

Beilei Rao

**Vom chinesischen klassischen *Yuan Zaju* zum
deutschen Drama bei Klabund und Brecht**

Eine Untersuchung zu den Varianten des *Kreidekreises*
unter der Perspektive der Weltliteratur



Cuvillier Verlag Göttingen
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag



Vom chinesischen klassischen *Yuan Zaju*
zum deutschen Drama bei Klabund und Brecht:
Eine Untersuchung zu den Varianten des *Kreidekreises*
unter der Perspektive der Weltliteratur





**Vom chinesischen klassischen *Yuan Zaju* zum
deutschen Dramastück bei Klabund und Brecht:
Eine Untersuchung zu den Varianten des *Kreidekreises*
unter der Perspektive der Weltliteratur**

Dissertation

zur Erlangung des Grades

der Doktorin der Philosophie (Dr. phil)

an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg

im Promotionsfach Germanistik

vorgelegt von

Beilei Rao

Hamburg 2021



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Aufl. - Göttingen: Cuvillier, 2022
Zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 2022

1. Gutachter: Prof. Dr. Martin Jörg Schäfer
2. Gutachter: Prof. Dr. Shuangzhi Li

Tag der mündlichen Prüfung: 08. Juni 2022

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2022

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen

Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-54724-21

www.cuvillier.de

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2022

Gedruckt auf umweltfreundlichem, säurefreiem Papier aus nachhaltiger Forstwirtschaft.

ISBN 978-3-7369-7680-1

eISBN 978-3-7369-6680-2



Danksagung

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

Mein erster und größter Dank gilt meinem Doktorvater, Herrn Prof. Martin Jörg Schäfer, für die Betreuung der vorliegenden Arbeit, die freundliche Hilfe und die mannigfache Inspiration, die mir einen kritischen Zugang zur gewählten Thematik eröffnete. Die zahlreichen Gespräche auf intellektueller und persönlicher Ebene werden mir immer als bereichernder und konstruktiver Austausch in Erinnerung bleiben. Ich habe unsere Dialoge stets als Ermutigung und Motivation empfunden. Herrn Prof. Li Shuangzhi an der Fudan-Universität möchte ich nicht nur für die Anfertigung des Zweitgutachtens danken, sondern auch für seine fachlichen Hinweise und wertvollen Rückmeldungen, die ich zu meiner Arbeit von ihm erfahren habe. Das gemeinsame Denken und der geistige Austausch mit ihm waren immer wieder inspirierend und motivierend.

Ein großes Dankeschön geht an meine ehemalige Betreuerin meiner Masterarbeit, Frau Prof. Huang Keqin, für ihre unglaublich hilfreiche Unterstützung bei der Anfertigung dieser Doktorarbeit. Ebenfalls bedanke ich mich bei allen Lehrer*innen während meines MA- und BA-Studiums an der Tongji-Universität in Shanghai. Dank ihnen habe ich umfangreiche Kenntnisse der deutschen Sprache sowie des wissenschaftlichen Arbeitens erworben.

Ganz besonderen Dank schulde ich auch meinen „Doktorgeschwistern“, Babette Bernhard und Kevin Drews, die wichtige Teile der Dissertation sorgfältig Korrektur lasen und immer nützliche Anregungen boten. Die mit ihnen geführten Diskussionen waren ein fruchtbarer Gedankenaustausch, der an vielen Stellen unsichtbar in meine Arbeit eingegangen ist.

Mein weiterer Dank gebührt meinen Kolleg*innen im interdisziplinären Doktorandenkolleg „China in Europe, Europe in China“ und meinen Freund*innen, besonders Dr. Wang Yi, Dr. Tong Xin, Dr. Xu Kejun, Cao Yan und Chen Yuhang, für ihre liebevolle Unterstützung und persönliche Hilfe.



Mein ausdrücklicher und tief empfundener Dank geht zudem an meine Familie, meine Großeltern, meine Eltern und meine Cousins, die mir viel Kraft und Mut zur Vollendung meiner Dissertation gegeben haben.



Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	11
1.1	PROBLEMHORIZONT UND FRAGESTELLUNG	11
1.2	THEORETISCHER ZUGRIFF UND FORSCHUNGSMETHODE	15
1.3	AUFBAU DER ARBEIT	26
2	THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN	30
2.1	ZUM KERNBEGRIFF „WELTLITERATUR“	31
2.1.1	<i>Goethes Weltliteratur-Idee</i>	32
2.1.2	<i>Aktuelle Debatte in Nordamerika</i>	35
2.1.3	<i>Weltliteraturbegriff in der vorliegenden Arbeit</i>	39
2.2	GREENBLATTS ‚NEW HISTORICISM‘	41
3	YUAN ZAJU ALS NEUFORMIERUNG DER CHINESISCHEN THEATERKUNST	47
3.1	DER WEG ZUR KANONISIERUNG – DER DYNAMISCHE VERHANDLUNGSPROZESS ZWISCHEN DEM YUAN ZAJU UND DER YUAN-GESELLSCHAFT	49
3.1.1	<i>Theater und Machthaber</i>	53
3.1.2	<i>Theater und Verfasser (Han-Literati)</i>	56
3.1.3	<i>Theater und Publikum</i>	59
3.2	DIE STILISIERTE ÄSTHETIK DES YUAN ZAJU	63
3.2.1	<i>Die zentrale Rolle des Gesangs</i>	67
3.2.2	<i>Vier Akte und ein „Keil“ (Vorspiel oder Zwischenspiel)</i>	69
3.2.3	<i>Rollentypen im yuan zaju</i>	72
3.2.4	<i>Vernakularsprache</i>	76
3.3	SUBVERSION UND AFFIRMATION IM KRIMINALSTÜCK (<i>GONG’AN XI</i>)	79
3.3.1	<i>Die Richter-Bao-Figur als Self-fashioning</i>	81
3.3.2	<i>Sehnsucht nach der gesellschaftlichen Gerechtigkeit</i>	86
3.4	DER KREIDEKREIS (<i>HUILAN JI</i>) ALS YUAN ZAJU	90
3.4.1	<i>Handlung, Spannung und Lösung</i>	91
3.4.2	<i>Personenkonstellation und Figuren</i>	94



3.4.3	<i>Die Verwendung der Vernakularsprache</i>	100
4	LITERARISCHE ÜBERSETZUNG UND REZEPTION DES YUAN ZAJU IN DEUTSCHLAND	104
4.1	WELTLITERATUR UND DER DRITTE RAUM.....	105
4.2	ÜBERBLICK ÜBER DIE ÜBERSETZUNGS- UND REZEPTIONSGESCHICHTE DES YUAN ZAJU IN EUROPA AM BEISPIEL DES <i>WAISE</i> -STÜCKES.....	110
4.3	DIE VERSPÄTETE CHINOISERIE – ANFANG DES 20. JAHRHUNDERTS IN DEUTSCHLAND.....	120
4.4	ANALYSE DER DEUTSCHEN ÜBERSETZUNGEN DES <i>KREIDEKREIS</i> -STÜCKES.....	129
4.4.1	<i>Verschiedene Übersetzungsstrategien im Kreidekreis-Stück: Sprachebene</i>	132
4.4.2	<i>Gesellschaftliche Gerechtigkeit als zentrale Thematik: literarische Ebene</i>	149
5	YUAN ZAJU UND KLABUNDS LITERARISCHE SCHÖPFUNGEN	157
5.1	GEDANKENGANG – KLABUND ALS REVOLUTIONÄR, ANARCHIST UND TAOIST.....	159
5.2	KLABUND UND SEINE VORSTELLUNG VON DER WELTLITERATUR.....	164
5.3	KLABUNDS ADAPTIONEN DES TAOISMUS UND DER CHINESISCHEN LYRIK.....	168
5.3.1	<i>Klabunds Zugang zum Taoismus und zur chinesischen Lyrik</i>	169
5.3.2	<i>Klabunds Rezeption des Taoismus</i>	172
5.3.3	<i>Klabunds Annäherung an die chinesische Gedichtform</i>	176
5.4	KLABUNDS BEARBEITUNG DES <i>KREIDEKREIS</i> -STÜCKES.....	188
5.4.1	<i>Veränderung der Handlung</i>	189
5.4.2	<i>Umgestaltung der Figuren</i>	192
5.4.3	<i>Anhäufung chinesischer Elemente und Motivierung des Kreidekreises</i>	199
6	YUAN ZAJU UND BRECHTS EPISCHES THEATER	204
6.1	BRECHT UND SEINE VORSTELLUNG VON WELTLITERATUR.....	207
6.2	„BRECHT UND CHINA“ IN DER BRECHT-FORSCHUNG.....	219
6.3	BRECHTS EPISCHES THEATER UND DAS YUAN ZAJU.....	234
6.3.1	<i>Exkurs: Die Ausnahme und die Regel</i>	239
6.3.2	<i>Die Kreidekreis-Stücke in vorangegangenen Untersuchungen</i>	247
6.4	PRODUKT DER WELTLITERATUR: <i>DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS</i>	252
6.4.1	<i>Produktive Widersprüche in der Handlung und Stilisierung</i>	256
6.4.2	<i>Personenkonstellation und Figuren</i>	265



