Heiner Frühauf

SCHAUSTELLER, GESCHICHTENERZÄHLER, AKROBATEN

Die Traditionen des chinesischen Theaters

OAG aktuell
Nr. 37
Vorträge/Materialien

Die OAG ist eine 1873 in Japan durch deutsche Kaufleute, Gelehrte und Diplomaten gegründete Vereinigung, deren Ziel es u.a. ist, die Länder Ostasiens, insbesondere Japan, zu erforschen und Kenntnisse darüber zu verbreiten.
Die Reihe *OAG aktuell* erscheint in unregelmässigen Abständen und geht allen Mitgliedern der OAG kostenlos zu. Soweit die jeweilige Auflage reicht, steht sie auch anderen Interessenten zur Verfügung.
Die Manuskripte für die Reihe *OAG aktuell* gehen in der Regel auf Vorträge zurück, die in der OAG Tokyo gehalten wurden. Sie enthalten grundsätzlich die Auffassung der jeweiligen Verfasser, die sich nicht notwendigerweise mit der Auffassung der OAG zu decken braucht.
Das vorliegende *aktuell* beruht auf einem Vortrag, der am 8. Juni 1988 im Rahmen des China-Seminars der OAG gehalten wurde. Die Leitung des Seminars hatte vom Juni bis September 1987 Josef Bohaczek, vom Oktober 1987 bis Juni 1988 Dr. Uli Pauly.

Redaktion: Dr. Uli Pauly

Copyright © 1989 Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG) Tokyo, Japan
Printed in Japan, by Komiyama Printing Co., Mai 1989

Schausteller, Geschichtenerzähler, Akrobaten

Die Traditionen des chinesischen Theaters[1]

HEINER FRÜHAUF

1. Zur Rezeption des chinesischen Dramas in Ost und West

Das traditionelle chinesische Unterhaltungstheater erscheint europäischen Augen und Ohren erfahrungsgemäß weit fremdartiger als dessen Schwesterkünste Literatur und Malerei. Der komparatistische Forscher sucht meist vergebens nach möglichen Anknüpfungspunkten, die zum Vergleich mit Euripides, Goethe oder Shakespeare einladen, und der Erstlingskonsument chinesischer Bühnendramatik reagiert nicht selten gar schockiert. Grelle Kostüme, entstellende Masken, gestelzte Bewegungen, die ungeschmückte Bühne, musikalische "Mißklänge" – all dies widerstrebt in der Regel dem ästhetischen Empfinden des westlichen Betrachters.

Das chinesische Theater, so bar der Rekonstruktion einer vollblütigen asiatischen Lebenswelt, wie wir sie vielleicht aus Romanen wie dem *Traum der roten Kammer* (*Honglou meng*) gewohnt waren, repräsentiert daher oft die unliebsamen Aspekte des "Ganz-

Anderen". Hatten wir uns auf ein Spektakel voll exquisiter exotischer Leckerbissen eingestellt, dominiert nach der Vorstellung zu oft das Gefühl der Ratlosigkeit über den fehlenden Faszinationseffekt, oder gar, wie ein Chinakenner der dreißiger Jahre sich ausdrückt, der

> "Eindruck, soeben einem Pandämonium gräßlichen Lärms und grotesker Visionen entronnen zu sein, einem Tollhaus, zu dessen erneutem Besuch uns keine Macht dieser Erde überreden kann."[2]

Doch aus eben diesen Gründen eignet sich das Phänomen des chinesischen Unterhaltungsspektakels besonders gut für eine Fallstudie, welche die Unterschiede der schöpferischen Mentalitäten des Ostens und des Westens im Mikrokosmos zu illustrieren sucht. In beiden Kulturkreisen stellt das Theater das künstlerische Forum dar, auf dem die moralischen wie ästhetischen Werte einer Gesellschaft am deutlichsten formuliert werden. Im Rahmen der anschließenden Studie möchte ich mich daher bemühen, vor dem Hintergrund der Entwicklungsgeschichte des chinesischen Theaters das Spezifische der chinesischen Mentalität sowie des daraus erwachsenen Kreativitätskonzepts zu beleuchten.

Das traditionelle chinesische Theater war in seinen Ursprüngen eine Volkskunst, das heißt, es war die einzige Kunstform, zu der die Bevölkerungsgruppen der Bauern, Handwerker und Tagelöhner Zugang hatten. Bis vor vierzig Jahren gab es in China noch 80–90% Analphabeten, welche nur wenige oder überhaupt keine Schriftzeichen lesen konnten. Jede Art des Schauspiels, auf der Straße oder im Teehaus aufgeführt, zog schon deswegen Mengen von Zuschauern an, weil es die exklusive Fertigkeit des Lesens nicht erforderte. Doch aus dem gleichen Grund rangierte das

Theater in China auch als die verpönteste unter den Künsten. Der konfuzianische Bildungsdünkel des Literatenstandes lehnte bis ins 19. Jahrhundert hinein alles ab, was in den Bereich "vulgärer", "außerschriftlicher" Kreativitätsentfaltung gehörte.

Bereits der Status des chinesischen Theaters innerhalb der es umgebenden Gesellschaft unterscheidet es also vom klassischen westlichen Schauspiel. Während dem abendländischen Drama seit Aischylos, Sophokles und Euripides ein fester Platz im Kanon der literarischen Klassiker eingeräumt worden ist, wird das chinesische Drama als kulturtragende Institution in Asien erst seit Beginn unseres Jahrhunderts zur Kenntnis genommen.

Während der zwanziger Jahre, im Zuge einer fortschreitenden Orientierung der chinesischen Intelligenz nach Westen, erwachte ein fieberhaftes Interesse für die kulturellen Wurzeln der scheinbar in jeder Hinsicht überlegenen Kolonialherren. Es überraschte damals nicht wenige chinesische Beobachter, daß die epische Tradition des Abendlandes auf den Schöpfungen Homers, des "populären" Volksbarden,[3] fundiert.

Angesichts dieser Erkenntnisse fanden verschiedene Versuche einer Redefinition des chinesischen Selbstverständnisses statt, welche eine kulturelle Renaissance des Landes einleiten sollten. Bestärkt durch umfangreiche Manuskriptfunde in den Höhlen Dunhuangs erinnerte man sich plötzlich an die breitgefächerte Tradition mündlich überlieferter Geschichten und Mythen, die es auch in China gegeben hatte, welche nicht zuletzt das thematische Fundament der Welt des chinesischen Dramas ausmacht. Nach Jahrhunderten des Desinteresses kamen diese Bemühungen teilweise zu spät. Der Hauptteil des Materials, welches eine halbwegs nachvollziehbare Rekonstruktion der populären

Künste gewährleistet hätte, war bereits verloren. Es ist daher äußerst schwierig, die Geschichte des chinesischen Theaters, vor allem in seinen Anfängen, im Rückblick zu erschließen.

Kaum zu ergänzen weiß die westliche Sinologie dieses unvollständige Bild, da sich die frühe europäische Chinaforschung zunächst an der chinesischen Selbsteinschätzung orientierte. Allerdings ist die wichtige Rolle, die das Unterhaltungsschauspiel im chinesischen Alltagsleben einnahm, bereits den ersten Chinapionieren aufgefallen. So schrieb der flämische Jesuit Nicolas Trigault 1615:

> "Zu den Comedien haben sie [die Chinesen] einen sonderbaren lust und thuns uns mit denselbigen bevor."[4]

Später, im Zeitalter der Chinoiserien des Barock und des Rokoko begann die europäische Imagination mit dem chinesischen Theater aus sicherer Distanz zu liebäugeln. An Höfen und Hauptstädten führte man mit Vorliebe Stücke "chinesischen" Inhalts auf. In Holland und England, beispielsweise, wurde der Untergang der chinesischen Ming-Dynastie (1368–1644) gleich in zwei dramatischen Versionen auf die Bühne gebracht. Aus Frankreich wird berichtet, daß sich Ludwig XIV im Jahre 1700 an einem pseudo-chinesischen Stück ergötzte, welches bezeichnenderweise den Titel *Le roi de la Chine* trug. Das Phänomen des chinesisch orientierten Bühnenexotismus geisterte auch durch die deutschsprachigen Theater der Zeit. Den Anfang machte Steffanis Oper *Der großmüthige Roland*, uraufgeführt 1695 in Hamburg, zu der Johann Oswald Harms Bühnenbilder im chinesischen Stil entwarf. Carlo Gozzis Tragikomödie *Principessa Turandot* (1764) sowie Schillers Bearbeitung derselben (1802) sind anschauliche Bei-

Brigella, der ehemalige Schurke der Commedia dell'Arte in Schillers Bearbeitung von Carlo Gozzis Tragikomödie Turandot (Wien 1813). Kupferstich von Philipp von Stuberauch. Deutsches Theatermuseum München.

spiele für sinoexotische Bühnenmaskerade im 18. und 19. Jahrhundert. Doch ähnlich den Chinoiserien auf dem Gebiet der Kleidung, der Architektur und des Salonnippes dokumentiert das barocke Theatergeplänkel mit chinesischen Themen ein bloßes Interesse am Grotesken. "Das Chinesische" beschränkte sich in der Regel auf Pappmascheepagoden im Bühnenbild und spitze Gelehrtenhüte auf den Köpfen schurkischer Narren. Eine ernsthafte Beschäftigung mit dem chinesischen Theater findet auch im Westen erst seit rund sechzig Jahren statt.

2. *Die archaischen Ursprünge* des chinesischen Theaters

Aus den fragmentarischen Dokumenten zum chinesischen Schauspiel lassen sich dessen Ursprünge folgendermaßen rekonstruieren: Früheste Manifestation mimischer Darstellung ist das religiöse Ritual der Schamanen an den archaischen Königshöfen eines noch nicht geeinten Chinas, Zeremonientänze begleitet von hofeigenen Musikanten. Die Figur des Hofschamanen, dessen Existenz seit dem Beginn der Shang-Dynastie (ca. 1500–ca. 1000 v.Chr.) belegt ist, war mithin der erste – und einzige – Akteur der archaischen Vorform des chinesischen Theaters.

Erst seit etwa der Mitte des 6. Jahrhunderts v.Chr. sind Berichte von Ringern, Akrobaten und Clowns überliefert, welche die chinesischen Fürsten und Kriegsherren der Zhou-Zeit (ca. 1000–221 v.Chr.) bei Hofe unterhielten. Jenes zirkusartige Spektakel wurde während der Tang-Dynastie (619–905 n.Chr.) zu großangelegten Choreographien bei Hofe ausgebaut, in deren Verlauf oft bis zu 500 Bedienstete Fackeln entzündeten und zu musikalischer Begleitung tanzten.

Bereits in diesem Überblick auf die Vorformen des chinesischen Theaters mag deutlich geworden sein, daß wir es im Rahmen dieser Studie mit einer Art des Schauspiels zu tun haben, in dessen grundlegender Konzeption dem abendländischen Logos nur eine äußerst untergeordnete Rolle zukommt. Sprachlose Elemente wie Tanz und Musik, Zirkus und Massenspektakel sind die Säulen des chinesischen Dramas, auf welche es sich während der meisten Stadien seiner weiteren Entwicklung stützen sollte.

