

»Selbst im stillen Tod suchen sie Vergeltung für das Vaterland«

Chinesischer Metal zwischen Staat und Underground,
Rockkultur und Avantgarde

FABIAN PELTSCH

Wer das Line-Up des Wacken-Festivals, des größten Metal-Festivals der Welt analysiert, stellt fest, dass das Booking in den letzten 20 Jahren immer internationaler wurde. Beim »Wacken Metal Battle« treten Gruppen aus Ländern wie Indien, Indonesien oder den Philippinen gegeneinander an. Selbst relativ arme Entwicklungsländer wie Kambodscha haben Metal-Bands hervorgebracht, die auf hohem Niveau Subgenres wie Death-, Black- oder Thrash-Metal bedienen. Im Gegensatz zu anti-chauvinistisch begründeten Stilen wie Indie Rock oder Techno ist im globalen Metal Lokalkolorit ein wichtiger Selling-Point. Stolz wird die eigene Geschichte thematisiert. Der Einsatz traditioneller Instrumente ist, ebenso wie eine landestypische Ästhetik, oftmals Grundstandard. Besonders stark ist dieses Phänomen in China zu beobachten, einem Land, das in den letzten 40 Jahren mit wachsendem Selbstbewusstsein auf die Weltbühne zurückgekehrt ist.

Heavy Metal fand erst Anfang der Neunziger seinen Weg in die Volksrepublik, einer Zeit also, als sich viele etablierte Metal-Bands im Westen bereits bei Grunge und Alternative Rock anbieterten, um nicht in Vergessenheit zu geraten. China hatte die Achtzigerjahre gebraucht, um sich wirtschaftlich zu stabilisieren. Nun konnten die Bürger*innen auch popkulturell aufholen. Während Maos Kulturrevolution, die zwischen 1966 und 1976 wütete, war es noch lebensgefährlich gewesen, »dekadenten« und »imperialistischen« Platten aus dem Ausland zu lauschen. Selbst der Besitz westlicher Instrumente, westlicher Kleidung oder ausländischer Sprachkenntnisse reichte, um als »Rechtsabweichler« entlarvt zu werden. Allein am Shanghaier Konservatorium nahmen sich in den ersten Monaten nach Anbruch der Kulturrevolution 18 Musiklehrer das Leben. Als Alternative zu den »bourgeoisien« Klängen aus dem Westen, erfand Maos Ehefrau Jiang Qing damals die sogenannten »Modell-Opern«, ideologisch

bereinigte Tanzdramen voll revolutionärer Helden und heimtückischer Feinde der proletarischen Revolution. Henry Kissinger, der als US-Sicherheitsberater beim legendären Nixon-Staatsbesuch 1972 in den Genuss einer solchen Oper kam, beschrieb sie als Kunstform »verblörender Langeweile«: »Die Bösen trugen schwarz, die Guten rot, und soweit ich erkennen konnte, verliebte sich das Mädchen am Ende in einen Traktor«, heißt es in seinen Memoiren.

Als der Reformler Deng Xiaoping Ende der Siebziger Chinas Reform- und Öffnungspolitik einleitete, galt plötzlich das Motto »Reich werden ist ruhmreich«. Mit der Privatwirtschaft, die nun nach Jahren der staatlichen Gängelung wieder erlaubt war, kam auch wieder ausländische Musik ins Land, vor allem über Hongkong und Taiwan. Für die Untergrundmusik spielten die Kassetten von asiatischen Popsängerinnen wie Teresa Teng aber kaum eine Rolle. Fans abseitigerer Klänge mussten ihre Musik sprichwörtlich aus dem Müll fischen: Die Volksrepublik China war jahrelang einer der weltweit größten Importeure von Plastikmüll. Die Container, die jahrzehntelang an den Häfen des Perlflossdeltas anlegten, transportierten aber nicht nur Wohlstandsmüll für die »Werkbank der Welt« – wiederverwertbares Kupfer, Eisen und Papier –, sondern auch Musik. Große Plattenfirmen aus dem Westen und aus Japan verschifften ihre unverkauften Tonträger tonnenweise nach China, um sie dort als Restmüll an Recycling-Firmen loszuwerden. Doch statt in den Zentrifugen zu landen, die das Plastik im großen Stil einschmolzen, fanden Teile den Weg auf den Schwarzmarkt. Für wenig Geld konnte man plötzlich CDs, Kassetten und in kleineren Mengen auch Schallplatten im ganzen Land in Untergrund-Läden, Elektronik-Märkten und Kartonboxen vor Universitäten erstehen. Für viele junge Chinesen war es, als wären sie plötzlich im eigenen Hinterhof auf eine Goldader gestoßen.