INHALTSVERZEICHNIS

6.4.3	<i>Die chinesischen philosophischen Gedanken im Kaukasischen Kreidekreis</i>	275
7	SCHLUSSBETRACHTUNG	285
	LITERATURVERZEICHNIS	292





1 Einleitung

1.1 Problemhorizont und Fragestellung

Betrachten wir die transkulturellen Begegnungen zwischen der chinesischen und deutschen Literatur, sind zahlreiche Beispiele hinsichtlich Kollision und Kompensation der philosophischen Gedanken, Assimilation und Variation wiederkehrender Motive sowie Verschiebungen und Innovationen der literarischen Formen in einzelnen Genres unübersehbar. Vor dem Hintergrund der China-Begeisterung Anfang des 20. Jahrhunderts wendet sich eine Reihe deutscher Schriftsteller¹ der chinesischen Kultur zu, die ihnen aus den zahlreichen Übersetzungen, Nachdichtungen, erzählenden Werken und dramatischen Entwürfen bekannt ist. Ein Grund für diese Zuwendung zur chinesischen Kultur wurde in der Forschung darin vermutet, dass zeitgenössische Schriftsteller damit die Hoffnung auf ein Gegengewicht zur modernen Orientierungslosigkeit und Entfremdungserfahrung verbanden.² Andererseits richteten die politisch-sozial engagierten Schriftsteller in Deutschland große Aufmerksamkeit auf die damalige politische Situation Chinas, besonders nachdem Deutschland 1898 das Schutzgebiet Qingdao erobert habe.³ Unter allen von chinesischen Originalen inspirierten literarischen Schöpfungen sind die erfolgreichen Bearbeitungen des chinesischen *zaju*-Stückes *Der Kreidekreis* (*Huilan ji* 灰闌記) besonders repräsentativ. Basierend auf der ersten französischen Übersetzung *Hoei-Lan-Ki, ou L'histoire du Cercle de Craie* (1832) des französischen Orientalisten und Sinologen Stanislas Julien (1797–1873) wurde das *Kreidekreis*-Stück zunächst auszugsweise und dann 1876 vom deutschen Schriftsteller Anton Eduard Wollheim da Fonseca (1810–1884) vollständig ins Deutsche übertragen. Sowohl die französischen als auch die deutschen Übersetzungen boten eine entscheidende Voraussetzung für Klabunds erfolgreiche *Kreidekreis*-Bearbeitung (1925), die ein Jahr später den deutschen Sinologen Alfred Forke (1867–1944) zu einer direkten Übersetzung des *Kreidekreis*-Stückes vom Chinesischen

¹ Bei Personenbezeichnungen und personenbezogenen Hauptwörtern wird in dieser Arbeit das generische Maskulinum verwendet, ohne damit andere biologische (*sex*) und soziologische (*gender*) Geschlechter auszuschließen oder zu diskriminieren.

² Vgl. Berg-Pan, Renata: Bertolt Brecht and China. Bonn: Bouvier 1979, S. 10.

³ Vgl. ebenda, S. 7.



ins Deutsche veranlasste. Hauptsächlich von der Klabund'schen erfolgreichen Bearbeitung angeregt, griff auch Bertolt Brecht in verschiedenen seiner Schaffensperioden mehrmals den *Kreidekreis*-Stoff auf. Schließlich entstand 1944 das weltberühmte Stück *Der kaukasische Kreidekreis*, in dem Brecht seine Theorie des epischen Theaters in starkem Maße umsetzte.⁴ Aus den darauffolgenden Jahren gab es noch andere *Kreidekreis*-Bearbeitungen von Johannes von Guenther (1942) und Heinz Schlötermann (1955). Schuster erkennt daher in *Der Kreidekreis* auch das einzige „echte“ fernöstliche Theaterstück, das in Deutschland zu wirklichem Erfolg gelangte.⁵ Bemerkenswert ist noch, dass dieser Zirkulationsprozess des chinesischen *Kreidekreis*-Stückes zeigt, wie ein literarisches Werk durch Übersetzungen und Bearbeitungen einen ‚Ebenen‘- bzw. ‚Statuswechsel‘ vollzieht: von der Nationalliteratur zur Weltliteratur. Daher sollen die verschiedenen *Kreidekreis*-Stücke nicht als abgeschlossene Einheiten parallel verglichen,⁶ sondern als miteinander zusammenhängende Positionen im Territorium der Weltliteratur neu betrachtet werden.

Unter allen *Kreidekreis*-Bearbeitungen sind Klabunds *Der Kreidekreis* (1925) und Brechts *Der kaukasische Kreidekreis* (1944/45) besonders repräsentativ und werden zusammen mit dem chinesischen Original als Forschungsgegenstand in der vorliegenden Arbeit eingehend analysiert. Der Grund dafür liegt nicht nur darin, dass die beiden Bearbeitungen von Klabund und Brecht im Vergleich zu anderen Versionen größeren Bühnenerfolg erzielten. Viel wichtiger ist, dass die beiden Schriftsteller Klabund und Brecht versuchten, mithilfe des Weltliteraturbegriffs ihr großes Interesse an der chinesischen Theaterform *yuan zaju* sowie am *Kreidekreis*-Stück zu erklären. So hat beispielsweise Klabund seine Vorstellungen von der Weltliteratur in seinen beiden Beiträgen *Geschichte der Weltliteratur in einer Stunde* (1922) und *Literaturgeschichte* (1929) dargelegt. Ihm zufolge

⁴ Vgl. Knopf, Jan (Hg.): Brecht Handbuch in fünf Bänden. Bd. 1: Stücke. Stuttgart: Metzler 2001, S. 525.

⁵ Mit dem Wort „echt“ meint die Autorin, dass das *Kreidekreis*-Stück zwar vor dem Hintergrund der Chinoiserie entsteht, aber inhaltlich das wahre China betrifft. Vgl. Schuster, Ingrid: Märchenspiele und politische Parabeln. China und Japan auf der europäischen Bühne. In: Programmheft der Hamburgischen Staatsoper. Hamburg: Christians 1980, S. 35–40 (hier S. 40).