Wir dürfen an dieser Stelle allerdings nicht vergessen, daß auch die Ursprünge des westlichen Theaters auf einer quasi-schamanistischen Basis beruhen. Das griechische Theater der Antike ging eigentlich aus dem Dionysoskult, der rituellen Beschwörung der Kräfte des Irrationalen, hervor. Im Unterschied zum chinesischen Kontext vollzog sich die Entwicklung des Dionysoskultes zu den klassischen Höhen des attischen Theaters jedoch in einem Zeitraum von weniger als 100 Jahren. Innerhalb der unvergleichlich größeren Dimensionen des chinesischen Festlands, wo Konstanz, Tradition und Vergangenheit schon immer die wichtigsten kulturellen Werte repräsentierten, dauerte es über tausend Jahre, bis sich aus dem folkloristischen Varieté des Regionalschauspiels eine voll ausgeprägte dramatische Tradition entwickelt hatte.

3. Die Varietéschau der Song und Jin

Die schlüssig dokumentierte Geschichte des chinesischen Theaters beginnt mit der Song-Dynastie (960–1279). Die Ära der Song ist vor allem als Blütezeit der Händler und Erfinder in die Geschichtsbücher eingegangen. Revolutionäre Neuerungen wie zum Beispiel die Einführung des Schießpulvers oder des Druckes

mit beweglichen Lettern fallen in diese Zeit. Fortschritte in Manufaktur und Agrikultur brachten eine enorme Erweiterung der Handelswege innerhalb wie außerhalb des Reiches sowie ein rapides, in dieser Form noch nie dagewesenes Wachstum der Städte mit sich. Wie auch in anderen Regionen der Welt ging in China der Prozeß der fortschreitenden Urbanisierung mit dem allgemeinen Verlangen nach einer ausgebildeten Unterhaltungskultur einher.

Das *Dongjing menghua lu* (*Die Östliche Hauptstadt: Ein Traum von vergangener Pracht*, 1147), das früheste vollständig erhaltene Dokument mit Bezugnahme auf das Theater, vermittelt ein buntes Bild des Treibens in der Song-Metropole Bianliang (heutiges Kaifeng). Noch unter der voraufgegangenen Herrschaft der Tang war es den Bewohnern der Hauptstadt Chang'an (heutiges Xi'an) nicht gestattet gewesen, ihr Wohnviertel nach Sonnenuntergang zu verlassen. In Bianliang hingegen gab es zum ersten Mal Vergnügungsviertel, *washe* oder *wazi* genannt, welche die ganze Nacht hindurch geöffnet waren. In diesem hellerleuchteten Milieu der Weinschenken, Teehäuser und Restaurants gingen Weissager, Barbiere und Kleidertrödler ihrem Gewerbe nach. Die Gassen waren zu beiden Seiten von Prostituierten gesäumt, in der westlichen Literatur meist euphemistisch als "Singmädchen" bezeichnet, die in der vorbeidefilierenden Schar der Tagelöhner, Trödler, Kaufherren und Dandies nach Kundschaft Ausschau hielten.

Den Ausführungen des *Dongjing menghua lu* zufolge existierten in den *washe* der "Östlichen Hauptstadt" Bianliang bereits über zwanzig Arten des Unterhaltungsschauspiels, die sich grob in fünf Kategorien einteilen lassen:

1. Musikalische Aufführungen (Gesang und Tanz);

2. Puppen- und Schattenspiel;
3. Vortrag von Geschichten;
4. Wortspielereien (Witz, Rätsel, Reim);
5. Auftritte von Akrobaten und Jongleuren.

Diese schaustellerischen Genres waren entweder unter dem Oberbegriff *zaju* (Varietéschau) oder *yuanben* (Sketche aus dem Vergnügungsviertel) zusammengefaßt. Es gibt Vermutungen, daß verschiedene dieser ursprünglich unabhängigen Straßensketche bereits in Bianliang im Rahmen einer mehrteiligen Variétéschau als sich einander ergänzende Programmpunkte aufgeführt wurden. Ein anschauliches Bild solcher *yuanben*-Aufführungen vermitteln allerdings erst Materialien, die während der zweiten Hälfte der Song-Herrschaft entstanden sind. Zum Beispiel Du Shanfus Suite auf die oft parodierte Gestalt des Bauerntrottels, entstanden in den Jahren um 1250:

Das Bäuerchen hat keine Ahnung vom Theater
(Melodie: *shua hai'er*)

Wenn lieblich der Wind und pünktlich der Regen,
genießt man's voll Glück,
Doch niemand uns Bauersleuts Freud' überbietet:
Fett die Seidenraupen und reich das Korn,
Das Steuerbüro zudem voller Nachsicht.
Die Wohltat an unserem Dorf zu vergelten,
Kam ich zur Stadt; Opfergeld und Weihrauch wollt' ich kaufen.
Grad' an der Straßenkreuzung wars,
Daß ein grüngemustert' Fähnlein ich sah,
Darunter eine johlend', krakeelende Meute.

Einen Kerl gabs, der aufgestützt auf 'ne sparrige Tür
Laut ausrief: "Hereinspaziert bitte, hereinspaziert!

Uns're Bude ist beinah' schon voll."
"Zuerst gibt's ein *yuanben, Tiao fengyue* der Titel,
Und nachher ein Stückchen mit Liu Shuahe als Star."
Noch lauter er schrie: "Ganz schnell ist's vorbei,
Doch mühsam verdient euer Beifall."

200 Käsch mußt' ich zahlen, erst dann durft' ich rein;
Gleich hinter der Tür wuchs 'ne hölzerne Schräge
Auf der, im Rund, sie dichtgedrängt hockten.
Nach oben sah's aus wie ein Glockenturm,
Doch unten war's ein Strudel von Leuten.
Auf der Bühne einige Fräulein sich reihten:
Als ob's ein Götzenfest sei,
So kräftig den Gong und die Trommeln sie rührten.

Ein Mädchen trat auf, zunächst allein,
Doch bald führt' sie heran ihre Truppe.
Dabei so'n Rumtreiber, ein Bettler wahrscheinlich:
Schwarzes Tuch auf dem Kopf, ein Pinsel ersetzte die Nadel;
Voll kalkigem Weiß sein Gesicht, entstellt von schwärzlichen Streifen -

Ich konnt' mir schon denken, was der so treibt;
So ein Blümchengewand, aus Kattun geschnitten,
Den Körper von oben bis unten umwallt'.
Zuerst deklamiert' er ein *shi*[5], ein *ci*[6] hinterdrein,
Ein *fu*[7] er noch sprach und auch sang;
Gar nicht schlecht, muß man sagen!
Alles recht clever, wovon er da tönte:
Viel blumig, belesenes Zeug - so recht zum Zitieren.
Zum Schluß, sich verbeugend, die Hacken er knallt' und noch rief:
"Gerichtet das Hauptmahl, nur essen müßt ihr's noch."

Der eine ward Gevatter Zhang,

Der andere Zweiter Bruder geheißen;
Die liefen und liefen - in die Stadt, so sagten's.
Ein junges Mädchen erspähten's, unterm Dache es stand;
Der Alte macht' Pläne, sie zum Weib sich zu nehmen;
Zweiter Bruder ward geheißen, das Bündnis zu richten.
Doch was sie wollt', war Getreide und Bohnen, Reis und auch Weizen,
Was sollt' sie mit Tuch oder Seide, Musselin oder Atlas?

Nach vorn das Gevatterchen trippelt', nicht wagt er's zurück;
Den linken Fuß er erhob, nicht wagt' er den rechten -
Ein Hin und Her ist's, wegen so einer allein!
Dem Alterchen nun brannt' und zwickt' es im Herzen,
Mit 'nem ledernen Prügel er zuschlug - 'bumms' war er entzwei.

Den Zweiten ich anfeuert': "Mensch, klag' ihn doch an!"
Haha, gelacht hab' ich, der Boden wollt' bersten.

Meine Blas' nun fast platzt', so voll war's mit Pisse,
Doch ich hielt's und ich hielt's, denn mehr wollt' ich sehn -
Bald zu Tode gebracht hat mich der Esel.[8]

Ein solches Spektakel, hier ein dreiteiliges Programm, verfolgte der auf Amüsement versessene Besucher oft auch von einer der Essensbuden, die überall unter freiem Himmel ihrem Geschäft nachgingen. Eine Kombination von Restaurant und Bühne war häufig. Zum Teil bereits überdacht, hatten die größten der Restaurantbühnen Bianliangs bereits ein Fassungsvermögen von mehreren tausend Zuschauern. Der Pro-

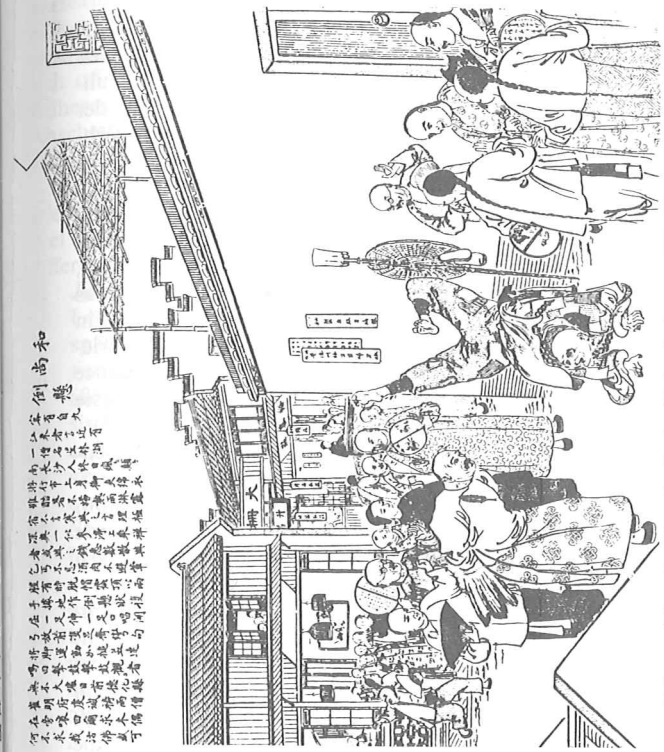
totyp des späteren Teehaustheaters war geboren.

In der Hauptstadt der Nördlichen Song waren die rudimentären Elemente des chinesischen Theaters in ihrer Funktion als Massenunterhaltung also bereits präsent. Das Theater hatte sich gelöst von Inhalten rein religiöser Natur und war nicht mehr Privileg eines Herrschers göttlicher Natur. Allerdings möchte ich betonen, daß die kategorische Abgrenzung religiöser und nichtreligiöser Sphären rein westlichem Denken entspringt und in der Welt des chinesischen Theaters nie in diesem Maße vollzogen worden ist.

Am Straßentrubel der Metropole hatten natürlich auch buddhistische wie daoistische Wandermönche teil, welche "religiöse" Geschichten vortrugen. Doch standen auch sie mit den Akrobaten, den Possenreißern und den übrigen Schaustellern im Wettkampf um Zuschauer und mußten sich daher "weltlicher" Späße und erzählerischer Kniffe bedienen.

