästen, darunter Studierende der Shanghai College of Fine Arts, der Aurora Universität und der Tongwen-Universität, waren beim 15. Konzert am vergangenen Sonntag über zehn weitere chinesische Zuschauer anwesend, die allesamt bekannte Künstler aus Shanghai sind. Diese Entwicklung deutet auf eine vielversprechende Zukunft der Kunst in China hin.⁶⁹

Nach dem Bericht von Zhang gehörten einige Studierende von Hochschulen und Künstler zu den ersten chinesischen Besuchern bei SMO-Konzerten. Jedoch war ihre Zahl sehr begrenzt, und ein breites chinesisches Publikum aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten war zu diesem Zeitpunkt noch nicht vertreten. Obwohl chinesische Zuschauer vor der Öffnung der Parks für die Konzerte im Rathaus zugelassen waren, war die Kapazität des Musiksaals im Rathaus relativ gering. Es ist wahrscheinlich, dass diese limitierte Anzahl an Plätzen hauptsächlich für die Eliteklasse reserviert war, einschließlich Musiker, Musikstudierender und Intellektueller. Dies wird durch Pacis Beobachtungen untermauert, wonach vornehmlich besonders gebildete und leidenschaftliche Musikliebhaber zu den Konzerten kamen.⁷⁰

Die vorhandenen Konzertberichte, insbesondere jene für die Konzerte, die ab 1928 in den öffentlichen Parks für chinesische Bewohner der Internationalen Konzession zugänglich waren, bieten nur begrenzte Informationen über das Publikum. Die direkten Aufzeichnungen in diesen Berichten reichen daher nicht aus, um ein umfassendes Bild

Chefredakteur des Halbmonatsmagazins. 1937 wurde Zhang Ruogu von Yang Jialuo in das *Verzeichnis der berühmten Persönlichkeiten der Republik China* aufgenommen. Seit 1925 veröffentlichte er eine Vielzahl von Artikeln in Zeitungen und Zeitschriften wie *Shen Bao*, *Da Wan Bao* und *Yi Shi Zhou Kan*. Darüber hinaus publizierte er Essay-Sammlungen wie *Literarisches Leben* (1928), *Exotischer Charme* (1929) und *Krieg, Essen, Männer und Frauen* (1933). Seine Werke umfassten Übersetzungen wie *Chinesische Waisen Kinder* (1942) sowie Originalwerke wie *Drei Geschichten über Kunst* (1927), *Musik-ABC* (1929), *Opern-ABC* (1928), *Zum Konzert gehen* (1926), *Städtische Sinfonie* (1929), *Fünfzehn Jahre Schreiberfahrung* (1940).

⁶⁹ *Shen Bao*, 24. Januar 1926 (eigene Übersetzung).

⁷⁰ Vgl. Zaharoff, 2005, S. 280

einer potenziell größeren Rezipientengruppe zu zeichnen. Stattdessen konzentrieren sich die folgenden Darstellungen auf andere objektive Dokumente, die bisher vernachlässigt oder übersehen wurden, wie z. B. Ticketpreise, Einkommens- und Ausgabenstrukturen im Bereich der Unterhaltung sowie das Angebot an Unterhaltungsveranstaltungen. Diese Quellen, die noch nicht umfassend als wichtige Referenzen für die Untersuchung der Musikrezeption durch die breite Öffentlichkeit herangezogen worden sind, bieten ein wertvolles Potenzial für meine Forschungsarbeit.

Eine Analyse der Ticketpreise für Konzerte des SMO ist bisher kaum erfolgt. Nach Wangs Darstellung galten die Tickets zu Beginn als sehr teuer, wobei drei Preisklassen unterschieden wurden: fünf Yuan, sieben Yuan und zehn Yuan, was als gehobene Preiskategorie für Bühnenunterhaltung galt.⁷¹ Diese Darstellung könnte allerdings von der Realität abweichen. Zhang Ruogu erwähnte 1925 die Ticketpreise in seinem ersten Bericht über ein SMO-Konzert: „Am Sonntag kostet ein Ticket 5 Jiao und am Donnerstag 2 Yuan.“⁷² Bei den Auftritten bekannter Künstler oder bei Opernaufführungen variieren die Preise zwischen 1 und 5 oder 6 Yuan.“⁷³ Dies deutet darauf hin, dass die Ticketpreise nicht so hoch waren, wie von Wang beschrieben.

Die ersten dokumentierten Informationen über die Ticketpreise für ein Konzert des SMO stammen aus dem Jahr 1919, wie in der Tageszeitung *Shen Bao* berichtet wurde:

Am 19. Dezember 1919 um 20:10 Uhr veranstaltete das SMO in der Nanjing-Straße eine Weihnachtsfeier, die als erste chinesisch-westliche Musikkonferenz bezeichnet wurde. Die Veranstaltung, an der über 350 Musikern teilnahmen, war das Ergebnis einer zweimonatigen Vorbereitungszeit. Sie umfasste Auftritte von 12 Chören aus verschiedenen Schulen und Hochschulen Shanghais sowie die gesamte Shanghai Public Band. Zudem nahmen prominente amerikanische Musiker, renommierte Musiklehrer von Shanghaier Mädchenschulen und der chinesische Musiker Zhou Senyou (?) teil. Die Eintrittskarten waren in drei Preiskategorien erhältlich: 1 Yuan, 5 Jiao und 3 Jiao.⁷⁴

Ein weiteres beispielhaftes Ereignis war das 3. Shanghai-Stadtkonzert am 20. Dezember 1921, das der Förderung der Musikforschung gewidmet war. Die ersten beiden Stadtkonzerte in den vorangegangenen zwei Jahren hatten bereits eine große

⁷¹ Wang, 2011, S. 206.

⁷² 1 Yuan entspricht 10 Jiao, 1 Jiao entspricht 10 Fen (Lou 2008, 95-96, 142).

⁷³ Zhang, 1925, S. 21. In: *Shen Bao*, 27.09.1925.

⁷⁴ *Shen Bao*, 19.12.1919, S. 11 (eigene Übersetzung).

Anzahl von Zuschauern angezogen und waren sowohl beliebt als auch gelobt worden. Das dritte Stadtkonzert, das am 22. Dezember 1921 um 20:30 Uhr im Rathaus des SMC stattfand, zielte auf noch größere Organisation ab. Über 200 Musiker hatten an diesem Konzert teilgenommen. Neben den vollständigen Mitgliedern des Vereins traten auch die Public Band des SMC, 12 Chöre, über 10 Schulen und etwa 60 Experten auf, die gemeinsam berühmte westliche Musikstücke darboten. Für dieses herausragende Event kostete ein Reservierungsplatz 2 und ein Sonderplatz 1 Yuan.⁷⁵

Obwohl diese beiden Beispiele interessante Einblicke in die Preisgestaltung und Organisation früherer SMO-Konzerte bieten, sind sie für die zentrale Frage der vorliegenden Studie nur bedingt hilfreich. Denn während der Zeit, als diese Konzerte stattfanden, war das SMO im Rathaus des SMC für das allgemeine chinesische Publikum noch nicht zugänglich. Folglich hatte die breitere chinesische Gesellschaftsschicht keine Möglichkeit, unabhängig von der Erschwinglichkeit, Tickets zu erwerben. Daher ist es sinnvoller, den Fokus direkt auf die Berichte ab 1928 zu legen, dem Zeitpunkt, zu dem die öffentlichen Parks für das allgemeine chinesische Publikum geöffnet wurden.

Nach der Öffnung der öffentlichen Parks für chinesische Besucher im Juni 1928 begannen Werbeanzeigen in chinesischer Sprache zu erscheinen, die Informationen zu den Eintrittskarten für die Sommerkonzerte in diesen Parks enthielten:

Die Sommerkonzerte in den Parks des Shanghai Municipal Council (SMC) beginnen am Dienstag, dem 5. Juni, und laufen bis Ende September, vorausgesetzt, das Wetter erlaubt es. Die Konzertreihe im Juni ist wie folgt strukturiert:

Montags, Streichermusik im Jessfield Park von 21:10 bis 23:00 Uhr
Dienstags, Militärmusik im Public Park von 17:30 bis 19:00 Uhr
Mittwochs, Streichermusik im Jessfield Park von 21:10 bis 23:00 Uhr
Donnerstags, Militärmusik im Hongkew Park von 17:30 bis 19:00 Uhr
Freitags, Militärmusik im Public Park von 17:30 bis 19:00 Uhr
Samstags, Streichermusik im Jessfield Park von 21:10 bis 24:00 Uhr

Die Eintrittspreise variieren je nach Veranstaltungsort und Art der Musik:

Streichermusikkonzerte im Jessfield Park: 6 Jiao pro Person oder 1 Yuan für zwei Personen.

Militärmusik im Hongkew Park: 2 Jiao pro Person, ohne zusätzliche Sitzplatzgebühr.

⁷⁵ *Shen Bao*, 20.12.1921, S. 1.

Militärmusik im Public Park: Kostenloser Eintritt, jedoch 1 Jiao pro Person für Sitzplätze.⁷⁶

Die Sommerkonzerte des Jahres 1929 waren in ihrer Struktur ähnlich gestaltet wie die des Vorjahres, und auch die Ticketpreise blieben unverändert.⁷⁷ In den 1930er Jahren zeichnete sich eine Stabilität der Eintrittspreise für die SMO-Konzerte ab, sowohl für die Open-Air-Konzerte im Sommer als auch für die Sinfoniekonzerte am Sonntag im Winter. Laut den Statistiken der Zeitung *Shen Bao* blieben die Ticketpreise bis 1938 unverändert, entsprechend der Regelung aus dem Jahr 1935. Erst im Jahr 1939 wurden einige Preisänderungen festgestellt. Aus den Werbeanzeigen in Zeitungen lässt sich die Tabelle 3 der Ticketpreise ableiten.⁷⁸

Tabelle 3: Ticketpreis der SMO-Konzerte seit Jahren (1919-1939)

Jahr	Preis
1919	1 Yuan, 5 Jiao, 3 Jiao
1921	2 Yuan, 1 Yuan
1928	6 Jiao, 5 Jiao, 2 Jiao, 1 Jiao, 0
1929	6 Jiao, 5 Jiao, 2 Jiao, 1 Jiao, 0
1932	1 Yuan, 6 Jiao, 2 Jiao, 0
1933	2 Yuan, 1.5 Yuan, 1 Yuan, 6 Jiao, 2 Jiao
1935	2 Yuan, 1.5 Yuan, 1 Yuan, 6 Jiao, 5 Jiao
1937	2 Yuan, 1.5 Yuan, 1 Yuan, 6 Jiao, 5 Jiao
1938	1 Yuan, 6 Jiao
1939	2.1 Yuan, 1.6 Yuan, 1.1 Yuan, 6.5 Jiao, 5.5 Jiao

Aus den Werbeanzeigen in Zeitungen geht hervor, dass die Ticketpreise für die Konzerte des SMO über einen längeren Zeitraum hinweg stabil blieben. Ein Konzertticket kostete in der Regel höchstens 2 Yuan, und je nach Sitzreihe und Veranstaltungsort gab es auch günstigere Optionen bis hin zu freiem Eintritt. Trotz

⁷⁶ *Shen Bao*, 03.06.1928, S. 30 (eigene Übersetzung).

⁷⁷ *Shen Bao*, 21.06.1929, S. 15.

⁷⁸ *Shen Bao*, 09. Juni 1932, S. 15, 20; *Shen Bao*, 03. Juni 1933, S. 13; *Shen Bao*, 06. Oktober 1933, S. 12; *Shen Bao*, 05. September 1935, S. 15; *Shen Bao*, 13. Januar 1937, S. 15; *Shen Bao*, 27. Mai 1937, S. 12; *Shen Bao*, 13. November 1937, S. 8; *Shen Bao*, 1. Dezember 1937, S. 6; *Shen Bao*, 8. Dezember 1937, S. 6; *Wen Hui Bao*, 25. Februar 1938; *Shen Bao*, 6. Januar 1939, S. 11; *Shen Bao*, 11. Januar 1939, S. 11; *Shen Bao*, 5. Februar 1939, S. 14; *Shen Bao*, 9. Februar 1939, S. 12; *Shen Bao*, 12. März 1939, S. 10; *Shen Bao*, 15. März 1939, S. 11.

dieser scheinbaren Erschwinglichkeit bleibt die Frage offen, ob die verschiedenen Gesellschaftsgruppen, insbesondere Personen mit niedrigerem Einkommen, tatsächlich Ticket leisten konnten, besonders in Relation zu den allgemeinen Lebenskosten und anderen Unterhaltungsangeboten. Zunächst soll untersucht werden, ob das Einkommen von Arbeitern und Angestellten ausreichte, um Eintrittskarten für kostenpflichtige Musikveranstaltungen zu erwerben. Anschließend wird die Bereitschaft und Motivation dieser Bevölkerungsgruppen betrachtet, Konzerte zu besuchen, insbesondere im Vergleich zu anderen verfügbaren Unterhaltungsoptionen.

Um zu verstehen, wie viel Geld Arbeiterfamilien in Shanghai in den späten 1920er und 1930er Jahren für Unterhaltung aufwenden konnten, ist ein Blick auf die Konsumstruktur dieser Zeit aufschlussreich. Eine Studie, die den Lebensstandard von 230 Arbeiterfamilien in Shanghai im Jahr 1928 untersuchte, gibt Aufschluss über die durchschnittlichen Einkommens- und Ausgabeverhältnisse. Demnach betrug das durchschnittliche Jahreseinkommen einer Arbeiterfamilie 400 Yuan, was monatlich etwa 33,33 Yuan entspricht. Von diesen Einnahmen wurden 55 % für Lebensmittel und 23% für andere Ausgaben verwendet.⁷⁹ Um ein umfassenderes Bild der realen Lebensumstände und Konsumtrends der Einwohner Shanghais zu erhalten, führte das Sozialamt der Stadt Shanghai von 1929 bis 1934 eine kontinuierliche Beobachtung von 305 zufällig ausgewählten Arbeiterfamilien durch.⁸⁰ Diese fünfjährige Untersuchung liefert aufschlussreiche Daten zur Konsumstruktur und zu Entwicklungstrends innerhalb dieser Bevölkerungsgruppe. Ein Vergleich der Einkommens- und Konsumdaten dieser Familien zwischen 1928 und 1933 ergibt folgende Erkenntnisse: Während der Anteil der Ausgaben für Lebensmittel am Gesamtbudget von 55 % auf 53,2 % leicht zurückging, stieg der Anteil für sonstige Ausgaben von 23% auf 24,6 %. Diese Verschiebung deutet auf eine geringfügige Anpassung in der Konsumstruktur hin. Insgesamt zeigen die Daten, dass es in den Konsumgewohnheiten von Arbeiterfamilien in den 1920er bis Mitte der 1930er Jahre keine signifikanten Veränderungen gab.⁸¹ Bei

⁷⁹ Tang, 1927, S. 183.

⁸⁰ Lou, 2008, S. 258f; Shanghai Sozialamt, 1934, S. 16.

⁸¹ Ibid.

einer detaillierten Analyse der sonstigen Ausgaben von Arbeiterhaushalten ergab sich, dass die jährlichen Unterhaltungsausgaben durchschnittlich 2,40 Yuan betrugen, was lediglich 9,76% der sonstigen Kosten ausmacht.⁸² Dies bedeutet, dass ein Mitglied eines Arbeitshaushalts im Durchschnitt 24 Unterhaltungsaktivitäten pro Jahr im Wert von je 1 Jiao besuchen konnte. Unter Berücksichtigung des durchschnittlichen Jahreseinkommens von 400 Yuan, was einem monatlichen Einkommen von etwa 33,33 Yuan entspricht, würde ein Konzertbesuch mit einem Ticketpreis von 2 Jiao 1/166 des durchschnittlichen Monatslohns eines Arbeiters ausmachen. Bei einem Konzertbesuch für 1 Jiao lägen die Kosten sogar nur bei 1/333 des Arbeitseinkommens.⁸³ Obwohl konkrete Dokumente zum Konzertkonsum der Arbeitergruppen fehlen, lässt sich aus dieser Analyse ableiten, dass es für Arbeiter finanziell möglich gewesen sein sollte, Konzerte mit Ticketpreisen von 1 Jiao oder 2 Jiao zu besuchen. Die Frage, ob sie jedoch die Motivation hatten, diese Veranstaltungen zu besuchen, bleibt aufgrund fehlender Dokumente schwer zu beantworten.

Die Betrachtung der Arbeitsbedingungen der Arbeiter in Shanghai in den frühen 1930er Jahren zeigen, dass Konzertbesuche für die meisten von ihnen tatsächlich ein Luxus gewesen sein könnten. Die tägliche Arbeitszeit in Unternehmen betrug in der Regel 11 Stunden, und ein halber freier Sonntag war die gängige Form des Wochenendes. Unter Berücksichtigung der langen Arbeitszeiten und zusätzlicher 1–2 Stunden für den Arbeitsweg, größtenteils zu Fuß, verblieben nur etwa 2–3 Stunden täglich für persönliche Aktivitäten und Hausarbeiten. Dies ließ wenig Raum für Unterhaltungsaktivitäten unter der Woche, sodass lediglich Sonn- und Feiertage für Freizeitaktivitäten genutzt werden konnten. Je nach Branche hatten Arbeiter etwa 7 bis 13 Tage Urlaub pro Jahr aufgrund von Feiertagen.⁸⁴ In Anbetracht dieser begrenzten Freizeit könnten Arbeiter, die sich für ein Konzert des SMO entschieden, eher die Streichermusikkonzerte im Jessfield Park wählen, die montags, mittwochs und

⁸² Lou, 2008, S. 260.

⁸³ Das Konzert der Militärmusik im Hongkew Park war gegen eine Eintrittsgebühr von 2 Jiao pro Person zugänglich, wobei keine zusätzlichen Kosten für Sitzplätze anfielen. Im Gegensatz dazu war das Konzert der Militärmusik im Public Park kostenlos, allerdings wurde für die Nutzung eines Sitzplatzes eine Gebühr von 1 Jiao pro Person erhoben. (Shen Bao, 03.06.1928: 30)

⁸⁴ Luo, 1932, S. 75; Zhu, 1984, S. 222; Lou, 2008, S. 267.

samstags um 21 Uhr begannen und bis etwa 23 oder 24 Uhr dauerten. Allerdings könnte der Eintrittspreis von 6 Jiao pro Person eine signifikante finanzielle Belastung für die Arbeiterklasse dargestellt haben, insbesondere im Vergleich zu ihrem begrenzten Einkommen und der knappen Freizeit.

Ein weiterer bedeutender Aspekt, der die Zugänglichkeit von SMO-Konzerten für die Arbeiterklasse beeinflusste, waren die Transportkosten. Selbst wenn die Eintrittspreise für die Konzerte innerhalb des Budgets lagen, könnten zusätzliche Transportkosten dazu führen, dass die Gesamtausgaben ihr Budget überstiegen. Infolgedessen könnten die kulturellen und Unterhaltungsbedürfnisse der Arbeiterklasse eher auf kostengünstigere und leichter zugängliche Unterhaltungsformen ausgerichtet gewesen sein, wie beispielsweise lokale Veranstaltungen oder Freizeitaktivitäten in der näheren Umgebung ihrer Wohnorte.

In Anbetracht der begrenzten finanziellen Möglichkeiten und der knappen Freizeit waren andere Unterhaltungsformen wie Kino, Theater, Tanz- und Vergnügungshallen möglicherweise attraktivere Alternativen. Insbesondere boten Tanz- und Vergnügungshallen eine längere Unterhaltungsdauer zu geringeren Kosten als ein zwei- bis dreistündiges Konzert. Beispielsweise war die Vergnügungshalle der Yong'an Company täglich für 11 Stunden, von 13:00 Uhr bis Mitternacht, geöffnet. Die Eintrittspreise waren äußerst günstig: „Jeder Gast zahlt nur 3 Jiao und 5 Cent für alle Unterhaltungsangebote“.⁸⁵ Dies bedeutet, dass die Kosten pro Unterhaltungsstunde in solchen Einrichtungen deutlich niedriger waren als bei Konzerten mit Eintrittsgebühren. Die bekannte Vergnügungshalle „The Great World“, die im Juli 1917 eröffnet wurde und als der beste Club in China bezeichnet wurde, boten vielfältige Unterhaltungsmöglichkeiten an.⁸⁶ Ein Ticket kostete lediglich 2 Jiao und für Kinder und Auszubildende sogar nur 1 Jiao. Das Programm umfasste Filme, Feuerwerk-Shows, Akrobatik, Zaubershow, verschiedene lokale chinesische Musikstile, chinesische Opern und Theateraufführungen.⁸⁷ Dieses breite und kostengünstige

⁸⁵ Shanghai Archives, Aktennummer: U1-4-0002407, S.28. In: Lou, 2008, S. 304.

⁸⁶ Siehe *Shen Bao*, Werbung am 14. Juli 1917: Die Eröffnung der Great World, S11.

⁸⁷ Siehe *Shen Bao*, tägliche Werbung für The Great World seit 11. Juli 1917 bis 24.12.1939.

Unterhaltungsangebot war für die Arbeiterklasse wahrscheinlich wesentlich zugänglicher und ansprechender als kostenpflichtige Konzerte.

Die Vergnügungshallen erlebten hauptsächlich in den 1920er Jahren das goldene Zeitalter.⁸⁸ Anschließend erlebte die Tanzindustrie in den 1930er Jahren in Shanghai einen schnellen Wachstumstrend.⁸⁹ Es war eine Zeit, in der „jedes große Hotel und Restaurant über einen Tanzsaal verfügte, in dem man sich elegant bewegen konnte.“⁹⁰ Um im harten Wettbewerb zu bestehen, senkten viele Betreiber die Eintrittspreise und Getränkegebühren auf 2 bis 4 Jiao. Um Kunden anzuziehen, wurden in den Tanzsälen häufig Geschenke verteilt und zusätzliche Unterhaltungsprogramme angeboten. In der Regel konnte jeder Stadtbürger, der angemessen gekleidet war und sich die Kosten für Tee und Getränke leisten konnte, an den Aktivitäten in den Tanzsälen teilnehmen und Spaß haben, ohne zeitliche Einschränkungen – bis auf das Schließen der Säle am Ende des Abends.⁹¹ Vor dem Ausbruch des Zweiten Sino-Japanischen Krieges im Jahr 1937 gab es in der Innenstadt von Shanghai „mehr als hundert alte und neue Tanzsäle unterschiedlicher Größe, fast an jeder Ecke einen Saal und auf jedem zweiten Straßenabschnitt eine Tanzfläche“, jede Nacht kamen hier zehntausende von Menschen zusammen.⁹²

Die Konsumgröße von Theateraufführungen war auch nicht gering. In den 30er Jahren gab es in Shanghai über hundert Theater für Theateraufführungen mit insgesamt über 100.000 Sitzplätzen. Die Mitglieder, die Theateraufführungen besuchten, beliefen sich täglich auf mindestens 100000 bis 200000 Personen, was etwa 2 % bis 3 % der damaligen Bevölkerung Shanghais entsprach.⁹³ Mit dem Aufkommen neuer Unterhaltungsformen, insbesondere des Films, begann die Mittelschicht Shanghais, die allmählich als „verkommen“ angesehenen Vergnügungshallen zu meiden und sich stattdessen für als hochwertig, modisch und modern wahrgenommene Unterhaltungsstätten wie Theater und Kinos zu entscheiden. Diese Verschiebung der

⁸⁸ Wang, 2003, S. 215.

⁸⁹ Vgl. Field, 2010, S. 119-152.

⁹⁰ Liu, 1936, S. 128.

⁹¹ Ma, 2010, S. 85.

⁹² Li 1937, In: *Shen Bao*, 19.06.1937.

⁹³ Zhang, 1990, S. 1120-1121; Redaktion für Jahrbuch Shanghai Kultur, 2001, S. 234.

Präferenzen führte dazu, dass die Unterhaltungshallen nach und nach ihre Beliebtheit bei der Mittelschicht verloren. Sie wandelten sich allmählich zu Orten der Unterhaltung für die Arbeiterklasse und die Unterschichten.⁹⁴

Der Film als neue Form öffentlicher Unterhaltung war in den 1920er und 1930er Jahren bereits sehr beliebt. Ein durchschnittliches Kinoticket kostete etwa 1 Yuan. Für Arbeiterklasse war ein solcher Preis jedoch unerschwinglich, während er für die Mittelschicht noch erschwinglich blieb.⁹⁵ Die Eintrittspreise variierten jedoch deutlich. Berichten zufolge lag der maximale Ticketpreis für importierte westliche Filme im Roxy-Theater bei 2 Yuan, während chinesische Filme für 1 Yuan angeboten wurden. Im Carlton-Theater und Appollo-Theater bewegten sich die Preise in der Regel zwischen 1 und 1,5 Yuan pro Ticket, während die Preise im Empire-Theater zwischen 3 Jiao und 1 Yuan lagen.⁹⁶ Günstigere Kinos, wie beispielsweise das Eastern-Theater, befanden sich oft direkt in Wohnvierteln und in Fabrikbezirken, in denen sich viele Arbeiter versammelten.⁹⁷

Angeichts der begrenzten Einkommens- und Freizeitressourcen der Arbeiterklasse in Shanghai scheint es wahrscheinlicher, dass sie einen Vergnügungspark oder eine andere Unterhaltungseinrichtung einem Konzertbesuch vorzogen. Im Vergleich zu Konzerten boten Kinos, Tanzhallen, Theater und Vergnügungshallen bequemere und zugänglichere Unterhaltungsoptionen für Arbeiter. Diese Einrichtungen waren in der Regel günstiger als Konzerte, was sie für Arbeiter mit begrenztem Budget attraktiver machte. Hinsichtlich der Transportkosten waren sie zudem zahlreicher und leichter erreichbar als Konzertsäle. Im Vergleich zu den eher festgelegten Zeiten von Konzerten hatten Kinos, Tanzhallen und Theater längere Öffnungszeiten, was den Arbeitern mehr Flexibilität in ihrer Freizeitgestaltung bot. Darüber hinaus waren die Unterhaltungsangebote in diesen Einrichtungen oftmals entspannter und lockerer, was den Arbeitern nach einem anstrengenden Arbeitstag die Möglichkeit gab, sich zu entspannen und zu amüsieren.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Wang 2003, S. 187.

⁹⁶ *Shen Bao*, 19.11.1924, S. 15.

⁹⁷ Wang u.a., 2011, S. 191.

Es ist ebenfalls zu beachten, dass es in Shanghai in den 1930er Jahren eine signifikante Gruppe von etwa 250.000 Angestellten und Arbeitern mit höherem Einkommen und kürzeren Arbeitszeiten von 8 bis 10 Stunden täglich gab.⁹⁸ Die finanzielle Situation dieser Angestellten unterschied sich erheblich von der Arbeitsklasse. Laut der provisorischen Gehaltstabelle von 1933 lag das monatliche Einkommen öffentlicher Bediensteter und Beamter zwischen 55 und 680 Yuan, mit durchschnittlichen Gehaltsstufen von etwa 500 Yuan, 300 Yuan und 100 Yuan.⁹⁹ Im Bildungssektor verdienten Grundschullehrer in Shanghai vor dem Antijapanischen Krieg 1937 zwischen 20 und 100 Yuan monatlich.¹⁰⁰ Die Gehälter von Mittelschullehrern bewegten sich meist zwischen 30 und 180 Yuan, wobei über die Hälfte dieser Gehälter in der Spanne von 30 und 100 Yuan lag.¹⁰¹ An öffentlichen Hochschulen in Shanghai betrug das monatliche Gehalt von Professoren zwischen 400 und 600 Yuan, während Associate-Professoren zwischen 260 und 400 Yuan, Dozenten zwischen 160 und 260 Yuan und Assistenten zwischen 100 und 160 Yuan verdienten.¹⁰² Diese Berufsgruppen verfügten nicht nur über ausreichende finanzielle Mittel, sondern auch über die nötige Freizeit, um an verschiedenen Freizeitaktivitäten teilzunehmen, einschließlich Konzerte und andere Kulturveranstaltungen. Dies spiegelt sich in ihren Konsumgewohnheiten und der Wahl ihrer Freizeitaktivitäten wider. Zwei zeitgenössische Studien über die Freizeitgewohnheiten der Mittelschicht liefern dazu aufschlussreiche Einblicke.

Im Jahr 1933 führte die Stadt Shanghai eine Umfrage zu den Lebensgewohnheiten von hundert Postangestellten mit mittlerem Monatseinkommen durch. Die Ergebnisse zeigten, dass 5 % der Befragten angaben, Musik zu lernen und Konzerte zu besuchen. Im Gegensatz dazu gaben 18 % der Befragten an, Parks zu besuchen oder Filme anzusehen, während 27 % sich dem Lesen widmeten.¹⁰³ Diese

⁹⁸ Zhu, 1984, S. 703-716.

⁹⁹ Xu, 1936, S. 349-351.

¹⁰⁰ Zhang, 1990, S. 747.

¹⁰¹ Li, 2004, S. 71-77; Chen, Yuhong, 2014, S. 68-79.

¹⁰² Yang, 2006, S. 143.

¹⁰³ Xin, Ying: Unterhaltung für Postangestellte. Shanghai Employee Magazine, 1933 (5). Zitiert nach Zhang, 2005, S. 34.

Ergebnisse verdeutlichen, dass Freizeitaktivitäten wie der Besuch von Parks und Kinos oder das Lesen aufgrund ihrer einfacheren Zugänglichkeit und der Bildungsrelevanz bei Postangestellten beliebter waren. Die vergleichsweise geringe Zahl von nur 5 % der Befragten, die sich aktiv mit Musik beschäftigten oder Konzerte besuchten, deutet darauf hin, dass das Interesse an dieser kulturellen Betätigung begrenzt war. Mögliche Gründe dafür könnten die Kosten, die begrenzte Zugänglichkeit, individuelle Präferenzen sowie Aspekte sozialer Distinktion sein.

Professor Lu Zhuang von der Great China University (1924–1951) führte 1934 eine Umfrage zu Einkommen, Lebensbedingungen und Freizeitaktivitäten unter 628 Grundschullehrern aus über 300 Schulen in Shanghai durch.¹⁰⁴ Die Ergebnisse zeigten, dass mehr als die Hälfte der Befragten regelmäßig Zeitungen las, Konzerte, Ausstellungen und Vorträge besuchte oder sich in verschiedenen Forschungsgemeinschaften engagierte. Besonders ausgeprägt war diese kulturelle und bildungsorientierte Aktivität bei Lehrern mit einem Monatseinkommen zwischen 30 und 90 Yuan, die 63 % der Befragten ausmachten. Im Vergleich dazu war die Teilnahme an solchen Aktivitäten bei Lehrern mit einem Einkommen unter 30 Yuan (13 % der Befragten) deutlich geringer. Selbst Lehrer mit einem bescheidenen Einkommen partizipierten an kostengünstigeren Freizeitaktivitäten wie Kinobesuchen, Theateraufführungen und Tanzveranstaltungen.¹⁰⁵ Lehrkräfte, deren Einkommen 90 Yuan überstieg (24 % der Befragten), bevorzugten hingegen Freizeitbeschäftigungen, die mit höheren Ausgaben verbunden waren, darunter Ausflüge und Bootsfahrten.¹⁰⁶

Die höhere Beteiligung von Lehrkräften an Konzerten im Vergleich zu Postangestellten deutet darauf hin, dass Beruf und Bildungshintergrund signifikante Faktoren bei der Wahl von Freizeitaktivitäten sind. Auch das Einkommen spielt eine entscheidende Rolle: Lehrer mit geringerem Einkommen (unter 30 Yuan) bevorzugten vor allem Filme, Theateraufführungen und Tanzveranstaltungen. Obwohl keine spezifischen Umfragen zur Unterhaltungsnutzung innerhalb der Arbeiterklasse

¹⁰⁴ Lu, 1935, S. 41.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Zhang, Ma & Zhu, 2000, S. 779.

vorliegen, legt eine umfassende Analyse der beiden genannten Untersuchungen nahe, dass die Teilnahme der Arbeiterklasse an Konzerten durch eine Kombination aus begrenztem Bildungsniveau und niedrigem Einkommen eingeschränkt war. Diese Faktoren führten vermutlich zu einer geringeren Beteiligung der Arbeiterklasse an kulturellen Veranstaltungen wie Konzerten.

3.2 Mozarts Musik im Lehrplan christlicher Schulen und Hochschulen

In der Forschung zur chinesischen Musikgeschichte wird die Rolle westlicher Missionare als Kulturvermittler bei der Einführung und Verbreitung westlicher Musik in China besonders hervorgehoben.¹⁰⁷ Die christliche Kirche, die der Musik eine zentrale Rolle in der Glaubensverbreitung beimisst, nutzte christliche Musik als Instrument zur Förderung westlicher Kulturelemente durch die Missionare in China. Diese musikalische Praxis, ursprünglich ein Nebenprodukt der Missionierung, markierte den Beginn der offiziellen Auseinandersetzung und des Lernens westlicher Musik durch die chinesische Bevölkerung.¹⁰⁸ Seit Mitte des 19. Jahrhunderts brachten westliche Missionare nicht nur Musikinstrumente und theoretisches Wissen nach China, sondern prägten auch die musikalische Bildung im Land entscheidend. Westliche Musik, als Medium des religiösen Glaubens, spielte eine entscheidende Rolle bei der Verbreitung und Festigung der religiösen Kultur.¹⁰⁹ Die Frage, in welchem Umfang das kirchliche Engagement in der musikalischen Bildung die Musikrezeption beeinflusst hat, ist eng verbunden mit der Reichweite dieses Engagements. Entscheidend hierfür ist, wie viele Menschen tatsächlich durch Kirchen und kirchliche Bildungseinrichtungen in Kontakt mit westlicher Musik einschließlich Mozarts Musik kamen.

Bis 1914 hatten die katholischen und die protestantischen Kirchen in China mehr als 12.000 kirchliche Schulen mit insgesamt etwa 250.000 Schülern.¹¹⁰ Zu dieser Zeit gab es in China 57.267 staatliche Schulen mit etwa 1,63 Millionen Schülern. Dieses Verhältnis – 5 zu 1 bei den Schulen und 6 zu 1 bei den Schülern – verdeutlicht die beträchtliche Präsenz und den Einfluss der kirchlichen Schulen zu jener Zeit.¹¹¹ Bis zum Jahr 1918 gab es insgesamt etwa 13.000 kirchliche Schulen. Die Gesamtzahl der Schüler an christlichen Schulen in China betrug rund 350.000, während die Zahl der Schüler an nicht-christlichen Schulen etwa 5,3 Millionen erreichte.¹¹² Der Anteil der

¹⁰⁷ Ma, 2014.

¹⁰⁸ Yang, Wang, 2010.

¹⁰⁹ Tao, 1994; Zhuo, 2007.

¹¹⁰ Gu, 2004, S. 334.

¹¹¹ James Whitford Bashford, 113. In: Gu 2004, S. 334.

¹¹² Gu, 2004, S. 333.

christlichen Schulen lag somit bei weniger als 7 Prozent der Gesamtschülerzahl, was auf eine allmähliche Abnahme hinweist. In dieser Phase wurden jedoch insgesamt 14 kirchliche Universitäten gegründet, die etwa 1.000 neue Studenten aufnahmen. Zu dieser Zeit gab es in China nur acht nicht-kirchliche Universitäten, darunter die Universität Peking, die Universität Shanxi und die Universität Beiyang und fünf private Universitäten.¹¹³

Zwischen 1919 und 1926 wuchs die Zahl der christlichen Schulen in China auf etwa 15.000, mit einer Gesamtschülerzahl von rund 800.000. In diesem Zeitraum stieg die Anzahl der Universitäten auf 19.¹¹⁴ Bis 1937 erreichte die Gesamtzahl der Schüler und Studenten an christlichen Schulen und Universitäten etwa eine Million, darunter etwa 8.000 Universitätsstudenten, rund 90.000 Mittelschüler, und der Rest waren Grundschüler und Schüler anderer theologischer Schulen,¹¹⁵ während die Gesamtzahl der Schüler 12 847 924 war.¹¹⁶ Shanghai, Beijing, Guangzhou, Nanjing, Fuzhou, Changsha und Jinan gehörten zu den acht wichtigsten Zentren christlicher Bildungseinrichtungen.¹¹⁷ Besonders Shanghai zeichnete sich als Stadt mit der größten Anzahl an christlichen Schulen aus. Bis 1949 verfügte Shanghai über 44 Gymnasien und 7 Hochschulen bzw. Universitäten, neben einer Vielzahl von Grundschulen.¹¹⁸ Die Anhängerschaft dieser Kirchenschulen setzte sich hauptsächlich aus Hausfrauen, Arbeitern, Hausierern und Bauern zusammen. Eine kleinere Anzahl von Absolventen kirchlicher Hochschulen und Gymnasien sowie Rückkehrern von Auslandsstudien fanden Beschäftigung in Bereichen wie Religion, Verlagswesen, Justiz, Bildung und Gesundheitswesen sowie in Banken und anderen Finanzinstituten.¹¹⁹

Die christlichen Schulen in China widmeten sich intensiv der Religionsbildung, wobei die Musik eine zentrale Rolle spielte. Es war üblich, dass die Schüler an Gottesdiensten und Gemeindetreffen teilnahmen und das Singen kirchlicher Lieder und

¹¹³ Ibid., S. 335.

¹¹⁴ Vgl. Ibid., S. 336.

¹¹⁵ Ibid., S. 337.

¹¹⁶ Yin, Li, 2010, S. 619.

¹¹⁷ Fairbank, 1983, S. 168.

¹¹⁸ Zhou, 2013, S. 35.

¹¹⁹ Huang, 2019, S. 50.

Psalmen, oft begleitet von Orgelmusik, erlernten.¹²⁰ Seit der Einführung des Christentums in China wurde der Musikunterricht als wesentliches Fach an den Missionsschulen etabliert. Schulen jeder Größe boten Musikunterricht an und organisierten vielfältige musikalische Aktivitäten außerhalb des regulären Unterrichts. Ein prägnantes Beispiel für die Rolle der Musik in der christlichen Bildung ist die Arbeit von Calvin Wilson Mateer (1836–1908). Im Mai 1877 präsentierte Mateer auf der „Ersten Konferenz christlicher Missionare in China“ in Shanghai den Artikel „Die Beziehung zwischen der christlichen Kirche und Bildung“.¹²¹ Darin betonte er die Bedeutung der Einrichtung von Missionsschulen zur Ausbildung qualifizierter und zuverlässiger Pastoren sowie der Musik- und Kunsterziehung:

Sobald eine Kirche in China etabliert war, entwickelte sich häufig der Wunsch, auch eine Schule zu gründen. Diese Schulen benötigten Lehrkräfte, die nicht nur die Fähigkeit besaßen, die klassischen chinesischen Werke zu unterrichten, sondern auch ein breites Spektrum an allgemeinen Fächern, darunter Geografie, Mathematik und Musik, abdeckten. Bildung wurde als wesentlich erachtet, um Talente hervorzubringen, die in der Lage waren, die Wissenschaft und Kunst der westlichen Zivilisation in China zu verbreiten. Die Isolation Chinas von der Welt, wie sie in der Vergangenheit bestand, schien ihrem Ende entgegenzugehen. Unabhängig davon, ob dies auf Zustimmung stieß, war der unaufhaltsame Einfluss der westlichen Zivilisation und ihres Fortschritts spürbar. Dieser unumkehrbare Wandel wurde als unvermeidbar angesehen und würde sich zweifellos auf das gesamte Land ausdehnen.¹²²

Im Rahmen der Konferenz wurde der „Schul- und Lehrbuchserienausschuss“ ins Leben gerufen, welcher später in den „Chinesischen Bildungsverband“ umbenannt wurde. Alexander Williamson (1829–1890) zufolge beschloss das Komitee nach seiner Gründung, zwei Serien von Schulbüchern für den Einsatz in Grund- und Oberschulen zu veröffentlichen. Diese umfassten eine Vielzahl von Fächern, darunter Mathematik, Astronomie, Vermessung, Geologie, Chemie, Zoologie, Geschichte, Geografie, Sprache und Musik, sowohl Vokalmusik als auch Instrumentalmusik. Bis zum Jahr 1890 wurden insgesamt 98 Lehrbücher herausgegeben, einschließlich solcher, die sich mit Theorie, Praxis und Geschichte der westlichen Musik auseinandersetzen.¹²³ Da Kirchen häufig Musik als Mittel zur Gestaltung ihrer christlichen Bildungsarbeit

¹²⁰ Enomoto, 2003, S. 5.

¹²¹ Sun, 2012, S. 7.

¹²² Ibid., S. 7(eigene Übersetzung).

¹²³ Chen, 1998, S. 86-90, S. 103.

einsetzten, fand Musikunterricht in vielen kirchlichen Schulen statt. Die konkrete Bildungssituation im Bereich Musik in diesen kirchlichen Schulen und Hochschulen ist in Tabelle 13 *Kirchenschulen* im Anhang detailliert dargestellt.

Die in Anhang 13 aufgeführten Statistiken verdeutlichen, dass die kirchlichen Schulen und Hochschulen in China eine breite Palette an Schülerhintergründen erreichten und unterschiedliche Schulgebühren erhoben. Sie waren sowohl für Familien aus höheren als auch aus unteren Gesellschaftsschichten zugänglich. Beispielsweise unterstützten die Robert-Morrison-Grundschule (1839–1849) und die Ningpo Knabenakademie (Hangchow Universität, 1845–1952) arme Familien, indem sie sämtliche Schulgebühren und Lebenshaltungskosten übernahmen.¹²⁴ Tengchow College (1864–1941) bot auch kostenlose grundlegende Musikbildung. Der Gründer C. W. Mateer hat für die Schule das Lehrbuch „Einführung in die westliche Musik“ herausgegeben und seine Schüler könnten mehrstimmige Lieder komponieren.¹²⁵ Die Y.M.C.A. Mittelschule (1902–1952)¹²⁶ gab den armen und ausgezeichneten Schülern Stipendium.

Nach den Erkenntnissen aus Hus Statistiken nahmen die Kirchenschulen in 19. Jahrhundert in China v.a. Kinder aus armen Familien auf.¹²⁷ Die Kombination aus spiritueller Unterweisung, repräsentiert durch die Bibel, und materieller Unterstützung, symbolisiert durch das Brot, ermöglichte es Missionaren, eine Verbindung zu einer Zielgruppe von obdachlosen, ökonomisch benachteiligten und bildungsfernen Kindern aufzubauen und diese zu fördern. Bei der Einführung kirchlicher Bildungseinrichtungen in China stießen diese zunächst auf erhebliche Akzeptanzprobleme innerhalb der dominanten chinesischen Kultur. Diese Bildungseinrichtungen sahen sich nicht nur einer Geringschätzung seitens konservativer Beamter und Intellektueller gegenüber, sondern erfuhren auch eine weitreichende Zurückhaltung innerhalb der breiten Bevölkerung.¹²⁸ Einige Missionare

¹²⁴ Sun, 2012, S. 4-5.

¹²⁵ Ibid., S. 5-6.

¹²⁶ Der Christliche Verein Junger Menschen. Original: Young Men's Christian Association (YMCA).

¹²⁷ Hu, 2002, S. 10.

¹²⁸ Hu, 2002, S. 11.

vertraten die Auffassung, dass eine Verstärkung ihres Einflusses in China eine strategische Neuausrichtung der Bildungseinrichtungen erforderte. Dies implizierte die Transformation der Schulen zu Institutionen, die nicht nur pädagogisch fundiert waren, sondern auch einen hohen Bildungsstandard aufwiesen. Ziel war es, die Kinder der gesellschaftlichen Oberschicht anzusprechen und somit das Wohlwollen der Beamten und Intellektuellen zu erlangen, was wiederum die Barrieren für die Glaubensverbreitung minimieren sollte. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen und der Notwendigkeit, die Effektivität ihrer Missionen zu steigern, begannen einige Missionsgesellschaften in den 1880er Jahren, ihre Missionsstrategien sowie ihre Bildungspolitik anzupassen. Dies markierte den Beginn eines Prozesses von Professionalisierung und Säkularisierung im Bildungsbereich.¹²⁹ 1881 ernannte die Methodistische Episkopalkirche Young J. Allen (1836–1907), einen Missionar mit über 20 Jahren Erfahrung in China, zum Dekan und Premierminister der Methodistischen Episkopalkirche Young in China. Young J. Allen zeigte sich unzufrieden mit den damaligen christlichen Schulen, die seiner Meinung nach überwiegend von Schülern aus „niedrigsten und hoffnungslosesten Klassen“ besucht wurden. Sein Bestreben war es, eine neue Art von Schule zu etablieren, die Kinder der „besten und zukunftssträchtesten Klasse“ anzog.¹³⁰ Als Folge dieser strategischen Neuausrichtung modifizierten die Missionsgesellschaften ihre bisherige Vorgehensweise, die eine Fokussierung ausschließlich auf Kinder aus gläubigen Familien vorsah. Sie erweiterten ihren Zugang und öffneten ihre Bildungseinrichtungen für Schülerinnen und Schüler aus diversen sozialen Schichten, mit einem besonderen Augenmerk auf Angehörige aus wohlhabenderen Familien.¹³¹ Diese Anpassung zielte darauf ab, ein breiter gefächertes sowie sozial höher positioniertes Publikum anzusprechen, um die Effizienz ihrer Bildungs- und Missionsarbeit zu steigern. Unter diesen Bedingungen erhoben die Schulen relativ hohen Gebühren von den Schülern.¹³²

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Bennett, 1983, S. 85.

¹³¹ Ibid.; Hu, 2002, S. 11.

¹³² Hu, 2002, S. 11; Sun, 2012; Ma, 2014.

Unter der Initiative von Young J. Allen entstand 1882 das Anglo-Chinese College, eine zweisprachige Bildungseinrichtung, die sich vornehmlich an Schüler adliger Herkunft wandte. Die Schule legte besonderen Schwerpunkt auf Englisch und Musik.¹³³ Die Gründung des Anglo-Chinese College erzielte einen unerwarteten Erfolg: kurz nach der Eröffnung überschritt die Anzahl der Schüler die Marke von 400, während hunderte weiterer Interessenten aufgrund der limitierten Kapazitäten nicht aufgenommen werden konnten. Dieser Erfolg bildete einen markanten Gegensatz zu den Pfarrschulen, welche trotz des Angebots kostenloser Lebensmittel Schwierigkeiten bei der Rekrutierung einer ausreichenden Anzahl von Schülern verzeichneten.¹³⁴

1892 gründeten Young J. Allen und Laura Askew Haygood in ähnlicher Weise die McTyeire-Schule speziell für Schülerinnen aus den mittleren und höheren Gesellschaftsschichten in Shanghai.¹³⁵ Ein zentrales Bildungsziel der Mädchenschule lag in der Vermittlung westlicher Musik, mit einem speziellen Augenmerk auf Klavierunterricht. Neben dem Hauptfach Klavier standen auch Wahlfächer wie Gesang oder Streichinstrumente zur Auswahl. Etwa ein Drittel bis die Hälfte aller Schülerinnen entschieden sich für das Klavierfach. Die Ausbildung im Klavierstudium dauerte in der Regel nicht weniger als 12 Jahre, was zur Folge hatte, dass nur eine geringe Zahl der Schülerinnen in der Lage war, sowohl einen regulären Schulabschluss als auch einen Klavierabschluss gleichzeitig zu erlangen.¹³⁶ Neben dem regulären Unterricht bot die Schule eine Vielfalt an Konzertformaten an, um die musikalische Ausbildung der Schülerinnen zu ergänzen und zu bereichern. Das Angebot umfasste regelmäßige kleine Konzerte für die Musikabteilung, monatliche mittelgroße Konzerte für die gesamte Schule, halbjährliche große Konzerte zur Präsentation des musikalischen Fortschritts vor den Eltern sowie persönliche Konzerte von Absolventinnen, die der Öffentlichkeit offenstanden. Zusätzlich wurde der McTyeire-Chor als außerschulische Aktivität ins Leben gerufen. Die Lehrmaterialien bestanden aus westlichen klassischen Musikwerken, die ursprünglich in den USA veröffentlicht wurden. Ergänzend zur

¹³³ Chen, 1998, S. 140-141.

¹³⁴ Shen, 1882, S. 3.

¹³⁵ Chen, 1998, S. 227-230.

¹³⁶ Ibid.

praktischen Ausbildung gab es theoretische Kurse, einschließlich Musikgeschichte, Musiktheorie und Komposition.¹³⁷

Ähnlich verfuhr das Anglo-Chinese College in Fuzhou, St. Mary's Hall in Shanghai, die Eliza Yates Akademie für Mädchen in Shanghai, die Y.M.C.A.-Sekundarschule, die Chongde-Mädchenmittelschule in Shanghai sowie die Keen-Schule in Tianjin, indem sie Schülerinnen aus wohlhabenden Familien der Ober- und Mittelschicht aufnahmen. In all diesen Schulen wurde ein Schwerpunkt auf westliche klassische Musik gelegt, zu der auch die Werke Mozarts zählten.¹³⁸

Ein anderes Beispiel ist das Collège Saint Ignace (Xuhui-Schule, 1850–1951). In den Anfangsjahren der Schule waren die meisten Schüler aus ärmeren Familien, doch seit den späten 1870er Jahren besuchten zunehmend Kinder aus wohlhabenderen Familien die Schule.¹³⁹ Im frühen 20. Jahrhundert entwickelte das Collège Saint Ignace eigene Musiklehrbücher, darunter das *Musiklehrbuch der Xuhui-Schule*, die *Musikkurse für Orgelpartitur* und die *Gesangssammlung*.¹⁴⁰ 1860 schlug der Pater Franciscus Ravary (1823–1891) vor, eine Musikband zu gründen. Er brachte Bronzetrommeln und Trompeten aus Frankreich mit und gründete damit die erste westliche Musikgruppe der Schule. Im Oktober 1871 führte die Musikgruppe eine Haydn-Sinfonie zur Eröffnung der Sankt-Ignatius-Kathedrale auf.¹⁴¹ Laut den Aufzeichnungen von *Nachricht der Xuhui-Schule* veranstaltete die Schule ab 28. März in den 1930er Jahren (das genaue Jahr ist nicht angegeben) jeden Montag und Mittwoch ein 20-minütiges Schallplattenkonzert, bei dem weltbekannte klassische Musik verteilt wurde. Zu den regelmäßig gespielten Werken gehörten unter anderem Mozarts Sinfonie Nr. 4 in D-Dur KV 19, Schuberts Sinfonie Nr. 8 in C-Dur D 944, Beethovens Sinfonie Nr. 2 in D-Dur op. 36, Nr. 3 in Es-Dur op. 55 und Nr. 6 in F-Dur op. 68 usw.¹⁴²

¹³⁷ Chen, 1998, S. 227-230.

¹³⁸ Sun, 2012, S. 3-40; Ma, 2014, S. 9-12. Ausführliche Listen von diesen Schulen befinden sich in Tabelle 13 *Kirchenschulen* im Anhang 13.

¹³⁹ Li, 2016, S. 19-20.

¹⁴⁰ Zhuang, Ma, 2010, S. 22.

¹⁴¹ Ma, 2014, S. 13.

¹⁴² Zhuang, Ma, 2010, S. 91.

Kirchen und kirchliche Schulen spielten eine wichtige Rolle bei der Einführung westlicher Musikkultur an die chinesische Bevölkerung, insbesondere vor der Zeit, in der Konzerte des SMO für ein chinesisches Publikum zugänglich wurden. Neben der musikalischen Ausbildung ermöglichten auch andere christliche Institutionen den Zugang zu westlichen Konzerten. Aufgrund fehlender spezifischer Musikprogramme dieser Konzerte bleibt allerdings unklar, ob Werke Mozarts in diesen Aufführungen präsentiert wurden. Ein Beispiel hierfür ist die Y.M.C.A. in Shanghai, die aktiv westliche Konzerte organisierte. Laut den Statistiken in *Shen Bao* veranstaltete die Y.M.C.A. bereits seit den späten 1910er Jahren Konzerte, deren Ticketpreise von 2 Jiao bis 2 Yuan reichten. Die Tabelle 4 zeigt eine Übersicht der Konzerte und ihrer Ticketpreise.

Tabelle 4: Konzerte von Y.M.C.A.

Datum	Ticketpreis	Quelle
18.04.1914	6 Jiao, Studenten und Jugendliche ermäßigt 3 Jiao	<i>Shen Bao</i> , 18.04.1914: 10
04.07.1917	Freier Eintritt für Mitglied	<i>Shen Bao</i> , 04.07.1917: 11
19.12.1918 21.12.1918	1 Yuan, Studenten und Jugendliche ermäßigt 5 Jiao	<i>Shen Bao</i> , 18.12.1918: 10
08.11.1919	4 Jiao	<i>Shen Bao</i> , 08.11.1919: 10
12.06.1920	2 Yuan, 1 Yuan	<i>Shen Bao</i> , 10.06.1920: 11
11.09.1920	4 Jiao (Mitglied), 7 Jiao	<i>Shen Bao</i> , 11.09.1920: 11
05.03.1921	2 Jiao (Mitglied), 3 Jiao	<i>Shen Bao</i> , 05.03.1921: 11
23.04.1921	1 Yuan, 5 Jiao	<i>Shen Bao</i> , 23.04.1921: 11
27.08.1921	Freier Eintritt für Mitglied	<i>Shen Bao</i> , 27.08.1921: 15

Die Eintrittspreise für die Konzerte, die von der Y.M.C.A. veranstaltet wurden, beliefen sich in der Regel auf weniger als 5 Jiao, was sie zu einer erschwinglichen Möglichkeit für ein breites Publikum machte. Eine Ausnahme stellte das Konzert am 12. Juni 1920 dar, bei dem die Ticketpreise deutlich erhöht wurden – sie verdoppelten

oder vervierfachen sich im Vergleich zu den gewöhnlichen Preisen. Dieser Anstieg der Eintrittspreise war durch eine notwendige Renovierungsarbeit in der Kirche bedingt.¹⁴³ Abgesehen von der Y.M.C.A. organisierten auch andere Kirchen Konzerte, die westliche klassische Musik präsentierten.

Tabelle 5: Konzerte von einigen Kirchen

Datum, Ort	Kirchen	Ticketpreis	Quelle
21.12.1918 Shanghai	Chinesische Christliche Kirche	5 Jiao, 3 Jiao	<i>Shen Bao</i> , 18.12.1918: 10
06.08.1921 Shanghai	Kantonesische Baptistenkirche in Shanghai	Nicht vergeben	<i>Shen Bao</i> , 06.08.1921: 14
02.02.1923 Shanghai	Kantonesische Baptistenkirche	Nicht vergeben	<i>Shen Bao</i> , 02.02.1923: 17
21.04.1923 Shanghai	Kantonesische Baptistenkirche	2 Jiao, 1 Jiao	<i>Shen Bao</i> , 21.04.1923: 18
07.06.1924 Shanghai	Shanghai Christliche Kirchen Gemeinde für Feine Musik	3 Yuan, 2 Yuan, 1 Yuan	<i>Shen Bao</i> , 12.05.1924: 20
26.07.1924 Shanghai	Chinesische Heilige Kirche	2 Yuan, 1 Yuan	<i>Shen Bao</i> , 26.07.1924:15

Obwohl kirchliche Einrichtungen die Konzerte organisierten, lagen die Ticketpreise im Vergleich zu den günstigeren oder sogar kostenlosen Konzerten des SMO sowie anderen Unterhaltungsangeboten, die lediglich 1 bis 2 Jiao kosteten, relativ hoch. Dies lässt sich möglicherweise dadurch erklären, dass sich die Bildungsziele der Kirchen verändert hatten und sie nun vorrangig Schüler und Gläubige aus der wohlhabenden Mittel- und Oberschicht ansprachen, die sich die vergleichsweise teuren

¹⁴³ *Shen Bao*, 10.06.1920.

Konzerttickets leisten konnten. Abschließend lässt sich festhalten, dass die Kirchen eine breite Palette sozialer Gruppen erreichten und die Möglichkeit boten, Mozarts Musik kennenzulernen, auch wenn der Zugang aufgrund der höheren Ticketpreise möglicherweise einer begrenzteren Zielgruppe vorbehalten blieb.

3.3 Mozart als Lerninhalt und Vorbild in chinesischen Organisationen und Hochschulen

In den bisherigen Ausführungen lag der Schwerpunkt auf dem Musikunterricht und den Konzerten, die Mozarts Werke umfassten und von ausländischen Bürgern in China organisiert wurden. Dieser Abschnitt widmet sich den inländischen musikalischen Angeboten, die den allgemeinen chinesischen Bevölkerungskreisen die Möglichkeit boten, Mozarts Musik kennenzulernen.

Die Orchesterlisten in Tabelle 8 des Anhangs zeigen, dass auch chinesische Institutionen Konzerte mit Mozarts Musik veranstalteten. Zu diesen Einrichtungen gehörten beispielsweise das Shanghai Children's Poorhouse,¹⁴⁴ die Musikabteilung der Universität Peking (1922–1927), die Nationale Musikhochschule Shanghai (1927–), die Glazunov-Musikhochschule Harbin (1925–1936) und die Erste Musikhochschule Harbin (1921–1955). Auch die Tientsin-Kung-Shang-College (1933–1948) und die Fu-Jen-Universität (1912–1952) und die Kunstpädagogische Hochschule Shanghai (1912–1952) sind zu nennen.¹⁴⁵ Es lässt sich vermuten, dass verschiedene Hochschulen in China eine wichtige Plattform darstellten, um Musik von Mozart zu verbreiten. Im folgenden Teil werde ich die führenden chinesischen Hochschulen sowie ihr Engagement für Mozarts Musik erläutern.

3.3.1 Das Musikinstitut der Universität Peking

Am 2. Oktober 1922 wurde das Orchester des Musikinstituts der Universität Peking (1922–1927) unter der Leitung von Xiao Youmei (1884–1940) gegründet.¹⁴⁶ Das Hauptziel der Musikabteilung war die Ausbildung talentierter Musiker. Dabei wurde westliche Musik, einschließlich Theorie und Technik, und chinesische klassische

¹⁴⁴ 1908 gründete Zeng Zhimin (1879-1929) die Wohltätigkeitsorganisation „Shanghai Children's Poorhouse“, die verarmten Kindern sowohl Bildungs- als auch Arbeitsmöglichkeiten bot. Bereits 1909 wurden Schüler für die Musikabteilung der Organisation aufgenommen, wodurch das Armenkinderheim-Orchester (1909-1921) ins Leben gerufen wurde. Dieses Orchester, das als das erste von Chinesen gegründete westliche Orchester gilt, gab 1910 sein öffentliches Debüt. Bei diesem Auftritt wurden Musikstücke aus Mozarts *Die Zauberflöte* aufgeführt. (Liu, 2018, S. 20f.)

¹⁴⁵ Die Kunstpädagogische Hochschule Shanghai wurde im Sommer 1919 gegründet. Am 15. Juni 1924 veranstaltete die Institution eine Jubiläumsfeier, bei der ein Konzert stattfand. Dabei wurden Werke von Komponisten wie Schubert, Mozart, Beethoven und Chopin aufgeführt. Eine Eintrittskarte kostete 2 Yuan oder 1 Yuan, während für Studierende und Schüler ermäßigte Tickets zu 5 Jiao angeboten wurden. (Shen Bao, 13. 06. 1924, S. 20; 16. 06. 1924, S. 22.)

¹⁴⁶ Sun, 2012, S. 68.

Musik bewahrt und weiterentwickelt.¹⁴⁷ Das Musikinstitut bot Bachelor- und Lehramtsstudium an. Im Rahmen des Bachelor-Studiums standen den Studierenden fünf Fachrichtungen zur Auswahl: Kompositionstheorie, Klavier, Violine, Orchesterinstrumente und Gesang. Im Lehramtsstudium lag der Schwerpunkt auf der Ausbildung von Musiklehrern für Grund- und Mittelschulen. Die angebotenen Wahlfachkurse umfassten eine breite Palette von Theorie und Gesang sowie das Erlernen traditioneller chinesischer und westlicher Musikinstrumente.¹⁴⁸ Gemäß den verfügbaren Informationen hatte die Schule im ersten Jahr weniger als 30 Studierende, und bis zum Jahr 1925 stieg die Gesamtzahl der Studierenden auf etwa 50 an.¹⁴⁹ Von der geringen Studentenzahlen lässt sich erkennen, dass sich die westliche Musikausbildung in China zu dieser Zeit noch in ihrer Frühphasen befand. Studierenden, die sich mit Mozart beschäftigten, stellten eine kleine Gruppe dar. In diesem Zeitraum wurde das Orchester des Musikinstituts gegründet, das nicht nur eine geringe Mitgliederzahl aufwies, sondern auch unter einer unvollständigen Instrumentenausstattung litt. Gemäß den Erinnerungen von Xiao Shuxian, der Nichte von Xiao Youmei, stieß das Orchester des Musikinstituts aufgrund begrenzter finanzieller Mittel auf Herausforderungen bei der Beschaffung der erforderlichen Instrumente. Diese Einschränkungen machten die Pläne, vollständige Sinfonien aufzuführen, fast zu einem unerreichbaren Traum. Um dennoch eine ansprechende künstlerische Darbietung zu ermöglichen, griff das Orchester auf eine kreative Lösung zurück: Es ersetzte die fehlenden Instrumente durch Klaviere. So führte Xiao Youmei dieses Orchester mit einer unvollständigen Instrumentenausstattung jährlich im kleinen Auditorium der Universität vier bis fünf Sinfoniekonzerte auf. Bei diesen Konzerten wurden Stücke berühmter Komponisten wie Mozart, Beethoven und Schubert präsentiert. Dies war das erste Mal, dass die Menschen in Beijing von einem Chinesen dirigierte westliche Sinfonien hörten.¹⁵⁰ Laut Gong zeigte Xiao Youmei eine ausgeprägte Vorliebe für die deutsche klassische Musik, insbesondere für Werke der

¹⁴⁷ Kurzübersicht des Musikinstituts der Universität Peking, 1922.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Sun, 2012, S. 68; Han, 1990, S. 1-7.

¹⁵⁰ Xiao, 1981, S. 10.

Wiener Klassik. Sein Arbeitsraum war geschmückt mit Porträts und Büsten von bedeutenden Komponisten wie Bach, Mozart, Beethoven und Schubert. Diese Vorliebe spiegelte sich auch in seinen eigenen Kompositionen wider, in denen er Akkorde und musikalische Wendungen einsetzte, die charakteristisch für das Werk von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert sind. Xiao nahm sich vor, die Konzerte am Musikinstitut nach dem Vorbild der großen Orchesterkonzerte in Städten wie Paris, Wien, Berlin und hauptsächlich nach dem Stil des Gewandhausorchesters in Leipzig zu gestalten. In den Konzerten des Musikinstituts der Universität Peking war Beethoven mit seinen vier Sinfonien (Nr. 2, Nr. 3, Nr. 5 und Nr. 6) am stärksten vertreten. Dicht gefolgt wurden diese von Werken Haydns, Mozarts und Mendelssohns. Die Werke deutscher und österreichischer Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts bildeten den Kern des Repertoires des Orchesters.¹⁵¹ Von 1922 bis 1927 führte Xiao insgesamt 42 Konzerte durch, die zum Teil auf dem Campus und zum Teil in Theatern stattfanden.¹⁵² Insgesamt präsentierte das Orchester des Musikinstituts 9 verschiedene Werke von Mozart: die Ouvertüre zu *Don Giovanni*, der Türkische Marsch KV 331 und der zweite Satz des Klavierkonzerts in D-Dur KV 537 wurden mehrmals wiederholt, außerdem wurden Sinfonien, Klarinettenkonzert, Klavierkonzert und Sonaten aufgeführt. Allerdings wurden die Werke außer dem Klarinettenkonzert in A-Dur KV 622 und des Klavierkonzertes in Es-Dur KV 271 nicht vollständig, sondern nur einzelne Sätze.¹⁵³

Als eine der ersten Musikinstitutionen in China erhielt das Orchester breite Anerkennung in der Gesellschaft. Besonders hervorzuheben ist die positive Resonanz eines besuchenden Orchesters aus Harbin. Die russischen Musiker aus Harbin zeigten sich beeindruckt von den Aufführungen des Orchesters des Musikinstituts und bekundeten ihre Interesse, bei den Aufführungen in Beijing mitzuwirken, um nicht nur die musikalische Qualität der Konzerte zu steigern, sondern auch der Musikschule weitere Entwicklungsmöglichkeiten zu bieten.¹⁵⁴ Jedoch sah sich das Musikinstitut mit

¹⁵¹ Gong, 2008, S. 48.

¹⁵² Guan, 2014, S. 271.

¹⁵³ Präzise Dokumentation über Mozarts Musik befinden sich in der Tabelle 3 *Konzerte vom Orchester des Musikinstituts der Universität Peking* im Anhang 3.

¹⁵⁴ Guan, 2014, S. 260.

finanziellen Herausforderungen konfrontiert. Als Xiao Youmei staatliche finanzielle Unterstützung beantragte, wurde sein Gesuch abgelehnt. Diese finanziellen Einschränkungen bedeuteten einen schweren Rückschlag für Xiao Youmeis Vision, das Orchester in Beijing zu erweitern und zu fördern sowie die musikalische Karriere der Einrichtung voranzutreiben.¹⁵⁵

Im Juni 1927 übernahm Liu Zhe (1880–1954) das Amt des Bildungsministers der Beiyang-Regierung und begann, tiefgreifend in die Bildungseinrichtungen in Beijing einzugreifen. In seinem Bestreben, das Bildungssystem zu reformieren, reorganisierte er nicht nur die Universität Peking, indem er sich selbst zum „Universitätsleiter“ (Rektor) ernannte und das „Peking Imperial College“ der späten Qing-Dynastie wiederherstellte, sondern ordnete auch die Schließung der Musikschule an. Als Begründung für diese Maßnahme führte er Argumente an wie „Musik schädigt den sozialen Anstand“ und „Verschwendung staatlicher Gelder“.¹⁵⁶ Diese Entscheidung hatte auch Auswirkungen auf die Musikabteilung der Kunsthochschule Beijing und das Musikfach der Frauenuniversität Beijing.¹⁵⁷ Diese Maßnahmen stießen bei den Musikpädagogen in Beijing auf erheblichen Widerstand und große Unzufriedenheit. Sie betrachteten diese Schließungen als einen schweren Schlag gegen die Entwicklung und Förderung der musikalischen Bildung in der Hauptstadt. Ein Zusammenschluss von Interessengruppen reichte eine gemeinschaftliche Petition ein, die die Fusion der Musikbildungseinrichtungen in Nordchina und die Errichtung eines Musikkonservatoriums zum Ziel hatte.¹⁵⁸ Sie legten detaillierte Konzepte vor, die Fachbereiche, Standortauswahl und Finanzierungsmöglichkeiten des geplanten Musikkonservatoriums umfassten. Trotz der sorgfältigen Planung fand dieser Vorschlag keine Umsetzung. In der Folge erlebte die Musikszene in Beijing eine spürbare Stille. Zwar fanden gelegentlich klassische Konzerte statt, diese wurden jedoch ausschließlich von ausländischen Künstlern für ein nicht-chinesisches Publikum veranstaltet. Dies spiegelte sich in einem Artikel der „Beijing Morgennachrichten“ wider, der die

¹⁵⁵ Xiang, 1994, S. 96.

¹⁵⁶ Jin, 2003, S. 44.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.

damalige Frustration und Entrüstung über die Begrenzungen des musikalischen Lebens eindrücklich zur Sprache brachte.¹⁵⁹ Dass seit 1927 bis in die 1940er Jahre hinein keine Aufführungen seiner Werke stattfanden, kann man auch an der Statistik von Mozart-Konzerten in Beijing erkennen. Nur der Verein der westlichen Musik und die Pädagogische Hochschule Beijing organisierten trotz der Unterdrückung musikalischer Aktivitäten Ende April 1927 im Zhenguang-Theater ein Konzert mit chinesischen und ausländischen Musikstücken, um ihr Ziel der Musikalisierung der Gesellschaft umzusetzen.¹⁶⁰ Besonders hervorgehoben wurde das Konzert auch für seinen erschwinglichen Ticketpreis, der die traditionellen Auffassung von Musik als einem „exklusiven Vergnügen des Adels“ herausforderte.¹⁶¹

3.3.2 Die Nationale Musikhochschule Shanghai

Als das Musikinstitut der Universität Peking, die Musikabteilung der Kunsthochschule Beijing und das Musikfach der Frauenuniversität Beijing geschlossen wurden, entschloss sich Xiao Youmei, nach Süden zu ziehen und einen neuen Weg zu beschreiten. Er unterbreitete Cai Yuanpei (1868–1940)¹⁶² den Vorschlag, ein Musikinstitut in Shanghai zu gründen, und fand dabei dessen begeisterte Unterstützung. Dank der Anstrengungen und Überzeugungsarbeit von Cai Yuanpei akzeptierte die Regierung der Republik China in Nanjing schließlich den Plan zur Gründung der Nationalen Musikhochschule Shanghai. Innerhalb von etwas mehr als einem Monat intensiver Vorbereitungen wurde am 27. November 1927 die Nationale Musikhochschule in Shanghai offiziell eröffnet. Cai Yuanpei übernahm die Rolle des Direktors, während Xiao Youmei als akademischer Leiter und Verwalter der neuen Einrichtung fungierte.¹⁶³

Die Nationale Musikhochschule Shanghai bot ein vielfältiges akademisches Programm an, das Bachelorstudiengänge, Lehrerausbildungen, Wahlfächer, eine

¹⁵⁹ Jin, 2003, S. 44; W., 1927, S. 6

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Cai Yuanpei war ein chinesischer Pädagoge, Ethnologe und von 1916 bis 1927 Rektor der Peking-Universität. Ab 1927 übernahm er die Leitung des Bildungsministeriums der Regierung der Republik China in Nanjing.