⁶ Damrosch zufolge geht es in der Komparatistik um einen Vergleich zwischen zwei oder drei nationalen Traditionen, die in den jeweiligen Sprachen verwurzelt sind und als abgeschlossene Einheiten betrachtet werden. Daher bezieht sich dieser Vergleich weniger auf einen transkulturellen literarischen Austausch. Vgl. Damrosch, David (Hg.): *World literature in theory*. Chichester: John Wiley & Sons 2014, S. 3.



gelte die chinesische Literatur nicht nur als ein unverzichtbarer Bestandteil der Weltliteratur, sondern auch als eine Ergänzung der europäischen Kultur.⁷ Dieser Gedanke lässt sich auch in seiner Bearbeitung des *Kreidekreis*-Stückes wiederfinden, die Brecht unmittelbar zu mehrmaligen Bearbeitungen des *Kreidekreis*-Stoffes veranlasste. Interessanterweise brachte Brecht auch mithilfe des Weltliteraturbegriffs seine Hochschätzung für die Klabund'sche *Kreidekreis*-Bearbeitung zum Ausdruck. Er kommentierte in einem Aufsatz von 1935, dass Klabunds *Kreidekreis*-Bearbeitung als ein Beispiel der „Stücke der Weltliteratur aller Zeiten“ gelte.⁸ In diesem Zusammenhang können die drei *Kreidekreis*-Stücke – die chinesische *zaju*-Vorlage, die Bearbeitungen von Klabund und Brecht – hinsichtlich des transkulturellen Zirkulationsprozesses (auf der Makroebene) und der theoretischen Überlegungen der beiden deutschen Schriftsteller (auf der Mikroebene) als entscheidende Entwicklungsphasen eines literarischen Werkes von der Ebene der Nationalliteratur zur Ebene der Weltliteratur betrachtet werden. Daher lohnt es sich insbesondere, den Zusammenhang zwischen diesen drei *Kreidekreis*-Stücken aus der Perspektive der Weltliteratur freizulegen.

Damit lässt sich an dieser Stelle fragen: Wie wurden die *Kreidekreis*-Stücke in vorangegangenen Untersuchungen erforscht? In welcher Hinsicht unterscheidet sich die Perspektive der Weltliteratur von anderen methodischen Vorgehensweisen? Über die deutschen Bearbeitungen des *Kreidekreis*-Stückes – insbesondere die von Bertolt Brecht – und über den Vergleich zwischen dem chinesischen Original und den *Kreidekreis*-Bearbeitungen wurde bereits vieles geschrieben. Die dazugehörigen Forschungsstände werden in den folgenden Kapiteln noch detaillierter diskutiert. Im Ganzen gesehen zeichnen sich hier zwei Tendenzen in der bisherigen Forschung ab, aus denen sich verschiedene Desiderate ableiten lassen: Erstens wurde der Blick bisher stärker auf die *Kreidekreis*-Bearbeitungen in der Zielkultur gerichtet, während das chinesische Original in der Ausgangskultur sowie der Übersetzungsprozess des *Kreidekreis*-Stückes wenig behandelt wurden. Beispielsweise wurde Klabunds *Kreidekreis*-Bearbeitung in der Dissertation *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds* (1990) von Kuei-Fen Pan-Hsu im Rahmen der gesamten China-Rezeption eingehend analysiert. Im Vergleich dazu finden sich

⁷ Vgl. Klabund: Literaturgeschichte. Die deutsche und die fremde Dichtung von den Anfängen bis zur Gegenwart, hg. v. Ralf Georg Bogner. Berlin: Elfenbein 2012, S. 10.

⁸ Knopf, Jan (Hg.): Brecht Handbuch in fünf Bänden. Bd. 1: Stücke, S. 515–516.



nur eine Inhaltsangabe des chinesischen Originals und eine kurze Erwähnung des besonderen literarischen Genres (*yuan zaju*).⁹ Auf ähnliche Weise wurden die Gerichtsszenen in allen deutschen *Kreidekreis*-Bearbeitungen im Beitrag *Der Kreidekreis in der deutschen Dramenliteratur* (1991) analysiert und verglichen, während das chinesische Original und der Übersetzungsprozess des *Kreidekreis*-Stückes nur in einem Absatz zusammengefasst wurden.¹⁰ Zweitens wurden zwar das chinesische Original sowie dessen kultureller Kontext in manchen Beiträgen, wie z. B. in der bahnbrechenden Monografie *The mask of evil* (1977) von Antony Tatlow, berücksichtigt, aber die Zirkulation des *Kreidekreis*-Stückes wurde eher als ein einseitiger kultureller Transfer von China nach Deutschland beschrieben. Ausgehend von der Methode der Einfluss- und Quellenforschung, wurde häufig die Frage gestellt: Was haben deutsche Schriftsteller wie Klabund und Brecht von den chinesischen literarischen Formen und philosophischen Gedanken übernommen? Kaum wurde diese Frage aus einer anderen Perspektive betrachtet: Was tragen Klabund und Brecht zum Werdegang des chinesischen *Kreidekreis*-Stückes von der National- zur Weltliteratur bei? Daran anschließend ist auch auffallend, dass die Veränderungen in verschiedenen *Kreidekreis*-Bearbeitungen bislang in der Forschung immer als Abweichungen vom chinesischen Original beurteilt wurden.¹¹ Allerdings ist es auch möglich, dass ein tieferer Zusammenhang zwischen verschiedenen *Kreidekreis*-Versionen trotz der inhaltlichen und formalen Unterschiede besteht.

Aus den oben genannten Schwächen und Desideraten ergeben sich neue Forschungsfragen, die in der vorliegenden Arbeit aus der methodischen Perspektive des Konzepts der Weltliteratur untersucht werden sollen. Im Rahmen des Konzepts der Weltliteratur wird der Blick nicht nur auf die *Kreidekreis*-Bearbeitungen in neuen kulturellen Kontexten, sondern auch auf jede einzelne Etappe im Zirkulationsprozess des *Kreidekreis*-Stückes

⁹ Vgl. Pan-Hsu, Kuei-Fen: Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds. Eine Untersuchung zur Entstehung der Nachdichtungen und deren Stellung im Gesamtwerk. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1990, S. 147–149.

¹⁰ Vgl. Chen, Jen-Te: Der Kreidekreis in der deutschen Dramenliteratur. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1991, S. 1–2.

¹¹ Beispielsweise wird die Klabund'sche *Kreidekreis*-Bearbeitung von Tatlow aufgrund der sogenannten Falschdarstellung („shameless misrepresentation of the Chinese play“) abgewertet, was sich, Kuei-Fen Pan-Hsu zufolge, kaum halten lässt. Klabunds chinesische Nachdichtungen seien von einer geistigen Haltung geprägt und gelten auch als eine Reaktion auf die chinesische Literatur. Vgl. Pan-Hsu, Kuei-Fen: Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds, S. 15–16.



gerichtet: Das chinesische Original *Der Kreidekreis* wird sowohl im Rahmen des literarischen Genres *yuan zaju* als auch in seinem ursprünglichen kulturellen Kontext (vor dem Hintergrund der Yuan-Gesellschaft) diskutiert. Außerdem wird die literarische Übersetzung vom Standpunkt des Weltliteraturbegriffs in den Vordergrund gerückt, damit der Veränderungsprozess der Texte deutlich gezeigt werden kann. In diesem Zusammenhang werden die Fragestellungen der vorliegenden Arbeit aus der Perspektive der Weltliteratur folgendermaßen konkretisiert: Wie entstehen die Theaterform *yuan zaju* sowie das *Kreidekreis*-Stück aus dem gesellschaftlichen Kontext der Yuan-Dynastie? Wie wird das *Kreidekreis*-Stück von verschiedenen Übersetzern in die europäischen Sprachen übertragen? Welche Auswirkungen haben diese Übertragungen auf die europäische Rezeption? Welche wesentlichen Besonderheiten des chinesischen *Kreidekreis*-Stückes werden nach dem Übersetzungsprozess beibehalten? Wie bearbeiten die beiden deutschen Schriftsteller Klabund und Brecht auf der Basis der Übersetzungen nach ihren eigenen Konzeptionen das *Kreidekreis*-Stück? Welchen grundlegenden Zusammenhang gibt es trotz aller Veränderungen der Texte zwischen dem chinesischen Original und den beiden *Kreidekreis*-Bearbeitungen?