Heute spricht man von ihnen als die »Dakou«-Generation. Dakou heißt so viel wie

Sägespur, denn die Hüllen der Tonträger-Überschüsse wurden vor dem Transport oft maschinell angeritzt und manchmal sogar mit einem Loch durchstanzt, um den Weiterverkauf zu verhindern. Das Angebot wurde davon bestimmt, was gerade anderswo auf der Welt ausgesiebt wurde. Mal hatte ein Schiff nur Heavy Metal geladen, mal ausschließlich experimentelle Musik. Es kam auch vor, dass die Regale plötzlich voll waren mit ein- und demselben Album. Heavy-Metal war aufgrund seiner ästhetischen Codes dabei besonders leicht zu identifizieren.



A Dream Return to Tang Dynasty in China

Den Einfluss der Dakous auf Chinas alternative Musik kann kaum unterschätzt werden, sagt Kaiser Kuo, ein Pionier des chinesischen Heavy-Metal. »Plötzlich hatte man Zugriff auf all dieses obskure Zeug. 1991 oder 1992 konnte man Sachen von Cannibal Corpse und jede Menge wirklich bössartigen Thrash finden. (...) Und 1995 begannen Unternehmen, ihre eigenen gefälschten CDs zu pressen, ganze Alben mit Begleittexten und allem Drum und Dran.« Kuos Band Tang Dynasty war die erste chinesische Band, die ihre Musik explizit als Ying yáogūn yīnyuè – Hard Rock – und Heavy Metal – Zhòngjīnshǔ – bezeichnete. 1989 gegründet, nahm sie bereits im Namen auf die chinesische Geschichte Bezug.

Die Tang-Dynastie gilt als Höhepunkt der chinesischen Kultur, als Zeitalter der (langhaarigen) Krieger-Helden und gleichzeitig als Epoche, in der China sich umfassend für Ideen aus dem Ausland geöffnet hatte. A *Dream Return to Tang Dynasty*, das Debüt der Band aus dem Jahr 1992, prägte mit seiner chinesischen Charakteristik die weitere Entwicklung des Genres in der Volksrepublik. Der Gesangstil gleitet immer wieder in die hohen Skalen klassischer chinesischer Opern. Sänger Ding Wu hatte als Kind den Hua-Qiang-Stil der Peking-Oper erlernt. In den Texten finden sich Versatzstücke klassischer chinesischer Dichtung, von Du Fu bis Fang Gan: Chrysanthemen, Schwerter, kaiserliche Höfe und der in der chinesischen Poesie allgegenwärtige Mond kreieren eine Atmosphäre romantischer Glorie – Traumfetzen eines untergegangenen Reiches, das vom urbanen Wahnsinn verschmutzter Städte wie Peking nicht weiter entfernt sein konnte. Zunächst wurde die Band, von deren Gitarren rote Quasten baumelten, noch als Kuriosum wahrgenommen. Eine Metal-Szene oder ein Wissen über das Genre gab es noch nicht. »Wir wurden vor allem angestarrt«, erinnert sich der in den USA geborene Kuo in der Doku *Global Metal* an die Anfangstage. »Aus dem Publikum kamen Rufe wie ›Hey Junge, sind deine langen Haare echt?‹« Dank Airplay auf MTV Asia und Rupert Murdochs Hongkonger Musik-Kanal Channel V setzte *A Dream Return To Tang Dynasty* in China aber bald über 700.000 offiziell lizenzierte Exemplare ab. Die Band verkaufte zuhause Stadien aus und gab Gastspiele in Japan und Deutschland. 1995 kam Gitarrist Zhang Ju bei einem Motorradunfall ums Leben. Nach einem kurzen Intermezzo als Massenphänomen trat Chinas Metal den Weg zurück in den Underground an.