Ein weiteres Beispiel für die alltägliche Überlagerung der Bereiche des Säkularen und des Religiösen in China bietet die Institution des Tempelfestes, des wichtigsten schaustellerischen Ereignisses außerhalb der fest etablierten Vergnügungsviertel. War ein solches Fest angesagt, baute sich vor den Toren des betreffenden Tempels über Nacht ein Jahrmarkt von Holzpodesten und Händlerbuden auf, der die Pilgerströme mit Eßbarem und Unterhaltung versorgte.

Es wird außerdem berichtet, daß zum Anlaß der beiden wichtigsten Festivitäten des chinesischen Kalenders, dem Neujahrs- und dem Drachenbootfest, vor den Toren des Kaiserpalastes eine Holzbühne errichtet wurde, auf welcher Akrobaten, Magier, Sänger und Tänzer ihre Kunst vorführten – beobachtet sowohl vom Kaiser und dessen Gefolge aus dem Palast, als auch vom herbeigeströmten Volk von Seiten der Stadt. Die



Schauspielernder Bettelmönch. Holzschnitt von Wu Youru (um 1900).

chinesische Varietéaufführung hatte also zur Zeit der Song die Grenzen zwischen geistlichen und weltlichen, höfischen und bürgerlichen Sphären bereits fast gänzlich überschritten.

Insbesondere der Song-Kaiser Huizong (1101–1125) wird als Patron der Unterhaltungskünste erinnert, welche unter seiner Herrschaft ihre erste Blütezeit erfuhren. Im Rückblick überrascht Huizongs Patronage der hedonistischen Unterhaltungskünste indes wenig. Während seiner Regierungsperiode hatte der tungusische Stamm der Dschurdschen bereits begonnen, im Norden Chinas die Dynastie der Jin (1115–1234) zu etablieren. Während die Invasion chinesischen Bodens durch tungusische Kavallerie sich bereits ankündigte, blühte bei Hofe und auf den Gassen Bianliangs das Vergnügungsschauspiel – ironische Metapher einer Fin de Siècle-Atmosphäre, für deren rauschendes Zelebrieren der Lebenskräfte und deren Hinkehr zur décadence die Drohung des bevorstehenden Verfalls wichtigste Existenzvoraussetzung war.

Unter dem fortschreitenden Andrang der Tungusenheere mußte schließlich die Song-Hauptstadt von Bianliang gen Süden evakuiert werden. Aus Hangzhou, der wohlhabenden Handelsstadt am Westsee, wurde im Jahr 1138 Lin'an, die Residenz des "Zeitweiligen Friedens". Die lebenslustigen Song ließen sich allerdings auch in der Emigration nicht im Genuß einer immer raffinierter werdenden Unterhaltungskultur stören, an die sie sich mittlerweile gewöhnt hatten. Wie die Lin'an-Memoiren *Ducheng jisheng* (*Erinnerungen an hauptstädtische Pracht*, 1235) und *Mengliang lu* (*Aufzeichnungen zum Hirsetraum*, 1275) belegen, hatte die "provisorische" Residenz die frühere Pracht Bianliangs bald überflügelt. Allein schon die Lage Hangzhous war für eine günstige Entwicklung der Unterhaltungskünste

mehr als geeignet. Das milde, südliche Klima, die idyllische und vielbesungene Kulisse des Westsees, sowie die Vielfalt der lokalen Agrarprodukte boten den perfekten Hintergrund für lokale Festivitäten und das einhergehende Treiben der Schausteller und Geschichtenerzähler. Bis zur Wende zum 13. Jahrhundert hatte sich offensichtlich die gesamte Vergnügungsszene der früheren Hauptstadt nach Lin'an verpflanzt. Allem Anschein nach waren die dargebotenen Unterhaltungsformen sogar noch vielfältiger geworden.

Insbesondere die Gilde der Geschichtenerzähler erlebte einen Aufschwung. Im *Mengliang lu* werden drei verschiedene Variationen dieses Berufsstandes differenziert[9]:

a) *Jiangyi*, die Kunst des Vortrags historischer Legenden – oft den Erzählzyklen entnommen, die später in die Romane *Die drei Reiche* (*Sanguo yanyi*) und *Die Räuber vom Liangshan-Moor* (*Shuihu zhuan*) eingingen – welche im semiklassischen Tonfall und mit künstlich erhobener Stimme erzählt wurden. Die Darstellung wurde zuweilen von Kommentaren des Erzählers unterbrochen und anhand von Bildrollen illustriert.

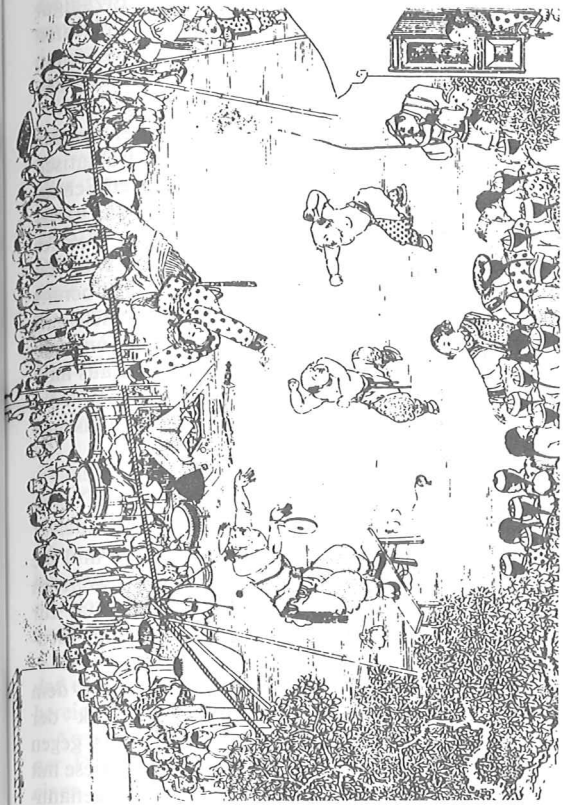
b) *Shuojing*, das Vortragen buddhistischer Sutren, bunter Geschichten, welche noch die phantastisch orientierte Vorstellungskraft ihrer indischen Quellen transparent werden lassen. Typischer Bestandteil dieses Genres waren zum Beispiel die Legenden, die sich um die Reisen des Tang-Mönches Xuanzang rankten. Jene Anekdoten über Xuanzangs abenteuerliche Pilgerreise nach Indien, auf der Suche nach wertvollen Sutren, wurden später im bekannten Roman *Die Reise nach dem Westen* (*Xiyou ji*) verarbeitet.

c) *Xiaoshuo*, das "Kleine Gerede", war die gefürch-

tetste Konkurrenz der Historienerzähler. Die "Kleinen Schwätzer" gönnten sich nämlich weit mehr imaginativen Freiraum als jene und konnten folglich die Vorfälle einer ganzen Regierungsperiode in einer einzigen Sitzung abhandeln. Ausserdem verfügten sie über einen reichhaltigeren Erzählfundus als ihre Kollegen. Im *xiaoshuo*-Repertoire fanden sich Geister- und Liebesgeschichten ebenso wie Kriminalgeschichten, Erzählungen von legendären Heldengestalten und sogenannte *yanfen*, Fabeln von nymphomanischen Geistern, welche sich in Menschengestalt an männliche Moralhelden heranmachen und sich nach gelungener Verführung wieder in ihre ursprüngliche Fuchs- oder Krötengestalt zurückverwandeln.

Dem "Kleinen Gerede" kommt nicht nur in der Entwicklung des chinesischen Theaters eine zentrale Stellung zu, sondern auch im Entstehungsprozeß des chinesischen Romans. Das Rabaukenepos *Die Räuber vom Liangshan-Moor* ist gleichsam der literarische Sammeltrog für eine Vielzahl von Räubergeschichten, die von *xiaoshuo*-Meistern im ganzen Land vorgetragen wurden. Ebenso stellt der schriftlich fixierte Erzählzyklus um Richter Bao, den mittelalterlichen Kriminologen und legendären Gerechten, die einheitlich strukturierte Fassung eines in unzähligen, mündlich tradierten Geschichten zirkulierenden Richtersujets dar. Sobald das betreffende Erzählgut als Roman verfügbar war, stand es wiederum als Ausgangspunkt für die Handlung vieler Dramen zur Verfügung.

Der Geschichtenerzähler, in seiner Rolle als Schauspieler, hat im Rahmen der volkstümlichen Marktplatzunterhaltung bis ins 20. Jahrhundert hinein überlebt. Seine vormals so wichtige Rolle des Bewahrers und Überlieferers der vorgetragenen Geschichten ist aller-



Straßensketch mit Akrobaten und Ringern, begleitet von Trommel und Gong. Chinesischer Holzschnitt.

dings mit dem Beginn des Druckzeitalters überflüssig geworden. Vor der kommerziellen Nutzung des Holzplattendrucks war das folkloristische Erzählgut lediglich in Skizzenform vorhanden, fixiert in privaten und streng gehüteten Notizbüchern, sogenannten *miben* (Geheimbüchlein), die nur vom Vater an den Sohn weitergegeben wurden.

Neben den erzählerischen Vorträgen waren in den Lustbarkeitsvierteln Lin'ans auch andere, dramatisch weiter entwickelte Prototypen des chinesischen Schauspiels vertreten. Deren Basis war nach wie vor das Varietéspektakel der alten Hauptstadt Bianliang, welches mit den Umsiedlern nach Süden gekommen war. Zu diesen textarmen Programmpunkten hatten sich bereits während der frühen Song der semidramatische *ci*-Vortrag (siehe Anmerkung 6) sowie die *zhugongdiao* (Spiele in sämtlichen Tonarten) gesellt, welche aus halb gesungenem, halb gesprochenem Spiel bestanden und damit den späteren, ausgereiften Formen des chinesischen Theaters bereits sehr nahe kamen.

4. Das Nördliche Musikschauspiel

Die Verlegung der Hauptstadt nach Hangzhou und die einhergehende Teilung des Reiches führte im weiteren Verlauf der Entwicklung des chinesischen Dramas zur Entstehung von zwei Theatertraditionen, dem Nördlichen und dem Südlichen Musikschauspiel.

Das Nördliche Musikschauspiel beruhte auf dem Melodienschatz, den das mächtige Reitervolk der Mongolen im Zuge seines Eroberungsfeldzuges gegen die Song und Jin mit ins Land gebracht hatte. Diese mit tartarischen Instrumenten begleiteten Lieder, sogenannte *qu*, wurden nun mit neuen Texten versehen und so in die bereits bestehende Szenerie der Unterhaltungskünste Nordchinas eigepaßt. Doch anstatt sich dem Programm der Varietéschau unterzuordnen, wurden die *qu* in einen dramatischen Kontext eingewoben und entwickelten sich binnen kurzer Zeit zur ersten Form des chinesischen Theaters, die auf eigenen Füßen zu stehen vermochte.

