Münchener Universitätsschriften
Theaterwissenschaft

Michael Gissenwehrer

Chinas Propagandatheater 1942–1989

Herbert Utz Verlag · München

Theaterwissenschaft · Band 12

herausgegeben von

Prof. Dr. Michael Gissenwehrer und
Prof. Dr. Jürgen Schläder
Theaterwissenschaft München

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Titelbild: Szene aus *Die rote Laterne*

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwendung, vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH 2008

ISBN 978-3-8316-0791-4

Printed in Germany

Herbert Utz Verlag GmbH, München
Tel.: 089/277791-00 · www.utzverlag.de

Inhalt

Einleitung 8

Chinesisches Theater nach Yan'an 9

Chinesisches Theater in den mehr als zwei Jahrtausenden zuvor 12

Das Mao Zedong Standbild 25

Bühnenstandbilder 34

Der KP-Ursprungsmythos von der bedrohten Mitte

1958-1966 54

Der Kampf um die Mitte als Verhaltensregel im Klassenkampf

1966-1976 104

Schadensbegrenzung und Reformauftrag

1976-1981 128

Das Nachdenken zeigen und einen optimistischen Schluss finden

1981-1984 156

Bestandsaufnahme und Frustration

1985-1986 I 186

Daoistische Perspektiven und neue Wege

1985-1986 II 221

Die Vision von der neuen großen Mitte

und der freiwillige Verzicht auf sie 1987-1989 240

Literatur 259

Einleitung

Diese Studie zeigt, wie das chinesische Theater in der Folge von Mao Zedongs *Rede auf dem Yan'an-Forum über Literatur und Kunst*, im Mai 1942, zum Propagandainstrument der Machthaber wurde und als solches funktionierte. In den 80er Jahren setzte eine Entwicklung ein, in deren Folge das Theater aufhörte darzustellen, wie die Wirklichkeit im Sinne der Machthaber zu sein hat, und allmählich zu einem Instrument der Reflexion und Kritik der vorgegebenen und der vorgängigen Wirklichkeit gemacht wurde. Die charakteristischen und die umstrittenen Dramen der 50er bis späten 80er Jahre stehen in ihrer Wechselwirkung mit den kulturpolitischen Maßnahmen der kommunistischen Machthaber im Mittelpunkt der Untersuchung. Die größte Gewichtung aber wird der produktionsästhetischen Auseinandersetzung mit Aufführungen zuteil – den theatralen Handlungen von Figuren auf dem Schauplatz Bühne. Aller Einwände gegen Dokumentarverfilmungen und Videoaufzeichnungen eingedenk, werden diese Medien als bevorzugte Materialien für eine theatersemiotisch fundierte aufführungsanalytische Studie eingesetzt. Die audiovisuellen Medien, Dramentexte, Theaterkritiken und die allgemeine bis spezifische Sekundärliteratur finden durch eine Reihe von Notizen ihre Ergänzung, die im Verlaufe eines Studiums an der Zentralen Theaterakademie (Zhongyang xiju xueyuan) in Beijing von 1983 bis 1985 sowie den zahlreichen Theaterbesuchen dieser Zeit und während der folgenden regelmäßigen Aufenthalte in China entstanden sind.

Die Untersuchung setzt mit Mao Zedong ein; genauer gesagt, mit einer seiner Reden – und mit seiner Statue. Der Entschluss, jene Rede als Ausgangspunkt zu wählen, die das überlieferte Theater für beendet erklärt und einen Neuanfang im Sinne der Parteipropaganda bestimmt hat, scheint nachvollziehbar; die Verwunderung über den Zusammenhang zwischen einer Mao Zedong Statue und dem Theater wird sich nach ein paar Seiten gewiss gelegt haben.

Chinesisches Theater nach Yan'an

Im Mai 1942 beschränkte sich die Herrschaft der Kommunistischen Partei Chinas (KPCh; Zhongguo gongchandang) auf das legendäre Yan'an-Stützpunktgebiet im Lösshochland in der westlichen Provinz Shaanxi, das von der japanischen Invasionsarmee und zusätzlich von den Regierungstruppen unter der Kontrolle von Jiang Kaishek und der Volkspartei (GMD; Guomindang) massiv bedroht wurde. Es mag verwundern, dass sich Mao Zedong just in dieser Situation mit den Künsten beschäftigte; doch er musste es tun, denn zahlreichen Künstler, Intellektuelle und Parteigänger, die aus den japanisch besetzten oder aus den Städten unter GMD-Kontrolle in das Stützpunktgebiet gekommen waren, hatten Ideen mitgebracht, die sich aufrührerisch von den Prinzipien der KP-Funktionärs- und Kriegergeneration des Langen Marsches[1] unterschieden. Mao Zedong initiierte die erste parteiinterne Ausrichtbewegung (*zhengfeng yundong*), als deren Auftakt er am abschreckenden Beispiel einiger Sündenböcke der Literaturszene die neue Rolle der Künste unter der KP-Herrschaft demonstrierte.[2] In seinen richtungweisenden Reden vom 2. bis 23. Mai 1942 – später als *Rede auf dem Yan'an-Forum über Literatur und Kunst* (*Zai Yan'an wenyi zuotanhui shangde jianghua*) bekannt geworden – entschied er, dass die Künste ausschließlich für die Belange der revolutionären proletarischen Klasse einzusetzen seien und beorderte sie, die militärische Front ergänzend, an die Kulturfront:

> [... to] fit well into the whole revolutionary machine as component part, and to operate as powerful weapons for uniting and educating the people

---

[1] Von 1934 bis 1936 wurden auf der Flucht durch elf Provinzen – aus den Sowjetgebieten von Jiangxi in das neue Stützpunktgebiet von Shaanxi – fast 10000 Kilometer zurückgelegt.

[2] Die Gründe, durch die sich Mao Zedong zum Abfassen der Schrift genötigt sah, die Durchführung der Ausrichtkampagne und die Auswirkungen der Schrift auf die Kunsttheorie der frühen Jahre der Volksrepublik sind ausführlich dargestellt in: Eberstein 1983, S. 180-187; Fokkema 1965, S. 3-27; Goldman 1967, S. 18-50; Holm 1991, S. 15-108; Michel 1982, S. 8-22; Bonnie S. McDougall 1980.

> and for attacking and destroying the enemy, and that they help the people fight the enemy with one heart and one mind.[3]

Dort sollten sie mitwirken, die bislang vorherrschenden gesellschaftlichen, politischen und religiösen Systeme Chinas abzulösen und die neue Ordnung der KPCh zu etablieren. Anzumerken ist, dass die Künste von Anfang an auch an innerparteilichen Fronten in Stellvertreterkriege hineingezwungen wurden.

Die *Rede* hatte für die Kulturbürokraten der Volksrepublik China die Grundlage für die totale Verfügbarkeit der Künste im Sinne ihrer Macht geschaffen. Mit der am 2.7.1949 – drei Monate vor der offiziellen Gründung der Volksrepublik – im damaligen Beiping eröffneten Ersten Gesamtchinesischen Konferenz der Schriftsteller und Künstler (Zhonghua quanguo wenxue yishu gongzuozhe daibiao dahui) leiteten sie eine Serie von Großkonferenzen ein, die sicherstellen sollten, dass die Yan'an-Vorgaben Mao Zedongs in allen Bereichen der Einzelkünste präzise befolgt wurden.[4] Unter den zahlreichen Organisationsformen bzw. Kontrollinstanzen, die sie schufen, wurde die für Dramatiker, Regisseure, Schauspieler und Theaterkritiker zuständige Gesamtchinesische Vereinigung der Theaterschaffenden (Zhonghua quanguo xiju gongzuozhe xiehui)[5] genannt, seit 1953 trägt sie den Namen Vereinigung der Theaterleute Chinas (Zhongguo xijujia xiehui).[6]

Bis zu den grundlegenden Veränderungen ab den 90er Jahren führt die Vereinigung in jeder größeren Stadt ihre Niederlassungen; vermittels dieser sorgt sie für die fachliche und private Betreuung[7] der Theaterleute. Der Arbeitgeber aller Theaterschaffenden war das Kulturministerium (Wenhuabu) – mit Büros auf allen Verwaltungsebenen (Wenhuating, Wenhuaju) –, das gemeinsam mit dem Informationsministerium (Xuanchuanbu) für alle Bereiche der Wirklichkeit die ideologischen Eckdaten vorgab und penibel für deren Befolgung sorgte. Die beiden Ministerien organisierten die

---

[3] Mao Zedong 1960, S. 2. Original in Mao Zedong 1953, Bd. 3, S. 869.

[4] Vgl. *China Enzyklopädie*, *Abteilung Chinesische Literatur* (*Zhongguo dabaike quanshu, Zhongguo wenxue*), Bd. 2, S. 1278-9; Mackerras 1982, S. 437; Wilkinson 1970, S. 67-68.

[5] Gründungskonferenz vom 27.11.-11.12.1950. Vgl. Wilkinson 1970, S. 71: „The members sought three objects: (1) a continuation of the work of examining and revising play scripts, (2) a unity of actors and theatre workers, and (3) a gaining of respect and recognition of these theatrical artists by the masses."

[6] Vgl. Eberstein 1983, S. 233.

[7] Die spezielle Bedeutung von Betreuung wird im Zusammenhang mit der Produktion von *Genie und Dummkopf* dargestellt.

Chinesisches Theater in den mehr als zwei Jahrtausenden zuvor

Rund 2200 Jahre vorher hatte Sima Qian in seinem *Buch der Geschichte* (*Shiji*) die älteste theatrale Figur des chinesischen Kulturraumes beschrieben, die sogar noch ein paar Jahrhunderte früher, in der so genannten Frühling-Herbst-Periode (770-476),[9] von You Meng, einem Hofnarren (*paiyou*) im Chu-Staat, geschaffen worden war: Nach dem Tod des verdienten Minister Sun Shu'ao, der sich in seinem Amt kaum bereichert zu haben schien, lebte seine Familie in bitterer Armut; sein Sohn musste mit Holzhacken den Lebensunterhalt fristen. You Meng bekleidete sich mit der Robe des Verstorbenen, für You Meng ein Kostüm, das für Zeitgenossen die Kleidung des Ministers bedeutete, und vervollständigte es mit Sun Shuaos Hut. Elemente von dessen Gestik und Sprache nachahmend, hatte You Meng die theatrale Figur Sun Shuao gebildet und trat als diese vor den König. Der soll sehr erschrocken sein, da er in der Figur den auferstandenen Minister sah. Die Quelle berichtet weiter, dass der König an der Aktion großen Gefallen gefunden hat und You Meng dafür gar zum Beamten machen wollte. Dieser erbat sich Bedenkzeit und stellte nach deren Ablauf fest, er könne unmöglich in demselben Staat Beamter sein, in dem die Arbeit eines aufrechten Ministers so undankbar für dessen Familie abgegolten wird. You Mengs Bravourstück wurde später mit der Redewendung, die sich auf Schauspieler bezieht: 'Die tragen Hut und Robe des You Meng', ein Denkmal gesetzt.

Hofnarren waren aus häufig sehr unvorteilhaften Körpern als theatrale Figuren mit der heiklen Aufgabe geschaffen worden, bestimmte Freiräume im Umgang mit den Mächtigen zu behaupten. Historische Quellen belegen eine Reihe von Aktivitäten von Hofnarren und zeugen von der Originalität der Bemerkungen, mit denen den weisen Herrscherbeschlüssen entgegnet werden musste. Zum Beispiel ordnete Kaiser Qin Ershi (209-206) an, die ganze Hauptstadt zu lackieren. Sein Hofnarr, You Zhan, verwarf das Problem hoher Kosten und betonte den strategischen Vorteil, dass die Feinde an den glatten Stadtmauern abrutschen würden. Da bekanntlich der Lack nicht in der

---

[9] Vgl. Zhu Zhaonian 1962, S. 3-4; Zhang Geng 1980, Bd.1, S. 10; Dolby 1983, S. 11; Gissenwehrer 1984, S. 181-182.

prallen Sonne trocknen dürfe, müsste nur das Problem der Errichtung eines riesigen Schutzdaches über der ganzen Stadt gelöst werden.[10]

Eine andere, sehr berühmte frühe theatrale Figur entstand in Anlehnung an den Mythos einer kosmischen Schlacht. Der Anführer des Li-Volksstammes, Chi You,[11] überschritt den Gelben Fluss (Huanghe), um den Gelben Kaiser anzugreifen. Forscher vermuten, dass die vorgeschichtlichen Kämpfe zwischen verschiedenen Ethnien und der Han (-chinesischen) Gruppe um die zentralchinesischen, sehr fruchtbaren Ebenen entlang des Mittel- und Unterlaufes des Huanghe den Kern des Geschehens bilden. Chi You, der legendäre Erfinder von metallenen Waffen, und seine – einmal sind es 72, dann 81 – Geschwister schienen unbesiegbar. Sie trugen Bronzehelme mit daran befestigten Rinderhörnern an den Köpfen. Sie konnten Sand und Steine essen, die Berge bis zu den Wolken hinaufstürmen und Sturm und Regen schaffen. Vor der entscheidenden Schlacht aber verbündete sich der Gelbe Kaiser mit dem Himmelsdrachen und den wilden Tieren der Erde. Als sie geschlagen war, lagen Chi You und seine Geschwister in ihrem Blut, das die Erde im Umkreis von 100 Meilen durchtränkte. Später wurde Chi You auch von den Han-Chinesen als Kriegsgott und Exorzist verehrt. Von Dorfgemeinschaften und am Kaiserhof wurden zur Ehre von Chi You Hornringkämpfe (*juedixi*) abgehalten. Die Chi You-Figur war durch Rinderhörner am Kopf gekennzeichnet. Für die beiden Figuren hatten die Schaukämpfer charakteristische Bewegungsformen entwickelt und diese durch wiederholte Vorführungen als eine theatrale Gattung begründet.

Mit Chi You wird die Figur des *fangxiangshi* in Verbindung gebracht,[12] die im Exorzismus zum Einsatz kam. Die Zeichen seiner äußeren Erscheinung und seine Tätigkeit sind in mehreren Stellen der *Zhou Riten* (*Zhouli)* beschrieben:[13]

> In his official function, he wears a bearskin having four eyes of gold, and is clad in a black upper garment and a red lower garment. Grasping his lance and brandishing his shield, he leads the many officials to perform the seasonal Exorcism (Nuo), searching through houses and driving out pestilences.

---

[10] Vgl. Zhou Yibai 1958, S. 8-10.
[11] Vgl. Yang Jianxin 1990, S. 2-21; Yuan Ke 1985, S. 339-340; Fu Qifeng 1983, S.3-4.
[12] Vgl. Bodde 1975, S. 120-126.
[13] Übersetzt in Bodde 1975, S. 78-79. Vgl. Hsu Tao-Ching 1985, S. 196 und 207.

> [...] When there is a great funeral, he goes in advance of the coffin, and upon its arrival at the tomb, when it is being inserted into the burial chamber, he strikes the four corners with his lance and expels the Fang-liang.

Der Exorzist und seine Begleiter – mindestens 120 Knaben in schwarzen Kostümen und mit roten Turbanen auf den Köpfen – verjagten mit Geschrei und Requisiten (Waffen, Trommeln, Fackeln) die bedrohlichen Dämonen aus der 'Mitte' – aus dem Palast, den Häusern, der Stadt oder der bewohnten Welt –, jenseits derer Grenzen die Fremden und die Dämonen hausten. Die Farbe Rot bedeutet in der traditionellen Kosmologie das *Yang*, den Süden, das Feuer, den Vogel, den Lebensbringer; Schwarz ist die Farbe des *Yin*, des Nordens, des Wassers, der (Land-) Schildkröte, des Todesbringers. Das dem Gelb – als der Farbe der Mitte – ähnliche Gold verbindet die Gegensätze. Der Exorzist beherrscht die Gegensätze, vereint sie, gleicht sie aus. Rot ist auch die besondere Farbe des Schutzes, die während risikoreicher Passagen des Überganges – wie einer Hochzeit oder dem Jahreswechsel – schädliche Einflüsse abzuhalten in der Lage ist.[14]

Während der Han-Dynastie (206 v.-220 u.Z.) standen die Hornringkämpfe im Mittelpunkt großer Spektakel, die anlässlich dynastischer und kalendarischer Feste als so genannte Hunderterlei Aufführungen (*baixi*) organisiert wurden.[15] Neben Tänzern, Tierbändigern, Stelzengängern, Gewichtstemmern und Jongleuren traten Bambusequilibristen aus den burmesischen Regenwäldern auf, die einen Bambuspfahl auf Kopf oder Schulter balancierten, auf dessen oberen Ende Kunststücke aufgeführt wurden. Künstler aus dem Römischen Reich waren entlang der Seidenstraße über das arsakische Parthien in die chinesische Hauptstadt Chang'an gelangt und präsentierten sich dort erstmals in China als Figuren, die Schwerter schlucken, Feuer speien, sich selbst fesseln und befreien sowie Pflanzen wachsen lassen und Lebewesen zerteilen und wieder zusammenfügen konnten. Auf den zahlreichen Abbildungen von Hunderterlei Aufführungen[16] ist auch der chinesische Seiltanz zu finden; unter dem Seil sind Schwerter mit der Spitze nach oben in den Boden gerammt worden.