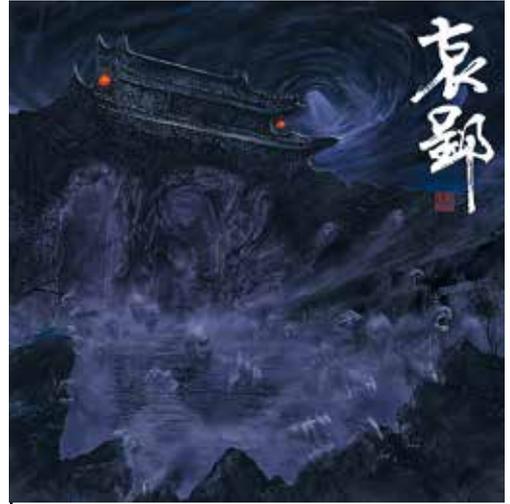
Durch weitere Wegbereiter wie die von Metallica beeinflussten Overload wurde die Szene Ende der 90er-Jahre schlagartig extremer. Black- und Death-Metal, aber auch Noise-Metal-Mixturen stillten den Hunger nach immer krasserer Spielarten. Durch Zeitschriften wie *Painkiller* und *Extreme Music* waren Chinas Metal-Heads bestens informiert über die weltweiten Entwicklungen. Wie in Deutschland etablierte die Community sich auch in Städten abseits großer Boom-Metropolen wie Shanghai oder Beijing. Zu nennen wäre etwa die 6-Millionen-Stadt Nanchang, in der Provinz Jiangxi, die international tourende Bands wie die Thrash-Formation *Explosicum* oder das bekannteste chinesische Black-Metal-Label *Pest Productions* hervorgebracht hat.

In China, wo Subkulturen kritisch beäugt, zensiert und mitunter sanktioniert werden, hat sich Metal als solide Szene etabliert. Politisch oder gar sozialkritisch wird es dabei selten. Eine aufsehenerregende Ausnahme war der Song »New Eight Honors and Eight Shames« der Pekinger Groove-Metal-Band *Ordinance*, der im Olympiajahr 2008 den damaligen Premierminister Hu Jintao attackierte. »Awaken the people, don't deceive them. Be ashamed of one party dictatorship«, heißt es in dem Stück unter anderem. Das dazugehörige Album *Rock City* wurde von der State Administration of Radio Film And Television vom Markt genommen. Nach dem Verbot erklärte Bandleader und Clubbetreiber Liu Lixin, ihre Message sei nicht per se regierungskritisch. Sie haben dazu beitragen wollen, dass der Staat »besser und besser« werde, vor allem auch angesichts der Tatsache, dass China sich noch immer von anderen Nationen herumschubsen lassen muss. Von Patriotismus zu Nationalismus ist es bei chinesischen Metal-Bands, ebenso wie bei ihren westlichen Kollegen, oft nur ein kleiner Schritt. Der hypermaskuline, selbsterklärte »mongolische Hengst« Li Nan von der Folk-Metal-Band *Voodoo Kungfu* zerschmettert in einem Musikvideo Buddha-Figuren, da die

»hermaphrodite« Figur für alles stünde, »was China in der Vergangenheit schwach gemacht hat«. 2012 berichtete sogar das Staatfernsehen wohlwollend über das Heavy-Metal-Phänomen. Doch wie oft in Chinas Kulturlandschaft sind die Grenzen nie klar abgesteckt. 2015 kam es zu Razzien und Clubschließungen, die vor allem die Heavy-Metal-Szene betrafen. »Alles ist erlaubt, bis es nicht mehr erlaubt ist«, beschreibt ein deutscher Promotor, der seit 10 Jahren mit chinesischen Bands arbeitet, die von vorauseilender Selbstzensur geprägte Atmosphäre.



Trotz seiner stolzen Sinisierung wurde das Genre im Gegensatz zum in China äußerst beliebten Hiphop noch nicht vom Staat instrumentalisiert. Das heißt jedoch nicht, dass es dazu nicht noch kommen kann. Während Metal-Bands in Europa über Wikinger singen oder darüber, wie die Kirche eine einst glorreiche heidnische Tradition ausgerottet hat, gibt es in China eine wachsende Zahl von Bands, die in traditioneller Hanfu-Kleidung auf die Bühne geht, chinesische Instrumente benutzt oder sich inhaltlich ausschließlich mit Themen der chinesischen Geschichte beschäftigt. Eines der erfolgreichsten Beispiele ist die martialische Melodic-Death-Metal Black Kirin aus Changchun. Die Texte der 2012 gegründeten Band sind teilweise in klassischem Chinesisch verfasst. Ihr Signature-Thema ist das Massaker von Nanjing. Im Dezember 1937, während des zweiten japanisch-chinesischen Krieges, hatten japanische Soldaten in der ehemaligen Hauptstadt Nanjing in großer Zahl Zivilist*innen abgeschlachtet und vergewaltigt. Bis heute vergiften die Kriegsverbrechen das Verhältnis der beiden Nachbarländer. Auf dem National Trauma betitelten Debütalbum von Black Kirin wird unter anderem der Fluss Qinhuai besungen, der sich damals vom Blut der ermordeten Chinesen rot gefärbt



Black Kirin behandeln das Nanjing-Massaker

haben soll. Die Sprache bleibt durch das blumige, altertümliche Chinesisch jedoch distanziert. Im Song »Jinlingji« heißt es:

黑旗墨夜 招百千万鬼囚

Schwarze Fahnen in der tintenschwarzen
Nacht, rufen Millionen von gefangenen
Geistern herbei

凝魂魄 作幽明火

Ihre Seelen vereinen sich zu einem hellen
Feuerschein

折白骨为钩

Ihre Gebeine formen sich zu Klauen

纵死入寂灭解国仇

Selbst im stillen Tod suchen sie Vergeltung
für das Vaterland



»Die wahre Natur des Menschen offenbart sich während Kriegszeiten«, sagt Bandgründer Sen Fang im Interview mit dem Metal-Portal echoesanddust.com. Ihre Texte seien vor allem ein Tribut an die Opfer der japanischen Gräueltaten. Hass wollen sie damit nicht säen. »Wir wollen, dass mehr Menschen verstehen, was damals in Nanjing passiert ist und dadurch die Wichtigkeit von Frieden erkennen.« Ruo Tan, der Gründer des experimentellen Noise- und Metal-Labels WV Sorcerer bezeichnet die Musik von Black Kirin als »Hollywood«. Tatsächlich haben ihre Alben eine starke kinematographische Komponente, die an neuere chinesische Kriegsfilme wie *Flowers Of War* und *The Battle at Lake Changjin* erinnert. Mit Bombast, Pathos und viel Action werden alten Narrativen neue Bilder hinzugefügt. Von westlichen, kriegsbesessenen Bands wie Sabaton oder Bolt Thrower unterscheidet Black Kirin das folkloristische Element, das die nationale Identität zusätzlich betont. Gleichzeitig wirken die Instrumentaleinlagen auf der zweiseitigen Erhu-Laute oder der Guzheng-Zither über den Gitarrenriffs wie aufgepfropft. »Ich mag Musik mit geschichtlichen und mystischen Themen, aber viele junge Bands verlassen sich zu sehr auf den Einsatz traditioneller Elemente«, sagt Deng, Betreiber des Black-Metal-Labels Pest Productions.



Auf Dengs Label erscheint mit Zuriaake eine der frühesten und noch immer faszinierendsten Metal-Bands aus der Volksrepublik, die die Gratwanderung zwischen Tradition und Darkness weit besser hinkommt. Zuriaake oder chinesisch zāngshíhú – See der vergrabenen Leichen – wurde 1998 in Jinan in der nördlichen Provinz Shandong gegründet. Bis heute ist nicht bekannt, wer hinter der Band steckt. Die Mitglieder zeigen weder ihre Gesichter noch verwenden sie Klarnamen.

Der Sänger der Band, der unter dem Moniker Bloodfire firmiert, erklärt, Zuriaake wurden in »einer Wüste der modernen Kultur« geboren. Ihr Debütalbum *Afterimage Of Autumn*, das als einer der großen Klassiker der extremen chinesischen Musik gilt, erschien erst 2007, also fast zehn Jahre nach der Bandgründung. Die Zeit hat das Trio gebraucht, um eine Ästhetik zu perfektionieren, die Black Metal und die dunklen Seiten der traditionellen chinesischen Kultur aufeinander abstimmt. Die atmosphärischen Synthflächen von Zuriaake evozieren nicht die dunklen, schneebedeckten Wälder Norwegens, sondern die schartigen, verwunschenen Klüfte des Taishan, einem der fünf heiligen Berge des Daoismus. Die Bambusflöte erzählt von weltabgewandter Einsamkeit und gesellschaftlicher Entfremdung – die selbstgewählte Gegenkultur der Eremiten hat in China eine jahrtausendealte Tradition. »Als Träger einer Philosophie ist Black Metal eine Musik der Einsamkeit«, erklärt Bloodfire. Die Coverbilder von Zuriaake zeigen verfallene Pagoden, aber auch traditionelle Tuschemalerei, die sich hier ganz selbstverständlich in »Chinese Gothic« verwandelt: die Leerstellen wirken nebelverhangen, die gewundenen, hingetupften Äste windgepeitscht und ruhelos. Es ist eine Dunkelheit, die immer schon da war, in der kunstgeschichtlichen Rezeption Chinas jedoch hinter der naturverbundenen Erhabenheit des mönchischen Lebens zurücktreten musste.