1.2 Theoretischer Zugriff und Forschungsmethode

Da der Zirkulationsprozess des *Kreidekreis*-Stückes in Deutschland in der vorliegenden Arbeit aus der Perspektive der Weltliteratur betrachtet wird, soll zunächst der Weltliteraturbegriff erläutert werden. Bemerkenswert ist, dass keine allgemeine Theorie der Weltliteratur von der Begriffsetablierung in der Goethe-Zeit bis hin zur aktuellen nordamerikanischen Debatte seit dem Anfang des 21. Jahrhunderts ausgearbeitet worden ist. Deswegen wird dieser Begriff von verschiedenen Gesichtspunkten auch unterschiedlich beschrieben. Beispielsweise changieren die Kriterien für die Weltliteratur zwischen einer Reihe von scheinbar entgegengesetzten Positionen: Ist Weltliteratur von quantitativen oder qualitativen Kriterien bestimmt? Präsentiert sie sich national oder international? Verliert sich aufgrund der kulturellen und literarischen Nivellierung allmählich die Mannigfaltigkeit der Literatur?¹² In diesem Zusammenhang soll zuerst eine Auseinandersetzung

¹² Vgl. Auerbach, Erich: *Philologie der Weltliteratur. Sechs Versuche über Stil und Wirklichkeitswahrnehmung*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992, S. 84.



mit den unterschiedlichen und wichtigen Auffassungen über Weltliteratur geführt werden. Dadurch kristallisieren sich sowohl die grundlegenden Aspekte des Weltliteraturbegriffs als auch ein geeigneter analytischer Rahmen für die vorliegende Arbeit heraus.

Es ist hier nicht der Ort, auf die gesamte Entwicklung der Weltliteratur-Theorie näher einzugehen (vgl. dazu Kap. 2). Allerdings ist zu erwähnen, dass die Etablierung des Begriffs der Weltliteratur auf Goethe zurückzuführen ist. Obwohl Goethe seine Gedanken über Weltliteratur nie in einen Zusammenhang brachte, lassen sich die wesentlichen Aspekte dieses Begriffs aus seinen Gesprächen mit Eckermann schließen.¹³ Hervorzuheben ist, dass sich Goethe bei seiner Vorstellung der Weltliteratur, wie Eckermann notiert hat, teilweise von seiner Leseerfahrung eines chinesischen Romans inspirieren ließ:¹⁴ Beim Gespräch mit Eckermann am 31. Januar 1827 wies Goethe mit Nachdruck darauf hin, dass der chinesische Roman gar nicht fremdartig aussehe. Stattdessen fühle man sich beim Lesen sehr bald als ihresgleichen und könne viele Ähnlichkeiten mit anderen literarischen Werken aus verschiedenen Ländern herausfinden.¹⁵ Daran anschließend folgt die wohl berühmteste Äußerung zur Weltliteratur von Goethe: „Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“¹⁶ Aus der Goethe'schen Leseerfahrung des chinesischen Romans und seiner darauffolgenden Verkündung der Weltliteratur-Epoche ist vor allem zu schließen, dass Goethe bei der Beschreibung dieses Begriffs viel Wert auf die gedankliche Affinität der Menschheit bzw. einen tiefgründigen Zusammenhang zwischen verschiedenen literarischen Werken aus der Welt legte. Genau dieser mögliche Zusammenhang von den drei verschiedenen *Kreidekreis*-Stücken wird in der vorliegenden Arbeit untersucht.

Ein weiterer Aspekt des Goethe'schen Weltliteraturbegriffs betrifft die Vorstellung einer wechselseitigen Kommunikation zwischen Werken und Schriftstellern aus verschiedenen Ländern. Goethe zufolge bezieht sich die Weltliteratur weder auf nationale Konkurrenz noch auf teilnahmeloses Nebeneinander der Individuen,¹⁷ sondern auf gegenseitigen

¹³ Vgl. Lamping, Dieter: Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere. Stuttgart: Kröner 2010, S. 21.

¹⁴ Vgl. Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Insel-Verl. 1987, S. 209–210.

¹⁵ Vgl. ebenda.

¹⁶ Ebenda, S. 211.

¹⁷ Vgl. Goßens, Peter: Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert. Stuttgart: J.B. Metzler 2011, S. 30.



Austausch ästhetischer Wahrnehmungen. Um diese transkulturelle Kommunikation zu verwirklichen, solle die literarische Übersetzung unter dem Weltliteraturbegriff eine entscheidende Stellung einnehmen. Beispielsweise berichtet Eckermann in einer Notiz vom 29. Januar 1827, wie Goethe ihm eine Übersetzung eines serbischen Gedichts von Herrn Gerhard empfahl.¹⁸ Diese Übersetzung sei so einfach und klar, dass man beim Lesen nie gestört werde.¹⁹ Außerdem ist bemerkenswert, dass sich einige große deutsche Schriftsteller um 1800 selbst mit Übersetzungstätigkeiten verdient machten – wie z. B. Wieland mit seinen Horaz-Übersetzungen, Herder mit seinen Übersetzungen der *Lieder der Völker* sowie Schlegel und Tieck mit ihrer Übertragung der Dramen Shakespeares.²⁰ In diesem Zusammenhang gilt die literarische Übersetzung bereits zur Goethe-Zeit als ein wesentlicher Bestandteil des Weltliteraturbegriffs.

In Anlehnung an Goethe versuchte David Damrosch in seinem aufschlussreichen Beitrag *What is world literature?* (2003) den Weltliteraturbegriff neu zu beschreiben. Die von Goethe hochgeschätzten Aspekte der Weltliteratur – die gedankliche Affinität in verschiedenen literarischen Werken und die Wichtigkeit der literarischen Übersetzung – werden von Damrosch nochmals hervorgehoben. Statt den Weltliteraturbegriff genau zu definieren, neigte Damrosch im weiteren Sinne zu einer beschreibenden Formulierung:

I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language (Virgil was long read in Latin in Europe). In its most expansive sense, world literature could include any work that has ever reached beyond its home base, but Guillén's cautionary focus on actual readers makes good sense: a work only has an *effective* life as world literature whenever, and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture.²¹

In dieser Beschreibung von Damrosch finden sich drei wichtige Phasen im Zirkulationsprozess eines literarischen Werkes: die Ausgangskultur („culture of origin“), der Übersetzungsprozess („translation“) und die Zielkultur („beyond its homebase“). Diese drei Phasen bilden auch den analytischen Rahmen sowie die Struktur der vorliegenden Arbeit auf der Makroebene: Genau nach dieser Reihenfolge wird der Prozess, wie das chinesische

¹⁸ Vgl. Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, S. 208.

¹⁹ Vgl. ebenda.

²⁰ Vgl. Lamping, Dieter: Die Idee der Weltliteratur, S. 81.

²¹ Damrosch, David: *What is world literature?* Princeton: Princeton University Press 2003, S. 4.



Kreidekreis-Stück von einem Stück der Nationalliteratur zu einem solchen der Weltliteratur wurde, erforscht. Allerdings ist Damroschs beschreibende Definition der Weltliteratur nicht ohne Schwächen. Denn es bleibt in seiner Beschreibung ungeklärt, wie ein literarisches Werk in einzelnen Phasen des Zirkulationsprozesses mit Berücksichtigung unterschiedlicher kultureller Kontexte analysiert werden soll. Daher wird Damroschs Definition der Weltliteratur von anderen Literaturwissenschaftlern kritisiert und ergänzt.²² In diesem Zusammenhang werden mit Stephen Greenblatts ‚New Historicism‘ und Homi Bhabhas Begriff des „dritten Raums“ zwei weitere Theorien an das Konzept und den Begriff der Weltliteratur herangeführt, die zur methodischen Präzisierung der vorliegenden Arbeit beitragen können.