Zhang Heng (78-139) hat in seiner *Rhapsodie der Westlichen Hauptstadt* (*Xijingfu*) mehrere Programmpunkte von Hunderterlei Aufführungen

[14] Vgl. Riley 1997, S. 54ff.
[15] Vgl. Fu Qifeng 1983, S. 8-36; Gissenwehrer 1986, S. 121-130.
[16] Vgl. Wu Zengde 1984; Xiao Kangda 1991.

beschrieben; darunter einen, in dessen Mittelpunkt die Figur des *Herrn Huang aus dem Ost(meer-) Land* (*Donghai Huang Gong*) steht:

> There was a certain man in the Eastern Lands named Mr. Huang, who when young practiced magic and was versed in the arts of taming snakes and tigers. He wore a red gold sword at his waist and tied a red silk turban round his hair. He was able in a trice to conjure up clouds and fogs and effortlessly to create mountains and rivers. But when he grew old, he used to drink far too much wine, with the result that he lost his magic powers. Towards the end of the Qin dynasty, a white tiger appeared in the Eastern Lands, and Mr. Huang sallied forth with red sword to deal with it. Since his magic has lost his potency, however, he was killed by the tiger. The ordinary people made a game round this theme, and the Han emperors also utilized it as one of the horn butting games.[17]

Die rotfarbenen Elemente von Kostüm und Requisiten sowie die Motive der Tierbeschwörung und der Regenriten verweisen nicht nur auf Chi You und die Tradition der Exorzisten, sondern werden gerne als Argumente für die eine Zeitlang sehr populäre These verwendet, dass das chinesische wie das japanische, das Sanskrit-, und das antik-griechische Theater alle auf die gemeinsame Wurzel der Aktivität von Schamanen[18] zurückgehen, die in entsprechenden Ritualen ihren Körper und die Objekte ihrer Umwelt zeichenhaft – theatral – eingesetzt haben. Die Figuren der Hornringkämpfe wurden noch über Jahrhunderte genutzt und auch für Handlungen, in denen nicht ausschließlich gekämpft wurde, verwendet. Der Chronist Sima Shi berichtet von zwei Hofnarren, die vor Cao Fang, dem König des Wei-Reiches (260-265) *Die Hexe von Liaodong* (*Liaodong yaofu*) aufführten. Er fügt hinzu, dass sich die Vorübergehenden über die anstößige Darbietung entrüsteten und ihre Augen bedeckten.[19]

Aus dem 3. bis 6. Jahrhundert, einer sehr instabilen Periode zahlreicher kurzlebiger Dynastien, sind keine theatralen Figuren erhalten. Mit der Gründung der Sui-Dynastie im Jahre 581 wurde die Tradition der großen Spektakel im Umfeld des Kaiserhofes wieder aufgenommen. Auch wenn die Zahl von 18000 Teilnehmern an einer Hunderterlei Aufführung des Jahres 610 allgemein angezweifelt wird, wirft auch eine reduzierte Zahl ein

---

[17] Zitiert nach Dolby 1983, S. 12. Vgl. Zhang Geng 1980, Bd. 1, S. 15-26.
[18] Vgl. Kirby 1975, bes. S. 58-73: China: Mediums, Musicians, and Acrobats. Vgl. George 1987, S. 132-147.
[19] Zhou Yibai 1958, S. 12.

bezeichnendes Licht auf die Dimension der Veranstaltungen. Ihr Aufbau war nicht geändert worden[20] – Akrobatikdarbietungen, Tierattraktionen und Tanzsuiten wechselten einander ab. Von einer Aufführung des frühen 7. Jahrhunderts sind drei Programmpunkte bekannt: ein riesiger Walfisch verwandelte sich in einen goldenen Drachen, Gewichtstemmer traten auf und jonglierten mit Steinen, und Artisten sprangen von der Spitze eines Bambuspfahles auf die nächste. Die Kaiser der folgenden Tang-Dynastie (618-907) übernahmen die Hunderterlei Aufführungen in ihren bewährten Größenordnungen. In diese Zeit fällt auch die Gründung einer legendären Schule für darstellende Künste durch Kaiser Ming Huang (712-756), der sie im Birnengarten (*liyuan*) seines Palastes einrichtete.[21] Bis zu 1000 Musiker, Tänzerinnen, Akrobaten und Dompteure – die so genannten Schüler des Birnengartens – sollen dort ausgebildet worden sein. Bis in die Gegenwart ist der Begriff Birnengarten als gängige Bezeichnung für die Theaterwelt im Allgemeinen und das Nachwuchstraining im Besonderen in Verwendung.

Aus der Tang-Zeit sind Einzelheiten von Handlungen[22] von Tanz-Aufführungen mit Gesang bekannt. In *Weinend den Kopf schütteln* (*Bo tou*) wurde ein Mann von einem Tiger getötet. Die Figur, die seinen Sohn präsentiert, hüllt sich in ein weißes Kostüm, bindet das Haar und bricht auf, den Leichnam zu suchen. Während der Sohn weinend acht Berge überquert, singt er acht Gesänge. Dann kommt es zu einem Kampf mit dem Tiger, der vom Sohn getötet wird. In der Vorführung von *Die stampfende, singende Frau* (*Tayou niang*) klagt eine Frau über die Misshandlungen durch ihren Mann. Dieser rotnasige Säufer Su wird anschließend als Figur mit einer roten Nase dargestellt und vom mitagierenden Chor verlacht, beschimpft und verprügelt.

Seit der Tang-Zeit ist auch das vorwiegend am Kaiserhof und vom Adel veranstaltete so genannte Adjutantenspiel[23] (*canjunxi*) nachweisbar. Zwei Hofnarren präsentierten zwei Typen – den blöden Adjutanten (*canjun*) und den klugen Grauen Falken (*canggu*). Das Adjutantenspiel soll auf eine Begebenheit während der Houzhao-Zeit (319-333)[24] zurückgehen. Der Beamte Zhou Yan hatte Seide unterschlagen und war überführt worden. Der

[20] Die Angaben entstammen der Materialsammlung von Fu Qifeng1983.
[21] Vgl. Gissenwehrer 1983, S. 7-8.
[22] Zhu Zhaonian 1962, S.11.
[23] Zhou Yibai 1958, S. 19-21.
[24] Zhu Zhaonian 1962, S. 12-14. Der Autor gibt zwei mögliche Erklärungen für den Begriff Adjutantenspiel: Einmal soll jener Zhou Yan als ein Adjutant tätig gewesen sein, im anderen Fall habe ein begeisterter kaiserlicher Zuseher einen Hofnarren in diesen Rang erhoben.

Das Mao Zedong Standbild

Im Anschluss an den Überblick über die Geschichte des chinesischen Theaters und den von der *Rede auf dem Yan'an-Forum über Literatur und Kunst* abgeleiteten politisch-kulturellen Rahmenbedingungen für seine Entwicklung nach 1949 soll die Möglichkeit genutzt werden, weiterhin beim Autor der *Rede* zu verweilen.

Nach der Gründung der Volksrepublik China hatten die neuen Machthaber die Plätze im Zentrum von Städten, Kasernen, Fabriken, Krankenhäusern, Universitäten und Verwaltungen neu angelegt oder auch die bereits vorhandenen unverbauten Flächen großräumig erweitert. Dem Denken in traditionellen, die Wirklichkeit in fassbare politische, geographische und mythische Einheiten transformierenden Analogieformeln [36] entsprechend, wurde der Platz in der Mitte – das, „was man als ein „Zentrum" bezeichnen könnte: eine im eigentlichen Sinne geheiligte Öffentlichkeit"[37] – zum Symbol für das Ganze. Monumentale Ikonen aus weißem Stein zeigten die Besetzung der Mitte als Symbol der Macht über das Ganze an. Sie waren in zwei Varianten verfügbar: Als 'stehender Mao Zedong mit hängenden Armen' und als 'stehender Mao Zedong mit dem nach *vor*[38] gestreckten rechten Arm in Verbindung mit der nach *links-vor* offenen rechten Hand'. Bis auf den weggestreckten Arm glichen sich die beiden Statuen vollkommen. Beide Modelle konnten mit oder ohne Mütze, im ruhig getragenen oder vom Wind leicht gebauschten Wintermantel oder im so genannten Mao-Anzug geformt werden. Häufig wurden in die Fundamente der Statuen Dutzende mit Fahnen und Waffen vorwärtsstürmende Arbeiter, Bauern und Soldaten in der Kleidung und Uniform der Befreiungskriege oder der zeitgenössischen der 50er Jahre reliefartig eingearbeitet.

---

[36] Vgl. Granet 1980, S. 130f: „Es werden darin [im Luoshu-Diagramm] die neun ersten Zahlen nach Art eines *magischen Quadrats* (um die 5 herum) angeordnet – wie dies denn auch von einem Abbild der Welt nicht anders zu erwarten war, das (durch die Vermittlung einer Schildkröte) einem Heroen dargebracht wurde, der die (quadratische) Erde in 9 (quadratische Gebietsabschnitte) aufteilte."
Vgl. Fiedeler 1993, S. 18-20; Lessa 1968, S.16-33; Smith 1991, S. 173-221.
[37] Eliade 1988[2], S. 43.
[38] Vorgriff auf die später eingeführte Terminologie.

Die Plätze und Höfe sind häufig anzutreffen, wo 'Mao Zedong mit hängenden Armen' als Platzhalter aufgestellt worden war. Die Standbilder, die auf eine sehr einfache Art Präsenz vermittelt und als Ganzes eine Raumrichtung nach *hoch* markieren, weisen eine auffallende Ähnlichkeit mit den traditionellen archetypischen Formen auf, die in ihrer Vertikalität die zentrale Durchdringung bzw. Verbindung unterschiedlicher Wirklichkeiten betonen:

> This [holy] Centre is the axis mundi, the middle-point, the world axis from where the directions emerges. The axis mundi is the reality of the absolute, the void where the exact stillness prevails. It is the beginning and end of life and movement. The basic cosmic Centre is often represented by a pole, a cosmic mountain, a cosmic tree or the raised terrace of a temple. [...] The pole, the tree, the raised terrace of a temple or an institution, like the Chinese emperor, possessed the sacred power of uniting Heaven and Earth, and thus making man involved in the sacred and mystic. [39]

Die Standorte mit 'Mao Zedong mit dem gestreckten Arm' sind selten. Die der Statue eigene Spannung ergibt sich aus der vertikalen Dimensionalität ihrer aufrechten Haltung und dem entlang der horizontalen Raumachse weggestreckten Arm. Auf alles, was der Figur mehr Dynamik verleiht – ein schräggerichteter Torso, die Gestaltung sichtbar abstützender Beine oder der zweite Arm als Balancearm –, wurde verzichtet. Es ist nicht ersichtlich, ob der Arm mit Mühe oder mit Leichtigkeit gehalten wird. Keine Hast ist zu erkennen, kein Zögern, die Geste ist von jeder Zeitlichkeit abgelöst. Auffällige Formen und die Aspekte von Zeit und Schwergewicht sind Nebensächlichkeiten, die nicht vom Wesentlichen der Figuration ablenken sollten – der vom gestreckten Arm in Verbindung mit der zur Seite offenen Hand ausgeführten Geste. Sie markiert direkt eine Raumrichtung, zielt aber auf kein bestimmtes Objekt, auf keine Figur und auf keinen erkennbaren Raumbereich, wodurch der Platz der Mitte wie auch seine Umgebung als ihr Geltungsbereich in Betracht kommen. Dem zugrundeliegenden ideologischen Kode der frühen 50er Jahre entsprechend, bedeutete das monumentale Zeichen, dass allein Mao Zedong innerhalb Chinas die Richtung wies und über die Kommandogewalt gegen das Außen verfügte.[40] Seine den Raum vor

---

[39] Berglund 1990, S. 5:

[40] Vgl. Eliade1988[2], S. 42: „Die archaischen und überlieferungstreuen Gesellschaften erfassen die Welt als einen Mikrokosmos. An den Grenzen dieser in sich geschlossenen Welt beginnt für sie das Reich des Unbekannten, des Nichtgeformten. Auf der einen Seite besteht der infolge seines Bewohntseins,

der Figur teilende – entscheidende – Geste war eine der Trennung in Zugehörige und andere; war Willkommensgruß oder Verweis, ein Handzeichen für Schöpfung oder Vernichtung. Die Geste der Figur verdeutlichte das Prinzip aller Entscheidungen in China im Großen Vorsitzenden.

Nach Mao Zedongs Tod[41] versank die ursprüngliche Bedeutung seiner Ikonen zunehmend in Bedeutungslosigkeit. Die der politischen Großwetterlage ausgesetzten Denkmäler hatten ihre Blendkraft verloren und standen nun sinnlos auf den Plätzen herum. Einige wurden weggeschafft.

In den letzten Jahren wurde 'Mao Zedong mit dem gestreckten Arm' als Kultfigur wiederentdeckt. Devotionalien-Schwarzhändler, die Exegeten des neuen Maoismus, erklären, selbst wenn Mao Zedong gestorben wäre, könnte seine übermenschliche Gefolgschaft, über die er schon zu Lebzeiten verfügte, nicht einfach mit seinem Tod vergehen. Doch er, der wahrscheinlich gar kein Mensch war, ist auch nicht gestorben, sondern nur in eine andere Wirklichkeit übergewechselt. Folgerichtig hat der seinerzeit als sehr blutrünstig Gefürchtete und Bewunderte im Pantheon der chinesischen Volksreligionen seinen Platz als einer der führenden Exorzisten – ein später Verwandter von Zhong Kui – erhalten, den es mit Räucherstäbchen, Speisenopfer und Gelübden zum Schutz vor bedrohlichen Dämonen zu verpflichten gilt. Schon eine Fotografie vor dem 'stehenden Mao Zedong mit dem gestreckten Arm' wirkt Unheil abwehrend; dementsprechend groß ist der Andrang von Hochzeitspaaren, Personen mit Kleinkindern und ganzen Belegschaften von Betrieben, die lange Anfahrtswege in Kauf nehmen, vor der Fotostelle. Die von den Händlern erworbenen weißen Miniaturen des Originales vom Platz werden später inmitten des Exorzismusrot kleiner chinesischer Nationalfahnen den Hausaltar zieren oder in Fahrzeugen am Armaturenbrett befestigt werden. Eine Sichtminderung, die sich durch die üppigen Girlanden aus Plastikblumen ergibt, die Mao Zedongs Statuette als Schmuck umfließend von den Rückspiegeln baumeln, wird durch das innige Vertrauen auf den Schutzgott gegen die Dämonen im Straßenverkehr ausgeglichen.

---

seines Organisiertseins als Kosmos gestaltete Raum; auf der anderen Seite, außerhalb dieses vertrauten Raumes, besteht die unbekannte, furchtbare Zone der Dämonen, der Larven, der Toten, der Fremden – kurz gesagt, das Chaos, der Tod, die Nacht. Dieses Bild einer bewohnten, von wüstenhaften, dem Chaos und dem Totenreich gleichgesetzten Regionen umgebenen Mikrokosmoswelt lebte auch in den höchstentwickelten Zivilisationen fort: in China, Mesopotamien, Ägypten. Tatsächlich setzen zahlreiche Texte die Feinde, die das nationale Territorium anzugreifen gewillt sind, mit Larven, Dämonen oder mit Chaosgewalten gleich."

[41] Mao Zedong 26.12.1893 - 9.9.1976

Die Statue des aufrecht 'stehenden Mao Zedong mit dem nach *vor* gestreckten rechten Arm in Verbindung mit der nach *links-vor* offenen rechten Hand' ist nach einer von Rudolf von Laban entwickelten Methode beschreibbar. Laban hat sich zeitlebens mit der Beziehung zwischen Körper(n)[42] und Raum beschäftigt und Beschreibungsmuster für Figurationen und Bewegungen – vom Modernen Ausdruckstanz bis zur Tätigkeit englischer Rüstungsarbeiter – entwickelt. Die Position des Kopfes sowie die Position und Formung von Torso und Gliedmaßen lassen eine bestimmte allgemeine Ausrichtung im Raum erkennen.[43] Diese Ausrichtung des Mao Zedong Standbildes nach [vor] ist eindeutig; bei komplexeren Figurationen, die durch ausgeprägte Gegenspannungen konstituiert werden, geht die Eindeutigkeit in räumlicher Multidirektionalität auf.

[42] Laban ging in seinen Studien immer vom Körper aus. Vgl. von Lippe 1988, S. 9: „Leib ist das Wort für den belebten, erlebten, lebendigen Körper." Der Körper ist, vom Willen beherrscht, dem unwillkürlich Biologischen gegenübergestellt. Die Figur ist ein aus Leib- und Körperelementen montiertes artifizielles Ganzes.