¹⁶³ Jin, 2003, S. 44.

angeschlossene Oberschule und Praktikumsgruppen umfasste. Die Hochschule gliederte sich in sieben Fachbereiche: Musiktheorie und Komposition, Klavier, Streichinstrumente, Blasinstrumente, Gesang, chinesische Musikinstrumente und Lehrerausbildung. Besonders erwähnenswert sind die Praktikumsgruppen, die angehenden Lehrern praktische Unterrichtserfahrungen ermöglichten.¹⁶⁴ Statistiken aus dem Jahr 1932 zeigen, dass die Hochschule 22 Lehrkräfte und 198 Schüler hatte.¹⁶⁵ Die Hochschule veröffentlichte auch Hochschulzeitschriften wie das *Journal der Nationalen Musikhochschule* von November 1929 bis 1937 mit insgesamt 64 Ausgaben.¹⁶⁶ Im November 1929 gründeten die chinesischen Dozenten Xiao Youmei, Zhou Shu'an, Huang Zi, Yi Weizhai, Zhu Ying und Wu Bochao die Musik-Kunst-Gesellschaft. Diese Gesellschaft widmete sich musikalischen Darbietungen, Vorträgen, Veröffentlichungen und Forschung. Ihre wissenschaftliche Zeitschrift „Musik-Kunst“ startete im April 1930, und bis Juli 1931 wurden insgesamt sechs Ausgaben veröffentlicht, wobei die zweite Aufgabe Mozarts Porträt auf dem Titelblatt zeigte.¹⁶⁷ Die akademische Gemeinschaft bewertete den Einfluss der Nationalen Hochschule Shanghai sehr hoch:

Die Gründung und Entwicklung der Nationalen Musikhochschule in Shanghai markierte den Beginn einer neuen Ära der professionellen Musikausbildung in China. Sie symbolisierte zudem den Höhepunkt der neuen Musikbewegung und festigte Shanghais bedeutende historische Rolle in der Geschichte der chinesischen Musik.¹⁶⁸

Trotz dieser bedeutenden Rolle waren die Anfangsbedingungen der Musikhochschule herausfordernd. Es mangelte an finanziellen Mitteln, und die Schule verfügte anfangs über keinen festen Standort. Diese Schwierigkeiten wurden erst im Jahr 1935 überwunden, als das Schulgebäude fertiggestellt wurde. Dies ermöglichte die Schaffung einer stabileren Lernumgebung und führte zu einer deutlichen Verbesserung der Unterrichtsbedingungen.¹⁶⁹

Zu Beginn bestand an der Nationalen Musikhochschule Shanghai ein Mangel an

¹⁶⁴ Sun, 2012, S. 81.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Luo, Qian, 2017, S. 50-51.

¹⁶⁷ Ibid., S. 51.

¹⁶⁸ Wang, 1998, S. 103f (eigene Übersetzung).

¹⁶⁹ Guan, 2014, S. 102f.

Lehrkräften und Mitarbeitern, was dazu führte, dass viele von ihnen sowohl Lehrtätigkeiten als auch administrative Aufgaben übernahmen.¹⁷⁰ Trotz dieser anfänglichen Schwierigkeiten profitierte die Musikhochschule von der lebendigen kulturellen Szene Shanghais, einer blühenden Metropole für Musik und Kunst. Die Schule konnte zahlreiche hoch qualifizierte Musiker aus der umfangreichen Gemeinschaft russischer Emigranten in Shanghai sowie aus dem international anerkannten SMO rekrutieren.¹⁷¹ Im Herbst 1928 erweiterten zwei Musiker des SMO auf Einladung von Xiao Youmei das Lehrpersonal: Arrigo Foa als Konzertmeister und Igor Shevtzoff als Cellist. Die Integration dieser emigrierten Musiker trug wesentlich zur Stärkung der Fakultät bei.¹⁷² Ein weiterer Meilenstein der Hochschule war das erste Studentenkonzert am 26. Mai 1930.¹⁷³ Bis 1937 wurden insgesamt 88 Konzerte veranstaltet.¹⁷⁴ In 32 von diesen 88 Konzerten wurde Musik von Mozart aufgeführt. Dies stellt im Vergleich zu den vorangegangenen Jahren in Beijing eine signifikante Steigerung der Quantität dar, aber auch die Vielfalt der aufgeführten Werke Mozarts wurde erhöht: Die Programme enthielten die Serenade für Streicher in G-Dur KV 525, Arien und Rezitativ aus der *Hochzeit des Figaro*, der *Zauberflöte* und dem *Don Giovanni*, die Ouvertüre zur *Entführung aus dem Serail* und zur *Hochzeit des Figaro*, die Klaviersonate in A-Dur KV 331, G-Dur KV 283 und c-Moll KV 457, Klavierkonzerte in d-Moll KV 466, c-Moll KV 491 und A-Dur KV 488 sowie andere Werke.¹⁷⁵ 1936 gründete Huang Zi (1904–1938), Professor an der Nationalen Musikhochschule Shanghai, zusammen mit Dozenten und Studierenden das Shanghai Orchester. Ihr erstes Konzert, bei dem sie Werke von Mozart aufführten, fand 1937 in der katholischen Jugendgemeinde Baxianqiao statt. Die Aktivitäten des Orchesters wurden jedoch durch den Krieg in Shanghai schnell unterbrochen.¹⁷⁶ Das 5. Absolventenkonzert am 16. Juni 1937 war eines der letzten dokumentierten Konzerte,

¹⁷⁰ Luo, Qian, 2017, S. 13.

¹⁷¹ Wang, 2007, S. 57-59.

¹⁷² Luo, Qian, 2017, S. 25-35.

¹⁷³ Luo, Qian, 2017, S. 59-60.

¹⁷⁴ Huang, 2016, S. 99-26, 273-278.

¹⁷⁵ Ibid., S.106-221; Detaillierte Liste ist im Anhang 5: Tabelle 5 *Konzerte von der Nationalen Musikhochschule Shanghai* geordnet.

¹⁷⁶ Huang, Wang, 2007, S. 441.

da der japanische Angriff auf Shanghai die Fortführung der Konzerte verhinderte.¹⁷⁷ Trotz des beginnenden Widerstands gegen die japanische Aggression im Jahr 1937 wurden in den internationalen Konzessionen Shanghais weiterhin Kurse abgehalten. Erst 1941, nach der Besetzung Shanghais durch die japanische Armee, wurde der Unterricht eingestellt. Nach dem Angriff auf Pearl Harbor am 7. Dezember 1941 übernahm die japanische Marionettenregierung die Hochschule, woraufhin einige Lehrerende und Studierende ihre Arbeit an die neu gegründete Zweigstelle der Nationalen Musikhochschule Chongqing verlegten.¹⁷⁸

Die Konzertprogramme zwischen 1930 und 1937 spiegeln die Diversität des Lehrkörpers wider, der sowohl chinesische als auch europäische, insbesondere russische Dozenten umfasste. Diese Vielfalt zeigte sich auch in der Auswahl der Musikstücke, die keinen besonderen Vorzug für bestimmte Komponisten erkennen ließ. Das Repertoire umfasste Werke europäischer Komponisten verschiedenster Stilrichtungen, von Barock über Klassik und Romantik bis hin zu modernen Komponisten. Darüber hinaus wurden auch Kompositionen der Dozenten selbst aufgeführt.

Xiao sah sich in der westlichen Musik vor allem als Impulsgeber, der chinesischer Musik neue Impulse bringen konnte. In seinem Vorwort zum Buch „Das neue Leben der Musiker“ erläuterte er diese Perspektive:

Der Befürwortung westlicher Musik liegt nicht die Absicht zugrunde, dass Chinesen zu „Verwandten“ von Mozart oder Bach werden sollen, sondern vielmehr die Überzeugung, dass es wichtig ist, von ihnen zu lernen. Die Harmonielehre stellt keine Musik dar, sondern eine theoretische Grundlage und methodische Herangehensweise, die uns dabei unterstützt, eine eigenständige und innovative Musik zu schaffen. Der wesentliche Kern der Musik liegt in ihrer nationalen Identität. Selbst in einer europäischen Form lässt sich die kulturelle Eigenart bewahren. Mozart, ein Deutscher, komponierte italienische Opern, die dennoch unverkennbar deutsche Elemente aufweisen. Sorgen über einen möglichen Verlust der kulturellen Identität sind daher unbegründet.¹⁷⁹

Xiao versuchte, die Sorge und Missverständnis, dass eine Bevorzugung westlicher Musik zwangsläufig zu einer Verwestlichung der chinesischen Musik führen würde, zu

¹⁷⁷ Huang, 2016, S. 225.

¹⁷⁸ Sun, 2012, S. 87.

¹⁷⁹ Xiao, 1934, S. 8 (eigene Übersetzung).

erklären. Sein Ziel war jedoch nicht eine musikalische Verwestlichung, sondern vielmehr eine Bereicherung der chinesischen Musiktradition. Er legte besonderen Wert auf die Feststellung, dass Harmonielehre nicht die Musik selbst sei, sondern ein theoretisches und methodisches Werkzeug. Diese Unterscheidung war entscheidend, da sie verdeutlichte, wie westliche Musiktheorie und -praxis genutzt werden konnten, um neue musikalische Formen zu entwickeln, die den eigenen kulturellen Kontext widerspiegeln. Xiao verwendete das Beispiel Mozarts, der als deutscher Komponist italienische Opern geschaffen hatten, die dennoch deutsche kulturelle Eigenschaften beinhalteten. Dieses Beispiel illustriert, wie Künstler unterschiedliche kulturelle Einflüsse integrieren können, ohne ihre eigene Identität zu verlieren.

Xiao Youmeis Haltung zur Musik spiegelte sich deutlich in den Konzertprogrammen wider.¹⁸⁰ In der Regel beinhalteten diese Programme sowohl westliche als auch chinesische Musikstücke. Dabei wurden nicht nur traditionelle chinesische Musik aufgeführt, sondern auch neue chinesische Kompositionen, die Elemente der westlichen Musiktheorie integrierten. Das Spektrum reichte von Sinfonien über instrumentale Solostücke, Chorwerke und Opernarien und Kunstliedern bis hin zu traditionellen chinesischen Musikstücken. Ein besonderer Fokus lag auf der Förderung der Aufführung chinesischer Musikstücke mit westlichen Instrumenten und der Übernahme einiger westlicher Spieltechniken in der chinesischen Musik. Laut den „Richtlinien für die nationale Musikhochschule“ lag der Schwerpunkt der musikalischen Ausbildung auf der Vermittlung von westlicher Musiktheorie und -technik, wobei jedoch die Unterrichtung und Katalogisierung der chinesischen Musik nicht vernachlässigt wurde. Die Hochschule legte fest, dass alle Hauptfachstudenten im Bereich theoretische Komposition und Klavier zusätzlich eine Form der chinesischen Musik wählen und für mindestens ein Jahr ein praktisches Training in diesem Bereich absolvieren mussten.¹⁸¹

Die Haltung von Xiao Youmei zur Integration von chinesischer und westlicher Musik kann nicht losgelöst von der politischen Geschichte Chinas betrachtet werden.

¹⁸⁰ Huang, 2016, S. 99-126.

¹⁸¹ Huang, 2016, S. 267-268.

Um die Tiefe dieser Auseinandersetzungen zu verstehen, ist es notwendig, auf die militärischen Aggressionen der westlichen Länder gegen China und die daraufhin von China ergriffenen Gegenstrategien zu blicken. Nach den Verlusten im Ersten und Zweiten Opiumkrieg¹⁸² begannen die politischen Eliten der Qing-Dynastie zu erkennen, dass eine militärische und technologische Stärkung notwendig war, um den aufstrebenden westlichen Großmächten Widerstand leisten zu können. In der Suche nach einer Lösung entwickelten sie die Strategie „Zhongti Xiyong“ (chinesische Essenz, westliche Anwendung). Diese wurde im späten 19. Jahrhundert zur Leitlinie der chinesischen Selbststärkungsbewegung sowie der Reform- und Modernisierungsbemühungen. Die „Zhongti Xiyong“-Strategie zielte darauf ab, die chinesische traditionelle Denkweise, Kultur und Institutionen als Grundlage zu nutzen und gleichzeitig praktische westliche Techniken und Verwaltungsmethoden in Bereichen wie Militär, Justiz, Finanzen, Handel, Bildung und Technologie zu übernehmen. Politische Systeme der Qing-Dynastie wurden dabei allerdings ausgespart. Diese Haltung war eine direkte Antwort auf die Herausforderungen, die durch den Aufstieg der westlichen industriellen Zivilisation und die traumatischen Erfahrungen der Opiumkriege entstanden waren.¹⁸³

Jedoch offenbarte die Niederlage Chinas im Ersten Japanisch-Chinesischen Krieg die Grenzen der Selbststärkungsbewegung. Die erneute Reflexion über die Gründe für Japans Sieg und Chinas Niederlage führte weitgehend zu der übereinstimmenden Einschätzung, dass die Meiji-Restauration Japan ein modernes Staatssystem einbrachte,

¹⁸² Der Erste Opiumkrieg war ein militärischer Konflikt zwischen Großbritannien und dem Kaiserreich China unter der Qing-Dynastie, der vom 4. September 1839 bis zum 29. August 1842 andauerte. Er endete mit den sogenannten ungleichen Verträgen von Nanjing und Humen. Diese Verträge zwangen China zur Öffnung von fünf Häfen für den britischen und europäischen Handel sowie zur Abtretung Hongkongs an Großbritannien. Der Opiumkrieg stellte einen gravierenden Eingriff in Chinas Souveränität dar und markiert den Beginn eines „Jahrhunderts der Demütigung“ - einer Periode intensiver kolonialer Fremdbestimmung und ausländischer Einmischung in China. Der Zweite Opiumkrieg (1856-1860), ein weiterer Konflikt zwischen Großbritanniens und Frankreichs einerseits und dem Kaiserreich China andererseits, führte zu erheblichen militärischen Auseinandersetzungen in Kanton, Tianjin und schließlich Peking. Aufgrund der militärischen Überlegenheit der europäischen Mächte war das Kaiserreich China gezwungen, weitere ungleiche Verträge zu unterzeichnen, darunter den Vertrag von Tianjin (1858) und die Pekingener Konvention (1860). Der Zweite Opiumkrieg verstärkte die westliche Präsenz in China und führte zu einer weiteren Schwächung der Qing-Dynastie. (vgl. Mao, 2016)

¹⁸³ vgl. Xia, 2010.

während die dreißigjährige Selbststärkungsbewegung in China lediglich oberflächliche Veränderungen bewirkte, ohne die grundlegenden Strukturen des Landes zu reformieren.¹⁸⁴ Dies führte chinesische Intellektuelle dazu, sich intensiver mit westlichen politischen Systemen auseinanderzusetzen. In der späten Qing-Zeit wurden dann im Rahmen der Hundert-Tage-Reform im Jahr 1898 und der Neuen Politiken von 1900 bis 1911 eine Reihe von Reformen in den Bereichen Militär, Regierung, Recht, Bildung und Industrieförderung umgesetzt. Diese Maßnahmen erweiterten den Bereich des „Lernens von westlichen Mächten“ und berührten gleichzeitig kritische Aspekte der chinesischen Tradition. Die revolutionäre Gruppierung richtete ihre Angriffe direkt gegen das feudale System der Qing-Dynastie und strebte danach, dieses durch ein demokratisches System nach westlichem Vorbild zu ersetzen. Zu diesem Zeitpunkt war die Selbststärkungsbewegung der Qing-Dynastie bereits sehr geschwächt und stand kurz vor dem Zusammenbruch.¹⁸⁵

Mit dem Sturz der Qing-Dynastie in der Xinhai-Revolution im Jahr 1911 endete das alte Kaiserreich, und China trat in die frühe Republikzeit ein. Damals begannen die Chinesen, sich einem breiteren Spektrum der westlichen Kultur zu öffnen. Neben Technik und Politik erweiterte sich das Interesse nun auch auf westliche Philosophie, Theater, Romane, Filme, Musik und andere Bereiche. Fortschrittliche chinesische Intellektuelle richteten ihre Aufmerksamkeit auf diese Aspekte der westlichen Studien.¹⁸⁶ In den frühen Jahren der Republik China, etwa ab 1915, entfaltete sich in Zeitschriften wie *Xin Qingnian* (Neue Jugend) und *Dongfang Zazhi* (Ostasiatische Zeitschrift) eine intensive Debatte über Kulturfragen von Ost und West, die fast zwei Jahrzehnte andauerte.¹⁸⁷ Führende Persönlichkeiten der „Verwestlichungsbewegung“ wie Hu Shi (1891–1962), Wu Zhihui (1865–1953) und Chen Xuqing (1903–1967) beteiligten sich an dieser Debatte. Sie vertraten eine radikale „Anti-Tradition“- und „Anti-Kompromiss“-Haltung, die maßgeblich zur Neuen Kulturbewegung beitrug. Innerhalb der „Verwestlichungsbewegung“ wurden die

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Vgl. Jin, 2006, S. 22-23.

¹⁸⁶ Ibid., S. 13.

¹⁸⁷ Vgl. Zhang, Cheng, 1990, S. 352; Jin, 2006, S. 23.

Konzepte der „Verwestlichung und „Modernisierung“ als untrennbar miteinander angesehen. Die westliche Kultur galt als die „Grundlage der modernen Welt“, und die Unterschiede zwischen ihr und der chinesischen Tradition wurden als Unterschiede zwischen verschiedenen Epochen und Zivilisationsstufen betrachtet. Vertreter dieser Bewegung argumentierten, dass China, um zu modernisieren, die westliche Kultur umfassend akzeptieren und gleichzeitig das feudale System und religiösen Aberglauben gründlich hinterfragen müsse.¹⁸⁸ Im Gegensatz dazu bewertete die Nationalkulturbewegung die chinesische Traditionskultur hoch. Diese Gruppe vertrat die Ansicht, dass die Modernisierung der chinesischen Kultur durch die Bewahrung des nationalen Erbes und die Wiederbelebung der alten Studien erreicht werden sollte.¹⁸⁹

Im Spannungsfeld zwischen der Nationalkulturbewegung und der Verwestlichungsbewegung entstand das Konzept der „Harmonisierung zwischen dem Neuen und dem Alten“, ein Ansatz, der eine Synthese und einen Kompromiss zwischen chinesischer und westlicher Kultur anstrebte.¹⁹⁰ Vertreter wie Zhang Shizhao (1881–1973) befürworteten die Integration westlichen materiellen Fortschritts mit der traditionellen chinesischen Moral und Zivilisation.¹⁹¹ Diese Harmonisierungsidee, die faktisch eine Bewahrung alter Werte implizierte, stieß auf Kritik von Anhängern der Neuen Kulturbewegung sowie der Verwestlichungsbewegung und frühen Marxisten. Frühe Marxisten kritisierten die Harmonisierungstheorie aus der Perspektive des historischen Materialismus. Sie argumentierten, dass sich mit dem Wandel der gesellschaftlichen Lebensbedingungen und materiellen Umstände auch Moral und Kultur verändern müssten. Eine bloße Kombination alter moralischer Konzepte mit neuen materiellen Gegebenheiten wurde als unzureichend betrachtet.¹⁹² Sun Yat-sen (1866–1925), der Gründer der Republik China, stand unter dem Einfluss marxistischer Ideen, lehnte jedoch sowohl die „vollständige Verwestlichung“ als auch die „Nationalkulturbewegung“ und die „Harmonisierungstheorie“ ab. Seine Position lag

¹⁸⁸ Vgl. Ibid.

¹⁸⁹ Vgl. Zheng, 2014, S. 300-301.

¹⁹⁰ Vgl. Jin, 2006, S. 25-26.

¹⁹¹ Vgl. Zhang, 1919, S. 159-164.

¹⁹² Vgl. Jin, 2006, S. 26.

zwischen diesen Ansätzen. Er betonte die Bedeutung der Übernahme moderner westlicher Ideen und Kulturen, legte jedoch nicht ausschließlich den Fokus auf deren materielle Vorteile. Gleichzeitig plädierte er für eine selektive Integration von Elementen der chinesischen Tradition, die zur Modernisierung beitragen könnten, insbesondere im Hinblick auf Industrialisierung und politische Demokratisierung. In diesem Kontext entwickelte er die Drei Volksprinzipien und distanzierte sich bewusst von feudalen Systemen.¹⁹³

In Anbetracht der modernisierten Mächte wie Europa, Amerika und Japan war die Selbststärkungsbewegung der Qing-Dynastie sehr von nationalem Bewusstsein geprägt und zielte darauf ab, der Aggression der Großmächte Widerstand zu leisten. Die revolutionäre Bewegung unterstützte die Verwestlichung nicht nur aufgrund des Scheiterns der Selbststärkungsbewegung und der Reformpolitik bei der Abwehr von Aggressionen, sondern auch mit dem Ziel, die alte Dynastie zu stürzen und das feudale System zu beenden, um eine Modernisierung des politischen Systems zu erreichen. Die Überzeugung, dass die chinesische Tradition nicht ausreichte, um das Land zu schützen und die Modernisierung voranzutreiben, führte zu dem Gedanken, dass die Übernahme westlicher Kultur notwendig sei. Die Idee, chinesisches und westliches Denken zu verschmelzen, zielte darauf ab, während des Lernens vom Westen die nationalen und kulturellen Eigenheiten zu bewahren und so einen Verlust der kulturellen Identität zu vermeiden. Diese Idee war eine Reaktion auf die Invasion der Großmächte und ein Ausdruck des nationalen und ethnischen Bewusstseins. Dies bedeutete, dass China sich nicht vollständig verwestlichen konnte. Von der militärischen Unterdrückung bis hin zur Übernahme westlicher Technologie und politischer Systeme bis zu breiteren kulturellen Aspekten wie Literatur und Musik – all dies war eine Antwort auf die Aggressionen der westlichen Mächte und ein Weg, die Modernisierung zu verfolgen. Diese Bewegung reflektierte in gewissem Maße Eurozentrismus. Daher manifestierte sich dies im Bereich der Musik in dem Bestreben, die traditionelle chinesische Musik durch das Studium westlicher Musik zu erneuern, wobei die nationalen Merkmale der

¹⁹³ Vgl. Sun, 1982, S. 423.

neuen chinesischen Musik betont wurden, ähnlich wie Mozarts Musik nationale Eigenschaften aufwies.

Im Speziellen gehörte auch die Musik zum integralen Bestandteil des umfassenden Strebens nach Modernisierung und löste ähnliche Debatten aus. Einige Musiker, beeinflusst von ihrem zunehmenden Verständnis für westliche Kulturtraditionen, übten bewusste Kritik an der traditionellen chinesischen Musik.¹⁹⁴ Fei Shi (1884–1959), einer der ersten Kritiker, verfasste das Werk „Über die Reform der chinesischen Musik“. Darin kritisierte er die Rückständigkeit und Konservativität der alten feudalen Musik (insbesondere der Yayue und Qinyue). Er argumentierte, dass solche Musik eher der Hofmusik als der nationalen Musik entsprach und eher für den Adel als für das Volk war. Er war der Ansicht, dass eine Fortführung dieser Art von Musik das Potenzial habe, „unser Volk und unsere Mentalität zu zerstören“.¹⁹⁵ Er lobte die westliche Musik für ihre Entwicklungsfähigkeit und schlug vor, „das Beste aus der östlichen und westlichen Musiktradition zu sammeln, um die chinesische Musik zu reformieren“.¹⁹⁶

Dieser Artikel löste Debatten über verschiedene Aspekte aus. Diskutiert wurden die Entwicklungsrichtung der chinesischen Musik, die Vor- und Nachteile der traditionellen chinesischen Musik im Vergleich zur westlichen Musik, die Frage der Übernahme westlicher Musik und die historische sowie gegenwärtige Bedeutung der traditionellen chinesischen Musik.¹⁹⁷ In Bezug auf Entwicklungsrichtung der chinesischen Musik vertrat Cai Yuanpei eine bedeutende Auffassung. Sein Ansatz des „Lernens vom Westen“ und des „inklusiven Ansatzes“ umfasste die Einführung westlicher Musikinstrumente und Notationssysteme zum Vergleich und zur Analyse mit der eigenen Musik. Gleichzeitig empfahl er, westliche Musiktheorien heranzuziehen, um die chinesische Musik zu evaluieren und deren Schwächen zu identifizieren. Cai Yuanpei äußerte, dass dieser Weg nicht nur die Entwicklung der chinesischen Musik fördern würde, sondern auch neue Entdeckungen hervorbringen könnte, die der

¹⁹⁴ Guan, 2014, S. 165.

¹⁹⁵ Fei, 1903.

¹⁹⁶ Fei, 1903.

¹⁹⁷ Ling, 2004, S. 73.

Weltmusik zugutekommen würden.¹⁹⁸ Viele Intellektuelle hofften, dass sich die chinesische Musik in Richtung einer „nationalen Musikrichtung“ mit westlicher Musikkulturbereicherung entwickeln würde, anstatt eine Verwestlichung zu erfahren.¹⁹⁹ Dieser Ansatz manifestierte sich in den Musikbildungsrichtlinien sowie in den Konzerten der Nationalen Musikhochschule Shanghai wider, die sowohl traditionelle chinesische Elemente als auch westliche Einflüsse vereinten, um eine einzigartige musikalische Identität zu fördern. Diese Denkweisen und Perspektiven fanden auch Ausdruck in den Publikationen über Wahrnehmungen von Mozart, die im Abschnitt 3.5.2 weiter erörtert werden.

Neben des Musikinstituts der Universität Peking und der Musikhochschule Shanghai war die Entstehung der Schullieder eines der ersten Ergebnisse der Diskussion über eine neue chinesische Musik. In der chinesischen Musikgeschichte wird allgemein angenommen, dass die Schullieder vor 1919 einzuordnen sind. Dies dient der Abgrenzung von der Entwicklung der modernen professionellen Musikausbildung unter der Leitung von Xiao Youmei nach der Bewegung des vierten Mai (1919).²⁰⁰ Kang Youwei (1858-1927) und Liang Qichao (1873-1929), zentrale Persönlichkeiten der Hundert-Tage-Reform, vertraten die Auffassung, dass tiefgreifende gesellschaftliche Veränderungen über ein modernes Schulwesen und neue Bildungsformen eingeleitet werden müssten. Ihrer Ansicht nach sollte China von Deutschland und Japan lernen, indem es das westliche Bildungssystem und dessen Unterrichtsmethoden übernahm und Gesangsunterricht an Schulen einführte.²⁰¹ Die

¹⁹⁸ Cai, 1920.

¹⁹⁹ Viele Intellektuelle teilten ähnliche Ansichten wie Cai. Zeng Zhimin (1879–1927) argumentierte, dass sich die chinesische Musik von ihrer „starren und selbstgefälligen“ Natur lösen müsse, um eine „neue Musik“ für China zu schaffen. Er sprach sich dafür aus, einerseits die traditionelle chinesische Musik zu bewahren, um das kulturelle Erbe zu erhalten, und andererseits die westliche Musik aufzunehmen, um von der ausländischen Zivilisation zu lernen und geeignete Notationssysteme zu entwickeln (Zeng, 1904). Liu Tianhua (1895–1932) vertrat die Auffassung, dass es notwendig sei, „sowohl das Beste aus unserem eigenen Land zu übernehmen als auch den Einfluss aus dem Ausland zu integrieren, um durch die Vereinigung und Zusammenarbeit von Ost und West einen neuen Weg zu finden“ (Liu, 1927). Xiao Youmei betonte, dass Bereiche wie Musiknotation, Melodik, Musikkanon, Harmonik, Kontrapunkt, Komposition, Musikform, Akustik, Musikpsychologie, Musikorganisation und Musikgeschichte systematisch untersucht und erforscht werden sollten, um Vergleiche mit der chinesischen Musik anzustellen (Ling, 2004, S. 75).

²⁰⁰ Chen, 2002, S. 16.

²⁰¹ Liang, 1959, S. 49.

Einführung dieses Gesangsunterrichts erforderte jedoch eine neue Auswahl an Schulgesängen sowie geeignete pädagogische Materialien. Infolgedessen wurden Sammlungen neuer Schullieder zusammengestellt. In der Anfangsphase, aufgrund des Mangels an eigenen Kompositionen, wurde häufig auf europäische oder japanische Melodien zurückgegriffen, die mit chinesischen Texten versehen wurden. Der Inhalt dieser Schullieder bestand größtenteils aus Lobeshymnen auf die Schönheit des Heimatlandes, der Verherrlichung von Wohlstand und militärischer Stärke, der Befreiung von feudalem Denken sowie der Förderung neuer demokratischer Ideen und kultureller Konzepte.²⁰² Auf diese Weise entstanden moderne Lieder, die zugleich das neue nationale Bewusstsein stärkten.²⁰³ Laut der Statistik von Zhang Jingwei wurden in der späten Qing-Dynastie und der frühen Republik China etwa 50 Sammlungen von Gesängen veröffentlicht, die rund 1400 Schulgesänge enthielten.²⁰⁴ Diese Melodien stammten aus verschiedenen Ländern wie Japan, den USA, Frankreich, Großbritannien, Schottland, Italien, Deutschland und Ungarn. Unter diesen fanden sich 26 Lieder, deren Melodien aus dem deutsch-österreichischen Kulturraum stammten, darunter Wagners Hochzeitsmarsch sowie das Orchestervorspiel *Waldmorgen vor dem Knusperhaus* aus dem dritten Akt der Oper *Hänsel und Gretel* von Engelbert Humperdinck.²⁰⁵ Bislang wurden jedoch keine Melodien von Mozart identifiziert.

²⁰² Liu, 2021, S. 54.

²⁰³ Steen, 2015, S. 96.

²⁰⁴ Zhang, 2013, S. 48.

²⁰⁵ Zhong, 2021, S. 30-33.

3.4 Die Verbreitung von Mozarts Musik durch Schallplatten und Rundfunk

Für Leute, die keine schulische Bildung erhielten und nicht lesen konnten, schien der Zugang zu Mozarts Musik unterdessen verschlossen. Doch wie konnte Mozarts Musik auf andere Weise zu diesen Menschen gelangen? Neue elektronische Medien wie Grammophon, Schallplatte und Radio boten eine mögliche Lösung. Im folgenden Teil wird die Rolle dieser Medienformen näher beleuchtet.

Das Grammophon wurde bei seiner Einführung in Shanghai zunächst als ein bedeutendes Ergebnis moderner westlicher technologischer Zivilisation präsentiert. Es wurde als Unterhaltungsprodukt von ausländischen Handelsgesellschaften nach Shanghai eingeführt, die primär darauf abzielten, Gewinne zu erzielen.²⁰⁶ Bereits in den 1890er-Jahren hatte sich in Shanghai eine wohlhabende Oberschicht herausgebildet. Diese umfasste sowohl neue Eliten der Handelsmetropole als auch alteingesessene, vermögende Familien aus benachbarten Provinzen. Anders als traditionelle aristokratische Familien zeichneten sich diese Schichten nicht nur durch ihren Wohlstand, sondern auch durch ihre Vorliebe für Neuheiten und Genuss aus. Sie strebten danach, außergewöhnliche westliche Innovationen wie Fotografie, elektrische Beleuchtung, Telegrafie, Telefonie und das Grammophon zu erwerben oder zumindest kennenzulernen. Neuartigen Konsumgüter des westlichen Alltagslebens, darunter das Grammophon, fanden vor allem in dieser wohlhabenden Schicht ihre Kundschaft.²⁰⁷ Aufgrund ihrer finanziellen Potenz und ihres Lebensstils zählten sie zu den Hauptkonsumenten hochwertiger, importierter Produkte und trugen so maßgeblich zur Integration des Grammophons in das gesellschaftliche Leben bei. Nachdem das Grammophon mit Wachswalzen 1889 nach Shanghai eingeführt worden war, erlangte es schnell einen festen Platz im städtischen Alltag. Es legte den Grundstein für die Einführung und Verbreitung von Schallplatten zu Beginn des 20. Jahrhunderts.²⁰⁸

Bis Ende 1926 gab es in Shanghai 26 Unternehmen, die im Schallplatten- und Grammophongeschäft tätig waren, womit die Stadt eine Spitzenposition in ganz China einnahm. Shanghai fungierte nahezu exklusiv als Produktions- und Vertriebszentrum

²⁰⁶ Ge, 2009, S. 40-41.

²⁰⁷ Ibid., S. 41-44.

²⁰⁸ Ibid.

für Schallplatten und Grammophone: Über 99 % der in in- und ausländischen Märkten verkauften Produkte stammten von dort.²⁰⁹ Die Preise für Grammophone lagen in der Regel zwischen 24 und 200 Yuan pro Stück, während eine Schallplatte meist zwischen 1 und 5 Yuan kostete. Sie zählten zu den hochpreisigen Konsumgütern.²¹⁰ Das Repertoire der in China produzierten Schallplatten konzentrierten sich hauptsächlich auf chinesische Oper, insbesondere die Peking-Oper, sowie auf zeitgenössische Lieder, regionale Volkslieder, Widerstandslieder und neue Musikformen, die Elemente chinesischer und westlicher Musik vereinten. Darüber hinaus wurde westliche Tanzmusik angeboten, die besonders bei modischen, an europäischer Kultur orientierten Frauen beliebt war.²¹¹ Es gibt jedoch keine Hinweise darauf, dass klassische Musik in größerem Umfang auf Schallplatte produziert oder in China verkauft wurde. Dies lag vermutlich an den hohen Produktions- und Anschaffungskosten sowie an den kulturellen und unterhaltungsorientierten Präferenzen des Marktes. Für die wohlhabendere Mittel- und Oberschicht Shanghais sowie für in Shanghai lebende Ausländer mit Interesse an klassischer Musik bestand jedoch die Möglichkeit, entsprechende Schallplatten aus dem Ausland zu importieren.

Obwohl das SMO zu Beginn des 20. Jahrhunderts klassische Musik für die ausländische Gemeinschaft in Shanghai aufführte, äußerten anspruchsvolle Hörer und Musikliebhaber häufig Unzufriedenheit mit der Qualität dieser Darbietungen. Ein wesentliches Manko war das Fehlen renommierter europäischer Solisten und Sänger, die den hohen musikalischen Ansprüchen gerecht werden konnten. Diese Lücke wurde teilweise durch importierte Schallplatten klassischer Musik geschlossen, die es ermöglichten, diese Werke über Grammophonkonzerte in privaten Salons zu genießen.²¹² Im Juni 1908 veranstalteten mehrere multinationale Unternehmen in Shanghai ein Opernkonzert des Teatro alla Scala, bei dem Orchester und Sänger durch ein Grammophon begleitet wurden. Diese Veranstaltung waren jedoch ausschließlich für die westliche kulturelle Elite konzipiert und nicht auf ein chinesisches Publikum

²⁰⁹ Ge, 2009, S. 69-81.

²¹⁰ Ibid., S. 52.

²¹¹ Ibid., S. 69, 86, 87, 110.

²¹² Steen, 2015, S. 92.

ausgerichtet.²¹³ Erst Ende der 1920er Jahre begann sich die klassische Musik der chinesischen Mittelklasse zu nähern. Ein entscheidender Wendepunkt war die Öffnung der städtischen Parks Shanghais für die chinesische Bevölkerung im Jahr 1928. Dort fanden Open-Air-Konzerte des SMO statt, die zunehmend das Interesse chinesischer Zuhörer weckten und eine breitere kulturelle Teilhabe ermöglichten.

Für die Intellektuellen der Vierten-Mai-Bewegung, die im Zuge der Modernisierung Chinas eine bewusste Abkehr von traditioneller chinesischer Kultur anstrebten, erwiesen sich Schallplatten klassischer Musik als ein ideales Medium. Diese Tonträger fanden in diesen Kreisen hohe Akzeptanz und wurden als Ausdruck westlicher Zivilisation und musikalischer Exzellenz geschätzt.²¹⁴ 1927 gründeten Liu Tianhua (1895–1932) und Ke Zhenghe (1889–1979) in Beijing die „Beijing Amateurs Association“ und die „National Music Reform Association“. Beide Organisationen setzten sich in ihren Publikationen aktiv dafür ein, das Interesse der chinesischen Bevölkerung an westlicher Musik zu fördern, wobei Schallplatten eine zentrale Rolle spielten.²¹⁵ Auch prominente Persönlichkeiten wie Chen Jieru (1906–1971), die Ehefrau von Chiang Kai-shek, berichteten von der Interesse an klassischer Musik durch Schallplatten. In ihren Memoiren erwähnte Chen, dass Chiang während eines Aufenthalts in Hongkong im Mai oder Juni 1923 besonderes Interesse an Schallplatten mit Gounods und Schuberts *Ave Maria* zeigte.²¹⁶ Ein weiteres Beispiel ist Lang Jingshan (1892–1995), der eine große Vorliebe für westliche klassische Musik hegte. Seine Tochter, die berühmte Sängerin Lang Yuxiu (1918–2012), erinnerte sich daran, wie er in ihrer Kindheit vollständige Sets klassischer Schallplatten kaufte und diese auf dem Grammophon zu Hause abspielte.²¹⁷ Diese Kreise von Schallplattensammlern waren zwar direkte Konsumenten ausländischer Tonträger, jedoch fehlen spezifische Aufzeichnungen über ihre Sammlungen und deren Umfang. Da es sich meist um individuelle musikalische Präferenzen handelte, die nur begrenzten Einfluss auf das

²¹³ Ibid., S. 93.

²¹⁴ Ibid., S. 218

²¹⁵ Ibid., S. 217.

²¹⁶ Ibid., S. 219.

²¹⁷ Ge, 2009, S. 134.

breitere Publikum hatten, lässt sich ihr Beitrag zur Musikkultur insgesamt nur unvollständig beschreiben.

Interessanterweise fanden Schallplatten klassischer Musik, die in intellektuellen Kreisen große Beliebtheit genossen, auf dem breiten Markt vermutlich wenig Akzeptanz. Ein entscheidender Faktor hierfür war die Bewegung zur Ablehnung ausländischer Waren, die auch importierte Schallplatten betraf. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren der Boykott ausländischer Produkte und die Förderung heimischer Erzeugnisse zentrale Bestandteile der antiimperialistischen und nationalistischen Bestrebungen in China. Diese Haltung richtete sich auch gegen Schallplatten und Grammophone als importierte Güter, wodurch ihre Verbreitung zusätzlich eingeschränkt wurde.²¹⁸ Ein weiterer Grund für die geringe Reichweite klassischer Musik durch dieses Medium war die begrenzte Kapazität chinesischer Orchester, hochqualitative Aufnahmen zu produzieren. Es fehlte an technischen Möglichkeiten und musikalischer Infrastruktur, um Schallplatten mit anspruchsvoller klassischer Musik aufzunehmen. Dies führte dazu, dass Werke von Komponisten wie Mozart über Schallplatten nur selten ein breiteres Publikum in China erreichten.

Zudem wurden Schallplatten im Radio gespielt. 1923 wurde in Shanghai der erste Rundfunk gesetzt. Am 23. Januar 1923 um 20 Uhr begann die gemeinsame Initiative der Zeitung „China Daily“ und der China Wireless Company offiziell mit der Ausstrahlung von Nachrichten und Musikprogrammen.²¹⁹ Mit dem Aufkommen des Radios in den 1920er Jahren in Shanghai entwickelte sich bis in die 1930er Jahre ein landesweites Kommunikationsnetzwerk, wobei Shanghai als Zentrum fungierte. Bis 1937 existierten in China 89 staatliche und private Rundfunksender sowie über zehn ausländische Radiostationen, von denen 53 in Shanghai ansässig waren. Die genaue Anzahl der Radios lässt sich nicht feststellen, aber es waren anhand des Zeitungsberichtes mindestens hunderttausend Geräte, wobei allein in Shanghai schätzungsweise sechzig- bis siebzigtausend Radios vorhanden waren.²²⁰ Bei einer

²¹⁸ Ge, 2009, S. 173-181.

²¹⁹ Shi, 1990, S. 373.

²²⁰ *Radio News Shanghai*, 1937, S. 380.

Bevölkerung von etwa 3,2 bis 3,5 Millionen Menschen in Shanghai in den 1930er bis 1940er-Jahren bedeutet dies, dass auf etwa jede Gruppe von 50 Personen ein Radio kam.

Konzerte wurden auch über den Rundfunk verbreitet und fanden regelmäßig Erwähnung in der Zeitung *Shen Bao*. Aus diesen Berichten geht hervor, dass Konzerte durch den Rundfunk einem größeren Publikum außerhalb des Konzertsaals zugänglich gemacht wurden. Das erste in der Zeitung berichtete Rundfunkkonzert fand am 15. Mai 1924 statt und erlangte anschließend immer mehr Erfolg:

Der Radiosender unseres Hafens lud gestern Abend das Zentralorchester sowie westliche Musiker ein, ein Konzert zu veranstalten. Das Konzert begann um 21 Uhr und zeichnete sich durch eine bemerkenswerte Klangqualität aus, die den Eindruck vermittelte, sich direkt in einem Konzertsaal zu befinden. Jedes Musikstück wurde vor der Aufführung ausführlich vorgestellt. Das Konzert endete um 22:30 Uhr. Bei der Aufführung kamen mehr als 20 verschiedene Instrumente zum Einsatz, was die Vielfalt und den Aufwand der Darbietung unterstrich. Die Veranstaltung wurde sowohl von chinesischem als auch von ausländischem Publikum hochgelobt und zeugte von außergewöhnlicher Qualität und musikalischer Ausdauer.²²¹

Nach diesem ersten Versuch setzte das Shanghai-Radio im darauffolgenden Jahr die Ausstrahlung von Musikprogrammen fort, wobei überwiegend chinesische Musik gespielt wurde,²²² und Mozarts Werke seltener zu hören waren. Gegen Jahresende jedoch wurden zwei Rundfunkkonzerte mit westlicher Musik präsentiert. Am 23. November gaben vier Studentinnen der Shanghai Sporthochschule für Frauen ein Klavier- und Orchesterkonzert.²²³ Das Konzert am 20. Dezember war umfangreicher: Es beteiligten sich 20 Musiker des Jiande-Sparkasse-Orchesters an einer zweistündigen Aufführung, bei der insbesondere die Ouvertüre zu *Dichter und Bauer* hervorstach.²²⁴

Das SMO nutzte ebenfalls die Rundfunkressourcen für ihre Konzerte und öffnete damit neue Werbemöglichkeiten. Das SMC prognostizierte, dass Rundfunkkonzerte das Publikum anziehen und ein erhebliches wirtschaftliches Potenzial bergen würden.²²⁵ Ab dem 3. November 1932 startete eine Serie regelmäßiger wöchentlicher Rundfunkkonzerte. Bis zum 31. Dezember wurden insgesamt neun Sinfoniekonzerte

²²¹ *Shen Bao*, 16.05.1924, S. 22.

²²² siehe *Shen Bao*, 11.06.1924, S. 14; 15.06.1924, S. 20; 23.10.1924, S. 11; 26.10.1924, S. 10; 23.04.1925, S. 14; 26.04.1925, S. 14; 08.05.1925, S. 14; 29.05.1925, S. 17; 22.08.1925, S. 22.

²²³ *Shen Bao*, 23.11.1924, S. 14.

²²⁴ *Shen Bao*, 21.12.1924, S. 14.

²²⁵ Wang, 2015, S. 147.

übertragen. Mario Paci nutzte diese Medientechnologie, um westliche Musik einem größeren Publikum in Shanghai kostenlos zugänglich zu machen.²²⁶ Dies führte zu einer Veränderung des bisherigen Modells, bei dem Sinfoniekonzerte ausschließlich in Konzertsälen aufgeführt wurden. In den folgenden Jahren stieg die Anzahl der Rundfunkkonzerte allmählich an. Es wurden wöchentlich zwei Rundfunkkonzerte veranstaltet: eines mit voller Orchesterbesetzung, das populäre sinfonische Werke spielte, und ein weiteres am Freitagabend mit halber Orchesterbesetzung, bekannt als „Musik zum Abendessen“. Von Januar bis Mai 1935 wurden insgesamt 42 Rundfunkkonzerte ausgestrahlt. Jedoch mussten die Rundfunkkonzerte ab Juni desselben Jahres aufgrund finanzieller Probleme eingestellt werden.²²⁷

Es gibt jedoch keine Unterlagen, die zeigen, wie viel Musik von Mozart bei diesen Konzerten gespielt wurde. Wir können hier nur eine neue Art der Verbreitung von Musik diskutieren, die vielleicht mehr Zuhörern die Möglichkeit bot, Mozarts Musik kennenzulernen. Für Konzertveranstalter waren Rundfunk und Radio nützliche Mittel für Werbung, während sie für das allgemeine Publikum eine günstige Möglichkeit darstellten, Musik kennenzulernen. Xiao Youmei schlug vor, dass Kinder eher hochwertige Radiosender wie „United Radio“, der die europäische klassische Musik spielte, hören sollten, anstatt Sender mit „vulgären“ Programmen. Er hoffte, dass das Musikhören die musikalischen Talente der Kinder fördern würde, damit China eines Tages seine eigenen musikalischen Größen wie „Beethoven und Mozart“ hervorbringen könnte.²²⁸ Die Verwendung von Beethoven und Mozart als Maßstäbe für musikalischen Erfolg impliziert, dass Musik notwendigerweise an europäischen Standards gemessen werden muss. Dies kann als eine Form der kulturellen Aneignung betrachtet werden, bei der eine Kultur die Werte und Ästhetik einer anderen Kultur als überlegen ansieht, was zur Unterbewertung eigener kultureller Ausdrucksformen führen kann. Obwohl Xiao Youmei die Integration anderer musikalischer Traditionen betonte, ohne die eigene musikalische Identität zu verlieren, spiegeln seine Ansichten doch auch

²²⁶ Ibid., S. 148.

²²⁷ *S.M.C. Report*, 1934, S. 236; *S.M.C. Report*, 1935, S. 260; Wang, 2015, S. 148.

²²⁸ Jones, 2001, S. 52.

eurozentrische Perspektiven wider.

Konkrete Dokumente über Rundfunkkonzert der westlichen klassischen Musik können noch in Harbin gefunden werden. In Harbin, unter der Regierung von Mandschukuo,²²⁹ spielte der Rundfunk ebenfalls eine wichtige Rolle, allerdings unterschied sich die Situation dort etwas.

Der Rundfunk von Harbin wurde am 5. Februar 1932 von der japanischen Invasionsarmee besetzt und im Juli desselben Jahres in MTFY umbenannt. Im September 1933 übernahm die Mandschukuo-Regierung die Kontrolle über die Rundfunkstationen in ganz Nordostchina. Mit der Fertigstellung der neuen Funk-Relaisleitung zwischen Changchun und Harbin im Juli 1934 begann der Aufbau eines landesweiten Rundfunknetzes für ganz Mandschukuo.²³⁰ Allerdings wurden alle Radioprogramme des MTFY von Japanern organisiert, sowohl in Mandschu als auch in Chinesisch. Aufgrund der japanischen Betonung in den Radioprogrammen des MTFY konnten viele Chinesen diese nicht gut verstehen, wodurch die erhoffte Wirkung, ein breites chinesisches Publikum zu erreichen, nicht erzielt wurde. Um dies zu ändern, begann MTFY ab Mitte 1935, Chinesen in die Produktion von Radioprogrammen einzubeziehen. Chinesische Moderatoren wurden allmählich eingestellt, um Programme zu leiten, die entweder separat ausgestrahlt oder über das Netzwerk verbreitet wurden, sodass sie im gesamten Mandschukuo zu hören waren.²³¹

Der FY-Chor (Harbin Rundfunk Chor) war eine Gruppe von Chinesen, die Musikprogramme für den Rundfunk produzierte. Die Mitglieder dieses Chores waren Mitarbeiter des Radiosenders sowie Amateur-Musikliebhaber, darunter Angestellte und Lehrer. Der Chor hatte maximal 50 bis 60 Mitglieder, die alle über eine hohe musikalische Ausbildung verfügten. Ein Beispiel ist der Dirigent Wang Junding, der

²²⁹ Mandschukuo war ein historischer Pseudo-Staat, der von 1932 bis 1945 bestand. Er wurde im nordöstlichen Teil Chinas unter der Unterstützung und Kontrolle des japanischen Kaiserreichs errichtet. Die nominelle Führung von Mandschukuo lag bei Puyi, dem letzten Kaiser der Qing-Dynastie, der von den Japanern als Marionettenherrscher installiert wurde. Die Gründung von Mandschukuo war ein zentraler Bestandteil der japanischen Expansionspolitik in Ostasien und diente der Etablierung einer regionalen Hegemonie sowie der Sicherung von Ressourcen. Mit der Niederlage Japans im Zweiten Weltkrieg und seiner bedingungslosen Kapitulation im Jahr 1945 endete auch die Existenz von Mandschukuo.

²³⁰ Sun, 1992, S. 279.

²³¹ Ibid.

zuvor ein russisches Sinfonieorchester in Harbin leitete.²³² Die Finanzierung für die Programmproduktion kam vom MTFY und unterlag dessen strenger Kontrolle.²³³

Zu dieser Zeit implementierten die Japaner strenge „Broadcasting-Regeln“ mit insgesamt 54 Artikeln, wobei Artikel 32, Abschnitt 18, „Verbotene Sendungen“ umfasste. Diese Verordnungen schränkten die Inhalte der Sendungen stark ein, indem sie unter anderem die Verbreitung kommunistischer und anarchistischer Theorien, die Unterstützung von Gewalttaten und Massenaufständen sowie Handlungen, die die Grundlage des Mandschukuo-Staates erschüttern könnten, verboten. Infolgedessen produzierte der FY-Chor Programme, die meist neutrale und feierliche Lieder oder bekannte ausländische Lieder wie *Der Erlkönig*, *Der Lindenbaum*, *Der Wanderer* und dergleichen umfassten.²³⁴ Wang Junding moderierte trotzdem weiterhin das Programm „Musikgenuss“ im Radiosender jeden Montag. Er erzählte über große Komponisten wie Beethoven, Mozart sowie die Französische Revolution. Manchmal machte er dabei auch subtile Andeutungen auf die japanischen Aggressoren. Seine Interpretationen und musikalischen Auswahl wurden von der Harbin-Gendarmerie aufmerksam beobachtet, was letztlich zur Auflösung seines Musikvertrags bei MTFY führte.²³⁵ In Wangs Programm diente Mozarts Musik nicht nur der musikalischen Vermittlung, sondern auch als Mittel, um Widerstand gegen Japan zu symbolisieren.

²³² Ibid., S. 284-285.

²³³ Ibid., S. 284.

²³⁴ Sun, 1992, S. 285.

²³⁵ Ibid.

3.5 Ein Genie mit nationalem Bewusstsein

Neben Konzerten spielten die Printmedien eine fundamentale Rolle bei der Verbreitung von Mozart und westlicher Musik unter gebildeten Chinesen. Bis 1936 waren Berichte und Aufsätze über Mozart hauptsächlich in Städten wie Shanghai, Tianjin, Nanjing und Nanchang veröffentlicht worden, wobei Shanghai den Schwerpunkt bildete. Die Publikationen lassen sich in zwei Kategorien einteilen. Zum einen gab es Lesematerial mit elementarem Musikwissen für ein begrenztes Publikum von Musiklernenden. Zum anderen existierten populäre Bücher und Musikberichte in Zeitungen und Zeitschriften, die ein breiteres Publikum erreichten. Die Tageszeitung Shen Bao war dabei besonders repräsentativ. Die Analyse dieser Lektüren zeigt spezifische Merkmale im Verständnis von Mozart:

1. Einige chinesische Intellektuelle präsentierten eine vereinfachte Darstellung von Mozarts Biografie, die ihn vorwiegend als musikalisches Genie porträtierte.

2. Mozart wurde erstmals als Persönlichkeit mit ausgeprägtem patriotischem Empfinden und deutschem Nationalbewusstsein von den zeitgenössischen Chinesen wahrgenommen. Sie betrachteten sein Werk, besonders die Oper *Die Zauberflöte*, als die beispielhafte Verschmelzung italienischer und deutscher Melodik und den Ausdruck seiner tiefen Wertschätzung für die nationale Identität.

Im Großen und Ganzen ist das Bild von Mozart und die Charakterisierung seiner Musik eher grob und einseitig. Die chinesischen Leser konnten von diesen Beschreibungen keine seriösen und präzisen Erkenntnisse über Mozart und seine Musik erfahren.

3.5.1 Erster Eindruck: Ein Genie

Wang Guangqi (1892–1936) war der erste Intellektuelle, der Mozart in chinesischen Zeitungen bekannt machte. Er ging am 1. April 1920 nach Deutschland, um Politik und Wirtschaft zu studieren,²³⁶ wandte sich 1922 aber der Musikwissenschaft zu und promovierte an der Universität Bonn mit einer Dissertation

²³⁶ Shen Bao, 28.03.1920, S. 10.

über die chinesische Oper.²³⁷ Ab 1920 verfasste er monatlich Beiträge für die Zeitung *Shen Bao*.²³⁸ Vom 13. August 1920 bis zum 24. Dezember 1923 wurden seine Aufsätze immer unter dem Titel *Auftragsschreiben Deutschland*²³⁹ im Teil *Ausländische Nachrichten* veröffentlicht. In Wang Guangqis Reihe von Aufsätzen über europäische und insbesondere deutsche Musik, die unter dem Titel „Das Musikleben der Deutschen“ veröffentlicht wurden, widmete er sich in mehreren Beiträgen, nämlich dem vierten, siebten und neunten, dem Komponisten Mozart. In diesen Artikeln beleuchtete er Mozarts Werk und dessen Bedeutung in der Musikgeschichte.²⁴⁰

Im vierten Aufsatz *Drei Großmeister der deutschen Musik* vom 15. Oktober 1923 stellte Wang Guangqi Haydn, Mozart und Beethoven vor. Er übersetzte Mozarts Namen ins Chinesische als „Mo Ca Er Ti“²⁴¹ und skizzierte Mozarts Bibliografie, inklusive Anekdoten aus seiner Kindheit, seinen musikalischen Erfolgen und seinen wichtigsten Werken, insbesondere den Opern.²⁴² Wang erzählte auch von Mozarts Persönlichkeit und seinen Beiträgen zur komischen Oper, wodurch er ein umfassendes Bild des Komponisten zeichnete:

Nach Gluck folgte Mozart, der in Salzburg geboren wurde, einer Stadt, deren Bewohner für ihren Sinn für Humor bekannt waren. Besonders Mozarts Mutter galt als humorvoll, eine Eigenschaft, die auch Mozart selbst prägte. Sein Witz und seine Lebendigkeit spiegelten sich in seiner Musik wider, insbesondere in seinem bedeutenden Beitrag zur Entwicklung der komischen Oper ... In einer Zeit, in der die komische Oper immer mehr an Popularität gewann, nutzte Mozart sein außergewöhnliches Genie, um das Genre auf ein neues Niveau zu heben. Seine Werke wurden zu unvergleichlichen Meisterstücken, die bis heute als Meilensteine der Operngeschichte gelten.²⁴³

In der Darstellung von Wang Guangqi sehen wir eine Anekdoten-fokussierte Beschreibung Mozarts. Die Betonung des Humors von Mozarts Mutter und des

²³⁷ Wang, Hu, 2006, S. 81.

²³⁸ Siehe seine Aufsätze auf *Shen Bao*, 13.08.1920 - 24.12.1923.

²³⁹ Auf Chinesisch Pinyin: Deguo Teyue Tongxin.

²⁴⁰ Es waren insgesamt 9 Aufsätze über deutsche Musik auf *Shen Bao*: 1. Deutsche Musik und China (7. Oktober 1923); 2. Der Ursprung der deutschen Musik, Teil 1–2 (8. und 10. Oktober 1923); 3. Die Vorfahren der deutschen Musik (12. Oktober 1923); 4. Drei Großmeister der deutschen Musik (15. Oktober 1923); 5. Musik nach den drei Meistern, Teil 1–2 (16. und 18. Oktober 1923); 6. Musikmeister des 19. Jahrhunderts (20. Oktober 1923); 7. Oper der deutschen Musik Teil 1–3 (5., 6. und 10. Dezember 1923); 8. Künstler in der deutschen Musik (17. Dezember 1923); 9. Nationalismus in der Musik, Teil 1–2 (21. und 24. Dezember 1923). Im vierten, siebten und neunten Beitrag wurde über Mozart erzählt.

²⁴¹ Auf Chinesisch: 摩擦耳提

²⁴² Wang, 15.10.1923, S. 4 (eigene Übersetzung).

²⁴³ Wang, 05.12.1923, S. 6 (eigene Übersetzung).

Salzburger Umfelds wird als direkter Einfluss auf Mozarts Musik interpretiert. Obwohl diese Darstellung unterhaltsam ist, vereinfacht sie die komplexen biografischen und künstlerischen Prozesse. Diese oberflächliche Charakterisierung von Humor könnte den Leser dazu verleiten, ein unvollständiges Bild von Mozart zu erhalten. Es scheint, dass Wang diese Elemente eher als interessante Einführung in das Thema der komischen Oper nutzte, anstatt eine tiefgehende Auseinandersetzung mit Mozarts künstlerischem Schaffen zu bieten. Wenige Materialien beschäftigen sich explizit mit Mozarts fröhlichem Charakter. Eine weitere Erwähnung findet sich in einem Artikel von Zang Zan, der Mozart als von Natur aus fröhlich beschreibt – ähnlich wie Blumen, die ohne besonderen Grund erblühen. Mozart wird mit einem naiven Kind verglichen, das ohne ersichtlichen Grund glücklich ist – Glücklichein scheint seine Natur zu sein.²⁴⁴

Was über Mozart eigentlich viel gesprochen ist, ist sein Genie. Auch Wang Guangqi betonte den Geniekult um Mozart. Nicht nur Wang, sondern auch viele andere Schriftsteller wie Li Weimao (1928), Feng Zikai (1929, 1931), Song Bai (1931), Lü Jinlu (1931) und Mo Kangshi (1934) hoben den Geniekult um Mozart hervor.²⁴⁵ Diese Hervorhebung könnte auf einer romantischen Auffassung von Genialität beruhen. Es scheint, dass Wang vom musikalischen Verständnis des 19. Jahrhunderts beeinflusst war und versuchte, diese Perspektive zu verbreiten, indem er auf die musikalische Rezeption dieser Zeit verwies:

Die Musikwerke früherer Generationen, insbesondere die von Bach, Mozart und Beethoven, stießen in ihrer Entstehungszeit oft auf begrenztes Verständnis und fehlende Resonanz. Ihre Zeitgenossen konnten die Tiefe und Bedeutung dieser Kompositionen nicht vollständig erfassen. Erst im 19. Jahrhundert, das häufig als die goldene Ära der klassischen Musik bezeichnet wird, erfuhren diese Komponisten die Anerkennung und Würdigung, die ihrem Schaffen gebührte,... In dieser Periode wurden sie nicht nur als herausragende Künstler betrachtet, sondern teilweise sogar in nahezu gottähnlicher Verehrung glorifiziert...²⁴⁶

Entweder die Hervorhebung von Mozarts „Genie“ oder die hohe Wertschätzung „manchmal sogar als gottähnliche Figuren“ folgt einer veralteten Perspektive, die in

²⁴⁴ Zang, 06.07.1946 (eigene Übersetzung).

²⁴⁵ Mehr Schriftsteller und Publikationen darüber befinden sich in der Tabelle 2 im Anhang.

²⁴⁶ Wang, 18.10.1923, S. 4 (eigene Übersetzung).

der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im 19. Jahrhundert vorherrschte. Diese Sichtweise führte zur Idealisierung von Künstlern wie Beethoven, Goethe oder Mozart, die als übermenschlich talentiert angesehen wurden. Wangs Darstellung zeigt keine nuancierte Sichtweise des kulturellen und sozialen Kontexts sowie der formalen Ausbildung, die Mozarts künstlerisches Schaffen beeinflussten.

Ein anderer Intellektueller, Zhang Ruogu (1905–1967), Professor am Shanghai College of Fine Arts, lieferte seit 1925 Programmnotizen und Konzertberichten für *Shen Bao*, die sich an ein chinesisches Publikum richteten. Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass die Tageszeitung *Shen Bao* seit 1925 regelmäßig über die Konzerte des SMO im Stadtrat, öffentlichen Parks und Theatern berichtete, nachdem chinesische Shanghaier Zugang zu den SMO-Konzerten hatten. Zhangs erster Bericht über die Konzerte des SMO erschien am 27. September 1925. Bis 1927 veröffentlichte er insgesamt 54 Berichte und Rezensionen über insgesamt 45 SMO-Konzerte, darunter 7 Berichte über Mozarts Musik.²⁴⁷ In diesen Berichten wurde Mozart gegenüber anderen Komponisten nicht besonders hervorgehoben. Zhang stellte Mozart auf *Shen Bao* zum ersten Mal am 31.01.1926 vor und beschrieb eine knappe Biografie von Mozart, die einige Merkmale wie sein Musikgenie, sein elendes späteres Leben und seine kurze Lebensdauer enthielt.²⁴⁸ Anschließend stellte Zhang die an diesem Abend geplante Aufführung von *Die Hochzeit des Figaro* in Wien und Prag vor, was möglicherweise die erste Vorstellung dieser Oper zu dieser Zeit in China war. An diesem Abend wurde auch Mozarts Serenade aufgeführt. Zhang erklärte die Bedeutung der Serenade und gab den Lesern die grundlegenden Hinweise darauf, dass Mozarts Serenade einen leichten Rhythmus verwendet und das pastorale Liebesgefühl zum Ausdruck bringt.²⁴⁹ Zusätzlich stellte er die musikalische Struktur der Serenade ausführlicher vor und gab persönliche Kommentare zur Darbietung der Ouvertüre und der Arien in *Hochzeit von Figaro* durch das SMO.²⁵⁰

²⁴⁷ Genauere Informationen befinden sich im Anhang 4: Tabelle 4 *Zhang Ruogus Berichte von SMO-Konzerten auf Shen Bao*.

²⁴⁸ Zhang, 31.01.1926, S. 21.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Zhang, 02.02.1926, S. 19.

Aber selbst solch ein einfacher Eindruck war nur für die gebildete Schicht zugänglich. Zhang sprach nicht viel über Mozarts Musik bei den Konzerten am 07. März und 28. Oktober, sondern nahm an: „Mit dem Lebenslauf und der Musik von Mozart sollten die Leser bereits sehr vertraut sein. Deshalb mache ich hier keine überflüssige Wiederholung.“²⁵¹ Im gleichen Zeitraum wurden keine weiteren Belege oder Aussagen gefunden, die darauf hindeuten, dass Mozart allgemein sehr bekannt war. Daher spiegelt Zhangs Annahme jedoch nicht die allgemeine Bekanntheit Mozarts wider, sondern beschränkt sich auf Musikstudenten, einige Intellektuelle und regelmäßige Leser von Konzertberichten in der *Shen Bao*, die bereits in früheren Artikeln über Mozart informiert wurden. Zhang zeigte auch 20 verschiedene Übersetzungen von Mozarts Namen in chinesischen Aufsätzen.²⁵² Dies deutet darauf hin, dass, obwohl Mozart viel diskutiert wurde, selbst innerhalb der gebildeten Schicht kein einheitlicher übersetzter Name für ihn festgelegt war. Dies zeigt, dass das Verständnis von Mozart in China noch fragmentarisch und in einer frühen Entwicklungsphase war.

Zhangs Programmnotizen wurden später in den Band *Geh zu den Konzerten*²⁵³ umgewandelt. Yang meinte, es sei wahrscheinlich das erste Lehrbuch zur Musikinterpretation auf Chinesisch.²⁵⁴ Allerdings steht Yangs Vermutung nicht in Einklang mit den historischen Tatsachen. Zhang hat selbst viel Wissen über westliche Musik aus Publikationen anderer Autoren, wie Feng Zikai (1898–1975), Fu Yanchang (1892–1961) und Wang Guangqi (1892–1936), erlangt.²⁵⁵ Zudem listete er alle gelesenen Bücher in seiner Gesamtsammlung *Geh zu den Konzerten* auf, darunter 12 Bücher auf Chinesisch, 36 Bücher auf Französisch, 2 Bücher auf Japanisch und 1 Buch

²⁵¹ Zhang, 07.03.1926, S. 22 (eigene Übersetzung).

²⁵² „Das Wunderkind Mozart, dessen Werk nicht nur Musikstudierende kennen sollten, ist auch in der Literatur vieler Länder ein bedeutendes Thema. In den verschiedenen Übersetzungen des chinesischen Sprachraums ist Mozarts Name in mehr als 20 Varianten überliefert. So übersetzt Wang Guangqi seinen Namen als Mo Ca Er Ti (摩擦耳提), während Feng Zikai ihn als Mo Zha Er Tui (莫札尔忒) bezeichnet. Zheng Zhenduo (1898-1958) übersetzt den Namen als Mo Sa Te (莫萨特), und Yang Renbian (1903-1973) verwendet die Form Mo Cha (膜查), um nur einige Beispiele zu nennen.“ (Zhang, 14.03.1926, S. 21, eigene Übersetzung)

²⁵³ Auf chinesisches Pinyin: Dao yinyuehui qu. Shanghai: Liangyou Book Company, 1927.

²⁵⁴ Yang, Saffle, 2017, S. 61.

²⁵⁵ Zhang, 28.09.1925, S. 17-18; Zhang, 17.01.1926, S. 21.

auf Englisch.²⁵⁶ Von seiner Bücherliste wissen wir, dass in Shanghai man nicht nur chinesische, sondern auch fremdsprachige Bücher verfügbar waren. Leider waren fremdsprachige Bücher nur für gebildete Chinesen mit Hochschulbildung zugänglich, was jedoch nur eine kleine Gruppe darstellte.

3.5.2 Mozarts nationale Identität in *Die Zauberflöte*

Xiao Youmei (1884–1940), der Leiter der Musikabteilung der Pekinger Frauenuniversität zwischen 1920 und 1923,²⁵⁷ gab das Lehrbuch *Kompendium der modernen westlichen Musikgeschichte* heraus. Im sechsten Kapitel *Komponisten der neuen Epoche* stellte er Mozarts Erfahrungen als Wunderkind bei Aufführungen in verschiedenen Städten vor. Er beschrieb die Schwierigkeiten, denen er ab seinem 20. Lebensjahr gegenüberstand, und listete Mozarts Werke in verschiedenen Genres auf.²⁵⁸

²⁵⁶ „Yinglun, Sie haben mich gebeten, Ihnen eine Liste aller verfügbaren Literatur zu den Themen *Geh zu den Konzerten* sowie anderer chinesischer und ausländischer Musikmonografien vorzulegen. Im Folgenden führe ich alles auf, was mir bekannt ist. Auf Chinesisch: Wang Guangqi: *Die Evolution der europäischen Musik, Musik und Theater im Westen* (Shanghai 1925), *Musik und Gedichte im Westen* (Shanghai 1924), *Deutsche Volksmusik und Gesang, Forschung zum Musiksistem im Westen und Osten* (Shanghai 1926); Feng Zikai: *Grundwissen von Musik, Einführung in die Musik, Musik für Kinder*; Fu Yanchang: *Musikwelt-Gesamtsammlung*; Yu Jifan: *Überblick über die westliche Musikgeschichte, westliche Theater und Oper*; Xu Weinan: *Beethoven*. Auf Französisch: Andrey Charry: *Les Grand Musicians*; Tiersat: *Bach*; R. Rolland: *Beethoven, Händel*. Darüber hinaus existieren zahlreiche Monografien in englischer und japanischer Sprache. Im Musikinstrumentalgeschäft in der Nanjing-Straße, Shanghai, finden sich Dutzende von Meisterwerken der Musik auf Englisch. Im Neishan-Buchladen in der Nord-Sichuan-Straße gibt es eine Vielzahl Übersetzungen auf Japanisch. Falls Sie nicht genug Material haben, könnten Sie *Das Leben und die Kunst von hundert Musikern* von Ryutaro Hattori, *Wissen von berühmter westlicher Musik* von Kogensuke und das Buch *What We Hear in Music* im Mourtrie-Musikladen erwerben. Mein Buch *Geh zu den Konzerten* basiert auf vielen Quellen aus diesen drei Werken.“ (Zhang, 1928, S. 5, eigene Übersetzung)

²⁵⁷ Wang, Hu, 2006, S. 76f.

²⁵⁸ Xiao Youmei nannte in seinem Buch noch die Titel von Mozarts Opern, verzichtete jedoch auf eine ausführliche Darstellung ihrer Inhalte. Diese Herangehensweise diente dazu, einen kompakten Überblick über Mozarts vielfältige musikalische Werke zu bieten, ohne die Gesamtdarstellung durch eine detaillierte Analyse zu überfrachten. Die bloße Erwähnung der Opernnamen sollte den Lesern einen schnellen Eindruck von der Bandbreite von Mozarts Schaffen vermitteln, während eine tiefere inhaltliche Auseinandersetzung bewusst vermieden wurde, da sie den Rahmen des Buches gesprengt hätte. Wenig später gab es andere Intellektuelle, die ihre Aufmerksamkeit auf die inhaltliche Vorstellung von Opern legten. Von 1925 bis zur Mitte der 1930er widmeten sich Ke Zhenghe (1928, S. 1-4), Qing Zhu (1930, S. 77-81; 1931, S. 95-106), Liao Fushu (1936, S. 131-142; 1936, S. 50-52) und Zheng Daole (1931, S. 66-72) der inhaltlichen Vorstellung europäischer Opern. Sie übersetzten in Zeitschriften und Zeitungen vor allem italienische Oper sowie Mozarts und Wagners Opern. Zu den frühesten Übersetzungen und Vorstellungen europäischer Opern und der Operngeschichte gehörten Werke wie: *Westliche Musik und Theater* (Wang Guangqi, 1925), *Westliche Oratorien und Opern* (Yu Jifan, 1927), *Allgemeine Erkenntnisse über Musik* (Feng Zikai, 1925), *Kunsteinstellungen von drei Lehren* (Fu Yanchang, Zhu Yingpeng, Zhang Ruogu, 1927), *Opern-ABC* (Zhang Ruogu, 1928), *Eine kurze Studie der westlichen Oper* (Ye Yuchun, 1931), *Eine Skizze von Opern* (Xu Chi, 1936) und *Einführung in die Oper* (Hu Kuisun, 1936).