In ihren Texten beziehen sich Zuriaake auf den Dichter Qu Yuan, der 340 vor Christus im turbulenten Zeitalter der »Streitenden Reiche« geboren wurde, und sich im Jahr 278 in einer Vollmondnacht ertränkt haben soll. Im eigenen Kompositionsprozess stünde das Wort an erster Stelle, erklärt Bloodfire. »China ist ein Land, das seine Schriftsprache zutiefst verehrt. Wir glauben, dass unsere Vorfahren die schönsten und bedeutungsvollsten Gedichte der Welt geschaffen haben. Chinesische Schriftzeichen haben ihre eigene Seele. Wir gravieren diese Worte in jeden

einzelnen Zuriaake-Song und vermischen sie mit den Tropfen unseres Blutes.«

Die künstlerische Vision von Zuriaake offenbart sich jedoch am deutlichsten auf ihren Konzerten. Ihre Bühnenoutfits sind grobe, zerrissenen Gewänder aus Leinen und rabenschwarz gefärbte, konische Reisbauernhüte, die ihre Gesichter permanent in Schatten hüllen. Ein knorpeliger Ast windet sich um den Mikrofonständer, von dem eine weiße Laterne baumelt. »Unsere Kostüme basieren auf dem alten Gedicht »Jiang Xue«, erklärt Bloodfire. Darin heißt es: »孤江蓑笠翁，独钓寒江雪 – ein alter Mann in Strohumbhang und Hut, der allein im Schnee in einem Boot sitzt und im eiskalten, schneebedeckten Fluss fischt.« Zuriaake-Shows sind theatralisch wie eine Begräbnisfeier in der chinesischen Provinz und durchdrungen von dem Bewusstsein, dass das Jenseits in jedem Moment das Diesseits durchwirkt. »Obwohl ich Rock höre, obwohl ich nach Freiheit strebe, obwohl ich im Ausland war und einer fremden Kultur ausgesetzt war, kann ich diese Elemente nicht aus meinen Knochen schrubben«, sagt Bloodfire. »Die Schreie, die aus meinem Mund kommen, werden unweigerlich chinesisch sein.«

»Zuriaake sind das beste Beispiel, wie man chinesische Einflüsse in einen westlichen Stil integriert«, sagt Ruò Tán, Gründer des Labels WV Sorcerer, das auch ein Kassetten-Release von Zuriaake im Katalog hat. »Zuriaake fügen nicht einfach nur chinesische Instrumente für den Novelty-Faktor ein. Sie sind mehr als das«, sagt der in Nanjing geborene Tán, der mittlerweile außerhalb von Paris lebt. Von dort will Tán eine Brücke bauen »zwischen der sogenannten Westlichen Welt und China«, wie er sagt. Viele Musiker in China nutzen für Promozwecke, Bookings und Musikangebote ausschließlich chinesische Plattformen und Social Media-Kanäle wie Weibo oder NetEase. Gleichzeitig will WV Sorcerer eine Schnittstelle zwischen chinesischer Kunstmusik und Metal-Ästhetik bilden. Viele Bands in Táns Katalog sind von Black Metal, Industrial, Noise, Drone, Folk

und Ambient-Soundscapes beeinflusst. Das Okkulte, Urgewaltige zieht sich auch wie ein roter Faden durch Táns eigene Musik, die er unter eigenem Namen oder unter dem Projekt Concrete Flesh veröffentlicht. Andere Releases auf seinem Label, etwa die des aus Hangzhou stammenden Gitarristen Li Jianhong, klingen mit ihren schartigen, von Effektpedalen auseinandergerissenen Soli wie eine Art entleibter Heavy Metal.

»Es gibt einen spirituellen Kern, der alle meine Produktionen vereint«, sagt Tán und lässt dabei das Wort »Schamanismus« fallen. »Es geht um die Verbindung zwischen der Natur, dem Menschen und dem Universum.



Ruò Tán, Musiker und Gründer des Labels WV Sorcerer

Im alten China haben die Menschen mit dem Himmel und der Erde kommuniziert.« Man könnte von devotional music sprechen, die die dunklen, disruptiven Kräfte der Schöpfung nicht ausspart. Metal ist dabei nur ein Ausgangspunkt auf der Suche nach ungefilterter Brachialität, so Tán. »Musikalisch gibt es kein Limit für mich. Ich bin kein Anti-Moderne. Ich liebe tiefgehende Musik. Metal hörte ich schon als Teenager. Am meisten interessiert mich Black Metal. Das ist für mich eine der pursten Kunstformen überhaupt.« ■

Als Fabian Peltch im Olympia-Jahr 2008 zum Studieren nach China kam, war der Himmel nikotingelb, das alte Weltreich jedoch spürbar im Aufwind. Vor allem die chinesische Musikszene wurde dem Sinologen ein zweites Zuhause. Seine Berichte erscheinen unter anderem im Rolling Stone Magazin, Deutschlandfunk Kultur, SZ, Musikexpress und China.Table.