[43] Der Begriff allgemeine Ausrichtung bezieht sich auf Labans Raum im Allgemeinen. Vgl. dazu das im Text folgende Zitat zum Konzept der Kinesphäre.

Bühnenstandbilder

Im Verlaufe der Diskussion über die Formung der Mao Zedong Standbilder und ihrer Orientierung im Raum ist bereits an manchen Stellen auf das Theater verwiesen worden. Der vorgestreckte Arm der Figur – wie der eines Wegelagerers – betrifft ohnedies in bedenklich großem Ausmaß auch die traditionellen Theaterkünste, als ob sie angehalten und nach Brauchbarem durchstöbert werden. Nun erwiesen sich die Standbilder auf den Plätzen für die Propaganda als sehr geeignet, nachdem sie seit den 50er Jahren den allmächtigen Richtungsweisenden für Staat und Partei präsentierten. Ihrer ursprünglichen Aufgabe obsolet geworden, konnten sie in den letzten Jahrzehnten problemlos zur Demonstration des allmächtigen Schutzpatrons übernommen werden.

Und das Theater? Wie geeignet ist es für Propaganda? Welche Voraussetzungen dafür bringen die traditionellen Formen mit sich, welche seiner Elemente können – mehr oder weniger abgewandelt – für die neue Aufgabe brauchbar sein?

Um dieser Frage nachzugehen, soll nun ein Beispiel des traditionellen Theaters – in diesem Fall der Pekingoper – im Hinblick auf die naheliegenden Kategorien der Figuration und des strukturierten Raumes analysiert werden. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus der außerhalb des chinesischen Kulturraumes wohl bekanntesten Episode, die in keinem Standardangebot von China-Pauschalreisen und keinem Pekingopern-Tourneeprogramm fehlen darf: *[Das Gasthaus] An der Weggabelung (Sanchakou)*. Den zweiten Platz in der Bekanntheits- und Beliebtheitsskala des traditionellen chinesischen Theaters im Ausland werden wohl die Szenen mit dem Affenkönig Sun Wukong einnehmen, gefolgt von *Lebewohl meine Konkubine* (*Ba Wang bieji*), die 1993 durch Chen Kaiges gleichnamigen Film bekannt gewordene Episode.

Der *Sanchakou*-Episode liegt ein Ausschnitt aus dem Volksroman eines unbekannten Autors der Ming-Zeit (1368-1644), *Die Generäle der Yang-Familie* (*Yangjiajiang*), zugrunde.[52] Von der sehr komplexen Vorgeschichte sollte bekannt sein, dass der ehrenhafte General Jiao Zan, der aufgrund einer

---

[52] Vgl. *Titelwörterbuch des Jingju* (*Jingju jumu cidian*) 1989, S. 546 f.

für ihn sehr ungünstigen politischen Entwicklung in die Verbannung geschickt wird, mit zwei Wachen die Nacht im Gasthaus *An der Weggabelung* verbringt. Im selben Gasthaus ist noch ein geheimnisvoller Fremder abgestiegen. Die Frau des Wirtes rät ihrem Mann, den Fremden in der Nacht umzubringen.

Durch die verwendeten Figurentypen besteht sofort Klarheit darüber, ob die Figuren eine positive oder negative Rolle im Geschehen spielen. General Jiao Zan wird durch den Figurentyp des *jing* (Große bemalte Gesicht-Figur) dargestellt, der – entsprechend der aufgemalten Schminkmaske – in seinem Fall eine mächtige, positive Figur bedeutet. Die zwei Wachen werden von je einem *chou* – dem Komiker – gespielt, der in Nebenrollen meist[53] für eine brutale, hinterlistige und dumme Figur steht. Für die Frau des Wirtes wird eine so genannte Blumenfrau (*huadan*) in Spiel gebracht – ein fröhlicher, koketter, nicht allzu tiefsinniger Figurentyp. Der schwarz gewandete Liu Lihua, der durch ein weißes Tuch, das er über die linke Schulter geworfen hat, als der Wirt erkennbar ist, wird von einem so genannten Kriegerischen Clown (*wuchou*) präsentiert, der für besonders gewandte Kämpfer, Dämonen und Begleiter von Gottheiten – wie den Hilfsgeistern um den Exorzisten Zhong Kui – sowie für Tiere, wie den Affenkönig Sun Wukong – eingesetzt wird. Der Kriegerischen Clown vertritt neben einigen positiven mehrheitlich negative Figuren. Der Fremde in einem weißen Kostüm ist vom Figurentyp her ein Kurzkleidung-tragender-Krieger (*duanda wusheng*),[54] durch den ausnahmslos aufrechte, fähige Krieger verkörpert werden.

Die ausgewählte Sequenz setzt nach dem kurzen Dialog um den Mordplan ein; der Wirt Liu Lihua übernimmt von seiner Frau einen Kerzenständer mit Kerze – diese Bedeutung kann das Publikum aufgrund des theaterspezifischen Kode dem plump aus Holz gefertigten und silberfarbig bemalten Requisit zuerkennen, das die Figur nun in der Hand hält. Liu Lihua dreht sich um 180 Grad nach [rechts] und unterbricht plötzlich für die Dauer von ungefähr einer Sekunde den Bewegungsfluss – mit einem Standbild (1). Das nächste Standbild (2) folgt. Die Standbilder können folgendermaßen notiert werden:[55]

---

[53] Eine Ausnahme bildet der gutmütige Gefangenenwärter Chong Gongdao aus der berühmten Episode *Die Überstellung der Gefangenen* (*Nü qijie*). Unter den *chou*-Dienern sind auch mehrere loyale und sehr kluge Figuren zu finden.

[54] Im Gegensatz zum Langrüstung-tragenden-Krieger (*changkao wusheng*).

[55] Bei der Beschreibung einer Folge von Standbildern wird das an einer Figuration Gleichbleibende nicht wiederholt notiert, sondern es werden nur die Veränderungen angeführt. Zum Beispiel unterscheiden sich die Standbilder (1) und

(1) Liu Lihua hält den Oberkörper leicht nach *vor* gebeugt; das Schwergewicht ist auf das gestreckte linke Bein verlagert, das rechte, am Knie leicht abgewinkelte Bein ist auf den Zehen aufgestellt;
er hält den linken Arm im Nahbereich vor der Brust, mit dem Kerzenständer mit Kerze in der linken Hand nach *vor*; er hält den rechten Arm in mittlerer Reichweite, in Verbindung mit (i.V.m.) der nach seinem *Zentrum* offenen Hand vor die Kerzenflamme;

(2) er hält den rechten Arm in mittlerer Reichweite, in Verbindung mit der nach *vor* offenen Hand zwischen sich und die Kerzenflamme.

Eine vom Indexfinger seiner rechten Hand ausgeführte Bewegung schließt an, die das Wegschnipsen des über die Kerzenflamme hinausragenden Stück abgebrannten Dochtes bedeutet. Es folgt ein weiteres Standbild.

(3) Der Wirt beugt den Oberkörper nach *links-vor*, blickt aus den Augenwinkeln nach *tief-vor* auf das am Boden liegende Dochtstück; er hält den rechten Arm in mittlerer Reichweite, i.V.m. der nach seinem *Zentrum* offenen Hand vor die Kerzenflamme.
Vgl. Abb. 5.

Danach macht Liu Lihua drei Schritte (rechts-links-rechts) nach [rechts] und löscht durch eine Drehbewegung des rechten Fußes das noch glimmende Dochtstück.

Abb. 5: Standbild (3)

Abb. 6: Standbild (6)

(2) nur durch die unterschiedlichen Positionen der offenen rechten Hand, die allein beschrieben werden.

In dieser kurzen Sequenz ist deutlich geworden, dass das traditionelle chinesische Theater aus bewegten (Figuren-) Bildern und Stand(figuren)bildern zusammensetzt ist. In ihrem Buch über traditionelle chinesische Theaterformen beschreibt Jo Riley die abgehobenen Standbilder als *liangxiang* – stark betont und länger andauernd – und *zaoxing* – weniger betont und kürzer. Bewegungen werden als ein Durchgang (*guocheng*) zwischen zwei Standbildern definiert:

> *Hao*, or holding a position [...] provides the performer with a repertoire of 'patterns' (poses) which are so drilled into the performer's body, that he can execute them on stage without even having to think. The body automatically falls into the correct position. In the case of a *liangxiang* pose, the position on stage is held for several seconds, and the effect is sharpened by the percussive orchestra. [...] If a frame by frame analysis of a *jingju* sequence were made, it would be apparent that nearly every frame contains such a pre-defined pose ('form'). The passage movements (*guocheng*) are themselves built up from such patterns or poses; they could technically be 'stopped' at any moment and they would manifest one or other pose, fractally. The term *liangxiang* means 'radiant, glowing appearance' (*Er-scheinung*). The body in a *liangxiang* pose (or briefer *zaoxing* pose, pattern or form) is the body which has been through the process of opening (*kaiguang*, 'opening to let the light shine out'). It is a body which manifests or radiates presence.[56]

Als nächstes soll nur eine Bildform – das Standbild – isoliert betrachtet werden. Diese an dramaturgisch entscheidenden Stellen durch

[56] Riley 1997, S. 177. Passage movement wurde sinngemäß mit Durchgang übersetzt.
Vgl. die folgende Passage als Hauptgedanken des Buches: „These poses or pre-determined patterns (*zaoxing*), represent the re-constructed body. The student is taught to separate the individual parts of his body in training, and then to re-assemble them (*zonghe*) in certain fixed patterns (*hao*) of meaning. The *shanbang* (mountain arm) position is a pose which indicates size and strength, or the *fanshou* (reverse hand) position by a martial female role may signify victory, for example.
The Chinese performing body is like a puzzle, made of different pieces, which fit together in different ways and which can be read in different ways - on the surface or in depth, or by alternating surface and depth meanings. It is thus a body which is always *held apart*, or held in suspension as puzzle, for it can only be reconstructed by the individual gaze of the spectator at the moment of watching. This means that the body (puzzle) is always viewed as a construct of separate parts, as a dissected or 'opened' body which emanates presence (*liangxiang*) by virtue of its articulation."
S. 178.

Unterbrechungen der Bewegungsfolge entstandenen besonderen Figurationen, die sprachliche Zeichen begleitend verstärken und kommentieren, doch auch beim Fehlen gesprochener Repliken als Folge von Standbildern die Handlung nachvollziehbar machen, scheinen reichlich Informationen über die Figuren und die Fabel bereitzuhalten.

Drei Standbilder und die Bewegungsfolgen zwischen ihnen – von jetzt an kursiv in das Sequenzprotokoll eingeschrieben – können noch angeführt und die Positionen des Geschehens in einer Bühnenskizze vermerkt werden. Anschließend wäre zu untersuchen, auf welche Weise die Standbilder welche Art von Information bereithalten.

Der Wirt macht vier Schritte (rechts-links-rechts-links) nach [rechts];

(4) er steht nach [zurück] gerichtet; Figuration wie in (2);

er übersteigt mit dem rechten Bein nach [zurück] ein nicht sichtbares Hindernis; er bewegt sich mit zwei großen und hastigen Schritten nach [links].

(5) Liu Lihua ist nach [zurück] gerichtet; er hält den Oberkörper leicht nach *vor* gebeugt; das Schwergewicht ist auf das rechte, stark abgewinkelte Bein verlagert, das linke Bein ist nach *tief-links-zurück* gestreckt; Armhaltung wie in (2);

er macht sechs Schritte (links ... rechts) nach [zurück];

(6) er steht gebeugt.
Vgl. Abb. 6.

Doch vor der Analyse der insgesamt sechs, auf vier unterschiedlichen Positionen des Schauplatzes geformten Standbildern sollte als Voraussetzung dafür auf die Bedeutung der Raumbewegungen (proxemische Bewegungen) verwiesen werden. Auf der Bühne, die mit neutralem weißen Licht hell erleuchtet ist und auf der nur ein rot lackierter Tisch und ein roten Stuhl stehen, macht der Wirt insgesamt sieben Schritte nach [rechts], dreht sich um 90 Grad nach [zurück], übersteigt ein nicht sichtbares Hindernis und schreitet weiter nach [links].

Der KP-Ursprungsmythos von der bedrohten Mitte

Nach der entsprechenden Darstellung bislang können die Standbilder im traditionellen Gesang-Tanz-Theater wohl als gegeben vorausgesetzt werden; jetzt gilt es die Zweifel auszuräumen, ob im Schauspiel, dem Sprechtheater, ähnliche Voraussetzungen anzutreffen sind. Für eine erste Analyse wurde das *Das Teehaus* (*Chaguan*)[72] gewählt, ein Schauspiel in drei Akten von Lao She, das im März 1958 von Jiao Juyin am Volkskunsttheater (Renmin yishu juyuan) Beijing inszeniert wurde und seit dem Jahre 1979[73] wieder im Original zeitweise im Programm des Theaters zu sehen ist.

Die Aufführung setzt ein – und auf längere Zeit ist kein Standbild zu sehen. Die erste Figur der Produktion,[74] die in einem Scheinwerferkegel vor das Publikum tritt, schlägt mit zwei, mit roten Quasten und Schellen verzierten Schulterknochen eines Rindes ein Metrum in einer Schrittfrequenz und rezitiert einen Text. Diese eigenartige Figur ist nur im Anhang zum Drama *Das Teehaus* zu finden; dorthin hatte sie der Dramatiker versteckt und dies mit technischer Notwendigkeit entschuldigt:

> Zwischen den Akten wird eine Figur mit ein paar Sätzen im Stile der *kuaiban*-Balladenerzählung jene Zeit überbrücken, die Schauspieler für ihre Kostümwechsel brauchen. Da die Figur diese Zeit für die Vorstellung der Fabel nützt, erscheint die Pause nicht unnötig lang.[75]

Es ist nicht nachvollziehbar, warum vor dem Ersten Akt – noch vor Beginn der Aufführung – und vor dem Dritten Akt – wenn die große Publikumspause eingeplant ist – eine Pause für Kostümwechsel und Umbauten benötigt wird. Die etwas fadenscheinige Begründung, die Lao Shes Bestreben nach einer geschlossenen dramatischen Form vermuten lässt, verwehrt der Figur das zu sein, was sie ihrer Funktion nach ist – Prologsprecher.

---

[72] *Chaguan (Sanmu huaju)*, in Lao She 1982, Bd. 2, S. 517-591.
Übersetzungen in Eberstein 1980, S. 359-430; Howard-Gibbon 1984.
[73] Vgl. Eberstein 1980, S. 449; *China-Enzyklopädie*, *Abteilung Schauspiel* (*Zhongguo dabaike quanshu*, *xiju*) 1989, S. 234.
[74] Videoaufnahme einer Aufzeichnung für das Fernsehen (1981).
[75] Lao She 1982, Bd. 2, S. 588.

Für die Aufführung wird sie aus dem Postskriptum geholt. Mit dem Zitat der magischen Schlaginstrumente zur Beschwörung von Hilfsgeistern und der dramaturgischen Funktion, die diese Figur als der allwissende Prologsprecher und Spielmacher ausübt, bewegt sie sich auf ihren angestammten Platz unter den Schamanen, Hofnarren, Marionetten- und Zeremonienmeistern des überlieferten Theaters zurück.[76] Die Knochen schlagende Figur zwingt mit der Geräuschquelle im Nahbereich vorne alle Konzentration auf sich. Sie zerschlägt die vorgängige Wirklichkeit und baut einen akustischen Spannungsbogen auf für die Auseinandersetzung mit einer anderen Zeit und zu einem anderen Ort. Angefangen mit schamanistischen Ritualmeistern, über die Organisatoren der Hunderterlei Aufführungen, über den *zhuanta* der Tanzsuiten der Tang-Dynastie und den *yinzi* der Gemischen Spiele haben die Prologsprecher und Schauspieler des traditionellen Theaters eine Jahrhunderte lange Symbiose entwickelt, sich gegenseitig mit den ihnen zur Verfügung gestellten Zeichensystemen ergänzend. Der Prologsprecher, der den Preis für seine akustische Aufdringlichkeit mit gestischer Eintönigkeit begleicht, kann im *Teehaus* nur sprachlich einführen, was die Theaterfiguren in der Folge zur Schau stellen werden.

Als erstes berichtet er vom Yutai-Teehaus des Jahres 1898 als dem Mikrokosmos der privilegierten 'Mitte' der florierenden Geschäfte, der Geborgenheit und genussvollen Unterhaltung im Makrokosmos des degenerierten Staatswesens der Qing-Dynastie (1644-1911), das für Korruption und Not steht. Vor dem Zweiten Akt, der im Jahr 1917 handelt, erzählt er von der chaotischen Herrschaft der lokalen Kriegsherrn, deren ununterbrochene Kämpfe um die alleinige Macht die Lage für das Teehaus und das Land drastisch verschlechtert haben. Vor dem Dritten Akt, der im Jahr 1945, nach der Beendigung des Krieges, datiert ist, bezichtigt der Prologsprecher die Guomindang unter Jiang Kaishek, schrecklicher zu herrschen als es vorher die japanische Besatzungsmacht getan hatte. Der Prologsprecher rezitiert den explanatorischen Mythos, er ruft Geschichtsbilder als Klischees ab und etabliert den ideologisch korrekten Verstehenskode als einen Bedeutungsrahmen für das Verständnis der Aufführung; er besetzt die Negativbereiche der maoistischen Kosmologie mit den zu bekämpfenden Archetypen – der Guomindang und den imperialistischen Ausländern.