Im Allgemeinen stellte er Mozart vor:

Mozarts Biografie offenbart einen bewundernswerten, edlen Geist, der sich zeitlebens der Musik widmete. Sein Streben galt nicht persönlichem Glück, sondern dem Ziel, schöne Musik für die Nachwelt zu hinterlassen und als Vorbild zu dienen. Dieser Beitrag ist sein Vermächtnis an kommende Generationen. Mozarts Charakter wird als sanftmütig und ehrlich beschrieben. Während seine Persönlichkeit weniger ernsthaft als die Beethovens erscheint, zeichnet sie sich durch eine größere Struktur aus als jene von Haydn. Seine musikalischen Werke verbinden auf einzigartige Weise die heitere Leichtigkeit italienischer Melodien mit der tiefgründigen Substanz deutscher Melodien und demonstrieren so eine bemerkenswerte Synthese zweier musikalischer Traditionen.²⁵⁹

Xiao Youmeis Darstellung von Mozarts Musik als Fusion italienischer und deutscher Melodien mag zwar vereinfacht erscheinen, vermittelt jedoch den wichtigen Gedanken, dass die Kombination unterschiedlicher nationaler musikalischer Stile sowohl möglich als auch bereichernd ist. In ähnlicher Weise erklärte Wang Guangqi, dass der Vorteil von Mozarts komischen Oper darin bestehe, die Leichtigkeit des italienischen Stils und die Tiefe des deutschen Stils zu integrieren und mit dem reformatorischen Geist von Gluck durchzudringen, sodass keine komischen Opern mit denen von Mozart verglichen werden können, was die Verdienste der germanistischen Nation als herausragend darstellt.²⁶⁰ Diese Interpretation steht in engem Zusammenhang mit damaliger Bemühung, eine neue chinesische Musik zu fördern, die bei der Aneignung westlicher Musikstile die eigene nationale Identität berücksichtigen sollte. Eine ausführliche Analyse dieser Aspekte wird bereits in Kapitel 3.3.2 gegeben. Aus ihrer Beschäftigung mit westlicher Kompositionstechnik und Theorie sowie ihrer Wertschätzung für die Melodien und Stilrichtungen der chinesischen Volksmusik geht hervor, dass sie eine Entwicklung der chinesischen Musik in Richtung einer „nationalen“ Musikschule anstrebten. Dabei wurde auch die Bedeutung von Mozarts „germanischen Nation“ betont:

1789 begleitete Mozart den Grafen Lichnowsky auf einer Reise nach Berlin. Während dieser Zeit spielte er unter anderem im Schloss Dresden der sächsischen Könige, in der Thomaskirche in Leipzig und schließlich am königlichen Hof in Potsdam, dem Sitz des preußischen Generalpostamts. König Friedrich Wilhelm II. von Preußen zeigte sich tief beeindruckt von Mozarts musikalischem Können und bot ihm den Titel des ersten Hofkapellmeisters mit einem

²⁵⁹ Xiao, 2004, S. 197 (eigene Übersetzung).

²⁶⁰ Wang, 05.12.1923, S. 6 (eigene Übersetzung).

Jahresgehalt von 3000 Talern an. Mozart jedoch, geprägt von starkem patriotischem Empfinden, lehnte die Position ab, da er sich weigerte, ein ausländischer Beamter zu werden. Diese Entscheidung traf er trotz seiner finanziellen Schwierigkeiten und des Verzichts auf eine der vielversprechendsten Gelegenheiten seines Lebens.²⁶¹

Xiao betonte, dass Mozarts Entscheidung, das Angebot des preußischen Königs für die Position des ersten Musikdirektors abzulehnen, aus tiefem Patriotismus resultierte, obwohl es sich um eine finanziell äußerst attraktive Stelle handelte. Diese Interpretation von Mozarts Haltung wurde im Kontext der damaligen Republik China formuliert, einer Zeit, in der das nationale Bewusstsein angesichts der Herausforderungen durch verschiedene ausländische Mächte besonders hervorgehoben wurde.

Über die Frage der Nationalität sprach auch Liao Fushu (1907–2002) in seiner Einführung in Mozarts Opern. Er vertrat die Meinung, dass *Die Zauberflöte* den Höhepunkt von Mozarts deutscher nationaler Identität darstellt.²⁶²

Mozart schrieb: „Die Komposition von Opern verstopft mein Gehirn. Französisch ist besser als Deutsch, Italienisch ist besser als Deutsch und Französisch.“ Später änderte er jedoch seine Haltung und sagte: „Jede Nation hat ihre eigene Oper, warum sollten wir Deutschen nicht auch eine haben?“ Dieser Wandel in seiner Einstellung spiegelte sich in seinen Werken wider, als er schließlich *Die Entführung aus dem Serail* und *Die Zauberflöte* komponierte. Das ist auch der Grund, warum Mozart großartig ist.²⁶³

Liao erwähnte in seiner Diskussion über Mozarts Opern zunächst Mozarts ursprüngliche Ablehnung des Operngenres und seine Präferenz für Französisch und Italienisch gegenüber Deutsch. Liao interpretierte Mozarts spätere Akzeptanz und Komposition von Opern auf Deutsch als ein Zeichen eines wachsenden nationalen Bewusstseins oder der Anerkennung der kulturellen Bedeutung deutscher Musik in der Oper. Er neigte dazu, Mozart eine nationale Identität zuzuschreiben und ihn als Stolz der deutschen Nation zu betrachten, obwohl es zu Mozarts Zeiten ein so stark ausgeprägtes Nationalbewusstsein noch nicht existierte.

Die Betonung von Mozarts deutscher Identität war nicht nur ein Phänomen im damaligen China, sondern hatte ihre Wurzeln auch in Deutschland selbst. So veröffentlichte Ernst Lewicki im November 1918 in den *Mozarteums Mitteilungen*

²⁶¹ Xiao, 2004, S. 197 (eigene Übersetzung).

²⁶² Liao, 1936, S. 131-132 (eigene Übersetzung).

²⁶³ Ibid., S. 133-134 (eigene Übersetzung).

einen Artikel mit dem Titel *Mozarts Deutschtum nach seinen Briefen*. Wie der Titel nahelegt, untersuchte Lewicki eine äußerst selektive Sammlung von Mozarts Briefen, die hauptsächlich zwischen 1778 und 1785 verfasst wurden. Durch eine sorgfältige Auswahl und Zitierung dieser Briefe verfolgte Lewicki das Ziel, Mozart in einem rein germanozentrischen Licht darzustellen. Er charakterisierte Mozart als einen überzeugten Patrioten, der den Einfluss ausländischer Musiker ablehnte und einen deutschen Geist verkörperte, während er zugleich die globale Bedeutung von Mozarts Musik anerkannte.²⁶⁴ Ein Aufsatz wie der von Lewicki erschien zu einer Zeit politischer Instabilität unmittelbar nach Kriegsende. Im Klima der nationalen Erneuerung nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten musste bei der Darstellung bedeutender Persönlichkeiten der Kultur und Geschichte stets ihr deutscher Patriotismus in den Vordergrund gestellt werden. So klangen nahezu alle Schriften über Mozart – sei es in Konzert- und Opernprogrammen, in Nachrichtenberichten oder in musikwissenschaftlichen Zeitschriften – in denselben Tönen, die Mozarts erklärte Liebe zum Vaterland betonten.²⁶⁵ Nach 1933 war der selektive Rückgriff auf Zitate aus Mozarts Briefen zur Rechtfertigung seiner Deutschtümelei allgegenwärtig.²⁶⁶ Nach dem Anschluss Österreichs begannen die Nationalsozialisten, Mozart verstärkt als Symbol der Propaganda für das Großdeutsche Reich einzusetzen.²⁶⁷

Doch die Identifikation von Xiao Youmei, Liao und Wang mit dem deutschen Nationalcharakter in Bezug auf Mozart und seine Musik zielte nicht darauf ab, sich den Nationalsozialisten anzunähern, sondern diente lediglich dazu, die Chinesen zu inspirieren. Aus ihren biografischen Aufzeichnungen lässt sich keine Zustimmung zum Nationalismus der Nationalsozialisten erkennen. Dennoch entsprach die Umdeutung deutscher Musikeridentitäten durch die Nationalsozialisten zur Förderung des deutschen Nationalbewusstseins in gewissem Maße dem damaligen Bedürfnis Chinas, nationale Ideale zu propagieren, um sich gegen Kolonialmächte zu behaupten.

²⁶⁴ Levi, 2010, S. 21.

²⁶⁵ Ibid., S. 22.

²⁶⁶ Ibid., S. 27.

²⁶⁷ Ibid., S. 26.

Die Untersuchung der Geschichte des halbkolonialen China nach 1840 macht deutlich, dass der Nationalismus eine unverzichtbare Rolle spielt. Yu Yingshi bezeichnet den Nationalismus als „eine der wichtigsten treibenden Kräfte in der modernen chinesischen Geschichte“.²⁶⁸ Tang Wenquan geht noch weiter und beschreibt die nationalistische Ideologie als „eine verdichtete und besondere Form der modernen chinesischen Geschichte oder der Geschichte des politischen Denkens“.²⁶⁹ Ihm zufolge wurden zahlreiche herausragende historische Persönlichkeiten im modernen China durch nationalistische Ideologie geprägt und erlangten dadurch Berühmtheit. Ebenso wurden viele tiefgreifende historische Ereignisse durch sie vorbereitet, und in der geistigen sowie kulturellen Landschaft hallte ihr Einfluss in allen Bereichen wider.²⁷⁰ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts führten die Chinesen intensive Diskussion über Nation und Nationalismus, da sie die Welt jener Zeit als von Nationalismus geprägt wahrnahmen, in der ein intensiver Wettbewerb zwischen den Nationen herrschte. Die westlichen Großmächte befanden sich in einer Ära des nationalistischen Imperialismus, in der sie einen Wettlauf um die Aufteilung der Welt führten. Schwächere Nationen, darunter auch China, konnten sich diesem expansiven Nationalimperialismus nur durch die Förderung eines auf Unabhängigkeit und Gleichheit basierenden Nationalismus entgegenstellen. Dies schien die einzige Möglichkeit zu sein, ihre Existenz und Weiterentwicklung zu sichern.²⁷¹ Jiang Baili (1882-1938), ein bekannter Militärtheorist der Republik China, sagte:

Heute bildet der Nationalismus das Fundament der europäischen Nationen; durch ihn konnten diese ihre Länder aufbauen, doch ebenso hat der Nationalismus die Fähigkeit, andere Länder zu zerstören. Wir befinden uns gegenwärtig in einem Zeitalter des aufstrebenden Nationalismus, und China steht im Zentrum dieses Prozesses. Wenn wir den Nationalismus in China nicht entschlossen fördern, ist der wahre Untergang des Landes unausweichlich!²⁷²

Im Bereich der neuen chinesischen Musik ist die Motivation des Nationalismus sichtbar. Wang Guangqi vertrat die Ansicht, dass zur Überwindung von Chinas

²⁶⁸ Yu, 1981, S. 558.

²⁶⁹ Tang, 1993, S. 1.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Wang, 2011, S. 23.

²⁷² Jiang, 1903.

Rückständigkeit eine Musik geschaffen werden müsse, die eine ähnliche soziale Funktion erfüllt wie die konfuzianische Musiktradition. Diese Musik sollte das nationale Bewusstsein stärken und zur Herausbildung eines unabhängigen nationalen Denkens beitragen. Wang betrachtete sie als ein Werkzeug zur „Wiederbelebung der chinesischen nationalen Identität“ und als Mittel, um der kulturellen Invasion durch kolonialen Mächte entgegenzuwirken. Wang setzte seine Hoffnung auf die Entstehung einer „nationalen Musik“, die den Charakter und die Identität der chinesischen Nation widerspiegelt. Als ersten Schritt sah er die Ordnung der traditionellen chinesischen Musik sowie das Sammeln von Volksliedern und Volksmusik vor, um diese anschließend mit westlichen wissenschaftlichen Methoden zu einer nationalen Musikform weiterzuentwickeln. Diese Musik sollte das grundlegende Wesen der chinesischen Nation ausdrücken und die Bevölkerung dazu inspirieren, sich voller Begeisterung zu erheben und zu entfalten.²⁷³ Die deutsche Nationalität Mozarts, die von den Nationalsozialisten bewusst im Namen des Nationalismus propagiert wurde, fand auch bei den Intellektuellen der Republik China Anklang. Die Idee, dass eine neue chinesische Musik, reich an Volksliedern und nationalen Elementen, das Volk zu größerer Leidenschaft bewegen könnte, wurde von Liao ebenfalls erwähnt – insbesondere im Zusammenhang mit *Die Zauberflöte*:

In Bezug auf die Musik basiert die Figur des Papageno größtenteils auf deutschen Volksliedern, was seine authentische deutsche Volksnatur unterstreicht. Dies steht im Gegensatz zu den meisten anderen Figuren, die überwiegend im italienischen Stil komponiert wurden. Der Hauptgrund, warum *Die Zauberflöte* von Anfang an bis heute das Publikum begeistert, liegt vor allem in der Figur des Papageno.²⁷⁴

Liao betrachtet die Figur Papageno als Schlüssel zur anhaltenden Beliebtheit des Werkes. Seiner Ansicht nach tragen die Volksnähe und die allgemein zugängliche musikalische Sprache in Papagenos Partien wesentlich zur Identifikation des Publikums mit dieser Figur bei. Papageno verkörpert den „Menschen aus dem deutschen Volk“, dessen musikalische Einfachheit und Humor dem Publikum vertraut und ansprechend erscheinen. Dies steht im Gegensatz zu den eher hochstilisierten

²⁷³ Ling, 2004, S. 70f.

²⁷⁴ Liao, 1936, S. 134 (eigene Übersetzung).

Figuren der Oper, wie Tamino oder Sarastro, deren Musik stärker vom italienischen Opernstil und der Tradition der Opera Seria beeinflusst ist. Die Betonung der nationalen musikalischen Identität durch die Figur Papageno reflektiert eine ähnliche Haltung wie die von Xiao Youmei und Wang Guangqi, insbesondere in Hinblick auf die Schaffung neuer chinesischer Musik im Prozess der Aneignung und Integration westlicher Musik. Wie Mozart als Vorbild diente, könnte auch die Integration chinesischer Volksmusik oder traditioneller Elemente in neue Kompositionen eine tiefere Verbindung zur chinesischen Kultur und Identität gewährleisten.

Obwohl zu dieser Zeit nur die Ouvertüre und ausgewählte Teile von *Die Zauberflöte* aufgeführt wurden, verbreitete sich der Ruf des Stückes dennoch weit. Ein interessantes Beispiel dafür ist die Musikzeitschrift *Zauberflöte*, die am 15. Juni 1931 von der Tianjin Music Society ins Leben gerufen wurde. Die halbjährlich erscheinende Zeitschrift veröffentlichte insgesamt zwei Ausgaben, mit dem Ziel, das Interesse an westlicher Kunstmusik zu fördern, Missverständnisse aufzuklären und musikalische Kenntnisse sowie Theorien zu vermitteln.²⁷⁵ In jeder Ausgabe wurden Porträts westlicher Komponisten wie Mozart, Beethoven, Wagner, Tschaikowsky und andere vorgestellt. In der ersten Ausgabe der Zeitschrift wurden Bilder der ersten Ausgabe der Zeitschrift gezeigt. Alle Aufsätze waren auf die europäische Musikgeschichte statt die chinesische fokussiert. Der Name der Zeitschrift, der von Mozarts Oper inspiriert wurde, wurde von dem Herausgeber gewählt, da kein passenderer Name für diese turbulente Zeit gefunden wurde.²⁷⁶ Für die dritte Ausgabe plante sie ein *Mozart Memorial Special Issue*, eine Sonderausgabe zum Gedenken an Mozart, zu geben, und die Artikel dafür wurden auch in der Vorschau angezeigt. Mit der Verschärfung der nationalen Krise war es sowohl unangemessen als auch schwierig, über reine Kunstmusik zu sprechen. Die Zeitschrift wurde nach der Veröffentlichung der zweiten Ausgabe aufgrund von Finanzproblemen und der allgemeinen Situation eingestellt.²⁷⁷ Die Tianjin Music Society hatte auch Pläne, neben der Zeitschrift noch eine Reihe von Büchern mit Titeln

²⁷⁵ *Ta Kung Pao*, 04.07.1931.

²⁷⁶ Vgl. Qi, 2017, S. 46.

²⁷⁷ Vgl. Ibid., S. 46ff.

wie *Vier Meister der Wiener Musikschule* und *Mozarts Leben und Kunst* zu veröffentlichen. Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten wurden diese Pläne jedoch nicht umgesetzt und von anderen Buchhandlungen übernommen.²⁷⁸



图1-30 《魔笛》创刊号封面，1931年6月



图1-31 莫扎特头像，载《魔笛》创刊号，1931年6月

Abb. 5: Deckblatt der ersten Ausgabe

Abb. 6: Mozarts Porträt in der ersten Ausgabe

²⁷⁸ Qi, 2017, S. 48.

4. Mozart-Rezeption zwischen 1937 und 1946

Die Grafiken aus Kapitel 2, zusammen mit den Tabellen 7 *Konzerte und Städte* und 10 *Erscheinungsorte* im Anhang, verdeutlichen einen signifikanten Anstieg von Mozart-Konzerten und -Publikationen im Jahr 1946, nachdem bereits ein Höhepunkt im Jahr 1936 erreicht worden war. Insgesamt gesehen gab es in diesem Zeitraum sowohl mehr Konzerte als auch eine größere Anzahl an veröffentlichten Werken im Vergleich zur Gesamtzahl vor 1936. In Bezug auf Konzerte wurden zwischen 1937 und 1945 in Shanghai weniger Mozartkonzerte aufgeführt, während in westchinesischen Städten wie Chongqing und Guilin von 1940 bis 1945 mehr Konzerte stattfanden. Seit 1940 waren mehr neue Orchester und Musikensembles im Shanghaier Ghetto und in Westchina ansässig.²⁷⁹ Im Laufe der Zeit ist eine zunehmende Beteiligung chinesischer Musiker zu beobachten. Bis Mitte der 1930er Jahre waren hauptsächlich ausländische Musiker in den Listen vertreten, jedoch ab den späten 1930er Jahren immer mehr chinesische Musiker.²⁸⁰

Im Verlagssektor zeigen sich ähnliche Entwicklungen wie im Bereich der Konzerte. Gemäß Tabelle 10 im Anhang blieb Shanghai in den späten 1930er bis 1940er Jahren zwar ein zentraler Ort für die Publikation von Mozart-Literatur, verlor jedoch zunehmend an Dominanz. Ab 1942 waren auch Städte im Westen und Süden Chinas an der Veröffentlichung von Mozart-Werken beteiligt. In den frühen 1940er Jahren gab es in Shanghai weniger Publikationen als in Chongqing und Guilin, die von 1942 bis 1944 eine hohe Zahl an Veröffentlichungen aufwiesen. Erst im Jahr 1946 erlangte Shanghai wieder die Spitzenposition hinsichtlich der Anzahl der Publikationen. Aus Tabelle 11 im Anhang geht hervor, dass eine wachsende Zahl von Verlagen Mozart-Publikationen herausgab, was auf eine weitere Verbreitung im Vergleich zu früheren Zeiten hinweist, als nur einige wenige Buchhandlungen Mozarts Werke anboten. Die Tabelle 12 im Anhang zeigt einen deutlichen Zuwachs an neuen Autoren, die sich seit 1941, insbesondere aber im Jahr 1947, intensiv mit Mozart und seiner Musik beschäftigten.

²⁷⁹ Detaillierte Daten befinden sich im Anhang 8: Tabelle 8 *Orchester*.

²⁸⁰ Die Tabelle 9 *Musiker* im Anhang 9 zeigt die Namen von aktiven Musikern.

Basierend auf den beiden Höhepunkten bezüglich der Anzahl an Konzerten und Publikationen habe ich den Untersuchungszeitraum dieses Kapitels auf die Jahre 1937 bis 1946 festgelegt. Diese Zeitspanne stimmt mit wichtigen historischen Ereignissen überein: dem Zweiten Sino-Japanischen Krieg (1937–1945)²⁸¹, der Verlegung der Hauptstadt nach Chongqing (1937–1946) und dem Zweiten Weltkrieg (1939–1945). Das Kapitel gliedert sich in zwei Hauptteile: Die erste Untersuchung befasst sich mit dem Anstieg von Konzerten und Publikationen über Mozart in Chongqing und Guilin sowie den zugrundeliegenden Ursachen; die zweite konzentriert sich auf die Rezeption Mozarts in Shanghai.

4.1 Mozart-Rezeption an der Heimatfront während des Zweiten Sino-Japanischen Krieges

In der ersten Untersuchung zur Mozart-Rezeption in Westchina während der späten 1930er-Jahre und insbesondere seit 1940 wird erforscht, warum es zu einer Zunahme von Konzerten kam und wie Mozart in diesem Kontext aufgenommen wurde. Ein wichtiger Aspekt dieser Untersuchung ist die Frage, ob Mozarts Musik Menschen aus unterschiedlichen sozialen Schichten erreichte und wie sich dies auf die Musikrezeption auswirkte.

Zu Beginn ist es wesentlich, den historischen Kontext dieses Zeitraums zu beleuchten. Am 7. Juli 1937 begann der Zweite Sino-Japanische Krieg.²⁸² Im August 1937 griff die japanische Armee Shanghai an. Die Rauchwolken des Schießpulvers der Schlacht um Shanghai breiteten sich rasch bis zur Hauptstadt Nanjing aus. Bis Ende Oktober verschärfte sich die Lage in Beijing und Shanghai zunehmend, Nanjing war ebenfalls bedroht. Infolgedessen rückte die Verlegung der Hauptstadt ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit.²⁸³ Am 29. Oktober 1937 fand die oberste Nationalverteidigungskonferenz statt, auf der Chiang Kai-shek eine Rede mit dem Titel

²⁸¹ Im chinesischen historischen Kontext heißt es Chinesischer Widerstandskrieg gegen die japanische Invasion.

²⁸² Als Zweiten Sino-Japanischen Krieg bezeichnet man in der westlichen Welt den umfassenden Krieg der Japaner in China, der am 7. Juli 1937 begann und bis zum 9. September 1945 dauerte. In der Volksrepublik China und der Republik China ist „Widerstandskrieg gegen Japan“ die offizielle Bezeichnung des Krieges. In Japan ist der Krieg als Japanisch-Chinesischer Krieg bekannt.

²⁸³ Su, 2005, S. 9.

„Umzug der Nationalregierung und Zukunft des Widerstandskrieges gegen Japan“ hielt. In dieser Rede verkündete er entschlossen: „Um langfristigen Widerstand leisten zu können, wird die Nationalregierung die Hauptstadt nach Chongqing verlegen und die Provinz Sichuan als strategische Heimatfront gegen den Feind nutzen.“²⁸⁴ Während der achteinhalb Jahre zwischen der Entscheidung der Regierung im November 1937, die „Erklärung zur Verlegung der Nationalregierung nach Chongqing“ zu verkünden, und der Rückkehr in die Hauptstadt Nanjing am 5. Mai 1946, diente Chongqing als „Kriegshauptstadt“ Chinas.²⁸⁵ Der Begriff „Heimatfront“ bezieht sich nicht ausschließlich auf die Stadt Chongqing. Die Provinzen Yunnan und Guizhou, sowie im Süden Guangxi und Fujian waren ebenfalls Teil der Heimatfront, wobei Chongqing als Zentrum diente. Was alle diese Gebiete gemeinsam haben, ist die „relative Sicherheit“, die sie im Vergleich zu den von den Japanern besetzten Gebieten zu dieser Zeit boten.²⁸⁶ Mit der Verlegung von Militär- und Regierungsbehörden nach Chongqing und anderen sicheren Gebieten im Inland während des Krieges zogen auch zahlreiche kulturelle und bildungsspezifische Institutionen nach. Insbesondere nach dem Fall Wuhans im Jahr 1938 verlegten viele Verlagsinstitutionen ihren Sitz, was in Chongqing zu einem bemerkenswerten Aufschwung im Verlagswesen führte. Unter anderem verlagerten die Hauptverwaltungen der drei großen Verlagsinstitutionen – Commercial Press, Zhonghua Book Company und The World Book Company – nach dem Ausbruch des Pazifikkriegs im Jahr 1941 ihren Hauptsitz nach Chongqing.²⁸⁷ Die Verlagsbranche erlebte auch in der Heimatfrontstadt Guilin einen Aufschwung, besonders in den sechs Jahren ab 1938, dem Jahr des Falls von Wuhan, bis zum großen Rückzug aus Henan, Hunan und Guangxi im Jahr 1944. Nach dem Ausbruch des Pazifikkriegs entwickelte sich Guilin zum wichtigsten Etappenhalt zwischen Hongkong und Chongqing. Zahlreiche Verlagsinstitutionen siedelten sich in der Stadt an, wodurch Guilin zum zweitwichtigsten Verlagszentrum (nach Chongqing) wurde.²⁸⁸ Hochschulen,

²⁸⁴ Jiang, Sun, 1997, S. 187.

²⁸⁵ Zheng, Huang, Shu, 2014, S. 230.

²⁸⁶ Su, 2005; Qin, 2002, S. 13-18.

²⁸⁷ Guo, 2019, S. 9.

²⁸⁸ Guo, 2019, S. 9.

Universitäten, Orchester und Musikinstitute zogen auch nacheinander an die Heimatfront.²⁸⁹ Mit dem Umzug von Kultur- und Bildungseinrichtungen nach Westchina folgte eine erhebliche Anzahl von Eliten aus wissenschaftlichen, technologischen und intellektuellen Kreisen. Diese Akademiker und Fachleute leisteten einen wesentlichen Beitrag zur Verbreitung humanistischer und wissenschaftlicher Kenntnisse in der Region und förderten so die kulturelle und intellektuelle Entwicklung Westchinas in dieser Periode.²⁹⁰ Unter ihnen waren auch bekannte Musiker wie Ma Sicong (1912–1987), Zheng Zhisheng (1903–1941) und Lin Shengxi (1914–1991), Dai Cuilun (1912–1981), Sheng Jialun (1911–1957), He Luting (1903–1999), Sha Mei (1909–), Wu Bochao (1903–1949) und Zhao Feng (1916–2001), die sowohl in Chongqing als auch in Guilin tätig waren.²⁹¹ Die Umsiedlung von Verlagen, Hochschulen, Musikgruppen, Schriftstellern und Musikern sowie deren Einfluss auf die Rezeption von Mozarts Musik werden in den folgenden Abschnitten detaillierter untersucht.

4.1.1 Ein revolutionärer Mozart an der Heimatfront

In diesem Abschnitt liegt der Fokus auf den Gründen für die Zunahme von Veröffentlichungen über Mozart und seine Musik an der Heimatfront sowie auf einer inhaltlichen Analyse der Publikationen über den Komponisten. Wie im vorherigen Abschnitt dargelegt, verlegten viele chinesische Zeitungs- und Zeitschriftenverlage ihren Sitz nach Chongqing, um der japanischen Besatzung zu entgehen. Daher wird in einer weiteren Untersuchung geprüft, ob auch die Herausgeber der entsprechenden Publikationen ebenfalls den Ort wechselten. Diese Untersuchung soll sich nicht ausschließlich auf den Umzug von Verlageinrichtungen konzentrieren, sondern auch die Frage klären, ob die Intellektuellen, die mit diesen Einrichtungen umzogen, neue Vertriebsnetzwerke in den Heimatfrontregionen etablierten. Dies wird wichtige Einblicke in Veränderungen bei der Verbreitung von Mozarts Musik in China ermöglichen. In der im Anhang befindlichen Tabelle 2 *Grundinformationen der*

²⁸⁹ Su, 2005.

²⁹⁰ Su, 2005, S. 25.

²⁹¹ Zhang, 2019, S. 10.

Veröffentlichungen sind die Publikationen der Jahre 1937 bis 1945 inklusive Angaben zu ihren Erscheinungsorten aufgeführt. Basierend auf diesen Daten habe ich die nachfolgenden Tabellen 6, 7 und 8 erstellt.²⁹²

Tabelle 6: An die Heimatfront verlegten Zeitungen, Zeitschriften und Verlage

Verlag, Zeitungen o. Zeitschriften	Verlegung
Die Commercial Press	1897 Shanghai - 1937.12 Changsha, Hongkong - 1941 Chongqing - 1946.5 Shanghai ²⁹³
Kaiming Buchladen	1926 Shanghai - 1941 Guilin - 1944 Chongqing – 1946 Shanghai ²⁹⁴
Kulturleben Verlag	1935 Shanghai -
Kosmischer Wind (Yu Zhou Feng)	1935 Shanghai – 1938 Guangzhou – 1939 Guilin – 1945 Chongqing – 1946 Guangzhou ²⁹⁵
Die menschliche Welt	1939 Shanghai - 1942 Guilin – 1947 Shanghai ²⁹⁶
Kulturleben Verlag	1935 Shanghai - nach 1938 Guilin, Chongqing, Chengdu - 1946 Shanghai ²⁹⁷
Literatur und Kunst des Widerstandskriegs gegen Japan	03.1938 Wuhan – 10.1938 Chongqing ²⁹⁸

²⁹² Diese Anekdote ist ein interessanter Aspekt im Forschungsprozess, der Erwähnung finden sollte. Bei der ersten Erstellung der Tabelle habe ich die Möglichkeit von Verlagerungen nicht berücksichtigt. Für Bücher, bei denen nur Informationen über den Verlag vorhanden sind und der Erscheinungsort auf dem Titelblatt fehlt, habe ich die Gründungstädte der Verlage und Zeitschriften erfasst. Es war jedoch notwendig zu überprüfen, ob die Printmedien während des Krieges an die Heimatfront verlegt wurden. Um dies zu verifizieren, habe ich eine erneute Untersuchung aller Verlage in Tabelle 2 des Anhangs zwischen 1936 und 1946 durchgeführt. Dabei habe ich einige Änderungen und Ergänzungen vorgenommen. Für Bücher, bei denen keine Angaben zum Erscheinungsort vorhanden sind und deren Verlag nach Chongqing verlegt wurde, habe ich in der Tabelle entsprechende Pfeilmarkierungen eingefügt, wie zum Beispiel bei dem Buch *Weltbekannte Musiker* von Xu Chi (1937). Für Bücher, die Informationen zum Erscheinungsort enthalten, aber auch weiterhin in ihrem ursprünglichen Verlagsstandort erschienen sind, obwohl der Verlag verlegt wurde, habe ich den Vermerk „(bleibt)“ in Klammern hinzugefügt. Dies ist darauf zurückzuführen, dass der Verlag nach wie vor Filialen und Geschäftsstellen in der ursprünglichen Stadt hatte, wie es beispielsweise bei der Übersetzung *Gespräch mit Goethe* von Zhou Xuepu (1937) der Fall ist. Nach dieser Untersuchung wurden sowohl Tabelle 2 als auch Tabelle 10 im Anhang aktualisiert.

²⁹³ Wang, 1998, S. 133-142.

²⁹⁴ Shanghai Publishing Workers Association, 1985, S. 6-7.

²⁹⁵ Wu, 2010, S. 2738.

²⁹⁶ Ye, 2002a, S. 562.

²⁹⁷ Wu, 2011, S. 169-170.

²⁹⁸ Zhang, Wang, 2011, S. 104-106.

SIN XUA RHBAO	01.1938 Wuhan – 10. 1938 Chongqing ²⁹⁹
Duli Verlag	1928 Nanjing – 12.1937 Hankou – 03.1938 Chongqing – 05. 1946 Nanjing ³⁰⁰
Xinzhi Buchladen	1935 Shanghai – 1937 Wuhan – 1938 Guilin, Chongqing ³⁰¹

Tabelle 7: Zeitungen, Zeitschriften und Verlage die von Intellektuellen Einwanderern gegründet wurden

Verlag, Zeitungen o. Zeitschriften	Gründung (Ort, Zeit u. Gründer)
Zeit- und Trendliteratur	Chongqing, 1943-1946 ³⁰²
Buchhandlung des Schriftstellers	Chongqing, 1942 ³⁰³
Xijiu Chunqiu	Guilin, 11.1940-10.1942, Tian Han (1898-1968) ³⁰⁴
Jugendmusik	Chongqing, 1942, Youth League of Three Principles of The People ³⁰⁵
Liti Verlag	Guilin, nach 1938 ³⁰⁶
Yicong	Guilin, 1943, Meng Chao (1902-1975) ³⁰⁷
Xin Liu	Guiyang, 1944 ³⁰⁸
Poesie und Literatur	Chongqing, 1945 ³⁰⁹
Fortbildung Verlag	Kunming, 1942, Sun Qimeng (1911-2010) ³¹⁰

Tabelle 8: Die von lokalen Personen an der Heimatfront gegründeten Zeitungen, Zeitschriften und Verlage

Verlag, Zeitungen o. Zeitschriften	Ort, Zeit, Gründer
------------------------------------	--------------------

²⁹⁹ SIN XUA RHBAO, 11.01.1938; SIN XUA RHBAO, 25.10.1938.

³⁰⁰ Zhang, 2008, S. 96; Ye, 2002b, S. 339, 565.

³⁰¹ Shen, 1996, S. 566-571.

³⁰² Chen, 2016, S. 256.

³⁰³ Zhang, 2012, S. 654.

³⁰⁴ Shi, 1987, S. 1219; Liu, 2018, S. 31.

³⁰⁵ Sichuan Local Chronicle Complication Committee, 2000, S. 197. In: Cai, Xu, 2012, S. 6.

³⁰⁶ Wei, 2014, S. 7.

³⁰⁷ Tang, Han, Feng, 2010, S. 3154.

³⁰⁸ Zhang, Li, 2015, S. 50.

³⁰⁹ Tang, Han, Feng, 2010, S. 3230.

³¹⁰ Fortbildung Verlag, 1945, S. 2.

Jimei Buchladen	Guilin, 1942 ³¹¹
Yecao/Wildgras	Guilin, 1940, Qin Si (1917-1986) ³¹²
Wenhui Buchladen	Guilin
Tomorrow Publishing House	Chongqing
Xin Dong Xiang	Kunming, 1938 ³¹³
Zili Buchladen	Chongqing
Volkskunst (Renmin Yishu)	Kunming, 1946
Musiklernen	Fuzhou, 1946
Hoffnung-Monatsschrift	Chengdu, 1924-1950, christliche Zeitschrift ³¹⁴

Nach Analyse der drei Tabellen können wir feststellen, dass der Anteil der drei Kategorien von Zeitschriften und Verlagen in etwa gleich war. Etwa ein Drittel der Zeitschriftenverlage wurde von Shanghai, Wuhan und Nanjing an die Heimatfront verlegt, wobei die Mehrheit aus Shanghai kamen. Ein weiteres Drittel wurde von den geflohenen Intellektuellen gegründet. Das letzte Drittel entstand durch lokale Initiativen, arbeitete jedoch eng mit den zugezogenen Intellektuellen zusammen, da die Gründungs- und Entwicklungszeit dieser neuen Printmedien mit dem Aufenthalt der umgezogenen Intellektuellen zusammenfiel. Es ist deutlich, dass die Intellektuellen auf ihrer Flucht in den westlichen Regionen eine wichtige Rolle als Kulturvermittler spielten. Eine Bestätigung dieser Annahme ist in Tangs Buch in Form einer Namensliste von Intellektuellen zu finden, die während dieser Zeit in Chongqing verweilten.³¹⁵ Li erwähnt auch die Situation in Guilin. Zwischen Oktober 1938 und September 1944 lebten über 1000 Intellektuelle aus dem kulturellen Bereich in Guilin.³¹⁶ Sie gibt eine Liste der Musiker und Musikwissenschaftler,³¹⁷ Schriftsteller, Dichter und Künstler an, die dort aktiv waren.³¹⁸ Darunter war zum Beispiel der Musiker Ma Sicong, der in Shanghai im SMO Mozarts Musik gespielt hat. Es ist anzunehmen, dass die

³¹¹ Liu, 2019, S. 184.

³¹² Ni, Jiang, 1998, S. 274.

³¹³ Meng, 2016, S. 354.

³¹⁴ Ye, 2002c, S. 745.

³¹⁵ Tang, 2015, S. 318.

³¹⁶ Li, 2016, S. 6.

³¹⁷ Ibid., S. 6, 16, 63.

³¹⁸ Ibid., S. 16, 17, 34.

einheimischen Printmedien erst gegründet wurden, nachdem der Kontakt zwischen der lokalen Bevölkerung und den zugezogenen Intellektuellen hergestellt wurde. Das könnte damit zu tun haben, dass aufgrund der neu angekommenen Intellektuellen einfach ein größeres Bedürfnis nach Publikationsmöglichkeiten entstanden ist oder die neu angekommenen Intellektuellen den einheimischen Unternehmen Beiträge zu Mozarts Musik lieferten. Eine Bestätigung für diese Aussage liefern die Schriftsteller Xia Yan (1900–1995) und Meng Chao (1926–1975). Während ihres Aufenthalts in Guilin zwischen 1939 und 1944 schrieben sie häufig für die Zeitschrift *Wildgras* (*Yecao*), wie in Ni und Jiangs Buch beschrieben wird.³¹⁹

Vor dem Hintergrund des Krieges wurde die Beschreibung Mozarts vielfältiger und detaillierter. Sie weist folgende Merkmale auf:

1. *Das Requiem*, ein nach Mozarts berühmter Komposition benanntes Drama über Mozarts Leben wurde als Instrument genutzt, um die Gesellschaft und den Krieg zu kritisieren. Mozart wurde als unterdrücktes Genie mit edlem Charakter und starkem Willen dargestellt. Er wurde zu einem inspirierenden Symbol, das für das Glück und die Freiheit der Menschheit kämpfte; die Verbreitung seiner Musik wurde als Gegenangriff gegen die Nazis und als Schutz der Zivilisation angesehen.

2. Mozarts Opern, seine bekanntesten Werke, wurden am ausführlichsten behandelt. Die Identifikation mit *Die Zauberflöte* war stärker als vor 1936, das Werk galt als beste Darstellung von Mozarts Persönlichkeit. Seine optimistische, humanistisch geprägte Natur, das Streben nach der natürlichen Menschlichkeit und ein starkes Bewusstsein für die nationale Identität ließen ihn erscheinen als Künstler mit revolutionärem Geist.

4.1.1.1 Das Requiem

Im Spätsommer 1942³²⁰, am 9. Januar³²¹ und Ende Februar 1943³²² wurde das Theaterstück *Requiem* im Guotai-Theater in Chongqing mehrmals aufgeführt. Bis zum

³¹⁹ Ni, Jiang, 1998, S. 274.

³²⁰ *Social Welfare Chongqing*, 24.05.1942, S. 3; Yu, 2003, S. 57-58.

³²¹ *SIN XUA RHBAO*, 05.01.1943, S. 3; *Social Welfare Chongqing*, 19.01.1943, S. 4; Zou, Wang, Li, 2014, S. 360.

³²² Ke, 1943, S. 4.

22. Januar 1943 gab es 11 Aufführungen des *Requiem*s vom Nuhou- und Zhongdian-Theaterensemble.³²³ Diskussionen über das Theaterstück *Requiem* und das übersetzte Buch *Requiem* (auch bekannt als *Mozart*) waren am beliebtesten. Sowohl dieses Buch als auch die Theateraufführung führten zu vielen Diskussionen und Reaktionen. Beginnend mit den späten 1930er Jahren erschienen mindestens 35 Rezensionen und Berichte über das Buch und die Theaterproduktion in chinesischen Zeitungen und Zeitschriften. Die Produktion wurde von Anfang an intensiv beworben und wurde nach den Aufführungen ausgiebig in Zeitungen und Büchern rezensiert.³²⁴ Die meisten Veröffentlichungen erschienen in den Jahren 1942, 1943 und 1946. Das Theaterstück basierte auf dem „dramatischen Lebensbild“ über Mozart von dem ungarischen Autor Béla Balázs (1884–1949), das von Jiao Juyin (1905–1975)³²⁵ und Sha Meng (1907–1964)³²⁶ übersetzt und verarbeitet wurde. Das Stück beschreibt das schwierige Leben von Mozart, seinen Fleiß und sein Streben nach Glück durch Musik: Einerseits werden Mozarts Opern in Wien aufgeführt, sein Ruf und seine Musik ist allgemein bekannt, und er genießt hohes Ansehen. Andererseits lebt er in Armut und kann kaum seinen Lebensunterhalt bestreiten. Als *Die Zauberflöte* im Theater verklingt, bricht tosender Applaus aus, während Mozart in einem kalten Raum ohne Feuer sitzt, Hunger und Kälte erleidet und weiterhin an seinen Kompositionen arbeitete. Als er gerade mit seinen Schülern *Lacrimosa* singt, bricht er tot zusammen, überwältigt von Armut und Krankheit.

Die Theaterproduktion wurde von Musik und Tanz begleitet. Alle Kostüme und Requisiten wurden entsprechend den Gegebenheiten des 18. Jahrhunderts in Österreich und den Szenen im Stück gestaltet. Es gab Auftritte des berühmten Musikers Mozart, dargestellt von Cao Yu (1910–1996), mit Violine und Klavier, Solos der Geliebten von Mozart, Aloysia Weber, gespielt von Zhang Ruifang (1918–2012), sowie den vierstimmigen Chor des *Lacrimosa*.³²⁷ Mit dieser Aufführung wurde ein

³²³ Bu, The Central Daily News, 22.01.1943, S. 6.

³²⁴ Diese Literaturwerke sind in der Tabelle 2 im Anhang 2 aufgelistet.

³²⁵ Balázs, Jiao, 1943.

³²⁶ Balázs, Sha, 1942.

³²⁷ SIN XUA RHBAO, 20.12.1942, S. 3; The Central Daily News, 20.12.1942, S. 5.

Besucherrekord in der Chongqing-Theaterszene aufgestellt und das Schauspielensemble wurde auch mit einer äußerst erfrischenden Besetzung aufgewertet.³²⁸

Durch dieses Theaterstück wurde vor allem Mozarts Streben nach dem menschlichen Glück und sein Kampf gegen Ungerechtigkeit mithilfe der Musik dargestellt, während der Umgang der Gesellschaft mit dem Künstler kritisiert wurde. Der Dramen-Übersetzer Jiao Juyin stellte dieses Stück wie folgt vor:

Der wahre Wert dieses Stücks liegt vermutlich weniger in seiner Aufführbarkeit auf der Bühne, sondern vielmehr darin, dass es tief in den Ereignissen des menschlichen Lebens verwurzelt ist ... Mozart symbolisiert die Suche nach Freiheit und ist nicht den blutsaugenden Dämonen verfallen. Er singt stets von Freude, Freiheit und Glück ... Während der Autor dem Skript ein düsteres Ende verliehen hat, ist das gesamte Werk von Helligkeit und Optimismus durchzogen. Moderne Tragödien sollen nicht nur das Leben kritisieren, sondern es auch vorantreiben. Trotz der Schmerzen, die Mozart im Leben ertragen musste, bleibt sein Lebenswille unvergänglich ... Der Wert von *Requiem* besteht nicht darin, unser Mitgefühl zu wecken, uns mit menschlichem Drama zu erschüttern oder uns kurzfristige Entlastung zu bieten. Vielmehr leitet und ermutigt es uns, stärkt unseren Mut und lehrt uns, mit welcher Einstellung und Hoffnung wir in der Dunkelheit laut von Licht singen können.³²⁹

In seinen Augen war das Stück *Requiem* nicht nur für die Bühne geeignet, sondern es war noch wichtiger, um die Moral zu stärken und den Menschen in einer so dunklen Zeit des Krieges mehr Mut zu verleihen. In diesem Kontext der schwierigen Zeit des Widerstands gegen die japanische Invasion ist es leicht nachvollziehbar, dass Mozarts Geschichte als inspirierend geschätzt und willkommen geheißen wurde. Mozarts Persönlichkeit, seine Tugenden und seine Lebensgeschichte können die Herzen der Menschen in Kriegszeiten erwärmen und sie dazu inspirieren, inmitten der Herausforderungen des Krieges ihren Lebenswillen aufrechtzuerhalten. Es gibt viele ähnliche Bewertungen.³³⁰ Es wurde ebenfalls betont, dass durch das Stück *Requiem* Mozart als facettenreicher wahrgenommen wurde. Er wurde nicht nur als ein Musikgenie, sondern auch als unterdrücktes Genie dargestellt, welches den chinesischen Lesern und Zuschauern in der Zeit eine andere, weniger bekannte Seite

³²⁸ The China Times, 24.05.1942, S. 3.

³²⁹ Jiao, SIN XUA RHBAO, 14.01.1943 (eigene Übersetzung).

³³⁰ Zhang, SIN XUA RHBAO, 27.01.1942; Yan, SIN XUA RHBAO, 18.01.1943; Min, 1943, S.51-52.

der Geschichte des Musikers zeigte. Was das Stück zeigte, ging über die übliche Darstellung in der Musikgeschichte hinaus und ermöglichte es dem Leser, Mozarts Leiden und seine Werke im Kontext seines sozialen Umfelds und der künstlerischen Umgebung seiner Zeit auf eine tiefere Weise zu erkunden. Yan betonte, dass sich die Rezipienten im 20. Jahrhundert in den Unglücken Mozarts im 18. Jahrhundert wiederfinden konnten.³³¹ Rund um diesen Punkt schrieb He Jiahuai (1911–1969) in seinem Aufsatz *Anti-Nazis und zwischen Menschen und Tier* weiter, um das Publikum zu motivieren, nicht nur von Mozart inspiriert zu werden, sondern auch als Hüter seiner Musik zu handeln:

Was Mozart zum Ausdruck bringt, verkörpert den universellen Ruf der Menschheit, ihre gemeinsamen Wünsche und das gemeinsame Ziel des menschlichen Strebens ... Der Zweck des menschlichen Lebens ist Glück, während die einzige Absicht der Faschisten Zerstörung ist ... Hitler selbst rief mehrfach: „Ich bin der Krieg.“ Seitdem Hitler, Goebbels und Göring, diese Verbrecher, an die Macht gelangten, gab es keinen einzigen Tag des Friedens und keinen Moment des Glücks für die Menschen ... In nur wenigen Jahren eroberten sie Länder wie Frankreich, die Tschechoslowakei, Polen, Norwegen, die Niederlanden, Belgien, Dänemark, Griechenland, Rumänien und Ungarn durch den Einsatz von Flugzeugen, Kanonen, Giftgas, Vergewaltigungen, Raub, Verbrennung und Massakern. Nun streben sie an, mithilfe der Handlanger Mussolinis und des japanischen Militarismus das Territorium von Großbritannien, Amerika, China, der Sowjetunion, Australien, Indien und die gesamte Weltbevölkerung zu versklaven ... Faschismus ist besonders ein Feind der Kultur. Er bombardiert und zerstört Schulen, Bibliotheken, Museen und alle kulturellen Einrichtungen, wodurch das wertvolle Erbe menschlicher Intelligenz zu Asche wird ... Selbst klassische Autoren wie Goethe, Kant, Schiller, Fichte, Heine, Tolstoi, Hugo, Shakespeare, Beethoven und Hegel wurden verunreinigt, ihre Werke verbrannt und verzerrt. Junge Künstler und Kunschtchaffende, die Literatur, Musik, Theater und Wissenschaft lieben und sich für Unabhängigkeit, Freiheit und Gleichheit einsetzen, sind entschlossen, in ihrer Arbeit die Menschlichkeit zu fördern, Demokratie zu verteidigen, den Totalitarismus zu bekämpfen, die Freiheit zu unterstützen und die Aggression zu widerstehen. Nach den schmerzhaften Verletzungen, die uns die ostasiatischen Faschisten und die japanischen Invasoren zugefügt haben, begrüße ich umso mehr die Aufführung dieses Theaterstücks *Mozart*.³³²

He betonte die Katastrophe, die faschistische Staaten über die Menschheit und die Kultur brachten. Bereits in den 1930er Jahren instrumentalisierten die Nationalsozialisten bedeutende Künstler der Geschichte für ihre eigenen politischen Ziele und passten deren Werke und Persönlichkeiten ihrer Ideologie an. Johann

³³¹ Yan, SIN XUA RHBAO, 18.01.1943.

³³² He, 1942, S. 51-54 (eigene Übersetzung).

Sebastian Bachs wurde dabei seines religiösen Hintergrunds beraubt und als Verkörperung des deutschen „Volksgefühls“ dargestellt.³³³ Ähnlich wurde Georg Friedrich Händel, der den Großteil seines Lebens außerhalb Deutschlands verbrachte, zu einem unerschütterlichen Nationalist stilisiert.³³⁴ Mozarts enge Verbindung zur Freimaurerei und seine Kontakte zu jüdischen Personen wurden ebenfalls verschleiern.³³⁵ Seine Äußerungen über Deutschland wurden aus ihrem Kontext gerissen und so verfälscht, dass sie eine vermeintliche Loyalität und einen starken Fremdenhass ausdrückten.³³⁶ Die Nationalsozialisten übten auch Einfluss auf die Salzburger Festspiele aus, organisierten spezielle Mozart-Festivals und bearbeiteten seine Musik, um die Rezeption nicht-germanischer Kultureinflüsse zu untergraben oder zu leugnen.³³⁷ Sie behaupteten, die Betonung auf den Einfluss französischer und italienischer Kultur auf Mozart sei übertrieben worden.³³⁸ Ein Beispiel für diese Umdeutung ist die Veröffentlichung der sogenannten *Hymne an Deutschland* durch den Leipziger Verlag Kistner & Siegel im Mai 1933. Ein solches Werk existiert im Original nicht. Die Musik stammt aus einem Chorstück, *Schon weicht ihr, Sonne*, aus dem Schauspiel *Thamos, König in Ägypten KV 345*. Der Herausgeber Max Friedlaender ersetzte den Originaltext durch ein patriotisches Gedicht von Valerian Tornius, das mit den Worten „Dich preisen wir, Deutschland! Heimat!“ beginnt.³³⁹

In der Tat war Mozart vermutlich der von den Nationalsozialisten am schwersten vereinnahmbare unter allen großen Komponisten. Seine philosophischen und moralischen Überzeugungen standen in nahezu jeder Hinsicht im Widerspruch zur nationalsozialistischen Weltanschauung. Im Wesentlichen war er ein Liberaler, der sich in den meisten europäischen Ländern zu Hause fühlte; seine Ideen schienen eher grenzenlos und universell zu sein, anstatt eine germanische Vorherrschaft zu betonen.³⁴⁰ Chinesische Intellektuelle der 1940er Jahre hielten an Mozart als Vorbild fest, unter

³³³ Levi, 2010, S. 18

³³⁴ Ibid.

³³⁵ Ibid.

³³⁶ Ibid., S. 21.

³³⁷ Ibid., S. 23-25.

³³⁸ Ibid., S. 28-31.

³³⁹ Levi, 2010, S. 23.

³⁴⁰ Levi, 2010, S. 2.

anderem deshalb, weil er sich der nationalsozialistischen Instrumentalisierung weitgehend entzog und sein Image dadurch positiv blieb. Angesichts der Verzerrung und Vereinnahmung dieses kulturellen Idols durch das Dritte Reich betrachteten chinesische Intellektuelle den Schutz von Mozarts Musik als Teil des antifaschistischen Widerstands. Seine Werke wurden als ein Bollwerk gegen die nationalsozialistische Herrschaft und als Symbol für Freiheit und Gerechtigkeit angesehen. Ähnliche Gedanken äußerte auch Ping, der betonte, dass Mozarts Musik in Zeiten der Unterdrückung Hoffnung und Widerstandskraft verkörperte.³⁴¹ Im Vergleich zu den frühen 1930er Jahren, als Mozart primär als genialer Musiker der Musikgeschichte anerkannt wurde, hatte sich das Verständnis für ihn bis zu den späten 1930er Jahren weiterentwickelt - Er wurde zu einer großartigen und erhabenen Figur der Menschheitsgeschichte und zu einem historischen Vorbild betrachtet, das die Menschen dazu inspirierte, gegen Ungerechtigkeit und für Glück und Freiheit zu kämpfen. Während in der frühen Phase Mozarts Nationalität und deren Einfluss auf seine Musik betont wurden, stand in der späteren Phase, angesichts der Verheerungen durch die Nazis, die Kritik an der Vereinnahmung Mozarts durch das Dritte Reich im Vordergrund. Chinesische Intellektuelle betrachteten es als Teil der antifaschistischen Bewegung, die Verzerrung von Mozarts Vermächtnis durch die Nazis zu verurteilen.

4.1.1.2 Mozart, ein Revolutionär im Geiste

Ab den 1940er Jahren erweiterten noch andere Artikel in verschiedenen Städten das Verständnis von Mozart. Wie Tabellen 2 und 10 im Anhang zeigen, umfassen diese Städte sowohl Heimatfront-Städte im Westen wie Chongqing, Guilin und Kunming als auch Städte im Osten, darunter Shanghai, Tianjin unter japanischer Besatzung und andere. Durch die inhaltliche Analyse wurde festgestellt, dass die Artikel, die im Westen erschienen, nicht einfach Wiederholungen der Artikel waren, die zuvor im Osten aufgetaucht sind, sondern Themen dort weiterentwickelt wurden.

Das deutlichste Beispiel hierfür ist ein vom Tientsin Kung Shang College

³⁴¹ Ping, 1946, S. 17.

veranstaltetes Konzert und die Veröffentlichung einer Zeitschrift zu Ehren von Mozart. Im Jahr 1941, an Mozarts 150. Todestag, veranstaltete das Tientsin Kung Shang College zwei Benefizkonzerte und veröffentlichte in Tianjin Stadt eine Sonderausgabe der Zeitschrift, in der alle Programme von Mozart aufgeführt waren, um Mozart zu gedenken.³⁴² Die Konzerte wurden jeweils am 30. August und am 1. September mit dem Ziel aufgeführt, „die Förderung der erhobenen Musik zu unterstützen und den Sozialbedürftigen zu helfen, sowie unsere bedürftigen Mitstudenten an der Hochschule zu unterstützen“. ³⁴³ Laut dem Konzertprogramm wurden Instrumentalmusik und Gesangsmusik inszeniert.³⁴⁴

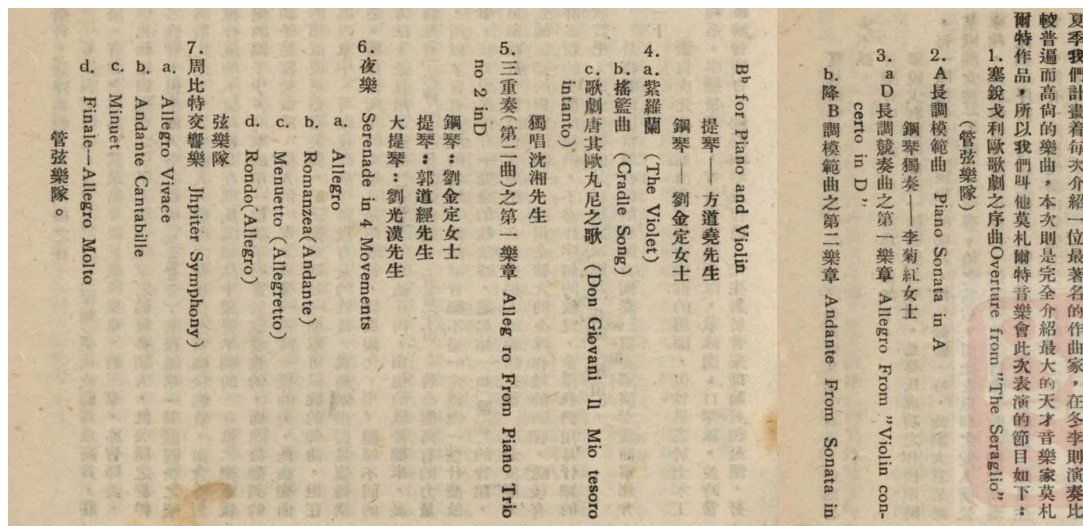


Abb. 7: Programmhefte des Mozarts Wohltätigkeitskonzerts am 30. August und 1. September 1941 vom Orchester des Tientsin Kung Shang College.³⁴⁵

Solche Orchesterkonzerte und die Verbreitung von westlichem Musikwissen waren zu dieser Zeit in Tianjin noch eine Seltenheit.³⁴⁶ Die musikalischen Aktivitäten füllten daher einige kulturelle Lücken in der Stadt, weshalb die Erwartungen an dieses Konzert besonders hoch waren.³⁴⁷ In der „Mozart-Spezialausgabe“ der Zeitschrift *Kung Shang-Leben* am 28. August 1941 anlässlich des Konzerts wurden insgesamt 8 Aufsätze über Mozart veröffentlicht: *Vorwort dieser Sonderausgabe, Vorstellung des Orchesters und*

³⁴² *Kung Shang-Leben*, 1941, Nr. 3, S. 1.

³⁴³ Bing, 1941, S. 2.

³⁴⁴ Ibid., S. 3.

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ Daten sind im Anhang 7 zu sehen.

³⁴⁷ Anonym, *Bilder 369*, 1941, S. 26 (eigene Übersetzung).

*des Benefizkonzertes, Mozarts Biografie, Mozarts Liebesgeschichte, Zwei Freunde – Mozart und Haydn, Den Damen auf dem Konzert gewidmet, Der große Musiker und sein Schicksal und Wie hören wir Orchester.*³⁴⁸ Auf der Titelseite der Ausgabe sind vier Bilder von Mozart: Mozarts Familie, Mozarts Geburtsort, Mozart in seiner Kindheit und ein Porträt des erwachsenen Mozart. Es gibt noch Informationen über das Mozart-Benefizkonzert.³⁴⁹ Diese Berichte decken Mozarts Lebenslauf, seine bedeutendsten Werke, Bewertungen und das Grundwissen dafür, wie man Mozarts Musik genießen kann, ab.

Betrachtet man die Textdaten aus Zeitungen und Zeitschriften, so ergibt sich, dass Mozarts Opern häufig im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der Menschen standen, insbesondere *Die Hochzeit des Figaro*, *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte*.³⁵⁰ Im Vergleich zu anderen Musikgattungen waren die Menschen mit seinen Opern sogar vertrauter. Eigentlich hatten die chinesischen Rezipienten zu dieser Zeit noch keine strengen Unterscheidungen zwischen Mozarts Opera Seria, Opera Buffa und Singspiel gemacht. Sie wurden allgemein als Oper bezeichnet. Wenn Mozarts Liebesgeschichten mit Aloysia und Constanze vorgestellt wurden, wurde *Die Entführung aus dem Serail* vorgestellt³⁵¹; wenn es über Mozarts Spätleben gesprochen wurde, wurden *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte* nicht vergessen³⁵²; *Die Hochzeit des Figaro* war auch ein beliebtes Werk.³⁵³ Es fällt auf, dass vor allem Mozarts Opern Buffe und Singspiele am häufigsten erwähnt wurden. Das folgende Zitat illustriert beispielhaft die Vorliebe für Mozarts Opern:

Obwohl alle seine Musik unsterbliche Meisterwerke sind, denken wir, wenn von Mozart die Rede ist, zuerst an seine Opern. Das liegt nicht daran, dass die meisten Menschen Opern lieben, sondern vielmehr daran, dass Opern in seinem Werk an erster Stelle stehen. Wir sagen dies nicht, um den künstlerischen Wert seiner Opern über andere Werke zu stellen, sondern weil seine Opern seine Persönlichkeit am besten zum Ausdruck bringen können.³⁵⁴

³⁴⁸ *Kung Shang-Leben*, 1941, Nr. 3, S. 1.

³⁴⁹ Ibid.

³⁵⁰ Yang, Ye, 1941, S. 9-13; Wang, 1942, S. 30-31.

³⁵¹ Kobbe, 1936, S. 36; Wang, 1942, S. 30; Zang, 1947, S. 34-35

³⁵² Kobbe, 1936, S. 37; Hua, 1938, S. 20; Wang, 1942, S. 30-31; Yong, 1944, S. 26; Ping, 1946, S. 16; Wu, 04.09.1947, 06.10.1947, 07.10.1947; Zang, 1947, S. 34-35; Metz, 1947, S. 41.

³⁵³ Wang, 1942, S. 30; Ping, 1946, S.16; Xing, 1946, S. 83-85; Zang, 1947, S. 34-35; Metz, 1947, S. 41.

³⁵⁴ Zhang, 1941, S.7 (eigene Übersetzung).

Dieses Zitat verweist auf eine besondere Vorliebe für Mozarts Opern, da sie als besonders aussagekräftig für seine Persönlichkeit angesehen wurden. Doch wie genau spiegeln seine Opern seine Persönlichkeit wider? Eine eingehende Analyse der Veröffentlichungen seit den späten 1930er Jahren zeigt, dass von all seinen Opern *Die Zauberflöte* am häufigsten in chinesischen Zeitungen und Zeitschriften diskutiert wurde. Sie war zudem die erste Oper, deren Handlung vollständig und auf Chinesisch in Zeitungen vorgestellt wurde.³⁵⁵ Während des Zweiten Sino-Japanischen Krieges galt *Die Zauberflöte* vor allem als die perfekte Verkörperung von Mozarts optimistischer und unbeschwerter Persönlichkeit:

Beim Lesen erinnert man sich unweigerlich an das berühmte Werk *Die Zauberflöte*. Das Bild des berühmten jungen Musikers Mozart, der in Armut und Verzweiflung lebte, erfüllte für einen kurzen Moment den gesamten Geist. Schulden lasteten schwer auf ihm, und er fühlte sich von ihnen erstickt. Die Krankheit seiner Frau und zahlreiche Neider, die versuchten, ihn durch Intrigen zu schädigen, verstärkten seine Notlage. Doch gerade in dieser düsteren Zeit wurde er noch mehr angespornt und arbeitete mit noch größerem Einsatz an seinem fröhlichsten, humorvollsten, schönsten und berühmtesten Werk: *Die Zauberflöte*. Es ist eine vollständige Märchengeschichte und das Meisterwerk eines der fröhlichsten Genies in der dunkelsten Phase seines Lebens.³⁵⁶

Die Zauberflöte wird also als Ausdruck von Mozarts Widerstand gegen Leid und Not interpretiert. Offenbar beabsichtigte der Autor, Mozarts starke Willenskraft hervorzuheben. Dies passt offensichtlich zu dem im Krieg erforderlichen Willen und zur nötigen Ermutigung. Von anderen wurde auch Mozarts Identifikation und Wertschätzung seiner eigenen „nationalen“ Kultur gelobt,³⁵⁷ wie es bereits im Kapitel 3 am Beispiel von *Die Zauberflöte* diskutiert wurde. Diese Ansichten blieben bis in die Zeit des Zweiten Sino-Japanischen Krieges bestehen und wurden weiter ausdifferenziert. In einem ins Chinesische übersetzten Artikel von Meyer und Ferguson, der in der Zeitschrift *Volkskunst* in Kunming veröffentlicht wurde, wurde hervorgehoben, dass Werke wie *Die Zauberflöte* und andere fröhliche Kantaten die Werte der Menschenliebe verbreiteten. Mozart integrierte Elemente des Volksliedes in seine Musik und entwickelte so einen natürlichen Stil, der die Innerlichkeit und Essenz

³⁵⁵ Wu, *The China Times*, 04.09.1947, 06.10.1947, 07.10.1947.

³⁵⁶ Yong, 1944, S. 29 (eigene Übersetzung).

³⁵⁷ Wang, 1942, S. 31.

des menschlichen Daseins betonte.³⁵⁸ Nach ihrer Meinung spiegelte Mozarts Verwendung von Volksmelodien sein Streben nach der menschlichen Natur wider. Sie priesen Mozart als humanistischen Komponisten, der Formalismus ablehnte und seine Musik in einer Art und Weise schuf, die frei von Heuchelei war und sich durch Freiheit und Natürlichkeit der menschlichen Natur auszeichnete.³⁵⁹ Mit diesen charakteristischen Merkmalen wurde Mozart von vielen als ein geistiger Revolutionär wahrgenommen:

Mozart war ein Revolutionär im Geiste und ein Meister darin, die menschliche Freiheit in der Kunst auszudrücken. Er war der Erste, der sein eigenes Leben opferte, um die Freiheit zu verteidigen, und der Erste, der in seiner Kunst seine persönliche Identität widerspiegelte.³⁶⁰

Mozarts menschenfreundliche Persönlichkeit wurde in den Augen des damaligen chinesischen Publikums auf seine Lebenserfahrungen zurückgeführt. Hier ist ein Beispiel:

Mozart wurde bereits in seiner Kindheit von seinem Vater in musikalisch entwickelte Regionen geführt, wovon er erheblich profitierte. Diese Reisen ermöglichten es ihm, ein Gefühl der Gemeinschaft zu entwickeln, die Grenzen zwischen Menschen aus verschiedenen Ländern und Kulturen zu überwinden und sein angeborenes Gefühl der Nächstenliebe zu fördern, das über enge nationale Vorstellungen hinausging. In fremden Ländern empfand er es als Freude, sich selbst als Deutscher zu betrachten - nicht aufgrund übertriebenen Nationalismus, sondern aus Stolz, seine eigene Kultur jenen zu vermitteln, die diese noch nicht gekannt hatten. Dies bereitete ihm besondere Freude.³⁶¹

Die Annahme, dass Mozart aufgrund seiner Erfahrungen ein universelles Gemeinschaftsgefühl entwickelte, entspricht weitgehend der Sichtweise einiger europäischer Gelehrter des 20. Jahrhunderts. Bereits im 19. Jahrhundert wurde über Mozarts politische Ansichten diskutiert, wobei er von manchen als exemplarischer kosmopolitischer Komponist betrachtet wurde. Friedrich Nietzsche hob in *Jenseits von Gut und Böse* (1886) die Offenheit von Mozarts Denken hervor, indem er dessen Haltung der Engstirnigkeit nationalistischer Tendenzen, wie bei Robert Schumann, gegenüberstellte.³⁶² Diese Interpretation der deutschen Musikgeschichte findet in

³⁵⁸ vgl. Meyer, Ferguson, 1946, S. 8–10.

³⁵⁹ Meng, 1942, S. 28; Zhang, 1941, S. 6; Wang, 1942, S. 30; Meyer, Ferguson, 1946, S. 6.

³⁶⁰ Zhang, 1941, S. 6 (eigene Übersetzung).

³⁶¹ Zhang, 1941, S. 7 (eigene Übersetzung).

³⁶² Nietzsche, 1968, S. 196. In: Levi, 2010, S. 18.

Europa weitgehende Zustimmung, da sie auf fundierten biographischen Belegen beruht. Mozarts Beherrschung der Sprachen Deutsch, Französisch und Italienisch sowie sein Interesse an verschiedenen Musiktraditionen hoben ihn über nationale Grenzen hinaus. Seine Musik war nicht nur in Deutschland und Österreich, sondern auch in England und Frankreich populär, was durch die Vielzahl an Biografien aus dem 19. Jahrhundert in nahezu allen wichtigen europäischen Sprachen belegt wird.³⁶³ In den späten 1890er Jahren setzten sich Richard Strauss und Ernst von Possart in München für eine Wiederbelebung von Mozarts Werken ein. Diese Bewegung wurde von Musikern aufgegriffen, die Mozarts Kunst neu entdeckten und sich in der frühen Phase des 20. Jahrhunderts oft Nietzsches Sichtweise anschlossen.³⁶⁴ Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts entwickelte der Musikwissenschaftler Guido Adler eine idealistischere Interpretation und argumentierte, dass Mozart eine internationale Strömung in der Musik inspiriert habe, die eine verbindende Kraft zwischen den Nationen darstelle und somit ein Symbol für internationale Kooperation sei.³⁶⁵ Im Gegensatz zur europäischen Debatte über Mozarts politische Ansichten, die zwischen Kosmopolitismus und Nationalismus gespalten war, vereinten die chinesischen Intellektuellen der Republikzeit beide Positionen. Sie anerkannten sowohl die universelle Dimension von Mozarts Musik als auch dessen gemäßigtes nationales Bewusstsein. Dieses Bewusstsein schätzte die deutsche Kultur, ohne jedoch in „übertriebenen Nationalismus“ zu verfallen. Diese Sichtweise unterscheidet sich eindeutig von der Interpretation der 1920er und der frühen 1930er Jahre, die Mozart eine stark ausgeprägte deutsche Nationalidentität zuschrieb.

Unter den Musikern, die als Verkörperung universeller Ideale galten, wurde Mozart von chinesischen Rezipienten als der repräsentativste angesehen. Er wurde mit Gluck, Haydn und Bach verglichen. Diese Vergleiche beschränkten sich nicht nur auf Mozarts Opern, sondern bezogen sich auch auf andere musikalische Gattungen, wie seine Sonaten in A-Dur und d-Moll sowie seine Sinfonien in Es-Dur, g-Moll und C-

³⁶³ Levi, 2010, S. 18f.

³⁶⁴ Levi, 2010, S. 19.

³⁶⁵ Adler, 1925, S. 291.

Dur.³⁶⁶ Seine Musik wurde nicht nur wegen ihrer formalen Perfektion geschätzt, sondern auch wegen ihrer Eleganz, Raffinesse, Tiefe, Lebenskraft und Natürlichkeit im emotionalen Ausdruck.³⁶⁷

Eine andere Auffassung von Mozarts Musik begann sich erst im Jahr 1946 herauszubilden. Es wurde zunehmend bemerkt, dass die Kantilene in seinen Sinfonien einen tieferen, tragischen Ausdruck aufwies; in einigen seiner erhabenen Melodien kann gelegentlich eine tiefe Melancholie zum Ausdruck kommen, während die äußere Form stets von schönen Klängen geprägt blieb.³⁶⁸ Xing bemerkte jedoch, dass die versteckte Melancholie und Bitterkeit in Mozarts Musik oft übersehen wurde.³⁶⁹ Trotzdem blieb Mozart in den Augen der chinesischen Rezipienten ein makelloses musikalisches Genie und wurde weiterhin als Revolutionär im Geiste angesehen. In dieser Zeitperiode rückten die Menschen Details in den Fokus ihrer Wahrnehmung von Mozart und seiner Musik. In der Vorstellung der Menschen galten seine Opern als jene Werke, die sein innerstes Wesen am besten zum Ausdruck brachten, insbesondere *Die Zauberflöte*. In der damaligen chinesischen Wahrnehmung spiegelten Mozarts musikalische Werke seine Sehnsucht nach Freiheit und Freude wider. Seine Kompositionen zeichneten sich durch eine aufrichtige und unprätentiöse Natur aus und verkörperten zugleich den Geist universeller Brüderlichkeit sowie Mitgefühl für die Menschheit. Diese Sichtweise auf Mozart inspirierte die Menschen zutiefst und vermittelte ihnen ein Gefühl von großer Verantwortung, das eng mit den durch den Krieg verursachten Zerstörungen der Kunst verknüpft war. Sie äußerten den Wunsch, sich gegen die Gewalt zu stellen, die die Kunst und ihre Werte bedrohte.

³⁶⁶ Ping, 1946, S. 15-17 (eigene Übersetzung).

³⁶⁷ Ge, Ma, 1941, S. 12; National Journal (4) 6, 1944, S. 32-33; Wang, 1942, S. 29.

³⁶⁸ Ping, 1946, S. 16.

³⁶⁹ Xing, 1946, S. 85.

4.1.2 Mozart im Repertoire des Zhonghua-Sinfonieorchesters in Chongqing

Die Zuflucht von Musikgruppen und Musikern an die Heimatfront brachte eine neue musikalische Dynamik in die Regionen Westchinas. Laut Tabelle 7 *Konzerte und Städte* fanden in Städten wie Guilin und Chongqing erst ab 1937, insbesondere nach 1940, vermehrt Aufführungen von Mozarts Werken statt. Es zeigt deutlich, dass viele Orchester erst während der Kriegszeit an der Heimatfront gegründet oder nach der Verlegung umbenannt wurden.³⁷⁰ Zu diesen Orchestern gehörten das Zhonghua-Sinfonieorchester, das Shandong Provinztheater-Orchester (das Orchester des Nationalen Experimentellen Theaters) und das Experimentelle Orchester des Nationalen Konservatoriums Chongqing. Dabei war das Zhonghua-Sinfonieorchester die am häufigsten auftretende Gruppe. Im Folgenden wird detailliert dargestellt, wie das Zhonghua-Sinfonieorchester zur Verbreitung von Mozarts Musik in Westchina beitrug und ein breiteres Publikum erreichte.