Wie schon erwähnt, wurde der Blick in vorangegangenen Untersuchungen stärker auf die Bearbeitungen des *Kreidekreis*-Stückes in der Zielkultur gerichtet. Damrosch erinnert mit Recht daran, dass die Ausgangskultur, unter deren Prägung ein literarisches Werk zustande kommt, ebenso wichtig für den gesamten Zirkulationsprozess sei. Der Grund liege darin, dass ein vollständiges Verständnis eines literarischen Werks nicht zuletzt auf einem gewissen Verständnis der Ausgangskultur basiere.²³ Er zitiert Bruce Robbins: „The interest of the term cosmopolitanism is located, then, not in its full theoretical extension, where it becomes a paranoid fantasy of ubiquity and omniscience, but rather (paradoxically) in its local applications.“²⁴ Daher lohnt sich insbesondere, in der vorliegenden Arbeit die Theaterform *yuan zaju* sowie das *Kreidekreis*-Stück im Zusammenhang mit dem komplizierten Entstehungskontext in der Yuan-Gesellschaft neu zu betrachten. Dabei stellt sich wiederum die Frage, wie dieser produktive und vielschichtige Austauschprozess zwischen Literatur und Kontext freigelegt werden kann. Dafür werden Greenblatts

²² Statt der Affinität betont Spivak mit dem Begriff der „Singularität“ aber verstärkt die Differenzen zwischen literarischen Werken aus verschiedenen Ländern. Außerdem weist sie nachdrücklich darauf hin, dass die früher als „Peripherie“ gezeichnete Literatur in der literarischen Forschung besonders berücksichtigt werden sollte (vgl. dazu Kap. 2). Daher wird das *yuan zaju* im Zusammenhang mit der Ausgangskultur in der vorliegenden Arbeit vorgestellt, damit die kulturspezifischen Besonderheiten dieser Theaterform gezeigt werden können; in Hinsicht auf die literarische Übersetzung ist Emily Apter der Ansicht, dass das Phänomen der Unübersetzbarkeit in den literarischen Werken im Rahmen der Weltliteratur nicht genug berücksichtigt wurde (vgl. dazu Kap. 2). Entgegen den Argumenten von Apter spielt einerseits der Übersetzungsprozess in der vorliegenden Arbeit eine entscheidende Rolle. Andererseits wird der Begriff des „dritten Raums“ in den Rahmen der Weltliteratur einbezogen, damit das Phänomen der Unübersetzbarkeit beim Übersetzungsprozess des *Kreidekreis*-Stückes auch nicht außer Acht gelassen wird.

²³ Vgl. Damrosch, David: What is world literature?, S. 25.

²⁴ Ebenda, S. 22.



‚New Historicism‘ sowie die Begriffe ‚Verhandlung‘, ‚Subversion‘ und ‚Self-fashioning‘ in der vorliegenden Arbeit nutzbar gemacht. Die Diskussion über Greenblatts Theorie und die damit verbundenen Begriffe soll im Kapitel 2.2 aufgenommen werden. Hier ist allerdings hervorzuheben, dass sich der ‚New Historicism‘ von der Dichotomie zwischen dem ‚historischen Hintergrund‘ und dem ‚literarischen Vordergrund‘ abwendet.²⁵ Im Unterschied zum traditionellen Historicism, der nur die einseitige Wirkung des Kontexts auf Literatur betont, wird bei Greenblatt gezeigt, wie ein literarisches Werk mit verschiedenen gesellschaftlichen Faktoren in Wechselwirkung steht und wie es eine Rückwirkung auf den Kontext ausüben kann.²⁶ In diesem Sinne dient Greenblatts ‚New Historicism‘ als eine analytische Methode nicht nur für die Analyse des chinesischen *Kreidekreis*-Stückes in der Ausgangskultur, sondern auch für die der deutschen *Kreidekreis*-Bearbeitungen in der Zielkultur, da sowohl die Yuan-Verfasser als auch die beiden deutschen Schriftsteller, insbesondere Brecht, viel Wert auf die Gesellschaftskritik eines literarischen Werkes bzw. die potenzielle Veränderungskraft einer Theaterform legen. Das erklärt teilweise auch, warum ein tieferer Zusammenhang zwischen diesen drei *Kreidekreis*-Stücken besteht.

Ausgehend von der theoretischen Grundlage des ‚New Historicism‘ wird im Kapitel 3 gezeigt, wie sich die wesentlichen Besonderheiten des *yuan zaju* aus dem Verhandlungsprozess zwischen der Literatur und dem komplizierten kulturellen Kontext der Yuan-Gesellschaft speisen. In Hinsicht auf die verschiedenen kulturellen und gesellschaftlichen Faktoren der Yuan-Gesellschaft sind folgende Beiträge richtungsweisend: In der 1997 veröffentlichten *Geschichte der chinesischen traditionellen Theaterräume (Zhongguo gudai juchang shi 中国古代剧场史)* von Liao Ben wurden der besondere Theaterraum („Ziegelhäuser“) und die damalige Aufführungssituation des *yuan zaju*, basierend hauptsächlich auf den historischen Materialien, detailliert vorgestellt.²⁷ Außerdem wurde das *zaju*-Stück *Zhongli of the Han leads Lan Caihe to enlightenment*²⁸ (*Han Zhongli dutuo*

²⁵ Vgl. Greenblatt, Stephen: *The power of forms in the English Renaissance*. Pilgrim Books 1982, S. 5–6. Zitiert nach Payne, Michael (Hg.): *The Greenblatt reader*. Stephen Greenblatt. Oxford: Blackwell 2005, S. 2.

²⁶ Vgl. Payne, Michael (Hg.): *The Greenblatt reader*, S. 27.

²⁷ Vgl. Liao, Ben (廖奔): *Zhongguo gudai juchang shi (中国古代剧场史)*. Zhengzhou 1997, S. 40–59.

²⁸ Der englische Titel des *zaju*-Stückes ist von Wai-Yee Li übersetzt. Vgl. Hsia, C. T./Li, Wai-Yee/Kao, George (Hg.): *The Columbia anthology of Yuan drama*. New York: Columbia university press 2014, S. 6.



Lan Caihe 漢鐘離度脫藍采和) in diesem Beitrag erwähnt, in dem das Alltagsleben der *zaju*-Künstler und die damalige Aufführungssituation des *yuan zaju* in der Yuan-Zeit beschrieben wurden.²⁹ In diesem Zusammenhang kann der Inhalt der historischen Materialien mit dem der literarischen Werke verglichen werden, damit der Verhandlungsprozess zwischen Text und Kontext, Yuan-Verfassern und Historikern sowie Schauspielern und Publikum gezeigt werden kann. Auch in der Monografie *Das traditionelle chinesische Theater. Vom Mongolendrama bis zur Peking Oper* (2009) von Kubin wurden drei Kapitel dem *yuan zaju* gewidmet. In diesem Werk wurde das *yuan zaju* nicht nur als eine Entwicklungsphase der Geschichte der chinesischen traditionellen Theaterformen, sondern auch als ein unweigerliches Produkt der dynamischen Yuan-Gesellschaft betrachtet.³⁰ Patricia Sieber untersuchte in ihrem 2003 erschienenen Werk *Theaters of desire: authors, readers and the reproduction of early Chinese Song-drama, 1300–2000* das *yuan zaju* aus der Perspektive der Druckkultur, der Autorschaft und des regulatorischen Diskurses der Begierde und richtete ihren Blick stärker auf das Phänomen, dass die bestehenden *zaju*-Stücke im starken Maße von den Ming-Literati (vor allem zwischen 1550 und 1680) bearbeitet wurden.³¹ Obwohl sich die Autorin in diesem Werk hauptsächlich auf die Einflussfaktoren für die Veränderung des *yuan zaju* in der Ming-Zeit konzentrierte, erweist sich das Werk als eine überzeugende Fallstudie zur Analyse des wechselseitigen Verhandlungsprozesses zwischen einer literarischen Form und dem gesellschaftlich-kulturellen Kontext. Nicht zuletzt sind einige Sammlungen der englischen Übersetzungen vom *yuan zaju* erwähnenswert – *Monks, bandits, lovers, and immortals. Eleven early Chinese plays* (2010), *The Columbia anthology of Yuan drama* (2014) und *The orphan of Zhao and other Yuan plays* (2014). Einerseits dienen solche englischen Übersetzungen der *zaju*-Stücke als relativ wortgetreue Versionen und werden deswegen in der vorliegenden Arbeit zitiert. Andererseits zeigte einer der Herausgeber der oben genannten Sammlungen (Wilt L. Idema) mehrmals in seinen Beiträgen, wie das *yuan zaju* von verschiede-

²⁹ Vgl. Liao, Ben (廖奔): *Zhongguo gudai juchang shi* (中国古代剧场史), S. 55–59.