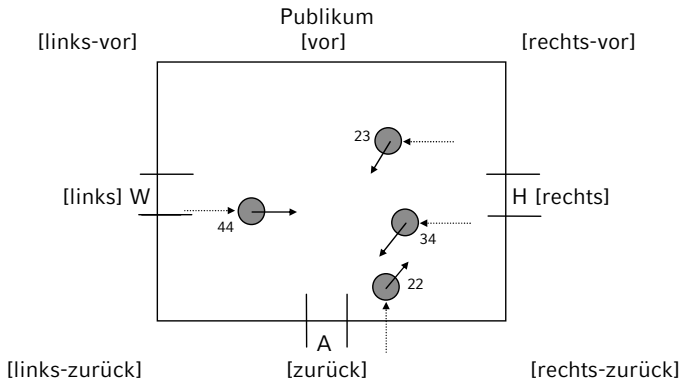
Mit dem letzten, mächtigen Schlag mit den Schulterknochen tritt der Spielmacher zu Beginn des Ersten Aktes in das von ihm beschworene Ambiente ein, das durch das Öffnen des Vorhanges der Guckkastenbühne

[76] Vgl. Gissenwehrer 1984, S. 181-184; Gissenwehrer 1985, S. 129-139.

erschienen ist und jetzt – wesentlich konkreter als die vagen sprachlichen Skizzen – zum Schauplatz des dramatischen Konfliktes wird.

Der Schauplatz – die 'Mitte' – wird auf drei Seiten von der Dekoration eingeschlossen. Die Öffnungen – A an der Rückseite, H rechts und W links – stellen Übergänge zwischen der nicht einsehbaren 'Umgebung' und der 'Mitte' dar.

Der Prologsprecher geht unter im bewegten Bild. Getränke servierende Figuren durcheilen den Raum zwischen W und H in raschem Tempo, in mäßigem Tempo schreitet eine Figur mit einer Heißwasserkanne in der Hand zwischen den Tischen herum, Figuren kommen durch den Eingang (A) und gesellen sich zu den rund 20 sitzenden Theaterfiguren, die um acht quadratische Tischchen arrangiert sind, während andere den Raum verlassen. Die zahlreichen intentionserfüllenden Gesten[77] des Essens, Trinkens, Rauchens, des behäbigen Rollens zweier silberner Kugeln in den Händen, und die Gesten, mit denen sie bisweilen sehr ausladend ihre Gespräche begleiten, interessieren nur am Rande.



Skizze 3: Grundriss des Yutai-Teehauses mit ausgewählten Standbild-Positionen

Die Suche richtet sich nach einem Standbild. Wang Lifa – schon wieder ein Wirt – wird das erhoffte Standbild aufbauen. Er steht auf Position (22) und

[77] Vgl. Fischer-Lichte 1983, Bd. 1, S. 85-86.

reinigt mit einem Tuch die Oberfläche seines Aufsichtspultes. Als mehrere Figuren im Übergang (A) auftreten, reagiert er darauf mit dem ersten Standbild der Produktion – mit einer Geste, die an das Mao Zedong Standbild erinnert.

Wang Lifa
(22) weist mit dem gestreckten rechten Arm i.V.m. mit dem gestreckten Indexfinger nach *rechts-vor*, in Richtung Übergang (H).

Die Figuren gehen weiter in den Hinterhof.

Die auf einen Raumbereich der Umgebung zielende weite Horizontalgeste des Standbildes (22) bedeutet, dass die eintretenden, offensichtlich wenig erwünschten Figuren diesem Raumbereich – einem Hinterhof abseits der 'Mitte' – zugewiesen werden. Das zweite, vergleichbare Standbild (23) betrifft Eisenmaul Tang, einen hausierenden Zukunftsdeuter, der sich ins Teehaus einschleichen konnte; auch er wird der 'Mitte' verwiesen.

Wang Lifa
(23) weist mit dem gestreckten linken Arm i.V.m. dem gestreckten Indexfinger und dem gestreckten 3. Finger nach *links-vor*, in Richtung Teehaus Ausgang:

'Herr Tang! Was hältst du davon, deinen Spaziergang draußen fortzusetzen?'[78]

Abb. 22

Das nächste Standbild (24), ein paar Minuten später, ist mit einer auf eine Figur gerichteten Geste verbunden. Der ausführende Wirt zeigt klar an, wen er gleich maßregeln wird. Seine sprachbegleitende Hinweisgeste (25) zielt auf ein Plakat im *hohen* Bereich. Wang Lifa beruft sich auf die Staatsmacht, deren Symbol das Diskussionsverbot gebietet, und ihn zur Unterbindung von politischen Gesprächen bemächtigt.

[78] Lao She 1982, Bd. 2, S. 524.

Wang Lifa (zweiter von links)
(24) hält den linken Arm in mittlerer Reichweite, i.V.m. dem gestreckten Indexfinger nach *vor*, in Richtung auf einen Gast;
(25) weist mit dem gestreckten rechten Arm i.V.m. dem gestreckten Indexfinger nach *hoch-rechts-vor*, auf ein Plakat an der Wand:

'Meine Herrschaften! Noch immer gilt: Kein Politisieren!'[79]

Abb. 23

Mit diesen vier Standbildern, mit zwei sprachersetzenden und zwei sprachbegleitenden Gesten, definiert Wang Lifa die Raumbereiche und die (Nicht-) Zugehörigen. Er vermag den Eindruck zu wecken, dass er die Kontrolle über die 'Mitte' und die Übergänge gegen mögliche Störungen von außen ausübt. Der folgende Ausschnitt mit seiner hohen Frequenz an Standbildern schließt unmittelbar an den Hinauswurf von (23) an. Eisenmaul Tang formt Figurationen mit Gesten, die auf Figuren und die nach *hoch* gerichtet sind – wie sie der Wirt einsetzt, doch schon aufgrund der Unterschiedlichkeit der beiden Figuren können sie kaum dasselbe bedeuten.

Eisenmaul Tang
(26) hält den rechten Arm in mittlerer Reichweite, i.V.m. dem gestreckten Indexfinger nach *vor*, in Richtung Wang Lifa;
(27) hält den rechten Arm in mittlerer Reichweite, i.V.m. dem gestreckten Indexfinger nach *vor*, in Richtung Wang Lifa;
(28) weist mit dem rechten Arm im Nahbereich, i.V.m. dem gestreckten Indexfinger nach seinem Zentrum;
(29) weist mit dem rechten Arm im

Herr Chef! Den Eisenmaul Tang sollten Sie etwas großzügiger behandeln.

Spendieren sie

ihm doch eine Schale Tee

[79] Lao She 1982, Bd. 2, S. 533.

Der Kampf um die Mitte als Verhaltensregel im Klassenkampf

> Tausende und abertausende Märtyrer haben heldenhaft ihr Leben für das Volk gegeben. Lasst uns ihre Fahne hochhalten und auf dem Weg weitermarschieren, der rot ist von ihrem Blut![141]

Als Folge der Großen Proletarischen Kulturrevolution waren bis 1971 auf chinesischen Bühnen nur acht Produktionen in unzähligen Kopien möglich: Fünf Revolutionäre moderne Pekingopern (*geming xiandai jingju*) – *Die rote Laterne* (*Hongdengji*), *Den Tigerberg mit Strategie erobern* (*Zhiqu wei hushan*), *Der Hafen* (*Haigang*), *Der Angriff auf das Weiße Tiger-Regiment* (*Qixi baihutuan*), *Shajiabang* –, zwei Revolutionäre moderne Ballettstücke (*geming xiandai baleiwuju*) – *Das rote Frauenbataillon* (*Hongse niangzijun*), *Das weißhaarige Mädchen* (*Baimaonü*) – und die Symphonie *Shajiabang*.[142]

Die Annahme ist naheliegend, dass das Modelltheater einer Epoche, die als eine von exzessiver Zerstörung vorgestellt worden war, von der Thematik des Kampfes und der Vernichtung geprägt war. Gegen wen richten sich Kampf und Vernichtung? Wie werden Helden und Feinde aus dem konzentrierten Verhalten der Figuren im Mao Zedong-kosmologisch strukturierten Raum aus Standbildern und ergänzenden Durchgängen ersichtlich?

Wie die Analyse der Sequenzen aus *An der Weggabelung*, *Die rote Laterne* und *Das Teehaus* gezeigt hat, wurde die Thematik Bedrohung, Kampf, Vernichtung durch eine Reihe von wiederholt verwendeten Figurationen ausgedrückt:

a) die um das nach *vor* oder *zur Seite* gestreckte Requisit Schwert konstruiert wurden; Vgl. Stb (11-13), Abb. 11-13);

b) mit einer zur Faust geballten (Stb (15-16), Abb. 15-16) und nach *hoch* gestoßenen Hand (Vgl. Dg (63), Abb. 35: Dg (111), Abb. 49) bzw. mit beiden nach *tief* zu Fäusten geballten Händen (Dg (10), Abb. 20);

c) mit dem – in den meisten Fällen – gestreckten Arm in Verbindung mit dem gestreckten Indexfinger, der auf eine Figur zielt und einer

---

[141] Das einleitende Zitat von Mao Zedong ist den ausgewählten Dramentexten im chinesischen Original als Motto vorgestellt.
[142] Vgl. Eberstein 1983, S. 328-336.

durchbohrenden, spitzen Waffe ähnlich ist (Vgl. u.a . Dg (57), Abb. 34 oder Stb. (75-77);

d) mit besonderen Fingerformungen – wie dem Tigermaul (Vgl. Stb (53), Abb. 32).

Hat sich am Gestaltungsprinzip für das Propagandatheater der Kulturrevolution, das verstärkt Elemente des traditionellen Theaters rezipiert, gegenüber dem Theater der 50er Jahre etwas geändert? Die untersuchten Sequenzen stammen aus der bekanntesten Revolutionären Pekingoper *Die rote Laterne* (*Hongdengji*),[143] die vom Kollektiv der China jingju Truppe (Zhongguo jingjutuan) verfasst und inszeniert[144] wurde.

In der ersten Sequenz der Ersten Szene tritt Li Yuhe, ein Eisenbahner, kurz nach dem Vorbeimarsch einer japanischen Patrouille auf. Die Patrouille verweist auf die japanische Besatzungszeit von 1937 bis 1945, dass heißt, die vom Schauplatz bedeutete 'Mitte' wird von ausländischen Eindringlingen besetzt gehalten.

Li Yuhe	*singt*
(119) hält den gestreckten linken Arm mit der roten Laterne in der Hand nach *tief*;	Die rote Laterne in meiner Hand
(120/Dg) hält den rechten Arm in mittlerer Reichweite, i.V.m. der nach *hoch* offenen Hand nach *tief-vor*; der Torso wird von *links-vor* nach *rechts-vor* gedreht;	blicke ich mich um; Die Führung schickt einen Mann zu uns nach Longtan.[145] Die Zeit ist auf halb Acht festgelegt.
(121) hält den rechten Arm im Nahbereich, i.V.m. der nach *hoch* offenen Hand nach *tief-vor*;	Mit dem nächsten Zug sollte er hier
(122) hält den rechten Arm im Nahbereich, i.V.m. der Faust nach *tief-vor*.	eintreffen.

[143] *Hongdengji* (*geming xiandai jingju*), in China jingju Truppe (Zhongguo jingjutuan) (Hrsg.)
1974, S. 79-130. Englische Übersetzung in Snow 1972, S. 256-303.
[144] Videoaufnahme einer dokumentarfilmischen Aufzeichnung der Fassung vom Juli 1968.
[145] China jingju Truppe (Zhongguo jingjutuan) (Hrsg.) 1974, S. 82.

Die Gestik im tiefen Bereich der Kinesphäre und im Nahbereich überwiegt, was im Zusammenhang mit den sprachlichen Repliken auf eine bevorstehende verdeckte Handlung in unsicherer Umgebung schließen lässt. Die rechte, nach *hoch* offene Hand der Standbilder (120-121)[146] könnte – im Sinne der *Teehaus*-Standbilder (54/60/69) – mit der Bedeutung Offensein als Einladung gesehen werden, eventuell auch als Offensein für Befehle von *oben*. Der *freie* Fluss von *sanzhang* variiert mit dem *gebundenen* Fluss der Faust (*quan*) aus (122). Der Wechsel der beiden Grundformen der Hand ist in hoher Änderungsfrequenz die ganze Aufführung über bemerkbar. Die Formung der Hand zur Faust steht für Entschlossenheit, findet aber in kürzeren Standbildern häufig auch als bedeutungsneutrale Zwischengeste Verwendung.

Mit dem Wechsel einer von Li Yuhes Gesten aus dem tiefen in den mittleren Kinesphärenbereich sowie in die mittlere Reichweite entspricht er dem inhaltlichen Wechsel in der Exposition, von geheimnisvollen Andeutungen über seinen Auftrag zur Vorstellung weiterer Figuren. Die Hinweisgeste (123) mit dem gestreckten Indexfinger,[147] die Li Yuhe einsetzt, lenkt die Aufmerksamkeit auf einen Raumbereich, aus dem kurz danach eine Figur auftritt. Im Gegensatz zur Verwendung der Geste in den nachgerufenen Beschimpfungen im *Teehaus* (35-35; 75-77) stellt sie hier eine Beziehung zwischen Li Yuhe und seiner Tochter Tie Mei her.

Li Yuhe	
(123) weist mit dem rechten Arm in mittlerer Reichweite, i.V.m. dem gestreckten Indexfinger nach *rechts-vor*.	Ah. Tie Mei![148]
	Tie Mei tritt von [rechts-vor] *auf*

Ihr Geschäft liefe schlecht, erzählt sie, denn die japanische Gendarmen und ihre Helfer schikanieren die Menschen, die sich daher kaum auf die Straße wagen. Li Yuhe drückt seine zornige Reaktion mit der Formung der Hand zur Faust aus, die er nach *tief* – in den Bereich der Vernichtung – führt (124). Als Tie Mei ihn zu beruhigen versucht (125) und schließlich die Schulter des Vaters berührt, antwortet er mit einer ähnlichen Geste (125), die den Eindruck einer sehr innigen Beziehung zwischen den beiden Figuren verstärkt.

[146] Diese Formung im Stil des traditionellen Theaters wird *sanzhang* genannt. Vgl. Wan Fengmei 1982, S. 9f.
[147] *Danzhi zitai*, vgl Wan Fengmei 1978, S. 16 und 1982, S. 14.
[148] China jingju Truppe (Zhongguo jingjutuan) (Hrsg.) 1974, S. 82.

Mit der offenen Geste – der Einladungsgeste (127) –, die dem Onkel gilt, wird dieser gemeinsam mit Nainai gestisch und sprachlich in die Vertrautheit der Gruppe der positiv zu wertenden Figuren einbezogen.

Li Yuhe
(124) hält den rechten Arm im Nahbereich, i.V.m. der Faust nach *tief*.

Tie Mei
(125/Dg)führt den linken Arm in mittlerer Reichweite, i.V.m. der nach *vor* offenen Hand nach *hoch-links-vor*, in Richtung Li Yuhes rechter Schulter.

Abb. 53

Diese Bande von Räubern![149]

Vater, du solltest viel vorsichtiger sein!

Li Yuhe
(126/Dg) bewegt den rechten Arm in mittlerer Reichweite, i.V.m. der nach links offenen Hand nach *rechts-vor*, in Richtung Tie Meis linker Schulter;

(127) hält den rechten Arm im Nahbereich, i.V.m. der nach *hoch* offenen Hand nach *links-vor*.

Abb. 54

[...] Geh nach Hause und sage Nainai

... dass uns heute ein Onkel besucht.

Nach ihrem Abgang weitet Li Yuhe, während er ein Loblied auf seine Tochter anstimmt, seine Gesten in den Maximalbereich aus. Er beginnt mit einer höflichen Zeigegeste mit dem gestrecktem Arm in Verbindung mit der nach *tief* offenen Hand. Anschließend variiert er die nach *hoch* offene Hand mit der Formung zur Faust und fügt eine weitere Form des traditionellen Theaters

[149] China jingju Truppe (Zhongguo jingjutuan) (Hrsg.) 1974, S. 82.

ein (*kanzhang*), die kinetographisch das Spalten von Feuerholz bedeutet. Das Ende der Arie begleitet er mit den folgenden Figurationen:

Li Yuhe	*singt*
(128) hält den gestreckten rechten Arm i.V.m. der nach *tief* offenen Hand nach *rechts*;	[...] Unterschiedliche Bäume tragen verschiedene Früchte;
(129) hält den gestreckten rechten Arm i.V.m. der nach *hoch* offenen Hand nach *rechts-vor*;	aus unterschiedlichen Samen
(130/Dg) führt den gestreckten rechten Arm i.V.m. der nach *hoch* offenen Hand, *zart/fest/direkt /allmählich/gebunden* von *tief-vor* nach *hoch-rechts-vor*.	wachsen verschiedene Blumen.[150]

Abb. 55

In dieser lyrischen Sequenz bedeutet die Geste aus (128) als Piktograph[151] einen Ast oder Baum. Mit den Figurationen (129-130) dringt Li Yuhe in die Weite und Höhe des Raumes vor; er deutet das Wachsen der besonderen Blume an und nimmt durch die Opposition zu den im tiefen Bereich ausgeführten Eingangsgesten das Thema des Aufbruchs und der Befreiung vorweg.