Obwohl die *yuanben* der Nördlichen und Südlichen Song ganz sicher die Bezeichnung 'Drama' verdienen – im weiteren Sinne des Wortes, welcher die Totalität aller darstellerischen Aktivitäten umfaßt – fällt daher in vielen Literaturgeschichten der Beginn des chinesischen Theaters mit der Etablierung der mongolischen Yuan-Dynastie (1276–1368) zusammen. Mittlerweile wird diese Form der Darstellung, aufgrund neuer Erkenntnisse zum protodramatischen Genre der *zhugongdiao*, als zu vereinfacht abgelehnt. Doch es bestehen kaum Zweifel, daß die erste Blütezeit des chinesischen Dramas – hier im engeren Sinn des Wortes verstanden – in dieser Periode des kulturellen Umbruchs anzusiedeln ist.

Das Nördliche Musikschauspiel, das schließlich unter dem Gattungsbegriff *zaju* (nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen Varietéschau der Song) bekannt wurde, wird in westlichen Quellen häufig als 'Yuan-Drama' bezeichnet. Diese Umschreibung ist allerdings insofern problematisch, als sie nur dem literarischen Aspekt der *zaju* Rechnung trägt. Typisch für das textbezogene Auge des westlichen Kritikers wird zu oft vergessen, daß es sich hierbei um eine Art Zwittergattung im Grenzbereich von Literatur und Musik handelt.

Ausgangspunkt eines *zaju* war immer ein vorgegebener Fundus von Melodien, zu denen der Dramaturg einen Text "komponierte" – der westlichen Operntradition also gerade entgegengesetzt. Auf der anderen Seite ist ein abgerundeter Vergleich des *zaju* mit dem

europäischen Singspiel kaum möglich, da die Originalmelodien der bekannten chinesischen Dramen dieses Genres heute verloren sind.

Augenfälligstes Merkmal der *zaju* ist eine Serie von strikten Konventionen:
Jedes Stück hat grundsätzlich vier Akte, in welche ausschließlich Melodien des nördlichen Liedgutes eingebracht wurden. Sämtliche Arien innerhalb eines Aktes sind an die gleiche Tonart sowie an den gleichen Endreim gebunden – eine wahre tour de force, bedenkt man die epische Länge mancher Lieder. Weiterhin ist es durch alle vier Akte hindurch nur einem einzigen Schauspieler gestattet, sich singend zu äußern; ein Umstand, der die unvermeidliche Überschattung der Neben-figuren durch den Helden mit sich bringt.

Die einzelnen Bühnencharaktere sind, mit der Erwartungshaltung des europäischen Zuschauers gesprochen, ohnehin schon an extrem typisierte Rollenfächer gebunden, die keine individuellen Ausarbeitungen gestatten: Es gab die männliche Rolle (*sheng*), die weibliche Rolle (*dan*), die maskierte Rolle (*jing*, schurkische Person) und den Clown (*chou*). Diese vier Rollenfächer sind übrigens heute noch in der Peking-Oper anzutreffen.

Der dramatische Text unterteilt sich im wesentlichen in drei Kategorien:

1. Ungebundene Sprache, welche den größten Anteil des Textes ausmacht;
2. Gedichte, oft ironischen Inhalts, die meist am Anfang bzw. Ende eines Aktes stehen;
3. Arien, welche die Hauptattraktion jeder Aufführung darstellen. In den Arien, wie gesagt beschränkt auf die Stimme des Hauptdarstellers, kommt das lyrische Potential des Dramaturgen am stärksten zum Tragen; sie beschreiben entweder die Vorgänge auf der Bühne oder sind innerer Monolog.

Die Themen der *zaju* entstammen im wesentlichen dem Repertoire der Geschichtenerzähler. Historisch-legendenhaft und religiös-mystisch orientierte Handlungsstränge, in denen altbekannte Kampfhähne mit Geistern sowie daoistischen bzw. buddhistischen Mönchen und Nonnen auf der Bühne erscheinen, halten sich die Waage mit Stücken, welche um das erotisch-romantische Konzept des *caizi jiaren*-Paares strukturiert sind. Eine stark vereinfachte Typologie der *zaju*-Romanze sähe etwa so aus: Ein körperlich schmächtiger, doch auf dem Gebiet der edlen Künste hochtalentierter Scholar (*caizi*) verliebt sich in eine junge Schönheit (*jiaren*), meist eine wohlerzogene Tochter aus höherem Hause, zuweilen aber auch eine begehrte Kurtisane. Auf halber Strecke stellen sich den Liebenden Schwierigkeiten in den Weg (Krieg, Beamtenprüfung, Familienfehden), welche jedoch im Verlauf des letzten Aktes behoben werden. Dem jungen Helden wird die prestigeträchtige Beamtenposition zugesprochen, und das vereinte Paar lebt fortan glücklich bis an sein Lebensende.

Die Handlung, im krassen Gegensatz zu den Grundsätzen des westlichen Theaters, verläuft ohne Rücksicht auf die Einheit von Zeit und Ort. Ein *zaju*, und das gilt gleichermaßen für die übrigen Traditionen des chinesischen Theaters, kann innerhalb der zur Verfügung stehenden vier Akte Zeiträume und Aktionen behandeln, die sich über Jahrzehnte erstrecken bzw. an Orten stattfinden, die tausende von Kilometern auseinanderliegen. Was auf der Bühne dargestellt wird, sind nur Zeitausschnitte, Angelpunkte des Geschehens.

Es läßt sich daher bereits an dieser Stelle der Schluß ziehen, daß es sich beim chinesischen Drama um eine Form des "epischen" Theaters handelt, dessen drama-

turgische Positionen den Postulaten des aristotelischen Schauspielkonzepts (Einführung; Einheit von Zeit und Ort) genau entgegengesetzt sind. Es verwundert daher nicht, daß der vehementeste westliche Verfechter einer "nichtaristotelischen Dramatik" ausgerechnet vom chinesischen Theater inspiriert wurde. Das Werk Bertolt Brechts bezeugt gleich an mehreren Stellen, welch entscheidende Gedankenanstöße der Autor des "V-Effekts" vom chinesischen Schauspiel erhielt.[10]

5. Das Südliche Musikschauspiel

Die Form des Südlichen Musikschauspiels, *nanxi* oder auch *chuanqi* genannt, erreichte erstmals um 1320 im Hangzhouer Raum einen Punkt der künstlerischen Reife, also etwa fünfzig Jahre später als die im nördlichen Peking entstandene Gattung der *zaju*. Dem westlichen Betrachter mögen nördliches und südliches Drama zwar auf den ersten Blick sehr ähnlich erscheinen, doch trennt die beiden Haupttraditionen des chinesischen Theaters eine Reihe von ästhetisch wie gesellschaftlich bedingten Unterschieden, die über den Bereich des bloß Formalen hinausgehen.

Im Gegensatz zu den rigoros regulierten *zaju* zeichnen sich die *chuanqi* durch eine vergleichsweise flexible Struktur aus: Im Südlichen Musikschauspiel sind Melodien vereinigt, die nicht mehr nur einem einzigen, lokal begrenzten Liedgut entstammen. Die Texte wurden nun zu Weisen gesetzt, welche ihren Ursprung in den verschiedensten Regionen des Landes hatten. Die lokale Komponente der *chuanqi* lag einzig in der Konvention des südlichen Dialekts, der auf der Bühne gesprochen wurde.

Die formale Einheit der dramatischen Struktur beruhte daher nicht mehr auf der musikalischen Tonart, sondern in erster Linie auf der Handlung des Stückes. Die musikalische Komponente trat somit zunehmend in den Hintergrund und die Aufmerksamkeit von Autor wie Zuschauer begann sich auf die poetischen Aspekte des Theaters zu verlagern.

Die Aufführung eines typischen *chuanqi* verlief etwa folgendermaßen: Der Autor oder Produzent des Stückes gab zunächst eine Inhaltsangabe des Geschehens – auch hier in markantem Kontrast zum westlichen Schauspiel, bei dem der Schau-Effekt ganz wesentlich auf der Unkenntnis der spannungsvoll erwarteten Handlung beruht. Jeder der auftretenden Protagonisten stellte sich nun mit Namen, Geburtsort und Beruf sowie sonstigen Angaben, die für das Geschehen von Bedeutung sind, vor. Im Verlauf der sich anschließenden Aktion kann theoretisch jedem Schauspieler ein Gesangspart zukommen, teilweise singen die Protagonisten sogar im Chor. Während im nördlichen Drama, mittels der Soloarien des vereinzelten Helden, dem Zuschauer nur eine einzige Perspektive auf die inneren wie äußeren Mechanismen der Handlung geboten worden war, sieht er sich nun mit mehreren, subjektiv differenzierten Blickwinkeln konfrontiert. Die Gestalt des einsamen Sängers in der Wüste hat einem multiperspektivischen Chor der Akteure Platz gemacht.

Aufgrund ihrer größeren Flexibilität fehlt den *chuanqi* die formale Einheit der nördlichen Konkurrenz. Doch in den Augen des westlichen Betrachters repräsentieren sie in der Regel ein in seinem Sinne "menschlicheres", und folglich das dem westlichen Theaterkonzept am nächsten stehende Bühnengenre chinesischer Herkunft.

Obwohl die *chuanqi*-Tradition erst einige Jahrhunderte nach ihrer Entstehung die Gattung der *zaju* als

populärste Form des chinesischen Dramas ablöste, verwundert es daher nicht, daß europäische Übersetzer sich in erster Linie auf diesem Sektor betätigten. Im deutschen Sprachraum waren es vor allem die Übertragungen von Vincenz Hundhausen, welche den *chuanqi* im 20. Jahrhundert zu internationaler Anerkennung verhalfen.

Ihren künstlerischen Höhepunkt erreichten die *chuanqi* mit dem Drama *Mudan ting (Der Päonienpavillon*[11]), dem Meisterstück des berühmten Dramaturgen Tang Xianzu (1550–1616). In der westlichen Sekundärliteratur wird immer wieder betont, daß Tang im gleichen Jahr wie Shakespeare gestorben ist – auch dies einer der zahlreichen Strohhalme, mittels deren eine kulturelle Brücke zwischen Ost und West zu schlagen versucht wird.

Doch wie auch immer, der *Päonienpavillon* steht ganz sicher an der Spitze der literarisch ausgerichteten Theatertradition in China. Eine Anmerkung des Autors läßt keinen Zweifel daran zu, daß er selbst vornehmlich am poetischen Aspekt seines Werkes interessiert war:

> "Es wäre absolut gegen meinen Willen, wenn jemand für Bühnenzwecke auch nur ein einziges Wort meines Textes ändern würde."12

Tang Xianzus Verpflichtung an die Hochkultur der Literaten wird symbolhaft auch im Stück selbst angedeutet. Der junge Held des Geschehens trägt den Familiennamen Liu, während seine Angebetete der ehrwürdigen Familie Du entstammt. Im Verlauf des Dramas wird klar, daß es sich um Nachkommen der bekannten Tang-Literaten Liu Zongyuan und Du Fu handeln soll.