³⁰ Vgl. Kubin, Wolfgang: *Das traditionelle chinesische Theater. Vom Mongolendrama bis zur Peking Oper*. München: Saur 2009.

³¹ Vgl. Sieber, Patricia: *Theaters of desire. Authors, readers, and the reproduction of early Chinese Song-drama, 1300–2000*. New York: Palgrave Macmillan 2003.



nen Faktoren wie Publikum, Schauspieler, Zensur und Ming-Literati beeinflusst und geformt wurde.³² Diese Betrachtung steht auch mit der Forschungsmethode des ‚New Historicism‘ in Übereinstimmung.

Die zweite Theorie, die in Hinsicht auf den Übersetzungsprozess den Weltliteraturbegriff in der vorliegenden Arbeit ergänzt, ist der Begriff des „dritten Raums“ von Homi Bhabha. Sowohl in Goethes Vorstellungen der Weltliteratur als auch in der Weltliteratur-Definition Damroschs spielt die literarische Übersetzung eine zentrale Rolle. Damrosch zufolge gilt die Zirkulation (*circulation*) eines literarischen Werkes, die unmittelbar durch den Übersetzungsprozess realisiert wird, als der Kern des Weltliteraturbegriffs. Daher soll zuerst erklärt werden, wie der Übersetzungsbegriff in der vorliegenden Arbeit verstanden wird und nach welchen Kriterien die verschiedenen Übersetzungsversionen des *Kreidekreis*-Stückes behandelt und bewertet werden. Wie schon erwähnt, werden die chinesische *zaju*-Vorlage und die deutschen *Kreidekreis*-Bearbeitungen im Folgenden nicht als abgeschlossene Einheiten verglichen. Dementsprechend soll die literarische Übersetzung nicht als eine statische Wiedergabe des Originaltextes betrachtet werden, sondern im Rahmen des Konzepts der Weltliteratur einen Zwischenraum mit verflüssigter Grenzzone anzeigen, in der sich ein literarisches Werk mit verschiedenen gesellschaftlich-kulturellen Kontexten intensiv austauschen kann. Genau in diesem Sinne ist der Begriff des „dritten Raums“ besonders geeignet, den Übersetzungs- bzw. Veränderungsprozess des *Kreidekreis*-Textes zu schildern.

Als Gegenmodell zur Dichotomie der westlichen Theorie (wie das Selbe/das Andere, Kolonisator/Kolonisierter oder Ost/West³³) wendet sich Homi Bhabha in seinem Beitrag *The location of culture* von allen einfachen Gegensätzen ab. Er wirft seinen Blick dagegen auf die hybriden Randgebiete verschiedener Kulturen und versucht, die Produktivität der Bedeutung aus dem Verhandlungsprozess zwischen den scheinbar entgegengesetzten Polaritäten herauszufinden. Auf dieser Basis entwickelt Bhabha aus kultureller Perspektive den Begriff des „dritten Raums“, der für die Erklärung des Übersetzungsprozesses im Rahmen der Weltliteratur von großer Bedeutung ist. Vor allem verwendet Bhabha in der

³² Vgl. Idema, Wilt L.: The many shapes of medieval Chinese plays: How texts are transformed to meet the needs of actors, spectators, censors, and readers. In: *Oral Tradition* 20/2 (2005), S. 320–334.

³³ Vgl. Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. 2., erw. Aufl.* Stuttgart: J.B. Metzler 2001, S. 60.



Definition des „dritten Raums“ Wörter wie „interpretation“, „communication between the I and the You“ und „translated“,³⁴ die schon auf einen Zusammenhang zwischen dem „dritten Raum“ und der Übersetzung hinweisen. Außerdem stellt dieser Begriff auf zwei Ebenen neue Kriterien für die Bewertung verschiedener literarischer Übersetzungen auf: Auf der Sprachebene gibt es unter dem Begriff des „dritten Raums“ keine klare Abgrenzung zwischen der Ausgangs- und der Zielsprache. Stattdessen werden die Hybridität und die Offenheit des Textes beim Übersetzungsprozess in den Vordergrund gerückt. Dementsprechend geht es weniger um die Richtigkeit der Übersetzung im Vergleich zum Original als um den ganzen Veränderungsprozess des Textes, in dem die Bedeutungen und die kulturspezifischen Elemente beibehalten, weggelassen, missrepräsentiert oder falsch verstanden werden. Auf der literarischen Ebene bietet der Übersetzungsprozess verschiedenen *Kreidekreis*-Stücken einen dritten Raum, in dem sowohl die Affinität als auch die Differenzen dargestellt werden und sich das Original und die Bearbeitungen im Rahmen der Weltliteratur aufeinander beziehen können.

Nicht zuletzt möchte die vorliegende Arbeit durch die Einbeziehung des Begriffs vom „dritten Raum“ in den Rahmen der Weltliteratur auf die Kritik gegen den Weltliteraturbegriff reagieren. Beispielsweise weist Emily Apter in ihrem Beitrag *Against world literature: on the politics of untranslatability* (2013) darauf hin, dass die „Unübersetzbarkeit“ der literarischen Werke im Kontext der Weltliteratur nicht genug berücksichtigt werde.³⁵ Apter zufolge würden die kulturspezifischen Elemente eines literarischen Werkes, die eigentlich unübersetzbar seien, aufgrund der Generalisierungstendenz der Weltliteratur nach dem Übersetzungsprozess nivelliert und gingen deswegen verloren.³⁶ Durch die Einbeziehung des Begriffs vom „dritten Raum“ in den konzeptuellen Rahmen der Weltliteratur wird das Problem der Unübersetzbarkeit zwar nicht gelöst, aber auch nicht außer Acht gelassen. Sowohl die erfolgreichen Übertragungen des Originals als auch die unübersetzbaren (entweder weggelassenen oder falsch interpretierten) kulturspezifischen Elemente des *Kreidekreis*-Stückes beim Übersetzungsprozess werden in der vorliegenden Arbeit gezeigt. In diesem Zusammenhang geht es im Kapitel 4 vor allem

³⁴ Bhabha, Homi: *The location of culture*. London: Routledge 1994, S. 36.

³⁵ Vgl. Apter, Emily: *Against world literature*. In: Damrosch, David (Hg.): *World literature in theory*. Chichester: John Wiley & Sons 2014, S. 345–362 (hier S. 347).