In der Zweiten Szene, die im sicheren – heiligen – Zentrum des Hauses der Revolutionäre handelt, stellt sich Li Nainai in der Form des traditionellen Auftrittsgedichtes von Figuren (*yinzi*) vor. Diese Sequenz wurde in der Einleitung behandelt (Vgl. Abb. 14-21).

In der Exposition hat Li Yuhe mit seinen Figurationen bestimmte Aussagen über seine vorbildliche Tochter gemacht, ihre häuslichen Fähigkeiten dargestellt (Wasser tragen, Holz hacken) und in der Botanik-Metapher – ohne jegliche Zusatzinformationen – auf ihre Größe verwiesen. Als nun Tie Mei nach Hause gekommen ist, führt sie ihrerseits mit Figurationen in die

[150] China jingju Truppe (Zhongguo jingjutuan) (Hrsg.) 1974, S. 83.
[151] Vgl. Ekman and Friesen 1969, S. 68.

Schadensbegrenzung und Reformauftrag

Der Zustand, dass nur wenige Modell-Aufführungen das chinesische Theater ausmachten, bestand bis weit in die 70er Jahre – in die Zeit der so genannten Viererbande (*Sirenbang*), der neben Mao Zedongs Gattin Jiang Qing noch Wang Hongwen, Zhang Chunqiao und Yao Wenyuan zugerechnet wurden, die im Anschluss an die 1966 proklamierte Kulturrevolution bis zum Jahre 1976 größten politischen Einfluss ausübten. Nach 1972 waren vorübergehend Zeichen von Toleranz erkennbar. Vorsichtige Forderungen nach Traditionellem – auch nach traditionellem Musiktheater – wurden gewagt. Noch einmal verfestigte die Kampagne gegen Konfuzius und Lin Biao des folgenden Jahres den radikal linken Kurs. Das Nordchina-Theaterfestival von 1974 brachte wiederum die Hoffnung auf eine Liberalisierung mit sich. Neben den üblichen Kopien der Modell-Aufführungen wurden auch Produktionen gezeigt, die von diesem Kurs bereits etwas abgewichen waren und dafür – zumindest noch offiziell – kritisiert wurden. Inoffiziell fanden bereits wieder Aufführungen von Theater im traditionellen Stil statt.

Welche Art von Theater wurde von Personen geschaffen, die bis zu zehn Jahre Gefängnis oder Zwangsarbeit auf Staatsfarmen in extremen Gegenden erdulden mussten, die im letzten Jahresdrittel 1976 zu tausenden in das Chaos der Städte zurückkamen und ihre zerschlagenen Arbeitseinheiten und Theatertruppen langwierig neu organisieren mussten? Hatten sie wieder Propagandaarbeit zu leisten? Welche theatralen Mittel standen ihnen zur Verfügung; konnten sie auf das Theater der Zehn chaotischen Jahre – wie die Periode von 1966 bis 1976 nun im aktuellen Politjargon genannt wurde – zurückgreifen, nach neuen Formen suchen oder das altbewährte vordergründig psychologisch-realistische Schauspiel der 50er Jahre reaktivieren?

In *Forsythie* (*Baochunhua*)[176], einem Schauspiel in sieben Szenen von Cui Dezhi, dessen 1978 von Liu Xiting am Volkskunsttheater (Renmin yishu

---

[176] *Baochunhua (Qichang huaju)*, in *Dramentexte* (*Juben*) 1979/4, S. 2-40. Die sprachlichen Repliken der Aufführung weichen in vielen Sequenzen stark vom Dramentext ab.

juyuan) Liaoning in Shenyang geschaffene Inszenierung [177] zu den repräsentativen Produktionen unmittelbar nach 1976 zählt, verweisen die Kostüme und die Dekoration auf die gegenwärtige Alltagswelt von Arbeitern. Kaum hat sich die erste Szene entwickelt, die im Hause Li Jians – in der privaten 'Mitte', neben der es noch die öffentliche 'Mitte' der Weberei gibt – spielt, wo eine Gruppe von Überlebenden der unheilvollen Jahre, die von entfernten Plätzen der 'Umgebung' zurückgekommen sind, sehr realistisch ein Festmahl vorbereiten, als mehrere große Gesten auffallen – in einem Durchgang und in Standbildern.

Liu Xiaoying
(194/Dg) bewegt den linken Arm in mittlerer Reichweite, i.V.m. der nach ihrem *Zentrum* offenen Hand kreisförmig von *tief-vor* nach *rechts-vor* nach *hoch-vor* nach *hoch-links-vor* nach *links* nach *tief-vor*

Abb. 77

Xiaofeng ist unglaublich, er wurde zu einem Helden im Kampf gegen die Viererbande! Wenn er hier eintritt, wird das ganze Zimmer hell.[178]

Liu Xiaoying spricht die Auseinandersetzung mit der Viererbande an und führt den neuen Helden mit einem Durchgang aus der Revolutionären modernen Pekingoper ein, der dort im Zusammenhang mit dem Glanz der Revolution eingesetzt wurde; bloß ihre Grundfiguration ist vergleichsweise etwas alltäglich geraten. Der erwartete Held tritt etwas später von [rechts] auf, er wird sehr herzlich empfangen; Li Jian, der Vater, hält für längere Zeit seine Unterarme und Schultern umfangen. Doch der Held Wu Xiaofeng zeigt für Freundlichkeiten und Festessen keinen Sinn. Mit seinem ersten Standbild (195) demonstriert er Selbst- und Sendungsbewusstsein. Einer völlig überraschten Li Honglan gegenüber tut er – eine figurative Parole – seine Meinung kund, die wie ein Auszug aus einem Leitartikel anmutet. Auch eine sehr aggressive Zeigegeste (196) richtet er auf die Modellarbeiterin.

[177] Videoaufnahme einer Aufzeichnung für das Fernsehen (1978).
[178] *Dramentexte* (*Juben*) 1979/4, S. 3.

Wu Xiaofeng
(195) hält den gestreckten rechten Arm i.V.m. der nach *hoch* offenen Hand nach *rechts*.

Eine Modellarbeiterin sollte die grundlegendsten Probleme der Produktion lösen können, sie sollte allen anderen den Weg nach vorne weisen![179]

Li Jian

Und was denkst du, was zur Zeit das größte Problem unserer Fabrik ist?

Wu Xiaofeng
(196) hält den gestreckten rechten Arm i.V.m. dem gestreckten Indexfinger nach *vor*, in Richtung Li Honglan.

Das Qualitätsproblem! In dieser Hinsicht sind die Heldentaten von Honglan keinesfalls herausragend!

Eine andere männliche, im Gegensatz zum Helden unerwünschte Figur dringt in die 'Mitte' ein und ergänzt ähnlich abrupt und aggressiv das offensichtliche Hauptthema der Aufführung: Die Steigerung der Qualität im Arbeitsprozess.

Han Weidong
(197) hält den gestreckten linken Arm mit der gerollten Zeitung in der Hand nach *tief-vor*;

(198) hält den gestreckten linken Arm mit dem gerollten Manuskript in der Hand nach *tief-vor*.

Ich sage dir etwas von einem neuen Geist. [...] Ich habe gehört, du willst in die Stadt zu einer Versammlung. Bitte beachte, dass die *Volkszeitung* ein neues Vorgehen propagiert.[180]
legt die Zeitung auf den Tisch, wendet sich zur Tür, zieht ein Vortragsmanuskript aus der Tasche
Abb. 78

Die Qualität ist jetzt für die ganze Produktionslinie entscheidend!

[179] *Dramentexte* (*Juben*) 1979/4, S. 7.
[180] *Dramentexte* (*Juben*) 1979/4, S. 6.

	legt das Manuskript auf den Tisch
Li Honglan	Danke! Wenn ich meine Rede halten will, kann ich auch jemanden anders suchen, der mir das Manuskript verbessert.
Han Weidong	Täusche dich nur nicht! Ich hoffe, du kannst dich der neuen Situation anpassen.

In dieser Sequenz mit stark expositorischer Prägung wird der Held gebührend eingeführt und mit kämpferischem Habitus der theatralen Konvention entsprechend durch die Figurationen eindeutig aufge*zeigt*, was die neue Losung ist (195), dass sich der Angriff gegen überkommene Qualitätskriterien und gegen Modellarbeiterinnen richtet, die zu Unrecht als solche proklamiert wurden (196). Han Weidong benutzt gar die *Volkszeitung* (*Renmin ribao*), das Symbol der richtungsweisenden politischen Macht, als Waffe im Vernichtungskampf (197) gegen dieselben alten Übel. Das Manuskript einer unpassend gewordenen Rede platziert er im ihm zustehenden *tiefen* Bereich des Abzulösenden. Hier wurde gestisch die Demontage der Symbolfigur für die Produktionsweise einer eben überwundenen gegensätzlichen politischen Ära eingeleitet.

Doch die Aufführung erschöpft sich nicht nur in einer ständigen Wiederholung von derart plakativen Sprüchen und Gesten. Ihre Figuren leisten neben der sprachlichen auch eine sehr starke visuelle Auseinandersetzung mit der traumatischen jüngsten Vergangenheit; sie reflektieren ihre Mittäterschaft und demonstrieren die Veränderung in der Folge des politischen Machtwechsels und die Aufbruchstimmung der neuen Zeit.

Parteisekretärin Wu Yiping, die Mutter von Wu Xiaofeng, drückt in einem Gespräch mit Li Honglan in einem einzigen Durchgang ihr vergangenes Fehlverhalten aus – indem sie die Vernichtungsgestik zitiert – und entschuldigt sich gleichzeitig mit der Hinweisgeste nach *hoch*. Li Honglan ist über das abweisende Verhalten Wu Xiaofengs ihr gegenüber beunruhigt und glaubt den Grund dafür in einem Ereignis der Kulturrevolutions-Zeit zu wissen: Als der beschuldigte Konterrevolutionär auf einer erhöhten Plattform ausgestellt und der Kritik freigegeben wurde, hat auch sie mitgemacht.

Das Nachdenken zeigen und einen optimistischen Schluss finden

Für die folgende Diskussion einiger Aspekte im Zusammenhang mit der Konstruktion von Standbildern sowie der These vom ultimativen Standbild wurde die sehr erfolgreiche Produktion *Kleinbrunnen-Gasse* (*Xiaojing hutong*)[198] aufgearbeitet, ein Schauspiel in fünf Akten von Li Longyun, das 1981 von Xu Guangqin am Volkskunsttheater (Renmin yishu juyuan) Beijing inszeniert wurde und am Ende der Dekade immer noch in jeder Spielsaison am Programm stand.[199] Der bereits im Zusammenhang mit der theatralen Verarbeitung des ersten Tiananmen-Zwischenfalles erwähnte Dramatiker (Vgl. S. 135) suchte für sich die Lösung der vielbeschworenen Theaterkrise nicht in Formexperimenten, sondern setzte einen erprobten Weg fort. Er hielt sich eng an den theaterspezifischen Kode wie ihn Lao She in seinen so genannten Beijinger Volksstücken aktualisierte. Weit entfernt von der Tagesthematik der Reformstücke nutzt Li Longyun den Ersten Akt zur nostalgischen Einstimmung im Sinne von Lao Shes Ursprungsmythos von der Rettung des verkommenen 'Mitte' – Beiping – durch die Kommunistische Achte Armee. Aus dem Ersten Akt entwickelt Li Longyun sein kollektives Leidensritual mit dem sprichwörtlichen Funken Hoffnung am Schluss, am Beginn der 80er Jahre. Er stellt Ausschnitte aus dreißig Jahren Geschichte der Volksrepublik vor das reflektierende Bewusstsein;[200] das chinesische Publikum ließ sich gerne auf die gemeinsame Aufarbeitung der dunklen Abschnitte der jüngsten Geschichte ein, besonders beeindruckend war das befreiende Lachen an Stellen, die auf die furchtbarsten Momente der Kulturrevolution verwiesen.

Der Erste Akt handelt in der belagerten 'Mitte', am frühen Abend des 23. Tages des letzten Monats des Mondjahres, wenn Zao Wangye, der Herdgott, zum Himmel geschickt wird. Damit leitet Li Longyun eine den ganzen Akt bestimmende Analogie ein – Der Herdgott steigt zum Himmel auf: beim Himmelstempel wird ein provisorischer Flugplatz gebaut, von dem GMD-Bonzen ausgeflogen werden; dem Herdgott wird geopfert: der GMD-Beamte

---

[198] *Xiaojing hutong (Wumu huaju)*, in Li Longyun 1987, S. 1-129.
[199] Videoaufnahme einer Aufzeichnung für das Fernsehen (1983).
[200] Vgl. Fischer-Lichte 1983, Bd. 1, S. 19.

Ding erpresst Geld. Zao Wangye kümmert sich nicht um die Belange der Menschen, die GMD ebenso nicht; beiden geht es nur um Opfer und Vorteil, wenn nötig, durch Flucht. Mit dem Krachen von Kanonen baut der Dramatiker ein weiteres Element des traditionellen rituellen Ambientes ein, das die Vertreibung der Dämonen – der nationalchinesischen Stadtverwaltung – bedeuten soll.

Die desolate 'Mitte', die – wie bei Lao She – von den positiven Kräften der 'Umgebung' belagert wird, steht kurz vor der Rettung, der so genannten Befreiung *(jiefang)* vom theatral präsentierten Übel von Zwangsarbeit, Kleinkriminalität, großem Verbrechen, Hunger, Elend usw. Am realistisch dekorierten Schauplatz, der Kleinbrunnen-Gasse mit Eingängen in die Höfe, um die sich jeweils mehrere Häuser gruppieren, wird die Gefahr in der 'Mitte' vorgespielt. Aggressive Soldaten treiben gebeugte oder schwere Lasten schleppende Zwangsarbeiter vorbei, sie treten auf sie ein und stoßen sie mit Gewehrkolben vorwärts.

Die Zentralfigur Liu Jiaxiang opfert dem Küchengott. Vor dem bedeutenden Gott der traditionellen Kosmologie kniet er – oder beugt sich abwechselnd über einen metallenen Kessel, worin er ein Brandopfer vorbereitet. Figurationen mit einem (Teil-) Verzicht auf die hohen Bereiche der Kinesphäre waren bislang in allen Aufführungen zu sehen gewesen. In diesem Fall drücken die Standbild-Variationen Liu Jiaxiangs sein Verhältnis den traditionellen religiösen Mächten gegenüber aus. Er beginnt den Akt in dieser Figuration, tritt zwischendurch ab oder ist in kurzen Szenen eingesetzt und beendet den Akt gleichermaßen. Der ganze Akt kann als in diesem einen Tableau konzentriert gesehen werden, die umgebende Handlung ist nur Kommentar. Am Aktende, nach den vielen Katastrophen, schreit Liu Jiaxiang seinen Ärger nach *hoch*:

> Ist es noch notwendig, dass ich dir mehr sage? Du hast alles gehört. Bitte steig zum Himmel auf und sprich für uns. Verdammt, bring nichts durcheinander! – Auch wenn ich dir alles erzähle, hat es keinen Sinn. Hau ab in deinen Himmel![201]

Er zerreißt das Bild, zerknüllt es, wirft es auf den Boden *nieder*, steht auf, tritt mit dem rechten Fuß den Kessel weg und geht ab. Für ihn ist die Idee des Herdgottes als Anwalt der Menschen, der einmal im Jahr in den Himmel *auf*steigt, obsolet geworden. Sein altes Weltenbild zeigt Risse, es müsste durch ein neues Wertsystem ersetzt werden.

[201] Li Longyun 1987, S. 13.