Das Zhonghua-Sinfonieorchester wurde 1940 in Chongqing gegründet und begann als Verein bzw. Gesellschaft zu arbeiten. Zwei Jahre später, im Jahr 1942, wurde es vom Bildungsministerium der Nationalregierung übernommen und entwickelte sich zu einem halboffiziellen professionellen Sinfonieorchester. Nach dem Sieg über Japan zog das Orchester mit der Rückverlegung der Hauptstadt von Chongqing nach Nanjing um. Im Jahr 1949 erfolgte die Verlegung der KMT (Nationale Volkspartei Chinas) nach Taiwan, was letztlich zur Auflösung des Orchesters führte.³⁷¹

Im Mai 1940 hielt das Zhonghua-Sinfonieorchester seine zweite Vorstandssitzung ab, um die Arbeit der ersten drei Monate nach der Gründung zu planen. Dabei lag der Fokus auf der Organisation regelmäßiger Konzerte. Zu diesen Veranstaltungen wurden Vertreter verschiedener politischer Parteien, Regierungs- und Militärbehörden, Mitarbeiter ausländischer Botschaften und Konsulate in China sowie Persönlichkeiten aus Kultur-, Presse-, Musik- und Frauenkreisen eingeladen. Auch Verkäufer aus dem Arbeitskreis, Grund- und Sekundarschullehrer, Studenten und Flüchtlinge gehörten zu

³⁷⁰ Die in Tabelle 14 *Orchester und Konzerte mit Mozarts Musik in Westchina* im Anhang zusammengefassten Orchester und Ensembles beinhalten neben einer kurzen Beschreibung der jeweiligen Orchester auch Angaben zu den aufgeführten Mozart-Werken.

³⁷¹ Dai, 2010, S. 129.

den Gästen dieser Konzerte. Gelegentlich wurden auch Konzertreisen unternommen, um den Austausch zwischen chinesischer und westlicher Musik zu fördern und die Bekanntheit der klassischen Musik zu steigern.³⁷² Das Konzept des Orchesters zielte darauf ab, Konzerte für ein vielfältiges Publikum zugänglich zu machen, das sowohl die oberen Gesellschaftsschichten als auch die breite Öffentlichkeit einschloss.

Nach seiner Gründung hielt das Orchesters 3- bis 6-mal pro Woche Proben ab, und die einzelnen Übungen der Mitglieder wurden vom Orchesterleiter jederzeit aufgerufen. Im April 1942 wurde ein ausführlicher Bericht mit dem Titel „Überblick über die bisherige Arbeit des Orchesters“ verfasst, der eine detaillierte Zusammenfassung der Aktivitäten des Orchesters bis zu diesem Zeitpunkt enthält.³⁷³ Aus dem Bericht ist ersichtlich, dass das Orchester bis April 1941 sehr aktiv war. Beim Gründungskonzert am 8. Juni 1940 wurden Mozarts 40. Sinfonie in g-Moll KV 550 und seine Serenade Nr. 13 für Streicher in G-Dur KV 525 aufgeführt; am 6. Juli 1940 veranstaltete das Orchester im Zentralpark von Chongqing ein Gedenksinfoniekonzert zum dritten Jahrestag des Kriegsausbruchs. Auf dem Programm stand unter anderem Mozarts Serenade in G-Dur KV 525. Das Konzert zog etwa dreißigtausend Zuschauer an.³⁷⁴ Aber von April bis Oktober 1941 wurden Konzerte des Orchesters aufgrund starker Einschränkungen oder Unterbrechungen deutlich reduziert. Erst im Sommer 1941 veranstaltete das Orchester in Reaktion auf die „Ein-Yuan-Spendenaktion“ ein Sinfoniekonzert, bei dem Mozarts 41. Sinfonie in C-Dur KV 551, die Jupiter-Sinfonie, aufgeführt wurde.³⁷⁵ Dies liegt daran, dass die japanische Armee zwischen April und Oktober 1941 ihre Luftangriffe auf Chongqing intensivierte, was zu enormen Verlusten an Leben und Eigentum führte und öffentliche Veranstaltungen massiv beeinträchtigte. Erst ab November 1941 nahm das Orchester seine Aktivitäten wieder auf und trat bis April 1942 regelmäßig auf.³⁷⁶

Anhand des Jahresberichts 1942–1943 veranstaltete das Orchester im Jahr 1942

³⁷² Tang, 2013, S. 36.

³⁷³ Dai, 2010, S. 132f.

³⁷⁴ Wu, 2018, S. 81-82.

³⁷⁵ Ibid., S. 82.

³⁷⁶ Dai, 2010, S. 133.

über 30 Konzerte, die sich in folgende Kategorien einteilen lassen: 1. Insgesamt 7 Wochenkonzerte zur Unterhaltung von Regierungsmitarbeitern und Vertreter verschiedener Gesellschaftsschichten, 2. insgesamt 6 Radiokonzerte, 3. insgesamt 12 Konzerte in anderen Städten, 4. mehrere Konzerte zur Bildung des großen Publikums und 5. mehrere Konzerte zu anderen Zwecken.³⁷⁷ Anhand der Zwecke dieser Konzerte ist es zu vermuten, dass die Radiokonzerte und Konzerte für Bildung des Publikums ein größeres Publikum abdecken könnten, da sie für eine breitere Öffentlichkeit konzipiert waren.

Um die öffentliche Musikbildung noch besser zu fördern, entschied das Zhonghua-Sinfonieorchester, ab dem ersten Sonntag im April 1943 regelmäßige wöchentliche Konzerte zu veranstalten. Jedes dieser Konzerte erfreute sich großer Beliebtheit, insbesondere die beiden öffentlichen Konzerte am 15. und 16. Mai 1943, die auf dem Schulgelände der Qiujiang-Mittelschule am Shangqing-Tempel und im Zentralpark stattfanden und jeweils von zehntausenden Zuschauern besucht wurden.³⁷⁸ Laut den Statistiken von Liu hielt das Orchester 38 Konzerte im Jahr 1943, 41 Konzerte im Jahr 1944 und 32 Konzerte im Jahr 1945 ab. Vor seinem Rückzug nach Nanjing im Jahr 1946 gab das Orchester noch sieben weitere Konzerte.³⁷⁹ Obwohl keine genauen Besucherzahlen für jedes einzelne Konzert in Chongqing vorliegen, lässt sich aufgrund der Tatsache, dass laut dem Jahresbericht des Orchesters 1947 bei den ersten beiden Open-Air-Konzerten in Nanjing jeweils 8000 und 7000 Zuschauer anwesend waren und bei wöchentlichen Konzerten immerhin noch zwischen 1200 und 3000 Besucher erschienen³⁸⁰, schließen, dass auch in Chongqing die Konzerte von einer großen Anzahl von Menschen besucht wurden. Da die renommierten Tageszeitungen *SIN XUA RHBAO*, *The China Times*, *Sao Dang Bao*, *The Central Daily News*, *Ta Kung Pao* u. a. in Chongqing die Konzerte des Orchesters häufig bewarben und lobten³⁸¹, wurden die

³⁷⁷ vgl. Dai, 2010, S. 136.

³⁷⁸ Tang, 2013, S. 37.

³⁷⁹ Liu, 2000, S. 14f.

³⁸⁰ Dai, 2010, S. 139-141.

³⁸¹ In der Datenbank „Quanguo Baokan Suoyin (Die nationale Zeitschriften- und Zeitungsdatenbank)“ sind 234 Treffer unter dem Stichwort „Zhonghua-Sinfonieorchester (auf Pinyin: Zhonghua Jiaoxiang Yuetuan)“ verzeichnet, die größtenteils auf fünf Tageszeitungen Bezug nehmen.

Konzerte des Orchesters immer bekannter. Einige Beobachter äußerten sich dahingehend, dass „diese wöchentlichen Konzerte des Zhonghua-Sinfonieorchesters für Musikenthusiasten in Chongqing ein herausragendes Ereignis darstellten, um westliche Musik zu erleben.“ Andere betonten, dass das Konzertprogramm in einer kargen Musikwelt des Krieges wie eine stetig anschwellende Welle in einem stillen Teich wirkte. Einige hoben hervor, wie selten es sei, in solch schwierigen Zeiten die Blüten des Kunstgartens zu bewundern.³⁸²

Bei diesen Konzerten handelte es sich größtenteils um weltberühmte Werke wie Mozarts Streichquartett und Ouvertüre zu *Die Zauberflöte*, Beethovens 1., 3. und 5. Sinfonie, Webers Ouvertüre zu *Der Freischütz*, Rossinis Ouvertüre zu *Wilhelm Tell* sowie Musikstücke aus den Opern *Faust*, *La Traviata*, *Hoffmanns Erzählungen* und *Carmen*.³⁸³ Es scheint, dass die Herkunft der erwähnten Komponisten aus Ländern, die mit Japan kooperierten, keine relevante Rolle spielte. Stattdessen lag der Schwerpunkt insbesondere auf Werken aus der Zeit der Französischen Revolution, die dazu dienten, die Entschlossenheit verschiedener Gesellschaftsgruppen im Kampf zu stärken und ihre ästhetische Wertschätzungsfähigkeit zu erhöhen.³⁸⁴ Chongqing zeigte sich aufgeschlossen gegenüber Musikstilen aus verschiedenen Ländern und Regionen und empfing jegliche antikriegsische Musik, einschließlich solcher aus Japan, mit offenen Armen. Dieser Austausch erfolgte in aufrichtiger und weltoffener Weise, wobei die Musik als Medium des Friedens und der Völkerverständigung diente.³⁸⁵ Am 9. August 1940 überreichte das Zhonghua-Sinfonieorchester der antikriegsischen und antifaschistischen japanischen Bevölkerung eine Flagge und hielt ein Konzert, um die Mitarbeiter der japanischen revolutionären Antikriegs-Allianz in China zu verabschieden.³⁸⁶ Die Zeitung *SIN XUA RHBAO* veröffentlichte ebenfalls fortlaufend Artikel des japanischen pazifistischen Musikwissenschaftlers Ginji Yamane (1906–1982), darunter *Der Marsch der japanischen Jugend gegen den Krieg*³⁸⁷, *Die*

³⁸² Vgl. Tang, 2013, S. 37.

³⁸³ Tang, 2013, S. 37.

³⁸⁴ Li, 2020, S. 17

³⁸⁵ Gong, 2020, S. 56.

³⁸⁶ Li, Hu & Li, 1985, S. 37

³⁸⁷ SIN XUA RHBAO, 09. 09. 1941, S. 2.

*Musiksoziologie*³⁸⁸ und *Musik in historischer materialistischer Sicht*.³⁸⁹ Wie bereits im Abschnitt über *Das Requiem* diskutiert, galt klassische Musik und Literatur, einschließlich der Werke Mozarts, als durch die Nazi-Faschisten verunreinigt und musste daher gerettet und geschützt werden. Mozarts Musik wurde als Ausdruck des Widerstands gegen Autoritarismus und Totalitarismus verstanden und repräsentierte die Kraft individueller Freiheit sowie menschlicher Werte und Glück. Aus dieser Perspektive heraus gab es in China verständlicherweise keine Ablehnung klassischer Musikstücken aus Deutschland oder Italien, trotz deren Zusammenarbeit mit Japan als Achsenmächte. Stattdessen bestand die Absicht darin, die klassische Kultur zu retten und zu fördern.

Die klassische Musik spielte noch eine Rolle, die Kommunikation mit den antifaschistischen Ländern und Nationen der Welt zu stärken.³⁹⁰ Jessica Gienow-Hecht macht in ihrem Buch plausibel, dass musikalische Kontakte sich als “intensiver und beständiger als politische Bindungen“ herausstellen können.³⁹¹ Am 3. Juni 1942, als das Orchester ein großes Konzert in Chongqing veranstaltete, nahmen der britische Botschafter, der sowjetische Botschafter und Vertreter verschiedener ausländischer Militärdelegationen mit über 300 Leute daran teil.³⁹² Am 31. August 1940 schenkte der Verband für Auslandskultur der Sowjetunion dem Zhonghua-Sinfonieorchester Partituren von Komponisten wie Tschaikowsky, Mussorgsky (1839–1881), Beethoven, Mozart und Kalinnikov (1866–1901).³⁹³ Am 2. Februar 1943 sandte die Sowjetunion eine große Anzahl von Partituren für Opern und Sinfonien verschiedener Nationen nach China.³⁹⁴ In der Tageszeitung *SIN XUA RHBAO* wurden diese westlichen Musikwerke vorgestellt und Teile der Partituren gezeigt, darunter wie Mozarts Jupiter-Sinfonie KV551³⁹⁵ und das Requiem³⁹⁶, Schuberts Sinfonie in h-Moll D 759³⁹⁷, Beethovens 5.

³⁸⁸ *SIN XUA RHBAO*, 10. 02. 1942, S. 4.

³⁸⁹ *SIN XUA RHBAO*, 11. 03. 1941, S. 4.

³⁹⁰ Gong, 2020, S. 50.

³⁹¹ Gienow-Hecht, 2009, S. 5.

³⁹² Gong, 2020, S. 51; Yang, 2011, S.90

³⁹³ Li, Hu & Li, 1985, S. 49

³⁹⁴ *Ibid.*, S. 120.

³⁹⁵ *SIN XUA RHBAO*, 30. 05. 1943, S. 4.

³⁹⁶ *SIN XUA RHBAO*, 14. 01. 1943, S. 4.

³⁹⁷ *SIN XUA RHBAO*, 23. 05. 1943, S. 4.

Sinfonie in c- Moll op. 67³⁹⁸ und 3. Sinfonie in Es-Dur op. 55³⁹⁹ sowie Tschaikowskys 4. Sinfonie in f-Moll op. 36⁴⁰⁰. Es zeigt sich, dass im Rahmen des musikalischen diplomatischen Austauschs die Musik deutscher Kultur nicht abgelehnt wurde. Ein besonderes Beispiel für die internationale Bedeutung von Musik in dieser Zeit war die Partitur von Schostakowitschs 7. Sinfonie in C-Dur op. 60, die die Sowjetunion als Geschenk überreichte.⁴⁰¹ Diese Sinfonie, auch bekannt als die „Leningrader Sinfonie“, wurde am 3. März 1942 uraufgeführt - mitten im Zweiten Weltkrieg und während der Belagerung von Leningrad. Diese Sinfonie trägt eine tiefe kriegsbezogene Semantik und ist eng mit der Verteidigung Leningrads sowie den Schrecken des Krieges und der Bedrohung durch den Faschismus verknüpft. Schostakowitsch selbst erklärte dazu: „Ich widme meine Siebente Sinfonie unserem Kampf gegen den Faschismus, unserem unabwendbaren Sieg über den Feind, und Leningrad, meiner Heimatstadt ...“⁴⁰²

4.1.3 Mozart in den Zwischenräumen der großen Chorbewegung in Guilin

In einem weiteren Zentrum an der Heimatfront, der Stadt Guilin, existierte weder ein großes Orchester wie das Zhonghua-Sinfonieorchester, noch wurde das *Requiem*-Drama aufgeführt, dennoch hinterließen die dorthin gezogenen Musiker Spuren von Mozarts Musik.

Ein Blick auf die Tabelle 7 *Konzerte und Städte* zeigt, dass zwischen 1942 und 1944 mehr Konzerte mit Mozarts Musik stattfanden. Jedoch wurden nach 1944 keine weiteren Konzerte mit Mozarts Musik dokumentiert. Diese Statistiken stimmen mit dem zuvor erwähnten Hintergrund der Umsiedlung überein, weil Menschen in den Provinzen Guangxi und Guizhou nach der Schlacht von Henan, Hunan und Guangxi (April bis Dezember 1944) schließlich nach Sichuan und Yunnan umsiedelten. Anhand der Daten in der Tabelle 14 im Anhang ist es auch zu beachten, dass einige Musikgruppen in Guilin von den umgezogenen Musikern gegründet wurden und nur bis April 1944 Konzerte gegeben haben. Eine bemerkenswerte Musikband ist die

³⁹⁸ SIN XUA RHBAO, 23. 05. 1943, S. 4.

³⁹⁹ SIN XUA RHBAO, 02. 06. 1942, S. 4.

⁴⁰⁰ SIN XUA RHBAO, 24. 03. 1942, S. 4.

⁴⁰¹ SIN XUA RHBAO, 29. 08. 1942, S. 4.

⁴⁰² Schostakowitsch, 1942, S. 3.

Kammermusikgruppe von Lu Huabai (1914–1994). 1937 bildeten Lu und vier weitere Musiker in Nanjing die Kammermusikgruppe „Yayue-Fünfer-Band (Fünfer-Band der gehobenen Musik)“. Sie kamen vor dem Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke (07.07.1937) nach Guilin und gab dort einige Konzerte, bei denen klassische Musik von Mozart, Beethoven, Schubert aufgeführt wurde. Während ihres Aufenthalts in Guilin brach der Zweite Sino-Japanische Krieg aus und Lu beschloss, in Guilin zu bleiben, um sich an der Musikbewegung des Widerstandskrieges gegen Japan zu beteiligen und Gesangsgruppe zu gründen.⁴⁰³

Wie sah die Musikbewegung des Widerstandskrieges aus? War Mozarts Musik ein Teil der Musikbewegung? In Bezug auf das Konzept der Musik im Widerstandskrieg können wir uns auf die spätere Zusammenfassung der Kultur des Widerstandskrieges beziehen. Laut Gao Xiangyuan handelte es sich beim Konzept der Widerstandskriegskultur um „die reichhaltigen und bunten kulturellen Aktivitäten von chinesischen Kulturschaffenden während des Widerstandskrieges in Form von Literatur, Drama, Film, Musik, Kunst, Journalismus und Verlagswesen, die das Leben im Widerstandskrieges gegen Japan widerspiegeln und den Sieg des Widerstandskrieges förderten“.⁴⁰⁴ Der Gelehrte Wen Tianxing ist der Ansicht, dass die Bewegung der Widerstandskriegskultur eine nationale kulturelle Reaktion auf die japanische imperialistische Aggression darstellt. Sie basiert auf politischen Grundsätzen, richtet sich an die breite Masse und setzt Kritik als Instrument ein.⁴⁰⁵ Speziell in Bezug auf die Musik wies die Musik des Widerstandsmusik hauptsächlich zwei grundlegende Merkmale auf: eine feste patriotische Ideologie gegen den Krieg und eine Kunst, die sich an die breite Masse richtete.⁴⁰⁶ Das letztere Kunststreben entspricht genau der Ansicht von Lu Huabai, der 1937 in seiner „Erklärung zur Gründung der chinesischen Gesangsvereinigung“ schrieb:

Die Gesangsbewegung soll einerseits dazu dienen, das Volk zu stärken und zu organisieren, andererseits das Bewusstsein der Menschen zu fördern. Singen, das die Menschen am meisten

⁴⁰³ Li, Wang, Lu, 2016, S. 104f.

⁴⁰⁴ Gao, 1997.

⁴⁰⁵ Wen, 2015.

⁴⁰⁶ Li, 2020, S. 14-16.

bewegt, wird dabei als eine kraftvolle Waffe in unserem Kampf eingesetzt.⁴⁰⁷

Im Hinblick auf Lus Beitrag zur Kriegsmusikbewegung spielten zunächst Antikriegslieder und Massenchöre eine wichtige Rolle. Sein Standpunkt blieb während der gesamten Kriegszeit unverändert: Massengesangsaktivitäten sollten genutzt werden und Musik für ein großes Publikum hergestellt werden. 1945 schrieb er in *United Weekly*:

Wir sind überzeugt, dass Musik die wirkungsvollste spirituelle Waffe ist, um alle Kräfte für den endgültigen Widerstand zu mobilisieren ... wir rufen alle Musiker dazu auf, ihre Arbeitszimmer und Klavierräume zu verlassen, aufzustehen und weiterzuschauen. Denken Sie bitte daran, wo und wann wir uns befinden. Unsere Feinde umgeben uns, und die lyrischen Tagen des Ständchens am Fenster einer Geliebten sind längst vorbei. Was nun gebraucht wird, sind Trompeten, Trommeln und das Kriegslied von Wind und Donner!⁴⁰⁸

Das patriotische Bewusstsein für die nationale Befreiung und den Widerstand zur Rettung des Landes wurde in die Musikaufführungen integriert. Laut der Zusammenfassung von Li entstanden während dieser Zeit eine Vielzahl von originalen musikalischen Werken, die den Widerstand gegen Japan widerspiegeln. Ihre Formen waren vielfältig: Es gab Solostücken, Chöre, lyrische Lieder und Lieder für Filme und Dramen.⁴⁰⁹ Sie arbeiten mit Schulen, Vereinen, Musikgruppen zusammen in „Musikmonate“ an Massenchören mit tausenden und zehntausenden Teilnehmern.⁴¹⁰ Obwohl eine große Zahl von Menschen an den Chören teilnahm, kamen sie selten mit Chorwerken von Mozart in Berührung. Es scheint, dass Mozarts Musik in der mächtigen Chorbewegung keinen Platz fand. Seine Werke wurden nach wie vor hauptsächlich von einer kleinen Zahl von Musikern verbreitet, wobei die Anzahl der Zuschauer, vor denen diese Musiker spielten, unterschiedlich groß war.

Am 22. und 23. August 1942 fand im Nationaltheater von Guilin erneut ein Konzert von Ma Sicong statt. Neben Solostücken spielte er noch ein Streichquartett⁴¹¹ von Mozart; am 11. und 12. September 1943 veranstaltete das Sozialdienstbüro von Guilin ein Musikfestival mit Zeng Yinyu, Yao Mu und Li Jiuxian. Auf dem Programm

⁴⁰⁷ Lu, 1959, S. 6 (eigene Übersetzung).

⁴⁰⁸ Lu, 1945, S. 39 (eigene Übersetzung).

⁴⁰⁹ Li, 2020, S. 14.

⁴¹⁰ Li, 2020, S. 17.

⁴¹¹ Li, Wang, Lu, 2016, S. 117.

stand Mozarts Violinkonzert in A-Dur.⁴¹² Über diese beiden Konzerte sind keine Informationen über das Publikum gefunden worden, daher ist die Anzahl der Zuhörer unbekannt.

Im März 1943 riefen die Guangxi Musikgesellschaft, die Stadtverwaltung von Guilin und andere dazu auf, sich mit Vertretern aller Bereiche zu treffen und zu beschließen, jedes Jahr am 5. April ein Musikfestival zu feiern. Es war geplant, am Tag des Musikfestivals acht Aktivitäten durchzuführen: eine Choraufführung mit 8000 Personen, eine Kinderchoraufführung, ein Platzkonzert, ein Radiokonzert, Reden über Musik per Radiosendung, gesangliche Umzüge, eine Liederversammlung mit großem Publikum und die Veröffentlichung einer Sonderausgabe zum Musikfestival. Darüber hinaus waren verschiedene Musikkonzerte während des Musikfestivals vorgesehen, wie Schülerkonzerte, Solokonzerte, religiöse Musikvorstellungen, Kunsthallenkonzerte, Künstlerklassenkonzerte, Universitätsverbundkonzerte und Jugendliederabende. Die gesamte Veranstaltung dauerte mehr als zehn Tage.⁴¹³ Am 5. April 1944 führte die Musikwelt von Guilin das zweite Musikfestival durch. Beim zweiten Musikfestival bot der Musikmonat, der am 4. April begann, jeden Abend verschiedene Musikdarbietungen an. Aufgrund der großen Anzahl der Darsteller und Teilnehmer dauerten die Musikmonatsaktivitäten bis Ende Mai.⁴¹⁴ Nur bei der „Achttausend-Personen-Chor-Aufführung“ wurde eine konkrete Anzahl angegeben - 8.000 Personen. Für die anderen Aktivitäten wurden keine spezifischen Zahlen bereitgestellt, daher kann die Gesamtanzahl der Teilnehmer nicht präzise bestimmt werden. Angesichts der Vielfalt der Aktivitäten und der kontinuierlichen Musikdarbietungen kann jedoch angenommen werden, dass die gesamte Musikfestival- und „Musikmonat“-Veranstaltung eine beträchtliche Anzahl von Teilnehmern und Zuschauern involviert hat.

Unter den Musikveranstaltungen standen die Aktivitäten der *Musikgruppe 1943* in Zusammenhang mit Mozart. Diese Gruppe war ein musikalisches Kulturkollektiv,

⁴¹² Feng, 2015, S. 735.

⁴¹³ Feng, 2015, S. 46.

⁴¹⁴ Ibid.

das von einigen britischen Freunden in Guilin gegründet wurde, um den chinesisch-britischen Kulturaustausch zu fördern. Sie wurde im Februar 1943 gegründet und endete im Mai 1944. Die Mitglieder waren eine Gruppe von Liebhabern und Botschaftern der europäischen klassischen Musik. Sie organisierten über ein Jahr lang zahlreiche Aktivitäten, hauptsächlich Schallplattenkonzerte mit den weltbekannten musikalischen Werken ein bis dreimal pro Monat.⁴¹⁵ In den monatlichen Schallplattenkonzerten wurden Werke berühmter Künstler vorgestellt, darunter auch einmal Mozart am 18. Januar 1944.⁴¹⁶ Aber das mit Mozart verbundene Schallplattenkonzert fand nicht während des Musikmonats des Musikfestes statt, daher hat die große Zuschauerzahl auf dem Musikfestival möglicherweise nichts mit Mozart zu tun.

4.1.4 Neue Generation von Rezipienten als Folge der Verlegung der Hochschulen an die Heimatfront

Neben dem Konzertpublikum und den Lesern der Printmedien als Rezipienten von Mozarts Musik dienten auch die Hochschulen, die während des Krieges ins Landesinnere verlegt wurden, als Vermittler und bildeten an der Heimatfront eine neue Generation von Rezipienten aus.

Vor dem Ausbruch des Zweiten Sino-Japanischen Krieges verfügte China über insgesamt 108 Einrichtungen der Hochschulbildung, darunter Universitäten, Hochschulen und Fachhochschulen.⁴¹⁷ Diese Hochschulen waren hauptsächlich in der östlichen Region angesiedelt, besonders in Städten wie Beijing, Tianjin, Shanghai und Nanjing.⁴¹⁸ Allein in diesen Städten gab es 46 Hochschulen, was 42,59 % der Gesamtzahl ausmachte. Die Anzahl der Studierenden machte landesweit mehr als zwei Drittel der Gesamtzahl aus.⁴¹⁹ Mit dem Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke am 7. Juli 1937 verwandelte sich die östliche Region Chinas, in der sich die meisten Hochschulen befanden, schnell in ein Kriegsgebiet. Shanghai, Beijing und Tianjin, die

⁴¹⁵ Feng, 2015, S. 46-47.

⁴¹⁶ Feng, 2015, S. 737.

⁴¹⁷ Du, 1972a, S. 59-60; Xu, 1996.

⁴¹⁸ Landkarten der Republik China befinden sich im Anhang 18: Landkarten der Republik China.

⁴¹⁹ Wei, 1994.

als Bildungszentren galten, gerieten alle unter Artilleriebeschuss und wurden aus der Luft angegriffen. Beispielsweise wurden die Campusgebäude der Nankai Universität in Tianjin und der Tongji Universität in Shanghai durch japanische Angriffe zerstört. Bis Ende 1937 verringerte sich die Gesamtzahl der Hochschulen von 108 auf 91, wobei nur 80 weiter in Betrieb waren.⁴²⁰ 18 Hochschulen, darunter die Universität Shandong und die Universität Shanxi, mussten vorübergehend schließen.⁴²¹ Angesichts der schwierigen Kriegslage entschieden sich viele Hochschulen, in das sogenannte „Innengebiet“ zu ziehen. Laut den Statistiken von Qin verlegten etwa 140 Hochschulen während des Zweiten Sino-Japanischen Krieges ihren Standort.⁴²² Es ist jedoch wichtig zu beachten, dass es sich bei dieser Zahl nur um eine Annäherung handelt, da die komplexe Situation von Konsolidierungen, Teilungen, Umstrukturierungen und Neugründungen von Hochschulen während der Umsiedlungen eine exakte Bestimmung erschwert.

In der Regel versammelten sich die nationalen Hochschulen aufgrund der Unterstützung der Regierung oft im Zentrum des Umsiedlungsortes der Regierung. Sie ließen sich in Sichuan, Yunnan und Guizhou nieder, wobei Chongqing als Zentrum diente. Unter den privaten Hochschulen zogen kirchliche Hochschulen wegen der Unterstützung der Kirchen oft zuerst in die Konzessionsgebiete und dann in die Städte, wo sich andere kirchliche Hochschulen konzentrierten, wie Chengdu, Kunming und Hongkong. Provinzielle Hochschulen wurden häufig innerhalb der Provinz verlegt. Während des Krieges wurden viele provinzielle und private Hochschulen aus verschiedenen Gründen wie der Finanzierung in nationale umgewandelt. Solche Hochschulen wählten oft auch Chongqing als Zentrum, um wie andere nationale Hochschulen ins Landesinnere zu ziehen⁴²³. Die südwestlichen Provinzen Sichuan, Yunnan und Guizhou, mit ihren Hauptstädten Chongqing, Chengdu, Kunming und Guiyang, waren beliebte Standorte für verlegte Hochschulen. Insgesamt siedelten sich in der Region 64 Hochschulen an, was 47 % der Gesamtanzahl jener Institutionen

⁴²⁰ Du, 1972b, S. 97

⁴²¹ Ibid., S. 100.

⁴²² Qin, 2002, S. 13-18.

⁴²³ Ibid., S. 18-19.

entspricht, die ins Landesinnere verlegt wurden. Die meisten dieser Hochschulen hatten ihren ursprünglichen Sitz in den Städten Beijing, Tianjin, Shanghai, Nanjing, Suzhou, Hangzhou und Wuhan. Dabei handelte es sich überwiegend um renommierte staatliche und private Hochschulen sowie um kirchliche Universitäten. Die Provinz Sichuan nahm mit 52 Hochschulen die meisten Bildungseinrichtungen auf, was 37 % der Gesamtzahl ausmachte. Nach der Schlacht von Henan, Hunan und Guangxi (April bis Dezember 1944) zogen einige Hochschulen in Guangxi und Guizhou auch nach Sichuan und Yunnan um. Chongqing, Chengdu und Kunming entwickelten sich zu den drei Hauptzentren für die Ansiedlung von Hochschulen, wobei sie jeweils 25, 12 und 7 Hochschulen aus anderen Städten aufnahmen.⁴²⁴

Im Folgenden wird der Fokus zunächst auf Hochschulen mit Musikbezug in Chongqing gerichtet und untersucht, inwiefern die Verlegung der Hochschulen aus dem Osten die Musikbildung in Chongqing beeinflusste.

Vor dem Zweiten Sino-Japanischen Krieges gab es in Chongqing zwei private Hochschulen für Musikausbildung: die Private Akademie der Bildenden Künste Südwestchina und die Private Kunsthochschule Chongqing.⁴²⁵ Während des Krieges zogen 4 Hochschulen mit Musikabteilung nach Chongqing: die Private Kunsthochschule Wuchang, die Nationale Zentrale Universität (National Central University), die Nationale Kunsthochschule und die Nationale Theaterhochschule. Bei der Analyse der Ausbildungsziele und Lehrpläne dieser Hochschulen fällt auf, dass alle Institutionen die westliche klassische Musikkultur als wesentlichen Bestandteil in ihre Ausbildung integrierten.⁴²⁶ Ein Beispiel ist die Nationale Zentrale Universität, die nach der Schlacht um Shanghai vom 13. August bis zum 9. November 1937 von Nanjing nach Chongqing umgesiedelt wurde. Bis Januar 1938 zogen alle Dozenten und Studierenden auf den neuen Campus in Chongqing um.⁴²⁷ In der Kunstabteilung der Pädagogischen Fakultät war Musik ein Pflichtfach. Dazu gehörten allgemeine

⁴²⁴ Xu, 1998, S. 130-133; Qin, 2002, S. 24.

⁴²⁵ Li, 2006, S. 95.

⁴²⁶ Tian, 2018, S. 19-22, 29-34.

⁴²⁷ Wang, 2012, S. 2.

Musiktheorie, Gesang, Gedichte, Ästhetik und Klavier.⁴²⁸

Da keine speziellen Musikhochschulen aus dem Osten nach Chongqing verlegt wurden, hatten viele junge Menschen, die ein Musikstudium anstrebten, im Landesinneren keine Gelegenheit für eine weiterführende Ausbildung. Daher wurde im November 1940 auf Initiative des Bildungsministeriums die Nationale Musikhochschule Chongqing gegründet.⁴²⁹ Während des Krieges entstanden drei weitere Hochschulen mit Musikausbildung: eine Zweigstelle der Nationalen Musikhochschule, die Nationale Frauenhochschule für Lehramt und die Nationale Opernhochschule.⁴³⁰

Die Wertschätzung westlicher Musik in den neu gegründeten Musikhochschulen lässt sich am Beispiel der Nationalen Musikhochschule Chongqing illustrieren. Laut dem *Inspektionsbericht der Nationalen Musikhochschule 1942* führte der Präsident Yang Zhongzi (1885–1962) das fünfjährige College-System in der Abteilung für chinesische und westliche Musik ein. Die Abteilung für westliche Musik wurde in verschiedene Gruppen unterteilt, darunter eine für Tasteninstrumente, eine für Orchesterinstrumente, eine für Komposition und eine für Gesang. Insgesamt waren 112 Studenten eingeschrieben, unter ihnen 6 aus der Abteilung für chinesische Musik, 23 aus der Kompositionsgruppe, 35 aus der Tasteninstrumentengruppe, 3 aus der Gruppe der Orchesterinstrumente und 45 aus der Gesangsgruppe.⁴³¹ Das Ziel bestand darin, sowohl chinesische als auch westliche Musiktraditionen (einschließlich Mozarts Musik) zu vermitteln und professionelle Musiker sowie Musikpädagogen auszubilden.⁴³² Neben Yang Zhongzi lehrten auch Dai Cuilun (1912–1981), Ying Shangneng (1902–1973), Wu Bochao (1903–1949) u. a., die sich alle intensiv mit westlicher klassischer Musik beschäftigten und aus Ostchina nach Chongqing umgezogen waren.⁴³³

Es ist deutlich erkennbar, dass die Expansion der Musikausbildung an der Heimatfront von der Verlegung der Hochschulen und der Umsiedlung der

⁴²⁸ Ibid., S. 28.

⁴²⁹ Chang, Luo, 2017, S. 72.

⁴³⁰ Yu, Ran, 2008, S. 189, 226, 235.

⁴³¹ Sun, 2012, S. 369; Gao, 2014, S. 141.

⁴³² Tian, 2018, S. 19.

⁴³³ Komitee der Bildungsjahresbüchern des Bildungsministeriums der Republik China, 1948, S. 52, 256.

Intellektuellen profitierte. Die Gründung neuer Hochschulen erhöhte auch die Kapazität für Studierende aus Westchina. Dies bedeutete, dass nicht nur Studierende aus Städten wie Shanghai, wo westliche Musik bereits weit verbreitet war, sondern auch mehr Studenten aus Westchina die Möglichkeit hatten, Mozarts Musik kennenzulernen. Gemäß der Statistik über die Herkunftsregionen der Bewerber und zugelassenen Studenten an Hochschulen und Universitäten zwischen 1938 und 1942 zeigt sich ein jährlicher Anstieg der Bewerber- und Zulassungszahlen in Sichuan, Yunnan, Guizhou, Guangxi, Fujian und anderen Städten an der Heimatfront.⁴³⁴ Vor der Verlegung konzentrierten sich die zugelassenen Studierenden hauptsächlich auf die östlichen und zentralen Regionen Chinas, während die Anzahl der Studierenden an der Heimatfront sehr gering war. Nach dem Umzug in die Provinz Yunnan stieg die Anzahl der Studierenden aus westlichen Regionen, insbesondere aus Yunnan, signifikant an: Im Herbst 1941 stammten von den 77 eingeschriebenen Studenten 32 aus Yunnan. Bis zum Herbst 1945 erhöhte sich die Anzahl der Studierenden aus Yunnan auf 174, was mehr als 68 % der Gesamtzahl der eingeschriebenen Studierenden ausmachte.⁴³⁵

Es erhebt sich die Frage, wer tatsächlich die Gelegenheit hatte, an diesen Hochschulen westliche Musik sowie die Werke Mozarts zu lernen. Waren es hauptsächlich Studierende aus finanziell besser gestellten Familien, wie es in den 1930er Jahren der Fall war, oder existierten Zugangsmöglichkeiten für ein breiteres Spektrum der Bevölkerung? Darüber hinaus ist zu fragen, ob Studierende, insbesondere jene, die während des Krieges umgesiedelt waren, in der Lage waren, die Studiengebühren zu entrichten.

Staatliche finanzielle Unterstützung für SchülerInnen und Studierenden

Nach dem Ausbruch des Zweiten Sino-Japanischen Krieges richtete die Regierung mehrere nationale Mittelschulen, pädagogische Hochschulen und Berufsschulen ein, um arbeitslose und schullose Jugendliche, die aus dem Kriegsgebiet geflohen waren, zu unterstützen und unterzubringen. Darüber hinaus stellte sie diesen

⁴³⁴ Komitee der Bildungsjahresbücher des Bildungsministeriums der Republik China, 1948, S. 1416-1426.

⁴³⁵ Qin, 2002, S. 47.

Einrichtungen Kredite und staatliche Fördermittel zur Verfügung. Beispielsweise genehmigte das Bildungsministerium jeder Provinz im Jahr 1941 zweimal die Erweiterung bestehender weiterführender Schulen durch zusätzliche Klassen. Falls bestehende Schulen keine neuen Schüler aufnehmen konnten, sollten temporäre Zusatzklassen eingerichtet werden, um die Jugendlichen unterzubringen und den Unterricht fortzusetzen. Alle anfallenden Gebühren für diese Maßnahmen wurden vom Bildungsministerium übernommen.⁴³⁶

Nach dem Erlassen der „Richtlinien für finanzielle Zuschüsse zur Verpflegung von Schülern nationaler Schulen“ mussten Exilschüler aus Kriegsgebieten keine Studiengebühren bezahlen. Zusätzlich zur Befreiung von verschiedenen Gebühren erhielten die Schüler Unterstützung für Mahlzeiten, Uniform und Bücher. Für Kreditnehmer an provinziellen Schulen übernahmen die Zentralregierung und die Provinzregierung jeweils die Hälfte der Kosten. In Gegenden mit relativ hohen Lebenshaltungskosten wurden zusätzliche Zuschüsse gewährt, um sicherzustellen, dass alle Schüler genug zu essen hatten.⁴³⁷ Nach den vom Bildungsministerium an die Vereinten Nationen übermittelten Informationen erhielten während des Zweiten Sino-Japanischen Krieges jährlich 50.000 bis 70.000 Studenten Kredite oder Förderungen von der Regierung.⁴³⁸

Durch die Einführung von Studienkrediten und staatlichen Fördermaßnahmen konnte die Bildungsungleichheit, die zuvor vorwiegend Kindern aus wohlhabenden Familien den Zugang zu höherer Bildung ermöglichte, verringert werden. Viele verarmte Studenten, die zuvor keine Chance auf ein Studium hatten, erhielten nun die Möglichkeit, ihre Ausbildung ohne die finanziellen Zwänge ihrer Familie fortzusetzen.⁴³⁹ Ein deutlicher Beleg für diese Veränderung ist der Vergleich der Studentenzahl vor und nach dem Krieg.

Tabelle 9: Studentenzahlen an Hochschulen und Universitäten vor und nach

⁴³⁶ *Education Newsletter*, 1941 (4) 21; *Shen Bao*, 22. 09. 1941.

⁴³⁷ *Education Newsletter*, 1940 (3) 19.

⁴³⁸ Das Zweite Historische Archiv Chinas (The Second Historical Archives of China), 1997a, S. 303.

⁴³⁹ Qin, 2002, S. 51.

dem Zweiten Sino-Japanischen Krieg im Vergleich⁴⁴⁰

Studienjahr	Gesamtzahl	Nationale	Provinzielle	Private
1936	41,922	13,822	7,376	20,644
1945	80,646	47,575	6,918	26,153
Bilanz	+38,724	+33,693	-458	+5,482
Prozentsatz	+92	+243	-6	+27

Aus der Tabelle 9 geht hervor, dass die Zahl der Studierenden bis zum Jahr 1945 um 92 % anstieg, insbesondere an den nationalen Hochschulen. Dieser Anstieg ist eng mit der Einführung von Förderungen durch die Bundesregierung verbunden. Wenn Musikunterricht und Konzerte an Hochschulen angeboten wurden, konnten insbesondere Studierende aus breiteren Gesellschaftsschichten davon profitieren und die Musik von Mozart oder anderen westlichen Komponisten kennenlernen. Dies führte zu einem gesteigerten Interesse an westlicher Musik und trug zur Popularisierung von Mozarts Musik in China bei.

Ein weiterer besonderer Schritt in der Musikausbildung während des Krieges war die Gründung der Armee-Militärmusikschule, die nicht nur eine umfassende Ausbildung für zukünftige Militärmusiker bot, sondern auch einen bedeutenden Einfluss auf das breitere Publikum hatte. Im Oktober 1943 wurde die Armee-Militärmusikschule in Chongqing gegründet.⁴⁴¹ Die ältesten dokumentierten Informationen über diese Schule finden sich in dem 1947 von der Klasse für Instruktorenausbildung der Joint Service School veröffentlichten Werk „Die Gebote der Instruktoren“:

Im 32. Jahr der Republik wurde die Schule der Musikkader-Ausbildungsklasse des Zentralen Ausbildungskorps reorganisiert und in die Militärmusikkader-Ausbildungsklasse der Militärpolitischen Abteilung integriert. Im Oktober desselben Jahres erfolgte die Umbenennung in Armee-Militärmusikschule. Diese Einrichtung ist die einzige militärische Musikausbildungseinrichtung im Land und bietet Programme in Instrumental- sowie Vokalmusik an. Sie steht auch Schülern aus Mittelschulen und Gymnasien offen. Die Ausbildung dauert drei Jahre und bereitet die Absolventen darauf vor, als Offiziere oder Lehrer in verschiedenen Militärkapellen sowie als Gesangslehrer in Militärbehörden, Schulen und Truppen tätig zu

⁴⁴⁰ Das Zweite Historische Archiv Chinas (The Second Historical Archives of China), 1997b, S. 790-805.

⁴⁴¹ Liu, 1988, S. 112.

werden.⁴⁴²

In Bezug auf die Lehr- und praktischen Aktivitäten der Musikschule liefert Hong in seinem Aufsatz „Rückblick auf die Militärmusik in der alten Gesellschaft“ folgende Einblicke:

Nach der Gründung der Militärmusikschule wurden insbesondere obdachlose Jugendliche und Schüler aus verschiedenen Gesellschaftsschichten rekrutiert. Die Schule war in eine Blasmusik- und eine Vokalmusikabteilung unterteilt. In der Blasmusikabteilung waren nur begrenzte Instrumententypen verfügbar, darunter Trompeten, Althörner, Flöten und Klarinetten. Etwa 30 Lehrkräfte, einschließlich Teilzeitkräfte vom Zhonghua-Sinfonieorchester und der Nationalen Musikhochschule, unterrichteten die Schüler. Das Lehrangebot umfasste neben den Hauptfächern auch Kurse in Musiktheorie, Harmonielehre, Solfeggio, Melodik, Musikgeschichte und Klavier sowie Unterricht in Chinesisch und Englisch. Die reguläre Studienzeit betrug drei Jahre.⁴⁴³

Dies zeigt deutlich, dass die Schüler der Militärmusikschule aus verschiedenen Gesellschaftsschichten stammten und die Absolventen für den Einsatz in allgemeinen Schulen und in den Streitkräften ausgebildet wurden, was bedeutet, dass ihre musikalische Ausbildung der breiten Gesellschaft zugutekam. Laut den Erinnerungen von Hong gab die Militärmusikschule von 1943 bis 1947 über 100 Konzerte in Chongqing sowohl für das Publikum als auch für Militärtruppen. Neben Militärmärschen umfasste das Repertoire auch klassische Musik wie Mozarts *Türkischen Marsch*, *Ouvertüre zur Hochzeit des Figaro*, *Ouvertüre zur Zauberflöte*, Schuberts *Rosamunde-Ouvertüre*, Beethovens *Egmont-Ouvertüre* und die *Fünfte Sinfonie* usw.

⁴⁴² Klasse der Instruktorenausbildung der Joint Service School, 1947, S. 299-301.

⁴⁴³ Hong, 1983, S. 60-63.

4.2 Shanghai als Zentrum der Mozart-Rezeption während des Zweiten Sino-Japanischen Krieges

Obwohl viele Musiker, Autoren, Verlage und Hochschulen von Shanghai nach Chongqing und in andere Städte des Südwestens umgezogen waren, gab es in Shanghai weiterhin Veröffentlichungen und Konzerte. Die Tabelle 10 *Erscheinungsorte* im Anhang, die die Anzahl der Publikationen und die betreffenden Städte auflistet, zeigt, dass Shanghai, Guilin und Chongqing während des Zweiten Sino-Japanischen Krieges von 1937 bis 1945 in etwa die gleiche Anzahl an Veröffentlichungen über Mozart und seine Musik aufwiesen. Genauer gesagt hatte Shanghai im Jahr 1937 die meisten Veröffentlichungen, wobei die Anzahl von 1938 bis 1945 stetig abnahm. Im Jahr 1946 kam es jedoch zu einer Wende: Shanghai verzeichnete wieder die meisten Publikationen über Mozart. Der Grund für diese Veränderung wurde bereits im letzten Kapitel erläutert und liegt in der Verlegung der Regierung, verschiedener Institutionen sowie der intellektuellen und der gebildeten Bevölkerung an die Heimatfront.

Die Konzertsituation in Shanghai hingegen gestaltet sich anders. Trotz vermehrter Konzerte in anderen Städten wie Chongqing und Guilin blieb Shanghai der Hauptort für Konzerte.⁴⁴⁴ Es fällt auf, dass sich nahezu alle Konzerte und Orchester, darunter das SMO, das Kammerorchester 1939, die Shanghai Songsters und das Orchester der Shanghai Cantonese Union Church sowie die European Jewish Artist Society (EJAS), in der Internationalen Konzession befanden, wobei das SMO eine zentrale Rolle einnahm. Aus den Daten im Anhang 1 geht hervor, dass das SMO während des Krieges mehr chinesische Musiker als zuvor in seinen Konzerten einsetzte, darunter Li Wening, Qing Zhu, Liao Yuji, Dong Guanguang, Wu Leyi, Gao Zhilan, Ma Sicong. Auch Namen russischer und jüdischer Herkunft sind häufig vertreten. Auf den ersten Blick scheint die Häufigkeit der Konzerte in dieser Zeit nicht wesentlich von der Zeit vor der japanischen Besetzung abzuweichen. Wer waren also die Akteure dieser Konzerte in Shanghai? Wie war die Struktur des Publikums, und hatte die breitere Bevölkerung während des Krieges noch die Möglichkeit, Mozarts Musik in Shanghai zu erleben? In

⁴⁴⁴ In den Tabellen 1, 8 und 9 im Anhang sind Informationen über diese Musiker und Orchester aus der Kriegszeit enthalten.

diesem Abschnitt wird untersucht, warum Shanghai auch während des Krieges ein Zentrum für die Verbreitung von Mozarts Musik blieb und wer die Vermittler und Empfänger dieser Musik waren.

4.2.1 Musikalische Beiträge jüdischer und russischer Einwanderer während der Inselzeit

Am 13. August 1937 griff die japanische Armee Shanghai an. Nach intensiven Kämpfen in der Innenstadt eroberten die japanischen Truppen am 9. November die Stadt, woraufhin sich die chinesische Armee im November aus Shanghai zurückzog. Bis zum Ausbruch des Pazifikkriegs im Dezember 1941 besetzte die japanische Armee die Innenstadt von Shanghai. Dank des Schutzes durch internationale Verträge blieb die Internationale Konzession vorübergehend von der Invasion der japanischen Armee verschont und das internationale Konzessionsgebiet behielt seine ursprüngliche Verwaltungsstruktur, die von Großbritannien, den USA, Frankreich und anderen geprägt war, und fungierte somit wie eine isolierte „Insel“. Die Zeitspanne zwischen November 1937 und Dezember 1941 wird daher als die „Inselzeit“ bezeichnet.⁴⁴⁵ Dieses Gebiet entwickelte sich zu einer relativ freien Isolationszone, die jedoch die Verbindung zum chinesischen Festland verlor und allmählich von den europäischen Städten, die sich auf den Krieg vorbereiteten, vergessen wurde.⁴⁴⁶ Trotz dieser Isolation erlebte die Konzession in dieser Zeit eine kulturelle Entwicklung.

Während dieser Zeit leisteten zwei Gruppen einen wichtigen Beitrag: jüdische Flüchtlinge und russische Einwanderer. Zunächst werden ihre Herkunft und Lebensumstände in Shanghai beleuchtet. Anschließend werden in separaten Unterabschnitten ihre musikalischen Beiträge erörtert.

Nach der Oktoberrevolution emigrierten viele Wissenschaftler und Künstler aus den Elitenkreisen des alten Russlands nach China, wobei viele von ihnen Harbin als ersten Aufenthalt wählten. Dort gründeten sie ein breites Spektrum an Bildungseinrichtungen – von Grundschulen bis hin zu Universitäten, sowohl in

⁴⁴⁵ Xiong, 1999, S. 52.

⁴⁴⁶ Bergère, 2005, S. 247.

Vollzeit- als auch in Abendform, einschließlich Musikschulen.⁴⁴⁷ Ab 1923 begannen zahlreiche russische Immigranten, Harbin zu verlassen und zogen nach Shanghai, um sich dort weiterzuentwickeln. Die russischen Einwanderer konzentrierten sich vorwiegend auf die französische Konzession in Shanghai, wo sie einen umfassenderen Kontakt zur chinesischen Gesellschaft pflegten. Viele der Berufe, die von den russischen Einwanderern ausgeübt wurden, standen in enger Beziehung zu den Chinesen. Dazu zählten Branchen wie die Herstellung von Damen-Hüten und -Kopfbedeckungen, Damen- und Kinderbekleidung, Herrenbekleidung, Bäckereien und westliche Lebensmittel, Uhren- und Schmuckherstellung sowie Friseurdienstleistungen. In erheblicher Anteil der Kundschaft dieser Branchen bestand aus Chinesen. Die russischen Immigranten lebten inmitten der chinesischen Gemeinschaft und verbrachten ihre Tage und Nächte gemeinsam mit den Chinesen. Dies spielte eine bedeutende Rolle für den kulturellen Austausch zwischen Russland und China.⁴⁴⁸

Nach russischen Einwanderern kamen später die europäischen Juden, die wegen Hitlers Verfolgung auswanderten. Eigentlich kamen 1840 schon Juden nach der Eröffnung der Stadt Shanghai zum Handeln, doch ihre Anzahl war zunächst begrenzt. Erst nach Hitlers Ernennung zum Reichskanzler im Jahr 1933 stieg die Anzahl deutlich, denn nun begannen die gesetzliche Diskriminierung und später die Ermordung von Juden in großem Maßstab. Nachdem die Nazis ihre Diskriminierung von Juden in Europa 1938 und 1939 verschärft hatten, wurden die überlebenden Juden gezwungen, ihre Heimat zu verlassen.⁴⁴⁹ Laut Xu flüchteten von der zweiten Hälfte des Jahres 1938 an bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs 15.000 jüdische Flüchtlinge aus verschiedenen europäischen Ländern wie Deutschland und Ländern, die von Deutschland annektiert wurden, wie Österreich, Tschechien, Polen usw., nach Shanghai, darunter auch viele Musiker.⁴⁵⁰ Im September 1939 erklärten Großbritannien und Frankreich Deutschland den Krieg und der Zweite Weltkrieg brach aus. Europa wurde erneut zum Schlachtfeld und dies betraf auch Shanghai. Da Shanghai der einzige

⁴⁴⁷ Wang, 2007, S. 86.

⁴⁴⁸ Xiong, 2008, S. 50-52.

⁴⁴⁹ Wang, 2014, S. 5.

⁴⁵⁰ Xu, 1991, S. 41f.

verbliebene Ort war, der kein Visum oder gar keinen Pass für die Einwanderung erforderte, wurde die Stadt zum Zufluchtsort und der letzten Zuflucht für jüdische Flüchtlinge aus Europa. 1939 erreichten noch 12089 deutsche und österreichische Flüchtlinge Shanghai.⁴⁵¹ Unter den gesamten 17089 deutschen und österreichischen Flüchtlingen, die in dieser Zeit Shanghai erreichten, waren mit 450 (2,5 %) eine beachtliche Zahl Musiker.⁴⁵² Bis 1941 nahm Shanghai über 30.000 jüdische Flüchtlinge aus Deutschland und den von Deutschland besetzten Gebieten auf. Etwa 5.000 von ihnen zogen weiter in andere Orte, während die restlichen 25.000 jüdischen Europäer bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs in Shanghai blieben. Diese Zahl war beträchtlich und übertraf die Anzahl der jüdischen Flüchtlinge, die damals von Kanada, Australien, Indien, Südafrika und Neuseeland aufgenommen wurden. Von diesen 30.000 jüdischen Flüchtlingen lebten 4.000 in der französischen Konzession, 1.500 in der öffentlichen Siedlung und der Rest im von den Japanern kontrollierten Hongkou-Gebiet. Die Juden bauten ihre eigenen Kirchen, Schulen und Krankenhäuser, gaben ihre eigenen Zeitungen und Zeitschriften heraus, eröffneten ihre eigenen Geschäfte und Cafés und schufen so eine jüdische Gemeinde.⁴⁵³

Aus geografischer Sicht hatten ausländische Bewohner jeweils ihre eigenen Wohngebiete als Schwerpunkte. Briten, Amerikaner, Deutsche und andere Europäer lebten hauptsächlich im Zentrum und im Westen der öffentlichen Konzession. Die Japaner lebten hauptsächlich zu Beginn des Krieges in Hongkou, dem nördlichen Teil der öffentlichen Konzession. Franzosen lebten sowohl in der französischen Konzession als auch in der öffentlichen Konzession, und es gab keine klare Abgrenzung zwischen ihnen und den chinesischen Bewohnern.⁴⁵⁴ Seit der Einführung der gemischten Siedlungspolitik in der Konzession waren die Chinesen immer in der großen Mehrheit. Laut offiziellen Statistiken waren von 1865 bis 1942 die Chinesen in der öffentlichen Konzession in der Regel 40- bis 50-mal zahlreicher als die ausländischen Bewohner. Obwohl die ausländischen Bewohner insgesamt politisch, wirtschaftlich und

⁴⁵¹ Ristiano, 2001; Messmer, 2012.

⁴⁵² Utz, 2014, S. 169.

⁴⁵³ Wang, 2014, S. 5.

⁴⁵⁴ Xiong, 2008, S. 118.

gesellschaftlich mächtiger waren, gab es keine räumlichen Barrieren oder Isolationspolitik in Bezug auf den zwischenmenschlichen Umgang zwischen Einheimischen und Ausländern.⁴⁵⁵ In Bezug auf Wohngebiete lässt sich sagen, dass Chinesen und Ausländer zusammenlebten und es zu einer Vermischung unterschiedlicher Kulturen kam.

4.2.1.1 Konzerte in jüdischen und russischen Gemeinden während der Inselzeit

Verschiedene Musikveranstaltungen wurden in jüdischen Gemeinden durchgeführt. Beliebt waren jüdische Musik, Volksmusik, religiöse Musik, Unterhaltungskleinkunst und lustige Operette.⁴⁵⁶ Klassische Konzerte spielten in der Gemeinde nur eine untergeordnete Rolle. Ein Musikinstitut, das die klassische Musik aufrechterhielt, war das von 25 jüdischen Musikern selbst organisierte Kammerorchester 1939. Sein Ziel war es, „durch die Kultivierung von klassischer und leichter Musik einen Beitrag zum kulturellen Leben zu leisten“. Das Orchester gab monatlich mindestens ein Konzert und zielte darauf ab, durch klassische Musik das Kulturleben in der jüdischen Gemeinde zu pflegen. Insgesamt hat das Kammerorchester 7 Konzerte gegeben und Musik von Beethoven, Mozart, Handel, Bach, Haydn, Schubert, Brahms, Mendelssohn usw. aufgeführt.⁴⁵⁷ Am 25. September 1939 haben sie bei dem Debüt im Broadway Theater Mozarts Ouvertüre zur *Entführung aus dem Serail* und die Serenade in G-Dur aufgeführt; am 31. Oktober haben sie in gleichen Theater die gleiche Ouvertüre wiederholt.⁴⁵⁸ Ein anderes Beispiel war die European Jewish Artist Society (EJAS), die auch klassische Musik ausgezeichnet pflegte. Mit Mozarts *Requiem* beschäftigte sich EJAS einmal im Oktober 1941, in diesem Konzert arbeitete EJAS zusammen mit SMO unter der Leitung des italienischen Dirigenten Mario Paci.⁴⁵⁹ Es war schwierig, klassische Musik unter den Flüchtlingen zu pflegen. Aber sie erkannten bald, dass sie durch die Teilnahme an klassischen Musikveranstaltungen Zugang zur gehobenen

⁴⁵⁵ Ibid., S. 28f.

⁴⁵⁶ Vgl. Tang, 2006, S. 60-88.

⁴⁵⁷ Vgl. Tang, 2006, S. 89.

⁴⁵⁸ Tang, 2006, S. 89.

⁴⁵⁹ Tang, 2014, S. 201.

Gesellschaft in Shanghai erhalten könnten.⁴⁶⁰ Neben Auftritten bei Hauskonzerten und gelegentlichen Veranstaltungen wurden sie bald Teil des Programms des SMO, des Lyceum-Theaters, der Kirchenmusik und großer Abendveranstaltungen. Mozarts Musik war wie Musik anderer klassischer Komponisten ein Mittel, um die gehobene Gesellschaft zu erreichen. Zehn qualifizierte Musiker wurden schließlich vom SMO aufgenommen.⁴⁶¹ Es waren schnell mehr als die Hälfte der Dirigenten und Musiker Juden in SMO. Darunter der erste Geiger Arrigo Foa (1900–1981), ein italienischer Jude und früherer Konzertmeister und stellvertretender Dirigent des SMO, Ferdinand Adler (1903–1952) und der Cellist Walter Joachim (1912–2001). Ferdinand Adler, der ehemalige Erste Geiger der Wiener Philharmoniker, übernahm nach dem Rücktritt von Mario Paci und der Ernennung von Foa zum Leiter des Orchesters den Platz des Ersten Geigers. Walter Joachim, der ehemalige Erste Cellist des Kölner Kammerorchesters, war bei einem Auftritt im Tanzsaal in Shanghai aufgefallen und wurde von Foa fürs SMO rekrutiert. Der deutsche Jude Wolfgang Fränkel (1897–1983) spielte auch Geige und gab 6 Konzerte während seines Aufenthalts im Lyceum Theater, die Mozarts Musik umfassten⁴⁶². Außerdem brachte er erstmals das harmonische System von Arnold Schoenberg und die Theorie des linearen Kontrapunkts des Schweizer Musiktheoretikers Ernst Kurth nach China.⁴⁶³ Die von Fränkel ausgebildeten chinesischen Studenten wie Ding Shande (1911–1995), Qu Xixian (1919–2008), Sang Tong (1923–2011) und Tang Zhengfang (?) wurden zu anerkannten Musikern der chinesischen Kompositionsbranche.⁴⁶⁴ Arrigo Foa bildete auch viele chinesischen Geiger aus, wie Dai Cilun (1912–1981), Chen Youxin (1912–1968) und Xu Ximian (?); Ada Bronstein (1916–?) bildete Fou Ts'ong (1934–2020) aus.⁴⁶⁵ Alfred Wittenberg (1880–1952), ein deutsch-jüdischer Musikprofessor, der an der Shanghai National Academy of Music unterrichtete, leitete chinesische Geiger wie Tan Shuzhen (1907–2002) und Mao Chu'en (?), Pianisten Fan Jisen (1917–1968) und Li Minqiang (1936–)

⁴⁶⁰ Tang, 2006, S. 89.

⁴⁶¹ Vgl. Tang, 2006, S. 60-88.

⁴⁶² Details sind im Anhang 6: Tabelle 6 *Konzerte von Fränkel im Lyceum Theater* zu sehen.

⁴⁶³ Wang, 2014, S.122

⁴⁶⁴ Ibid., S.10-11.

⁴⁶⁵ Ibid.

an.⁴⁶⁶ In Hinsicht der Musikbildung für Chinesen haben die jüdischen Musiker deutliche Spuren hinterlassen. Für diese Musiker, die durch Verfolgung und Krieg entwurzelt worden waren, wurde Shanghai zu einem neuen Lebensraum und zu einem Ort der Hoffnung.

Neben den europäischen jüdischen Musikern spielten auch die russischen Einwanderer eine wichtige Rolle bei der Musikausbildung und -verbreitung. Ende der 1920er Jahre gab es bereits viele russische Musiker im SMO. In den 1930er Jahren wurde SMO zu einem der drei großen Musikzentren für russische Einwanderer in Shanghai (die anderen beiden waren die Kammermusikgesellschaft und die Nationale Musikhochschule Shanghai). 1934 hatte das SMO 45 Mitglieder, davon waren 24 russische Einwanderer und die anderen 21 Mitglieder stammten aus Ländern wie Italien, der Tschechoslowakei, den USA und den Philippinen. In der Blaskapelle des SMO waren 19 der 30 Mitglieder russische Einwanderer,⁴⁶⁷ darunter Alexander Sloutsky, der Assistenzdirigent des SMO und Dirigent Henry Margolinsky (1902–1980).⁴⁶⁸

Wang Zhichengs Buch „Russische Immigrantenmusiker in Shanghai“ (2007) dokumentiert verschiedene musikalische Aktivitäten von russischen Einwanderern. Ihre musikalischen Darbietungen umfassen hauptsächlich Werke russischer Musiker, russische Opern, Ballettstücke usw. Sie führten weit mehr als große Opern viele Operetten und Opere Buffe auf. Im Hinblick auf die Aufführungen, die im Theater veranstaltet wurden, haben sie zwischen den 1920er und 1940er Jahren insgesamt 17 russische Opern, 15 sonstige ausländische Opern und mehr als 56 Operetten und Opere Buffe aufgeführt. Von Herbst 1934 bis Frühjahr 1940 fanden während sechs aufeinanderfolgender Aufführungssaisons insgesamt 237 Vorstellungen statt. Es waren 71 verschiedene Stücke, von denen 53 Neuauflagen und die übrigen Stücke Wiederholungen waren.⁴⁶⁹ Abgesehen von zwei Opere Serie handelte es sich bei den anderen 50 Stücken ausschließlich um Opera Buffa, Operette und Singspiel, darunter

⁴⁶⁶ Wang, 2014, S. 136; Xu, 1991, S. 41-42.

⁴⁶⁷ Wang, 1993, S. 636; Shanghai Municipal Archives, 2006, S. 229.

⁴⁶⁸ Liao, 2019, S. 157.

⁴⁶⁹ Wang, 2007, S. 322.

auch Mozarts *Die Hochzeit des Figaro*⁴⁷⁰ und *Die Entführung aus dem Serail*⁴⁷¹. Dennoch hat Mozarts Werk hier keine besondere Vorliebe oder Vernachlässigung erfahren, er ist wie andere deutsch-österreichische Musiker behandelt worden.

4.2.1.2 Zunahme der französischen und italienischen Musik im SMO-Konzert

Trotz einer kulturellen Entwicklung nahmen die Konzerte mit Mozarts Musik zwischen dieser Zeit im Vergleich zur ersten Hälfte der 1930er Jahre ab. Sogar das SMO führte zwischen 1937 und 1941 nur in 5 Konzerten Mozarts Musik aufgeführt. Gemäß den jährlichen Berichten des SMC sind folgende Aufführungen des SMO von 1937 bis 1941 zu verzeichnen⁴⁷²:

Tabelle 10: Anzahl der SMO-Konzerte von 1937 bis 1941

Jahr u. Gesamtzahl	Sonntagskonzert	Open-Air-Konzerte	Sonderkonzerte	Andere
1937, 73	32	10	7	24 ⁴⁷³
1938, 78	21	50	7	0
1939, 104	32	58	14	0
1940, 78	32	33	13	0
1941, 40	33	4	3	0

Im Vergleich zur jährlichen Konzertanzahl des SMO in den letzten Jahren kann man sagen, dass Mozarts Werke nicht besonders geschätzt wurden. Verglichen mit der Zeit vor 1937, als es wöchentlich mehrere Konzerte gab, hat sich die Gesamtzahl der jährlichen Konzerte in dieser Periode verringert und lag nun bei 1–2-mal pro Woche. Woran liegt das?

Am 13. August 1937 begann Japan mit dem Angriff auf die chinesischen Konzessionen in Shanghai, was zur Schlacht um Shanghai führte und alle Musikaktivitäten unterbrach. Das SMC begann Shanghai Volunteer Corps (SVC)

⁴⁷⁰ Wang, 2007, S. 313.

⁴⁷¹ Wang, 2007, S. 311.

⁴⁷² Shanghai Municipal Council, 1939, S. 564; 1940, S. 514; 1941, S. 150; Wang, 2007, S. 31-32.

⁴⁷³ Es gab 3 Ausnahme-Konzerte und 21 Konzerte des Kupferorchesters, die aufgrund der japanischen Angriffe nicht in Parks stattfinden konnten.

(1853–1942)⁴⁷⁴ zu mobilisieren, um die Polizeikräfte bei der Verteidigung der Konzessionen zu unterstützen.⁴⁷⁵ Da die Mitglieder des SMO verpflichtet waren, Patrouillen durchzuführen, wurden alle Auftritte und Proben eingestellt und die Musiker zur Schulung in die Polizeiarbeit geschickt. Sogar der Dirigent Paci musste lernen, wie man einen Krankenwagen fährt.⁴⁷⁶ In einem Brief an seine Frau und Tochter schrieb Paci:

Unsere Aufgabe besteht darin, Soldaten und Polizisten des SVC zu verschiedenen Posten zu transportieren sowie Nahrungsmittel und Nachrichten zu übermitteln ... Ich fordere die Musiker auf, dem SMC für öffentliche Arbeiten zu dienen, da momentan alle Kräfte benötigt werden.⁴⁷⁷

In dieser Zeit stellte er sich oft die Frage: „Wie wird das alles enden? Brauchen wir nach dieser Zerstörung immer noch eine Musikensemble? Wird es weiterhin Mittel geben, um das Orchester zu unterstützen?“⁴⁷⁸ Erst nach September gab es neue Musikveranstaltung. Am 19. September arbeitete das SMO mit dem Nanjing-Theater zusammen und organisierte ein Benefizkonzert, um die Flüchtlinge zu unterstützen. Im Oktober und November führte SMO-Besuchskonzerte für die Verteidigungstruppen des Shanghai-Konzessionsgebiets im Pferderennclub Shanghai und in der Öffentlichen Mädchenschule durch, insgesamt erreichten sie ein Publikum von 1400 Personen. Als die Lage sich vorübergehend beruhigte, konnte das Winterkonzert im Oktober stattfinden. Anfangs war die Besucherzahl sehr niedrig, insbesondere die Anzahl der chinesischen Zuschauer ging zurück, aber es verbesserte sich allmählich bis Dezember.⁴⁷⁹ Doch die verbesserte Situation war schnell mit Schwierigkeiten konfrontiert.

Im Vorfeld des Jahres 1938 herrschte politische Instabilität und gleichzeitig kam es zu einem wirtschaftlichen Rückgang. Sogar die Zeitung *Shen Bao*, die immer über Konzerte von SMO berichteten, zog nach Hankou und Hongkong um, erst am 10.

⁴⁷⁴ Das Shanghai Volunteer Corps (SVC) (1853-1942) war eine multinational zusammengesetzte, hauptsächlich aus Freiwilligen bestehende Truppe, die unter Shanghai Municipal Council stand.

⁴⁷⁵ *Shen Bao*, 14.08.1937.

⁴⁷⁶ Die Informationen wurden am 16. Oktober 1937 in einer Zeitung veröffentlicht, deren Name jedoch verloren gegangen ist. In: Tang, 2014, S. 162.

⁴⁷⁷ Zaharoff, 2005, S. 205.

⁴⁷⁸ Ibid.

⁴⁷⁹ Tang, 2014, S. 162.

Oktober 1938 wurde sie im Shanghaier Konzessionsgebiet wieder veröffentlicht.⁴⁸⁰ Eine so ungünstige Lage führte zu einem Rückgang der Zuschauerzahlen, die außer dem Ostersonntagskonzert bei allen anderen Veranstaltungen von durchschnittlich 640 auf 500 Personen fielen. Auf der jährlichen Versammlung der Steuerzahler wurde ein Änderungsantrag eingebracht, wonach das Orchester nicht mehr unterstützt werden sollte, jedoch wurde dieser von der Mehrheit abgelehnt.⁴⁸¹

In dieser schwierigen Zeit gelang es dem Vorsitzenden des Unterordnungsausschusses für Orchesterangelegenheiten, L. De Luca, durch seine Bemühungen, dass der französische Konsul Deauthez im Namen der französischen Konzession eine Spende von 20.000 Yuan zur Unterstützung des Orchesters bereitstellte. Die Bedingungen waren, dass das Orchester viele Sinfonien französischer Komponisten aufführen und jedes Jahr eine bestimmte Anzahl von Konzerten mit französischer Musik arrangieren sollte. So trat das Orchester im Sommer einmal im Monat bei Open-Air-Konzerten, die vom französischen Club gesponsert wurden, und im Winter bei Konzerten im Lyceum Theater auf, bei denen häufig französische Stücke aufgeführt wurden. Gleichzeitig trat das Orchester jede Woche im französischen Park auf.⁴⁸²

Im selben Jahr kehrte Paci für drei Monate aus gesundheitlichen Gründen nach Italien zurück. Durch seine Bemühungen konnte die italienische Regierung 50.000 Lire spenden, um dem Orchester für die Einstellung einiger italienischer Musiker und auch für den Einsatz von Paci und Foa als Chefdirigenten bzw. stellvertretendem Dirigenten in all den Jahren zu danken.⁴⁸³ Diese Spende war auch das Ergebnis von Lucas Vorschlag an den italienischen Botschafter, mit dem Ziel, italienische Partituren für das Orchester zu kaufen und die Gehälter einiger chinesischer Nachwuchsmusiker, die das Orchester beschäftigte, zu bezahlen. Gemäß den Anforderungen der italienischen Regierung wurden die Mittel wie folgt aufgeteilt: 20.000 Lire wurden verwendet, um

⁴⁸⁰ Die Informationen stammen aus der Zeitung *Shen Bao* von 1937 bis 1938. In: Datenbank von *Shen Bao* 1872-1949, Green Apple Data Center, Changsha, Hunan Provinz.