³⁶ Vgl. ebenda, S. 350.



um die Frage, wie sich der *Kreidekreis*-Text beim Übersetzungsprozess verändert und was trotz aller Differenzen und Veränderungen in neuen Bearbeitungen beibehalten wird. In vorangegangenen Untersuchungen zur Zirkulation des *Kreidekreis*-Stückes in Europa richteten die Forscher ihre Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die Vorstellung und Textanalyse verschiedener Bearbeitungen in der Zielkultur. Dementsprechend trat der Übersetzungsprozess des *Kreidekreis*-Stückes eher in den Hintergrund. Beispielsweise konzentrierte sich die Autorin Berg-Pan in ihrem aufschlussreichen Aufsatz über das *Kreidekreis*-Stück „Mixing old and new wisdom“ auf die *Kreidekreis*-Bearbeitungen von Klabund und Brecht, während die unterschiedlichen Übersetzungsversionen dieses Stückes nur namentlich genannt wurden.³⁷ Auch in Tatlows Monografie *The mask of evil* wurde der Übersetzungsprozess des *Kreidekreis*-Stückes in kurzen Abschnitten zusammengefasst, wobei nicht alle deutschen Übersetzungen inbegriffen sind.³⁸ Da eine eingehende Analyse des Übersetzungsprozesses zu einer vollständigen Erkenntnis vom Wegdegang des *Kreidekreis*-Stückes von der Nationalliteratur zur Weltliteratur beitragen kann, werden die deutschen *Kreidekreis*-Übersetzungen in der vorliegenden Arbeit auf der Textebene analysiert und verglichen. Dadurch kristallisieren sich die wesentlichen Besonderheiten aller deutschen *Kreidekreis*-Übersetzungen heraus, was weiterhin eine entscheidende Voraussetzung für die Analyse der beiden *Kreidekreis*-Bearbeitungen von Klabund und Brecht bietet. Als ein guter Einstieg in die Rezeptionsgeschichte der chinesischen Literatur und Philosophie um die Jahrhundertwende in Deutschland dienen die beiden Forschungsarbeiten *China und Japan in der deutschen Literatur 1890–1925* von Ingrid Schuster und *Das Chinabild in der deutschen Literatur 1871–1933* von Weigui Fang, die eine Basis für die Textanalysen der verschiedenen *Kreidekreis*-Übersetzungen in der vorliegenden Arbeit bilden.

Ausgehend vom Übersetzungsprozess des *yuan zaju* bzw. des *Kreidekreis*-Stückes vor dem Hintergrund der China-Begeisterung Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland gelten das *yuan zaju* sowie das *Kreidekreis*-Stück nach der Definition Damroschs bereits als Weltliteratur. Damit lässt sich in den Kapiteln 5 und 6 fragen, welche Beiträge die

³⁷ Vgl. Berg-Pan, Renata: Mixing old and new wisdom: the “Chinese” sources of Brecht’s Kaukasischer Kreidekreis and other works. In: *The German Quarterly* 48/2 (1975), S. 204–228.

³⁸ Vgl. Tatlow, Antony: *The mask of evil*. Bern: Peter Lang 1977, S. 293–294.



beiden *Kreidekreis*-Bearbeitungen von Klabund und Brecht zur Erweiterung des Zirkulationsprozesses des *Kreidekreis*-Stückes als Weltliteratur leisten. Mit dieser Fragestellung wird der beiderseitige Verhandlungsprozess zwischen der chinesischen *zaju*-Vorlage und den deutschen *Kreidekreis*-Bearbeitungen hervorgehoben. Außerdem zeigt die vorliegende Arbeit sich mit dieser Fragestellung offen für die Rolle der theoretischen Konzeptionen Klabunds und Brechts. Im Unterschied zu vorangegangenen Untersuchungen werden Differenzen in beiden Bearbeitungen nicht als Abweichungen vom Original, sondern als Nachschreiben bzw. Ergänzungen des chinesischen *Kreidekreis*-Stückes im Rahmen der Weltliteratur betrachtet. Trotz der unterschiedlichen Forschungsperspektiven sind einige Untersuchungen, in denen das Verhältnis zwischen der chinesischen Literatur und der literarischen Praxis von Klabund und Brecht in tiefgehender Weise dargelegt wurde, für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung und sollen an dieser Stelle vorgestellt werden.

Über „Klabund und China“ wurde zwar nicht intensiv geforscht, aber es gibt dennoch systematische Studien, aus denen die vorliegende Arbeit viele Anregungen gewonnen hat. Die 1990 unter dem Titel *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds* veröffentlichte Dissertation von Kuei-Fen Pan-Hsu gilt als die einzige umfassende Forschungsarbeit in diesem Bereich. Alle Werke von Klabund, die sich inhaltlich auf die chinesische Literatur und Philosophie beziehen, wurden in diesem Beitrag nach verschiedenen literarischen Genres ausführlich analysiert. Außerdem verwies Pan-Hsu zu Recht auf das Problem der ungleichen Beurteilung der Klabund'schen chinesischen Nachdichtungen aus verschiedenen Forschungsperspektiven in vorangegangenen Untersuchungen.³⁹ Beispielsweise ging Chen Chuan 1936 in seinem Beitrag *Die chinesische schöne Literatur im deutschen Schrifttum (Zhongde wenzue yanjiu 中德文學研究)* von dem Kriterium des chinesischen Originals aus und behauptete, dass das Klabund'sche *Kreidekreis*-Stück als die bisher beste Bearbeitung eines chinesischen Theaterstückes in Deutschland gelten könne.⁴⁰ Der Grund dafür liege darin, dass die Lebensphilosophie

³⁹ Vgl. Pan-Hsu, Kuei-Fen: *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds*, S. 24.

⁴⁰ Vgl. Chen, Chuan: *Forschung zur literarischen Beziehung zwischen China und Deutschland (Zhongde wenzue yanjiu 中德文學研究)*. Beijing 1936, S. 103.



der Chinesen in diesem Werk am besten dargestellt werde.⁴¹ Im Vergleich dazu ging Tatlow von seinem gesellschaftskritischen Gesichtspunkt aus und übte, wie schon erwähnt, harte Kritik an der Klabund'schen *Kreidekreis*-Bearbeitung, insbesondere dort, wo er diese mit *Der kaukasische Kreidekreis* von Brecht verglich.⁴² Dagegen nannte Pan-Hsu verschiedene Faktoren bei den literarischen Nachdichtungen und versuchte zu erklären, warum das Klabund'sche *Kreidekreis*-Stück nicht einfach aus einer einzigen Perspektive abgewertet werden sollte.⁴³ Im gleichen Jahr (1990) wurde das Buch *Expressionistische Nachdichtungen chinesischer Lyrik* veröffentlicht, in dem der Sprachstil und die Struktur der chinesischen Nachdichtungen Klabunds aus der Perspektive der gegenseitigen Einflüsse zwischen der chinesischen lyrischen Ästhetik und dem Expressionismus in Deutschland diskutiert wurden.⁴⁴ Im Jahr 1993 erschien eine weitere Dissertation mit dem Titel *Die China-Rezeption bei expressionistischen Autoren* von Ruixin Han, in der Klabunds chinesische Nachdichtungen nochmals im Rahmen der expressionistischen Literatur analysiert wurden. Außerdem wurden die verschiedenen Übersetzungsversionen der chinesischen Werke und die Veröffentlichungen über China um die Jahrhundertwende systematisch vorgestellt,⁴⁵ was eine entscheidende Grundlage für die Verortung der Klabund'schen Nachdichtungen vor dem Hintergrund der damaligen expressionistischen Gedankenströmung in Deutschland bot.

Da eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand über „Brecht und China“ im Kapitel 6.2 gegeben wird, ist hier nicht der Ort, auf alle Kontexte und Diskurse in diesem Forschungsbereich näher einzugehen. Allerdings ist Antony Tatlows Grundlagenwerk *The mask of evil. Brecht's response to the poetry, theatre and thought of China and Japan. A comparative and critical evaluation* (1977) an dieser Stelle besonders erwähnenswert. Diese Studie bietet einen enzyklopädischen Überblick über die vielfältigen Einflüsse der chinesischen Lyrik, Theaterform und Philosophie auf Brechts Werke. Basierend auf der Methode der Einflussforschung versuchte Tatlow in seinem Beitrag, einen

⁴¹ Ebenda.