Standbilder sind durch ihre Figuration, die Dauer des Angehaltenseins, ihre Akzentuierung häufig durch einen Musikakkord oder den Rhythmus, ihre Hervorhebung häufig durch Verfolgerlicht, durch eine mögliche begleitende sprachliche Phrase in einer auffallenden paralinguistischen Form, ihre Position in einer dramaturgisch entscheidenden Situation etc. sehr *einprägsam*, sie bieten ihre Information nicht nur an, sie drängen sie förmlich auf. Obwohl auch andere Figuren die gleichen Standbilder und Gesten verwenden können – vgl. etwa den gestreckten Arm in Verbindung mit dem gestreckten Indexfinger in den drei Akten von *Teehaus* – sind die wiederholt von einer Figur, vollkommen gleich oder in Variationen eingesetzten Standbilder und Gesten besonders *beeindruckend* und informationsgeladen. Der Effekt der Reduktion und Konzentration auf ganz wenige oder nur ein einziges, einen bestimmten Abschnitt beherrschende(s) Standbild tritt auf. Der propagandistische Nutzen eines ultimativen Standbildes oder eines Vergleiches mehrerer – diachron oder synchron geformter – dominanter Standbilder ist verständlicherweise ein gewaltiger. Als Beispiele könnten der fortschreitende Verfall des Wirtes über die drei Akte einer *Teehaus*-Aufführung angeführt werden, die prägende Figuration (170) der unnachgiebigen Kampfmaschine Li Yuhe in *Die rote Laterne* oder die Figuration Bai Jies, mit der Geste der vollkommenen Hingabe (238), die mehr dem Volk als dem Liebhaber gilt, und die Distanz zu Li Honglan mit den aggressiven Zeigegesten betont.

Die ständig gestörte Opferzeremonie von Liu Jiaxiang ist in ein Geschehen eingebettet, das von den bereits bekannten typischen Symbolfiguren für das alte China vorangetrieben wird: Etwa von Wu Qi, einem der wenigen positiven GMD-Polizistenfiguren, und einem Zukunftsdeuter, der mit Neujahrsbildern handelt.

Wu Qi (252) weist mit dem gestreckten rechten Arm i.V.m. dem gestreckten Indexfinger nach *rechts-vor*, in Richtung Yang Banxian.	Wie, Yang Banxian, keine Zukunftsdeutungen?[202]

Diese expositorische Funktion von Hinweisgesten aus Standbildern ist in Aufführungen sehr häufig bemerkbar: Die Gesten betonen eine Ausnahme, das Abweichen von Erwartungen, sie stellen harmlose Besonderheiten oder gravierende Auffälligkeiten bloß, über die ein Einstieg in das Geschehen

[202] Li Longyun 1987, S. 9.

erreicht wird. Zum Beispiel betont Wu Qi mit seiner Geste, dass der Angesprochene ein Zukunftsdeuter und verarmt ist, er führt die Figur gewissermaßen als ein Element ein, das im Zusammenhang ein ganz bestimmtes Bild vom alten China, das am Ende ist, vermitteln soll.

YANG BANXIAN

> In so schlechten Zeiten glauben die Wohlhabenden nicht an Zukunftsdeuterei, nur an das. *Fingerzeichen für eine Münze* Und die Armen haben kein Geld dafür übrig.[203]

Li Sao, die Gattin von Liu Jiaxiang, setzt eine Geste mit vergleichbarer Funktion ein – eine harmlose, die doch an Todesdrohungen erinnert (Vgl. 94/97) –; sie verweist auf die Ausnahme, dass ihr Mann draußen auf der Straße opfert – statt im Haus – und leitet mit der Thematik der Belagerung durch die Achte Armee zum Mythos der rücksichtsvollen, die arme Bevölkerung schonenden Kommunisten über.

Li Sao
(253) hält den rechten Arm in mittlerer Reichweite, i.V.m. dem gestreckten Indexfinger nach *vor*, in Richtung Kopf von Liu Jiaxiang.

Abb. 84

Du opferst dem Küchengott auf der Straße. Du musst blind sein. Ich muss dir wohl sagen, was zu tun ist![204]

Liu Jiaxiang

Hörst du nicht die Kanonen krachen? Und wenn mich das einstürzende Haus erschlägt?

Li Sao
(254) weist mit dem gestreckten rechten Arm i.V.m. dem gestreckten Indexfinger nach *rechts*;

Du musst dein Hirn nicht so klein machen, dass er in eine Schnapsschale passt. Die Granaten

[203] Li Longyun 1987, S. 9.
[204] Li Longyun 1987, S. 10-11.

	der Achten Armee haben Augen, die zerreißen keine Armen!
Wu Qi (255) weist mit dem gestreckten rechten Arm i.V.m. dem gestreckten Indexfinger nach *rechts-vor*;	[...] Die Mutter von Direktor Ding, unserem Großkopf, wird 70 Jahre alt. Ich muss noch ein paar Geschenke eintreiben.
Li Sao	Schon wieder Geldgeschenke?
Wu Qi (256) weist mit dem gestreckten rechten Arm i.V.m. dem gestreckten Indexfinger nach *rechts*, in Richtung Hofeingang.	Bevor der abhaut, will er noch Geld sehen. Er krallt sich von der Straße eine alte Frau, bringt sie in sein Haus und behauptet, das wäre seine Mutter, die ihren 70. Geburtstag feiert. Und wer aus diesem großen Hof wagt es, kein Geld zu geben? Wer hat den Mut?

In (254-256) werden durch die Gesten Beziehung zu Nicht-Präsentem definiert. Die Bühne ist nicht nur der Schauplatz des gegenwärtigen Geschehens, sondern Brennpunkt aller genannten Figuren und definierten Raumbereiche. Die gestische Verbindung beschwört sie sprachbegleitend in die Vorstellung des Publikums. Mit den sprachlichen Repliken und Gesten des Polizisten werden auch jene Kräfte der kriminellen GMD eingeführt, die – ähnlich wie im *Teehaus* – für den Zustand der 'Mitte' verantwortlich sind.

Eine kurze Sequenz fällt aus der Lao She-Tradition. In ihr wird dem an der überlieferten Weltenordnung zweifelnden und sie schließlich ablehnenden Liu Jiaxiang durch die Figur von Shi Sao kontrastiert, die nicht nur uneingeschränkt auf die intakte Weltenordung vertraut, sondern mit Magie versucht, ihre Mächte für sich und zur Beendigung ihrer Kinderlosigkeit zu manipulieren. Das Thema der sinnlosen Hoffnung auf den Beistand der übernatürlichen Kräfte der religiösen Tradition entspricht vollkommen der Linie der Propaganda, aber Li Longyuns Kreismagie ist die erste Handlung mit magischen Sprüche und Gesten, die im Gegenwartstheater rezipiert wird.

Shi Sao (257/Dg)hält die gestreckten Arme mit einem roten Kindermantel mit	Kleines Schwarzes, kleines Weißes, sitzt am Kang und isst

Bestandsaufnahme und Frustration

1984 war die erste politische Kampagne der Volksrepublik gescheitert. Am Ende des Vorjahres hatten die Machthaber die Kampagne gegen geistige Verschmutzung (*qingchu jingshen wuran yundong*) mit dem Ziel ausgerufen, ausländische kulturelle Einflüsse zurückzudrängen, die dem Streben im Lande nach mehr Freiheiten förderlich waren. Die konservative Kulturbürokratie wollte im Rahmen derselben Kampagne auch Entwicklungen auf dem Gebiet des Theaters, die von der Aufgabe der Propaganda weg zur eigenständigen Behandlung nicht vorgegebener Themen drängten, beenden. Seit der ersten Ausrichtbewegung 1942 in Yan'an waren wichtige politische und wirtschaftliche Vorhaben stets in der Form landesweiter Kampagnen durchgeführt worden. Die Vorbereitung der Kampagnen von langer Hand schloss die Auswahl repräsentativer Personen mit ein, an deren Beispiel die zu kritisierenden Abweichungen mit Modellcharakter – zur Einschüchterung der anderen – wiederholt aufgezeigt wurden. Eine der Zentralfiguren der Kampagne von 1984 war ein Dramatiker – der spätere Träger des Nobelpreises 2000 für Literatur, Gao Xingjian.

Er fiel bereits 1982 mit seinem ersten Drama, *Das Notsignal* (*Juedui xinhao*), auf, in dem er gemeinsam mit Liu Huiyuan in Form eines Kriminalstückes – ein Eisenbahnüberfall ist geplant – die Tabuthemen Arbeitslosigkeit und Kriminalität aufgreift. Ein Jahr später hatte Gao Xingjian mit *Die Bushaltestelle* (*Chezhan*)[231] eine Farce verfasst, die zum ersten Mal einen radikalen Bruch mit der Vorgabe des Theaters als Propaganda vollzog. Eine Bushaltestelle in der Vorstadt, an der acht Figuren schließlich zehn Jahre auf einen Bus warten, wird zum Ort eines Diskurses über das In-die-Stadt-Gehen, über (Nicht-) Handeln. Eine der Figuren, der Schweigsame, war in die Stadt aufgebrochen, die anderen blieben und zogen es vor, darüber zu sprechen. *Die Bushaltestelle* wurde gedeutet als Aufruf zum Handeln gegenüber der Nutzlosigkeit des Wartens. Ohne von den Vorgesetzten im Informationsministerium dazu aufgerufen worden zu sein, thematisierte hier jemand die Unbeweglichkeit in China und das grundlegende Problem, mit untauglichen Mitteln bestimmte Resultate erreichen zu wollen.

---

[231] Vgl. Gissenwehrer 1989, S. 134-144.

> Anderen Kritikern zufolge können die Wartenden und der vorbeifahrende Bus als der allgemein hoffnungslose Zustand des gegenwärtigen Lebens mit seinen dunklen Seiten gedeutet werden. Die Vertreter dieser Kritik sehen in Gao Xingjian, der westliches Gedankengut – wie den Existentialismus übernimmt, ein Beispiel für die Irrwege im Bereich des Theaters und weisen ihm eine Mitschuld zu, „dass die Geschichte verzerrt und Fakten verbogen, alle Arten negativer, pessimistischer, korrupter und vulgärer Ideen verbreitet werden sowie eine bourgeoise, idealistische und egoistische Weltsicht" entsteht.
> [...] Geistige Verschmutzung und bürgerlicher Liberalismus waren die Schimpfwörter für Versuche, dem Theater als Propagandainstrument eine neue, der Parteipolitik gegenüber autonome Kunstform entgegenzusetzen, die auf Mehrdeutigkeit in ihren Aussagen abzielt.[232]

Die Intellektuellen und die Kunstschaffenden im staatlichen Auftrag zählten zu den Verlierern der Reformen seit dem Ende der 70er Jahre. Seit den Zeiten ihrer Ausbildung oder ihrer Studien als Vasallen der Partei gehalten, wurden sie mit wenig Lohn nicht nur von den politischen Entscheidungsstellen, sondern auch von lukrativeren Beschäftigungsmöglichkeiten im rasant sich entwickelnden wirtschaftlichen Bereich ferngehalten. Darauf konterten sie – die jetzt trotzig Selbstbewussten – mit überwältigender Verweigerung bei der folgenden Kampagne. Anstatt im geforderten Bewusstsein zu leben, Fehler gemacht zu haben und dafür womöglich bestraft zu werden, stärkten sie sich im Einvernehmen, keine Fehler gemacht zu haben. Niemand wurde denunziert und isoliert, es gab keine Übereifrigen, die sich in Kampagnen besonders hervortaten und als Helden entsprechend belobigt wurden. Alle Voraussetzungen für das Gelingen einer Kampagne waren somit nicht erfüllt worden. Überraschenderweise hielten sich auch die betreffenden Funktionäre als die Leiter der Kampagne zurück, für diesen Fall der totalen Enthaltung waren wahrscheinlich keine Strategien geplant worden. Der Forderung nach Unabhängigkeit der Künste war mit der fehlgeschlagenen Kampagne eine wichtige Grundlage geschaffen worden.

Auch hohe Kulturfunktionäre äußerten überraschende Gedanken, z. B. der Dramatiker-Veteran Xia Yan, der in der 30er Jahren einer der streitbarsten Vertreter für den Einsatz des Theaters als Propagandainstrument der Partei war:

[232] Gissenwehrer 1993, S. 144.

> Auch müssen wir sehr klar einige gegenwärtige und zukünftige Probleme der Theaterszene ins Auge fassen, die ohne jeden Aufschub einer Lösung bedürfen. Welches ist nun das größte Problem? Meiner Meinung nach hat die Theaterszene die vom 11. Plenum der 3. Vollversammlung des Nationalkongresses geforderte gründliche Distanzierung von der Kulturrevolution [...] nicht geleistet. Noch immer behindern unsichtbare Fesseln die Theaterschaffenden, ihre Initiativen können nicht entsprechend umgesetzt werden.[233]

Xia Yan kritisiert, dass im Bereich des Theaters die Ultralinken immer noch den Ton angeben und dieses als Propaganda für die Staatspartei missbrauchen. In der Folge wurde eine bemerkenswerte Allianz geschlossen zwischen den ehemaligen Mitgliedern der Liga linker Theaterleute der 30er Jahre und den jungen Reformern gegen die Orthodoxen der so genannten Yan'an-Gruppe. Das Umdenken und die beginnenden Machtkämpfe in der Kulturbürokratie ermöglichten die theatralen Ereignisse des Jahres 1985, mit denen ein bedeutender Wandel für das Theater begann.

Die erste, auffallend aus dem Rahmen tretende Produktion war *Der Zauberwürfel* (*Mofang*),[234] eine Dramatische Collage von Tao Jun, die 1985 von Wang Xiaoying am China Jugendkunsttheater (Zhongguo qingnian yishu juyuan) in Beijing inszeniert wurde.[235] Die Siebente Szene, *Stilles Glück* (*Wushengde xingfu*), rechnet in erster Linie mit dem Gewaltinstrument Sprache ab, die in Zeitungen, im Radio, über Lautsprecher, in aufgemalten Parolen, in Berichten in der Arbeits- und Studieneinheit, in Manuskripten, Reden usw. ein unentrinnbares Flächenbombardement geschaffen haben. Die Aufführung setzt sich auch mit dem Propaganda-Repertoire von Figurationen und Bewegungen auseinander, in denen der Mensch – zur politischen Parole montiert – jederzeit als solche abrufbar ist. Sprache und Bewegungen sammeln sich zu einer unbewältigten Macht an, die jederzeit zur Katastrophe führen kann.

Mit der Schlagzeile der *Volkszeitung* (*Renmin ribao*) vom 6.6.1951: „Verwende die Sprache deines Vaterlandes korrekt; kämpfe für die Reinheit und Gesundheit der Sprache!" wurde die Kampagne zur Vereinfachung der Schriftzeichen und Vereinheitlichung von Aussprache, Grammatik und

---

[233] *Dramentexte (Juben)*, 1985/1, S.3.
[234] *Mofang* (*Zuhe xiju*), in einer Kopie des der Aufführung zugrundeliegenden unveröffentlichten Dramentextes, ohne Seitenzahlen. Eine Übersetzung der Fünften Szene, *Die Umleitung* (*Raodao erxing*), wurde abgedruckt in *Drachenboot. Zeitschrift für moderne chinesische Literatur und Kunst* 1988/2, S. 54-57.
[235] Private Videoaufzeichnung einer Vorstellung (1985).

Vokabular der Sprache eingeleitet. Die Macht über Schrift und Sprache schuf eine neue Kommunikationsbasis im Land der gewaltigen Ausdehnungen für die Völker mit den zahlreichen Dialekten wie auch die totale Kontrolle über alle schriftlichen und sprachlichen Ausdrucksformen. Es sollte eine Neusprache der unmissverständlichen Bedeutungszuweisung werden. Für die sprachliche Eindeutigkeit in Verwaltung, Propaganda und Produktionsdaten wurde der ästhetische Wert der Unbestimmtheit der Sprache geopfert, die Metonymie regionaler Wortverwendung und Grammatik und die Metaphorik besonders von Begriffen der klassischen Schriftsprache, die im Verlauf von Jahrhunderten in die Umgangssprache aufgenommen waren.[236] Und es sollte eine gereinigte Sprache werden, in der weder Ausdrücke für Beschimpfungen noch sexuell konnotierte Begriffe ihren Platz hatten. Nach 1957 schrieben viele der Schriftsteller und Dramatiker ihr Lebenswerk im Stil der standartisierten Einheitssprache (*putonghua*) um. Der Dramatiker Gao Xingjian bemerkte zu den Klischees des verbindlichen Kodes für schriftliche Ausdrucksformen:

> In your writing don't you always compare the leadership to the sun, the revolutionary sentiments to the pine, greatness to Mount Tai, and the greatest of the great to the pines of the peak of Mount Tai? You compare truth to sacred scripture, loyalty to a red heart, literature to a hundred flowers, works not to your taste to poisonous weeds, bitter struggle to straw sandals, serving the people to a screw, anti-Party groups to a black line, revolution to red, glory to the left, [and] capitalist restoration to the right.[237]

Dieselben Klischees, die auch im Theater zu finden sind, werden nun im Theater angegriffen und demontiert. Sprach- und Bewegungsfreiheit wird für das Theater gefordert, das von allen Nötigungen durch Propaganda frei sein sollte.