⁴⁸¹ Tang, 2014, S. 163.

⁴⁸² Ibid.

⁴⁸³ Zaharoff, 2005, S. 282.

32 neue Sinfonien italienischer Komponisten zu kaufen, während der Restbetrag zur Bezahlung von fünf chinesischen Musikern, die ab dem 1. Oktober vom Orchester eingestellt wurden, verwendet wurde.⁴⁸⁴

In diesem Jahr gab es deswegen mehr Werke aus Frankreich und Italien,⁴⁸⁵ die beiden Spenden und die Aufnahme chinesischer Musiker ins Orchester erhöhten die Besucherzahl. Die durchschnittliche Teilnehmerzahl an Sonntagskonzerten von Oktober bis Dezember betrug 699 und fast alle 11 Veranstaltungen im Lyceum Theater mit insgesamt 714 Sitzplätzen waren nahezu ausverkauft. Am 22. November und 13. Dezember fanden noch spezielle Konzerte mit französischer und italienischer Musik statt.⁴⁸⁶

Der französische Konsul und die italienische Regierung spendeten 1939 wieder jeweils 20.000 und 30.000 Lire sowie jeweils eine große Anzahl von Orchesterpartituren der Komponisten beider Länder (22 aus Frankreich, 32 aus Italien). Darüber hinaus spendete das britische Kultusministerium einige britische Musikwerke, um den Bedürfnissen einiger Zuhörer gerecht zu werden. So wurden 1939 Werke zum großen Teil von Komponisten aus Frankreich, Italien und Großbritannien aufgeführt.⁴⁸⁷ 1940 spendeten die italienische Regierung wieder 30.000 Lire und Partituren, danach wurden Werke von italienischen Komponisten am meisten aufgeführt.⁴⁸⁸ Es gab trotzdem einige Ausnahmen. So wurde am 17. Oktober 1937 in Konzert mit Werken von Bach, Beethoven und Brahms gegeben⁴⁸⁹; am 13. Februar 1938 wurden beim Sonntagskonzert Werke von Beethoven und Mozart aufgeführt⁴⁹⁰; im März 1941 veranstaltete das SMO zwei Gedenkkonzerte zum 150. Todestag von Mozart⁴⁹¹, am 9. März Schumanns *Frauenliebe und Leben* op. 42 für Gesang und Klavier sowie am 13.

⁴⁸⁴ Tang, 2014, S. 164.

⁴⁸⁵ Annual Report of the Municipal Council 1935-1942 Shanghai, North China Daily News, 1938: 25, 270-2

⁴⁸⁶ Ibid.

⁴⁸⁷ Annual Report of the Municipal Council 1935-1942 Shanghai, North China Daily News, 1939: 228-30; Tang, 2014, S. 166.

⁴⁸⁸ Tang, 2014, S. 167.

⁴⁸⁹ Ibid., S. 163.

⁴⁹⁰ Ibid., S. 164.

⁴⁹¹ *Shen Bao* Jahrbuch, das 33. Jahr der Republik China, S. 1021. In: Wang, 2007, S. 39.

April Beethovens Sinfonie Nr. 2 op. 36.⁴⁹²

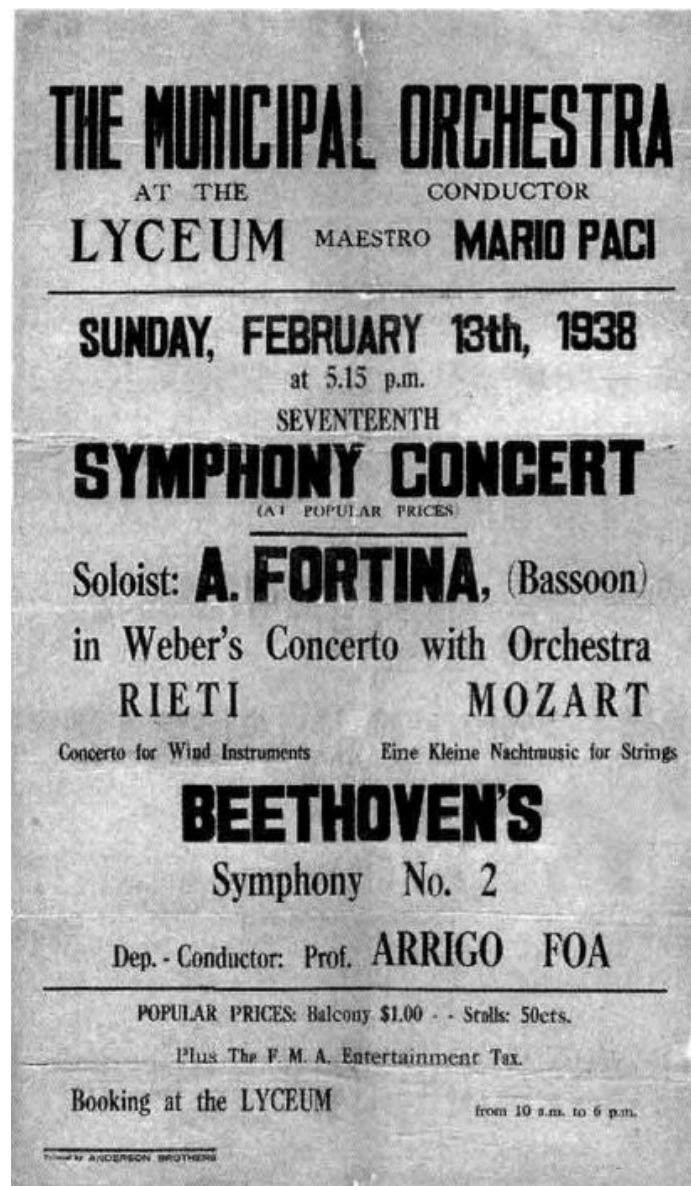


Abb. 8: Poster für Sonntagskonzert am 13. Februar 1938

Es scheint, dass die Programme, die während der Inselzeit aufgeführt wurden, eher von finanzieller Unterstützung als von politischen Faktoren abhängig waren. Politische Probleme spielten keine dominante Rolle, denn selbst während der feindseligen Zeit gegenüber Deutschland, nämlich dem Ersten Weltkrieg, wurden Werke von deutschen und österreichischen Komponisten aufgeführt. In den 1920er und 1930er-Jahren drehten sich die meisten speziellen Konzerte und Musikfestivals um Komponisten der

⁴⁹² Tang, 2014, S. 169.

deutschen Tradition. Beispiele wie das Beethoven-Musikfestival zur Erinnerung an Beethovens hundertsten Todestag (Mai und Juni 1927), das Schubert-Musikfestival zum Gedenken an den hundertsten Todestag von Schubert (November 1928), das Brahms-Musikfestival zum hundertsten Geburtstag von Brahms (Mai 1933), das Wagner-Musikfestival (Mai 1933) sowie das Beethoven-Konzert (Mai 1933).⁴⁹³ Wie die deutschsprachige Zeitung *der Ostasiatische Lloyd* in Shanghai sagte:

Nach dem Ersten Weltkrieg war die Welt von Hass und Irrationalität gegenüber Deutschland geprägt. In dieser Zeit waren viele Menschen anti-deutsch eingestellt und verboten alles, was mit Deutschland zu tun hatte, insbesondere in den internationalen Konzessionen von Shanghai. Die Besonderheit von Paci liegt darin, dass er seine Dirigentenkarriere in Shanghai mit einem Werk eines deutsch-österreichischen Komponisten begann⁴⁹⁴ und in den folgenden Jahren der deutschen Musik stets den Platz einräumte, den sie verdiente. Besonders hervorzuheben sind seine Konzerte mit den drei „B“s (Bach, Beethoven, Brahms). Außerdem organisierte er regelmäßig Konzerte mit Werken von Komponisten der Wiener Klassik (wie Gluck, Mozart, Haydn) und der deutschen Romantik (wie Schubert, Schumann, Weber), die er schätzte. Diese Werke nahmen oft einen bedeutenden Platz in seinem Programm ein.⁴⁹⁵

4.2.2 Mozarts Musik unter dem Monopol des SMO während der japanischen Besatzung

Mit der zunehmenden Länge des Krieges wurden die Unruhen und das Gefühl der Abgeschiedenheit im Konzessionsgebiet stärker. Die stark steigende Inflation plagte das tägliche Leben der Einwohner. Überall in der Stadt konnte man Flüchtlinge sehen, die auf den Straßen zusammenbrachen. Konflikte zwischen Kommunisten, Nationalisten und japanischen Truppen waren an der Tagesordnung, und die öffentliche Sicherheit verschlechterte sich rasch. Vor dem Hintergrund einer zunehmenden Konfrontation zwischen Japan und den USA verstärkte sich der Druck auf die japanische Armee, die das Konzessionsgebiet umzingelte, von Tag zu Tag. Da Konflikte unvermeidlich schienen, begannen Großbritannien und die USA, ihre Truppen aus Shanghai abzuziehen.⁴⁹⁶ Schließlich griff die japanische Armee am 8. Dezember 1941 Pearl Harbor an und am selben Tag eroberten sie die öffentliche Konzession in Shanghai.

⁴⁹³ Tang, 2014, S. 129, 131, 140, 142.

⁴⁹⁴ Hier ist sein erster Auftritt 1919 im SMO gemeint, das „Krönungskonzert“ von Mozart für Klavier und Orchester.

⁴⁹⁵ *Der Ostasiatische Lloyd*, 31.05.1942.

⁴⁹⁶ Enomoto, 2009, S. 154f.

Nach der Kriegserklärung des imperialen Japans an das Britische Reich und die Vereinigten Staaten im Dezember und der anschließenden Besetzung der Internationalen Konzession im Januar 1942 traten die britischen, amerikanischen und niederländischen Direktoren des Shanghai Municipal Council unter dem Druck der japanischen Seite zurück.⁴⁹⁷ Die britische Herrschaft über die öffentliche Konzession in Shanghai endete und die japanische Besetzung in ehemaligen internationalen Konzessionen begann. Hat die Machtübernahme Einfluss auf die Musikaktivitäten in ehemaligen internationalen Konzessionen geübt? Von den Daten in der Tabelle 7 *Konzerte und Städte* im Anhang sehen wir eine Zunahme von Mozart-Konzerten in Shanghai von 1942 bis 1945 im Vergleich zur Inselzeit. In der Tabelle 1 *Grundinformationen der Konzerte* im Anhang ist zu beobachten, dass fast alle diese Konzerte vom SMO gegeben wurden. Ob es einen Zusammenhang zwischen dem Anstieg der Konzertanzahl und den politischen Machtverschiebungen in dieser Periode gibt, und warum keine anderen Musikgruppen für Mozarts Musik beschäftigt waren, wird im folgenden Abschnitt untersucht.

4.2.2.1 SMO zu Shanghai Philharmoniker

Ab Februar wurden alle leitenden Mitarbeiter und wichtigen Positionen des SMC von den Japanern geleitet. Im März beschloss das SMC, dass es aufgrund der damaligen Situation und der schlechten Finanzlage keinen Grund mehr gab, das SMO aufrechtzuerhalten und das Orchester an andere Institute zu übergeben oder aufzulösen.⁴⁹⁸ Am 31. Mai 1942 führte das Orchester unter der Leitung von Paci das letzte Konzert durch.⁴⁹⁹ Die deutschsprachige Zeitung *Ostasiatischer Lloyd* in Shanghai berichtete über das Konzert:

„Blickt man auf den Beruf von Mario Paci, so gründete er 1919 in der Weltmetropole Shanghai ein neues großes Sinfonieorchester und brachte es auf das Niveau großer Philharmonie-Orchester in Europa und Amerika [...]. In dem Abschiedskonzert war Paci offensichtlich von dem spontanen Jubel des Publikums berührt, und als er auf die Bühne trat, erhoben sich alle Zuschauer im vollbesetzten Saal, um

⁴⁹⁷ Liao, 2019, S. 157.

⁴⁹⁸ Shanghai Municipal Archives, 2006, S. 233-234; Shanghai Municipal Archives, 2001f, S.495.

⁴⁹⁹ Bickers, 2001, S. 864.

ihm zu applaudieren. Er war halb stolz, halb wehmütig. Für diesen letzten Abend hatte er eine Kombination aus Kammermusik und Konzerten gewählt. Die drei deutschen Musikgiganten – Mozart, Beethoven und Brahms – schmückten dieses letzte Sinfoniekonzert [...]. Das Krönungskonzert von Mozart wurde gespielt. [...] das Orchester umgab den Flügel in halbkreisförmiger Anordnung. Er vereinte das Klavierspiel und die Dirigententätigkeit und bewies gleichzeitig, dass das Orchester unter seiner Leitung so geschult war, dass es selbst große Abschnitte der Musik ohne Handzeichen spielte.“⁵⁰⁰

Danach wurde das Orchester von der japanischen Musikorganisation, der Shanghai Philharmonic Society übernommen und in „Shanghai-Musikgruppe“ umbenannt.⁵⁰¹ 1943 übernahm die japanische Armee auch die Kontrolle über die französische Konzession und übergab am 1. August die öffentliche internationale Konzession und die französische Konzession beide an die Regierung von Wang Jingwei.⁵⁰² Das Orchester wurde wieder umstrukturiert und in „Shanghai-Philharmoniker“ umbenannt.⁵⁰³ Da Wang Jingweis Regierung von Japanern eingesetzt wurde, war sie eigentlich eine Marionettenregierung. Von daher blieben die internationalen und französischen Konzessionen weiter unter der Kontrolle von Japan und das Orchester gehörte auch der Shanghai Philharmonic Society. Die *Shanghai Times* berichtete über die Übernahme und zitierte den Sprecher der japanischen Botschaft mit den Worten: „Technisch gesehen werden alle Mitglieder des ehemaligen SMO hierbleiben, wenn die Mitglieder einen Antrag auf Übernahme in das neue Ensemble der Shanghai Philharmonic Society stellen“. ⁵⁰⁴ Aus praktischen Gründen wird im Folgenden die Abkürzung SMO weiterverwendet.

Paci hatte sich nicht beworben, jedoch stimmte er zu, als Gastdirigent an den Aktivitäten des Orchesters teilzunehmen.⁵⁰⁵ Stattdessen wurden andere Musiker eingestellt: Takashi Asahina, ein japanischer Dirigent, Arrigo Foa, der frühere stellvertretende Dirigent des SMO und Alexander Sloutsky, der das Sinfonieorchester

⁵⁰⁰ *Ostasiatischer Lloyd*, 02.06.1942.

⁵⁰¹ Shanghai Municipal Archives, 2006, S. 234.

⁵⁰² Tang, 2014, S. 150.

⁵⁰³ Shanghai Municipal Archives, 2006, S. 233-234.

⁵⁰⁴ Shanghai Times, 9 Dezember 1941, Xujiahui Bibliothek.

⁵⁰⁵ Enomoto, 2009, S. 162.

Shanghai zwischen 1941 und 1945 dirigiert hatte.⁵⁰⁶ Die anderen Mitglieder wurden zum großen Teil übernommen.⁵⁰⁷ Laut einer Liste von 50 Musikern aus dem Jahr 1942 bestand das Orchester aus 19 deutschen, 13 österreichischen und 8 italienischen Musikern, die jeweils ein Drittel, ein Viertel bzw. ein Sechstel der Gesamtzahl der Musiker ausmachten.⁵⁰⁸ Die Aktivitäten der deutschen, österreichischen und italienischen Musiker müssen nicht weiter erläutert werden, da sie im Krieg und in der Politik Verbündete Japans waren. Obwohl ihre Zahl in Shanghai nur etwa 2500 Menschen⁵⁰⁹ betrug und sie nur eine kleine Minderheit waren, waren sie in dem Orchester die zweitgrößte Gruppe von Musikern nach den russischen Musikern.

Wie reagierten die chinesischen Musiker in SMO auf japanische Übernahme? Laut Tan Shuzhen erzählte Mario Paci den chinesischen Musikern einmal, dass das nächste Konzert nicht im Lyceum-Theater stattfinden würde, sondern dass sie für japanische Offiziere auftreten sollten. Tan und die anderen chinesischen Musiker wie Chen Youxin (1913–1968), Xu Weilin (?) und Huang Yijun (1915–1995), die seit 1938 die ersten chinesischen Musiker in SMO waren, überlegten, ob sie teilnehmen sollten oder nicht. Tan entschied sich dafür, nicht mitzumachen, und verließ dann das Orchester.⁵¹⁰ Musiker wie Ma Sicong (1912–1987), Wu Bochao (1903–1949), Zhao Meibo (1905–1999) und Dai Cuilun (1912–1981), die ehemalige SMO-Musiker gewesen waren oder mit dem SMO zusammenarbeitet hatten, entschieden sich dafür, Shanghai zu verlassen und nach Westchina umzuziehen, was im Kapitel über die Verlegung nach Chongqing schon dargestellt wurde. Natürlich gab es noch chinesische Musiker, die in Shanghai blieben, wie Wu Leyi (Luis Woo, 1919–2006), Dong Guangguang (1923–2013) und Gao Zhilan (1922–2013).⁵¹¹

Durch die Aktivitäten des SMO hatte die japanische Armee eigentlich das Ziel, das Bild eines „friedlichen“ Stadtviertels zu wahren und die Musikkultur wie immer

⁵⁰⁶ Liao, 2019, S. 157.

⁵⁰⁷ Enomoto, 2009, S. 162.

⁵⁰⁸ Tang, 2014, S. 194.

⁵⁰⁹ Ibid.

⁵¹⁰ Persönliches Interview von Enomoto mit Tan Shuzhen, am 11. September 1999 in Shanghai. Enomoto, 2009, S. 175.

⁵¹¹ Die Namen der Musiker sind in Tabelle 1 und Tabelle 9 im Anhang zu finden.

aufrechtzuerhalten. Laut Liao können diese Konzerte jedoch nicht nur als einfache musikalische Ereignisse angesehen werden; sie waren Teil des Ziels Japans, sich als Imperium zu behaupten. Japan versuchte, sich als Befreier darzustellen: Die angebliche Unterdrückung durch die USA und das Britische Weltreich diene dazu, Japans Militärpräsenz in China und die Verkündung eines “Groß-Ostasiens” zu rechtfertigen.⁵¹²

Das SMO führte weiterhin ein breites und weitreichendes Repertoire auf.⁵¹³ Es übernahm im Wesentlichen den Arbeitsplan aus der SMC-Zeit, das heißt, im Winter fanden regelmäßige Konzerte jeden Sonntag statt und im Sommer wechselten sich täglich die Open-Air-Konzerte in verschiedenen Parks ab.⁵¹⁴ Dies bedeutet, dass das Orchester immer Dienstleistungen für das Publikum wie früher hatte. Bei den öffentlichen Konzerten waren die Eintrittspreise niedrig und fast gleich hoch wie die Eintrittspreise für Unterhaltungsaufführungen im chinesischen Gebiet. Außerdem waren die Sommerkonzerte im Park in der Regel kostenlos für die Öffentlichkeit zugänglich.⁵¹⁵

Die Zuschauer veränderte sich sehr deutlich. Am 8. Dezember 1941, nach der Besetzung der Shanghai-Konzessionen durch die japanischen Truppen, erklärten sie die in Shanghai ansässigen Bürger von 16 Ländern und Regionen wie Großbritannien, den USA, den Niederlanden, Belgien, Kanada, Australien, Neuseeland u. a. zu feindlichen ausländischen Bürgern. Entsprechend diesen Grundsätzen wurden Truppen zu den Konsulaten von Großbritannien, den USA, den Niederlanden und anderen Ländern in Shanghai geschickt, um alle Aktivitäten in den Konsulaten zu stoppen. Wir wissen schon aus dem früheren Kapitel, dass die meisten Zuschauer der SMO-Konzerte europäische Auswanderer waren. Aber nach der japanischen Besetzung war ein Teil der Europäer in ihre Heimatländer zurückgekehrt. Weitere 6200 Europäer, die aus den oben genannten 16 Staaten stammten und noch in Shanghai blieben, wurden von Japan als

⁵¹² Liao, 2019, S. 158f.

⁵¹³ Liao, 2019, S. 158f; Tang, 2014, S. 189-240.

⁵¹⁴ Enomoto, 2009, S. 171.

⁵¹⁵ Die Eintrittspreise und die Zugänglichkeit der Konzerte wurden bereits im Kapitel zur Rezeption vor den 1930er Jahren behandelt.

„Feinde“ angesehen und ab Februar 1943 in Zwangslager (Shanghai Civil Assembly Center) geschickt. Die japanische Armee verbot gleichzeitig allen „Feinden“ den Zugang zu öffentlichen Unterhaltungsstätten wie Theater, Kinos, Nachtclubs, Bowlingbahnen usw.⁵¹⁶ Da die Bewegungen der „Feinde“ eingeschränkt waren, nahm stattdessen die Anzahl chinesischer Zuhörer bei den Konzerten des SMO stark zu. Yosuke Kurihara, der damalige Manager, erinnerte sich: „Als ich das SMO übernahm, waren fast alle Zuhörer Chinesen“.⁵¹⁷ Die Programme für die Konzerte waren während der Zeit der Regierung des Arbeitsministeriums hauptsächlich in englischer Sprache verfasst, nach der Übernahme durch Japan wurden sie jedoch in japanischer und englischer Sprache verfasst und später in chinesischer Sprache ergänzt.⁵¹⁸



Abb. 9: Programm für Gesangskonzert von Gao Zhilan am 13. Und 14. Sept. 1944 in englischer und chinesischer Sprache

⁵¹⁶ Xiong, 2008, S. 469-501.

⁵¹⁷ Japanische-Chinesische Wirtschaftsvereinigung, 1990, S. 13.

⁵¹⁸ Enomoto, 2009, S. 177.

Und wie sah das Programm aus? Konnten wieder mehr deutsche und österreichische Komponisten aufgeführt werden, da Japan und Deutschland Verbündete im Zweiten Weltkrieg waren und die oben genannten 16 Staaten als Feinde galten? Laut der Vorstellung der Musikprogramme in Tangs Buch lässt es sich tatsächlich folgendermaßen zusammenfassen, dass in beiden Spielzeiten von Sommer und Winter 1942–1943 und 1944–1945 eine deutliche Zunahme der Werke von japanischen und deutsch-österreichischen Komponisten einschließlich Mozart, Beethoven, Wagner, Bach und Schubert zu sehen war.⁵¹⁹ Die Konzerte am 30. Juni, 8. Juli, 19. Juli, 26. Juli, 27. Dezember 1942 enthielten Musik von Mozart.⁵²⁰ Von Januar bis Ende Mai 1943 wurden insgesamt 22 Konzerten sonntags aufgeführt. Musik von Mozart, Liszt, Beethoven, Wagner, Schubert, Mendelssohn, Bizet, Verdi, Tschaikowsky war zu hören, darunter Mozarts 26. Klavierkonzert in D-Dur KV 537. Darüber hinaus gab es auch einige japanische Musik.⁵²¹ Gemäß dem *Shanghai Jewish Chronicle* vom Juli 1943 bis März 1944 führte das Orchester wieder 22 Konzerte durch. Wie üblich fanden Konzerte im Sommer im französischen Park oder im Hongkou-Park und während der restlichen Jahrzeiten im Lyceum-Theater statt. Das Repertoire bestand aus klassischer Musik von Bach, Brahms, Weber, Berlioz, Wagner, Richard Strauß, Grieg und anderen italienischen und russischen Komponisten.⁵²² Mozarts Musik wurde auch manchmal aufgeführt, etwa am 26. Dezember 1943 sein Violinkonzert Nr. 5 in A-Dur KV 219.⁵²³ Bei anderen Konzerten in dieser Saison wurden noch Mozarts Klavierkonzert Nr. 26 in D-Dur KV 537⁵²⁴, Arien aus *Die Hochzeit des Figaro*, *Don Giovanni* und *Der König als Hirte* aufgeführt⁵²⁵. Die *Shanghai Jewish Chronicle* und die *Ostasiatischer Lloyd* veröffentlichten viele Musikrezensionen und interpretierten deutsche klassische Musik.⁵²⁶ Insgesamt waren von 1942 bis 1945 deutsch-österreichische Komponisten in

⁵¹⁹ Vgl. Tang, 2014, S. 201-210, 228-238.

⁵²⁰ Vgl. Tang, 2014, S. 201-205.

⁵²¹ Ibid., S. 205-207.

⁵²² *Shanghai Jewish Chronicle* 1943.7 -1944. 3; Tang, 2014, S. 207-210.

⁵²³ *Shanghai Jewish Chronicle*, 29. Dezember 1943.

⁵²⁴ Tang, 2014, S. 206.

⁵²⁵ Enomoto, 2015, S. 202.

⁵²⁶ Beispielsweise veröffentlichte die *Shanghai Jewish Chronicle* am 9. Juli 1943 eine Musikrezension über die Aufführung der Musik von Mendelssohn, Bizet, Liszt, Grieg und Sibelius beim Konzert am 3.

Bezug auf das Repertoire des Orchesters deutlich präsenter, Mozarts Musik gehörte auch dazu. Es wurde nicht mehr ausschließlich Musik aus England, Frankreich und Italien aufgeführt, wie es während der Inselzeit der Fall gewesen war.

Aber es ist bemerkenswert, dass das SMO den klassischen Musikmarkt in Shanghai fast monopolisiert hat. Im Vergleich zu jüdischen Musikgruppen während der Inselzeit, wie dem Kammerorchester 1939 und EJAS, gab es während der japanischen Besatzungszeit nur wenige andere musikalische Ensembles, die Werke von Mozart aufführten. Musiker wie Paci und andere, die das SMO verließen, gründeten keine neuen musikalischen Ensembles. Ihre unabhängigen Musikaufführungen wurden sogar eingeschränkt. Laut Erinnerung von Pacis Tochter Floria Paci Zaharoff, organisierte Paci am Freitag, dem 16. Juli 1943, überraschend ein Open-Air-Konzert namens „Donaunacht“. Es fand auf dem Rasen der „Opera Nazionale Dopolavoro“ (Italienischer Verein Shanghai) statt. Auf dem Programm standen Beethovens *Mondschein*-Klaviersonate, die von Paci persönlich vorgetragen wurde, sowie Mozarts Krönungsklavierkonzert, bei dem er sowohl als Dirigent als auch als Solist auftrat. Des Weiteren wurde Beethovens Klavierkonzert in D-Dur nach dem Violinkonzert Op. 61 dargeboten, mit Dong Guangguang, einer Schülerin, als Solistin und einem 40-köpfigen Orchester unter der Leitung von Paci. Die japanischen Behörden betrachteten dies jedoch als ein weiteres Zeichen von Pacis Nicht-Kooperativität. Weil Paci sich zuvor geweigert hatte, SMO-Arbeiten für Japan zu übernehmen, aber später eigenständig musikalische Aktivitäten durchführte. Sie verboten nicht nur den Musikern des Sinfonieorchesters, an dem Konzert teilzunehmen, sondern ermahnten ihm, sich nicht mehr am musikalischen Leben Shanghais zu beteiligen, was bedeutete, mit den Japanern in Konkurrenz zu treten. Danach zog sich Paci vollständig aus dem öffentlichen Musikleben zurück und unterrichtete zu Hause

Juli; am 8. August 1943 eine Rezension über die Aufführung von Schuberts und Liszts Musik beim Konzert am 31. Juli; am 23. November 1943 eine Rezension über die Aufführung von Bachs und Beethovens Musik beim Konzert Ende November; und am 1. Dezember 1943 eine Rezension über die Aufführung von Tschaikowskys Musik beim Konzert am 28. November 1943 u.a. Das *Ostasiatischer Lloyd* veröffentlichte am 24. November 1943 eine Rezension über die Aufführung von Musik von Bach und Richard Strauß beim Konzert Ende November u.a.

private Klavier- und Gesangsstudenten, darunter auch 60 Chinesen.⁵²⁷

4.2.2.2 Musik von jüdischen Flüchtlingen im Ghetto und die Abwesenheit von Mozarts Musik

Die Tabelle 1 im Anhang zeigt, dass während der japanischen Besatzungszeit im Vergleich zur vorherigen Inselzeit in der jüdischen Gemeinde Shanghais kaum noch Werke von Mozart aufgeführt wurde.⁵²⁸ Die japanische Besatzung in der Konzession wirkte sich somit deutlich auf das Musikleben der jüdischen Gemeinden aus.

Im Juni 1942 kam Oberst Joseph Meisinger, der Chefvertreter des Reichssicherheitshauptamts in Japan, nach Shanghai und legte den japanischen Behörden einen Plan zur „Endlösung der Judenfrage in Shanghai“ vor, bekannt als der „Meisinger-Plan“. Die jüdische Gemeinde in Shanghai setzte sich intensiv dafür ein, durch diplomatische und wirtschaftliche Kontakte auf die japanischen Behörden einzuwirken und die Umsetzung des Plans zu verhindern. Die japanische Regierung entschied sich letztlich gegen die Übernahme der deutschen Vorgehensweise mit der Einrichtung von Konzentrationslagern. Im Februar 1943 wurde ein Lager für „staatenlose Flüchtlinge“ errichtet. Die Mehrheit der europäischen jüdischen Flüchtlinge wurde gezwungen, in das abgegrenzte Gebiet umzuziehen. Dieses Gebiet wurde als Shanghai Ghetto benannt. Im Ghetto befanden sich insgesamt 14.245 Flüchtlinge, unter ihnen 8.114 aus Deutschland, 3.942 aus Österreich, 1.248 aus Polen, 236 aus der Tschechoslowakei und etwa 100.000 Chinesen.⁵²⁹

1943 bis 1944 war die härteste Phase im Ghetto, insbesondere im Zeitraum vom Frühling 1943 bis zum Sommer 1944. In dieser Zeit wurde die humanitäre Hilfe aus den USA eingestellt, was zu einer Verschärfung der Lebensbedingungen führte. Die Bewohner des Ghettos litten zunehmend unter Hunger und Armut.⁵³⁰ Die Musiker innerhalb der Flüchtlingsgemeinschaft waren wie andere Bewohner des Ghettos stark in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt. Aufgrund der japanischen Besatzungsmacht kam das kulturelle Leben im Stadtzentrum weitestgehend zum Erliegen. Die

⁵²⁷ Zaharoff, 2005, S. 283

⁵²⁸ Nur eine Ausnahme, das Galakonzert am 27. November 1943 im Eastern Theater Shanghai, wurde später erörtert.

⁵²⁹ Wang, 2014, S. 33-34; Kranzler, 1976, S. 491.

⁵³⁰ Ristaino, 2001, S. 202.

Durchführung von Musikveranstaltungen wurde erschwert, da jedes Programm zunächst von den japanischen Behörden genehmigt werden musste, um deren Anforderungen zu erfüllen. Darüber hinaus kam es auch bei den wenigen stattfindenden Aufführungen häufig zu Unterbrechungen und Störungen durch japanische Patrouillen und Polizeikräfte,⁵³¹ wie es beispielsweise beim Konzert von Mario Paci am 16. Juli 1943 der Fall war. Trotzdem sehnte sich die Flüchtlingsgemeinschaft nach Musik, damit das Musikleben im Ghetto hartnäckig fortgesetzt werden konnte.

In dieser Zeit spielten zwei Institutionen eine wichtige Rolle bei der Pflege und der Förderung des musikalischen Lebens: die „Shanghai Musician Association of Stateless Refugees“ (SMA) und der „Kitchen Fund“. Die SMA war nicht nur eine professionelle Vereinigung von Musikerflüchtlingen, sondern setzte sich auch für die Belange der Musiker ein, indem sie sich für die Verbesserung ihrer beruflichen Möglichkeiten stark machte. Am 15. November 1943 organisierte die SMA eine Generalversammlung, mit dem Ziel, durch die Organisation von Konzerten in Kooperation mit karitativen Einrichtungen ihren bedürftigen Mitgliedern Unterstützung während des herausfordernden Winters von 1943 bis 1944 zu gewähren.⁵³² Der „Kitchen Fund“ entstand 1942 als Selbsthilfeorganisation der Flüchtlingsgemeinschaft. Diese Organisation trug maßgeblich, mit nahezu 60 Prozent, zur wirtschaftlichen Versorgung der Flüchtlinge bei. Mit Unterstützung des Jewish Joint Distribution Committee konnte zudem das kulturelle Leben der Gemeinschaft aufrechterhalten werden. Angesichts der großen Bedürfnisse dieser schwierigen Zeiten erkannte die Organisation die Notwendigkeit, nicht nur die materiellen, sondern auch die seelischen Bedürfnisse der Flüchtlinge zu berücksichtigen. Daher förderte der „Kitchen Fund“ die kulturelle Aktivitäten der Flüchtlingsgemeinschaft, einschließlich zahlreicher Konzerte.⁵³³ Musik bot eine vorübergehende Ablenkung von Verzweiflung und Angst und stärkte den Überlebenswillen der Menschen. Musikalischer Ausdruck entwickelte sich zu einer Art trotzigem Widerstand gegen Gewalt und

⁵³¹ Tang, 2006, S. 101.

⁵³² Shanghai Jewish Chronicle, 19. November 1943.

⁵³³ Kranzler, 1976, S. 306.

Unterdrückung.⁵³⁴

Welche Musik gefiel den Flüchtlingen am besten? Laut Tangs Musikprogrammen⁵³⁵ und dem *Shanghai Jewish Chronicle 1943–1944* wurden verschiedene Ensemble- und Solokonzerte, Wiener Operetten, Opern- und Chorvorstellungen, Kunstliederabende, Singspiele und Kleinkunst fortgesetzt. Die am häufigsten aufgeführte Musik kann in folgende Kategorien unterteilt werden:

1. leichte Operetten und Singspiele im Wiener Stil (zum Beispiel *Die Fledermaus* und *Der Zigeunerbaron* von Johann Strauß sowie seine Walzer; *Ein Walzertraum* (1907) von Oscar Straus; *Das Land des Lächelns* und *Die lustige Witwe* von Franz Lehár; *Csárdásfürstin* (1918) von Emmerich Kálmán; *Bezauberndes Fräulein* (1933) von Ralph Benatzky; *Der Bettelstudent* (1882) von Carl Millöcker und die dreiteilige Jazz-Operette *Der Orlow* (1925) von Bruno Granichstaedten);
2. jüdische Musik, darunter jüdische Volkslieder;
3. Werke von jüdischen Komponisten wie Mendelssohn, Offenbach, Mahler und Schonberg.

Obwohl viele deutsche und österreichische Musiker und Vokalistinnen der Wiener Schule im Ghetto lebten, gab es wenig Raum für Mozarts Musik. Dies lag einerseits daran, dass die Mehrheit der jüdischen Flüchtlinge, einschließlich der Musiker und Sänger, deutscher und österreichischer Herkunft waren und eine Vorliebe für deutschsprachige Musik hatten. Aufgrund des Heimwehs zogen sie in der Regel Volkslieder, jüdische Musik und Komponisten vor, die ihre Heimat und kulturelle Identität widerspiegeln. Andererseits bevorzugt das Publikum unter den schwierigen Lebensbedingungen die fröhliche Operette und Opera Buffa gegenüber der ernsteren Opera Seria. Operetten boten eine Alternative, indem sie eingängigere Melodien und Handlungen aufwiesen, die für ein breiteres Publikum zugänglich waren. Insbesondere waren die Flüchtlinge jene Generationen, für die sich die Operette in Europa zu einem eigenen kulturellen und modischen Phänomen entwickelt hatte. Wie Gammond

⁵³⁴ Heskes, 1994, S. 160.

⁵³⁵ Tang, 2006, S. 100-127.

erläutert, entwickelte sich die Operette als Reaktion auf die wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen Mitte des 19. Jahrhunderts. Mit der wachsenden Zahl der Mittel- und Arbeiterklasse, die ihre Unterhaltsbedürfnisse artikulieren konnte, entstand ein Bedarf an einer leicht verständlichen und melodiösen Form der Opernunterhaltung. Diese Form sollte auf ihre Bedürfnisse zugeschnitten sein und nicht den hohen kulturellen Anforderungen der italienischen Oper entsprechen.⁵³⁶ Mozart hat dennoch einige leichte und fröhliche Opernkompositionen, jedoch meist auf Italienisch, und er war auch kein jüdischer Komponist.

Nur einmal wurde Mozarts Musik aufgeführt. Dabei handelte es sich um das Gala-Konzert von EJAS am 27. November 1943 im Eastern Theater in Shanghai. Dieses Konzert wurde unter dem Motto „Willkommen bei den ausländischen Garantiegebern“ abgehalten und umfasste die Teilnahme von Hunderten von Juden, die zu dieser Zeit von der japanischen Armee als Hilfswachen zur Unterstützung der Polizeikräfte eingesetzt wurden. Die Garantiegeber waren gut organisiert und hatten fast alle Elite-Musiker der EJAS-Flüchtlingsmusiker versammelt. Das Publikum setzte sich nicht nur aus Regierungsbeamten zusammen, sondern umfasste auch Musikliebhaber, die außerhalb des Ghettos lebten. Aufgeführt wurden vor allem Stücke von Puccini, Wagner, Verdi, Beethoven und auch Mozart, darunter Lieder und Opernarien wie beispielweise Arien aus *Die Hochzeit des Figaro*.⁵³⁷ Das Konzertprogramm war zwar sehr vielfältig, verzichtete jedoch bewusst auf jüdische Musik, Werke jüdischer Komponisten und die Wiener Operette. Es kann davon ausgegangen werden, dass deshalb bei dem Konzert Mozarts Musik aufgeführt wurde, weil das Publikum nicht nur aus Menschen aus dem Ghetto bestand, sondern das Konzert auch politische Ziele verfolgte und eine breitere kulturelle Vielfalt darstellen sollte, statt nur zum Selbstvergnügen zu dienen. Dieses politisch geprägte Konzert demonstrierte eine subtile Haltung der Flüchtlinge gegenüber den japanischen Behörden, um ihr Überleben zu sichern.

Leider gibt es nur wenige Dokumente über den musikalischen Austausch zwischen

⁵³⁶ Gammond, 1991, S. 434.

⁵³⁷ Vgl. Luo, 2010, S. 163-168; vgl. Tang, 2006, S. 119-120.

den Flüchtlingen und dem chinesischem Publikum in Ghetto, abgesehen vom Musikaustausch zwischen jüdischen Musikern und ihren chinesischen Musikschülern.⁵³⁸ Zwar finden sich einige Erinnerungen an das tägliche Zusammenleben und die Freundschaften zwischen Juden und Chinesen,⁵³⁹ aber es gibt keine Aufzeichnungen darüber, dass chinesisches Publikum an musikalischen Aufführungen der jüdischen Gemeinde teilnahm. Darüber hinaus war die Aufführung von Werken von Mozart durch jüdische Gruppen ohnehin selten, was bedeutet, dass der Kontakt mit Mozarts Musik für das chinesische Publikum im Ghetto noch unwahrscheinlich war.

⁵³⁸ Im Buch *Sources on Jewish Refugees in China, Vol.3, Outstanding Figures* (2017) werden Alfred Wittenberg (S.31- 41) und Wolfgang Fraenkel (S.119-128) als vertretende Musiker vorgestellt, und ihr Musikleben mit chinesischen Musikstudierenden wird behandelt. Mozarts Musik war ein Teil der Musikausbildung.

⁵³⁹ Erinnerungen von den Zeitzeugen finden sich zum Beispiel in Schurtman, William: *Report on the Jewish Refugee Community in Shanghai*, 1954, In: Xiong (Hrsg.): *Foreigners in Shanghai 1842-1949*. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House, 2003, S. 296-305; Li Huirong und Ge Zhengrong (66-73), Quan Furong und Zhang Zhaodi (74-76), Li Ahao (77-79), Wang Faliang (80-83), In: Pan, Guang (Hrsg.): *Sources on Jewish Refugees in China, Vol.2, Witness and Remembrance*. Shanghai: Shanghai Jiao Tong University Press, 2017; Frank Theyleg, William Schurtman und George Reinisch, Lilli Finkelstein, Friedrich Schiff (113-121), In: Pan, Guang (Hrsg.): *Sources on Jewish Refugees in China, Vol.4, Academic Perspectives*. Shanghai: Shanghai Jiao Tong University Press, 2017.

5. Mozart-Rezeption zwischen 1946 und 1949

Die Daten aus den Kurven (siehe Kapitel 2) und Tabelle 7 *Konzerte und Städte* im Anhang zeigen, dass 1946 in Shanghai eine Zunahme von Konzerten mit Mozarts Musik zu verzeichnen war, während für Chongqing und Guilin ab 1946 keine Informationen über Mozarts Konzerte vorliegen. 1947 fanden in Beijing drei Konzerte statt, sowie jeweils eines in Chengdu und Fuzhou. Im Publikationsbereich zeigte sich zwischen 1946 und 1949, insbesondere in Shanghai, eine Zunahme an Veröffentlichungen, mit einem Höhepunkt im Jahr 1947. Auch in Nanjing und Chongqing gab es 1947 einige Veröffentlichungen, jedoch waren diese zahlenmäßig nicht mit Shanghai vergleichbar.

Der Rückgang der Konzerte und Publikationen in Westchina, wie in Chongqing und Guilin, lässt sich durch die demografischen Veränderungen nach dem Ende des Zweiten Sino-Japanischen Krieges erklären. Mit dem Sieg im Krieg kehrten viele Menschen, einschließlich Intellektueller und Musiker, von der Heimatfront in Westchina zu ihren ursprünglichen Wohnorten in Nanjing und Shanghai zurück. Diese Rückwanderung führte zu einer signifikanten Verringerung der musikalischen Aktivitäten in Chongqing und zu einem Anstieg in Shanghai und Nanjing. Insbesondere ist zu bedenken, dass die Zunahme von Konzerten und Publikationen von Mozarts Musik in Chongqing zeitlich mit dem Aufenthalt wandernder Intellektueller und Musiker dort zusammenfiel. Daher liegt die Vermutung nahe, dass die Zunahme der Konzerte und Publikationen in Shanghai und der Rückgang in Chongqing auf die Wanderbewegung dieser Musiker und Intellektuellen zurückzuführen ist. Beispielsweise verlegte das Zhonghua-Sinfonieorchester im April 1946 seinen Sitz nach Nanjing.⁵⁴⁰ Die Nationale Musikhochschule zog im September 1946 von Chongqing nach Nanjing um und nahm erst im Februar des folgenden Jahres den regulären Unterricht wieder auf.⁵⁴¹ Im kommenden Abschnitt wird die Rezeptionssituation, vor allem in Shanghai, näher beleuchtet.

⁵⁴⁰ Tang, 2013, S. 38.

⁵⁴¹ Sun, 2012, S. 147.

Shanghai als das letzte Zentrum der Mozart-Rezeption

Seit 1946 ist eine deutliche Zunahme an Publikationen zu verzeichnen, wobei 1947 ein Höhepunkt in der Zahl der Veröffentlichungen erreicht wurde. Im Vergleich zu den wenigen Publikationen während des Zweiten Sino-Japanischen Krieges in Shanghai lässt sich diese Zunahme mit der Rückkehr der Intellektuellen, Verlage und ähnlicher Institutionen begründen. Wie die wachsende Anzahl von Aufsätzen und Rezensionen in Zeitschriften und Zeitungen, dargestellt in Tabelle 2 *Grundinformationen der Veröffentlichungen*, zeigt, bestand bei den zeitgenössischen Chinesen ein Interesse, Mozart weiter kennenzulernen und zu diskutieren. Doch im März 1947 brach der chinesische Bürgerkrieg in vollem Umfang aus, die Kuomintang erließ eine „Kontrollverordnung“, die zu einer schweren Inflation führte. Die Papierpreise stiegen stark an, wodurch die Buchveröffentlichung unrentabel wurde.⁵⁴² Daher zeigt sich in den Statistiken in Tabelle 2 im Anhang, dass Berichte über Mozart und seine Musik häufiger in Zeitungen und Zeitschriften als in Büchern erschienen.

Obwohl die Anzahl der Veröffentlichungen in dieser Periode ihren Höhepunkt erreichte, blieb der Inhalt im Vergleich zur Zeit des Widerstands gegen Japan weitgehend unverändert. Das Bild Mozarts als positiv, fröhlich, freiheitsliebend und naturverbunden blieb bestehen. Seine Opern, insbesondere *Die Zauberflöte*, erfreuten sich weiterhin großer Beliebtheit. Die Handlung von *Die Zauberflöte* wurde in einer Serie von Wu Wei in *The China Times* vorgestellt.⁵⁴³ Ein zentrales Thema von *Die Zauberflöte*, das immer wieder betont wurde, lautet: „Unter der Sonne der Wahrheit sinken alle Dämonen in die Nacht hinab.“⁵⁴⁴ Seine Musik wurde weiterhin als Ausdruck des „Zurück zur Natur“-Gedankens geprägt und als natürlich sowie erfüllt von menschlichen emotionalen Schönheiten wahrgenommen:

Das Charakteristische an Mozarts Werken liegt in ihrem klaren, flüssigen Stil, verziert mit spontaner Helligkeit und Eleganz. Wenn wir tief in ihre kultivierte Oberfläche blicken, entdecken wir oft einen Stoß von Kraft und ein Beben der Emotionen.⁵⁴⁵

⁵⁴² Ibid., S. 1405.

⁵⁴³ Wu, 04.09.1947, 06.10.1947, 07.10.1947.

⁵⁴⁴ Wu, 07.10.1947.

⁵⁴⁵ Chun, 1947, S. 8.

Die Konzertsituation war komplexer als die der Publikationen. Aus Tabelle 1 *Grundinformationen der Konzerte* geht hervor, dass zwischen 1946 und 1947 die meisten Konzerte mit Mozarts Musik in Shanghai von SMO veranstaltet wurden. Auf dem ersten Blick könnte man annehmen, dass dies mit den Feierlichkeiten zu Mozarts Geburtstag zusammenhängt. Jedoch wird diese Annahme durch die Themen und Zwecke dieser Konzerte nicht bestätigt. Zum 155. Geburtstag Mozarts im Jahr 1946 gab es lediglich in Zeitungen, wie beispielweise in *Shen Bao*, mit 3 Tagesnachrichten eine geringfügige Erwähnung.⁵⁴⁶ Auffällig ist auch, dass der Dirigent Mario Paci selten auf dem Programm stand; stattdessen traten häufig verschiedene Dirigenten wie Vladimir Ullstein, Slutzky, Margolinsky, Foa und Michael Riskin in Erscheinung. Die Beteiligung chinesischer Musiker nahm ebenfalls zu, darunter Mao Aili, Gao Zhilan, Chen Liqing, Dong Guangguang, Lucy M. C. Kao u. a. 1948 wurden keine Konzerte mit Mozarts registriert, und 1949 fanden lediglich drei Konzerte unter der Leitung von Arrigo Foa statt. Andere russischen Dirigenten, die 1946 und 1947 mit Foa zusammenarbeitet hatten, waren nicht mehr auf dem Programm zu finden.

Vier Aspekte können analysiert werden. Der erste betrifft die Zunahme der Konzerte zwischen 1946 und 1947; der zweite bezieht sich auf die Abwesenheit von Paci sowie den häufigen Wechsel der Dirigenten; der dritte ist die steigende Beteiligung chinesischer Musiker und der vierte die Verringerung der Konzerte in den letzten beiden Jahren sowie das Fehlen russischer Dirigenten im Jahr 1949. Es stellt sich die Frage, warum es in den letzten beiden Jahren zu diesen Veränderungen kam.

Nach dem Sieg des Zweiten Sino-Japanischen Krieges im Jahr 1945 wurde das SMO von der Stadtregierung der Kuomintang übernommen und als „Shanghai-Municipal-Sinfonieorchester“ neu organisiert. Die Finanzierung erfolgte monatlich durch die Stadtregierung. Die Position des Orchesterleiters wurde nacheinander von den chinesischen Musikern Xu Mianqing, Xie Xi'en und Dai Cuilun besetzt.⁵⁴⁷ Das Orchester bestand aus 60–70 Musikern, darunter 8 chinesischen und der Rest ausländische Musiker, hauptsächlich aus Russland und Italien, zeitweise ergänzt durch

⁵⁴⁶ *Shen Bao*, 05.12.1946, 19.12.1946, 23.12.1946.

⁵⁴⁷ Shanghai Municipal Archives, 2006, S. 234.

bis zu 10 Musiker osteuropäischer jüdischer Herkunft. In dieser Zeit war das Orchester bei Weitem nicht mehr so stabil und harmonisch wie in der Vergangenheit. Der Konflikt zwischen den russischen und italienischen Musikern im Orchester verschärfte sich zunehmend. Pro-sowjetische russische Immigrantemusiker gründeten sogar eine politische Gruppierung innerhalb des Orchesters.⁵⁴⁸ Der ursprüngliche Dirigent Mario Paci leitete am 18. November 1945 das erste Nachkriegskonzert und war nur für eine begrenzte Anzahl weiterer Konzerte engagiert, bis er auf den Widerstand der russischen Musiker stieß. Nach den Erinnerungen von Pacis Tochter initiierte ein russischer Dirigent am 28. Dezember 1945 einen Angriff gegen Paci. Die 28 russischen Musiker des Orchesters „boykottierten“ ihn ebenfalls, da Russland als Siegermacht angesehen wurde und die Italiener als „beinahe Feinde“ galten. Anfangs gestattete das SMO-Komitee Paci, mit den verbleibenden 22 Musikern ein kleines Orchester für ein Weihnachtskonzert zu bilden. Sie probten auch am 29. Dezember einmalig mit dem chinesischen Chor. Diese 22 Musiker forderten zudem eine schriftliche Zusicherung der Stadtregierung, um vor möglichen Vergeltungsmaßnahmen der russischen Musiker geschützt und unterstützt zu werden, falls sie sich weigerten zu spielen. Letztendlich gab Xie Xi'en, der Leiter des Orchesters, bekannt, dass die geplante Aufführung unter der Leitung von Paci aufgrund des Drucks der russischen Musiker abgesagt werden musste.⁵⁴⁹ Am 3. August 1946 verstarb Paci in Shanghai,⁵⁵⁰ woraufhin ein Teil der italienischen Musiker in ihr Heimatland zurückkehrte.⁵⁵¹ Der Boykott der russischen Musiker gegen Paci sowie sein späterer Tod beleuchten die Gründe für seine reduzierte Präsenz auf der Konzertbühne während dieser Zeit.

Tatsächlich wechselte das Orchester seit dem Kriegsende im Sommer 1945 bis zum Tod von Paci im Juni 1946 häufig die Dirigenten, insgesamt bis zu acht Personen. Dazu gehören die chinesischen Musiker Dai Cuilun und Ma Sicong, der russisch-jüdische Musiker Aaron Avshalomov, der jüdische Pianist und Dirigent Henry Margolinsky, der russische Cellist und Dirigent Boris Raisky, der US-amerikanische

⁵⁴⁸ Shanghai Municipal Archives: Q1-17-42.

⁵⁴⁹ Vgl. Tang, 2014, S. 240-246.

⁵⁵⁰ Ibid., S. 244.

⁵⁵¹ Shanghai Municipal Archives: Q1-17-42.

Armeeleutnant Jonathan Sternberg, der US-amerikanische Marineleutnant Frank J. Italiano und der Marineunteroffizier G.W.O. Anthony Fredrick.⁵⁵² Aus diesen Informationen lässt sich erkennen, dass die Position des Dirigenten hauptsächlich zwischen Russen, US-Amerikanern und Chinesen rotierte, wobei kein Italiener diese Rolle innehatte. Es gab auch niemanden, der dauerhaft und vollständig zufriedenstellend diese Position ausfüllte. Insbesondere bei den Konzerten mit Mozarts Musik ist ein häufiger Wechsel der Dirigenten zu beobachten. So leitete beispielsweise Aaron Avshalomov das Sonntagskonzert am 16. Dezember 1945⁵⁵³; Jonathan Sternberg dirigierte am 9., 22. und 23. Dezember weitere Sonntagskonzerte.⁵⁵⁴ Diese Periode war geprägt von anhaltender Unruhe, die die gesamte Wintersaison 1945/1946 andauerte.

Am 3. Juli 1946 startete die Sommersaison mit Open-Air-Konzerten, die jeden Mittwoch und Samstag um 20:30 Uhr im Yiyuan Park stattfanden. Ab dem 18. August gab es zusätzlich jeden Sonntag um 20:30 Uhr eine Aufführung im Zhongshan Park.⁵⁵⁵ Seit dem Sommer 1946 übernahmen hauptsächlich russische Musiker die Rolle des Dirigenten. Der erste ständige Dirigent, Slutsky, war nur drei Monate im Amt. Er wurde oft von Musikkritikern getadelt und war häufig krankheitsbedingt abwesend. Bei Konzerten mit Mozarts Musik dirigierte Slutsky am 24. August 1946 Arien aus *Die Hochzeit des Figaro* und am 18. September 1946 Mozarts *Halleluja*.⁵⁵⁶ Während seiner Abwesenheit wurde er von Vladimir Ullstein vertreten, auch Margolinsky trat mehrmals als Gastdirigent auf.⁵⁵⁷ Vladimir Ullstein dirigierte beispielsweise am 3. und 10. August in zwei Open-Air-Konzerten Arien und die Ouvertüre von *Don Giovanni*⁵⁵⁸, während Margolinsky am 26. und 27. Oktober 1946 Mozarts Sinfonie in C-Dur KV 551⁵⁵⁹, am 8. Dezember 1946 Mozarts 20. Konzert für Klavier und Orchester in d-Moll KV 466⁵⁶⁰ sowie im Januar 1947 seine Serenade Nr. 13 für Streicher in G-Dur KV 525

⁵⁵² Vgl. Tang, 2014, S. 245-247.

⁵⁵³ Tang, 2014, S. 245.

⁵⁵⁴ Ibid., S. 246.

⁵⁵⁵ Vgl. Tang, 2014, S. 249.

⁵⁵⁶ Ibid., S. 253, 256.

⁵⁵⁷ Ibid.

⁵⁵⁸ Ibid., S. 250, 252.

⁵⁵⁹ Ibid., S. 260f.

⁵⁶⁰ Ibid., S. 263.

in der Wintersaison dirigierte.⁵⁶¹ In diesem Zeitraum war Mozarts Musik ein Teil des Repertoires, ohne dass es einen speziellen Grund gab, ihn anderen Komponisten wie Verdi, Beethoven, Schubert, Dvořák und ähnlichen vorzuziehen. Am 16. Dezember führte das Orchester sogar im Lyceum-Theater eine Gedenkaufführung zum Geburtstag von Beethoven auf,⁵⁶² aber an Mozarts Geburtstag wurde im ganzen Jahr 1946 nicht gewürdigt.

Trotz des häufigen Wechsels der Dirigenten blieb das Interesse des Publikums unbeeinträchtigt. Das chinesische Publikum zeigte während dieser Zeit ein ausgeprägtes Interesse. Die Proben des Orchesters fanden dienstags und freitags vormittags im Yiyuan-Park und der Eintritt war kostenlos. Die öffentlichen Konzerte fanden mittwochs und samstags (später auch sonntags im Zhongshan-Park) von 20:30 bis 22:30 Uhr statt, wobei Sitzplätze für 3.000 Personen zur Verfügung standen.⁵⁶³ In der Tat waren die Konzerte sehr gefragt. Beispielsweise trat am 7. August 1946 die chinesische Sopranistin Gao Zhilan bei Open-Air-Konzerten auf. Sie sang Arien aus Verdis *Rigoletto* und *La Traviata* sowie Puccinis *Madama Butterfly*, unter der Leitung von Slutsky. Das Orchester präsentierte beliebte Stücke von Rossini, Johann Strauß, Dvořák, Rimsky-Korsakov, Puccini und Verdi.⁵⁶⁴ Berichten zufolge waren die Tickets im Voraus ausverkauft, und mehr als 200 Personen ohne Tickets mussten sich auf der Wiese niederlassen, um dem Konzert zu lauschen. Am 12. August 1946 erschien in der chinesischen Zeitung *Ta Kung Pao* ein detaillierter Bericht über das Konzert:

Doch diejenigen, die an den Verkaufsstellen warten mussten und nicht eingelassen wurden, verharren dennoch ehrfürchtig und lauschten der Musik. Nachdem das erste Stück beendet war, zeigte sich der Moderator, Herr Xu Jinqing (damals Direktor von SMO), mitfühlend und gestattete allen Anwesenden ohne Tickets, das Konzertgelände zu betreten. Etwa 200 Personen ohne Eintrittskarten strömten daraufhin hinein. Nachdem sie eingelassen worden waren, nahmen sie wahrscheinlich auf dem Rasen neben der Bühne Platz und hielten sich diszipliniert an die Regeln.

⁵⁶¹ Ibid., S. 266.

⁵⁶² *North China Daily News*, 15.12.1946.

⁵⁶³ Shen Bao, 04.08.1946; vgl. Tang, 2014, S. 257, 281.

⁵⁶⁴ Zusammengefasst aus der *China Press* und der *North China Daily News*, 10.08.1946.

China Press (auf Chinesisch-Pinyin: Dalu Bao, 1911–1949) wurde von Chinesen initiiert und von Amerikanern gegründet. Die gesamte Zeitung wurde nach dem Muster amerikanischer Nachrichtenzeitungen bearbeitet. Sie war die erste bekannte englischsprachige Zeitung in China, die von professionellen Journalisten und nicht von Geschäftsleuten oder Missionaren gegründet wurde, und sie war die früheste und wichtigste amerikanische Zeitung in der Republik China.

Viele von ihnen hörten die Musik mit geschlossenen Augen.⁵⁶⁵

Bei der nächsten Aufführung am 10. August wurde Gao Zhilan erneut eingeladen. Da Slutsky erkrankt war, übernahm Vladimir Ullstein die Leitung des Konzertes. Das Programm beinhaltete Mozarts Ouvertüre zu *Don Giovanni*, *Geschichten aus dem Wienerwald* von Strauß, Kreislers *Caprice Viennois Op. 2* (mit dem Soloviolinisten Adler), *Der ländliche Ritter* von Mascagni und Liszts *Ungarische Rhapsodie Nr. 2*, sowie Arien aus Meyerbeers Oper *Robert der Teufel*, Nikolai Rimsky-Korsakovs *Die Zarenbraut* und Gounods *Faust*. Die überwiegende Mehrheit des Publikums bestand aus chinesischen Musikliebhabern, was vor 10 Jahren undenkbar gewesen wäre.⁵⁶⁶

Die anhaltenden und unregelmäßigen Wechsel der Dirigenten fanden schließlich ein Ende, als Foa erneut als Dirigent auftrat. Von April 1947 bis 1949 wurde das SMO hauptsächlich von Foa dirigiert.⁵⁶⁷ Es war auch eine Zeit der Unruhe, die bis ins Jahr 1949 andauerte. Im Jahr 1947 haben von den 65 Musikern etwa 20 Shanghai verlassen, erfahrene Veteranen wurden durch junge Kräfte ersetzt.⁵⁶⁸

Das Weggehen der Musiker war Teil einer umfassenderen Abwanderungswelle von Ausländern in Shanghai. Die ersten, die Shanghai verließen, waren jüdische Flüchtlinge aus Europa und europäischen Bürger, insbesondere Geschäftsleute. Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und den sich wandelnden internationalen Gegebenheiten sowie der sich schnell verändernden politischen Situation in der Republik China begannen die jüdischen Gemeinschaften nach und nach, Shanghai zu verlassen. Die jüdischen Flüchtlinge aus Europa suchten aktiv nach Informationen über ihre verstreut lebenden Verwandten und machten sich auf den Weg in die USA, Kanada, Australien, Israel, Südafrika und einige Länder in Lateinamerika, um ihre Familienmitglieder zu suchen oder sich mit ihnen wieder zu vereinen.⁵⁶⁹

Ab dem Frühjahr 1946 wurden die ersten Aufführungen von Operetten wie *Sag', bist Du mir gut?* (von Siegfried Sonnenschein) und *Die Dreigroschenoper* (von Kurt Weill) inszeniert. Die EJAS

⁵⁶⁵ *Ta Kung Pao*, 12.08.1946.

⁵⁶⁶ *China Press*, 12.08.1946.

⁵⁶⁷ Vgl. Tang, 2014, S. 267-283.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, 267.

⁵⁶⁹ Wang, 2010, S. 47.

(European Jewish Artist Society) organisierte im April als Dank an China und die Alliierten die Aufführung von *Die Fledermaus*. Im Herbst 1946 nahmen jedoch die Theateraktivitäten stark ab. Das Aufleben kultureller Aktivitäten im Sommer 1946 könnte aus dem Wunsch entstanden sein, Shanghai schnell zu verlassen. Die Emigranten waren vor allem um ihre persönliche Zukunft besorgt und betrachteten die gegenwärtige Zeit lediglich als Übergangs- und Warteperiode. Das Bewusstsein für den bevorstehenden und sehnlich erwarteten Zusammenbruch ihrer Gemeinschaft führte dazu, dass die Bedingungen für ein aktives kulturelles Leben nahezu vollständig verschwanden.⁵⁷⁰

In dieser Phase des Gemeinschaftslebens war die Musikszene durch die Auswanderung älterer Musiker ins Ausland gekennzeichnet, weshalb Abschieds- und Gedenkkonzerte an der Tagesordnung waren. Gleichzeitig erlebte die Musikszene durch eine Vielzahl junger Musiker und neuer Werke eine Bereicherung. Das Musikleben war vielfältiger: Es wurden zahlreiche Wettbewerbe veranstaltet, um musikalische Kreation und Aufführung zu fördern, ältere Musiker zu ehren und junge Talente zu unterstützen. Es gab viele Aktivitäten, die von neuen und alten Gruppen oder Organisationen wie dem Austrian Center, dem American Jewish Welfare Committee, der Shanghai Jewish Youth Association School (SJYA), der Shanghai Musician Association für Staatenlose aus Zentral- und Osteuropa (SMA) sowie dem Russian Jewish Club in Shanghai geleitet wurden.⁵⁷¹ So gab SJYA am 5. Mai 1946 ein Abschiedskonzert mit Mozarts Musik,⁵⁷² und die Shanghai Jewish Restoration Association (AZOS) veranstaltete am 26. Januar 1947 ein Konzert, das auf großes Publikumsinteresse stieß.⁵⁷³ Das Programm umfasste zwei klassische Kammermusikstücke: Mozarts Quartett in g-Moll KV 478 und Beethovens Streichquartett Nr. 2 in G-Dur op. 18.⁵⁷⁴

Diese musikalischen Aktivitäten innerhalb der Flüchtlingsgemeinschaft zwischen 1946 und 1947 stellten jedoch den Abschluss und Höhepunkt der letzten Entwicklungszeit dar.

Es war bereits an der Zeit, Abschied zu nehmen. Zunächst langsam, doch unsere Einwanderergruppen verringerten sich tatsächlich stetig. Diese Stadt hat uns das Recht

⁵⁷⁰ Bohlman, 2000, S. 162.

⁵⁷¹ Vgl. Tang, 2006, S. 128-153.

⁵⁷² Luo, 2010, S. 166.

⁵⁷³ Tang, 2006, S. 143.

⁵⁷⁴ Ibid.

eingerräumt, Gäste zu sein, und es war uns ein Anliegen, unseren Befreiern und Beschützen, unseren Alliierten, auf festliche Weise unseren Dank auszudrücken. Gleichzeitig brachten wir unsere eigenen künstlerischen Vorlieben und kulturellen Empfindungen in Form von Kunst und Bühnenaufführungen zum Ausdruck.⁵⁷⁵

Ab 1948 wurden nur noch selten Konzerte und Operetten veranstaltet. Die sephardischen Juden, insbesondere die Geschäftsleute unter ihnen, begannen ebenfalls, Shanghai zu verlassen. Ihr Weggang war hauptsächlich wirtschaftlichen motiviert.⁵⁷⁶ Nach dem Ausbruch des Pazifikkrieges und der Kriegserklärung zwischen Großbritannien und Japan wurden die sephardischen jüdischen Geschäftsleute, die überwiegend britische Staatsbürger waren, als „feindliche Ausländer“ angesehen und in Konzentrationslagern interniert, während ihre Unternehmen und Besitztümer von der japanischen Besatzungsmacht beschlagnahmt wurden. Obwohl diese Geschäftsleute nach Kriegsende zunächst versuchten, ihr Geschäft in Shanghai wieder aufzubauen, verloren sie durch den Verzicht der britischen und US-amerikanischen Regierungen auf extraterritorialen Rechten und Privilegien in den internationalen Konzessionen Chinas die vorteilhaften Bedingungen, die sie vor dem Krieg genossen hatten. Das goldene Zeitalter war unwiederbringlich vorbei.⁵⁷⁷ Gleichzeitig führte der eskalierende Bürgerkrieg in China dazu, dass die sephardischen jüdischen Geschäftsleute ihre Geschäftsaktivitäten nach Hongkong verlagerten und ihr Vermögen aus Shanghai abzogen.⁵⁷⁸

Zuletzt verließ die russisch-jüdische Gemeinschaft Shanghai. Nach dem Krieg waren viele russischen Juden zunächst nicht gewillt, Shanghai zu verlassen, wo sie über Jahre hinweg Geschäfte betrieben hatten. Jedoch führten der Ausbruch des Bürgerkriegs in China und die sich verschlechternden Beziehungen zwischen der Kuomintang-Regierung und der Sowjetunion dazu, dass einige russische Juden, die sowjetische Pässe besaßen, gezwungen waren, das Land zu verlassen. Gleichzeitig erkannten viele russisch-jüdische Geschäftsleute die rapide Verschlechterung der wirtschaftlichen Lage in der Republik China und entschieden sich, über verschiedene

⁵⁷⁵ Felber, 1946, S. 3.

⁵⁷⁶ Wang, 2010, S. 47.

⁵⁷⁷ Wang, 2010, S. 48.

⁵⁷⁸ Wang, 2010, S. 48.

Kanäle nach Nordamerika, Australien und anderen Ländern auszuwandern.⁵⁷⁹

Kurz darauf änderte die Sowjetunion ihre Politik gegenüber den russischen Immigranten und gestattete es jenen, die lange im Ausland im Exil gelebt hatten, die Staatsbürgerschaft anzunehmen und in ihre Heimat zurückzukehren. Im Winter 1947 verließen, im Zuge der Auswanderung einer großen Anzahl russischer Immigranten aus Shanghai, viele russische Musiker ihre Stellen im Orchester. Dies führte zu einem Verlust an Talenten.⁵⁸⁰ So erklärt sich die Abwesenheit der russischen Dirigenten und Musiker bei Konzerten im Jahr 1949. Am 10. August 1947 veröffentlichte die Zeitung *Times Daily* einen Kommentar mit dem Titel „Rückkehr der russischen Kulturschaffenden und Einsamkeit auf der internationalen Kunstszenen in Shanghai“, als die erste Gruppe sowjetischer Bürger in ihre Heimat zurückkehrte. Darin wurde ausgeführt:

Wenn wir über die Rückkehr dieser sowjetischen und russischen Schriftsteller sprechen, müssen wir unweigerlich an die bedeutende Rolle denken, die sie in der Kulturszene Shanghais in der Vergangenheit spielten. Viele Kulturschaffende sind auf den Aufruf der sowjetischen Regierung hin glücklich in ihr Heimatland zurückgekehrt. Unter den Rückkehrern befanden sich viele Personen aus dem Kulturbereich. In dieser internationalen Stadt Shanghai lebten etwa 30.000 Ausländer, von denen beeindruckende 16.000 aus dem Russland stammten – mehr als die Hälfte. Sie waren die tragenden Säulen des kulturellen Lebens in dieser internationalen Stadt. Nun sind sie dem Ruf ihres Heimatlandes gefolgt und haben Shanghai verlassen, wo sie oft Jahrzehnte lang lebten. Die westliche Musik, das Theater, die Oper, das Ballett, das Singspiel, die Malerei und andere Bereiche des kulturellen Lebens in Shanghai wirken nun sehr verlassen. Die sowjetischen Kulturschaffenden haben einen großen Beitrag zur Kunstszenen Shanghais und Chinas geleistet. Wie sie zum Abschied dem chinesischen Volk sagten: „Danke für eure Gastfreundschaft“, möchten wir ihnen auch sagen: „Danke für eure Beiträge zur chinesischen Kunst“.⁵⁸¹

Mit dem Fortschreiten des Bürgerkriegs stiegen die Preise im Gebiet der Kuomintang-Regierung dramatisch an.⁵⁸² Im Jahr 1948 geriet die Finanzlage der Nationalregierung in eine ausweglose Situation; die Währung verfiel katastrophal, was zu einem drastischen Einkommensrückgang der Musiker führte.⁵⁸³ Die Orchester konnten nicht mehr ausreichend trainieren und proben, weshalb die Musiker

⁵⁷⁹ Wang 2010, S. 48-49.

⁵⁸⁰ Shanghai Municipal Archives: Q1-17-42.

⁵⁸¹ *Times Daily*, 11.08.1947 (eigene Übersetzung).

⁵⁸² Shanghai Municipal Archives, 2006, S. 234.

⁵⁸³ Tang, 2014, S. 270.

gezwungen waren, viele private Schüler zu unterrichten, um ihren Lebensstandard aufrechtzuerhalten. In dieser schwierigen Zeit war die Bildung, insbesondere der Privatunterricht, eine wichtige Einnahmequelle für ausländische Musiker in Shanghai. Beispielweise hatte der Pianist Boris Lazarev, der nach dem Krieg an das Nationale Musikkonservatorium in Nanjing wechselte, mehr als 100 Gesangsschüler; der Gesangskünstler Vladimir Shushlin (1896–1978) unterrichtete sogar mehr als 160 private Schüler; die Geiger M. Livshits und Ferdinand Adler, die sowohl im SMO als auch an der Nationalen Musikhochschule Shanghai tätig waren, hatten jeweils 50 bis 60 Schüler.⁵⁸⁴ Im Jahr 1949 verließen schließlich die letzten 16 ausländischen Musiker aufgrund der politischen und gesellschaftlichen Veränderungen Shanghai.⁵⁸⁵ Einige Musiker blieben jedoch in Shanghai: Der Dirigent Foa ging erst 1952 nach Hongkong,⁵⁸⁶ Alfred Wittenberg blieb seit seiner Ankunft 1939 bis zu seinem Tod 1952 in Shanghai und bildete viele chinesischen Musiker aus.⁵⁸⁷

In diesem Kontext stellte der Zuwachs an chinesischen Musikern, die zum Orchester kamen, einen Hoffnungsschimmer dar. Zu ihnen gehörten Huang Yijun (1915–1995), Chen Chuanxi (1916–2012), Tan Shuzhen (1907–2002), Han Zhongjie (1920–2018), Chen Youxin (1913–1968) und Mao Chu'en (?)⁵⁸⁸. Diese Musiker waren alle während des Zweiten Sino-Japanischen Krieges nach Chongqing umgesiedelt und nach dem Krieg wieder nach Shanghai zurückgekehrt. 1948 und 1949 traten noch mehr chinesische Musiker wie der Bassbariton Ge Chaozhi, der Bariton Han Dezhang, der Tenor Lou Qiangui, die Sopranistin Zhang Ziling, die Pianistin Wu Leyi, Dai Pusheng, Zhang Guoling und anderen mit dem Orchester auf.⁵⁸⁹ Die Verkleinerung des Orchesters führte zwangsläufig zu einer Abschwächung des Klangbildes, zumal junge Musiker geschult werden mussten, um ihre Fähigkeiten zu verbessern. Das bedeutete, dass das Programm vereinfacht werden musste und nur einige kleine Stücke aufgeführt werden konnten. Der Plan für regelmäßige Sommer- und Winterkonzerte blieb jedoch

⁵⁸⁴ Ibid.