Die Handlung spielt während der Ära der Südlichen Song. Liu, der junge Held, gibt sich den Beinamen

Mengmei (Träumer von der Pflaumenblüte), als ihm im Traum unter Pflaumenblüten ein Mädchen erscheint. Jenes Traumbild begleitet ihn forthin als Anima seiner Liebessehnsüchte. Du Liniang ist die Tochter eines hohen Beamten, die traditionsgemäß auf dem väterlichen Anwesen hinter Schloß und Riegel gehalten wird. Eines Frühlings, gelockt von der Erotik schwerer Blütendüfte, lustwandelt sie im Garten. Im Päonienpavillon schläft sie ein und vereinigt sich im Traum mit Liu. Nach diesem aufwühlenden und gänzlich unverhofften Erlebnis stürzt das junge Mädchen in tiefe Depression, stirbt schließlich vor Kummer und wird im Garten des Anwesens begraben. Drei Jahre später, auf dem Weg zur unvermeidlichen Beamtenprüfung in die Hauptstadt, übernachtet Liu in dem mittlerweile verlassenen Garten, der nur noch von einer daoistischen Nonne und dem buckligen Familiengärtner bewohnt wird. Der junge Prüfungskandidat findet Liniangs Selbstportrait in einer im Garten verborgenen Schachtel und erkennt die Traumgeliebte. Im Laufe der folgenden Nacht wird er von ihrem Geist besucht, und im Feuer der langersehnten Begegnung wird ein gemeinsames Leben beschlossen. Der Herr der Unterwelt verlängert Du Liniangs Lebenslizenz, Liu Mengmei öffnet das Grab und feiert Hochzeit mit der Auferstandenen. Auch die anschließende Odyssee zur Hauptstadt und die Probleme mit dem ungläubigen Vater der Braut werden überstanden, und sämtliche Handlungsstränge münden schließlich in das konventionelle Doppel-Happy-End von erfülltem Liebesglück und erfolgreicher Beamtenlaufbahn.

Typisch für das Literatendrama der Ming-Dynastie, welches im *Päonienpavillon* seinen Höhepunkt erreichte, sind die hochpoetische Sprache und die betonte Individualisierung der Charaktere; sowohl die adeligen

Liebhaber als auch die Nebenfiguren, das absonderliche Paar des buckligen Gärtners und der launenhaften Nonne zum Beispiel, sind profilierte Charaktere, die weit über ihre Rollenfächer hinausragen. Weiterhin bieten die Motive 'Garten', 'Frühling' und 'Traum' Fingerzeige auf die Standardthemen des anerkannten poetischen Kanons der Tang und der Song – mustergültige Beispiele für den thematischen Baustoff dieser hochästhetisierten Form des Dramas. Doch auch das Vermächtnis des volkstümlichen Erzählgutes ist im *Päonienpavillon* verarbeitet; in der Wiederbelebungsszene etwa, die an die Tradition der Geistergeschichten aus der Vor-Tang-Ära (*zhiguai*) anknüpft.

Trotz seiner exponierten Stellung unter den dramatischen Stilrichtungen Chinas erfuhr die Schule des Südlichen Musikschauspiels für zwei Jahrhunderte zunächst nur im Süden Chinas weite Verbreitung. Erst um 1550, infolge der Standardisierung und Vervollkommnung des südlichen Stils durch die Kunshan-Schule, begann die Tradition der *chuanqi* – fortan *kunqu* genannt – sich auf überregionaler Ebene durchzusetzen.

Suzhou und Hangzhou, die Zentren des *kunqu*, lagen mitten im Kernland des chinesischen Ackerbaus. Scharen ortsansässiger Händler bereisten von hier aus China, um ihre Waren in allen Provinzen des Reiches feilzubieten. Der Yunhe, der von Hangzhou nach Peking führende Große Kanal, sowie der nahegelegene Yangzi boten exzellente Transportwege für ihr Vorhaben. Es ist zum Teil dieser südlichen Händlerzunft zuzuschreiben, daß sich die *kunqu* auch in den übrigen Teilen Chinas durchsetzten. Denn wie auf heimatliche Küche wollte der Kaufmann der Ming auch in der Fremde nicht auf vertraute Unterhaltungsformen verzichten.

Mit der landesweiten Popularität der *kunqu* setzte sich außerdem das konfuzianische Vorurteil der Literatenklasse gegen alles "Vulgäre" durch; die *kunqu*, wie wir am Beispiel des *Päonienpavillons* gesehen haben, zeichnen sich vor allem durch ihre literarische Eleganz aus. Da sich im Laufe der Zeit kaum Stückeschreiber – die eben zumeist der Literatenklasse entstammten – für andere, poetisch geringer verpflichtete Stile fanden, kam es zur Dominanz der *kunqu*.

6. Die Peking-Oper

Erst etwa 250 Jahre später, um 1800, begann dieses Vorurteil langsam zu schwinden. Die Bedingungen waren damit günstig für den Aufstieg einer anderen Lokalform des chinesischen Theaters. Die Peking-Oper (*jingxi*) machte ihr landesweites Debüt und nahm die repräsentative Stellung ein, die sie in unseren Augen heute noch hat. Wir müssen uns allerdings bewußt machen, daß die Peking-Oper damals nur einen von über 300 regionalen Typen einer seit dem 17. Jahrhundert überaus vielfältigen Theaterszenerie repräsentierte. Ihre führende Rolle im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert ist an eine Reihe von Zufällen gebunden, die nicht zuletzt auf dem politischen Sektor zu suchen sind.

Einer dieser "Zufälle" war die Taiping-Rebellion, entzündet an Gefühlen sozialer Unzufriedenheit sowie nationalistischer Antipathie gegen die mandschurische Fremddynastie der Qing (1644–1912), die sich zum größten Aufstand des letzten Jahrhunderts entwickelte. 1850 begonnen in der südchinesischen Provinz Guangxi, verursachte sie einen über zehn Jahre währenden Bürgerkrieg, der vor allem um die Hochburgen des südlichen Dramas wogte. Diese Ereignisse initiierten einen plötzlichen Exodus schauspielerischen Talents

nach Peking, der von Kriegshandlungen unberührten Hauptstadt der Qing. Das lokale Drama der Peking-Oper profitierte von dieser Situation, insofern es die meisten der Theaterflüchtlinge aus dem Süden absorbierte.

Durch die bevorzugte Darstellung von Kampfhandlungen, meist nach den Romanvorbildern *Die drei Reiche* und *Die Räuber vom Liangshan-Moor* inszeniert, fand sich die Peking-Oper außerdem in einer Position, welche die zeitgenössische Situation des Reiches am aktuellsten illustrierte. Schlachten im Rahmen des Taiping-Aufstandes und Überfälle versprengter Räuberbanden bestimmten nicht zuletzt die morbide Atmosphäre der späten Qing.

Die Peking-Oper genoß zudem die besondere Gunst der allmächtigen Kaiserwitwe Cixi. Aus dem Jahre 1884 wird berichtet, daß eine Peking-Oper-Aufführung im prestigeträchtigen Mittelpunkt der pompösen Festivitäten zum fünfzigsten Geburtstag der Regentin stand. Cixi liebte den derben Klang der *Huqin* ("Barbarengeige") – neben Streichern, Holzbläsern, Pauken und Gongs eines der Hauptinstrumente der Peking-Oper – welche im Gegensatz zu den sanft-verspielten Flöten des südlichen Dramas so ideal für die Begleitung von Tanz, Gesang und Akrobatik geeignet war.

Dieser volkstümliche Charakter der Peking-Oper war es auch, der ihre Stellung als *das* chinesische Nationaldrama im 20. Jahrhundert endgültig konsolidierte. Mao Zedongs Kulturkader hatten bereits während der bürgerkriegsbedingten Isolation in Yan'an (1936–1945) begonnen, die folkloristischen Traditionen Chinas für das neu definierte Gesamtbild einer chinesischen Volkskunst zu erschließen. Die mannigfaltigen Typen des chinesischen Schauspiels waren seit dem 17. Jahrhundert traditionsgemäß den Kategorien *yabu* (Hochdrama) und *huabu* (Populärdrama) zugeordnet worden. Die Peking-Oper, gemeinsam mit einer Vielzahl von anderen Regionalstilen, gehörte zur Riege der vormals geringgeschätzten Populärdramen, ein Umstand, der ihr nun zugute kam. Als mit der Gründung der Volksrepublik 1949 das populistisch orientierte Kunstkonzept Maos zur landesweit gültigen Maxime erhoben wurde, behielt die Peking-Oper ihre führende Stellung in der bunten Szene der chinesischen Theatertraditionen.

Allerdings beweist der überregionale Erfolg der Peking-Oper nicht zuletzt, daß die Welt des chinesischen Theaters eine im Artaudschen Sinne greifbare und allein in der Dimension der Bühne be-greifbare Welt darstellt, die sich dem Gängelband eines übergeordneten Textes im Ende widersetzt.

Aus diesem historischen Querschnitt durch die Entwicklung des traditionellen chinesischen Schauspiels lassen sich vielleicht schon die grundlegenden Unterschiede des chinesischen Theaterkonzepts im Vergleich mit seinen westlichen Gegenstücken erkennen. Dennoch möchte ich diese Studie mit einigen Betrachtungen abschließen, in denen ausschließlich die räumlichen Aspekte dieser Kunst – Bühne, Schauspieler, Zuschauer – zur Sprache kommen sollen. Denn allein aus dieser Perspektive läßt sich ausreichendes Licht auf die Funktionen werfen, die dem Unterhaltungstheater im spezifischen Kontext des chinesischen Alltagslebens zukamen.

7. Die Bühnenwelt des chinesischen Theaters

Bereits ein Blick auf den Grundriß einer chinesischen Bühne vermag die enge Verbindung von Bühnenaktion und Publikum zu veranschaulichen. Im Gegensatz zur westlichen Frontalbühne ist die Bühne des traditionellen chinesischen Theaters nach drei Seiten offen,

das heißt, auf drei Seiten eingerahmt von Zuschauern. Folglich orientiert der chinesische Schauspieler seine Mimik nach allen drei Richtungen.

Das Spiel wird üblicherweise von fünf bis sechs Musikanten begleitet, die offen sichtbar rechts auf der Bühne sitzen. Das Mittelfeld der Bühne ist leer, es gibt keinen gemalten Hintergrund und keine szenischen Utensilien. Der Ort der Handlung wird vornehmlich durch die Aktionen der Schauspieler definiert: kämpfende Armeen bedeuten 'Schlachtfeld', die Ruderbewegungen eines Fischermanns 'Fluß' oder 'See'. Angaben zur geographischen Lage des Geschehens sind oft auch im Namen des Stückes zu finden. Ansonsten ist es Aufgabe des Dramaturgen, im Dialog der Akteure noch bestehende Unklarheiten auszuräumen.

Es gibt zwei Türen, durch die die Schauspieler an- und abtreten. Der Ort der Handlung wird grundsätzlich rechts betreten und links verlassen. Bei jedem Eintritt der dramatischen Figuren muß der Ort des Geschehens erneut definiert werden.

Trotz dieser vergleichsweise kargen Hilfsmittel gab es für den routinierten Besucher des chinesischen Theaters keine Mißverständnisse. Voraussetzung dafür war die Kenntnis der breitgefächerten Konventionen des chinesischen Theaters:

I. **Konventionen der Gestik** – Wie bereits angedeutet, tragen beim ersten Auftritt der Schauspieler bestimmte mimische Konventionen entscheidend zur Definition des Ortes bei. Im gleichen Sinne kann die Art des Abtritts Symbol für die Situation des jeweiligen Rollenträgers innerhalb des dramatischen Geschehens sein. Schießt er beispielsweise mit Purzelbäumen zur linken Tür hinaus, ist er ein Krieger auf der Flucht. Ein Abgang auf den Knien zeigt die innere Erniedrigung, welche die betroffene Figur erfahren hat. Kleine, trippelnde Schritte deuten an, daß der Hinausgehende nur zögernd und gegen seinen Willen den Ort der Handlung verläßt.