Der Schauplatz in der betreffenden Szene bedeutet als 'Mitte' ein trautes Heim. Zu Beginn ist eine Frau, die sich kaum bewegt, allein auf der Bühne zu sehen. Erst als ein Mann zu ihr tritt und seine Sprache mit Fingerzeichen begleitet, wird klar, dass die Frau taubstumm ist. Wenn jetzt ein paar der intentionserfüllenden Gesten erwähnt werden, dann dient dies zur Verdeutlichung des krassen Unterschiedes zu den Gesten der später folgenden Figurationen. Die Frau näht, streift die Nässe vom Mantel des Mannes ab,

[236] Vgl. Gissenwehrer 1993, S. 145; Gunn 1991, S. 50; Seybolt 1978.
[237] Gunn 1991, S. 81.

reibt seine kalten Hände, bereitet Schnaps. Der Mann übergibt ein Geschenk, trägt die Frau, umfängt sie, drückt sie und spricht: „Ich würde so gern deine Stimme hören!“

Mit diesem Stichwort betritt eine Figur den Schauplatz, ein Arzt, wie sich bald herausstellen wird. Der Mann grüßt mit einer großen offenen Geste, die seine Hoffnung ausdrückt (306).

Mann (306) hält die Hände in mittlerer Reichweite, i.V.m. nach *hoch* offenen Händen nach *vor*.	Es ist der Arzt. Eben habe ich an sie gedacht, und sie waren schon da!
Arzt (307) hält den gestreckten rechten Arm mit einer geöffneten Schriftrolle ‘Heilt garantiert alle Krankheiten!’ in der Hand nach *vor*.	Heile die Krankheiten und rette den Menschen!
Mann	Als sie fünf Jahre alt war, erkrankte sie schwer und litt an 41 Grad Fieber. Mit Medikamenten ging das Fieber wohl zurück, doch war ihr Hörvermögen verlorengegangen.
Arzt (308) hält den gestreckten rechten Arm i.V.m. der nach *tief* offenen Hand nach *vor*, in Richtung Frau. (309) hält mit den Händen eine Schnur, dessen anderes Ende die Frau in den Händen hält.	Ich werde sehen!

Abb. 96

Die sprachlichen Phrasen der Figur und ihre abgehoben-förmliche Art der Artikulation wirken ungewöhnlich. Die besondere Schriftrolle als Zeichen für einen Arzt in der alten Gesellschaft und die lange Geste (308), die an Beschwörung erinnert, wirken mit, eine auffallende, dem bisherigen

Daoistische Perspektiven und neue Wege

Die im Hinblick auf das Publikum und die Fachpresse zwei erfolgreichsten Produktionen aus dem Theater-Aufbruchsjahr 1985 und dem, was herausragende Aufführungen anbelangt, generell weitaus schwächeren 1986 sind *Der Wildmensch* (*Yeren*),[273] ein Vielstimmiges modernes episches Theaterstück von Gao Xingjian, in der Inszenierung von Lin Zhaohua am Volkskunsttheater (Renmin yishu juyuan) Beijing[274] und *Das Nirwana des Hundemanns* (*Gou Erye niepan*)[275], eine Moderne Tragikomödie in mehreren Akten von Jin Yun, die am Volkskunsttheater (Renmin yishu juyuan) in der Regie von Xi Guangqin und Lin Zhaohua aufgeführt wurde.[276] Das Auffallende und Verbindende ist die große Ähnlichkeit der Eingangsszenen beider Aufführungen, in denen jeweils auf einer leeren, schwarzen Bühne eine Figur in einem kleinen, von einem Verfolgerscheinwerfer ausgeleuchteten Bereich sitzt. Die Ähnlichkeit nur auf die ausführende Truppe, die in beiden Fällen dieselbe ist, und auf die theatrale Handschrift von Lin Zhaohua zurückzuführen, der in beiden Produktionen als Regisseur mitwirkte, lässt übersehen, dass die Szenen in den entsprechenden Dramentexten vorgegeben sind. Nun ließ sich aus den Analysen des Gegenwartstheaters bis 1985 der zugrunde liegende theaterspezifische Kode als Norm ableiten, der den Grad der Extension einer Figur entlang der Raumachsen bedeutsam machte. Die charakteristischen Figurationen verwiesen auf entsprechende Abschnitte der Geschichte der Volksrepublik; an die Verbeugung und das Knien der Vor-Befreiungs-Ära sei erinnert, den Schulterschluss unter den Genossen der Goldenen 50er Jahre, die typischen Figurationen der Täter und Opfer der Periode der Kulturrevolution und Viererbande oder an die hingebungsvollen und – der aktuellen politischen Strömung entsprechend – aufmüpfigen Figuren der späten 70er und frühen 80er Jahre. Im Prinzip funktionierten die Schock-Produktionen ab 1985 noch immer aufgrund der Voraussetzung des gemeinsamen gültigen Kodes zwischen Produzenten und

---

[273] *Yeren* (*Duoshengbu xiandai shishiju*), in *Oktober* (*Shiyue*) 1985/2, S. 142-168.
[274] Videoaufnahme einer Aufzeichnung für das Fernsehen (1985).
[275] *Gou Erye niepan (Duochang xiandai beixiju*), in *Dramentexte (Juben)* 1986/6, S. 4-30.
[276] Videoaufnahme einer Aufzeichnung für das Fernsehen (1986).

Rezipienten. Fast vierzig Jahre lang bedeutete der *tiefe* Bereich des Bewegungsraumes Ver*nicht*ung, *Unter*werfung, das Negative. Dort wurde ohnmächtig zu Boden gesunken, gekniet, tief verbeugt, mit *qingan* gegrüßt, kraft- und willenlos gesessen, auf Tragbahren abgestellt. Was bedeutet es für das Theater und sein Verhältnis zur Macht, wenn Dramatiker Szenen schreiben und herausragende Regisseure mit der ersten Theatertruppe des Landes Szenen auf der Bühne schaffen, in denen gleich zu Beginn einer Aufführung minutenlang gesessen wird? Wenn Licht nicht mehr als ein hell und großflächig ausleuchtendes die Voraussetzung für eine klare und eindeutige Präsentation darstellt – wie es für die traditionellen Theaterformen und das Propagandatheater vor der Mitte der Dekade selbstverständlich war – sondern nur mehr Ausschnitte unzusammenhängend sichtbar und daher das Ganze unüberschaubar macht? Wenn keine Dekorationen als Abbilder von Bereichen der vorgängigen Wirklichkeit unmissverständlich auf diese verweisen?

Lin Zhaohua und Gao Xingjian, der in *Der Wildmensch* mit Zeit die „sieben- bis achttausend Jahre bis jetzt" angibt und als Ort „den Ober- und Unterlauf eines Flusses, die Stadt und das Land", [277] haben für das Gegenwartstheater neue Maßstäbe gesetzt und damit so manchen überfordert. Die chinesischen Theaterkritiker waren sich in ihrer staatstragenden Funktion – nach der Eskapade von Gao Xingjians *Die Bushaltestelle* (1983; Regie Lin Zhaohua) wohl kaum überraschend – vollkommen einig, dass *Der Wildmensch (Yeren)* nicht zu verstehen sei:

> Ein Universitätsstudent erzählte mir, dass viele seiner Kommilitonen aus den ersten beiden Jahren des Studiums der Literaturwissenschaft *Yeren* gesehen hätten und mehrheitlich der Meinung waren, der Grundgedanke sei sehr schwer nachvollziehbar. Ein pensionierter Theaterschaffender versuchte zu verstehen, allein es gelang ihm nicht.[278]
>
> Wenn jemand innerhalb des begrenzten Zeitraumes von zwei Stunden das Schicksal der Menschheit von der Urzeit bis jetzt schildert, dann erhält man als Ergebnis möglicherweise sehr viele Ereignisse, von denen

[277] Vgl. die Umschreibung der drei Teile von *Wildmensch*: 1. Abschnitt: Zu Gong- und Trommelbegleitung Unkraut jäten, Hochwasser und Dämon der Trockenheit, 2. Abschnitt: Der Mythos von der Dunkelheit und der Wildmensch, 3. Abschnitt: Den zehn Schwestern Gesellschaft leisten und das Morgen.
[278] Zhong Yibing 1985, S. 10.

> keines eine klare Aussage aufweist, und viele Absichten, denen es an erforderlicher Tiefe fehlt. [...] Letztlich konnte ich nicht alles verstehen.[279] Unsere Dramatiker verfügen über reichlich Freiheit bei der Auswahl ihrer Themen, und ob sie ein bestimmtes Phänomen behandeln wollen und ein anderes nicht. Doch sie müssen außerordentlich klar die Probleme erkennen und die Gesellschaft als ganzes in ihrem Fortschritt sehen können.[280]
>
> Y*eren* strebt nach einer neuen Form und nach Originalität. In diesem Drang nach Erneuerung missachtet das Stück jedoch chinesische Eigenheiten. Offensichtlich lobten die Ausländer *Yeren* einstimmig. Doch stellen diese immer noch eine Minderheit dar, und es kann nicht darum gehen, eine Minderheit von Ausländern zufriedenzustellen und dabei die Masse des chinesischen Publikums aus dem Gedächtnis zu verlieren.[281]

Um der chinesischen Theaterkritik nicht Recht geben zu müssen – dass *Der Wildmensch* unverständlich ist – oder ihr gar widersprechen zu müssen – dass selbst die Ausländer [die aus der 'Umgebung', die eigentlich gar nichts verstehen können] nichts verstehen – wurde in dieser Darstellung der Fokus auf ganz wenige Handlungsmomente und Figuren beschränkt – und als deren bemerkenswerteste die zu Beginn sitzende gewählt, die im Drama mit Der alte Sänger bezeichnet ist. Ist diese Figur, die auf Raumbewegung verzichtet, der Erdenschwere nachgibt, keinen Antrieb aufweist, dem Kode nach erwartungsgemäß *erniedrigt*, *unter*drückt?

[279] Wang Yusheng 1985, S. 13.
[280] Zhong Yibing 1985, S. 10.
[281] Gao Helian 1985, S. 16.

Der alte Sänger
(369) sitzt nach [vor] aufrecht, mit überkreuzten Beinen; er weist mit dem gestreckten Arm i.V.m. dem gestreckten Indexfinger nach rechts;

[...] Zuerst singe ich von der Sonne, die im Osten aufgeht,

dann von meiner Liebsten in einem bunten Kleid. Woran ich denke, davon singe ich.[282]
[...] Dort auf der Straße kommt ein Mensch, er sieht nicht aus wie ein Kader, er sieht nicht aus wie ein Bauer. Wahrscheinlich kommt wieder einer, der nicht sein Liebstes sucht, sondern den Wildmensch.

Der Sänger verweist auf die aufgehende Sonne [rechts] – in diesem Fall wohl nicht in der einige Jahrzehnte lang einzig möglichen Bedeutung von Mao Zedong – und den Ökologen, der von der [links zu] ihm kommt, der in der Mitte sitzt. In der 'Mitte', oder ist der Ökologe aus seiner 'Mitte' in das Gebiet des Sängers am Rande zur 'Umgebung' gekommen, wo sich Wildmenschen – und Dämonen – aufhalten? Gibt es für beide eine gemeinsame 'Mitte'?

Der alte Sänger weiß von der aufgehenden Sonne, von Alltäglichkeiten und er macht seine Entdeckungen, wie die vom Eintreffen des Ökologen. Durch seine Benennung kreiert er Dinge und Figuren in seiner fiktiven, symbolischen Wirklichkeit, deren ordnendes und ruhendes Zentrum er ist. Er ist eine Figur mehr, die um die tieferen Zusammenhänge weiß, aber keine verarmte und hinterlistige theatrale Verweisfigur für die Schattenseiten der alten Gesellschaft, sondern als Opfer des Bildersturmes des Gegenwartstheaters der Versuch eines Plädoyers.

An einer anderen Stelle sitzt der alte Sänger wieder am Boden und besprengt mit Flüssigkeit aus seiner Flasche das Feuer und Raumbereiche um ihn.

Der alte Sänger
(370/Dg) besprengt *tief-links*, *tief-vor*, *tief-rechts* und in großem Bogen von *hoch-links* nach *hoch-rechts*;

[282] *Oktober* (*Shiyue*) 1985/2, S. 143.

(371) er formt ein *jue*:[283] er hält die Hand mit dem gestreckten Indexfinger und den gestreckten Fingern 4 und 5 sowie dem Daumen und 3. Finger, die sich berühren, nach *vor*.

Um den Herd- und Feuergott zu ehren, junger Mann. Alles Essen und Trinken verdanken wir dem alten Herrn, der uns das gesegnet hat.[284]

Er opfert und versöhnt dankend die Wesenheiten, die durch ihren Segen den Menschen das Überleben erleichtern. Gleichzeitig verteidigt er mit der Formung der Hand zu einem *jue* – einer Waffe – den Lebensbereich gegen störende Einflüsse. Der alte Sänger ist ein Schamane, als Vertreter und Beschützer der Menschen der Vermittler zwischen den Manifestationen der prinzipiellen Gegensätze. Seine Rolle ist in die traditionelle Kosmologie eingebunden, als dessen Erklärung der Mythos von der Dunkelheit geschaffen wurde. Der tausende Jahre alte Ursprungsmythos des Schamanen wird dem vierzig Jahre alten Ursprungsmythos herausfordernd zur Seite gestellt.

> Das, wonach du fragst, ist der Mythos von der Dunkelheit über die Teilung der Welt, du fragst, wie sich der Himmel teilte, wie sich die Erde spaltete? Hör mir einen Moment zu und du wirst es genau wissen. [...]
> Erde und Himmel waren dunkel wie ein Hühnerei,
> viele tausend Schichten dämmriger Nebel,
> Pan Gu schwang die Axt, um Himmel und Erde zu teilen,
> furchtbarer Donner grollte tosend, Wind erhob sich aus allen acht Richtungen,
> die klaren Lüfte stiegen auf und formten den Himmel,
> die unreinen Lüfte senkten sich und bildeten die Erde,
> Yin und Yang vereinten sich und Regenwasser strömte herab,
> so dass alle Dinge lebendig wurden.[285]

Das Thema von Opfer, Versöhnung und Schutz wird im Zusammenhang mit dem Schamanen in mehreren Sequenzen breit ausgespielt. Das figurative Verhalten ist teilweise bekannt – wie das Verbeugen von Familienmitgliedern vor Helfern, die den zentralen Dachbalken für das neu erbaute Hauses hereinbringen und ihr dreimaliger *ketou* vor dem Altar mit den Opfergaben. Auch die wiederholt geformten *jue* sind bereits im Gegenwartstheater zu

[283] Vgl. S. 112; 114-117.
[284] *Oktober* (*Shiyue*) 1985/2, S. 156.
[285] *Oktober* (*Shiyue*) 1985/2, S. 161.

Die Vision von der neuen großen 'Mitte' und der freiwillige Verzicht auf sie

Führende Dramatiker, Regisseure und Schauspieltruppen der etablierten Theaterszene – neben den vielfach kompromissloseren Zugehörigen einer kleinen, aber sehr aktiven freien Szene vorwiegend im semiprofessionellen und studentischen Theaterbetrieb – verweigerten sich in zunehmendem Maße dem offiziellen Auftrag zur Propagandaarbeit, bezogen Stellung gegen die aktuelle gesellschaftliche und politische Entwicklung (*Das Nirwana des Hundemanns*) und traten für Werte ein, die in der KP-Ideologie negativ besetzt sind (*Der Wildmensch*). Dass dieses Theater die Probleme der chinesischen Gesellschaft in ihrem rasanten Wandel derart reflektieren konnte – und nicht wie früher ausschließlich als Sprachrohr der Staatspartei funktionieren musste – , hing mit den unterschiedlichen Gruppierungen der Reformer und der Yan'an-Konservativen in den entscheidenden Bereichen der Kulturnomenklatura zusammen, denen die von ihnen finanziell und organisatorisch abhängige Theaterszene fast uneingeschränkt zur Verfügung stand. Die Fraktionskämpfe spiegelten die Auseinandersetzungen in den höchsten KP-Parteigremien über den allgemeinen politischen Kurs wider. In diesem Sinn können riskante oder umstrittene Theaterproduktionen auch als bewusst eingesetzte politische Vorpostengefechte gesehen werden. In dieser Studie wurde in erster Linie versucht, die isolierte Aufführung an sich zu analysieren und dann in den umfassenden zeitgeschichtlichen Rahmen einzupassen. Diese Zuordnung birgt ein großes Problem in sich. Denn allgemeine Informationen zur politischen Entwicklung in China sind reichlich verfügbar, ebenso programmatische Reden, Leitartikel und Kommentare in Fachzeitschriften. So kann zum Beispiel über die großen Korruptionsfälle des Jahres 1986 geschrieben werden, über den zunehmenden Unmut der Intellektuellen über die Unnachgiebigkeit des autoritären Regimes, der freien Wirtschaftsentwicklung auch eine Liberalisierung des politischen Systems folgen zu lassen, sowie über die landesweiten Studentenunruhen Ende 1986, die eine ganze Palette von Missständen attackierten, von der Qualität der Hochschulmensen bis zu Menschenrechtsverletzungen. Das Entstehen demokratischer Versuche in verschiedenen Institutionen kann aufgezeigt werden und das positives Echo in den Medien, die Offensive der

Reformgegner, die im Sturz des ZK-Generalsekretärs Hu Yaobang am 16.1.1987 resultierte, der Kampf gegen die bürgerliche Liberalisierung (*zichanjieji ziyouhua*)[299] und das Wiedererstarken der Reformer unter Zhao Ziyang. Doch welche direkten Auswirkungen haben diese Entwicklungen auf das Theater? Hier liegt ein bedenkliches Informationsdefizit vor, das ohne Berücksichtigung zusätzlicher Materialien, wie etwa Sitzungsprotokolle, nicht abgebaut werden kann. So bleibt im Detail weitgehend unklar, warum beschlossen wurde, dass etwa *Das Nirwana des Hundemanns* am prestigeträchtigsten Theater des Landes produziert werden konnte; warum die Proben zu *Wir* gestoppt wurden; warum die Uraufführung von *Das Genie und der Dummkopf* zum 1.10.1985 geplant war, tatsächlich erst am 19.7.1986 aufgrund einer kaum wiederzuerkennenden Textgrundlage zu sehen war. Es können nur Spekulationen darüber angestellt werden, warum der Theateraufstand von 1985-1986 im folgenden Jahr nicht fortgeführt wurde – trat hier eine bremsende übergeordnete Instanz auf oder wirkte eine verstärkte Eigenzensur der Theatertruppen? Es wird bei Vermutungen bleiben, denn es ist nicht wahrscheinlich, dass Materialien des inneren Kreises (*neibu cailiao*) einem ausländischen Forscher zur Verfügung gestellt werden. Über eines brauchte nicht spekuliert zu werden – der katastrophale Rückgang des Publikums war nur zu offensichtlich.