⁵⁸⁵ Enomoto, 2009, S. 180.

⁵⁸⁶ Ibid.

⁵⁸⁷ Pan, 2017b, S31-41.

⁵⁸⁸ Shanghai Municipal Archives: Q1-17-42.

⁵⁸⁹ Vgl. Tang, 2014, S. 267-283.

unverändert.⁵⁹⁰ 1949 wurden unter Leitung von Arrigo Foa Mozarts Sinfonien Nr. 40 in g-Moll KV 550, Nr. 11 in D-Dur KV 84, Nr. 29 in A-Dur KV 201 und Nr. 13 in F-Dur KV 112 sowie die Serenade Nr. 13 für Streicher in G-Dur KV 525 aufgeführt.⁵⁹¹ Obwohl es noch Konzerte gab, wurden diese oft heftig kritisiert, da sie nicht als gut genug empfunden wurden.⁵⁹²

Während des Beginns des Chinesischen Bürgerkriegs (1946–1949) konzentrierten sich chinesische Musiker hauptsächlich auf das SMO. Unabhängige Musiker fanden es in dieser Zeit schwierig, sich zu etablieren. Anfang 1946 betrug die Unterhaltungssteuer, die von der Kuomintang erhoben wurde, beachtliche 60 %.⁵⁹³ Bei einem derart hohen Steuersatz konnten die Einnahmen aus den Aufführungen kaum die Kosten decken, viele wurden sogar zu einem finanziellen Verlustgeschäft. Infolgedessen ging die Zahl der Theateraufführungen in Shanghai stark zurück, und vielen Theatermitarbeitern konnte nicht einmal das Mindesteinkommen verdienen, was ihre Existenz ernsthaft bedrohte.⁵⁹⁴

Gelegentlich fanden neben des SMO andere Aufführungen von Mozarts Werken statt, die größtenteils im Rahmen kirchlicher Musikaktivitäten organisiert wurden. Am Dreikönigstag, dem 6. Januar 1947, führte das Orchester von der Universität Fu Jen Mozarts Messe auf. Am 30. Mai 1947 veranstalteten sie wieder ein klassisches Konzert, bei dem Mozarts *Requiem* aufgeführt wurde. Zudem fand am 22. November 1947 im Auditorium der Universität Fu Jen ein Konzert mit Mozarts *Krönungsmesse* in C-Dur KV 317 statt.⁵⁹⁵ In diesem Jahr veranstaltete der Chor der Studentischen Kapelle Shanghai (1943–1950), bestehend aus Schülern und Studenten kirchlicher Schulen und Hochschulen, am 25. Mai ein Mozart-Konzert. Die Aufführungen der studentischen Kapelle hatten zum Ziel, der Gesellschaft und der Jugend weltbekannte Musikstücke näherzubringen, und dienten gleichzeitig als Mittel zur Finanzierung der Kapelle.⁵⁹⁶

⁵⁹⁰ Vgl. Tang, 2014, S. 267-268.

⁵⁹¹ Ibid., S. 277, 279, 280.

⁵⁹² Vgl. Tang, 2014, S. 270-280.

⁵⁹³ Kompilierungskomitee für *Die Hundertjährige Kulturgeschichte von Shanghai*, 2002, S. 98.

⁵⁹⁴ Ibid.

⁵⁹⁵ Sun, 2012, S. 107-110.

⁵⁹⁶ Vgl. Shanghai CPPCC, 1990, S. 182f.

Aber die Präsenz von Mozarts Musik, die einst in Kirchen und kirchlichen Schulen zu hören war, hielt nicht lange an. Aus chinesischer Perspektive hatten ausländische Mächte seit dem 19. Jahrhundert unter dem Schutz ungleicher Verträge nicht nur militärische, politische und wirtschaftliche Aggressionen gegen China verübt, sondern auch durch missionarische Tätigkeiten sowie den Betrieb von Schulen, Krankenhäusern und Zeitungen kulturelle Aktivitäten entfaltet, die das Ziel hatten, koloniale Invasion zu rechtfertigen und zu verschleiern.⁵⁹⁷ Die umfassende Säuberung westlicher Einflüsse wurde nach der Gründung der Volksrepublik China zu einer zentralen Aufgabe.⁵⁹⁸ Die Lage verschärfte sich insbesondere mit dem Ausbruch des Koreakrieges 1950 und dem damit verbundenen sino-amerikanischen Konflikt. Als die US-Regierung chinesisches Eigentum auf amerikanischem Boden beschlagnahmte, reagierte die chinesische Regierung mit Gegenmaßnahmen, darunter die Übernahme ausländischer religiöser Organisationen, Missionsschulen und Krankenhäuser.⁵⁹⁹ Viele christliche und katholische Gemeinschaften sowie ihre angeschlossenen Einrichtungen, die größtenteils auf Subventionen westlicher Länder, insbesondere der Vereinigten Staaten, angewiesen waren, wurden verstaatlicht oder geschlossen. Fremdländische Bischöfe und Missionare wurden des Landes verwiesen.⁶⁰⁰ Mit der Errichtung eines sozialistischen Wirtschaftssystems, das auf der Vergesellschaftung der Produktionsmittel beruhte, war die Weiterexistenz westlicher Unternehmen, die während der Halbkolonialzeit gegründet worden waren, institutionell unvereinbar. Die chinesische Regierung ergriff Maßnahmen zur Regulierung und schrittweisen Enteignung dieser Unternehmen, was auch als Mittel der diplomatischen Auseinandersetzung diente und ihren endgültigen Rückzug aus China beschleunigte. Mit dem Verschwinden dieser Unternehmen und Institutionen gingen auch die Geschäftsnetzwerke, betrieblichen Erfahrungen und das technische Know-how verloren, das sie mitgebracht hatten.⁶⁰¹ Gleichzeitig verschwanden jene Gruppen aus

⁵⁹⁷ Mao, 1991, S. 630.

⁵⁹⁸ Zhang, 2022, S. 56-69.

⁵⁹⁹ Peng, 2017, S. 198-202.

⁶⁰⁰ Zhang, 2022, S. 56-69.

⁶⁰¹ Sun, 2012, S. 5-12.

der chinesischen Gesellschaft, die zuvor als bedeutende Förderer der europäischen klassischen Musik, einschließlich Mozarts Werke, gewirkt hatten.

6. Schluss

In der vorliegenden Dissertation wurde die Mozart-Rezeption in China vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis 1949 mithilfe einer empirischen Analyse beleuchtet. Zunächst bot eine Trendanalyse Einblicke in die Entwicklung von Konzerten mit Mozarts Werken sowie Publikationen, die Mozarts Werke behandeln. Dabei zeigte sich ein Rezeptionstrend: In der Ära der Republik China unterlagen sowohl die Anzahl der Konzerte als auch der Publikationen signifikanten Schwankungen, wiesen jedoch insgesamt eine aufsteigende Tendenz auf. Besonders um 1936 und 1946 herum waren deutliche Höhepunkte zu verzeichnen. In den Anhängen sind Tabellen zu relevanten Konzerten und Städten, Orchestern, Musikern, Publikationsorten, Verlagen und Autoren aufgeführt. Die vergleichende Analyse dieser Daten enthüllt ein konsistentes Muster, nämlich eine Zunahme der Beschäftigung mit Mozart durch Musiker, Medien und Schriftstellern, wobei Shanghai als Kernpunkt der Mozart-Rezeption hervorsticht. Westchinesische Städte wie Chongqing und Guilin verzeichneten vor allem in der ersten Hälfte der 1940er-Jahre einen deutlichen Anstieg von relevanten Konzerten und Publikationen.

Das dritte Kapitel konzentriert sich auf die Rezeptionssituation bis 1936. Durch die Analyse der Daten in den Tabellen 1, 2, 7, 8 und 10 in den Anhängen wurden wichtige Städte, Orchester und Musikhochschulen identifiziert, die für Mozarts Konzerte und Veröffentlichungen relevant waren. Ein besonderes Augenmerk richtet sich auf das „Shanghai Municipal Orchestra“ (SMO) und sein Publikum, das Musikinstitut der Universität Peking, die Nationale Musikhochschule Shanghai sowie die Tageszeitung *Shen Bao*. Die Analyse der Rezipienten umfasste eine Untersuchung der Zugänglichkeit von Mozarts Musik für verschiedene soziale Schichten, basierend auf einem Vergleich von Lebensstandards, Einkommen und Ausgaben der Arbeiterklasse, Konzertticketpreisen und Kosten für andere Unterhaltungsangebote.

Das SMO, ursprünglich hauptsächlich für ausländische Bewohner Shanghais zuständig, begann erst 1925 chinesischen Zuschauern Mozarts Musik näherzubringen. Trotz regelmäßiger Aufführungen von Mozart im Programm des SMO war die Anzahl

der jährlichen Konzerte durchschnittlich begrenzt, was den Zugang zu einem umfassenden Mozart-Erlebnis erschwerte. Ab 1928, mit der Öffnung der Parks in internationalen Konzessionen für chinesische Besucher stieg deren Anzahl bei den SMO-Konzerten signifikant, wobei hauptsächlich Angehörige der besserverdienenden Schichten vertreten waren. Arbeiterklassen blieben aufgrund von Zeit- und Transportkosten sowie Unterhaltungsalternativen oft ausgeschlossen.

Neben dem Beitrag des SMO zur Verbreitung von Mozarts Musik ermöglichten viele Kirchenschulen Personen unterschiedlicher sozialer Ebenen den Zugang zu westlicher Musikausbildung. Ursprünglich richteten sich diese Schulen an Schüler aus ärmeren Familien und boten westlichen Musikunterricht an. Eine anspruchsvollere und professionellere Ausbildung im Bereich der Instrumentalmusik, einschließlich der Interpretation von Mozarts Musik, blieb jedoch vor allem Kindern aus Mittel- und Oberschichtfamilien vorbehalten. Aus der Perspektive der SMO-Konzerte und der Kirchenschulen betrachtet, war Mozarts Musik überwiegend ein kulturelles Gut und Bildungsinhalt gehobener Gesellschaftsschichten, mit Ausnahmen wie dem „Shanghai Children’s Poorhouse Orchestra“, das Kindern aus niedrigeren Gesellschaftsschichten eine westliche Musikausbildung ermöglichte und sie mit Mozarts Musik bekannt machte.

Parallel entwickelten sich in China professionelle musikalische Hochschulen nach westlichem Muster. Diese Institutionen widmeten sich einerseits dem Studium der westlichen klassischen Musik und dienten somit als Rezipienten von Mozarts Werken. Andererseits spielten sie eine Schlüsselrolle in der Verbreitung seiner Musik. An der von Xiao Youmei geleiteten Nationalen Musikhochschule Shanghai wurden zwei Hauptaspekte betont: zum einen die Nutzung westlicher Musikkennntnisse zur vermeintlichen Modernisierung der chinesischen Musik, zum anderen die Bedeutung der nationalen Identität bei der Adaption westlicher Musik. Mozart wurde als Beispiel für die Integration italienischer Musikkultur unter Beibehaltung der eigenen deutschen kulturellen bekannt.

In der damaligen Verlags- und Medienlandschaft Chinas wurde Mozart nicht nur als herausragender Musiker porträtiert, sondern auch sein ausgeprägtes nationales

Bewusstsein hervorgehoben. Dieses Bewusstsein manifestierte sich in seiner Entscheidung, Positionen im Ausland abzulehnen, und in der Art und Weise, wie er seine Werke, insbesondere die Oper *Die Zauberflöte* komponierte. Diese Darstellung Mozarts korrespondierte mit dem sozialen Kontext in China, in dem die Bewahrung nationaler Identität im Zuge der Auseinandersetzung mit westlichen Einflüssen und dem Streben nach Modernisierung eine wichtige Rolle spielte.

Das vierte Kapitel beleuchtet die Mozart-Rezeption von 1937 bis 1945, einer Zeit des Widerstands gegen die japanische Besatzung. In dieser Phase erweiterte sich der kulturelle Fokus über Shanghai hinaus nach Westchina, insbesondere nach Chongqing und Guilin. Chongqing entwickelte sich zu einem musikalischen Zentrum, begünstigt durch den Umzug der Hauptstadt und die Zuwanderung von Musikern, Verlagen und Intellektuellen. In dieser Zeit wurden Mozarts Werke, vor allem seine Opern, nicht nur als Quelle der Freude, sondern auch als Symbole für Freiheit, Nächstenliebe, Humanismus und natürliche Menschlichkeit wahrgenommen. Diese tiefere Wertschätzung Mozarts trug dazu bei, dass seine Musik als künstlerische Kraft gesehen wurde, die Menschen in schwierigen Zeiten inspirierte und Hoffnung auf eine schönere und gerechtere Gesellschaft gab.

Die Frage, ob und inwieweit ein breiteres Spektrum der Gesellschaft, insbesondere die unteren sozialen Schichten, in Westchina als Rezipienten von Mozarts Musik in Betracht kamen, bleibt ein kontinuierliches Thema in der Diskussion. Die Analyse der Anzahl der Hochschulstudenten und staatlichen Stipendienprogramme, sowie der Militärmusikschulen zeigt, dass durch staatliche Förderung Schüler und Studenten verschiedener sozialer Schichten einen verbesserten Zugang zu musikalischer Bildung erhielten. Dies trug zur Verbreitung westlicher Musik, einschließlich Mozarts Werken, in breiteren Bevölkerungsschichten bei.

Die Verlegung von Musikern nach Westchina und die Gründung neuer Orchester erweiterte die Reichweite musikalischer Darbietungen und erreichte durch Konzerte und musikalische Massenbewegungen ein breiteres Publikum. Anfangs konzentrierten sich diese Orchester auf westliche Musik, doch im Laufe des Krieges verlagerte sich der Fokus auf Musik, die den Widerstand gegen die japanische Aggression thematisierte.

Diese Verschiebung erforderte von den Musikern, Massenlieder für die breite Bevölkerung zu komponieren und aufzuführen, was darauf hindeutet, dass die Rezeption von Mozarts Musik, insbesondere seiner instrumentalen Werke, in gewissem Maße unterbrochen wurde. Trotzdem wurde seine Musik während der Massengesangsaktivitäten manchmal vorgestellt und blieb Teil des Trends, westliche Musik in China bekannt zu machen und zu fördern.

In Bezug auf die Rezeptionssituation in Shanghai zeigt die Analyse, dass die Musikaktivitäten des SMO und der jüdischen Flüchtlinge besonders hervorstachen. Durch den Vergleich des Anteils von Mozarts und anderer Musik in den aufgeführten Konzerten ist zu sehen, dass die Wertschätzung von Mozarts Musik im SMO während der Inselzeit (1937–1941) und der japanischen Besatzungszeit (1942–1945) signifikante Veränderungen durchlief. In der Inselzeit lag der Fokus des SMO, aufgrund der finanziellen Unterstützung durch Italien, Frankreich und Großbritannien, auf Komponisten aus diesen Ländern, während Mozart oft vernachlässigt wurde. Nur die jüdischen Flüchtlingsmusiker, die zeitweise in Shanghai Zuflucht fanden, betrachteten klassische Musik, einschließlich Mozarts Werke, als ein Mittel zum sozialen Aufstieg. Erst nach der japanischen Besetzung Shanghais wurden vermehrte Werke deutscher und österreichischer Komponisten aufgeführt, einschließlich Mozarts. In den japanisch kontrollierten Gebieten wurde Mozarts Musik von Flüchtlingen als Mittel zur Anpassung an die japanische Kontrolle genutzt. Ansonsten bevorzugten die deutschen und österreichischen Flüchtlinge im Ghetto Musik aus ihrer Herkunftskultur sowie leichtere Unterhaltungsmusik. Wegen der Abwesenheit ausländischer Bewohner aufgrund der japanischen Beschränkungen stieg jedoch die Zahl der chinesischen Zuschauer bei diesen Konzerten an.

Nach dem Ende des Zweiten Sino-Japanischen Krieges kehrten zahlreiche Kulturschaffende nach Shanghai zurück, wodurch die Stadt zum letzten und einzigen Zentrum der Mozart-Rezeption wurde. Das fünfte Kapitel fokussiert auf die Jahre 1946 bis 1949. In den ersten beiden Nachkriegsjahren gab es im Durchschnitt mehr Aufführungen von Mozarts Musik als in der vorherigen Periode, wobei diese überwiegend von SMO und jüdischen Gemeinschaften veranstaltet wurden. Doch ab

1948 war ein deutlicher Rückgang zu beobachten. Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und dem Beginn des Bürgerkriegs verließen viele europäischen Musiker Shanghai und das SMO, wodurch chinesische Musiker zunehmend in den Vordergrund traten. Es begann eine Ära, in der Chinesen führende Rollen in Orchestern übernahmen. Dennoch führten häufige Wechsel der Orchesterdirigenten, Personalveränderungen im Orchester und die durch den Bürgerkrieg bedingten wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu einer erheblichen Verschlechterung der Konzertqualität. Während dieser Zeit blieb das Verständnis und die Wertschätzung für Mozart weitgehend unverändert; Menschen fanden weiterhin Resonanz und Trost in Mozarts Gestalt, der das Leben trotz widriger Umstände leidenschaftlich liebte.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Rezeption von Mozarts Musik bis 1949 stark durch sozialpolitische Veränderungen geprägt war. Die Einflüsse der sozialpolitischen Veränderungen auf Mozarts-Rezeption äußerten sich in veränderlichen Konzert- und Veröffentlichungszahlen, bedingt durch die instabile gesellschaftliche Lage. Zudem erfolgte eine Verschiebung in der Verbreitungsweise von europäischen zu chinesischen Musikern und Intellektuellen, was eine geografische Expansion von Mozarts Einfluss von den östlichen Metropolen wie Shanghai in die westlichen Binnenstädten widerspiegelt. Während der Kolonialzeit in den Konzessionsgebieten fungierte die klassische Musik bzw. Mozarts Musik als Marker gesellschaftlicher Differenzierung. Aufgrund begrenzter Informationen zum Kulturkonsum der unteren Schichten bleibt die Zugänglichkeit von Mozarts Musik für die unteren Schichten nicht klar genug. Doch unter den Intellektuellen, Gebildeten und wirtschaftlich besser gestellten Schichten erzielte die Rezeption von Mozarts Musik und seinem Image in China seit 1920er-Jahren Resonanz. Sie erkannten nicht nur Mozarts herausragendes musikalisches Genie, sondern nahmen unter den damaligen Umständen, in denen in China ein besonderer Fokus auf den Nationalismus gelegt wurde, stillschweigend ein Bild Mozarts als Patrioten an und förderten aktiv dessen Verbreitung. Im Kontext des Zweiten Weltkriegs jedoch, insbesondere durch den Zustrom jüdischer Flüchtlinge und die antifaschistische Haltung der Alliierten, wurde Mozarts Musik zu einem Medium, das Resonanz und Hoffnung in schwierigen Zeiten

ausdrückte. Gleichzeitig fanden chinesische Intellektuelle, die inmitten von Krieg und Chaos nach neuen Wegen und Werten suchten, in Mozarts Musik universelle Ideale wie Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Diese Werte ergänzten in gewisser Weise die nationalistischen Bestrebungen Chinas und verliehen dem Prozess der Rezeption von Mozarts Musik in China eine ausgeprägte politische und kulturelle Dimension.

7. Literaturverzeichnis

Abels, Robert: Studien zur Gesualdo-Rezeption durch Komponisten des 20. Jahrhunderts. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2017.

Adler, Guido: Internationalism in music. In: Musical Quartely (11), 1925, S. 291.

Adrain A. Bennett: Missionary Journalist in China, Yang J. Allen and his Magazines. The University of Georgia Press, 1983.

Annual Report of the Municipal Council 1908-1941 Shanghai: North China Daily News.

Anonym: Benefizkonzerte am Monatsende vom Orchester der Tianjin Wirtschaftshochschule. In: Bilder 369 (10) 13, 1941, S. 26. 工商学院管弦乐队本月底将举行慈善音乐会. 三六九画报, 1941 第 10 卷第 13 期第 26 页.

Anonym: Das Bildungsministerium befiehlt alle Provinzen, vorübergehend kombinierte provinzielle Mittelschule oder neue Klassen zu bestehenden Mittelschulen hinzuzufügen, um Schüler in Kriegsgebiet aufzunehmen. In: Shen Bao, 22.09.1941. 教育部令各省田舍省立临时联合中学或原有中学增设班级收容战区学生. 申报, 1941 年 9 月 22 日.

Anonym: Das Bildungsministerium plant weiterhin für die außerschulischen Schüler im Shelter-Bereich. In: Education Newsletter (4) 21, 05.1941. 教育部继续筹划收容战区失学学生. 教育通讯, 1941 年 5 月第 4 卷第 21 期.

Anonym: Kurzübersicht des Musikinstituts der Universität Peking. In: Tageszeitung der Universität Peking (1069), 19.08.1922. 北大音乐传习所简章. 北京大学日刊 1069 号, 1922 年 8 月 19 日.

Anonym: Mahlzeiten für Grund- und Mittelschüler aus Kriegsgebiet wurden erhöht. Education Newsletter (3) 19, 05.1940. 战区中小學生膳食已由主管方面分別酌增. 教育通讯, 1940 年 5 月第 3 卷第 19 期.

Balázs, Béla: Das Requiem. Übersetzt von Jiao Juyin. Chongqing: Kulturleben Verlag, 1943. Balázs, Béla 著, 焦菊隐译: 安魂曲. 重庆: 文化生活出版社, 1943.

Balázs, Béla: Mozart. 3-Akt-Theater. Übersetzt von Sha Meng. In: Xiju Chunqiu Guilin (2) 2, 1942, S. 32-54. Balázs, Béla 著, 沙蒙译: 莫札特 三幕剧. 戏剧春秋 (桂林), 1942 年第 2 卷第 2 期第 32-54 页.

- Bergère, Marie-Claire: Histoire de Shanghai. Übersetzt von Wang Ju und Zhao Nianguo. Shanghai: Shanghai Academy of Social Science Press, 2005. 白吉尔：上海史 走向现代之路. 王菊, 赵念国译. 上海: 上海社会科学院出版社, 2005.
- Bian, Ming: Das Requiem. In: Xin Bao (2), 10.04.1946. 卞明: 安魂曲. 辛报 (上海), 1946 年 4 月 10 日第 2 版.
- Bickers, R.A.: "The greatest cultural asset east of Suez": the history and politics of the Shanghai Municipal Orchestra and Public Band, 1881-1946. In: China and the world in the twentieth century: selected essays (2), 2001, S. 835-875.
- Bing, Jian: Vorstellung zum Orchester der Wirtschaftshochschule und Mozartabend. In: Kung Shang-Leben (3), 1941, S. 2-5. 秉坚: 工商管弦乐队及莫札尔特音乐会之介绍. 工商生活(天津), 1941 第 3 期第 2-5 页.
- Bohlman, Philip V.: Jewish Music in Europe. In: Rice, Tomothy/Porter, James/Goertzen, Chris (Hrsg.): The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 8 Europe. New York: Garland Publishing, 2000.
- Bu, Shaofu: Transformation und das Requiem. In: The Central Daily News, 22.01.1943, S. 6. 卜少夫: 蜕变与“安魂曲”. 中央日报扫荡报联合报, 1943 年 1 月 22 日第 6 版.
- Cai, Hongzuan/Xu Youchun (Hrsg.): Das Wörterbuch der Parteien der Republik China. Hefei: Huangshan Publishing House, 2012. 蔡鸿源, 徐友春编: 民国会社党派大辞典. 合肥: 黄山书社, 2012.
- Cai, Yuanpei: Eröffnungsworte. In: Musikzeitschrift des Musikforschungsvereins der Universität Peking (1) 1, 03.1920. 蔡元培: 发刊词. 北大音乐研究会音乐杂志, 1920 年 3 月第 1 卷第 1 号.
- Carnegie, Dale: Große Musiker mit unheilvollem Schicksal: Mozart in Armut benutzt Wollsocken als Handschuhe. Übersetzt von Song Kun. In: Wirtschaftsleben (3), 1941. 代尔卡耐基著, 宋昆译: 命运多乖的伟大音乐家们: 莫扎特穷得用毛袜当手套. 工商生活, 1941 年第 3 期.
- Chang, Yunping/Luo Ling: Anpassung, Planung und Wiederaufbau der chinesischen Bildungsmodernisierung während des Widerstandskrieges gegen Japan. Beijing: China Science Publishing & Media, 2017. 常云平, 罗玲: 调适、规划与重建抗战时期的

中国教育近代化. 北京: 科学出版社, 2017.

Chen, Da: Das Leben der Stadtarbeiter während des Antijapanischen Krieges in China. Beijing: China Labour Publishing House, 1993. 陈达: 我国抗日战争时期市镇工人生活. 北京: 中国劳动出版社, 1993.

Chen, Jianhua (Hrsg.): Die akademische Geschichte der ausländischen Literatur in China, Band 1. Chongqing: Chongqing Publishing House, 2016. 陈建华编: 中国外国文学研究的学术历程第1卷 外国文学研究的方法论问题. 重庆: 重庆出版社, 2016.

Chen, Jianhua: Eine Chronik der Musikgeschichte in der Republik China. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2005. 陈建华: 民国时期音乐史年谱. 上海: 上海音乐出版社, 2005.

Chen, Jianhua: Manuskripte der westlichen Blasmusik. Beijing: Central Conservatory of Music Press, 2011. 陈建华: 西方管乐艺术论稿. 北京: 中央音乐学院出版社, 2011.

Chen, Jie/Yang, Liucheng: Die Verbreitung des westlichen Musikwissens in Guilin während des Widerstandskrieges gegen Japan – am Beispiel der Musikzeitschriften *Neue Musik* und *Musikwissen*. In: Music Communication Quarterly (1), 2016, S. 83–89. 陈婕, 杨柳成: 抗战时期“西方音乐知识”在桂林的传播——以音乐期刊《新音乐》、《音乐知识》为例. 音乐传播季刊, 2016年第1期第83-89页.

Chen, Wanjin: Zehn Jahre Radio und Fernsehen in Guilin. Guilin: Lijiang Publishing House, 1994. 陈万金: 桂林市广播电视十年. 桂林: 漓江出版社, 1994.

Chen, Xuexun: Referenzmaterialien zur Geschichte der Bildung im modernen China, Band 2. Beijing: People's Education Press, 1998. 陈学恂: 中国近代教育史教学参考资料下册. 北京: 人民教育出版社, 1998.

Chen, Yanting: Eine Übersicht über die Forschung zu Schulliedern. Journal of Nanjing Art Institute (Music & Performance), 2002 (4), S. 16. 陈燕婷: 学堂乐歌研究综述. 南京艺术学院学报(音乐及表演版), 2002年第4期第16页.

Chen, Yuhong: Vergleich der Gehälter von Lehrern, Beamten und Arbeitern in China vor dem Widerstandskrieg. In: Republican Archives (9), 2014, S. 68–79. 陈育红: 战前中国教师, 公务员, 工人工资薪俸之比较. 民国档案, 2014年第9期第68-79页.

Chun, Wen: Einführung in weltberühmte Musiker: Mozart (mit Fotos). In: Radio

Weekly Nanjing (30), 1947, S.8. 纯文: 世界名音乐家介绍 莫札尔特 (附图). 广播周报 (南京), 1947 年第 30 期第 8 页.

Ci, Hongfei: Untersuchung der Gehälter und Lebensbedingungen von Lehrern und Beamten in den 1920er und 1930er Jahren. In: Modern Chinese History Studies, 1994 (3), S. 285–291. 慈鸿飞: 二三十年代教师、公务员工资及生活状况考. 近代史研究, 1994 年第 3 期第 285-291 页.

Dai, Junchao: An Overview on the Music Societies in the First half of 20th Century of Modern China. Unveröffentlichte Dissertation, China Conservatory of Music, 2010. 戴俊超: 20 世纪上半叶中国音乐社团概论. 中国音乐学院博士论文, 2010.

Du, Yuanzai (Hrsg.): Revolutionary Literature Vol. 58 Education During the Anti-Japanese War. Taipei: Central Cultural Relics Supply Agency, 1972a. 杜元载编: 革命文献第 58 辑抗战时期教育. 台北: 中央文物供应, 1972a.

Du, Yuanzai (Hrsg.): Revolutionäre Literatur, Band 60: Hochschulbildung während des Anti-Japanischen Krieges. Taipei: Central Cultural Relics Supply Agency, 1972b. 杜元载编: 革命文献第 60 辑抗战时期之高等教育. 台北: 中央文物供应, 1972b.

Enomoto, Yasuko (Hrsg.): Shanghai Concession und Lyceum Theater. Das Theater, wo chinesische und westliche Kunst aufeinandertreffen. Übersetzt von Ohashi Tahahiko und Zhao Yi. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2015. 榎本泰子编, 大桥毅彦, 赵怡译: 上海租界与兰心大戏院 东西艺术融合交汇的剧场空间. 上海: 上海人民出版社, 2015.

Enomoto, Yasuko: Der Shanghai-Traum der westlichen Musiker – Die Legende des Shanghai Municipal Orchestra. Übersetzt von Zhao Yi. Shanghai: Shanghai Lexicographical Publishing House, 2009. 榎本泰子著, 赵怡译: 西方音乐家的上海梦 工部局乐队传奇. 上海: 上海辞书出版社, 2009.

Enomoto, Yasuko: Die Stadt der Musiker. Shanghai, der Beginn der westlichen Musik im modernen China. Übersetzt von Peng Jin. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2003. 榎本泰子著, 彭谨译: 乐人之都 上海 西洋音乐在近代中国的发轫. 上海: 上海音乐出版社, 2003.

Fairbank, John King (Hrsg.): The Cambridge History of China. Vol. 12, Republican China 1912-1949, Part 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Fang, Xu: Der Funke des Lebens – nach dem Ansehen des *Requiems*. In: The China Times (Chongqing), 27.01.1943, S. 4. 方栩: 生命的火花—看安魂曲后. 时事新报 (重庆), 1943 年 1 月 27 日第 4 版.

Fei, Shi: Über die Reform der chinesischen Musik. In: Zhejiang Chao, 06. 1903. 匪石: 中国音乐改良说. 浙江潮, 1903 年 6 月.

Felber, Erwin: Der Kulturelle Aufbau im Distrikt. In: Shanghai Jewish Chronicle, 23.08.1943.

Felber, Erwin: *Die Fledermaus* im Lyceum Theater. In: Shanghai Echo, Jg. 1, Nr. 120, 02.04.1946, S. 3.

Feng, Lei: The Study of the three educational organizations of music in “Assistant Capital” Chongqing. Unveröffentlichte Dissertation, Shanghai Conservatory of Music, 2010. 冯雷: 陪都重庆三个音乐教育机构之研究. 上海音乐学院博士学位论文, 2010.

Feng, Mingyang (Hrsg.): Hao Ge. Wuhan: Wuhan University Press, 2015. 冯明洋编: 浩歌. 武汉: 武汉大学出版社, 2015.

Feng, Zikai: Allgemeine Erkenntnisse über Musik. Shanghai: Yadong Bibliothek, 1925. 丰子恺: 音乐的常识. 上海: 亚东图书馆, 1925.

Field, Andrew David: Shanghai's Dancing World: Cabaret Culture and Urban Politics in Shanghai, 1919-1954. Hongkong: The Chinese University of Hongkong Press, 2010.

Forschungsbüro von Soong Ching Ling Foundation (Hrsg.): Newsletter of the China Defense League (CDL). Übersetzt von Wu Jingping. Beijing: China Peace Publishing House, 1989. 宋庆龄基金会研究室编, 吴景平译: 保卫中国同盟新闻通讯. 北京: 中国和平出版社, 1989.

Fortbildung Verlag (Hrsg.): Ausgewählte Aufsätze der Fortbildung. Fortbildung Verlag, 1945. 进修月刊社编: 进修文选. 进修出版教育社, 1945.

Fu, Yanchang/Zhu, Yingpeng/Zhang, Ruogu: Kunsteinstellungen von drei Lehren. Shanghai: Liangyou Press, 1927. 傅彦长, 朱应鹏, 张若谷: 艺术三家言. 上海: 良友图书印刷公司, 1927.

Gammond, Peter: The Oxford Companion to Popular Music. Oxford: Oxford

University Press, 1991.

Gao, Xiangyuan: Über die Position und Funktion der Kriegskulturbewegung im Widerstandskrieg gegen Japan. In: Journal of Shanxi Normal University (3), 1997. 高向远: 论抗战文化运动在抗日战争中的地位和作用. 陕西师范大学学报, 1997 年第 3 期.

Gao, Yang: Die Nationale Musikhochschule Chongqing während des Widerstandskrieges gegen Japan. In: Educational Review (7), 2014, S. 141–143. 高阳: 抗战时期的重庆国立音乐院. 教育评论, 2014 年第 7 期第 141-143 页.

Ge, Pu/Ma, Baolian: Zum Mozart-Stil (mit Fotos). In: Music Style (11–12), 1941, S. 12–13. 革普, 马葆炼: 谈莫差特的风格 (附图). 乐风 (南京), 1941 年第 11-12 期第 12-13 页.

Ge, Tao: Schallplatten und das gesellschaftliche Leben im modernen Shanghai. Shanghai: Shanghai Cishu Publishing House, 2009. 葛涛: 唱片与近代上海社会生活. 上海: 上海辞书出版社, 2009.

Geiger, Heinrich: Erblühende Zweige: Westliche klassische Musik in China. Mainz: Schott Campus, 2009.

Gentscheff, Welisar: Die Mozart-Rezeption in Bulgarien. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* (1), 1997, S. 153–158.

Gienow-Hecht, Jessica: Sound Diplomacy: Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850-1920. Chicago: Chicago University Press, 2009.

Ginzburg, Carlo: The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller. Trans. John and Anne Tedeschi. New York: Penguin Books, 1982.

Gong, Hong-Yu: Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911-1949. In: New Zealand Journal of Asian Studies (10) 2, 2008, S. 38–69.

Gong, Yonghong: Musikkulturaustausch zwischen China und dem Ausland in der Nebenhauptstadt Chongqing während der Zeit des Anti-Japanischen Krieges. In: Academic Journal of Chongqing Normal University (2), 2020, S. 50–58. 龚永红: 抗战时期陪都重庆的中外音乐文化交流. 重庆师范大学学报, 2020 年第 2 期第 50-58 页.

Gu, Changsheng: Missionare und das moderne China. Shanghai: Shanghai People's

- Press. 顾长生: 传教士与近代中国. 上海: 上海人民出版社, 2004.
- Guan, Xin: The Concert and Changes of Social Life in the Period of the Republic of China, 1912-1945. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Nankai, 2014. 关心: 民国音乐会与社会生活变迁 1912-1945. 南开大学博士论文, 2014 年 5 月.
- Guo, Chuan: Aufrechterhaltung und Fortführung der Kultur. Xi'an: Shaanxi Normal University Press, 2019. 郭川: 文化存续. 西安: 陕西师范大学出版社, 2019.
- Han, Guohuang: Forschung des Musikinstituts der Universität Peking. In: Art of Music (1), 1990, S. 1-7. 韩国璜: 北京大学音乐传习所研究. 音乐艺术, 1990 年第 1 期第 1-7 页.
- He, Jiahuai: Anti-Nazis und zwischen Menschen und Tier. In: Wildgras (4) 6, 1942. 何家槐: 反纳粹与人兽之间. 野草, 1942 年第 4 卷第 6 期.
- He, Luting: Die aktuelle Situation der chinesischen Musikindustrie und was wir über Musikkunst wissen sollten. In: Stars (6), 1936. 贺绿汀: 中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识. 明星, 1936 年第 6 卷.
- Heskes, Irene: Passport to Jewish Music: Its History, Traditions, and Culture. Westport: Praeger, 1994.
- Hong, Pan: Review of Military Music in the Old Society. In: Journal of Nanjing Arts Institute (Music & Performance) (4), 1983. 洪潘: 旧社会军乐回顾. 南京艺术学院学报 (音乐与表演艺术版), 1983 年第 4 期.
- Hu, Kuisun: Einführung in die Oper. Shanghai: Commercial Press, 1936. 胡葵荪: 歌剧概论. 上海: 商务印书馆, 1936.
- Hu, Zhonghua/Zuo, Ping/Zhang, Xiqing: Forschung zum Alltagsleben der Chengduer in Republik China. Chengdu: Sichuan University Press, 2017. 胡中华, 左平, 张喜庆: 民国时期成都市民日常生活研究. 成都: 四川大学出版社, 2017.
- Hua, Yi: Mozart im Gedächtnis der allgemeinen Menschen. In: Ninghwa Sammlung (Shanghai) (8), 1938, S. 20. 華一: 莫札尔德在一般人的脑海里. 银花集 (上海), 1938 年第 8 期第 20 页.
- Huang, Chang: Das Requiem. In: Wan Xiang (4) 6, 1944, S. 118-122. 黄裳: 巴山寄语——安魂曲. 万象, 1944 年第 4 卷第 6 期第 118-122 页.
- Huang, Wei: Persuasion and Discipline: Christian Church and the Changes of Social

Life in Modern Shanghai. Unveröffentlichte Dissertation, Shanghai University, 2019.

黄薇: 劝说与规训 基督教与近代上海社会风尚. 上海大学博士论文, 2019.

Huang, Xudong (Hrsg.): Eine Auswahl schulpflichtiger Dokumente. Briefe von Xiao Youmei. Beijing: Central Conservatory of Music Press, 2016. 黄旭东编: 暨办学文档选 萧友梅书信. 北京: 中央音乐学院出版社, 2016.

Huang, Xudong/Wang, Puzuo: Chronik von Xiao Youmei. Beijing: Central Conservatory of Music Press, 2007. 黄旭东, 汪朴: 萧友梅编年纪事稿. 北京: 中央音乐学院出版社, 2007.

Institute of Economics, Shanghai Academy of Social Sciences: Preisdatensammlung vor und nach der Befreiung Shanghais. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 1958. 上海社会科学院经济研究所: 上海解放前后物价资料汇编. 上海: 上海人民出版社, 1958.

Klasse der Instruktorenausbildung der Joint Service School (Hrsg.): Die Gebote der Instruktoren. 1947. 联合勤务学校教官训练班编: 长官训词. 联合勤务学校教官训练班, 1947.

International Labour Office China Branch: Gehaltsstatistik in Shanghai. In: Shanghai Labour Statistics (1930-1937), 1938. 国际劳工局中国分局: 上海的工资统计. 上海劳工统计(1930-1937), 1938 年第 10 页.

Japanische-Chinesische Wirtschaftsvereinigung, 1990 (198), S.13.

Jiang, Shunxing/Sun, Zhaiwei (Hrsg.): Verlegung der Hauptstadt der Republik China. Nanjing: Jiangsu People's Press, 1997. 蒋顺兴, 孙宅巍: 民国大迁都. 南京: 江苏人民出版社, 1997.

Jiang, Weimin (Hrsg.): Die moderne Großmutter: Suche nach dem modernen Leben im alten Shanghai. Shanghai: Shanghai Sanlian Bookstore, 2003. 蒋为民: 时髦外婆 追寻老上海的时尚生活. 上海: 上海三联书店, 2003.

Jiao, Juyin: Vorstellung von dem „Requiem“. In: SIN XUA RHBAO, 14.01.1943, S. 4. 焦菊隐: “安魂曲”介绍. 新华日报, 1943 年 1 月 14 日第 4 版.

Jiang, Baili: Über den Nationalismus. In: Zhejiang Chao, 1903 (1-2). 蒋百里: 民族主义论. 浙江潮, 1903 年 2 月、3 月第 1、2 期.

Jin, Qiao: Xiao Youmei und die Musikausbildung im modernen China. Shanghai:

Shanghai Conservatory of Music Press, 2006. 金桥: 萧友梅与中国近代音乐教育. 上海: 上海音乐学院出版社, 2006.

Ju, Qihong: *Forschung zur Geschichte und zur Gegenwart der chinesischen Opern und Musiktheatern*. Hefei: Anhui Literatur- und Kunstverlag, 2014. 居其宏: 中国歌剧音乐剧创作历史与现状研究. 合肥: 安徽文艺出版社, 2014.

Ke, Ke: Cao Yu führte das Requiem auf. In: *The Eastern Daily*, 04.04.1943, S. 4. 可可: 曹禺上舞台演出安魂曲. 东方日报, 1943 年 4 月 4 日第 4 版.

Ke, Zhenghe: *Oper Carmen*. In: *Musikmagazin* (Beijing) (1) 2, 1928, S. 1–4. 柯政和: 歌剧“卡门”. 音乐杂志 (北京), 1928 年第 1 卷第 2 期第 1-4 页.

Kobbe, Gustav: *Liebesgeschichte von großen Musikern: Mozart und Constanze*. Übersetzt von Wang Yunjie. In: *Musikpädagogik* (4) 9, 1936, S. 32–42. 科培著, 王云階译: 大音乐家的恋爱故事 莫差特与空斯顿采. 音乐教育 (南昌), 1936 第 4 卷第 9 期第 32-42 页.

Komitee der Bildungsjahresbücher des Bildungsministeriums der Republik China (Hrsg.): *Das zweite chinesische Bildungsjahresbuch* Nr. 5, 9, 14. Shanghai: Shanghai Commercial Press, 1948. 民国教育部教育年鉴编纂委员会: 第二次中国教育年鉴第 5、9、14 编. 上海: 上海商务印书馆, 1948.

Kompilierungskomitee für *Die Hundertjährige Kulturgeschichte von Shanghai* (Hrsg.): *Die Hundertjährigen Kulturgeschichte von Shanghai*, 3. Band. Shanghai Scientific and Technical Literature Publishing House, 2002. 上海百年文化史编纂委员会: 上海百年文化史第三卷. 上海: 上海科学技术文献出版社, 2002.

Konrad, Ulrich: Die Mozartpflege im „Dritten Reich“. In: *Acta Mozartiana* (56) 1, 2009, S. 48–68.

Konrad, Ulrich: Rezeption, Innovation, Individuation. Intertextualität zwischen der Sinfonie Nr. 75 von Joseph Haydn und dem Klavierkonzert KV 540 von Wolfgang Amadeus Mozart. In: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte*. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well unter Mitarbeit von Signe Rotter, Kassel 2001 (=Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, XLVI), S. 149–167.

Kounin, I.I.: The Diamond Jubilee of the International Settlement of Shanghai. Shanghai: Post Mercury Company, 1938.

Kranzler, David: Japanese, Nazis and Jews: The Jewish Refugee Community in Shanghai, 1938-1945. New York: Yeshiva University Press, 1976.

Kreutzer, Hans Joachim: Proteus Mozart. Die Opern Mozarts in der Auffassung des 19. Jahrhunderts. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 60 (1), 1986, S. 1–23.

Kultur- und Geschichtekomitee der Changchun CPPCC (Hrsg.): Archiv der Literatur und Geschichte der Stadt Changchun, der 27. Kapitel. 1989. 长春市政协文史委员会编: 长春文史资料第 27 辑, 1989.

Kulturabteilung Chengdu (Hrsg.): Neue Kultur von Chengdu – Kultur und Geschichte. Chengdu: Kulturabteilung Chengdu, 1993. 成都市文化局编: 成都新文化文史论稿第 1 辑. 成都: 成都市文化局, 1993.

Kung Shang-Leben (3), 1941, S.1. 工商生活 (天津), 1941 年第 3 期第 1 页.

Lang, Olga: Chinese Family and Society. New Haven: Yale University Press, 1946.

Lary, Diana: The Chinese People at War – Human Suffering and Social Transformation, 1937-1945. Cambridge University Press, 2010.

Le, Kaifeng/Li, Dan (Hrsg.): Lieder und Erbe – Die Gedenksammlung der Nationalen Musikhochschule Fujian. Fuzhou: The Straits Literature and Art Publishing House, 2015. 乐开丰, 李丹编: 弦歌相承 国立福建音专纪念文集. 福州: 海峡文艺出版社, 2015.

Levi, Erik: Mozart and the Nazis: how the Third Reich abused a cultural icon. New Haven and London: Yale University Press, 2010.

Li, Bingqian: Geschichte der chinesischen Privatuniversitäten 1840–1911. Xi'an: Shanxi Normal University Press, 2016. 李秉谦: 中国私立大学史鉴 1840-1911. 西安: 陕西师范大学出版社, 2016.

Li, Binsu/Hu, Wanling/Li, Fangyuan: Sammlung von Musikmaterialien aus der Zeit des Widerstandskrieges gegen Japan. In: Spezialausgabe der *SIN XUA RHBAO* Chongqing. Chongqing: Verlag der Southwest Normal University, 1985. 李滨荪, 胡婉玲, 李方元:

- 抗日战争时期音乐资料汇集. 重庆《新华日报》专辑. 重庆: 西南师范大学出版社, 1985.
- Li, Dingkai: *Bildungsgeschichte in Chongqing, Band II*. Chongqing: Southwest Normal University Press, 2006. 李定开: 重庆教育史 (第二卷). 重庆: 西南师范大学出版社, 2006.
- Li, Jianping: *Überblick zur Widerstandskriegsliteratur und -Kunst in Guilin*. Guilin: Lijiang Publishing House, 1991. 李建平: 桂林抗战文艺概观. 桂林: 漓江出版社, 1991.
- Li, Jing: Eine Analyse der kulturellen Merkmale der Widerstandskriegsmusik in Chongqing. In: *Journal of Chongqing Radio and TV-University* (36) 6, 2020, S. 12–19. 李晶: 重庆抗战音乐文化特征分析. 重庆广播电视大学学报, 2020 年 12 月第 36 卷第 6 期第 12-19 页.
- Li, Jinhui: Essen und Musik. In: *Unterhaltung* (2), 1935, S. 20. 黎錦暉: 食品與音樂. 娱乐, 1935 年第 2 期第 20 页.
- Li, Li/Wang, Jue/Lu, Ying: *Forschung zur Musikgeschichte der Republik China in Guangxi*. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2016. 李莉, 王玢, 陆璿: 广西民国音乐史研究. 桂林: 广西师范大学出版社, 2016.
- Li, Ling: Eine kurze Diskussion über neue Musik. In: *New Music Monthly* (3), 1940, S. 8–14. 李凌: 略论新音乐. 新音乐月刊, 1940 年第 3 期第 8-14 页.
- Li, Ling: *Li Lings Erinnerung am musikalischen Leben*. Beijing: Central Conservatory of Music Press, 2013. 李凌: 跋涉人生 李凌音乐人生回忆录. 北京: 中央音乐学院出版社, 2013.
- Li, Mingwei: *Studie zur sozialen Schichtung in den chinesischen Städten der späten Qing-Dynastie und frühen Republik, 1897–1927*. Beijing: Social Sciences Literature Press, 2005. 李明伟: 清末民初中国城市社会阶层研究(1897–1927). 北京: 社会科学文献出版社, 2005.
- Li, Sha: Die blühende Seite der Nachtmärkte in Shanghai. In: *Shen Bao*, 19.06.1937, S. 9. 李沙: 上海夜市的繁华面. 申报, 1937 年 6 月 19 日增刊第 9 版.
- Li, Wenru: *Sammlung chinesischer Musikzeitschriften des 20. Jahrhunderts, Band 1*. Beijing: Kultur- und Kunstverlag, 2005. 李文如: 二十世纪中国音乐期刊篇目汇编上

册. 北京: 文化艺术出版社, 2005.

Li, Yan: The Inspection of Shanghai Government Officials' Salary and Standard of Living (1930-1956). Unveröffentlichte Dissertation, East China Normal University, 2007. 李燕: 上海市公务人员工资及生活状况考察. 华东师范大学硕士论文, 2007.

Li, Yanrong: Das Gehalt und die Lebensbedingungen der Lehrer in Shanghai während der Republik China. In: Republic Archives (4), 2004, S. 71–77. 李彦荣: 民国时期上海教师的薪水及其生活状况. 民国档案, 2004 年第 4 期第 71-77 页.

Liang, Qichao: Ice-Drinker's Studio. Beijing: The People's Literature Publishing House, 1959. 梁启超: 饮冰室诗话. 北京: 人民文学出版社, 1959.

Liao, Fushu: Die allgemeine Form der Oper. In: Sechs Kunstarte (1) 2, 1936, S. 50–52. 廖辅叔: 歌剧的一般形态. 六艺(上海), 1936 年第 1 卷第 2 期第 50-52 页.

Liao, Fushu: Mozart als Opernkomponist. In: Musikpädagogik (4) 1, 1936, S. 131–142. 廖辅叔: 莫查尔特作为歌剧作曲家. 音乐教育, 1936 年第 4 卷第 1 期第 131-142 页.

Liao, Yvonne: Empires in Rivalry: Opera Concerts and Foreign Territoriality in Shanghai 1930-1945. In: Suzanne Aspde (Hrsg.): Operatic Geographies. The Place of Opera and the Opera House. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2019.

Ling, Ruilan: Eine kurze Geschichte der chinesischen Musik im 20. Jahrhundert. Harbin: Heilongjiang People's Publishing House, 2004. 凌瑞兰: 20 世纪中国音乐史略. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 2004.

Liu, Jia: Analyse der Entwicklung und Interpretation der chinesischen modernen Kunstlieder. Xuzhou: China University of Mining and Technology Press, 2018. 刘佳: 中国近现代艺术歌曲发展与演唱解析. 徐州: 中国矿业大学出版社, 2018.

Liu, Jingzhi: Collected Essays on the History of Chinese New Music, 1920-1945. Hongkong: Center of Asian Studies, University of Hong Kong, 1988. 刘靖之: 中国新音乐史论集 1920-1945. 香港大学亚洲研究中心, 1988.

Liu, Jingzhi: The Life and Work of Lin Shengshih. Hongkong: Hongkong University Press, 2000. 刘靖之: 林声翕传. 香港: 香港大学出版社, 2000.

Liu, Peiqian (Hrsg.): Shanghai Guideline. Shanghai: China Book Company, 1936. 柳

- 培潜编: 大上海指南. 上海: 中华书局有限公司, 1936.
- Liu, Tianhua: Entstehung des Vereins zur Verbesserung der chinesischen Musik. Beijing: Neue Musikbewegung, 1927. 刘天华: 国乐改进社缘起. 北京: 新乐潮, 1927.
- Liu, Tiequn: Anthologie zur Erforschung der antiken Literatur von Guangxi. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2019. 刘铁群: 广西古代文学研究论集. 桂林: 广西师范大学出版社, 2019.
- Liu, Xiaodan: Eine Studie zu drei Arten von Schulgesangsammlungen. In: Xiju Zhijia, 2021 (28), S. 53-57. 刘小担: 学堂乐歌三类乐歌集研究. 戏剧之家, 2021 年第 28 期, 第 53-57 页.
- Liu, Xiaolin: Kultur des Anti-Japanischen Krieges in Guilin und der chinesische Nationalgeist. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2018. 刘小林: 桂林抗战文化与中华民族精神. 桂林: 广西师范大学出版社, 2018.
- Liu, Zaisheng (Hrsg.): 150 Fragen zu Grundwissen der chinesischen Musikgeschichte. Beijing: People's Music Publishing House, 2011. 刘再生编: 中国音乐史基础知识 150 问. 北京: 人民音乐出版社, 2011.
- Lou, Jiajun: Studies on the Entertainment Industry of Shanghai, 1930-1939. Shanghai: Wenhui Press, 2008. 楼嘉军: 上海城市娱乐研究 1930-1939. 上海: 文汇出版社, 2008.
- Lu, Huabai: Dokumente über Massengesangsaktivitäten in der Kulturstadt Guilin während des Widerstandskrieges. In: Guangxi New Cultural Historical Materials (1), 1991. 陆华柏: 抗战时期桂林文化城群众歌咏活动纪实. 广西新文化史料, 1991 (1).
- Lu, Huabai: Erklärung zur Gründung der chinesischen Gesangsvereinigung 1937. In: Chinesische Musikforschungsinstitut (Hrsg.): Literatur der chinesische moderne Musikgeschichte, Band 4 (1937–1945), Serie 1 ausgewählte Aufsätze. Beijing: Chinese Musician's Association, 1959. 陆华柏: 中华全国歌咏协会成立宣言(1937). 中国音乐研究所编: 中国近代音乐史参考资料第四编 (1937-1945) 第一辑 论文选辑上册. 北京: 中国音乐家协会, 1959.
- Lu, Huabai: Neue Bemühungen im südöstlichen Musikkreis. In: United Weekly (39), 19.02.1945. 陆华柏: 东南音乐界新的努力. 联合周报, 1945 年 2 月 19 日第 39 期.
- Lu, Huabai: Wu Bochao in Guilin in der Frühphase des Widerstandskrieges gegen Japan.

- In: *Music Art* (4), 1989. 陆华柏: 吴伯超抗战初期在桂林. 音乐艺术, 1989 年第 4 期.
- Lu, Zhuang: *Fragen zum Freizeitleben von Grundschullehrern*. Shanghai: Shanghai Education Press, 1935. 陆庄: 小学教师课余时间问题. 上海: 上海教育编译馆, 1935.
- Luo, Qin (Hrsg.): *Aufklärung, Bewusstsein und Reflexion, Band 4. Chinesische Praxis und Erfahrung der Musikanthropologie 1980–2010*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2010. 洛秦编: 启示、觉悟与反思 卷 4 田野·个案 音乐人类学的中国实践与经验三十年 1980-2010. 上海: 上海音乐学院出版社, 2010.
- Luo, Qin/Qian, Renping: *A Pictorial Chronicle of National Conservatory of Music (1927-1941)*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2017.
- Luo, Zhiru: *Shanghai in statistischen Tabellen*. In: *Sammlung des Instituts für Sozialwissenschaften der Zentralen Forschungsakademie, Ausgabe 4*. Shanghai: Die Nationale Zentrale Forschungsakademie, Institut für Sozialwissenschaften, 1932. 罗志如: 统计表中之上海. 中央研究院社会科学研究所集刊第 4 号. 上海: 国立中央研究院社会科学研究院, 1932.
- Ma, Chengcheng: *From colonial culture to culture identity – the spread and changes of Shanghai Christian Music*. Unveröffentlichte Dissertation, Shanghai Conservatory of Music, 2014. 马成城: 从殖民文化到文化认同——上海基督教音乐的传播与变迁. 上海音乐学院硕士论文, 2014.
- Mao, Zedong: *Ausgewählte Werke von Mao Zedong, Band 2*. Beijing: People's Publishing House, 1991. 毛泽东: 毛泽东选集第二卷. 北京: 人民出版社, 1991.
- Man, Xinyin: *Naissance of Modern Chinese Opera*. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Xiamen, 2006. 满新颖: 中国歌剧的诞生. 厦门大学博士论文, 2006.
- Mao, Haijian: *The Qing Empire and the Opium War: The Collapse of the Heavenly Dynastie*. Cambridge University Press, 2016.
- Maybon, C. B/Fredet J.: *Histoire de la Concession Francaise de Shanghai*. Übersetzt von Ni Jinglan. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1983. 梅朋, 傅立德著, 倪静兰译: 上海法租界史. 上海: 上海译文出版社, 1983.
- Meng, Baiku: *Das Requiem*. In: *Ta Kung Pao*, 17.09.1946. 梦白骷: 安魂曲. 大公报 (上海), 1946 年 9 月 17 日第 7 版.
- Meng, Chang: *Ein neues Drama über Mozart*. In: *Xiju Chunqiu (Guilin)* (2), 1942, S.

- 28–32. 孟昌: 关于莫扎特的新剧作. 戏剧春秋 (桂林), 1942 年第 2 期第 28 页.
- Meng, Shuhong: Anthology of Meng Shuhong Vol.5 Modern Literature Collection. Kunming: Yunnan University Press, 2016. 蒙树宏: 蒙树宏文集第 5 卷 现代文学论集. 昆明: 云南大学出版社, 2016.
- Messmer, Matthias: Jewish Wayfarers in Modern China. Tragedy and Splendor. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth: Lexington Books, 2012.
- Metz: Mozart. In: New Idea Trends (1) 6, 1947, S. 41-43. 麦兹: 莫札尔德. 新思潮 (北平), 1947 第 1 卷第 6 期第 41-43 页.
- Meyer, E. H./Ferguson, Russell: Mozart und Geschichte. In: Volkskunst (Kunming) (1), 1946, S. 8-10. E. H. Meyer, Russell Ferguson: 莫扎特与历史. 人民艺术 (昆明), 1946 年创刊号第 8-10 页.
- Min, Qiu: Eindrücke nach dem Ansehen des Requiems. *China Jugend* (Chongqing) (8) 2, 1943, S. 51–52. 敏求: 安魂曲观后感. 中国青年 (重庆), 1943 年第 8 卷第 2 期第 51-52 页.
- Möller, Eberhard: Chemnitz, 17. bis 19. Juni 1996: Tagung „Mozart-Rezeption in Mittel- und Osteuropa“. In: Die Musikforschung, 50. Jahrg., H. 1, Januar – März 1997, S. 90.
- National Journal* (Beijing) (4) 6, 1944, S. 32-35. 国民杂志(北京), 1944 年第 4 期第 32-35 页.
- Ni, Moyan/Jiang Deming (Hrsg.): Talking about Ni Moyan's Books. Beijing: Beijing Publishing House, 1998. 倪墨炎著, 姜德明编: 倪墨炎书话. 北京: 北京出版社, 1998.
- North China Daily News, 10.08.1946.
- North-China Daily News, 21.03.1946.
- Ostasiatischer Lloyd, 02.06.1942.
- Ostasiatischer Lloyd, 31.05.1942.
- Pan, Guang (Hrsg.): Sources on Jewish Refugees in China, Vol. 4, Academic Perspectives. Shanghai: Shanghai Jiao Tong University Press, 2017c. 潘光编: 来华犹太难民资料档案精编第 4 卷 专家视点. 上海: 上海交通大学出版社, 2017.
- Pan, Guang (Hrsg.): Sources on Jewish Refugees in China, Vol. 2, Witness and

- Remembrance. Shanghai: Shanghai Jiao Tong University Press, 2017a. 潘光编: 来华犹太难民资料档案精编第 2 卷 亲历记忆. 上海: 上海交通大学出版社, 2017.
- Pan, Guang (Hrsg.): Sources on Jewish Refugees in China, Vol. 3, Outstanding Figures. Shanghai: Shanghai Jiao Tong University Press, 2017b. 潘光编: 来华犹太难民资料档案精编第 3 卷 杰出人物. 上海: 上海交通大学出版社, 2017.
- Pan, Guang/Wang, Jian: Jüdische Flüchtlinge und das chinesische Volk: eine tiefe Freundschaft in Zeiten von Not und Leid. In: Pan, Guang (Hrsg.): Sources on Jewish Refugees in China, Vol. 4 Academic Perspectives. Shanghai: Shanghai Jiao Tong University Press, 2017, S. 113–139.
- Peng, Xuebao: Zur Reform der medizinischen Einrichtungen ausländischer Organisationen in den frühen Jahren der Volksrepublik. In: Qiusuo, 2017(2), S. 198–202. 彭学宝: 论新中国初期中共对外国在华医疗机构的改造. 求索, 2017 第 2 期第 198–202 页.
- Ping, Bing: Musiker des Monats: Mozart. In: Musiklernen (1) 4, 1946, S. 15–17. 萍冰: 每月音乐家莫札特. 音乐学习 (福州), 1946 第 1 卷第 4 期第 15–17 页.
- Primoz, Kuret: Mozart-Rezeption in Slowenien. In: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa (1), 1997, S. 159–167.
- Qi, Binbin: Forschung zu chinesischen Musikzeitschriften 1906–1937. Beijing: People's Music Publishing House, 2017. 祁斌斌: 1906–1937 中国早期音乐期刊文论研究. 北京: 人民音乐出版社, 2017.
- Qin, Hongxia: A Study on the Chinese Colleges and Universities' transference to inland during the Anti-Japan War. Unveröffentlichte Dissertation, Southwest China Normal University, 2002. 覃红霞: 抗日战争时期高校内迁探析. 西南师范大学硕士论文, 2002.
- Qing Shen, Bao Quan: Mozarts 41. Sinfonie. In: SIN XUA RHBAO, 30.05.1943, S. 4. 晴沈, 葆荃: 莫扎特的周彼得交响乐. 新华日报, 1943 年 5 月 30 日第 4 版.
- Qing, Zhu: Oper und Musikdrama. In: Musikkunst (1) 2, 1930, S. 77–81. 青主: 歌剧和乐剧. 乐艺, 1930 第 1 卷第 2 期第 77–81 页.
- Qing, Zhu: Über italienische Opern. In: Musikkunst (1) 5, 1931, S. 95–106. 青主: 歌

- 剧和乐剧. 乐艺, 1931 第 1 卷第 5 期第 95-106 页.
- Radio News Shanghai (6) 7, 1937, S. 380. 电声 (上海), 1937 年第 6 卷第 7 期第 380 页.
- Redaktion der Politischen Konsultativkonferenz des chinesischen Volkes Guangxi: Guangxi Literatur- und Geschichtssammlung, Band 37, 1993. 广西政协文史资料编辑部: 广西文史资料选辑第 37 集 桂系大事记. 广西政协文史资料编辑部, 1993.
- Redaktion für das Jahrbuch Shanghaier Kultur: Jahrbuch Shanghaier Kultur 2000. Shanghai: Shanghai Culture Publishing House, 2001. 上海文化年鉴编辑部: 2000 年上海文化年鉴. 上海: 上海文化出版社, 2001.
- Report of the Hon. Mr. Justice Feetham, C.M.G., to the Shanghai Municipal Council, Vol.1. Shanghai: North-China Daily News and Herald, LTD, 1931.
- Ristaino, Marcia Reynders: Port of Last Resort. The Diaspora Communities of Shanghai. Stanford, California: Stanford University Press, 2001.
- Ruf, Wolfgang: Die Rezeption von Mozarts „Le Nozze di Figaro“ bei den Zeitgenossen. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1977.
- Schmidt, Matthias: Der ungelöste Rest als Differenz. Zu Schönbergs kompositorischer Mozart-Rezeption. In: Archiv für Musikwissenschaft, 56. Jahrg., H.3, 1999.
- Schostakowitsch, Dmitri Dmitrijewitsch: Siebente Sinfonie. In: Die Prawda, 29.03.1942, S. 3.
- Schurtman, William: Report on the Jewish Refugee Community in Shanghai, 1954. In: Xiong (Hrsg.): Foreigners in Shanghai 1842-1949. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House, 2003, S. 296-305. Schurtman, William: 上海犹太难民社区面面观. 熊月之: 上海的外国人 1842-1949. 上海: 上海古籍出版社, 2003, 第 296-305 页.
- Shanghai CPPCC (Hrsg.): Archiv der Literatur und Geschichte der Stadt Shanghai, der 9. Kapitel. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 1990. 上海市政协, 中共上海市委统战部史料征集组编: 上海文史资料选辑第 9 辑统战工作史料专辑. 上海: 上海人民出版社, 1990.
- Shanghai Jewish Chronicle, 07.1943 - 05.1944.
- Shanghai Municipal Archives (Hrsg.): Shanghai in Archive. Shanghai: Shanghai

Lexicographical Publishing House, 2006. 上海市档案馆: 档案里的上海. 上海: 上海辞书出版社, 2006.

Shanghai Municipal Archives (Hrsg.): The Minutes of Shanghai Municipal Council. Band 22. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House, 2001a. 上海市档案馆编: 工部局董事会会议录第 22 册. 上海: 上海古籍出版社, 2001a.

Shanghai Municipal Archives (Hrsg.): The Minutes of Shanghai Municipal Council. Band 9. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House, 2001b. 上海市档案馆编: 工部局董事会会议录第 9 册. 上海: 上海古籍出版社, 2001b.

Shanghai Municipal Archives (Hrsg.): The Minutes of Shanghai Municipal Council. Band 14. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House, 2001c. 上海市档案馆编: 工部局董事会会议录第 14 册. 上海: 上海古籍出版社, 2001c.

Shanghai Municipal Archives (Hrsg.): The Minutes of Shanghai Municipal Council. Band 24. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House, 2001d. 上海市档案馆编: 工部局董事会会议录第 24 册. 上海: 上海古籍出版社, 2001d.

Shanghai Municipal Archives (Hrsg.): The Minutes of Shanghai Municipal Council, Band 22. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House, 2001e. 上海市档案馆编: 工部局董事会会议录第 22 册. 上海: 上海古籍出版社, 2001e.

Shanghai Municipal Archives (Hrsg.): The Minutes of Shanghai Municipal Council, Band 28. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House, 2001f. 上海市档案馆编: 工部局董事会会议录第 28 册. 上海: 上海古籍出版社, 2001f.

Shanghai Municipal Archives: Q1-17-42.

Shanghai Municipal Council: Admission of Chinese to Public Parks and Open Spaces. In: The Municipal Gazette, 1927, Shanghai Library.

Shanghai Municipal Council: Admission of Chinese to Public Parks. In: The Municipal Gazette, 1926, Shanghai Library.

Shanghai Municipal Council: Annual Report of Shanghai Municipal Council, Band 1933-1941. Shanghai: Shanghai Municipal Council, 1933-1941.

Shanghai Municipal Government Social Bureau: Der Lohnsatz in Shanghai. Shanghai: Commercial Press, 1935. 上海市政府社会局: 上海之工资率. 上海: 商务印书馆, 1935.

Shanghai Publishing Workers Association (Hrsg.): Veröffentlichung von historischen Materialien, Band 4. Shanghai: Xuelin Publishing House. 上海市出版工作者协会出版史料编辑组编辑: 出版史料第4辑. 上海: 学林出版社, 1985.

Shanghai Sozialamt: Der Lebensstandard der Arbeiter in Shanghai. Shanghai: Zhonghua Book Company, 1934. 上海市政府社会局: 上海市工人生活程度. 上海: 中华书局, 1934.

Shanghai Special Municipality Social Affairs Bureau (Hrsg.): Löhne und Arbeitszeit in Shanghai (18. Jahr der Republik China). Shanghai: Die Commercial Press, 1931. 上海特别市社会局编: 上海特别市工资和工作时间(民国十八年). 上海: 商务印书馆, 1931.

Shanghai Times, 09.12.1941, Shanghai Xujiashui Bibliothek.

Shanghaier Industrie- und Handelsverband (Hrsg.): Protokoll der Shanghai-Handelskammer, Band 5. Shanghai: Shanghai Ancient Books Pressing, 2006. 上海市工商联编: 上海总商会议事录(五). 上海: 上海古籍出版社, 2006.

Shen Bao, 27.09.1925, S. 21.

Shen Bao, 28.05.1927, S. 17.

Shen, Jingzhi: Xinzhi Bookstore in Guilin. Chinese Literature and History Database, Vol. 16. Beijing: Chinese Literature and History Press, 1996. 沈静芷: 新知书店在桂林. 中华文史资料文库第16辑. 北京: 中国文史出版社, 1996.

Shen, Yugui: Über Anglo-Chinese College. In: Shen Bao, 30. 03. 1882. 赘翁(沈毓桂): 中西书院议. 申报, 1882年5月30日.

Shi, Quansheng: Geschichte der Kultur der Republik China. Changchun: Jilin Literary and Historical Publishing House, 1990. 史全生: 中华民国文化史. 长春: 吉林文史出版社, 1990.

Shi, Xuanyuan (Hrsg.): Dictionary of Chinese Culture. Shanghai: Shanghai Academy of Social Sciences Press, 1987. 施宣圆编: 中国文化辞典. 上海: 上海社会科学院出版社, 1987.

Sichuan Local Chronicle Compilation Committee (Hrsg.): Sichuan Chronicle — Culture and Art Chronicle. Chengdu: Sichuan People's Publishing House, 2000. 四川

省地方志编纂委员会编: 四川省志 文化艺术志. 成都: 四川人民出版社, 2000.

SIN XUA RHBAO, 02. 06. 1942, S. 4. 新华日报, 1942. 06. 02 第四版.

SIN XUA RHBAO, 09. 09. 1941, S. 2. 新华日报, 1941. 09. 09 第二版.

SIN XUA RHBAO, 10. 02. 1942, S. 4. 新华日报, 1942. 02. 10 第四版.

SIN XUA RHBAO, 11. 01. 1938. 新华日报 (武汉), 1938. 01. 11 创刊号.

SIN XUA RHBAO, 11. 03. 1941, S. 4. 新华日报, 1941. 03. 11 第四版.

SIN XUA RHBAO, 14. 01. 1943, S. 4. 新华日报, 1943. 01. 14 第四版.

SIN XUA RHBAO, 20. 12. 1942, S. 3. 新华日报, 1942. 12. 20 第三版.

SIN XUA RHBAO, 23. 05. 1943, S. 4. 新华日报, 1943. 05. 23 第四版.

SIN XUA RHBAO, 24. 03. 1942, S. 4. 新华日报, 1942. 03. 24 第四版.

SIN XUA RHBAO, 25. 10. 1938. 新华日报 (重庆), 1938. 10. 25.

SIN XUA RHBAO, 29. 08. 1942, S. 4. 新华日报, 1943. 08. 29 第四版.

SIN XUA RHBAO, 30. 05. 1943, S. 4. 新华日报, 1943. 05. 30 第四版.

Social Welfare Chongqing, 19. 01. 1943, S. 4. 益世报重庆版, 1943. 01. 19, 第 4 版.

Social Welfare Chongqing, 24. 05. 1942, S. 4. 益世报重庆版, 1942. 05. 24, 第 3 版.

Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? In: Nelson, Gary und Grossberg, Lawrence: Marxism and the Interpretation of Culture. Urbana und Chicago: University of Illinois Press, 1988, S. 34-93.