Das Repertoire der gestischen Konventionen des chinesischen Theaters ist für westliche Verhältnisse verblüffend: Qi Rushan, bekannter Pionier der chinesischen Dramenforschung, listet nicht weniger als 60 verschiedene Formen des Eintritts, 27 Arten des Lachens, 53 Möglichkeiten des Gehen und Laufens, 72 Ärmelbewegungen und 50 Fingergesten auf.[13]

II. **Konventionen der Farben und Kostüme** – Der stilisierte, anti-individuelle Charakter des chinesischen Dramas kommt in dieser Kategorie besonders stark zum Tragen. Die Kostüme des chinesischen Musiktheaters sind Phantasieschöpfungen, deren Vorbilder nicht dem zeitgenössischen Leben, sondern einer mystischen Vergangenheit entstammen; symbolische Vehikel, welche Aussagen zur Situation bzw. sozialen Stellung der betreffenden Rolle transportieren, nicht aber zum Individualcharakter der darunter verborgenen Person. Gelbe Gewänder werden ausschließlich von Hoheiten getragen, während schwarz die Farbe des niederen Volkes (Tagelöhner, Soldaten) ist. Rote Kostüme signalisieren ein Hochzeitsbankett. Junge Leute kleiden sich weiß, und tugendhafte Helden erscheinen in Grün. Ein verrutschter Hut bezeichnet den Betrunkenen, und ein Bettler ist gewöhnlich durch ein schwarzes Kleid mit farbigen Flicken gekennzeichnet. Nichts erinnert dabei an die Realität des Bettlerschmutzes, auch das Flickengewand ist makellos sauber und aus bester Seide gefertigt. Auch für die übrigen Figuren des chinesischen Legendenschatzes – Mönche, Nonnen, Geister, Scharfrichter, etc. – gibt es konventionelle Gewänder, die den Status ihres Trägers dem kundigen Zuschauer auf eindeutige Weise vermitteln.

Sämtliche Rollen können von Männern ebenso wie von Frauen dargestellt werden. Selbst der geübte Zuschauer hat oft Schwierigkeiten zu erkennen, ob der Schauspieler, verborgen hinter gestischen wie kostümbedingten Konventionen, ein Mann oder eine Frau ist. Männliche Darsteller, die Frauen verkörpern, sind allerdings wesentlich häufiger als Frauen in Männerrollen.

III. **Konventionen von Make-up und Maske** – Im klaren Gegensatz zum westlichen Schauspiel dient das Schminken nicht zur Betonung der individuellen Züge des Schauspielers, sondern zur kompletten Überdekkung derselben. Die menschlichen Züge werden ersetzt durch das konventionelle Image der übergeordneten Rolle, zum Beispiel die Maske des bärtigen Scholaren oder des schwarz grimassierenden Bösewichts.

IV. **Musikalische Konventionen** – Wie bereits angedeutet, müssen wir sämtliche Traditionen des chinesischen Dramas als eine Art leichte Oper oder Musical verstehen. Zuweilen wird selbst der gesprochene Dialog musikalisch untermalt. Allerdings ist die Musik immer Begleitung und daher unbedingt an die Dimension der Bühne gebunden. Üblicherweise schaffen die Schlaginstrumente den rhythmischen Hintergrund für motorische Bühnenaktionen, während Streich-, Zupf- und Holzblasinstrumente die Gesangseinlagen begleiten.

Der chinesische Theatermusikant spielt nicht nach Noten, sondern nach musikalischen "Stimmungsmustern", die er sich im Verlauf seiner Ausbildung eingeprägt hat. Vereint mit der Gestik der Akteure sind es jene musikalischen Schablonen, welche den atmosphärischen Gehalt einer Szene definieren.

Dieser Abschnitt mag weiter veranschaulicht haben, welch grundlegende Unterschiede die Welten des chinesischen Theaters und des dramatischen Schauspiels des

Westens trennen. Es geht dem chinesischen Dramaturgen offensichtlich nicht um das Produzieren eines bühnenwirksamen Realismus, sondern um das Transzendieren existentieller Urthemen in die Gegenwelt des Theaters, einer Welt, die nach anti-naturalistischen Prinzipien funktioniert: die Bühne ist unrealistisch; die Kostüme sind unrealistisch, sie gehören sämtlich und ausschließlich zur Dimension des Theaters; die Sprache ist unrealistisch, es wird mehr deklamiert und gesungen als lebensnah gesprochen; die Gestik ist unrealistisch, es wird getrippelt, nicht gegangen, es werden keine Tränen vergossen, sondern ein zeremoniell vor die Augen gehaltener Ärmel wird zum Signal für den Gram des Helden.

Während im Westen der Barriere des Vorhangs und der Bodenlichter beinahe sakrale Bedeutung zukommt – wird sie überschritten, kann der Schauspieler von den Zuschauern oft nicht mehr unterschieden werden – vermischen sich im offenen Grundriß des chinesischen Theaters Zuschauer und Darsteller fast; doch durch die stilisierten Konventionen von Maske, Kostümen und Sprache bleiben Bühnenwelt und Alltagswelt unmißverständlich getrennt.

Andererseits dürfen wir mit pauschalisierten Begriffen wie "Das [individualisierte] westliche Theater" oder "Das [konventionalisierte] chinesische Theater" nur mit Vorsicht hantieren. Auch das abendländische Drama ist nicht immer Forum jenes individualisierten Typus des tragischen Charakters gewesen, welchem wir beispielsweise bei Goethe begegnen. Wie Friedrich Schiller in einem Brief an seinen großen Weimarer Freund treffend bemerkte:

> "Es ist mir aufgefallen, daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels, mehr oder weniger,

idealische Masken und keine eigentlichen Individuen sind, wie ich sie in Shakespeare und auch in Ihren Stücken finde."[14]

Und ein knappes Jahrhundert später schrieb Nietzsche in der Geburt der Tragödie:

> "Freilich ist es ein 'idealer' Boden, auf dem, nach der richtigen Einsicht Schillers, der griechische Satyrchor, der Chor der ursprünglichen Tragödie, zu wandeln pflegt, ein Boden, hoch emporgehoben über die wirkliche Wandelbahn der Sterblichen. . . Die Tragödie ist auf diesem Fundamente emporgewachsen und freilich schon deshalb von Anbeginn an einem peinlichen Abkonterfeien der Wirklichkeit enthoben gewesen."[15]

8. Öffentliche und private Schauplätze des chinesischen Theaters

Ein Blick von der Bühne auf den Besucherraum bestätigt den ersten Eindruck von der vergleichsweise zentralen Rolle des Zuschauers. Ein Teehaustheater der späten Qing-Zeit entsprach im Grunde noch dem publikumsfreundlichen Prinzip des Restaurantamüsements, wie es bereits in der Song-Hauptstadt Bianliang existiert hatte. Das Auditorium war zu allen Zeiten der Aufführung voll erleuchtet, und vor allem war dem Besucher kein ehrfurchtsvolles Schweigen abverlangt. In angeregter Atmosphäre wurden Nüsse geknackt, lebendige Gespräche geführt, und besonders gelungene Momente der Aufführung mit einem dröhnenden "Hao" (Bravo) bedacht.

Im Zuge dieses angeregten Treibens auf und um die Bühne herrschte ein beständiges Kommen und Gehen im Zuschauerraum. Ein typisches Nachmittags- bzw. Abendprogramm bestand nämlich fast immer aus einem Potpourri bekannter Szenen, die völlig verschiedenen Stücken entnommen waren. Der Spätankömmling verpaßte also immer nur einzelne Akte, die mit den nachfolgenden Programmpunkten inhaltlich nicht in Beziehung standen. Aufführungen kompletter Dramen waren, ihrer epischen Länge wegen, die absolute Ausnahme. Eine Gesamtvorführung des *Päonienpavillons* hätte sich beispielsweise über drei Tage erstreckt. Zudem waren die Aufführungszeiten an sich bereits länger, als die Aufmerksamkeitsspanne des durchschnittlichen Zuschauers reichte: das typische Pekinger Teehaus im 19. und frühen 20. Jahrhundert bot normalerweise eine Matinee von 13.00 bis 18.00 Uhr sowie ein Abendprogramm von 19.00 bis 24.00 Uhr an.

So volksverbunden das Konzept des chinesischen Dramas sein mag, das es beheimatende Theater war eindeutig ein Platz für Männer. Dies trifft vor allem für die verbreitetste Form des überdachten Bühnenforums, das kommerzielle Teehaustheater, zu. Ein Qingzeitlicher Beobachter, dessen Beschreibung sicher für alle traditonallen Schauspielhäuser gültig ist, hat uns folgende Darstellung hinterlassen:

> "Alle Teehäuser haben Galerien, auf denen die Sitze tischweise verkauft werden, sogenannte 'Herrenplätze'. Die rechte Seite nennt man 'Seite des Bühneneingangs', die linke folglich 'Seite des Bühnenausgangs'; und diejenigen [Herren], welche die Bekanntschaft der weiblichen Schauspieler machen wollen, bemühen sich um Sitze in der Nähe der Ausgangstür."[16]

Frauen, die um ihren guten Ruf besorgt waren, ließen sich daher niemals auch nur in der Nähe eines Teehauses blicken. Im 18. Jahrhundert wurde zeitweilig

sogar ein offizielles Theaterverbot für Frauen verfügt. Später versuchten Teehausbesitzer das promiskuöse Image ihrer Etablissements teilweise dadurch zu verbessern, daß sie für Männer und Frauen getrennte Sitzplätze einrichteten. Es sollte allerdings angemerkt werden, daß das Teehaustheater ein ins gesellschaftliche Leben Chinas voll integriertes Element darstellte, welches mit dem Phänomen des westlichen Nachtlebens und dessen halbwelthaftem Flair nicht zu vergleichen ist.

Ein weiteres Forum für die Aufführung von Dramen bot die Institution des Tempeltheaters. Seit dem wirtschaftlichen Aufschwung der Song-Dynastie bauten sich viele der besser gestellten Handelsherren claneigene Tempel, um die konfuzianische Ahnenverehrung stilgerecht durchführen zu können. Wie uns aus unoffiziellen Berichten überliefert ist, begleiteten sehr häufig Theateraufführungen diese relativ eintönigen Zeremonien, um die aus allen Teilen des Landes angereisten Verwandten bei Laune zu halten. Es ist in diesem Zusammenhang wiederum bezeichnend, daß Aufführungen solcher Art nur höchst selten in offiziellen Familiendokumenten vermerkt wurden. Äußerst ungern nur bekannten sich die verkniffenen Literaten schriftlich zu dem Umstand, daß die ehrwürdigen Riten des Ahnenkultes sich die Bühne mit unterhaltsamem "Klamauk" teilten. In der Regel beherrschten zwar religiöse Themen das Programm, doch gesellten sich zusehends auch populäre Stücke mit rein weltlichen Inhalten hinzu.