Der Trend zur Zurücknahme der parteipropagandistischen Funktion des Theaters hielt bis zu den Tiananmen-Ereignissen im Mai und Juni 1989 an. Die anschließenden politischen Repressionen[300] bewirkten eine vollständige Unterbrechung aller theatralen Aktivitäten. Beim so genannten Zweiten China-Kunstfestival (Di erjie Zhongguo yishujie) im September 1989 füllten Armeetruppen das Vakuum und präsentierten Aufführungen ganz im

[299] Vgl. u.a. Brunhild Staiger: Der Kampf gegen die „bürgerliche Liberalisierung" zu Beginn des Jahres 1987, in *China aktuell* 1987/2, S. 143-147.

[300] Vgl. z.B. zu den Säuberungen im Kulturministerium als der entscheidenden Instanz für die Theaterszene: „Am schwersten betroffen von den Säuberungen auf Ministeriumsebene ist das Kulturministerium. Nach dem 4. Juni 1989 wurde jeder Mitarbeiter gezwungen, ein Bekenntnis abzulegen und über andere auszusagen. Dabei kam heraus, dass etwa 2800 Mitarbeiter des Kulturministeriums und der diesem direkt unterstellten Organe die Demokratiebewegung entweder durch Teilnahme an den Demonstrationen oder durch Geldspenden unterstützt hatten. Die 2800 Mitarbeiter machen 15% der etwa 20000 Mitarbeiter des Ministeriums und der ihm direkt unterstellten Organe aus. [...] Nur wenige Kader sind verhaftet, zahlreiche jedoch entlassen oder versetzt worden. Am bekanntesten ist der Fall von Wang Meng, der nach dem 4. Juni einer förmlichen Entlassung zuvorkam und seinen Rücktritt einreichte.", in *China aktuell*, 1990/5, S. 338.

propagandistischen Stil der 50er Jahre: *Wahuang-Tal* (*Wahuangyu*),[301] eine Tragikomödie in vier Akten von Wei Jinhu und Zhai Yingchun, die von Wei Min und Zhou Chuanyi mit der Kameradschaft-Schauspieltruppe des Armeeverbandes Beijing (Zhanyou huajutuan; Beijing junqu) inszeniert wurde, steht im Zeichen des revolutionären Einsatzes einer Roten Armee-Veteranin in einem Bauerndorf der Gegenwart. *In der Ferne brennt ein heiliges Feuer* (*Tianbian you yi cu shenghuo*), ein Schauspiel von Zheng Zhenhuan, in einer Aufführung der Theatertruppe der Kunstakademie der Befreiungsarmee (Zhongguo jiefangjun yishu xueyuan), handelt vom selbstlosen Einsatz von Grenzsoldaten bei der Verteidigung der 'Mitte'.

Als abschließende Ergänzung zu den Analysen repräsentativer Aufführungen der 80er Jahre werden im Zusammenhang mit zwei sehr typischen Entwicklungen noch zwei so genannte Produktionen des Jahres vorgestellt. In ihnen geht es um die Montage von Standbildern und Bewegungsfolgen einmal im Sinne des bekannten Kodes und zum anderen unter Nutzung eines erweiterten Kode. Woher stammen die neuen Elemente, für welche Botschaft wird die neue Form des Theaters eingesetzt? *China Dream* (*Zhongguo meng*),[302] ein Ideographisches Theater in acht Szenen von Sun Huizhu und Fei Chunfang, wurde 1987 von Huang Zuolin am Volkskunsttheater (Renmin yishu juyuan) Shanghai inszeniert.[303] In dem einen Handlungsteil verlässt die Hauptfigur Mingming die 'Mitte', trifft in den USA den Anwalt, Vietnamkrieg-Gegner und Aussteiger – im Sinne des Philosophen Zhuang Zi – John Hodges, mit dem sie eine gemeinsame interkulturelle Zukunft aus dem Besten aus beiden Kulturen beschwört. Die Szenen Zwei und Sieben spielen in China, während der Kulturrevolution und in der Gegenwart. Mingming ist in ein entlegenes Flusstal verschickt worden – an die Grenze zur 'Umgebung', wo die kraft- und willenlos Sitzende ihrerseits als amerikanischer Teufel von fernab der 'Mitte' angesehen wird (407). Als extrem deplazierte, *erniedrigte* Außenseiterin, die auf einem Floß Bambus flussabwärts transportieren muss, erreicht sie schließlich die Akzeptanz von Zhi Qiang, einem jungen Mann aus einer Flößerfamilie seit vielen Generationen. Die Aufnahme als eine Gleichgestellte wird durch Bewegungsfolgen des Flößens, ohne Verwendung von Requisiten, präsentiert. Anfangs führt sie Mingming sehr *rasch*, *gebunden* und mit falschem

[301] *Wahuangyu* (*Simu beixi huaju*), *Dramentexte* (*Juben*) 1989/11, S. 2-24.
[302] *Zhongguo meng* (*Bachang xieyi xiju*); Fotokopie eines Aufführungsskriptes, 1987/3. Zu *Xieyi/Ideographisches Theater* vgl. S. 19. Vgl. auch Huang Zuolin 1990, S. 179-186.
[303] Private Videoaufzeichnung einer Vorstellung (1987).

Krafteinsatz aus (408), aber durch die zeitgleiche, gemeinsame Bewegung mit Zhi Qiang gelingt ihr eine *allmähliche* und *freie* Formung unter optimalem Krafteinsatz.

Zhi Qiang

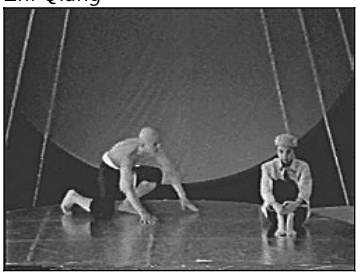


Abb. 124: Standbild (407)

Abb. 125: Durchgang (408)

Die charakteristischen Durchgänge des Flößens, die in stilisierter Form eine Abbildung eines archaischen Motivs aus dem kulturellen System Warentransport auf dem Wasser als Erweiterung des theaterspezifischen Kodes darstellen, symbolisiert auch die Konfrontation einer landverschickten Großstadtchinesin mit den Traditionen ihres Landes – eine sehr ähnliche Begegnung wurde dem Ökologen in *Der Wildmensch* zuteil. In der neuen 'Mitte' wird Mingming wieder *aufgerichtet* und erfährt die *Nähe*, die ihr durch die Handlanger der Kulturrevolution, die sie von ihrer Familie *trennten*, verweigert wurde.

Auch in den anderen Szenen wurden sehr unterschiedliche Bewegungsfolgen für die Aufführung rezipiert, die vom Kinobesuch über eine Autofahrt bis zum Wasserschilauf und mehr reichen. Eine Schlüsselsequenz in der siebenten Szene wiederum ist fast nur mit Elementen des Kode der seit den 50er Jahren gültigen Norm gestaltet. Mingming kommt wieder in das Gebirgstal zurück und gerät in eine Auseinandersetzung mit dem Geist des ertrunkenen Zhi Qiang. Mit der traditionellen Geste der widerstandslosen Offenheit (409) fordert er den Fortschritt bzw. präsentiert den Empfangenden seiner Segnungen, die Geste aus (410), die das Lenken eines Steuerrades bedeutet.

Literatur

Arlington, L.C. 1937 (Transl., Ed.) *Famous Chinese Plays*, Beiping.

Basting, Monica 1988 *Yeren. Tradition und Avantgarde in Gao Xingjians Theaterstück „Die Wilden"*, Bochum.

Barba, Eugenio and Savarese, Nicola 1985 *Anatomie de l'Acteur*, Cazilhac.

Bartenieff, Irmgard, with Lewis, Dori 1980 *Body Movement. Coping with the Environment*, New York.

Bauer, Wolfgang 1974 *China und die Hoffnung auf Glück*, München.

Bell, Catherine 1992 *Ritual Theory, Ritual Praxis*, Oxford.

Berglund, Lars 1990 *The Secret of the Luo Shu*, Södra Sandby.

Birdwhistell, Ray L. 1952 *Introduction to Kinesics*, Louisville.

----- 1970 *Kinesics and Context. Essays on Body-Motion Communication*, London.

Bodde, Derk 1975 *Festivals in Classical China*, Princeton.

Bourdieu, Pierre 1979 *Entwurf einer Theorie der Praxis*, Frankfurt/M.

Brandon, James 1967 *Theatre in Southeast Asia*, Cambridge (Mass.)

Brandstetter, Gabriele 1995 *Tanz-Lektüre. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt/M.

Brecht, Bertolt 1981 Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst, in: *Schriften zum Theater*, Bd. 16, Franfurt/M.

Cammann, Schuyler 1960 The Evolution of Magic Squares in China, in: *Journal of the American Oriental Society* 80/2, S. 116-124.

----- 1962 Old Chinese Magic Squares, in: *Sinologica* 7/1, S. 14-53.

----- 1969 The Magic Square of Three in Old Chinese Philosophy, in: *History of Religions* I, S. 37-80.

Carr, Michael 1985 Personation of the Dead in Ancient China, in: *Computational Analysis of Asian and African Language (Ajia-Afurikago no keisu kenkyu)*, 24, S. 1-107.

Chan, P. 1972 *Ch'u Tz'u and Shamanism in Ancient China*, Ann Arbor.

Chen, Youban 1985 *Xiqu biaoyan meixue tansuo (Forschungen zu Ästhetik der Darstellung im traditionellen Theater)*, Beijing.

Ch'en, Kenneth 1964 *Buddhism in China. A Historical Survey*, Princeton.

Cheng, Te K'un 1958 Chi You, God of War in Han Art, in: *Oriental Art* n.s. 4/2, S. 45-54.

Chu, Kunliang 1991 *Les Aspects Rituels du Théâtre Chinois*, (*Mémoirs de l'institut des hauts études Chinoises* 33), Paris.

Wu, Zengde 1984 — *Handai huaxiangshi (Steinabreibungen der Han-Zeit)*, Beijing.

Xiao, Kangda 1984 — *Handai lewu baixi yishu yanjiu (Eine Untersuchung zu Musik und Tanz im Baixi)*, Beijing.

Yang, Jianxin 1990 — *Xibei minzu guanxishi (Geschichte der Beziehungen der Volksgruppen im Nordwesten)*, Beijing.

Yang, Jingshuan 1960 — Fangxiangshi yu da nuo (Fangxiangshi und der Große Exorzismus), in: *Zhongyang yanjiu yuan (Hrsg.), Lishi yuyan yanjiu suo jikan* 31, S. 123-167.

Ye, Yangxi, Lu Tian 1983 — *Xiqu longtao yishu* (*Die Kunst des Chores im Theater*), Beijing.

Yu, Qiuyu 1983 — *Xiji lilun shigao (Theatertheorien)*, Shanghai.

Yuan, Ke 1985 — (Hrsg.) *Zhongguo shenhua chuanshuo cidian (Wörterbuch chinesischer mythischer Überlieferungen)*, Shanghai.

Zhang, Geng 1980 — *Zhongguo xiqu tongshi (Allgemeine Geschichte des chinesischen Theaters)*, Beijing.

Zhong, Yibing 1985, — Mantan *Yeren* (Aussprache über den *Wildmensch*), in *Xijubao* (*Theaterzeitung*) 1985/7.

Zhongguo dabai ke quan shu. Xiju 1989 — *(China Enzyklopädie, Abteilung Schauspiel),* Beijing und Shanghai.

Zhongguo dabai ke quan shu. Xiqu quyi 1983 — (*China Enzyklopädie, Abteilung Traditionelle Theaterformen*), Beijing und Shanghai.

Zhongguo jingjuyuan (China Pekingoperntruppe) 1974 — (Hrsg.) *Geming yangbanxi juben huibian (Sammlung Revolutionärer Yangban-Dramen),* Beijing.

Zhongguo jingjushi 1990 — (*Geschichte des Jingju*), Hrsg.v. Ma Shaobo u.a, 2 Bd., Beijing.

Zhongguo shenhua chuanshuo cidian 1985 — (*Enzyklopädie der chinesischen Mythologie*), Shanghai.

Zhongguo xiqu quyi cidian 1983 — (*Enzyklopädie des chinesischen Theaters*), Shanghai.

Zhou, Yibai 1958 — *Zhongguo xijushi jiangzuo (Erläuterungen zur Geschichte des chinesischen Theaters)*, Beijing

----- 1980 — *Zhongguo xiqu tongshi* (*Allgemeine Geschichte des chinesischen Theaters*), 3 Bde., Beijing.

Zhu, Zhaonian 1962 — *Zhonguo xiqu (Chinesisches Theater)*, Beijing.

Zung, Cecilia L. 1937 — *Secrets of the Chinese Drama*, New York.

zur Lippe, Rudolf 1988 *Vom Leib zum Körper. Naturbeherrschung am Menschen in der Renaissance*, Reinbek bei Hamburg.

Theaterwissenschaft

herausgegeben von Prof. Dr. Michael Gissenwehrer und Prof. Dr. Jürgen Schläder

Band 13: Alexandra Coffey: **Höllischer Ehrgeiz und himmlische Macht** · Herrschafts- und Magiediskurse im Theater der englischen Renaissance
2008 · 447 Seiten · ISBN 978-3-8316-0793-8

Band 12: Michael Gissenwehrer: **Chinas Propagandatheater 1942–1989**
2008 · 270 Seiten · ISBN 978-3-8316-0791-4

Band 11: Michael Gissenwehrer, Gerd Kaminski (Hrsg.): **In der Hand des Höllenfürsten sind wir alle Puppen** · Grenzen und Möglichkeiten des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart
2008 · 200 Seiten · ISBN 978-3-8316-0773-0

Band 10: Yvonne Poppek: **Was ist ein Dorn?** · Die Shakespeare-Inszenierungen des Theaterregisseurs Dieter Dorn
2006 · 508 Seiten · ISBN 978-3-8316-0679-5

Band 9: Verena Bach: **Im Angesicht des Teufels** · Seine Erscheinung und Darstellung im Film seit 1980
2006 · 360 Seiten · ISBN 978-3-8316-0636-8

Band 8: Florian Odenwald: **Der nazistische Kampf gegen das ›Undeutsche‹ in Theater und Film 1920–1945**
2006 · 412 Seiten · ISBN 978-3-8316-0632-0

Band 7: Mohamed Mostafa Hassan: **Osiris** · Die theatrale Auseinandersetzung mit ägyptischen Mythen
2006 · 236 Seiten · ISBN 978-3-8316-0583-5

Band 6: Helmut von Ahnen: **Das Komische auf der Bühne** · Versuch einer Systematik
2006 · 320 Seiten · ISBN 978-3-8316-0569-9

Band 5: Doris Sennefelder: **Moitié italien, moitié français** · Untersuchungen zu Gioachino Rossinis Opern »Mosè in Egitto«, »Maometto II«, »Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge« und »Le siège de Corinthe«
2005 · 320 Seiten · ISBN 978-3-8316-0502-6

Band 4: Alexandra Delic: **La Vida es un Carnaval – Karnevaleske Gegenwelten in San Juan Chamula und Veracruz**
2003 · 184 Seiten · ISBN 978-3-8316-0287-2

Band 3: Christiane Plank: **Die melodramatische Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts** · Eine musikdramatische Ausdrucksform
2005 · 290 Seiten · ISBN 978-3-8316-0247-6

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:
Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · info@utzverlag.de

Gesamtverzeichnis: www.utzverlag.de