Steen, Andreas: Zwischen Unterhaltung und Revolution. Grammphone, Schallplatten und die Anfänge der Musikindustrie in Shanghai 1878-1937. Übersetzt von Wang Weijiang u. Lü Shu. Shanghai: Shanghai Cishu Publishing House, 2015.

Su, Guangwen: The Culture of Chongqing as Capital in the Bombing. China Federation of Literary and Art Circles Publishing House, 2015. 苏光文: 大轰炸中的重庆陪都文化. 北京: 中国文联出版社, 2015.

Su, Shiqi/Li, Xiaoyan: Ein Überblick über die Musikausbildung in Guizhou während des Widerstandskrieges gegen Japan. In: Art Review (20), 2018, S. 139–142. 苏世奇, 李晓艳: 抗战时期贵州学校音乐教育述略. 艺术评鉴, 2018 第 20 期第 139-142 页.

Su, Zhiliang: Going to the Back. Records of Internal Migration in China During the Anti-Japanese War. Shanghai: Shanghai People's Press, 2005. 苏智良: 去大后方: 中

- 国抗战内迁实录. 上海: 上海人民出版社, 2005.
- Sun, Bang (Hrsg.): Puppet Manchukuo Culture. Changchun: Jilin People's Publishing House, 1993. 孙邦编: 伪满文化. 长春: 吉林人民出版社, 1993.
- Sun, Chenhui: Forschung zur katholischen Musik in Nordchina. Beijing: Presse für religiöse Kultur, 2012. 孙晨荟: 天音北韵 华北地区天主教音乐研究. 北京: 宗教文化出版社, 2012.
- Sun, Jinan/Zhou, Zhuquan (Hrsg.): Compendium of General Music History in China. Jinan: Shangdong Education Press, 2012. 孙继南, 周柱铨编: 中国音乐通史简编. 济南: 山东教育出版社, 2012.
- Sun, Jinan: Gedenken an die Geschichte der Musikabteilung im modernen China 1840-2000. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2012. 孙继南: 中国近代音乐教育史纪念 1840-2000. 上海: 上海音乐学院出版社, 2012.
- Sun, Yat-sen/Institut für Neuere Geschichte, Chinesische Akademie der Sozialwissenschaften, Forschungsabteilung für die Geschichte der Republik China: Gesammelte Werke von Sun Yat-sen, Band 2. Beijing: Zhonghua Book Company, 1982. 孙中山, 中国社会科学院近代史研究所中华民国史研究室: 孙中山全集第二卷. 北京: 中华书局, 1982.
- Sun, Yuedong: Lesen Requiem. In: Ta Kung Pao, 17.01.1947, S. 6. 孙耀冬: 读安魂曲. 大公报 (天津), 1947 年 1 月 17 日第 6 版.
- Sun, Yuedong: Lesen Requiem. In: Ta Kung Pao, 24.09.1946, S. 9. 孙耀冬: 读安魂曲. 大公报 (上海), 1946 年 9 月 24 日第 9 版.
- Sun, Yuqin: Die Entwicklung und Auswirkungen der chinesischen Politik gegenüber westlichen Unternehmen in China in den frühen Jahren der Volksrepublik. In: Journal of The University of International Business and Economics, 2012 (6), S. 5-12. 孙玉琴: 建国初期我国对西方在华企业的政策演变及其效应. 对外经济贸易大学学报, 2013 年第 6 期第 5-12 页.
- Ta Kung Pao, 04. 07. 1931.
- Ta Kung Pao, 12. 08. 1946
- Tang, Runming: Das Zhonghua-Sinfonieorchester in Chongqing. Hongyan Chunqiu,

2013.05, S. 35–39. 唐润明: 中华交响乐团的重庆乐章. 红岩春秋, 2013 年 5 月第 35-39 页.

Tang, Hai: China Labor Issues. Shanghai: Guanghai Press, 1927. 唐海: 中国劳动问题. 上海: 光华书局, 1927.

Tang, Runming: To the West. The Great Migration of Government Organisation During the Anti-Japanese War. Beijing: Commercial Press, 2015. 唐润明: 衣冠西渡 抗战时期政府机构大迁移. 北京: 商务印书馆, 2015.

Tang, Wenquan: Erwachen und Irrtum – Studien zur nationalistischen Ideologie im modernen China. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 1993. 唐文权: 觉醒与迷误——中国近代民族主义思潮研究. 上海: 上海人民出版社, 1993.

Tang, Yating: Geschichte des Shanghai Municipal Orchestra 1879-1949. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2014. 汤亚汀: 帝国飞散变奏曲 上海工部局乐队史 1879-1949. 上海: 上海音乐学院出版社, 2014.

Tang, Yating: Musikleben in der jüdischen Gemeinde in Shanghai, 1850-1950, 1998-2005. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2007. 汤亚汀: 上海犹太社区的音乐生活 1850-1950, 1998-2005. 上海: 上海音乐学院出版社, 2007.

Tang, Yuan/Han, Zhiyou/Feng Shihui (Hrsg.): The Catalogue of Chinese Modern Literature Periodicals, Volume 5. Beijing: Intellectual Property Publishing House, 2010. 唐沅, 韩之友, 封世辉编: 中国现代文学期刊目录汇编第 5 卷 中国文学史资料全编现代卷. 北京: 知识产权出版社, 2010.

Tao, Yabing: Geschichte des Austausches zwischen chinesischer und westlicher Musik. Beijing: Encyclopedia of China Publishing House, 1994. 陶亚兵: 中西音乐交流史稿. 北京: 中国大百科全书出版社, 1994.

The Central China Daily (Chongqing), 20.12.1942, S. 5. 中央日报扫荡报联合版 (重庆), 1942 年 12 月 20 日第 5 版.

The China Press, 10. 10. 1939, 10. 08. 1946, 12. 08. 1946.

The China Times, 24. 05. 1942, S. 3. 时事新报 (重庆), 1942 年 5 月 24 日第 3 版.

The North China Herald, 08. 02. 1933.

The Second Historical Archives of China (Hrsg.): Historisches Archiv der Republik China, Band 5, Teil 3 Kultur. Nanjing: Jiangsu Ancient Books Publishing House, 1999a.

中国第二历史档案馆编: 中华民国史档案资料第 5 集第 3 编 (文化). 南京: 江苏古籍出版社, 1999.

The Second Historical Archives of China (Hrsg.): Historisches Archiv der Republik China, Band 5, Teil 2 Bildung. Nanjing: Jiangsu Ancient Books Publishing House, 1997.

中国第二历史档案馆编: 中华民国史档案资料第 5 集第 2 编 (教育). 南京: 江苏古籍出版社, 1997b.

Tian, Yayun: Forschung zur Musikausbildung an den Nationalen Hochschulen in Chongqing während des Widerstandskrieges. Unveröffentlichte Dissertation, The Southwest University, 2018. 田亚昀: 抗战时期重庆国立高校音乐教育研究. 西南大学硕士学位论文, 2018.

Times Daily, 11.08.1947. 时代日报, 1947 年 8 月 11 日.

Utz, Christian: Cultural Accommodation and Exchanges in the Refugee Experience: A German-Jewish Musician in Shanghai. In: *Ethnomusicology Forum* (13) 1, 2004, S. 119-151.

Utz, Christian: Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts. Bielefeld Verlag, 2014.

W.: Sinfoniekonzert des westlichen Musikvereins. In: *Beijing Morgennachricht*, 16.04.1927. W: 西乐社之音乐大会. 北京晨报, 1927 年 4 月 16 日第 6 版.

Wang, Cizhao (Hrsg.): Gedenkschrift zum 100. Geburtstag von Ma Sicong. Beijing: Central Conservatory of Music Press, 2013. 王次炤编: 马思聪百年诞辰纪念文集. 北京: 中央音乐学院出版社, 2013.

Wang, Di: Street culture in Chengdu: public space, urban commoners, and local politics, 1870-1930. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003 & Beijing: Die Commercial Press, 2012.

Wang, Guangqi: Deutsche Musik nach den drei Meistern. In: *Shen Bao*, 18.10.1923, S. 4. 王光祈: 德国人之音乐生活 三杰以后之音乐 申报, 1923 年 10 月 18 日第 4 版.

Wang, Guangqi: Drei Großmeister der deutschen Musik. In: *Shen Bao*, 15.10.1923, S. 4. 王光祈: 德国人之音乐生活 德国乐中三杰. 申报, 1923 年 10 月 15 日第 4 版.

Wang, Guangqi: Nationalismus in der Musik. In: *Shen Bao*, 21.12.1923, S. 6. 王光祈:

- 德国人之音乐生活 音乐中之民族主义. 申报, 1923 年 12 月 21 日第 6 版.
- Wang, Guangqi: Oper der deutschen Musik. In: Shen Bao, 05.12.1923, S. 6. 王光祈: 德国人之音乐生活 德国乐中之歌剧. 申报, 1923 年 12 月 5 日第 6 版.
- Wang, Guangqi: Westliche Musik und Theater. Shanghai: Zhonghua-Buchhandlung, 1925/1926. 王光祈: 西洋音乐与戏剧. 上海: 中华书局, 1925/1926.
- Wang, Jian: Shanghai Jewish Cultural Map. Shanghai: Shanghai Jinxiu Wenzhang Press, 2014. 王健: 上海的犹太文化地图. 上海: 上海锦绣文章出版社, 2014.
- Wang, Jian: Shanghai Jewish Cultural Map. Shanghai: Shanghai Jinxiu Wenzhang Publishing House, 2010. 王健: 上海的犹太文化地图. 上海: 上海锦绣文章出版社, 2010.
- Wang, Jiarong: The History of Commercial Press. Beijing: China Book Publishing House. 汪家熔: 商务印书馆史及其他. 汪家熔出版史研究文集. 北京: 中国书籍出版社, 1998.
- Wang, Min u.a.: The Public Space of Contemporary Shanghai City 1843-1949. Shanghai: Shanghai Lexicographical Publishing House, 2011. 王敏, 魏兵兵, 江文君, 邵建: 近代上海城市公共空间 (1843-1949). 上海: 上海辞书出版社, 2011.
- Wang, Qiuzhen: Die Entwicklung der modernen Musikbildung in Shanghai. In: Journal of Shanghai Normal University (3), 1998, S. 103-104. 王求真: 近现代上海音乐教育的发展. 上海师范大学学报, 1998 年第 3 期第 103-104 页.
- Wang, Xuezen: Nationalismus und die moderne Transformation der chinesischen Literatur sowie die Wandlung des Diskurses (vom späten Qing bis zur Republik). Beijing: China Social Sciences Press, 2011. 王学振: 民族主义与中国文学的现代转型及话语嬗变 (晚清至民国). 北京: 中国社会科学出版社, 2011.
- Wang, Yan: A Study of the National Central University during the Anti-Japan War in Chongqing. Unveröffentlichte Dissertation, Southwest University, 2012. 王燕: 抗战时期国立中央大学在渝办学研究. 西南大学硕士论文, 2012.
- Wang, Yanli: Forschung zum Shanghai Municipal Orchestra. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2015. 王艳莉: 上海工部局乐队研究. 上海: 上海音乐学院出版社, 2015.
- Wang, Yuhe/Hu, Tianhong: Moderne chinesische Musikgeschichte 1901-1949. Beijing:

People's Music Publishing House, 2006. 汪毓和, 胡天虹: 中国近现代音乐史 1901-1949. 北京: 人民音乐出版社, 2006.

Wang, Yunjie: Musikgeschichte (3): Mozart und Beethoven. In: Jugendmusik (1) 5, 1942, S. 29-32. 王云阶: 音乐史话 (3): 莫差特与贝多芬 (上). 青年音乐 (重庆), 1942 年第 1 卷第 5 期第 29-32 页。

Wang, Zhicheng: Geschichte der russischen Einwanderer in Shanghai. Shanghai: Shanghai Sanlian Bookstore, 1993. 汪之成: 上海俄侨史. 上海: 上海三联书店, 1993.

Wang, Zhicheng: Russische Musiker in Shanghai. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2007. 汪之成: 俄侨音乐家在上海. 上海: 上海音乐学院出版社, 2007.

Wei, Hongyun: Umsiedlung von Hochschulen und Universitäten während des Widerstandskrieges. In: Archive, historische Materialien und Forschung (4), 1996. 魏宏运: 抗战时期高等学校的内迁. 档案史料与研究, 1996 第 4 期.

Wei, Hualing: An Overview of Guilin Anti-Japanese War Culture. Nanning: Guangxi People's Publishing House, 2014. 魏华龄: 桂林抗战文化综论. 南宁: 广西人民出版社, 2014.

Wen Hui Bao, 25. 02.1938. 文汇报, 1938 年 2 月 25 日.

Wen, Tianxing: Grundzüge des Widerstandskriegskulturbewegung. In: Journal of Chinese Culture (7), 2015. 文天行: 抗战文化运动的基本特征. 中华文化论坛, 2015 年第 7 期.

Wu, Jun (Hrsg.): Neuer Katalog der chinesischen modernen Literaturzeitschriften, Band 2. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2010. 吴俊编: 中国现代文学期刊目录新编下. 上海: 上海人民出版社, 2010.

Wu, Wei: Antijapanische Kriegsmusikaktivitäten in Chongqing. Chengdu: Sichuan University Press, 2018. 吴伟: 重庆抗战音乐活动. 成都: 四川大学出版社, 2018.

Wu, Wei: Einführung in die Oper — Die Zauberflöte. In: The China Times, 04.09.1947, S. 3, 06.10.1947, S. 3, 07.10.1947, S. 3. 吴伟: 歌剧介绍—神笛. 时事新报 (上海), 1947 年 9 月 4 日第 3 版, 1947 年 10 月 6 日第 3 版, 1947 年 10 月 7 日第 3 版.

Wu, Yonggui: Die Geschichte des Verlagswesens in der Republik China. Fuzhou: Fujian People's Publishing House, 2011. 吴永贵: 民国出版史. 福州: 福建人民出版

社, 2011.

Xia, Dongyuan: Geschichte der Selbststärkungsbewegung. Shanghai: East China Normal University Press, 2010. 夏东元: 洋务运动史. 上海: 华东师范大学出版社, 2010.

Xiang, Yansheng: Biografie moderner chinesischer Musiker, Band 1. Shenyang: Chunfeng Literature and Art Publishing House, 1994. 向延生: 中国近现代音乐家传第一卷. 沈阳: 春风文艺出版社, 1994.

Xiao, Youmei: Das neue Leben der Musiker. Nanjing: Zheng Zhong Buchhandlung, 1934. 萧友梅: 音乐家的新生活. 南京: 正中书局, 1934.

Xin, Ping: Die Entdeckung der Geschichte in Shanghai – Die Shanghaier und ihr soziales Leben im Modernisierungsprozess 1927–1937. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 1996. 忻平: 从上海发现历史 现代化进程中的上海人及其社会生活 1927–1937. 上海: 上海人民出版社, 1996.

Xing, Zhou: Mozarts Leben und Musikkunst. In: New Students (Shanghai) 1(5), 1946, S. 83–85. 行舟: 莫札特的身世及其乐艺. 新学生 (上海), 1946 第 1 卷第 5 期第 83-85 页.

Xiong, Yuezhi: Die Stadt auf dem Land und das Land in der Stadt – über die Merkmale der modernen Kultur in Shanghai. In: Shi Lin (2), 2006, S. 70–76. 熊月之: 乡村里的都市与都市里的乡村——论近代上海民众文化特点. 史林, 2006 年第 2 期.

Xiong, Yuezhi: Städtisches Leben in Shanghai unter dem Einfluss von kultureller Vielfalt. Shanghai: Shanghai Lexicographical Publishing House, 2008. 熊月之: 异质文化交织下的上海都市生活. 上海: 上海辞书出版社, 2008.

Xiong, Yuezhi: Die Verbreitung des westlichen Wissens und die Gesellschaft der Spät-Qing-Dynastie. Beijing: China Renmin University Press, 2011. 熊月之: 西学东渐与晚清社会. 北京: 中国人民大学出版社, 2011.

Xu, Baiqi (Hrsg.): Vollständige Sammlung der Gesetze und Vorschriften der Republik China, Band 1. Shanghai: Die Commercial Press, 1936. 徐百齐编: 中华民国法规大全第 1 册. 上海: 商务印书馆, 1936.

Xu, Buzeng: Auf der Suche nach Juden. Jüdische Kulturelite in Shanghai. Shanghai:

- Shanghai Academy of Social Sciences Press, 2007. 许步曾: 寻访犹太人 犹太文化精英在上海. 上海: 上海社会科学院出版社, 2007.
- Xu, Buzeng: Jüdische Musiker in Shanghai (Teil 1). In: Art of Music (3), 1991, S. 41-42. 许步曾: 犹太音乐家在上海 (上). 音乐艺术, 1991 年第 3 期第 41-42 页.
- Xu, Chi: Eine Skizze von Opern. Shanghai: Commercial Press, 1936. 徐迟: 歌剧素描. 上海: 商务印书馆, 1936.
- Xu, Fei/Pan, Qingbei/Xiong, Wei: Die moderne Musikgeschichte der Provinz Jiangxi. Nanchang: Baihuazhou Literatur- und Kunstverlag. 徐飞, 潘庆蓓, 熊纬: 江西现当代音乐史纲. 南昌: 百花洲文艺出版社, 2017.
- Xu, Guoli: Mehrere Probleme bezüglich der internen Verlegung von Hochschulen und Universitäten während des Widerstandskrieges gegen Japan. In: Research on the Anti-Japanese War (2), 1998, S. 119–133. 徐国利: 关于抗战时期高校内迁的几个问题. 抗日战争研究, 1998 年第 2 期第 119-133 页.
- Xu, Guoli: Überblick über die Migration der Hochschulen und Universitäten während des Widerstandskrieges. In: Journal of Tianjin Normal University (1), 1996. 徐国利: 抗战时期高校内迁概述. 天津师范大学学报, 1996 第 1 期.
- Xu, Zhiqiao: Mozart: Das Wunder der Menschheit. In: Die menschliche Welt (1) 2, 1942. 许之乔: 莫扎特_人类的奇迹. 人世间, 1942 年第 1 卷第 2 期第 40-50 页.
- Yan, Hantong: Die Menschheit erwecken, um für Glück zu kämpfen I. In: SIN XUA RHBAO, 16.01.1943, S. 4. 颜翰彤: 唤醒人类为幸福搏斗 (上) ——《安魂曲》书后. 新华日报, 1943 年 1 月 16 日第 4 版.
- Yan, Hantong: Die Menschheit erwecken, um für Glück zu kämpfen II. In: SIN XUA RHBAO, 17.01.1943, S. 4. 颜翰彤: 唤醒人类为幸福搏斗 (中) ——《安魂曲》书后. 新华日报, 1943 年 1 月 17 日第 4 版.
- Yan, Hantong: Die Menschheit erwecken, um für Glück zu kämpfen III. In: SIN XUA RHBAO, 18.01.1943, S. 4. 颜翰彤: 唤醒人类为幸福搏斗 (下) ——《安魂曲》书后. 新华日报, 1943 年 1 月 18 日第 4 版.
- Yan, Zhongqin: Arbeiterlöhne, Sozialleistungen und Sozialversicherung im heutigen China. Beijing: China Social Sciences Press, 1987. 严忠勤: 当代中国的职工工资福

利和社会保险. 北京:中国社会科学出版社,1987.

Yang Hon-Lun, Michael Saffle (Hrsg.): China and the West. Music, Representation, and Reception. Michigan: University of Michigan Press, 2017.

Yang, Ao: The History of Reception of Mozart in China since 1949. Unveröffentlichte Dissertation, Xi'An Conservatory of Music, 2018. 杨澳: 1949 年以来我国莫札特接受探研. 西安音乐学院硕士论文, 2018.

Yang, Bingjie: Studie zur Ideologie des Gehaltssystems für Beamte in der modernen chinesischen Geschichte. Shanghai: Shanghai University of Finance and Economics Publishing House, 2006. 杨兵杰: 中国近代公务员工资制度思想研究. 上海: 上海财经大学出版社, 2006.

Yang, Fucui/ Ye, Zhengkai: Mozarts Liebesgeschichte. In: Kung Shang-Leben (3), 1941, S. 9–13. 杨福才, 叶正凯: 天才音乐家莫札尔特的恋爱史. 工商生活 (天津), 1941 年第 3 期第 9-13 页.

Yang, Heping/Wang Zhifang: Die Verbreitung der christlichen Musik in China. Explorations in Music (4), 2010. 杨和平, 王志芳: 基督教音乐在中国的传播. 音乐探索, 2010 年第 4 期.

Yang, Hon-Lun/Michael Saffle (Hrsg.): China and the West. Music, Representation, and Reception. University of Michigan Press, 2017.

Yang, Yuqing: Eine erste Untersuchung des US-Außenministeriums zur Kulturdiplomatie der USA in China während des Widerstandskrieges. In: The Journal of Studies of China's Resistance War Against Japan (4), 2011. 杨雨青: 抗战时期美国对华“文化外交”——美国国务院中美文化关系项目初探. 抗日战争研究, 2011 年第 4 期.

Ye, Yuchun: Eine kurze Studie der westlichen Oper. Shanghai: Commercial Press, 1931. 叶遇春: 西洋歌剧考略. 上海: 商务印书馆, 1931.

Ye, Zaisheng: Allgemeine Geschichte des Verlagswesens in modernen China, Band 2. Beijing: Huawen Publishing House, 2002a. 叶再生: 中国近代现代出版通史第 2 卷. 北京: 华文出版社, 2002a.

Ye, Zaisheng: Allgemeine Geschichte des Verlagswesens in modernen China, Band 3.

- Beijing: Huawen Publishing House, 2002b. 叶再生: 中国近代现代出版通史第 3 卷. 北京: 华文出版社, 2002b.
- Ye, Zaisheng: Allgemeine Geschichte des Verlagswesens in modernen China, Band 4. Beijing: Huawen Publishing House, 2002c. 叶再生: 中国近代现代出版通史第 4 卷. 北京: 华文出版社, 2002c.
- Yi, Ren: Musiker in vergangenen Epochen in Jiangsu. Redaktion von Jiangsu Literatur und Geschichte, 1992. 易人: 江苏历代音乐家. 江苏文史资料编辑部出版, 1992.
- Yin, Mengxia/Li, Qiang (Hrsg.): Statistische Materialien der Republik China, Band 13. Beijing: National Library of China Publishing House, 2010. 殷梦霞, 李强编: 民国统计资料四种第十三册. 北京: 国家图书馆出版社, 2010.
- Yong, Ren: Mozart's Destiny Down and Out. In: New Trend (Guiyang) 1 (2), 1944, S. 26-29. 庸人: 一生潦倒的莫扎尔德. 新流 (贵阳), 1944 年第 1 卷第 2 期第 26-29 页.
- Yu, Jifan: Westliche Oratorien und Oper. Shanghai: Commercial Press, 1927. 俞寄凡: 西洋之神剧与歌剧. 上海: 商务印书馆, 1927.
- Yu, Tianhuang: Cao Yu spielt Requiem. In: Century (4), 2003, S. 57-58. 余天潢: 曹禺主演安魂曲. 世纪, 2003 年第 4 期第 57-58 页.
- Yu, Yingshi: Chinas moderner Nationalismus und die Intellektuellen. In: Li, Guoqi (Hrsg.): Essays über Persönlichkeiten des modernen chinesischen Denkens – Nationalismus. Taipei: Taipei Shibao Verlag, 1981, S. 558. 余英时: 中国现代的民族主义与知识分子. 载李国祁等: 近代中国思想人物论: 民族主义. 台北: 台北时报出版公司, 1981 年, 第 558 页.
- Yu, Zixia/Ran, Chun: Geschichte der Bildungsentwicklung im modernen Westchina während des Widerstandskrieges gegen Japan. Beijing: People's Education Press, 2008. 余子侠, 冉春: 中国近代西部教育开发史 (以抗日战争时期为重心). 北京: 人民教育出版社, 2008.
- Ywama, Yiqihilo: Das Leben der Mitarbeiter in Shanghai um 1940. Übersetzt von Gan Huijie. In: Historical Review (4), 2003, S. 42-53. 岩间一弘著, 甘慧杰译: 1940 年前后上海职员阶层的生活情况. 史林, 2003 年第 4 期第 41-53 页.
- Zaharoff, Floria Paci: The Daughter of the Maestro: Life in Surabaya, Shanghai, and

- Florence. New York: iUniverse, 2005.
- Zang, Zan: Musikgenie Mozart. In: Persönlichkeitsmagazine (Renwu Zazhi) (6), 1947. 臧赞: 音乐奇才莫扎特. 人物杂志(上海), 1947 年第 6 期第 32-48 页.
- Zang, Zan: Frühlingstolz Mozart. In: The China Times, 06.07.1946, S. 4. 臧赞: 春之骄子莫札特. 时事新报, 1946 年 7 月 6 日第 4 页.
- Zeng, Zhimin: Vorwort zum Lehrbuch der Musikologie. Shanghai: Guangzhi Verlag, 1904. 曾志恣: 乐典教科书·自序. 上海: 广智书局, 1904.
- Zhang, Bingzhen: Mozart. In: Kung Shang-Leben (Tianjin) (3), 1941, S. 5–8. 张秉真: 莫札尔特. 工商生活 (天津), 1941 第 3 期第 5-8 页.
- Zhang, Dainian/Cheng, Yishan: Chinesische Kultur und Kulturauseinandersetzung. Beijing: China Renmin University Press, 1990. 张岱年, 程宜山: 中国文化与文化论争. 北京: 中国人民大学出版社, 1990.
- Zhang, Gang: Die Revolution von 1949 und der Wandel des urbanen Lebensstils in Shanghai. Unveröffentlichte Dissertation, East China University, 2005. 张刚: 1949 年革命与上海城市生活风格变迁. 华东师范大学硕论, 2005.
- Zhang, Jinlin: Die Behandlung von ausländisch subventionierten religiösen Organisationen und deren angeschlossenen Institutionen im Suzhou-Bezirk in den frühen Jahren der Volksrepublik China. In: Geschichtsforschung zur Kommunistischen Partei in Guangdong, 2022 (3), S. 56-69. 张金林: 新中国初期苏北区对接受外国津贴宗教团体及附属机构的处理. 广东党史与文献研究, 2022 年第 3 期第 56-69 页.
- Zhang, Jingwei (Hrsg.): Berührung der Geschichte. Eine Sammlung von Aufsätzen zur Musikgeschichte des modernen China. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2013. 张静蔚编: 触摸历史: 中国近代音乐史文集. 上海: 上海音乐出版社, 2013.
- Zhang, Jun/Li, Yaling (Hrsg.): Die große Heimatfront Guiyang im Anti-Japanischen Krieg. Beijing: History of Chinese Communist Party Publishing House, 2015. 张骏, 李亚玲, 中共贵阳市委党史研究室编: 抗战大后方贵阳. 北京: 中共党史出版社, 2015.
- Zhang, Kaiyuan/Ma, Min/Zhu, Ying: Studie der Beamten, Gentry und Geschäftsleute in der modernen chinesischen Geschichte. Wuhan: Hubei People's Press, 2000. 章开沅, 马敏, 朱英: 中国近代史上的官绅商学. 武汉: 湖北人民出版社, 2000.
- Zhang, Lexin: Beethoven in China. Beijing: Central Conservatory of Music Press, 2013.

张乐心: 贝多芬在中国: 西方古典音乐接受问题个案研究. 北京: 中央音乐学院出版社, 2013.

Zhang, Qian: Musikkultur in Chongqing während des Widerstandskrieges gegen Japan aus Perspektive der Kommunikationswissenschaft. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Heilongjiang, 2019. 张倩: 传播学视域下抗战时期重庆音乐文化研究. 黑龙江大学硕士论文, 2019.

Zhang, Ruogu: An Herrn Zhu und Herrn Huang sowie Lesern des *Geh zu den Konzerten*. In: Shen Bao, 22. 04. 1928. 张若谷: 答朱黄两君并致到音乐会去的各位读者. 申报, 1928 年 4 月 22 日增刊第五版.

Zhang, Ruogu: Ankündigung des 23. Konzerts im Rathaus. In: Shen Bao, 14. 03. 1926. 张若谷: 市政厅第二十三次音乐会预告. 申报, 1926 年 3 月 14 日增刊第三版.

Zhang, Ruogu: Das 15. Konzert im Rathaus. In: Shen Bao, 17. 01. 1926. 张若谷: 市政厅第十五次音乐会. 申报, 1926 年 1 月 17 日增刊第三版.

Zhang, Ruogu: Das 17. Konzert im Rathaus. In: Shen Bao, 17. 01. 1926. 张若谷: 市政厅第十七次音乐会. 申报, 1926 年 1 月 31 日增刊第三版.

Zhang, Ruogu: Das 22. Konzert im Rathaus. In: Shen Bao, 07. 03. 1926. 张若谷: 市政厅第二十二次音乐会. 申报, 1926 年 3 月 7 日增刊第四版.

Zhang, Ruogu: Konzert im Rathaus von Shanghai. In: Shen Bao, 25. 09. 1928. 张若谷: 上海市政厅之音乐会(二). 申报, 1928 年 4 月 22 日增刊第三版.

Zhang, Ruogu: Opern-ABC. Shanghai: ABC Press, 1928. 张若谷: 歌剧 ABC. 上海: ABC 丛书社, 1928.

Zhang, Ruogu: Über das 17. Konzert im Rathaus. In: Shen Bao, 02. 02. 1926. 张若谷: 记市政厅第十七次音乐会. 申报, 1926 年 2 月 2 日增刊第三版.

Zhang, Shizhao: Die Jugendlichen in der neuen Epoche. In: Ostasiatische Zeitschrift (16) 11, 1919, S. 159–164. 章士钊: 新时代之青年. 东方杂志, 1919 年第 16 卷第 11 期第 159-164 页.

Zhang, Tiejia: Forschung zu Juden in Nordostchina. Harbin: Heilongjiang People's Publishing House, 2017. 张铁江: 中国东北犹太人研究. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 2017.

Zhang, Ting/Wang, Haiyong (Hrsg.): Geschichte der chinesischen roten Zeitungen und

- Zeitschriften. Taiyuan: Shanxi Economic Publishing House, 2011. 张挺, 王海勇编: 中国红色报刊图史. 太原: 山西经济出版社, 2011.
- Zhang, Ying: Theaterdiskussion – Eindrücke von dem Requiem. In: SIN XUA RHBAO, 27.01.1942, S. 4. 章罍: 演剧杂谈 安魂曲观感. 新华日报, 1942 年 1 月 27 日第 4 版.
- Zhang, Zexian: Ein Überblick über die Verlage in der Republik China. Shanghai: Shanghai Far East Publishing House, 2008/2012. 张泽贤: 民国出版标记大观. 上海: 上海远东出版社, 2008/2012.
- Zhang, Zhongli: Forschung zur modernen Stadt Shanghai. Shanghai: Shanghai People's Press, 1990. 张仲礼: 近代上海城市研究. 上海: 上海人民出版社, 1990.
- Zhang, Zhongmin: Löhne und Leben der Arbeitsklasse in 1930er Shanghai. In: China Economic History Research, 2011 (2). 张忠民: 近代上海工人阶层的工资与生活 以 20 世纪 30 年代调查为中心的分析. 中国经济史研究, 2011 第 2 期.
- Zhao, Feng: Untersuchung zur Geschichte der chinesischen Bewegung für Neue Musik. In: New Music Monthly (3), 1940, S. 43–55. 赵汾: 中国新音乐运动史的考察. 新音乐月刊, 1940 年第 3 期第 43-55 页.
- Zhao, Yuming: Eine kurze Geschichte des modernen Rundfunks in China. Beijing: China Radio Film & TV Press, 1987. 赵玉明: 中国现代广播简史. 北京: 中国广播电视出版社, 1987.
- Zheng, Daole: Moderne Opern (unvollständig). In: Theater und Musik (1), 1931, S. 66–72. 郑导乐: 近代歌剧 (未完). 戏剧与音乐, 1931 第 1 期第 66-72 页.
- Zheng, Hongquan/Huang, Liren/Shu, Furong (Hrsg.): Archive und Dokumente der chinesischen Hauptstadt während der Kriegszeit. Chongqing: Chongqing Publishing House, 2014. 郑洪泉, 黄立人, 舒福蓉编. 中国战时首都档案文献 迁都·定都·还都. 重庆: 重庆出版社, 2014.
- Zheng, Huairan: Nach dem Ansehen der Probe des Requiems. In: The China Times, 15.01.1943, S. 6. 郑怀仁: 看安魂曲排演. 时事新报 (重庆), 1943 年 1 月 15 日第 6 版.
- Zheng, Shiqu: Forschung zur Kulturideologie der Nationalkulturbewegung im späten Qing-Dynastie. Beijing: Beijing Normal University Press, 2014. 郑师渠: 晚清国粹派

文化思想研究. 北京: 北京师范大学出版社, 2014.

Zhong, Yimeng: *The Classification and Study of School Music Tunes in the end of the Qing Dynasty and the beginning of the Republic of China*. Unveröffentlichte Dissertation, Harbin Conservatory of Music, 2021. 钟乙萌: 清末民初学堂乐歌曲调的分类梳理与研究. 哈尔滨音乐学院硕士学位论文, 2021.

Zhou, Mingming: *Shanghai Catholic Schools from the Perspective of Catholic Miscellany, 1912-1938*. Unveröffentlichte Dissertation, Shanghai Academy of Social Sciences, 2013. 周明明: 圣教杂志视野下的上海天主教学校 (1912-1938). 上海社会科学院硕士论文, 2013.

Zhou, Yong: *Der Aufstieg von Chongqing als eine Binnenstadt*. Chongqing: Chongqing Publishing House, 1989. 周勇: 重庆 一个内陆城市的崛起. 重庆: 重庆出版社, 1989.

Zhu, Bangxing: *Industrie und Arbeiter in Shanghai*. Shanghai: Shanghai People's Press, 1984. 朱邦兴: 上海产业与上海职工. 上海: 上海人民出版社, 1984.

Zhuang, Xiaofeng/Ma, Xueqiang: *Die erste Schule des westlichen Wissens, die sich in den Osten ausbreitete (1850–2010) – von der Xuhui Schule zur Xuhui Mittelschule*. Shanghai: Shanghai Lexicographical Publishing House. 庄小凤, 马学强: 西学东渐第一校 (1850-2010) 从徐汇公学到徐汇中学. 上海: 上海辞书出版社, 2010.

Zhuo, Xinping: *Die Verbreitung der christlichen Musik in China*. In: *China Religion*, 2007 (8). 卓新平: 基督教音乐在中国的传播. 中国宗教, 2007 年第 8 期.

Zhuo, Zongyi: *Abschiedskonzert des Shanghai Municipal Orchestra*. In: *Art Monthly Shanghai* (7/8), 1942, S. 159. 卓宗一: 工部局乐队别离音乐会. 上海艺术月刊, 1942 年第 7/8 期第 159 页.

Zou, Hong/Wang, Cuiyan/Li, Meng: *Hundert Jahre chinesische Theatergeschichte 1900-2000*. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2014. 邹红, 王翠艳, 黎萌: 百年中国戏剧史 1900-2000. 长沙: 湖南美术出版社, 2014.

Zu, Kai: *Die Bedeutung der Einführung ausländischer Musiker*. In: *Neue Musik* (2) 4, 1941, S. 48. 祖恺: 介绍外国音乐家的意义. 新音乐, 1941 第 2 卷第 4 期第 48 页.

8. Anhänge

Anhang 1: Tabelle 1 Grundinformationen der Konzerte

Anhang 2: Tabelle 2 Grundinformationen der Veröffentlichungen

Anhang 3: Tabelle 3 Konzerte vom Orchester des Musikinstituts der Universität Peking

Anhang 4: Tabelle 4 Zhang Ruogus Berichts von SMO-Konzerten auf *Shen Bao*

Anhang 5: Tabelle 5 Konzerte von der Nationalen Musikhochschule Shanghai

Anhang 6: Tabelle 6 Konzerte von Fränkel im Lyceum Theater, die Mozarts Musik umfassten

Anhang 7: Tabelle 7 Konzerte und Städte

Anhang 8: Tabelle 8 Orchester

Anhang 9: Tabelle 9 Musiker

Anhang 10: Tabelle 10 Erscheinungsorte

Anhang 11: Tabelle 11 Verlage

Anhang 12: Tabelle 12 Autoren

Anhang 13: Tabelle 13 Kirchenschulen

Anhang 14: Tabelle 14 Orchester und Konzerte mit Mozarts Musik in Westchina

Anhang 15: Aufgeführte Werken von Mozart

Anhang 16: Landkarten der Republik China

Anhang 1: Tabelle 1 Grundinformationen der Konzerte

Ort, Datum	Programm	Orchester	Musiker	Quelle ⁶⁰²
Shanghai 1908	34 Sonntagskonzerte, darunter 4 Werke von Mozart	Shanghai Public Band/SMO	R. Buck	<i>Annual Report of the Municipal Council 1908</i> Shanghai: North China Daily News; Tang 2014: 85-92
Shanghai 1909	Sonntagskonzerte, Sinfonie Nr. 39 in Es-Dur KV 543, Ouvetüre zur <i>Entführung aus dem Serail</i> KV 384 Ouvetüre zur <i>Zauberflöte</i> KV 620	Shanghai Public Band/SMO	R. Buck	<i>Annual Report of the Municipal Council 1909</i> Shanghai: North China Daily News; Tang 2014: 85-92
Shanghai 1910	Debüt mit Musik aus der <i>Zauberflöte</i> KV 620	Orchester des Shanghai Children's Poorhouse	Zeng Zhimin	Liu 2018: 20f
Shanghai 1913	Les petits riens K. 299b, Sinfonie Nr. 39 in Es-Dur KV 543, Klarinettenkonzert in A- Dur KV 622	Shanghai Public Band/SMO	R. Buck	<i>Annual Report of the Municipal Council 1913</i> Shanghai: North China Daily News; Tang 2014: 85-92
Shanghai 1915	Sinfonie Nr. 39 in Es-Dur KV543	Shanghai Public Band/SMO	R. Buck	<i>Annual Report of the Municipal Council 1915</i>

⁶⁰² Die in der Tabelle aufgeführten Quellen sind ebenfalls im Kapitel 7 *Literaturverzeichnis* zu finden.

				Shanghai: North China Daily News; Tang 2014: 85-92
Shanghai 1916	Sinfonie Nr. 39 in Es-Dur KV543	Shanghai Public Band/SMO	R. Buck	<i>Annual Report of the Municipal Council</i> 1916 Shanghai: North China Daily News; Tang 2014: 85-92
Shanghai 01.04.1919 08.04.1919 07.12.1919 14.12.1919	26. Krönungskonzert in D-Dur KV 537, Menuett für Streicher, Serenade für Streicher in G-Dur KV 525, Les Petits Riens KV 299b, Serenade für Streicher in G-Dur KV 525.	Shanghai Public Band/ Shanghai Municipal Orchestra (SMO)	Mario Paci	<i>Annual Report of the Municipal Council</i> 1919 Shanghai: North China Daily News; Tang 2014: 112-114; Enomoto 2009: 88
Shanghai 1920	Konzert für Flöte, Harfe und Orchester in C-Dur KV 299	SMO	Mario Paci	Tang 2014: 117; <i>Annual Report of the Municipal Council</i> 1920 Shanghai: North China Daily News: 249-50A
Shanghai 1921	Konzert für Klavier und Orchester in D-Dur KV 537	SMO	Mario Paci	Tang 2014: 121; <i>Annual Report of the</i>

				<i>Municipal Council</i> 1921 Shanghai: North China Daily News: 261-3A
Shanghai 1922	Sinfonie Nr. 40 in g-Moll KV 550	SMO	Mario Paci	Tang 2014: 122; <i>Annual Report of the Municipal Council</i> 1922 Shanghai: North China Daily News: 340-3A
Beijing Mai 1923	Rondo in C-Dur KV 373 für Violine und Orchester	Keine Angaben	Fritz Kreisler	Sun, Zhou 2012: 346
Beijing 19.01.1923	3. Sinfonie-Konzert Ouvertüre zur Don Giovanni, KV 527 Sinfonie Nr. 39 in Es- Dur, KV 543 III - Menuette Allegretto	Musikinstitut der Universität Peking	Dozenten	Huang 2016: 47
Beijing 24.03.1923	5. Sinfonie-Konzert KV 22 26. Krönungskonzert in D-Dur KV537 – Larghetto	Musikinstitut der Universität Peking	Yang Zhongzi u.a.	Huang 2016: 53
Beijing 04.11.1923	13. Sinfonie-Konzert KV 112 Ouvertüre zur Don Giovanni, KV 527 Sinfonie Nr. 29 in A-Dur für Streichquartett KV 201	Musikinstitut der Universität Peking	Dozenten	Huang 2016: 71
Beijing 17.12.1923	15. Sinfoniekonzert KV 124	Musikinstitut der Universität Peking	Keine Angaben	Huang 2016: 77

	Piano Sonata in A-Dur, KV 331: III. Türkischer Marsch			
Shanghai 15.06.1924	Die 5. Jubiläumsfeier- Konzert	Kunstpädagogische Hochschule Shanghai	Keine Angaben	<i>Shen Bao</i> , 16.06.1924: 22
Beijing 17.01.1925	18. Sinfoniekonzert in F- Dur KV 130 Piano Sonata in A-Dur, KV331: III. Türkischer Marsch	Musikinstitut der Universität Peking	Keine Angaben	Huang 2016: 85
Beijing 30.05.1925	4. Studentenkonzert Sonate für zwei Klaviere in D-Dur KV 448	Musikinstitut der Universität Peking	Luo Jiongzhi, Wu Bochao	Huang 2016: 91
Beijing 17.10.1925	21. Sinfoniekonzert KV 134 Klarinettenkonzert in A- Dur KV 622	Musikinstitut der Universität Peking	Keine Angaben	Chen 2011: 218
Beijing 08.06.1926	Absolventenkonzert 39. Sinfonie in Es-Dur KV 543 - Menuette 9. Klavierkonzert in Es- Dur KV 271 26. Klavierkonzert in D- Dur KV 537 - Larghetto 23. Klavierkonzert in A- Dur KV 488 - Finale	Musikinstitut der Universität Peking	Xiao Youmei, Yu Zihui, Yang Zhongzi, Yuan Huixi, Xiao Fuyuan	Huang 2016: 92ff.
Harbin 1928	Konzert der Kammermusik Mozart	Ensemble der Glazunov Musikhochschule Harbin	Keine Angaben	Chen 2005: 110
Harbin 1929	Oper: Die Hochzeit des Figaro KV 492	Oper Harbin	Keine Angaben	Man 2006: 263
Shanghai 22.12.1929	Violinkonzert Nr. 5 in A- Dur, KV 219	SMO	Mario Paci Ma Sicong	Wang 2013: 114
Harbin 1930	Oper: Die Hochzeit des Figaro KV 492	Oper Harbin	Keine Angaben	Man 2006: 263
Shanghai 30.04.1930	Requiem KV 626	Russische Jesuit Poetry Community	Keine Angaben	Chen 2005: 127
Harbin	Kammerkonzert zum	Glazunov	Keine	Chen 2005:

26.01.1931	Mozarts 175 Geburtstag	Musikhochschule Harbin	Angaben	145
Shanghai 06.03.1931	Konzert der chinesischen und westlichen Musik Rezitativ <i>Giunse alfin il momento</i> Arie <i>Deh vieni, non tardar</i>	Nationale Musikhochschule Shanghai	Hu Zhou Shuan	Huang 2016: 106
Shanghai 02.05.1931	Der zweiten Gesangskonzert Arie <i>Voi che Sapete</i> aus der <i>Hochzeit des Figaro</i>	Nationale Musikhochschule Shanghai	Xiao Wanxun	Huang 2016: 113
Shanghai 08.05.1931	13. Studentenkonzert Piano Sonate in A-Dur, KV331: III. Türkischer Marsch	Nationale Musikhochschule Shanghai	Hu Ranjun	Huang 2016: 117
Shanghai 24.10.1931	14. Studentenkonzert Menuett für Streicher Serenade für Streicher in G-Dur KV 525 Sologesang <i>Madamina</i> von <i>Don Giovanni</i>	Nationale Musikhochschule Shanghai	Dai Cuilun I.Shevtzoff	Huang 2016: 123
Shanghai 27.12.1931	Katastrophenhilfekonzert Serenade für Streicher in G-Dur KV 525 Menuett für Streicher	Nationale Musikhochschule Shanghai	I. Shevtzoff Dai Cuilun	Huang 2016: 127, 129
Shanghai 16.04.1932	16. Studentenkonzert Duett <i>Bei Männern, welche Liebe fühlen</i> von der <i>Zauberflöte</i>	Nationale Musikhochschule Shanghai	Xiao Jiaohui Dai Cuilun	Huang 2016: 130
Shanghai 04.05.1932	17. Studentenkonzert Fantasie in c-Moll KV 475	Nationale Musikhochschule Shanghai	Yi Kaiji	Huang 2016: 132
Shanghai 22.10.1932	18. Studentenkonzert Sonata Nr. 5 in G-Dur KV 283	Nationale Musikhochschule Shanghai	E. Kohanoff	Huang 2016: 134
Shanghai 1932	5. Jubiläumskonzert der Musikhochschule Violinkonzert in A-Dur	Nationale Musikhochschule Shanghai	Dai Cuilun	Huang 2016: 141

	KV 219			
Shanghai 25.03.1933	20. Studentenkonzert Ouvvertüre zur <i>Entführung aus dem Serail</i> KV 384 Klavierkonzert in d-Moll KV 466, Erster Satz	Nationale Musikhochschule Shanghai	I. Shevtzoff Lao Bingxin	Huang 2016: 142
Shanghai 10.06.1933	Gesangskonzert, Lyceum Theater <i>Batti, batti, o bel Masetto</i> Von <i>Don Giovanni</i>	Nationale Musikhochschule Shanghai	Miss An (An Ji Yong Ji Jin)	Enomoto Yasuko 2015: 190
Nanjing 11.11.1933	Sonderkonzert von Studenten Ouvvertüre zur <i>Entführung aus dem Serail</i>	Nationale Musikhochschule Shanghai	Dai Cuilun	Huang 2016: 154
Shanghai 13.11.1933	22. Studentenkonzert Klavierkonzert in d-Moll KV 466, Erster Satz	Nationale Musikhochschule Shanghai	Tamara Markittant	Huang 2016: 157
Shanghai 16.11.1933	23. Studentenkonzert <i>Il mio tesoro intanto</i> von <i>Don Giovanni</i>	Nationale Musikhochschule Shanghai	Hu Ran	Huang 2016: 160
Shanghai 27.11.1933	6. Jubiläumskonzert der Musikhochschule <i>Il mio tesoro intanto</i> von <i>Don Giovanni</i>	Nationale Musikhochschule Shanghai	Hu Ran	Huang 2016: 163
Shanghai 15.03.1934	Klavierkonzert in d-Moll KV 466	Amateurorchester des Französisch- Vereins Shanghai	Keine Angaben	Chen 2005: 181
Shanghai 08.05.1934	25. Studentenkonzert Sonata in c-Moll KV 457	Nationale Musikhochschule Shanghai	Leng Xueyao	Huang 2016: 166
Shanghai 12.05.1934	26. Studentenkonzert 24. Klavierkonzert in c- Moll KV 491, Erster Satz Violinkonzert in A-Dur KV 219, Erster Satz	Nationale Musikhochschule Shanghai	Tang Shanzhen, Hu Jingxiang	Huang 2016: 169f.
Shanghai 23.05.1934	5. Studentenkonzert-Gala 24. Klavierkonzert in c- Moll KV 491, Erster Satz	Nationale Musikhochschule Shanghai	Tang Shanzhen	Huang 2016: 174

Shanghai 25.10.1934	28. Studentenkonzert <i>O Isis und Osiris</i>	Nationale Musikhochschule Shanghai	Si Yigui	Huang 2016: 178
Shanghai 29.10.1934	Dozentenkonzert Streichquartett in D-Dur KV 575 Flötenkonzert Nr. 2 in D- Dur KV 314	Nationale Musikhochschule Shanghai	Arrigo Foa Dai Cuilun R.W. Gerzovsky I. Shevtzoff A. Spiridonoff B. Zakharoff	Huang 2016: 175, 177
Shanghai 08.11.1934	29. Studentenkonzert Klavierkonzert in d-Moll KV 466	Nationale Musikhochschule Shanghai	Hu Tou	Huang 2016: 181
Nanjing 1935	Studentenkonzert Ouvertüre zur <i>Hochzeit des Figaro</i> KV 492	Nationale Musikhochschule Shanghai	Keine Angaben	Huang 2016: 189
Shanghai 20.05.1935	Frühlingskonzert Konzert für Flöte C-Dur KV 299, Erster Satz	Nationale Musikhochschule Shanghai	I. Shevtzoff	Huang 2016: 194
Shanghai 27.01.1936	33. Studentenkonzert 24. Klavierkonzert in c- Moll KV 491	Nationale Musikhochschule Shanghai	Wu Furong	Huang 2016: 198
Shanghai 06.02.1936	36. Studentenkonzert Violinkonzert Nr. 5 A- Dur KV219	Nationale Musikhochschule Shanghai	Cai Yongkang	Huang 2016: 201
Shanghai 09.02.1936	Ouvertüre zur <i>Zauberflöte</i> KV 620 Quatuor Concertant	SMO	Konoye Hidemaro	Li 2004: 130
Shanghai 02.03.1936	39. Studentenkonzert Klaviersonate Nr. 14 in c- Moll KV 457, Erster Satz	Nationale Musikhochschule Shanghai	Zhou Xiaoyan	Huang 2016: 204
Shanghai 23.04.1936	Studentenkonzert zum Hochschulgründer Cai Yuanpeis 70. Geburtstag Ouvertüre zur <i>Entführung aus dem Serail</i> KV 384	Nationale Musikhochschule Shanghai	I. Shevtzoff	Huang 2016: 205
Shanghai 07.12.1936	43. Studentenkonzert Klavierkonzert Nr. 23 in A-Dur KV 488, Erster	Nationale Musikhochschule Shanghai	Lin Zhan'en	Huang 2016: 207

	Satz			
Shanghai 14.12.1936	45. Studentenkonzert Rondo in D-Dur KV 485	Nationale Musikhochschule Shanghai	Zhou Xingqing	Huang 2016: 210
Shanghai 17.12.1936	46. Studentenkonzert Klavierkonzert d-Moll KV 466, Erster Satz	Nationale Musikhochschule Shanghai	Deng Zhaoren	Huang 2016: 212
Shanghai 21.12.1936	47. Studentenkonzert Romanze As-Dur KV 447	Nationale Musikhochschule Shanghai	Hu Zhengshi	Huang 2016: 213
Shanghai 28.12.1936	49. Studentenkonzert Andante mit fünf Variationen in G-Dur KV 501 Klavierkonzert Nr. 23 in A-Dur KV 488	Nationale Musikhochschule Shanghai	Liu Ruiyi Zhang Shezhi	Huang 2016: 217f
Shanghai 21.02.1937	Sonntagskonzert im Lyceum Theater Klavierkonzert in d-Moll KV 466	SMO	Li Weining	Enomoto Yasuko 2015: 186
Shanghai 11.05.1937	52. Studentenkonzert <i>O Isis und Osiris</i> in <i>Zauberflöte</i>	Nationale Musikhochschule Shanghai	Li Hao Xie Chaozeng	Huang 2016: 221
Shanghai 15.05.1937	Debüt vom Shanghai Symphny Orchestra	Shanghai Symphony Orchestra	Huang Zi Li Weining	Chen 2005: 246
Guilin 1937	Einige Konzerte mit Musik von Mozart, Beethoven und Schubert	Yayue-Fünfer-Band	Lu Huabai	Li, Wang, Lu 2016: 104
Shanghai 13.02.1938	Symphony Concert Eine Kleine Nachtmusik für Streich in G-Dur KV 525	SMO	Arrigo Foa	Tang, 2014: 164
Shanghai 05.02.1939	16. Sonntagskonzert Das 20. Klavierkonzert in d-Moll KV 466	SMO	Patrick Lin	Enomoto Yasuko 2015: 187
Shanghai 25.09.1939	Debüt vom Kammerorchester 1939 im Broadway Theater Ouverture zur	Das Kammerorchester 1939	Leo Fuchs Hand Bär	Tang 2006: 89

	<i>Entführung aus dem Serail</i> KV 384 Serenade in G-Dur KV 525			
Shanghai 31.10.1939	2. Konzert vom Kammerorchester 1939 im Broadway Theater Ouvertüre zur <i>Entführung aus dem Serail</i> KV 384	Das Kammerorchester 1939	wie oben	wie oben
Shanghai 19.11.1939	Violinkonzert in G-Dur KV 216	SMO	Qing Zhu Liao Yuji Arrigo Foa	Wang 2015: 166
Chengdu 04.1940	Violinabend im Shuyi Theater	Zhang Shezhi	Zhang Shezhi	Kulturabteilung Chengdu 1993: 72
Chongqing 08.06.1940	Eröffnungskonzert des Zhonghua- Sinfonieorchesters, Mozarts 40. Sinfonie KV 550 und Serenade Nr. 13 für Streicher in G-Dur KV 525	Zhonghua- Sinfonieorchester	Ma Sicong	Wu 2018: 81
Chongqing 06.07.1940	Sinfoniekonzert zum Gedanken an 3. Jahrestag des Ausbruchs des Widerstandskrieges gegen Japan Serenade Nr. 13 für Streicher in G-Dur KV 525	Zhonghua- Sinfonieorchester	wie oben	wie oben
Hongkong 22.01.1941	Wohltätigkeitskonzert im Royal Theater Hongkong Arien in <i>Zauberflöte</i>	Keine Angaben	Yi-Kwei Sze	Forschungsbü ro von Soong Ching-ling Foundation 1989: 282
Shanghai 18. und 20.02.1941	Motette und Messe im Lyceum Theater	Shanghai Songsters, Orchester der Shanghai-Cantonese Union Kirche	Fränkel, Max Warschauer u.a. 16	Xu 2007: 83

			Musiker	
Shanghai 03.1941	Zwei Mozart-Festivals zum Mozarts 150. Todestag	SMO	16 Musiker aus Shanghai	Wang 2007: 39
Chongqing 5. und 6. 03.1941	Gemeinsames Konzert dreier Orchester Menuett für Streicher	Zhonghua- Sinfonieorchester, Experimentale Orchester des Nationalen Konservatorium Chongqing, Sinfonieorchester des experimentalen Theaters	Ma Sicong, Wu Bochao, Zheng Zhisheng, Dai Cuilun	Wu 2018: 84
Chongqing 06.1941	Ein-Yuan Spendenkonzert 41. Sinfonie in C-Dur KV 551	Zhonghua- Sinfonieorchester	Zheng Zhisheng	Wu 2018: 82
Tianjin 30.08. und 01.09.1941	Spendenkonzert zum Mozarts 150. Todestag	Das Kung Shang- Orchester des Tientsin Kung Shang College	Fang Daoyao, Liu Jinding, Liu Guanghan, Guo Daojing, Shen Xiang	Sun 2012: 114
Shanghai 10.1941	Requiem in D-Dur KV 626	European Jewish Artist Society (EJAS) und SMO	Mario Paci	Tang 2014: 201
Beijing 1941	Spendenkonzert Lieder von Mozart	Fu Jen University Chorus And Orchestra	Keine Angaben	Sun 2012: 110
Chongqing 15.04. 1942	Wochenkonzert Mozarts Streichquartett	Zhonghua- Sinfonieorchester	Zheng Zhisheng	Gong 2020: 53, <i>SIN XUA RHBAO</i> , 15.04.1942: 4
Shanghai 31.05.1942	Abschiedskonzert Krönungskonzert Nr. 26 KV 537	SMO	Mario Paci	Wang 2015: 57
Nanjing 24.06.1942	Mass in G-Dur, K. Anh. 232	Keine Angaben	Zhao Meibo	Chen 2005: 336
Shanghai	Konzert mit Mozart,	SMO	Arrigo Foa	Tang 2014:

30.06. und 08.07.1942	Bach (1685-1750), Schubert, Rossini, Liszt, Mussorgsky, Dvořák und Glazunov.			203
Shanghai 19. und 26. 07. 1942	Sinfoniekonzert mit Mozart, Brahms, Dvořák und Liszt.	SMO	Mario Paci, Shiro Kaneyama, Robert Kohner	wie oben
Chongqing Spätsommer 1942	Theater <i>Requiem/Mozart</i>	Guotai-Theater	Cao Yu Jiao Juyin	Yu 2003: 57f.
Guilin 22. und 23. 08.1942	Streich- und Klavierkonzert, Streichquartett	Nationales Theater Guilin	Ma Sicong	Li, Wang, Lu 2016: 117
Shanghai 27.12.1942	Konzert im Lyceum Theater 22. Klavierkonzert in Es- Dur KV 482	SMO	Mario Paci, Dong Guangguang	Tang 2014: 204
Shanghai 12.1942	SMO-Konzert 22. Klavierkonzert in Es- Dur KV 482	SMO	Lois Woo (Wu Leyi)	Yang, Saffle 2017: 57
Chongqing 09.01.1943	Theater <i>Requiem/Mozart</i>	Guotai-Theater	Zhang Junxiang, Cao Yu	<i>SIN XUA</i> <i>RHBAO</i> , 05.01.1943, S. 3
Shanghai 03.01- 30.05.1943	Insgesamt 22 Konzerte im Lyceum Theater 5. Violinkonzert KV 219 26. Klavierkonzert in D- Dur KV 537	SMO	Arrigo Foa Susanne Declety	Tang 2014: 206
Shanghai 16.07.1943	Open-Air-Konzert „Donauabend“ 26. Klavierkonzert in D- Dur KV 537	SMO im italienischen Amateur Unterhaltungsverein (Opera Nazionale	Mario Paci Dong Guangguang	Tang 2014: 210

		Dopolavoro)		
Guilin 11. und 12. 09.1943	Konzert von Zeng Yinyu, Yao Mu und Li Jiuxian Violinkonzert Nr. 5 in A- Dur KV 219	Sozialdienstbüro Guilin	Zeng Yinyu, Yao Mu, Li Jiuxian	Feng 2015: 735
Shanghai 27.11.1943	Galakonzert im Eastern Theater Shanghai Arien aus der <i>Hochzeit von Figaro</i>	European Jewish Artist Society (EJAS)	Margolinsky, I. Marcuse	Luo 2010: 168
Chengdu 01.1944	Konzerttour für eine Woche Mozarts Streichquartett	Zhonghua- Sinfonieorchester	Keine Angaben	Wu 2018: 82
Guilin 18.01,09.02, 11.04.1944	Schallplattenkonzerte z.B. Musik aus der <i>Zauberflöte</i>	Musikgruppe 1943	Britische und lokale Musiker	Feng 2016: 46f., 737, 739
Shanghai 27.02.1944	15. Sinfoniekonzert im Lyceum Theater Arien aus <i>Der Hochzeit von Figaro, Don Giovanni</i> und <i>Der König als Hirte</i> KV 208	SMO	Gao Zhilan Alexander Sloutsky	Enomoto Yasuko 2015: 202
Shanghai 06., 07.05.1944	25. Sinfoniekonzert im Lyceum Theater Cherubinos Arien aus <i>der Hochzeit von Figaro</i>	SMO	Arrigo Foa, Rose-Marie Lee	wie oben
Shanghai 17.07.1945	Lyceum Theater Mozart, Nicolai, Weber, Berlioz, Johann Strauß	China Symphonic Orchestra (Zhonghua- Jiaoxiang Yuetuan)	Fränkel, Leonora Valesby, William Hsu	North China Daily News 4 August 1945; Utz 2004: 126
Shanghai 01.08.1945	Lyceum Theater Mozart, Rossini, Weber, Berlioz, Johann Strauß	wie oben	wie oben	wie oben
Chongqing 16.12.1945	Wochenkonzert Ouvertüre zur <i>Zauberflöte</i> Serenade für Streicher in G-Dur KV 525	Zhonghua- Sinfonieorchester	Ma Sicong	Wu 2018: 82
Shanghai 16.12.1945	Sonntagskonzert Mozart, Liszt,	SMO	Aaron Avshalomov	Tang 2014: 245

	Tschaikowsky, Ravel			
Shanghai 09.12.1945 23.12.1945 22.12.1945	Sonntagskonzert Mozart, Tschaikowsky, Beethoven, Haydn, Glinka, Borodin	SMO	Jonathan Sternberg (Gastdirigent)	Tang 2014: 246
Shanghai 28.02.1946	Lyceum Theater Mozart, Beethoven, Rossini, J. Strauß	Zhonghua- Sinfonieorchester	Fränkel	Utz 2004: 127
Shanghai 01.03.1946	Lyceum Theater Mozart, Mendelssohn, Beethoven	Zhonghua- Sinfonieorchester	Fränkel, Ma Sicong	<i>China Press</i> <i>Shanghai</i> , 5 March 1946, <i>The Shanghai</i> <i>Herald</i> , 5 March 1946; Utz 2004: 127
Shanghai 05.05.1946	Abschiedskonzert Mozart u.a.	Shanghai Jewish Youth Association (SJYA) School	Louis Levine	Luo 2010: 166
Shanghai 03.08.1946	Sommerkonzert Open-Air-Konzert Arien von <i>Don Giovanni</i>	SMO	Vladimir Ullstein, Mao Aili	Tang 2014: 250
Shanghai 10.08.1946	Sommerkonzert Open-Air-Konzert Ouvertüre zu <i>Don</i> <i>Giovanni</i> KV 527	SMO	Vladimir Ullstein, Gao Zhilan	Tang 2014: 252
Shanghai 24.08.1946	Sommerkonzert Open-Air-Konzert Arien von <i>Die Hochzeit</i> <i>des Figaro</i>	SMO	Slutsky, Rita Caudrom	Tang 2014: 253
Shanghai 18.09.1946	Sommerkonzert Open-Air-Konzert <i>Alleluia</i> KV 165 von Mozart	SMO	Slutsky, Chen Liqing	Tang 2014: 256
Shanghai 26.10.1946 27.10.1946	Paci-Gedenkkonzert Sinfonie Nr. 41 in C-Dur KV 551	SMO	Margolinsky, Leonora Valesby	Tang 2014: 260f.
Shanghai 02.11.1946	Paci-Gedenkkonzert Sonate für zwei Klaviere in D-Dur KV 448	SMO	Dong Guangguang, Robert Kohner	Tang 2014: 259

			(Pacis Studenten)	
Shanghai 08.12.1946	Winterkonzert Klavierkonzert Nr. 20 in D-Moll KV 466	SMO	Margolinsky	Tang 2014: 263
Shanghai 13.12.1946	Winterkonzert Mozarts Fantasie	SMO	Ursula Chow, Lucy M.C.Kao, Teresa Kung Park, Elaine Moo	Tang 2014: 264
Shanghai ?.01.1947	Konzert von Margolinsky Serenade Nr. 13 für Streicher in G-Dur KV 525	SMO	Margolinsky, Ferdinand Adler, I. Shevtzoff	Tang 2014: 266
Shanghai ?. 04.1947	Sinfoniekonzert Mozarts Sinfonie Nr. 39 in Es-Dur KV 543	SMO	Arrigo Foa, Michael Riskin	Tang 2014: 268
Shanghai 27.07.1947	Sommerkonzert Open-Air-Konzert	SMO	Arrigo Foa	Tang 2014: 269
Shanghai 09.11.1947	Winterkonzert	SMO	Arrigo Foa, Riskin	Tang 2014: 269
Beijing 06.01.1947	Mozarts Messe am Dreikönigstag	Fu Jen University Chorus and Orchestra	Keine Angaben	Sun 2012: 107
Shanghai 26.01.1947	Mozarts Streichquintett Nr. 4 in g-Moll KV 516	AZOS (Shanghai Jewish Restoration Association)	E. Kraus H. Schlittner S. Gutfreund A. Trum Ludwig Rosenbaum	Tang 2006: 143
Fuzhou 04.1947	Galakonzert Mozarts Klaviertrios	Nationale Musikhochschule Fujian	Studenten und Dozenten	Le, Li 2015: 40
Beijing 30.05.1947	Requiem KV 626	Fu Jen University Chorus and Orchestra	Keine Angaben	Sun 2012: 107

Shanghai 25.05.1947	Mozart-Konzert	Heilige Studentenkapelle Shanghai	Keine Angaben	Shanghai CPPCC 1990: 182
Shanghai 21.06.1947	Liederabend von Jiang Ying	Lyceum Theater	Jiang Ying	Chen, 2005: 406
Beijing 22.11.1947	Mozart-Konzert z.B. Krönungsmesse in C-Dur KV 317	Fu Jen University Chorus and Orchestra	Keine Angaben	Sun 2012: 110
Chengdu 1947	Serenade für Streicher in G-Dur KV 525	Shuwa-Straße- Kapelle	Bairen- Streichgruppe	Hu, Zuo, Zhang 2019: 213
Shanghai 13.02.1949	Sinfonie Nr. 40 in g-Moll KV 550	SMO	Arrigo Foa	Tang 2014: 277
Shanghai 27.03.1949	Sinfonie Nr. 11 in D-Dur KV 84 Sinfonie Nr. 29 in A-Dur KV 201	SMO	Arrigo Foa	Tang 2014: 279
Shanghai 24.04.1949	Das 13. Sinfoniekonzert Serenade Nr. 13 für Streicher in G-Dur KV 525	SMO	Arrigo Foa	Tang 2014: 280

Anhang 2: Tabelle 2 Grundinformationen der Veröffentlichungen

Jahr	Autor/Herausgeber	Titel	Verlag, Ort u. a.
1909	Shanghai Municipal Council (SMC)	Concert Program in Annual Report of SMC 1909 (Tang 2014, 85-92)	Shanghai, SMC
1913	Shanghai Municipal Council (SMC)	Concert Program in Annual Report of SMC 1909 (Tang 2014, 85-92)	Shanghai, SMC
1915	Shanghai Municipal Council (SMC)	Concert Program in Annual Report of SMC 1909 (Tang 2014, 85-92)	Shanghai, SMC
1916	Shanghai Municipal Council (SMC)	Concert Program in Annual Report of SMC 1909 (Tang 2014, 85-92)	Shanghai, SMC
1921	Zheng Zhenduo	Mozart and Salieri	Beijing: <i>Monatliche Novelle</i> (xiao shuo yue bao): Forschung zur russischen Literatur. Band 12, S. 224-228.
1923	Wang Guangqi	Das Musikleben der Deutschen	Shanghai: <i>Shen Bao Musikwelt</i> 1923(11): 9-41
1928	Li Weimao	Geschichte für musikalische Kinder zum chinesischen Neujahr_Mozart und Haydn	Beiping: <i>New Music Wave</i> , Nr.2 (1): 24-25.
1929	Feng Zikai	Wunderkind der Musik_Mozart und seine berühmten Werke	Shanghai: <i>Yi Ban</i> , Nr.7 (1): 47-61.
1929	Feng Zikai	Wunderkind der Musik_Mozart und seine berühmten Werke	Shanghai: <i>Yi Ban</i> , Nr. 1-4: 47-173
1929	Keine Angaben	Wunderkind der Musik_Mozarts Porträt	Shanghai: <i>Yi Ban</i> , Nr. 7 (1): 1
1930	Feng Zikai (Übers.)	Musik hören	Shanghai: Dajiang Buchhandlung.
1930	Feng Zikai (Hrsg.)	Zehn Musikmeister der modernen Welt	Shanghai: Kaiming Buchladen
1931	Dong Xu	Fragen um den Leichnam des Musikers Mozart	Shanghai: <i>The Eastern Miscellany</i> , Nr. 28 (18): 76-77
1931	Song Bai	Mozarts Requiem_Buchlesen "Zehn Musikmeister der modernen Welt"	Shanghai: <i>Kaiming</i> , Nr. 30: 6-8

1931	Lü Jinlu (Übers)	Westliche Kinder in der Vergangenheit, Teil 2	Shanghai: Die Commercial Press
1931	Feng Zikai	Musikmeister und Meisterwerke der Welt	Shanghai: Ya Dong Bibliothek
1931	Tianjin Music Society	Zeitschrift Zauberflöte (halbjährig)	Tianjin Music Society
1932	Romain Rolland; Jing Zi, Xin Zhi (Übers.)	Antoinette, Jean-Christophe	Baoding: Qunyu Buchhaus
1932	Agnes Smedley; Lin Yisheng (Übers.)	Daughter of Earth	Shanghai: Hufeng Buchhandlung
1933	He Jingwen	Lexikon der neuen Namen	Shanghai: Kaihua Buchhandlung
1933	Feng Zikai (Übers.)	Musik hören	Shanghai: Dajiang Buchhandlung
1933	Feng Zikai (Übers.)	Musik hören 2. Vorlage	Shanghai: Dajiang Buchhandlung
1934	Xiao Youmei	Das neue Leben der Musiker	Nanjing: Zhengzhong Buchhandlung
1934	Mo Kangshi	The Story of a Musical Genius. Biography and Portraits of Worlds Musicians-Wolfgang Amadeus Mozart	Shanghai: <i>Popular Pictorial</i> , Nr. 3: 23
1934	Mozart W.A. Wang Ruixian (Übers.)	Erziehung für kleine und alte: klassische Tanzmusik	Nanjing: <i>Kindererziehung</i> , Nr. 6 (2): 22-23
1935	Alice Gabeaud; Cheng Shaozong (Übers.)	Historire de la musique	Shanghai: Kaiming Buchladen
1935	Huang Zi (Hrsg.)	Musik. Teil 4	Shanghai: Die Commercial Press
1935	Li Jinhui	Essen und Musik	Shanghai: <i>Unterhaltung</i> , Nr. 2
1936	Jiangxi-Provinzkomitee zur Musikausbildung	Kinderkonzert	Nanchang
1936	Kobbe, Gustav; Wang Yunjie (Übers.)	Liebesgeschichte von großen Musikern_Mozart und Constanze	Nanchang: <i>Musikpädagogik</i> , Nr. 4 (9): 32-42
1936	Hu Kuisun	Einführung in die Oper	Shanghai: Die Commercial Press

1936	Wang Yin	Biografien der weltlichen Künstler Teil 2	Shanghai: Zhonghua-Book Company
1936	Georg Brandes; Han Shihang (Übers.)	Main Currents in Nineteenth Century Literature, Vol. 1	Shanghai: Die Commercial Press
1936	Georg Brandes; Han Shihang (Übers.)	Main Currents in Nineteenth Century Literature, Vol. 2	Shanghai: Die Commercial Press
1936	He Luting	Die aktuelle Situation der chinesischen Musikindustrie und was wir über Musikkunst wissen sollten.	Shanghai: <i>Stars</i> , Nr.6
1936	Chen Zhi, Zhang Yiren (Hrsg.)	Biografien erfolgreicher Menschen aus aller Welt	Shanghai: Breiten-und Längengrad Buchhandlung
1936	Keine Angaben	Vierzig Persönlichkeiten auf der Welt: Bemerkenswerter Prominente im Januar – Mozart	Shanghai: <i>Fotos und Essays</i> , Nr.1: 6.
1937	Peter Eckermann; Zhou Xuepu (Übers.)	Gespräch mit Goethe	Shanghai (bleibt): Die Commercial Press
1937	Goethe; Zhou Xuepu (Übers.)	Hermann und Dorothea	Shanghai (bleibt): Die Commercial Press
1937	Xu Chi	Weltbekannte Musiker	Shanghai → Changsha: Die Commercial Press
1937	Xuan Ping	Ein paar kluge Musiker: Mozart komponierte neue Musik auf der Geige; Mozart spielte mit seinem Vater und seinen Schwestern; Mendelssohn hat die großen Noten auswendig gelernt; Beethovens Auftritt im Alter von acht Jahren (mit Fotos)	<i>Kinderleben (Shanghai)</i> , Nr.2: 9
1937	Zhang Xiaozhi	How Mozart completed the Prelude to His Opera	Nanchang: <i>Musikpädagogik</i> , Bd. 5 (2): 29-31
1937	Xin Cai	Musikalisches Sonstiges: Wunderkind Mozart	Nanjing: <i>Radio Weekly</i> , Nr.118: 58
1937	Keine Angaben	Werke von Mozart, Haydn und Beethoven	Shanghai: <i>Shen Bao</i> , 10.05: 13
1937	Keine Angaben	Werke von Mozart und Beethoven	Shanghai: <i>Shen Bao</i> , 14.05: 19

1937	Keine Angaben	Werke von Mozart, Haydn und Beethoven	Shanghai: <i>Shen Bao</i> , 15.05: 15
1938	Hua Yi	Mozart im Gedächtnis der allgemeinen Menschen	Shanghai Ninghwa Publishing Co: <i>Ninghwa Sammlung</i> , Nr. 8: 20
1940	Dale Carnegie; Xie Songgao, Hu Yinmin (Übers.)	Little Known Facts about Well Known People	Shanghai: Gesellschaft des Englischen Wissens
1941	Yang Yisheng	Erfolgreiche Persönlichkeiten in der Welt	Shanghai: Jugendbuchladen
1941	Dale Carnegie; Song Kun (Übers.)	Große Musiker mit unheilvollem Schicksal: Mozart in Armut benutzt Wollsocken als Handschuhe	Tianjin: <i>Kung Shang-Leben</i> , Nr. 3: 18
1941	Orchester der Wirtschaftshochschule	Benefizkonzerte am Monatsende	Beiping: <i>Bilder 369</i> , Nr. 10 (13): 26.
1941	Ge Pu, Ma Baolian	Zum Mozart-Stil (mit Fotos)	Nanjing: <i>Music Style (Yue Feng)</i> , Nr.11-12: 12-13.
1941	Keine Angaben	Mozarts Porträt, Familien, Geburtsort und Kindheit (Fotos)	Tianjin: <i>Kung Shang-Leben</i> , Nr. 3: 1
1941	Bing Jian	Vorstellung zum Orchester der Wirtschaftshochschule und Mozartabend	Tianjin: <i>Kung Shang-Leben</i> , Nr. 3: 2-5
1941	Zhang Bingzhen	Mozart	Tianjin: <i>Kung Shang-Leben</i> , Nr. 3: 5-8
1941	Yang Fucui, Ye Zhengkai	Mozarts Liebesgeschichte	Tianjin: <i>Kung Shang-Leben</i> , Nr. 3: 9-13
1941	Yi Mu	Zwei Freunde (Mozart und Haydn)	Tianjin: <i>Kung Shang-Leben</i> , Nr. 3: 14-15
1941	Dao Yao	Den Damen am Mozartabend gewidmet	Tianjin: <i>Kung Shang-Leben</i> , Nr. 3: 16-17
1941	Huang Hanqiu, Cao Guanqun	Einführung in die Harmonika	Shanghai (bleibt): Kaiming Buchladen
1942	Béla Balázs; Sha Meng (Übers.)	Mozart. 3-Akt-Theater	Guilin: <i>Xiju Chunqiu (Theater)</i> , Nr.2 (1): 19-25
1942	Béla Balázs; Sha Meng (Übers.)	Mozart. 3-Akt-Theater	Guilin: <i>Xiju Chunqiu (Theater)</i> , Nr.2: 32-54

1942	Béla Balázs; Sha Meng (Übers.)	Ein neues Theater über Mozart	Guilin: <i>Xiju Chunqiu (Theater)</i> , Nr.2 (2): 28-63
1942	Béla Balázs; Sha Meng (Übers.)	Mozart. 3-Akt-Theater	Guilin: Jimei Buchladen.
24.05.1942	Pressbericht	Requiem-Theaterstück	Chongqing: <i>Social Welfare Chongqing</i>
20.12.1942	Pressbericht	Requiem-Theaterstück	Chongqing: <i>The Central Daily News (zhong yang ri bao)</i>
20.12.1942	Pressbericht	Das Weltberühmte Theater <i>Requiem</i>	Chongqing: SIN XUA RHBAO, S. 3
24.05.1942	Pressbericht	Vorbereitung und Inszenierung des <i>Requiem</i> s	Chongqing: <i>The China Times</i> (shi shi xin bao), S. 3
24.05.1942	Pressbericht	Cao Yu wird die Hauptrolle des <i>Requiem</i> s spielen	Chongqing: SIN XUA RHBAO, S. 3
27.01.1942	Zhang Ying	Theaterdiskussion_Eindrücke von dem <i>Requiem</i>	Chongqing: SIN XUA RHBAO, S. 4
1942	Xu Zhiqiao	Mozart: Das Wunder der Menschheit.	Shanghai → Guilin: <i>Die menschliche Welt</i> . Nr.1(2): 40-50
1942	Stanislavski; Qu Baiyin (Übers.)	Mein Kunstleben	Guilin: <i>Xiju Chunqiu (Theater)</i> , Nr.2 (3): 35-42
1942	Meng Chang	Ein neues Drama über Mozart	Guilin: <i>Xiju Chunqiu (Theater)</i> , Nr. 2 (2): 28-32
1942	He Jiahuai	Anti-Nazis und zwischen Menschen und Tier.	Guilin: <i>Wildgras (Yecao)</i> , Nr. 4 (6): 50-54
1942	Mozart	Illustration einer Sinfonie	Shanghai: <i>Music Monthly</i> , Nr.1 (2/3):30
1942	Wang Yunjie	Musikgeschichte (3): Mozart und Beethoven	Chongqing: <i>Jugendmusik</i> , Nr.1 (5): 29-32
1942	Wang Yunjie	Musikgeschichte (3): Mozart und Beethoven Teil 2	Chongqing: <i>Jugendmusik</i> , Nr.1 (6): 30-33
1943	Fu Zhi	Tanz und Musik auf dem Schiff	Shanghai → Guilin:

			<i>Kosmischer Wind</i> (Yuzhou Feng), Nr.123: 89-90
1943	Xue Liang	Mozart: Das Wunder der Menschheit.	Shanghai → Guilin: <i>Die menschliche Welt</i> . Nr. 1 (2)
1943	Xue Liang (Hrsg.)	Biografien von Musikmeistern	Guilin: Liti Pressing House
1943	Xue Liang (Übers.)	Vorstellung über Schubert	Guilin: <i>Yicong</i> , Nr.1 (1): 87-89
1943	Pressbericht	Oktober: Requiem	Guilin: Buchdruck-Monatsberichts (tu shu yin shua yue bao), Ausgabe 1, Band 2, S. 33
1943	Li Ling, Zhao Yan (Hrsg.)	Ausgewählte weltberühmte Lieder I.	Guilin: Wenhui Buchladen
05.01.1943	Pressbericht	Das Requiem wird ab dem neunten Tag im <i>Guotai-Theater</i> aufgeführt	Chongqing: <i>SIN XUA RHBAO</i> , S. 3
16.01.1943	Yan Hantong	Die Menschheit erwecken, um für Glück zu kämpfen I	Chongqing: <i>SIN XUA RHBAO</i> , S. 4
17.01.1943	Yan Hantong	Die Menschheit erwecken, um für Glück zu kämpfen II	Chongqing: <i>SIN XUA RHBAO</i> , S. 4
18.01.1943	Yan Hantong	Die Menschheit erwecken, um für Glück zu kämpfen III	Chongqing: <i>SIN XUA RHBAO</i> , S. 4
14.01.1943	Jiao Juyin	Vorstellung von <i>Requiem</i>	Chongqing: <i>SIN XUA RHBAO</i> , S. 4
09.01.1943	Pressbericht	Die erste Stimme von Nu Hou-Theater_Das Requiem wird heute Abend aufgeführt	Chongqing: <i>SIN XUA RHBAO</i> , S. 3
30.05.1943	Qing Shen, Bao Quan	Mozarts 41. Sinfonie	Chongqing: <i>SIN XUA RHBAO</i> , S. 4
24.01.1943	Chen Xinmu	Bewertung der Aufführung des Requiems	Chongqing: <i>SIN XUA RHBAO</i> , S. 4
19.01.1943	Pressbericht	Requiem-Theaterstück	Chongqing: <i>Social Welfare</i> , S. 4
22.01.1943	Bu Shaofu	Transformation und das <i>Requiem</i>	Chongqing: <i>The Central Daily News</i> (zhong yang ri bao), S.