Eine wichtige Variante des privat unterhaltenen Theaters war auch das Salontheater der betuchteren Literaten. Manche Beamten hielten sich eigene Schauspieltruppen, deren Auftritte ausschließlich für die Unterhaltung des Clans und seiner Gäste in Szene gesetzt wurden. Eine Fülle von anschaulichen Beispielen für derartige Aufführungen findet sich unter anderem in den beiden großen Familienromanen Chinas, dem *Jin Ping Mei* und dem *Traum der roten Kammer*. Im Folgenden ein Abschnitt aus dem *Traum der roten Kammer* (1791), welcher das Geburtstagsfest eines Familienmitglieds beschreibt:

> "Am einundzwanzigsten nun errichtete man die hausübliche kleine Bühne im Hof vor Großmutter Jias Gemächern. Einige neue Stückchen wurden auf die Programmliste gesetzt, darunter Dramen sowohl des *kunqu*- als auch des *yiyangqiang*-Stils. Im Empfangszimmer der alten Dame, mit Blick auf die Vorführung, wurde aufgetischt. Auswärtige Gäste waren nicht zugegen. . . Bis zum Abend währte das Fest. Großmutter Jia hatte besonderen Gefallen an dem kleinen Darsteller der Frauenrolle sowie dem kindlichen Clown gefunden und gab Anweisung, die beiden hereinzubringen. Bei näherer Betrachtung fand sie die Bübchen nun noch goldiger und fragte nach ihrem Alter. Zum allgemeinen Erstaunen war der Frauendarsteller erst elf, der Clown gar nur neun Jahre alt. Schließlich ließ sie beiden einige besondere Leckerbissen sowie einen Käschbonus aushändigen."[17]

Hausinterne Bühnenereignisse dieser Art, aufgeführt unter freiem Himmel oder im Salon, dienten meist als "Hintergrundmusik", zu deren Klängen man sich unterhielt, scherzte oder spielte. Nur ausgesprochene Enthusiasten der dramatischen Kunst widmeten sich ganz der Vorstellung – oft eigene Kreationen, zu deren "Premiere" man seinen poetisch ambitionierten Freundeskreis einzuladen pflegte.

Ob Hintergrundmusik oder Enthusiastenprogramm, die Wahl der gespielten Akte war bei hauseigenen

Banketten von äußerst wichtiger Bedeutung. Gesellschaftliches Diktum ließ nämlich direkte Rückschlüsse von der Dramenauswahl nicht nur auf die ästhetischen, sondern auch auf die moralischen Wertkategorien des Gastgebers zu. So existieren etliche Berichte von Gästen, die beim Anblick einer potentiell schlüpfrigen Szene die Tafel abbrachen und künftigen Kontakt mit dem "leichtlebigen" Hausherrn demonstrativ mieden. Eine Anekdote der Qing-Zeit erzählt gar von einem Bankett, in dessen Verlauf der Ehrengast einen Schauspieler erdrosselte, weil jener die Rolle eines verräterischen Schurken zu lebensecht verkörperte.[18]

Die Institution des Salontheaters macht durch seine Verbreitung deutlich, daß sämtliche Lokaltraditionen des chinesischen Dramas seit der Song-Zeit eine wichtige Rolle im Alltagsleben der Literatenklasse spielten. Denn trotz seines offiziellen Vorurteils gegen die Schauspielkünste war es letztendlich der Stand der verbeamteten Literaten aus dessen Rängen sich die Mehrzahl der Stückeschreiber rekrutierte.

Auch im ländlichen Leben nahm das Theater einen prominenten Platz ein. Neben den üblichen Erntedankfestivitäten, in denen Schwank und Varieté unabkömmliche Elemente darstellten, waren Theateraufführungen während der winterlichen Ruheperiode ein fester Bestandteil des dörflichen Lebens. Zentrum derartiger Anlässe war meist eine auf dem Dorfplatz errichtete Holzbühne. In Kanton wird von beweglichen Bootsbühnen berichtet, die zu bestimmten Jahreszeiten den Fluß hinunterschifften und für Vorstellungen am Ufer festgemacht wurden.

Ein ländliches Theaterfest dauerte normalerweise drei Tage, während derer es sich oft zu einem jahrmarktähnlichen Volksauflauf entwickelte. Aus diesem Grund wurden derartige Festlichkeiten von den Autoritäten oft mit Mißtrauen beobachtet. Die Straßen wurden verstopft, und insbesondere während der Nachtvorstellungen wurde der unübersichtliche Tummelplatz der Massen oft zur Szene von Verbrechen. Gegen Ende der Qing-Dynastie trugen die lokalen Beamten überdies Sorge, daß dergestaltige Volksaufläufe spontane Antipropaganda gegen die mandschurischen Fremdherrscher entfesseln bzw. umstürzlerisch gesinnte Geheimgesellschaften sich ungestört versammeln könnten.

9. Die Schauspielerzunft

Was die Schauspieler anbetrifft, so wurden sie innerhalb der Statuspyramide der chinesischen Gesellschaft mit Sicherheit der untersten Kategorie zugerechnet. In den meisten Fällen handelte es sich um Unfreie, die im Kindesalter an eine Theatergesellschaft verkauft worden waren. Dort durchliefen sie gewöhnlich eine fünfjährige Trainingszeit, deren Kosten sie im Anschluß an die Ausbildung der Gesellschaft zurückerstatten mußten. Hatte ein Schauspieler nach Jahren der finanziellen Abhängigkeit schließlich sein Soll abgeleistet, wurde ihm ein auf die Spieltage begrenzter Tageslohn gezahlt.

Außerhalb des Bühnenlebens war jedes Mitglied der Truppe in ein striktes Regelsystem eingebunden, welches nicht nur rigorose Disziplin, sondern auch die Achtung einer genau definierten Rangordnung innerhalb der Truppe beinhaltete – vergleichbar vielleicht mit der internen Hackordnung einer japanischen Sumoriege.

In den Augen der chinesischen Öffentlichkeit galten Schausteller durchweg als Leute niederer Moral. Dieses Urteil enstammte dem Umstand, daß viele weibliche Schauspieler ihre Kunst ursprünglich als professionell ausgebildete Kurtisanen, das heißt zur Unterhaltung

eines reichen Liebhabers erlernt hatten. 'Teehaus', 'Schauspiel' und 'Prostitution' waren daher Begriffe, die in der chinesischen Alltagssprache dem gleichen Bedeutungsfeld zugehörten.

Hinzu kam die weitverbreitete Praxis der Homosexualität unter männlichen Schauspielern. Frauen waren in Männertruppen nicht geduldet, so daß die Heldengalerie des chinesischen Theaters eine ganze Reihe von berühmten männlichen Frauendarstellern aufweist, die ihre Weiblichkeit auch außerhalb der Bühne zur Schau stellten. Homosexuelle Praktiken waren allerdings auch unter dem Klientel der Schauspieltruppen weitverbreitet. Wie ein Bericht aus dem Qing-zeitlichen Peking erläutert:

> "Die Homosexualität ist mittlerweile so weit verbreitet, daß es dem Hausherrn als schlechter Geschmack ausgelegt wird, wenn er zur Unterhaltung seiner Gäste keine Singknaben im Hause hat."[19]

Ein Schaustellerleben konnte mithin unter den verschiedensten Bedingungen verlaufen. Die soziale Skala des Schauspielerberufes reichte vom mißbrauchten Sklavenjungen über den Varietékomödianten der Wandertruppen bis hin zur begehrten, poetisch zelebrierten Kurtisane oder dem privaten Salondarsteller der Reichen.

Im Element des Schauspielers schließlich wird die Bühnenverbundenheit des chinesischen Dramas endgültig bestätigt. Da es sich bei der Textgrundlage der meisten Dramen um anonym geschaffene, von den Akteuren beständig modifizierte und improvisierte Werke handelt, spielt der Schauspieler in den Augen des chinesischen Zuschauers eine ungleich wichtigere Rolle als der Autor eines Stückes. Dem Zuschauer "gefällt" ein Stück nicht aufgrund der jeweils zugrundeliegenden Story, sondern aufgrund des Kriteriums, ob ihn die schauspielerische Leistung der Aufführung begeistern kann.

Theater in China bedeutet zum Leben erwachte Legende, nicht Ausgeburt eines genialischen Einzelgeistes. Wenn daher der westliche Zuschauer und auch viele moderne Chinesen das traditionelle chinesische Drama nicht genießen können, dann liegt das einzig an dem Umstand, daß ihr Kontakt zum legendären Hintergrund des chinesischen Theaters, den populären Geschichten, Geistererzählungen und Romanzen – kurzum: ihre "Zuschaukunst"[20] – nicht, oder nicht mehr, vorhanden ist. Das chinesische Theater ist keine Darstellung der Gegenwart und ihrer aktuellen Probleme, sondern der phantastischen Zone der Vergangenheit, in der alles möglich ist – deren Kenntnis Zuschauer und Schauspieler jedoch unbedingt teilen müssen.

Anmerkungen

1. Mein Dank im Zusammenhang mit dieser Studie gilt vor allem Prof. David Roy von der University of Chicago, der mich zuerst für das chinesische Theater begeisterte.
2. L. C. Arlington, *The Chinese Drama*, S.3; New York 1966.
3. Die heute allgegenwärtige Frage nach der historischen Authentizität Homers spielte im chinesischen Kontext überhaupt keine Rolle.
4. Nach dem Vorwort zu Bernd Eberstein, *Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert*, S.11; Wiesbaden 1983.
5. Streng symmetrisch strukturierte Gedichtform in fünf- oder siebensilbigen Versen, die ihren Höhepunkt während der Tang-Dynastie erlebte.
6. "Sing-Wörter", d.h. bekannte Melodien, zu denen beständig neue Texte gedichtet wurden; neben den *shi* die

prominenteste Form des chinesischen Gedichts, die während der Song-Zeit ihre Blüte erlebte.

7. Form des Prosagedichts, die bereits während der Han-Zeit (206 v.Chr. – 220 n.Chr.) geschätzt war und später außer Mode kam; oft benutzt, um die Lebensphilosophie des Autors zu transportieren.
8. *Zhuangjia bushi goulan*, übersetzt nach *Chaoye xinsheng taiping yuefu*, Bd. 2/9, S.1–3; Shanghai 1939.
9. Siehe Idema und West, *Chinese Theater from 1100–1450*, S.82; Wiesbaden 1982.
10. Siehe zum Beispiel *Über das Theater der Chinesen* (*Bertolt Brecht: Schriften zum Theater*, Bd.4, S.53–58; Frankfurt 1963) und *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* (*Schriften*, Bd. 5, S. 166–182). Für weitergehende Studien des Brechtschen Verhältnis zum chinesischen Theater siehe Anthony Tatlow, *The Mask of Evil: Brechts Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan*, Frankfurt 1977; Renata Berg-Pan, *Bertolt Brecht und China*, Bonn 1979; Ulrich von Felbert, *China und Japan als Impuls und Exempel: fernöstliche Ideen bei Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Egon Erwin Kisch*, Frankfurt 1986.
11. Vincenz Hundhausen wählte für seine deutsche Übersetzung den Titel *Die Rückkehr der Seele*, nach dem chinesischen Untertitel *Huanhun* ji; Leipzig 1937.
12. Zitiert nach H. C. Chang, *Chinese Literature: Popular Fiction and Drama*, S.268; Edinburgh 1973.
13. B. Kaulbach, *Ch'i Ju-shan*, S.43–51; Frankfurt 1977 (vgl. Eberstein, S.8).
14. Aus einem Brief vom 4. April 1797, in *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Bd.1, S.314; München 1984.
15. Siehe Friedrich Nietzsche: *Werke in sechs Bänden*, Bd.1, S.47; München 1980.
16. Siehe Hsü Tao-ching, *The Chinese Conception of the Theatre*, S.24–25; Seattle 1985.
17. Übersetzt nach der dreibändigen Ausgabe des *Renmin wenxue chubanshe*; Bd.1, S.301–304; Beijing 1982.