			6
1943	Liu Nianqu	Zuschauer, Realität und Bühne. Requiem von Nuhou Theater	Chongqing: <i>Zeit- und Trendliteratur (shi yu chao wenyi)</i> , Nr. 1 (1), S. 164-167
1943	Min Qiu	Eindrücke nach dem Ansehen des <i>Requiem</i> s	Chongqing: China Jugend (zhong guo qing nian), Band 8, Nr. 2, S. 51-52
04.04.1943	Ke Ke	Cao Yu führte <i>Requiem</i> auf	Shanghai: <i>The Eastern Daily</i> , S. 4
1943	Béla Balázs; Jiao Juyin (Übers.)	Requiem (Dreiakter)	Shanghai→ Chongqing: Kulturleben Verlag
1943	Wang Ce	Woodcuts of World Musicians: Genius Mozart	Manchukuo: <i>Film Illustration</i> , Nr. 7 (3): 42
1944	Stendhal; Zhao Ruihong (Übers.)	Rot und Schwarz	Chongqing: Buchhandlung des Schriftstellers
1944	Tian Zhongji	Ye Jian Xiang	Chongqing: Tomorrow Publishing House
1944	Zhao Ruihong	Stendhal und sein <i>Rot und Schwarz</i> .	Chongqing: <i>Zeit- und Trendliteratur (shi yu chao wenyi)</i> , Nr. 4 (3)
1944	Georg Brandes; Han Shihang (Übers.)	Auf Stendhal.	Hankou → Chongqing: <i>Literatur und Kunst des Antijapanischen Krieges</i> , Nr. 9 (3)
1944	Chen Yanfan	Ein paar Lieder, die ich gerne höre.	Shanghai: <i>Neues Kino</i> , Nr. 3(1): 32
1944	Bo Si	Nachricht der Bergstadt – Das Karnevaldramafestival.	Shanghai: <i>Wan Xiang</i> , Nr. 3(11)
1944	Huang Chang	Requiem	Shanghai: <i>Wan Xiang</i> , Nr. 4(6), S. 118-122
1944	Keine Angaben	Haydn, Mozart und Beethoven sowie ihre Werke	Beijing: <i>National Journal</i> (guomin zazhi), Nr. 4(6): 32-35
1944	Yong Ren	Mozart's Destiny Down and Out	Guiyang: <i>New Trend (Xin Liu)</i> , Nr. 1(2): 26-29
1944	Huang Zhaohua	Ein Seltsamer Genius: Das	Kunming: <i>Xin Dong</i>

		Leben von dem Musiker Mozart	<i>Xiang</i> , Nr. (110): 6
1944	Zhang Hongdao (Übers.)	The Story of Music	Chongqing: Duli Verlag
1944	E. Merrick; Bai He (Übers.)	Mozart	Chongqing: Zili Buchladen
1945	Hui Ma	Sechs Gedichte: Mozart lesen.	Chongqing: <i>Poesie und Literatur</i> , Nr. 2: 49-50
1945	Redaktuer der Neuchina- Magazine(Hrsg.)	Roosevelt	Shanghai: Zhonghua- Book Company
1945	Fortbildung Monthly (Hrsg.)	Ausgewählte Literatur zur Fortbildung	Kunming: Fortbildung Verlag
1945	Bela Balazs; Jiao Juyin (Übers)	Requiem	Shanghai: Verlag Kulturleben
16.12.1945	Situ Yue	Lesen Requiem in der Nacht	Xi'an: Xijing Daily (xi jing ri bao), S. 4
1945	Yi Ze	Mozarts Kunst und Leben	Xinjing (Changchun): <i>Jugend Culture</i> (qing nian wen hua), Band 2, Nr.8, S. 30-32
1946	Chen Jingrong	Xingyu-Sammlung	Shanghai: Verlag Kulturleben
1946	Hu Feng	Romain Rolland	Shanghai: Xinxin Verlag
1946	Xiao Gan	Der Herbst in Süddeutschland	Shanghai: Verlag Kulturleben
1946	Frau Tolstoi; Suo Fu (Übers.)	Bekenntnis des Ehelebens	Shanghai: Internationaler Kulturdienst
1946	Ivan Goncharov; Shangguan Fu (Übers.)	Oblomov	Chongqing: Xinzhi Buchladen
02.07.1946	Pressbericht	Frühlingsstolz	Chongqing: <i>The China Times (shi shi xin bao)</i> , S. 4
06.07.1946	Zang Zan	Frühlingsstolz Mozart	Chongqing: <i>The China Times (shi shi xin bao)</i> , S. 4
1946	E. H. Meyer, Russell Ferguson	Mozart und Geschichte	Kunming: <i>Volkskunst (Renmin Yishu)</i> , erste Ausgabe: 8-10

1946	Goethe, Mozart; Cao Mu (Übers.)	Das Veilchen	Fuzhou: <i>Musiklernen</i> , Nr. 1 (4): 3
1946	Li Ling	Wie man sich Musik beibringt	Shanghai: Jianguo-Buchhandlung
1946	Keine Angaben	Der große deutsche Musiker Mozart starb heute vor 155 Jahren	Beijing: <i>Süd und Nord</i> , Nr. 2(1): 8.
1946	Keine Angaben	Kantate aus der Zwölften Messe von Mozart im musikalischen Ostergottesdienst	Chengdu: <i>Hoffnung-Monatsschrift</i> , Nr. 18 (5): 30-31
1946	Zhu Yunnong	Mozart in der Kindheit	Nanjing: <i>Zhengzhong-Kinder</i> , Nr.22: 12-15
1946	Xing Zhou	Mozarts Leben und seine Musikkunst	Shanghai: <i>New Students</i> Nr. 1 (5): 83-85
1946	Ping Bing	Musiker des Monats: Mozart	Fu Zhou: <i>Musiklernen</i> , Nr. 1 (4): 15-17
1946	Peng Yaluo (Übers.)	Beethoven	Shanghai: Beethoven Society
1946	Tao Xingzhi	Manifest der Schöpfung	Shanghai: <i>Literarische Sammlung</i> (Wencui), 1946 (41), S. 11
10.04.1946	Bian Ming	Requiem	Shanghai: <i>Xin Bao</i> , S. 2
05.01.1946	Wu Jiangfan	Neue Drehbucheempfehlung: <i>Requiem</i> von Jiaojuyin	Shanghai: <i>The Front</i> (qian xian ri bao), S. 10
19.08.1946	Pressbericht	Requiem	Shanghai: <i>The Standard</i> (wen hui bao), S. 7
28.05.1946	Keine Angaben	Die Stimmung eines Shakespeare-Stücks mit Mozarts Musik	Shanghai: <i>Shen Bao</i> , S. 8
05.12.1946	Keine Angaben	Zum Mozarts 155. Geburtstag	Shanghai: <i>Shen Bao</i> , S. 11
19.12.1946	Keine Angaben	Kurze Geschichte des Musikers Mozart	Shanghai: <i>Shen Bao</i> , S. 11
23.12.1946	Keine Angaben	Wiener Drei Helden: Haydn, Mozart und Beethoven	Shanghai: <i>Shen Bao</i> , S. 11
17.09.1946	Meng Baiku	Requiem	Shanghai: <i>Ta Kung Pao</i> , S. 7
24.09.1946	Sun Yuedong	Lesen Requiem	Shanghai: <i>Ta Kung Pao</i> , S. 9

03.08.1946	Keine Angaben	Mao Aili singt berühmte Lieder von Mozart	Tianjin: <i>Ta Kung Pao</i>
17.01.1947	Sun Yuedong	Lesen Requiem	Tianjin: <i>Ta Kung Pao</i> , S. 6
1947	Tolstoi; Fang Jin (Übers.)	Familienglück	Shanghai: Verlag Kulturleben
1947	Zhu Zhixian	Apropos vom psychologischen Menschenverstand	Shanghai: Zhiyong Buchladen
1947	Chen Yuan	Pionier des Jahrhunderts	Shanghai: Kaiming Buchladen
1947	Xiao Gan	Lebensinterview	Shanghai: Verlag Kulturleben
1947	Luo Guofu, Ge Baoquan	Pushkin Collection	Shanghai: Times Book Verlag
1947	Hu Feng	Tage gegen den Strom	Shanghai: Hoffnung Verlag
1947	Bu Shaofu	Schriften über Gebäude ohne Treppen	Shanghai: News World Press
1947	Zang Zan	Musikgenie Mozart	Shanghai: <i>Persönlichkeitsmagazine (Renwu Zazhi)</i> , Nr. 6: 31-35
1947	Zang Zan	Musikgenie Mozart	Shanghai: <i>Persönlichkeitsmagazine (Renwu Zazhi)</i> , Nr. 2(6): 31-35
1947	Zhang Zhenxun	Musik und die Geschichte von Musikern	Shanghai: Zhonghua-Book Company
1947	Gustav Kobbe; Wang Yunjie (Übers.)	Die Liebe von großen Musikern	Shanghai: Tie Feng Verlag
1947	Yan Wenwei	Zwölf Musiker	Nanjing: Zhengzhong Buchhandlung
04.01.1947	Luo Sijia	König der Lieder: Mozart 1750-1791	Shanghai: <i>The China Times (shi shi xin bao wan kan)</i>
05.11.1947	Song Yu	Anekdoten von Mozart	Chongqing: <i>The China Times</i> , S. 4
04.09.1947 06.10.1947	Wu Wei	Einführung in die Oper - Die Zauberflöte	Shanghai: <i>The China Times (shi shi xin bao)</i>

07.10.1947			wan kan)
1947	Liang Lianji	Mozart: Fröhliches Singen (Lied)	Hongkong: <i>Kindermusik</i> , Nr. 7: 20, 40
1947	Deng Tian	Vorstellung von Musikmeistern: Wunderkind Mozart (mit Fotos)	Hongkong: <i>Kindermusik</i> , Nr. 7: 5-6
1947	Ge Ling	Mozart: Nach dem Lesen des Requiems. Jiao Juyin als Übersetzer, Verlag Kulturleben.	Xuzhou: <i>Qianlu-Kunst</i> (<i>qian lu wen yi</i>), Nr.1 (3): 17-19
1947	Metz	Mozart	Beijing: <i>New Idea Trends</i> (<i>xin si chao</i>), Nr. 1(6): 41-43
1947	Chaihuo Feng	Mozart	Xi-An: <i>Kamel-Literatur</i> (<i>luotuo wencong</i>) Nr. 1(3): 15-17
1947	Chun Wen	Einführung in weltberühmte Musiker: Mozart (mit Fotos)	Nanjing: <i>Radio Weekly</i> , Nr.30: 8
1947	Donald Culross Peattie	Musikgenie Mozart	Shanghai: <i>Reading Newsletter</i> (<i>du shu tong xun</i>), Nr. 138: 18-19.
1947	Yan Ying	Frühling in Europa! Mozarts Biografie	Nanjing: <i>Radio Weekly</i> , Nr.19: 17-19
1947	Dale Carnegie; Xie Songgao (Übers.)	Anekdoten von weltberühmten Persönlichkeiten	Shanghai: Guoguang Buchladen
1947	Dale Carnegie; Xie Songgao (Übers.)	Anekdoten von weltberühmten Persönlichkeiten, Band 2	Shanghai: Guoguang Buchladen
1947	Li Mu, Song Kun (Übers.)	Anekdoten von weltberühmten Persönlichkeiten	Shanghai: Guoguang Buchladen
1947	Yan Wenwei	Zwölf Musiker	Nanjing: Zhengzhong Buchhandlung
1947	Music Education Association	Musiklehrbuch für Mittelschüler. Musiktheorie, Gesang und Interpretation	Shanghai: Music Education Association
1947	Ye Suzhong, Jiang Zuyi (Hrsg.)	Keine Angaben	Nanjing: <i>New Students Monthly</i> , Nr. 1 (5), Zhengzhong Buchhandlung
1947	Keine Angaben	“Beiping: Mozarts Musik wird gespielt an der Fu Jen	Shanghai: <i>Musik und Bildung</i> (<i>yinyue yu</i>

		Universität”	<i>jiaoyu</i>), Nr. 1 (6): 22
1947	Hai Tian	Musikgenie Mozart	Shanghai: <i>Reading Newsletter</i> , Nr. 138: 19
1947	Keine Angaben	Konzert von Mozart	Shanghai: <i>Shen Bao</i> , 05.01: 6
1947	Keine Angaben	Mozart, Nr. 10 in G-Minor	Shanghai: <i>Shen Bao</i> , 04.05: 8
1947	Keine Angaben	Mozart, Nr. 10 in G-Minor.	Shanghai: <i>Shen Bao</i> , 18.05: 4
1947	Keine Angaben	Lieder von Mozart und Schubert	Shanghai: <i>Shen Bao</i> , 20.05: 9
1947	Keine Angaben	Mozart und Huang Zi, Xian Xinghai	Shanghai: <i>Shen Bao</i> , 03.08: 9
04.01-09.01.1947	Feng Du	Biografien von europäischen Musikern	Shanghai: <i>The Front (Qian Xian Ri Bao)</i>
04.03.1947	Shu Ming	Lesen <i>Requiem</i>	Beijing: <i>Xin Sheng Bao</i> , S. 3
1948	Yun	Musikgenie Mozart	Guangzhou: <i>Nanfeng Monthly</i> , Nr.1: 22-24
1948	Luo Zubin	Musikwunderkind Mozart	Shanghai: <i>Neue Kinder</i> , Nr. 29 (4)
1948	Chen Jinrong	Yingying Sammlung	Shanghai: Verlag Kulturleben
1948	Wu Mingshi	Hai Yan Teil 2	Shanghai: Times Life Verlag
1948	Wu Mingshi	Kontemplatives Experiment	Shanghai: Zhen Shan Mei Buchverlag
1948	Feng Zikai	Weltberühmte Musiker und ihre Musik.	Shanghai: Yadong Bibliothek
1948	Keine Angaben	Populäre Musik: Werke von Beethoven, Mozart, Tschaikowsky und anderen.	Shanghai: <i>News</i> , Nr. 196: 3
1948	She Zi	Mozarts schluchzende Geschichte	Shanghai: <i>Yong Fen</i> , Nr.10: 7-9
1948	Huan Ren	Mozarts Tod	Shanghai: <i>Chunqiu</i> Nr.5 (3): 66
1948	Keine Angaben	Mozarts Wiegenlied	Shanghai: Chinese Harmonica World, Nr.14 (12): 1

1948	Lie	Mozart und sein komischer Tod	Taipei: <i>Die Stimme von Taiwan</i> , Nr. 11: 15
1948	Dai Wensai	Musikwunderkind Mozart	Shanghai: <i>Xi Feng</i> , Nr. 103: 45-49, 71
1948	Feng Zikai	Zehn Musikmeister der modernen Welt	Shanghai: Kaiming Buchladen
1948	Chen Yuan	Pionier des Jahrhunderts	Shanghai: Kaiming Buchladen
1949	Zhu Renxing	Über schläfrige Musik	Shanghai: Chaofeng Verlag
1949	Chernyshevsky; Zhou Yang (Übers.)	Leben und Ästhetik	Chongqing: Neue China-Buchhandlung
1949	Chen Yuan	Mein Musikleben	Shanghai: Qunyi Publishing House
1949	Zang Zan	Musikgenie Mozart	Shanghai: <i>Persönlichkeitsmagazine (Renwu Zazhi)</i> , ausgewählte Ausgabe von letzten drei Jahren: 136f., 149f.
1949	Xiao Fan	Mozart: Der Frühling (Lied)	Shanghai: <i>Glück</i> , Nr.26: 95
1949	Goetschius; Miao Tianrui (Übers.)	Exercises in Melody—Writing	Shanghai: Wanye Buchladen
10.02.1949	Keine Angaben	Nr. 40 in G-Minor von Mozart	Shanghai: <i>Shen Bao</i> , S. 4
24.03.1949	Keine Angaben	Nr. 29 in A-Major von Mozart	Shanghai: <i>Shen Bao</i> , S. 4
11.12.1949	Mao Yurun	Die Musik der Klassik - die Wiener Klassik	Shanghai: The Standard, S. 3
1949	J. Kunitz; Jia Kiaji (Übers.)	Russia, The Giant That Came Last	Shanghai: Wenzhai Verlag
1949	Mu Yi	Ein unvergängliches Meisterwerk: Mozarts Requiem	Nanjing: <i>Wenzao Monthly</i> (wen zao yue kan), Band 2, Nr.3, S.31
1949	Yu Wei	Lesen <i>Requiem</i>	Chengdu: <i>Yangtze River</i> (chang jiang). Band 1, Nr. 6, S. 17-21.

Anhang 3: Tabelle 3 Konzerte vom Orchester des Musikinstituts der Universität Peking

Jahr	Konzert u. Musiker	Musik	Quelle u.a.
1923	5. Sinfoniekonzert, Yang Zhongzi (1885-1962) u. Orchester	Ouvertüre zu <i>Don Giovanni</i> KV 527 Larghetto im Klavierkonzert Nr. 26 in D-Dur KV 537 Klaviersonate Nr.11 in A-Dur KV 331: Der türkische Marsch	Huang 2016: 53f.
1923	13. Sinfoniekonzert Orchester u. Dozenten	Ouvertüre zu <i>Don Giovanni</i> KV 527 Streichquartett Nr. 29 in A-Dur KV 201	Huang 2016: 71
1923	15. Sinfoniekonzert	Klaviersonate Nr.11 in A-Dur KV 331: Der türkische Marsch	Huang 2016: 77
1925	18. Sinfoniekonzert	Klaviersonate Nr.11 in A-Dur KV 331: Der türkische Marsch	Huang 2016: 85
1925	4. Studentenkonzert Luo Jiongzhi (?) Wu Bochao (1903-1949)	Sonate für zwei Klaviere in D-Dur KV 448	Huang 2016: 91
1925	21. Sinfoniekonzert	Klarinettenkonzert in A-Dur KV 622	Chen 2011: 218
1926	Absolventenkonzert Yu Zihui (?), Yuan Huixi (?), Xiao Fuyuan (?) u. Orchester	Menuette der Sinfonie Nr. 39 in Es-Dur KV 543 9. Klavierkonzert in Es-Dur KV 271 Larghetto des 26. Klavierkonzertes in D-Dur KV 537 Finale des 23. Klavierkonzertes in A-Dur KV 488	Huang 2016: 92ff

Anhang 4: Tabelle 4 Zhang Ruogus Berichte von SMO-Konzerten auf *Shen Bao*

Datum <i>Shen Bao</i>	Sommerkonzert	Inhalt (Komponisten u.a.)
27.09.1925	Konzert Teil 1	Einführung ins Konzert
28.09.1925	Konzert Teil 2	Rossini (1792-1868), Verdi (1813-1901), Wolf Ferrari (1876-1948), Mascagni (1863-1945), Gounod (1818-1893), Bizet (1838-1875)
29.09.1925	Konzert Teil 3	Eingehende Einführungen von oberen Komponisten und aufgeführte Musik
11.11.1925	Konzert Teil 4	Rossini, Puccini (1858-1924), Mascagni, Massenet (1842-1912), Wagner (1813-1883)
09.12.1925	Das 9. Konzert	Rossini, Verdi, Puccini, Wagner, Massenet
03.01.1926	Das 13. Konzert	Weber (1786-1826), Borodin (1834-1887), Rachmaninoff (1873-1943)
10.01.1926	Das 14. Konzert	Beethoven, Mussorgsky (1839-1881)
17.01.1926	Das 15. Konzert	Wagner, Brahms (1833-1897), Tschaikowsky (1840-1893)
24.01.1926	Das 16. Konzert	Mendelssohn (1809-1847), Schumann (1810-1856), Respighi (1879-1936)
31.01.1926	Das 17. Konzert	Mozart , Mendelssohn, Chabrier (1841-1894)
02.02.1926	Das 17. Konzert	Eingehende Beschreibung über das 17. Konzert
07.02.1926	Das 18. Konzert	Wagner, Karl Goldmark (1830-1915), Scarlatti (1685-1757), Beethoven
16.02.1926	Das 19. Konzert	Respighi, Tschaikowsky
21.02.1926	Das 20. Konzert	Lalo (1830-1892), Saint-Saens (1835-1923), Tschaikowsky
28.02.1926	Das 21. Konzert	Grieg (1843-1907), Sibelius (1865-1957), Hannes Alfvén (1908-1995), Saint-Saens, Ravel (1875-1937), Eukas
07.03.1926	Das 22. Konzert	Henry Purce (1650-1695), Elgar (1857-1934), Grainger (1798-1859), Mozart , Beethoven
14.03.1926	Das 23. Konzert	Mozart , Debussy (1862-1918), Liszt (1811-1886), Saint-Saens, Tschaikowsky
21.03.1926	Das 24. Konzert	Tschaikowsky, Liadov, Mussorgsky, Wagner
28.03.1926	Das 25. Konzert	Berlioz (1803-1869), Goldmark, Liadov Popper, Tschaikowsky
11.04.1926	Das 26. Konzert	Friedrich Smetana (1824-1884), Puccini, Wagner, Martucci (1856-1909), Mancinelli (1848-1921), Grieg, Strauss (1864-1949), Gretry (1741-1813)
18.04.1926	Das 27. Konzert	Borodin (1834-1887), Ponchielli (1834-1886), Massenet (1842-1912), Respighi, Grieg, Ravel
25.04.1926	Das 28. Konzert	Elgar, Simson, Grninger, Horn (1786-1849), Gounod, Debussy
05.05.1926	Das 30. Konzert	Grieg, Strauss (1864-1949), Schubert, Tschaikowsky, Brahms

16.05.1926	Das 31. Konzert	Chabrier, Saint-Saens, Massenet, Tschaikowsky, Durante (1684-1755), Bononcini (1670-1747), Berlioz
23.05.1926	Das 32. Konzert	Bizet, Rachmaninoff, Mussorgsky, Glazunov (1865-1936)
30.05.1926	Das 33. Konzert	Frank (1822-1890), Monteverdi, Massenet (1842-1912), Jarnefelt (1865-1957), Grieg, Debussy, Auber (1782-1871)
Datum <i>Shen Bao</i>	Winterkonzert	Inhalt (Komponisten u.a.)
10.10.1926	Das 1. Konzert	Halvorsen (1864-1935), Grieg, Tschaikowsky
17.10.1926	Das 2. Konzert	Mascagni, Leoncavallo (1858-1919), Respighi, Richard Strauß
24.10.1926	Das 3. Konzert	Debussy, Wieniawski (1835-1880), Cbanpentier (1860-1959), Ravel
25.10.1926	Das 3. Konzert	Eingehende Beschreibung über das 3. Konzert
28.10.1926	Konzerte Gestern und Heute	Haydn, Mahler, Mozart , Strauß, Beethoven, Schumann, Brahms, Debussy, Gringer, Elgar, Saint-Saens
01.11.1926	Das 4. Konzerte am 31.10	Wagner, Respighi
06.11.1926	Das 5. Konzert	Rossini, Faure, Saint-Saens, Balakirew (1837-1901), Mussorgsky
13.11.1926	Das 6. Konzert	Bach (1685-1750), Schubert, Liszt, Debussy, Tschaikowsky
21.11.1926	Das 7. Konzert	Brahms, Richard Strauß, Verdi, Cilea, Puccini, Rossini
28.11.1926	Das 8. Konzert	Bizet, Halvorsen, Saint-Saens, Dvorak
29.11.1926	Das 8. Konzert	Eingehende Beschreibung über das 8. Konzert
05.12.1926	Das 9. Konzert	Borodin, Bach (1685-1750), Mozart , Saint-Saens, Beethoven
13.12.1926	Das 10. Konzert am 12.12	Paul Juon, Mozart , Grieg, Sibelius (1865-1957), Relsslger, Grainger
22.12.1926	Das 11. Konzert am 21.12	Thomas (1811-1896), Massenet (1842-1912), Wagner, Strauss (1864-1949) (1864-1949), Grieg, Rimsky Korisakolf (1844-1908)
04.01.1927	Das 12. Konzert	Scarlatti (1660-1725), Beethoven, Respighi, Friedrich Smetana (1824-1884)
05.01.1927	Das 12. Konzert	Eingehende Beschreibung über das 12. Konzert
09.01.1927	Das 13. Konzert	Bach (1685-1750), Brahms, Rimsky Korisakolf
11.01.1927	Das 13. Konzert	Weber, Mendelssohn, Grieg
16.01.1927	Das 14. Konzert	Bach, Brahms, Rimsky Korisakolf
23.01.1927	Das 15. Konzert	Sibelius, Grieg, Wagner,
06.02.1927	Das 17. Konzert	Brahms, Grieg, Dvorak, Saint-Saens

Anhang 5: Tabelle 5 Konzerte von der Nationalen Musikhochschule Shanghai

Jahr	Konzert u. Musiker	Musik	Quelle u.a.
1931	Konzert von Huzhou Shu-An (1894-1974)	Rezitativ <i>Giunse alfin il momento</i> und Arie <i>Deh vieni, non tardar</i> in <i>Hochzeit von Figaro</i>	Huang 2016: 106
1931	2. Studentengesangskonzert Xiao Wanxun (?)	Arie <i>Voi che Sapete</i> in <i>Hochzeit von Figaro</i>	Huang 2016: 113
1931	13. Studentenkonzert	Klaviersonate Nr.11 in A-Dur KV 331: Der türkische Marsch	Huang 2016: 117
1931	14. Studentenkonzert Dai Cuilun (1912-1981) I. Shevtzoff (?)	Menuett für Streicher, Serenade für Streicher in G-Dur KV 525 <i>Madamina</i> in <i>Don Giovanni</i>	Huang 2016: 123
1931	Katastrophenhilfekonzert Dai Cuilun I. Shevtzoff (?)	Serenade für Streicher in G-Dur KV 525 Menuett für Streicher	Huang 2016: 127, 129
1932	16. Studentenkonzert	Duett <i>Bei Männern, welche Liebe fühlen</i> in <i>Zauberflöte</i>	Huang 2016: 130
1932	17. Studentenkonzert	Fantasia in c-Moll KV 475	Huang 2016: 132
1932	18. Studentenkonzert	Klaviersonata Nr. 5 in G-Dur KV 283	Huang 2016: 134
1932	5. Jubiläumskonzert	Erster Satz u. Kadenza vom Violinkonzert Nr. 5 in A-Dur KV 219	Huang 2016: 141
1933	20. Studentenkonzert	Ouvertüre zur <i>Entführung aus dem Serail</i> Erster Satz vom Klavierkonzert in d-Moll KV 466	Huang 2016: 142, 143
1933	Studenten-Sonderkonzert Nanjing Dai Cuilun	Ouvertüre zur <i>Entführung aus dem Serail</i>	Huang 2016: 154
1933	22. Studentenkonzert	Erster Satz vom Klavierkonzert in d-Moll KV 466	Huang 2016: 157
1933	23. Studentenkonzert	Arie <i>Il mio tesoro intanto</i> aus <i>Don Giovanni</i>	Huang 2016: 160
1933	6. Jubiläumskonzert	Arie <i>Il mio tesoro intanto</i> aus <i>Don Giovanni</i>	Huang 2016: 163
1934	25. Studentenkonzert	Klaviersonata c-Moll KV 457	Huang 2016: 166
1934	26. Studentenkonzert	Erster Satz vom	Huang

		Klavierkonzert in c-Moll KV 491, Erster Satz vom Violinkonzert in A-Dur KV 219	2016: 169f
1934	5. Großen Studentenkonzert	Erster Satz von Klavierkonzert in c-Moll KV 491	Huang 2016: 174
1934	Dozentenkonzert	Streichquartett D-Dur KV 575 Flötenkonzert Nr. 2 in D-Dur KV 314	Huang 2016: 175, 177
1934	28. Studentenkonzert	Arie <i>O Isis und Osiris</i> in <i>Die Zauberflöte</i>	Huang 2016: 178
1934	29. Studentenkonzert	Zweiter und dritter Satz vom Klavierkonzert in d-Moll KV 466.	Huang 2016: 181
1935	2 Konzerte in Nanjing	Ouvertüre zur <i>Hochzeit des Figaro</i>	Huang 2016: 189
1935	Frühlingskonzert	Ouvertüre zur <i>Hochzeit von Figaro</i> Erster Satz vom Flötenkonzert in C-Dur KV 299	Huang 2016: 194
1936	33. Studentenkonzert	Erster Satz vom Klavierkonzert c-Moll KV 491	Huang 2016: 198
1936	36. Studentenkonzert	Adagio vom Violinkonzert Nr. 5 in A-Dur KV 219	Huang 2016: 201
1936	39. Studentenkonzert	Erster Satz der Klaversonate Nr. 14 in c-Moll KV 457	Huang 2016: 204
1936	Studentenkonzert zum Hochschulgründer Cai Yuanpei's 70. Geburtstag	Ouvertüre zur <i>Entführung aus dem Serail</i>	Huang 2016: 205
1936	43. Studentenkonzert	Erster Satz vom Klavierkonzert Nr. 23 in A-Dur KV 488	Huang 2016: 207
1936	45. Studentenkonzert	Rondo in D-Dur KV 485	Huang 2016: 210
1936	46. Studentenkonzert	Erster Satz vom Klavierkonzert in d-Moll KV 466	Huang 2016: 212
1936	47. Studentenkonzert	Hornkonzert in As-Dur KV 447, zweiter Satz Romanze	Huang 2016: 213

1936	49. Studentenkonzert	Andante und fünf Variationen in G-Dur KV 501, Klavierkonzert Nr. 23 in A-Dur KV 488	Huang 2016: 218
1937	52. Studentenkonzert	Arie <i>O Isis und Osiris</i> in <i>Die Zauberflöte</i>	Huang 2016: 221

Anhang 6: Tabelle 6 Konzerte von Fränkel im Lyceum Theater, die Mozarts Musik umfassten⁶⁰³

1941/2/18+20	Lyceum Theatre	Shanghai Songsters and Shanghai Cantonese Union Church Orchestra; Fraenkel, conductor	Bach, Purcell, Mozart	Programme sheet. Here Fraenkel's name is translated as Fa Lunke and he wrongly is introduced as "Maestro Wolfgang Fraenkel, formerly of Vienna and now of the Shanghai Municipal Orchestra". Several newspaper announcements featuring a photo of Fraenkel; review in <i>Le Journal de Shanghai</i> , 23 February 1941
1945/7/17	Lyceum Theatre	Fraenkel conducts the China Symphonic Orchestra (<i>Zhongguo Jiaoxiang Yuetuan</i>); Leonora Valesby, violin; William Hsu, viola	Mozart, Nicolai, Weber/Berlioz, Johann Strauß	Programme sheet; <i>North China Daily News</i> 4 August 1945 (Erwin Felber); the orchestra consisted entirely of Chinese musicians.
1945/8/1	Lyceum Theatre	Fraenkel conducts the China Symphonic Orchestra; Leonora Valesby, violin; William Hsu, viola	Mozart, Rossini, Weber/Berlioz, Johann Strauß	Programme sheet; review in <i>North China Daily News</i> , 4 August 1945
1946/2/28 (?)	Lyceum Theatre	Fraenkel conducts the China Symphonic Orchestra	Mozart, Beethoven, Rossini, J. Strauß	Programme sheet
1946/3/1	Lyceum Theatre	Fraenkel conducts the China Symphonic Orchestra, Ma Sihong, violin	Mozart, Mendelssohn, Beethoven	Programme sheet, reviews in <i>China Press Shanghai</i> , 5 March 1946, <i>The Shanghai Herald</i> , 5 March 1946, and in German by Dr A. Dreifuss (unknown source). Violinist Ma Si-Hon (Ma Sihong) is praised by the international press.

⁶⁰³ Gelistet in Lit. Collection, ANA 496, Sch. 6; Leider sind die Materialien in der Kollektion nicht verfügbar. Zitiert von Bickers, *Greatest Cultural Asset*, vom Shanghai Municipal Archives W-1-997 und Utz, 2004, S. 126f.

Anhang 7: Tabelle 7 Konzerte und Städte

	Shanghai	Beijing	Harbin	Tianjin	Nanjing	Chongqing	Chengdu	Guilin	Hongkong	Fuzhou
1908	4									
1909	3									
1910	1									
1911										
1912										
1913	3									
1914										
1915	1									
1916	1									
1917										
1918										
1919	4									
1920	1									
1921	1									
1922	1									
1923		5								
1924	1									
1925		3								
1926		1								
1927										
1928			1							
1929	1		1							
1930	1		1							
1931	5		1							
1932	4									
1933	5				1					
1934	7									
1935	1				1					
1936	10									
1937	3							1		
1938	1									
1939	4									
1940	0					2	1			
1941	4	1		2		3			1	
1942	7				1	2		2		
1943	3					1		2		
1944	3						1	3		
1945	4					1				
1946	12									
1947	7	3					1			1
1949	3									

Anhang 8: Tabelle 8 Orchester

[illegible]

Anhang 9: Tabelle 9 Musiker

1908	R. Buck					
1909	R. Buck					
1910	Zeng Zhimin					
1911						
1912						
1913	R. Buck					
1914						
1915	R. Buck					
1916	R. Buck					
1917						
1918						
1919	Mario Paci					
1920						
1921						
1922						
1923	Fritz Kreisler	Dozenten und Studenten des Musikinstituts der Universität Peking	Yang Zhongzi			
1924						
1925	Dozenten und Studenten des Musikinstituts der Uni. Peking	Wu Bochao	Luo Jiongzhi			
1926	Xiao Youmei	Yang Zhongzi	Yu Zihui	Yuan Huixi	Xiao Fuyuan	
1927						
1928	Ensemble der Glazunov Musikhochschule Harbin					
1929	Musiker der Oper Harbin					
1930	Musiker der Oper Harbin	Glazunov Musikhochschule Harbin	Russische Jesuit Poetry Community			
1931	Hu Zhou Shuan	Xiao Wanxun	Hu Ran	Dai Cuilun	I. Shevtzoff	
1932	Xiao Jiahui	E. Kohanoff	Yi Kaiji	Dai Cuilun		
1933	Miss An	Tamara Markittant	Hu Ran	Dai Cuilun	I. Shevtzoff	Lao Bingxin
1934	Amateurorchester des Französisch-Vereins Shanghai	Leng Xueyao	Tang Shanzhen	Hu Jingxiang	Si Yigui	Arrigo Foa
	Dai Cuilun	R.W. Gerzovsky	I. Shevtzoff	A. Spiridonoff	B. Zakharoff	Hu Tou
1935	I. Shevtzoff	Studenten der Musikhochschule Shanghai				
1936	Wu Furong	Cai Yongkang	Konoye Hidemaro	Zhou Xiaoyan	I. Shevtzoff	Lin Zhan'en
	Zhou Xingqing	Deng Zhaoren	Hu Zhengshi	Liu Ruiyi	Zhang Shezhi	
1937	Li Weining	Li Hao	Xie Chaozeng	Huang Zi	Lu Huabai	
1938	Arrigo Foa					
1939	Patrick Lin	Leo Fuchs	Hand Bär	Qing Zhu	Liao Yuji	Arrigo Foa
1940	Zhang Shezhi	Ma Sicong				
1941	Yi-Kwei Sze	Fränkel	Max Warschauer	Ma Sicong	Wu Bochao	Zheng Zhisheng
	Dai Cuilun	Fang Daoyao	Liu Jinding	Liu	Guo Daojing	Shen

				Guanghan		Xiang
	Mario Paci	Lois Woo (Wu Leyi)				
1942	Mario Paci	Zhao Meibo	Arrigo Foa	Shiro Kaneyama	Robert Kohner	Cao Yu
	Jiao Juyin	Ma Sicong	Dong Guangguang			
1943	Zhang Junxiang	Dong Guangguang	Arrigo Foa	Susanne Declety	Mario Paci	
	Zeng Yinyu	Yao Mu	Li Jiuxian	I.Marcuse	Margolinsky	
1944	Gao Zhilan	Alexander Sloutsky	Britische und lokale Musiker Guilin	Arrigo Foa	Rose-Marie Lee	
1945	Fränkel x2	Leonora Valesby	William Hsu	Ma Sicong		
1946	Fränkel x2	Ma Sicong				
1947	Studenten und Dozenten der Musikhochschule Fujian	Fu Jen University	Heilige Studentenkapelle Shanghai	Jiang Ying	Bairen-Streichgruppe	
1949	Arrigo Foa					

Anhang 10: Tabelle 10 Erscheinungsorte

	Beijing	Shanghai	Tianjin	Baoding	Nanjing	Nanchang	Guilin	Chongqing	Mandschukuo /Xinjing (Changchun)
1909		1							
1913		1							
1915		1							
1916		1							
1921	1								
1923		1							
1928	1								
1929		3							
1930		2							
1931		4	1						
1932		1		1					
1933		3							
1934		1			2				
1935		3							
1936		7				2			
1937		5			1	1			
1938		1							
1939									
1940		1							
1941	1	2	7		1				
1942		1					8	8	
1943		1					6	15	1
1944	1	3						6	
1945		2						1	1
1946	1	17	1		1			3	
1947	2	27	1		5			1	
1948		12							
1949		9			1			1	

	Guiyang	Fuzhou	Chengdu	Kunming	Xi'an	Guangzhou	Changsha	Hongkong	Xuzhou	Taibei
1909										
1913										
1915										
1916										
1921										
1923										
1928										
1929										
1930										
1931										
1932										
1933										
1934										
1935										
1936										
1937							1			
1938										
1939										
1940										
1941										
1942										
1943										
1944	1			1						
1945				1	1					
1946		2	1	1						
1947					1			2	1	
1948						1				1
1949			1							

Anhang 11: Tabelle 11 Verlage

	1 9 2 1	1 9 2 8	1 9 2 9	1 9 3 0	1 9 3 1	1 9 3 2	1 9 3 3	1 9 3 4	1 9 3 5	1 9 3 6	1 9 3 7	1 9 3 8	1 9 3 9	1 9 4 0	1 9 4 1	1 9 4 2	1 9 4 3	1 9 4 4	1 9 4 5	1 9 4 6	1 9 4 7	1 9 4 8	1 9 4 9
Monatliche Novelle	1																						
New Music Wave		1																					
Yi Ban			3																				
Dajiang Buchhandlung				1			1																
Kaiming Buchladen				1				1						1							1	2	
The Eastern Miscellany					1																		
Kaiming					1																		
The Commercial Press									1	3	3												
Ya Dong Bibliothek					1																	1	
Tianjin Music Society The Magic Flute					1																		
Qunyu Buchhaus						1																	
Hufeng Buchhandlung						1																	
Kaihua Buchhandlung							1																
Zhengzhong Buchhandlung								1													2		
Popular Pictorial								1															
Kindererziehung								1															
Unterhaltung									1														
Jiangxi-Provinzkomitee zur Musikausbildung										1													
Musikpädagogik										1	1												
Zhonghua-Book Company										1								1	1				
Stars										1													
Breiten-und Längengrad Buchhandlung										1													
Fotos und Essays										1													
Kinderleben											1												
Radio Weekly											1										2		
Shen Bao											3									4	6		2
Ninghwa Sammlung												1											
Gesellschaft des Englischen Wissens														1									
Jugendbuchladen															1								
Wirtschaftsleben															7								
Drei Sechs Neun Newsletter																1							
Music Style																1							
Xiju Chunqiu																	4						
Jimei Buchladen																	1						
Die menschliche Welt																	1	1					
Wildgras																	1						
Music Monthly																	1						

Anhang 12: Tabelle 12 Autoren

	1 9 2 8	1 9 2 9	1 9 3 0	1 9 3 1	1 9 3 2	1 9 3 3	1 9 3 4	1 9 3 5	1 9 3 6	1 9 3 7	1 9 3 8	1 9 3 9	1 9 4 0	1 9 4 1	1 9 4 2	1 9 4 3	1 9 4 4	1 9 4 5	1 9 4 6	1 9 4 7	1 9 4 8	1 9 4 9
Li Weimao	1																					
Feng Zikai		2	2	1		2															2	
Dong Xu				1																		
Song Bai				1																		
Lü Jinlu				1																		
Tianjin Music Society				1																		
Jing Zi, Xin Zhi					1																	
Lin Yisheng					1																	
He Jingwen						1																
Xiao Youmei							2															
Mo Kangshi						1																
Wang Ruixian						1								2								
Cheng Shaozong							1															
Huang Zi							1															
Li Jinhui							1															
Jiangxi Provinzkomitee zur Musikausbildung								1														
Wang Yunji								1														
Hu Kuisun								1														
Wang Yin								1														
Han Shihang								2								1						
He Luting								1														
Chen Zhi, Zhang Yiren								1	2													
Zhou Xuepu									1													
Xu Chi									1													
Xuan Ping									1													
Zhang Xiaozhi									1													
Xin Cai									1													
Hua Yi										1												
Xie Songgao, Hu Yinmin											1											
Xie Songgao, Hu Yinmin												1										
Song Kun													1							1		
Ge Pu, Ma Baolian													1									
Bing Jian													1									
Zhang Bingzhen													1									
Yang Fucai, Ye Zhengkai													1									
Yi Mu													1									
Dao Yao													1									
Huang Hanqiu, Cao Guanqun													1									
Sha Meng														3								
Meng Chang														1								
Xu Zhiqiao														1								
Qu Baiyin														1								
He Jiahuai														1								
Fu Zhi															1							
Xue Liang															3							
Li Ling, Zhao Yan															1							
Jiao Juyin															1		1		1			
Wang Ce															1							
Zhao Ruihong																2						
Tian Zhongji																1						
Chen Yanfan																1						
Bo Si																1						
Yong Ren																1						
Huang Zhaohua																1						
Zhang Hongdao																1						
Bai He																1						

Anhang 13: Tabelle 13 Kirchenschulen⁶⁰⁴

Name	Zeit	Stadt	Gründer	Musikunterricht	Musikaktivität
Robert-Morrison-Grundschole	1839-1849	Makau, Hongkong	Samuel Robbins Brown (1810-1880)	Musik, seit dem Umzug nach Hongkong 1842	
Ningpo Knabenakademie/ Hangchow University	1845-1952	Ningpo und Hangzhou	D.B. McCauley, R.Q. Way	Musik	
Biwen Mädchenakademie	1850-1953	Shanghai	Elijah Coleman Bridgman Amerikanische christliche Kongregationskirche	Musik	
College Saint Ignace	1850-1951	Shanghai	Katholischer Jesuit	Musik	Die Schule gegründete das erste chinesische Orchester
Mary Farnham Mittelschule	1861	Shanghai	J.M.W. Farnham	Musik	
Tengchow Knabeninternat/ Tengchow College	1864-1941	Tengchow	C.W. Maier	Einführungsveranstaltung der westlichen Musik	Musikbegleitung während Debate samstags
St. Francis Xavier's College	1874-1950	Shanghai	Französische katholische Jesuiten	Musik	
Universität Saint John	1879-1952	Shanghai	Samuel Isaac Joseph Schereschewsky	Musik	Music Research Society, St. John's University Symphony Orchestra, Alumni Choir
Anglo-Chinese College	1881-1952	Fuzhou	R.S. MacLay	Musik	Liedermorgen samstags
Anglo-Chinese College	1881-1952	Shanghai	Young John Allen	Instrument-Unterricht	

⁶⁰⁴ Die Daten stammen aus Sun, 2012, S. 3-40; Ma, 2014, S. 9-12.

Andere	
Gebührenfrei eins. Lebenskosten	
Gebührenfrei, 1867 Umzug nach Hangzhou und in Hangchow Presbyterian Boy's School umbenannt, 1897 in Hangchow Presbyterian College umbenannt und 1914 in Hangchow Christian College umbenannt.	
Die Schule legt großen Wert auf Musikunterricht, die Musikfähigkeiten ihrer Schüler haben einen gewissen Ruf und sozialen Einfluss in Shanghai.	
Gebührenfrei; C.W/Mateer hat das Leihbuch "Einführung in die westliche Musik" herausgegeben und seine Schüler könnten mehrstimmige Lieder schreiben.	
Die Schule nahm chinesische Studenten seit 1880 auf.	
Die Schule nahm besonders Schüler von Familien der Oberschicht	
Die Schule nahm besonders Schüler von edlen Familien auf und legte besonderen Schwerpunkt auf Englisch und Musik.	

Anhang 14: Tabelle 14 Orchester und Konzerte mit Mozarts Musik in Westchina

Orchester	Zhonghua-Sinfonieorchester			
Jahr / Datum	08.06.1940	06.07.1940	1941	15.04. 1942
Ort	Chongqing	Chongqing	Chongqing	Chongqing
Musiker	Ma Sicong (1912-1987)	Ma Sicong	Zheng Zhisheng (1903-1941)	Zheng Zhisheng
Konzert u. Musik	Gründungskonzert, Mozarts 40. Sinfonie Serenade Nr. 13 für Streicher in G-Dur	Serenade Nr. 13 für Streicher in G-Dur	Sommerkonzert, Mozarts 41. Sinfonie	Mozarts Streichquartett
Andere		Sinfoniekonzert zum Gedanken an den dritten Jahrestag des Ausbruchs des Widerstandskrieges gegen Japan	Zur Unterstützung der Ein-Yuan-Engagement fürs Flugzeugkaufen im Krieg	
Quelle	Wu 2018: 81			Gong 2020: 53; Xinhua Daily, 15.04.1942.

Shandong Provinztheater-Orchester / Nationales Experimentale Theater			
1943	1944	16.12.1945	1934
Chongqing	Chengdu	Chongqing	Shandong
Lin Shengxi (1914-1991)	Lin Shengxi		Chen Zhu Chongzhi (?) Tianhe (1911-1955)
Wochenkonzerte	Mozarts Streichquartett	Wochenkonzert, Ouvertüre zur <i>Zauberflöte</i>	Gründung
Seit 1943 plante das Zhonghua-Orchester Wochenkonzerte zu geben, um unterschiedliche Musik wöchentlich zu vermitteln. Ihre Programme waren zum großen Teil Musik aus Mozart, Beethoven, Haydn, Mendelssohn, Schubert, Brahms u.a. klassischen und romantischen Komponisten.	Tournee in Chengdu für eine Woche.		Das Provinztheater Shandong wurde am 1. November 1934 gegründet und richtete eine Musikabteilung ein, die musikalische Performanz und Musikwissenschaft bebrachte. Es gründete dann ein Orchester mit dem Orchesterleiter Chen Tianhe und dem Dirigent Zhu Chongzhi. Das Orchester hatte etwa vierzig Leute und inszenierte häufig Sinfonien von Mozart, Beethoven und Schubert.
Li 2013: 48	Li 2013: 48	Wu 2018: 82	Sun 2012: 105 Liu 2011: 176

			Experimentales Orchester des Nationalen Konservatoriums Chongqing	Zhonghua-Sinfonieorchester, Orchester des Nationalen Experimentalen Theaters, Experimentales Orchester des Nationalen Konservatoriums Chongqing
1937	1939	1940	11. 1940	05., 06. 03.1941
Chongqing	Chongqing	Chongqing	Chongqing	Chongqing
Verlegen nach Chongqing		Umbenennen	Gründung	Gemeinsames Konzert dreier Orchester
Nach dem Ausbruch des Anti-Japanischen Krieges im Jahr 1937 wurde das Theater aus Shandong evakuiert und nach Chongqing verlegt. Im Herbst 1939 begann es Studenten im Südwesten Chinas zu rekrutieren, und wurde im folgenden Jahr in Nationales Experimentale Theater umbenannt.			Bis 1945 hat das Orchester insgesamt 16 Konzerte aufgeführt, dabei wurde Mozarts Ouvertüre zur <i>Zauberflöte</i> häufig inszeniert	
			Wu 2018: 82	Wu 2018: 84

Guotai-Theater		Fünfer-Band der erhobenen Musik		Guilin Nationales Theater
1942	1943	1937	22., 23. 08.1942	
Chongqing	Chongqing	Guilin	Guilin	
Cao Yu (1910-1996), Jiao Juyin (1905-1975)	Cao Yu (1910-1996), Zhang Junxiang (1910-1996)	Lu Baihua (1914-1994)	Ma Sicong	
Theater <i>Requiem/Mozart</i>		Verlegung von Nanjing nach Guilin	Ma Sicongs Streich- und Klavierkonzert mit Mozarts Streichquartett	
		1937 bildete Lu Baihua (1914-1994) und vier weitere Musiker in Nanjing das Kammermusik-Klavierquintett <i>Yayue-Fünfer-Band</i> (Fünfer-Band der gehobenen Musik). Sie kamen vor dem Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke (07.07.1937) nach Guilin und veranstalteten einige Konzerte, um klassische Musik von Mozart, Beethoven, Schubert vorzustellen. Während seines Aufenthalts in Guilin brach der Antijapanische Krieg aus und Lu beschloss, in Guilin zu bleiben, um sich an antijapanischen Musiktretungsaktionen zu beteiligen und die antijapanische Gesangstruppe zu gründen		
Yu 2003: 57f	Zou, Wang, Li 2014: 360	Li, Wang, Lu 2016: 104f	Li, Wang, Lu 2016: 117	

Guilin Sozialdienstbüro	Musikgruppe 1943			Shuyi Theater	Bairen-Streichgruppe
11., 12. 09.1943	09.02.1943-05.1944	18.01.1944	11.04.1944	1940	1947
Guilin	Guilin	Guilin	Guilin	Chengdu	Chengdu
Zeng Yinyu (?), Yao Mu (?), Li Juxian (?)	Britische Musiker u.a. Musikliebhaber			Zhang Shezhi (?)	
Konzert von den drei Musikern. Mozarts Violinkonzert Nr. 5 in A-Dur KV 219	Aufnahmekonzert, Programme von Beethoven und Mozart	Sinfoniekonzert, Ouvertüre zur <i>Zauberflöte</i>	Solokonzert von Zhang Shezhi mit Mozarts Musik	Serenade für Streicher in G-Dur KV 525	
	Im März 1943 vereinbarten Guangxi Musikverein mit der Stadtregierung, jedes Jahr am 5. April ein Musikfestival zu feiern. Zu dem Festival wurde die Musikgruppe 1943 (1943-1944) gegründet. Diese Musikgruppe war von einigen britischen Musikern in Guilin zur Förderung des chinesisch-britischen Austauschs organisiert und endete im Mai 1944. Die Mitglieder waren eine Gruppe Liebhaber klassischer Musiker. Während ihrer mehr als einjährigen Tätigkeit vermittelten sie klassische Musik vor allem durch Radiokonzerte dreimal im Monat ohne Unterbrechung.			Zhang Shezhis Violinkonzert mit berühmten Stücken von Händel u. Mozart.	Shuwa-Straße-Kapelle
Feng 2015: 735	Feng 2015: 46f	Feng 2015: 737	Feng 2015: 739	Kulturabteilung Chengdu 1993: 72	Hu, Zuo, Zhang 2019: 213

Anhang 15: Aufgeführte Werken von Mozart

Serenade für Streicher in G-Dur KV 525	x12
20. Klavierkonzert d-Moll KV 466	x8
Sinfonie Nr. 39 in Es-Dur KV 543	x7
26. Krönungskonzert in D-Dur KV 537	x6
Violinkonzert Nr. 5 in A-Dur KV 219	x6
Ouvertüre zu <i>Entführung aus dem Serail</i> KV 384	x6
Ouvertüre zur <i>Zauberflöte</i> KV 620	x3
Musikstücke und Arien in <i>Zauberflöte</i>	x3
<i>O Isis und Osiris</i> in <i>Zauberflöte</i>	x2
<i>Bei Männern, welche Liebe fühlen</i> in <i>Zauberflöte</i>	x1
Ouvertüre zu <i>Don Giovanni</i> KV 527	x3
Arien in <i>Don Giovanni</i> KV 527	x2
<i>Il mio tesoro intanto</i> in <i>Don Giovanni</i>	x2
<i>Madamina</i> in <i>Don Giovanni</i>	x1
<i>Batti, batti, o bel Masetto</i> in <i>Don Giovanni</i>	x1
Arien in <i>Die Hochzeit des Figaro</i> KV 492	x4
Oper_ <i>Die Hochzeit des Figaro</i> KV 492	x2
Ouvertüre zu <i>Die Hochzeit des Figaro</i> KV 492	x1
Rezitativ <i>Giunse alfin il momento</i> und Arie <i>Deh vieni, non tardar</i>	x1
Arie <i>Voi che Sapete</i> in <i>Die Hochzeit des Figaro</i>	x1
Menuett für Streicher	x4
Piano Sonata in A-Dur KV 331: III. Türkischer Marsch	x3
23. Klavierkonzert in A-Dur KV 488	x3
24. Klavierkonzert in c-Moll KV 491	x3

Requiem KV 626	x3
Sonata für zwei Klaviere in D-Dur KV 448	x2
Klaviersonata Nr. 14 in c-Moll KV 457	x2
22. Klavierkonzert in Es-Dur KV 482	x2
40. Sinfonie in g-Moll KV 550	x2
41. Sinfonie in C-Dur KV 551	x2
Les petits riens KV 299b	x2
29. Sinfonie in A-Dur KV 201	x2
Streichquartett	x2
Motette und Messe	x2
Lieder von Mozart	x2
Theater <i>Requiem/Mozart</i>	x2
Konzert in A-Dur KV 622	x1
Rondo in C-Dur KV 373 für Violine und Orchester	x1
3. Sinfoniekonzert in Es-Dur KV 18	x1
5. Sinfonie in B-Dur KV 22	x1
13. Sinfonie in F-Dur KV 112	x1
15. Sinfoniekonzert in G-Dur KV 124	x1
18. Sinfoniekonzert in F-Dur KV 130	x1
21. Sinfonie-Konzert in A-Dur KV 134	x1
Klarinettenkonzert in A-Dur KV 622	x1
9. Klavierkonzert in Es-Dur KV 271	x1
Arien in <i>Der König als Hirte</i> KV 208	x1
Fantasie in c-Moll KV 475	x1
Sonata Nr. 5 in G-Dur KV 283	x1
Streichquartett in D-Dur KV 575	x1
Flötenkonzert Nr. 2 in D-Dur KV 314	x1
Flötenkonzert in C-Dur KV 299, Erster Satz	x1

Rondo in D-Dur KV 485	x1
Horn Concerto Nr. 3, Romanza in As-Dur KV 447	x1
Andante mit fünf Variationen in G-Dur KV 501	x1
Violinkonzert in G-Dur KV 216	x1
12. Mass in G-Dur , K. Anh. 232	x1
Alleluia KV 165	x1
Streichquintett Nr. 4 in g-Moll KV 516	x1
Krönungsmesse in C-Dur KV 317	x1
Sinfonie Nr. 11 in D-Dur KV 84	x1
Fantasie	x1
Klaviertrios	x1

Anhang 16: Landkarten der Republik China

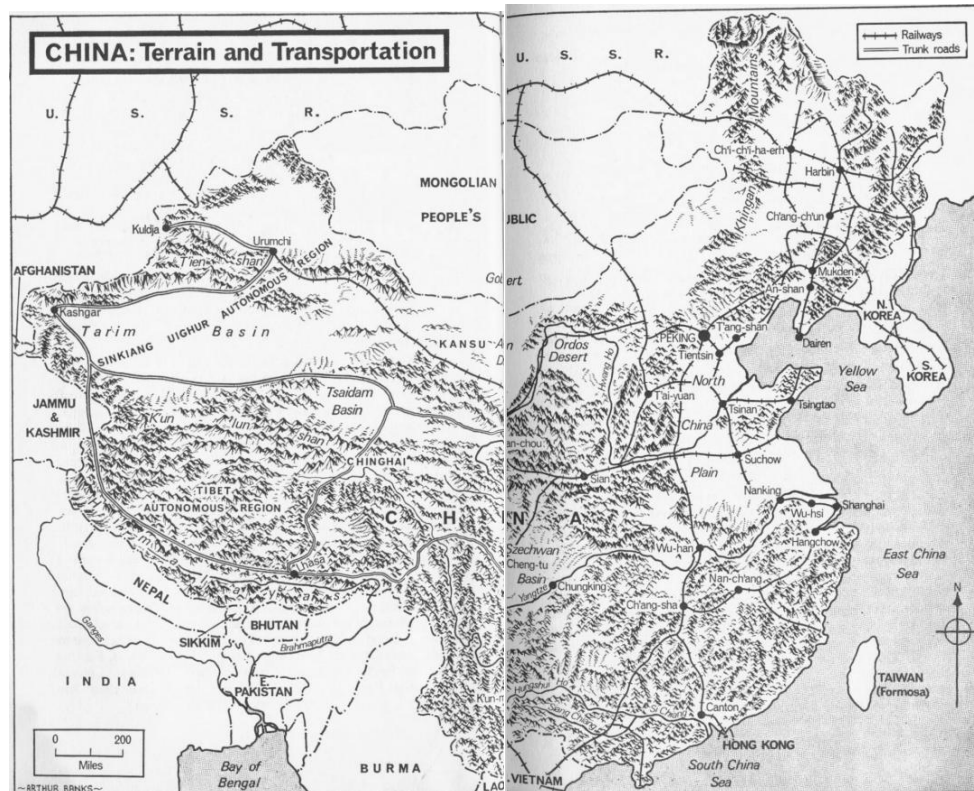


Abb. 1: Landkarte 1⁶⁰⁵

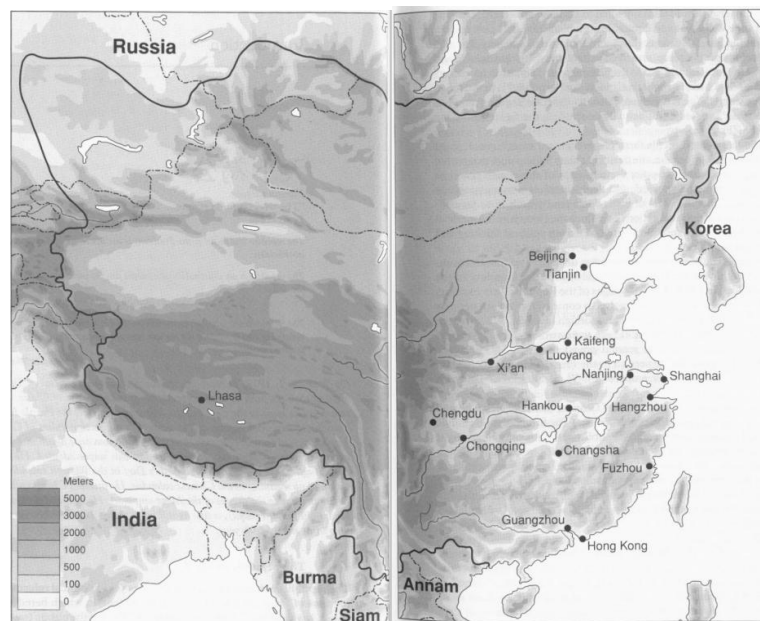


Abb. 2: Landkarte 2⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ Moseley, George: China since 1911. New York & Evanston: Harper & Row, Publishers, 1969, S. 8f.

⁶⁰⁶ Lary, Diana: China's Republic. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore: Cambridge University Press, 2007, S. 2f.

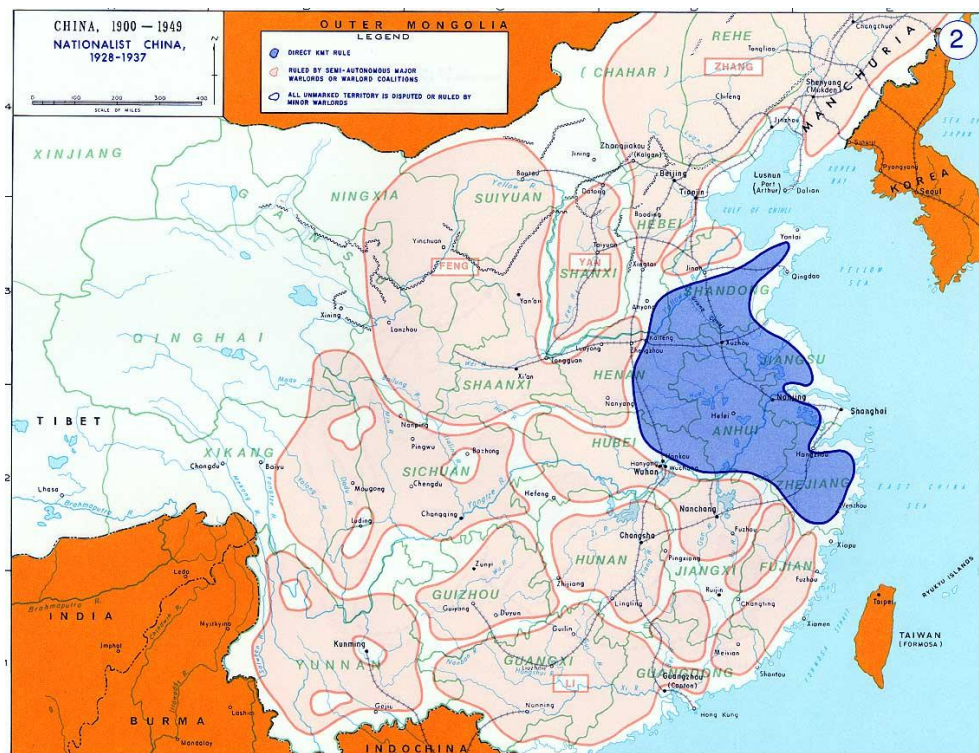


Abb.3: Landkarte 3⁶⁰⁷

⁶⁰⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Republic_of_China_%281912%E2%80%931949%29.