18. Siehe Colin Mackerras, *The Rise of the Peking Opera*, S.30; Oxford 1972.
19. Ebd., S.45. Im chinesischen und europäischen Sprachraum sind vor allem zwei Romane zu nennen, welche die Theaterwelt des Qing-zeitlichen Peking und die ihr verbundene homosexuelle Szene thematisieren: Chen Sens (ca. 1796–ca. 1870) *Pinhua baojian* (*Ein Spiegel zur Wertschätzung von Blumen*) und George Soulié de Morants *Bijou de ceinture ou le jeune homme qui porte robes, se poudre et se farde* (Paris: Flammarion, 1925).
20. Ein mit Bezugnahme auf das traditionelle chinesische Theater und dessen Zuschauer geprägter Begriff Brechts; siehe *Über das Theater der Chinesen*, S.58.

Bibliographie zur Entwicklung des chinesischen Theaters

Westliche Quellen:

ARLINGTON, L. C.
The Chinese Drama from the Earliest Times until Today; Shanghai 1930. Neuauflage New York 1966.

BAZIN, M.
Introduction au théâtre chinois des Youen; Paris 1938.

BUSS, Kate
Studies in the Chinese Drama; Boston 1922.

CHANG, Pe-chin
Chinese Opera and Painted Face; Taibei 1978.

CHEN, Li-li
Outer and Inner Forms of Chu-kung-tiao, with Reference to Pien-wen, Tz'u and Vernacular Fiction, in *Harvard Journal of Asiatic Studies* 32 (1972), S.124–148.

CRUMP, J. I.
Chinese Theater in the Days of Kublai Khan; Tucson 1980.
–*Yüan-pen: Yüan Drama's Rowdy Ancestors*, in *Literature East and West* 14/4 (1970), S.473–490.

DOLBY, William
A History of Chinese Drama; London 1976.

EBERSTEIN, Bernd
Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert; Wiesbaden 1983.

GIMM, Martin
Das Yüan-fu tsa-lu des Tuan An-chieh: Studien zur Geschichte von Musik, Schauspiel und Tanz in der T'ang Dynastie; Wiesbaden 1966.

GOTTSCHALL, Rudolf von
Theater und Drama der Chinesen; Breslau 1887.

HALSON, Elizabeth
Peking Opera; Hongkong 1966.

HAYDEN, George A.
The Judge Bao Plays of the Yuan Dynasty; Dissertation Stanford University 1971.

HOWARD, Roger
Contemporary Chinese Theatre; Hongkong 1978.

HSU, Tao-ching
The Chinese Conception of the Theatre; Seattle 1985.

HUANG, Josephine H.
Ming Drama; Taibei 1966.

IDEMA, Wilt L. und WEST, Stephen H.
Chinese Theater 1100–1450: A Source Book; Wiesbaden 1982.

IDEMA, Wilt L.
Performance and Construction of the chu-kungtiao, in *Journal of Oriental Studies* 16 (1978), S.63–78.

IRWIN, Vera
Four Classical Asian Plays; Baltimore 1972.

JACOVLEFF, A. und TCHOU, Kia-Kien
The Chinese Theatre; London 1922.

JOHNSON, Reginald F.
The Chinese Drama; Shanghai 1921.

KAO, Karl S. Y. (Hrsg.)
Classical Chinese Tales of the Supernatural and the Fantastic; Bloomington 1985.

KAULBACH, B.
Ch'i Ju-shan (1875–1961): Die Erforschung und Systematisierung der Praxis des chinesischen

Dramas; Frankfurt 1977.

KREIDT, Dietrich
Exotische Figuren und Motive im europäischen Theater (Katalog der gleichnamigen Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen); Stuttgart 1987.

LIU, James J. Y.
The Chinese Knight-Errant; Chicago 1967.

LIU, Mau-tsai
Puppenspiel und Schattenspiel unter der Sung Dynastie: Ihre Entstehung und Formen, in *Oriens Extremus* 14 (1979), S.129–142.

MACKERRAS, Colin (Hrsg.)
Chinese Theater from its Origins to the Present Day; Honolulu 1983.
-*The Chinese Theatre in Modern Times from 1840 to the Present Day*; London 1975.
-*The Performing Arts in Contemporary China*; London 1981.
-*The Rise of the Peking Opera 1770–1880: Social Aspects of the Theatre in Modern China*; Oxford 1972.

MARTIN, Helmut
Li Li-weng über das Theater; Taibei 1969.

PIMPANEAU, Jacques
Chanteurs, counteurs, bateleurs. Littérature orale et spectacles populaires en Chine; Paris 1978.

PRONKO, Leonard Cabell
Theater East and West: Perspectives toward a Total Theater; Berkeley 1967.

SCHÖNFELDER, Gerd
Die Musik der Peking-Oper; Leipzig 1972.

SCOTT, A. C.
The Classical Theatre of China; London 1957.

-*An Introduction to the Chinese Theatre*; New York 1959.
-*The Theatre in Asia*; New York 1972.

SHIH, Chung-wen
The Golden Age of Chinese Drama: Yüan Tsa-chü; Princeton 1976.

SOULIÉ DE MORANT, George
Le théâtre et la musique en Chine; Paris 1926.

VAN DER LOON, Piet
Les origines rituelles du théâtre chinois, in *Journal asiatique* 265, S.141–168.

WALEY, Arthur
Ballads and Stories from Tun-huang; London, 1960.

WANG, Kwang-chi
Über die chinesische klassische Oper; Dissertation Universität Bonn 1934.

WEST, Stephen H.
Vaudeville and Narrative: Aspects of Chinese Theater; Wiesbaden 1977.

YAO, Christina Shu-hwa
Cai-zi jia-ren: Love Drama during the Yuan, Ming and Qing Periods; Dissertation Stanford University 1983.

ZUCKER, A. E.
The Chinese Theatre; London 1925.

ZUNG, Cecilia S. L.
Secrets of the Chinese Drama: A Complete Explanatory Guide to Actions and Symbols as seen in the Performance of Chinese Dramas; Shanghai 1937.

Chinesische und japanische Quellen:

AOKI, Masaru
Shina kinsei gikyoku shi; Tokyo 1929.
CHEN, Wannai
Yuan Ming Qing juqu shi; Taibei 1966.
IWAKI, Hideo
Chūgoku gikyoku engeki kenkyū; Tokyo 1972.
LI, Xiaocang
Song Yuan jiyi zakao; Shanghai 1953.
RENMIN WENXUE CHUBANSHE (Hrsg.)
Yuan Ming Qing xiqu lunwen ji, 2 Bände, Beijing 1957–59.
SHI, Shuqing
Xifangren kan Zhongguo xiju; Taibei 1976.
WANG, Yuanfu
Guoju yishu jilun; Taibei 1980.
YE, Dejun
Xiaoshuo xiqu congkao, 2 Bände; Beijing 1979.
ZENG, Yongyi
Shuo xiqu; Taibei 1976.
-*Zhongguo guidian xiqu lunji*; Taibei 1975.
ZHANG, Gansheng
Zhongguo xiqu yishu; Tianjin 1982.
ZHAO, Jingshen
Xiqu bitan; Beijing 1962.
-*Yuan Ming nanxi kaolüe*; Beijing 1957.
ZHONGHUA SHUJU (Hrsg.)
Dongjing menghua lu, wai sizhong; Shanghai 1963.
ZHOU, Yibai
Zhongguo xiju lunji; Beijing 1960.
-*Zhongguo xiju shi*, 3 Bände; Shanghai 1954.

Heiner Frühauf

geboren 1961 in Offenbach a.M.

1980–82	Studium der Sinologie und Germanistik an der Universität Tübingen
1982–84	Studium an der Fudan-Universität, Shanghai, VR China (DAAD-Stipendiat)
1984–85	Studium der Sinologie an der Universität Hamburg
1985–	Studium an der University of Chicago, Department for Far Eastern Languages and Civilizations in den Fächern Sinologie und Japanologie mit Century Fellowship der University of Chicago
Juni 1986	Master of Arts (University of Chicago); seitdem Doktorand (University of Chicago) und 1987–1988 Forschungsaufenthalt in Japan mit einem Stipendium des ACLS (American Council of Learned Societies).

Veröffentlichungen

Übersetzungen in verschiedenen Fachzeitschriften

-*Von Menschen und Büchern—Autobiographie und die Suche nach ästhetischer Erfahrung im Werk Yu Dafus*; in *Drachenboot—Zeitschrift für moderne chinesische Literatur und Kunst* 1988/2; S. 96–119; Bonn.

-*Sehnsüchte unter sich—Literarischer Exotismus in Ost und West*; *OAG aktuell* Nr. 33; Tokyo 1988.

-*Das Fremde im Eigenen, das Eigene im Fremden - Exotistische Ästhetik am*

Beispiel Paris/Shanghai; in *Minima Sinica* 1989/1; Bonn.

Die neuesten Veröffentlichungen der OAG Tokyo und Hamburg

Mitteilungen

Nr.			Yen
95	KAZÁR, LAJOS:	*Interdisciplinary International Workshop "Provenance of the Japanese language and the people with which an early stage of this language reached the Japanese island realm"* Hamburg 1985, 148 S.	4.600
96	SIMONS, STEFAN:	*Das Bild Qin Shihuang's in der Geschichtsschreibung der Volksrepublik China. Die Historiographie des ersten Kaisers von China, 1949–1979.* Hamburg 1984, 240 S.	5.900
97	FOON MING LIEW:	*Tuntian Farming of the Ming Dynasty (1368–1644).* Hamburg 1984, 329 S.	6.300
99	MUNTSCHICK, WOLFGANG:	*Das traditionelle japanische Bauernhaus. Eine kulturhistorische Studie.* Hamburg 1985, 171 S.	3.600
100	DOMBRADY, GEZA SIEGFRIED/ EHMCKE, FRANZISKA (Hrsg.):	*Referate des VI. Deutschen Japanologentages in Köln.* Hamburg 1985, 349 S.	4.600
101	ROSENBERG, KLAUS:	*Sozialkritische Literatur in Thailand. Protest und Anklage in Romanen und Kurzgeschichten eines Landes der Dritten Welt.* Hamburg 1986, 360 S.	4.800