⁴² Vgl. Tatlow, Antony: *The mask of evil*, S. 293.

⁴³ Vgl. Pan-Hsu, Kuei-Fen: *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds*, S. 15–16.

⁴⁴ Vgl. Jian, Ming: *Expressionistische Nachdichtungen chinesischer Lyrik*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1990.

⁴⁵ Vgl. Han, Ruixin: *Die China-Rezeption bei expressionistischen Autoren*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1993.



tieferen Zusammenhang zwischen den Brecht'schen Werken und der chinesischen Literatur und Philosophie zu beweisen. Allerdings legte er seinen Forschungsschwerpunkt hauptsächlich auf Brechts Rezeption der chinesischen Literatur und Philosophie, während die chinesischen Originale in der Ausgangskultur und der Übersetzungsprozess relativ wenig behandelt wurden. In diesem Sinne kann die vorliegende Arbeit an Tatlows Forschung anschließen und beansprucht somit, die Analyse vom Gesichtspunkt des gesamten Zirkulationsprozesses des *Kreidekreis*-Stückes zu ergänzen. Besonders hervorzuheben ist, dass Tatlow in dieser Studie erstmals die Unterscheidung zwischen zwei chinesischen Theaterformen – der Peking-Oper und dem *yuan zaju* – traf und darauf aufmerksam machte, dass das *yuan zaju* aufgrund seiner Gesellschaftskritik bzw. seiner subversiven Tendenz mit dem Brecht'schen epischen Theater im engeren Zusammenhang stehe.⁴⁶ Genau dies bildet den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Tatlow hat zwar die obige These aufgestellt, aber nicht weiter argumentiert: Warum zeichnet sich das *yuan zaju* durch Gesellschaftskritik aus? Wie wird diese subversive Tendenz auf der Textebene dargestellt? Ist diese subversive Tendenz des *yuan zaju* bzw. des *Kreidekreis*-Stückes nach dem Übersetzungsprozess beibehalten und von den deutschen Schriftstellern wie Klabund und Brecht wahrgenommen worden? An diesen Ansatz möchte die vorliegende Arbeit, als eine Art ergänzender Fortsetzung von Tatlows Forschungsergebnissen, anschließen.

1.3 Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit unterscheidet sich von den vorherigen Quellen- und Einflussforschungen in Bezug auf die Fragestellungen, die sich bisher vor allem auf formale Affinitäten und Differenzen in den drei *Kreidekreis*-Stücken konzentriert haben. Stattdessen werden das *yuan zaju* und die dramatischen Entwürfe bei Klabund und Brecht vor allem als drei miteinander zusammenhängende Positionen im Rahmen der Weltliteratur betrachtet. Es geht vor allem um die Frage, wie das *yuan zaju* als eine traditionelle chinesische Theaterform, die viele kulturspezifische Elemente in sich trägt, auf die Weltbühne

⁴⁶ „They [the plots of Yüan drama] were once progressive, urging the alien usurpators to uphold the principles of social justice and the judges to defend the rights of the common people, whereas now it is their feudal ideology which is most apparent to those who care about the social significance of the theatre.“ – Tatlow, Antony: *The mask of evil*, S. 291.



tritt und von einem breiteren Publikum gelesen, übertragen und bearbeitet wird. Zweitens dient das Einzelbeispiel des *Kreidekreis*-Stückes als ein Ausgangspunkt für eine eingehende Reflexion über den Verhandlungsprozess zwischen verschiedenen Theaterformen und deren kulturellen Ursprüngen. Daran anschließend wird in dieser Arbeit untersucht, welche konzeptionellen Anknüpfungspunkte es zwischen dem chinesischen *Kreidekreis*-Stück und den Bearbeitungen von Klabund und Brecht gibt.

Um die oben genannten Fragen zu beantworten, gliedert sich die Arbeit in die nachfolgend beschriebenen Kapitel. Im Kapitel 2 werden die in der vorliegenden Arbeit einbezogenen literarischen Theorien bzw. Begriffe systematisch vorgestellt. Da der Forschungsgegenstand, nämlich der Werdegang des *Kreidekreis*-Stückes von einer Nationalliteratur zur Weltliteratur, im Rahmen der Weltliteratur neu betrachtet wird, muss zunächst dieser Begriff selbst in den Fokus gerückt werden. Es gibt keine allgemeingültige Definition für den Begriff der Weltliteratur. Deswegen werden gängige Ausprägungen und Verwendungen des Begriffs nachvollzogen. Auf dieser Grundlage sind diejenigen zentralen Merkmale der Weltliteratur herauszustellen, die meiner eigenen Definition des Weltliteraturbegriffs zugrunde liegen. Danach wird Greenblatts ‚New Historicism‘ an die Diskussion um den Begriff der Weltliteratur herangeführt, um die Kriterien für den Weltliteraturbegriff der vorliegenden Arbeit zu konkretisieren. Die damit verbundenen Begriffe, die in der folgenden Textanalyse verwendet werden, sind ebenfalls in diesem Kapitel zu klären.

Im Kapitel 3 wird das *yuan zaju* als Neuformierung der chinesischen Theaterkunst vorgestellt. Hier wird versucht, folgende Fragen zu beantworten: Aus welchem gesellschaftlichen und kulturellen Kontext speist sich die Theaterform des *yuan zaju*? Über welche stilisierten Besonderheiten verfügt das *yuan zaju*? Wie werden der soziale Konflikt und die zwiespältige Haltung der Yuan-Verfasser zur kaiserlichen Macht in *zaju*-Stücken dargestellt? Wie werden die Spannungs- und Machtverhältnisse zwischen Individuum und Gesellschaft sowie Literatur und Politik in das *Kreidekreis*-Stück encodiert? In diesem Zusammenhang wird zuerst die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des *yuan zaju* vor dem Hintergrund der Yuan-Gesellschaft dargestellt. Auf dieser Grundlage wird untersucht, wie sich dieser Verhandlungsprozess zwischen Text und Kontext in Inhalt und Form des *yuan zaju* gestaltet. Schließlich wird das chinesische Original des *Kreidekreis*-Stückes als *yuan zaju* auf der Textebene analysiert.



Im Kapitel 4 wird zuerst der Begriff des „dritten Raums“ von Homi Bhabha in den Rahmen der Weltliteratur einbezogen, um zu zeigen, wie der Übersetzungsprozess in der vorliegenden Arbeit verstanden werden soll. Dann wird ein Überblick über die Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte des *yan zaju* in Europa am Beispiel eines anderen *zaju*-Stückes – *Die Waise vom Haus Zhao (Zhaoshi gu'er 赵氏孤儿)* – gegeben. Daraus kristallisiert sich heraus, welche wesentlichen Besonderheiten des *yan zaju* nach dem Übersetzungsprozess in der Zielkultur beibehalten sind. Daran anschließend wird die verspätete Chinoiserie am Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland vorgestellt. Die zahlreichen Übersetzungen chinesischer Werke und die wachsende Aufmerksamkeit für den Taoismus und die damalige politische Situation in China veranlassen deutsche Schriftsteller wie Klabund und Brecht, literarische und philosophische Stoffe aus China aufzugreifen. Auf dieser Basis werden alle deutschen *Kreidekreis*-Übersetzungen auf der Textebene analysiert und miteinander verglichen. Ziel dieses Kapitels ist, den Übersetzungs- bzw. Veränderungsprozess des *Kreidekreis*-Textes auf der sprachlichen und literarischen Ebene darzustellen. Darüber hinaus ist auch in diesem Teil zu zeigen, dass die Gesellschaftskritik im *yan zaju* trotz aller Veränderung des Textes immer noch eine entscheidende Rolle in allen deutschen *Kreidekreis*-Übersetzungen spielt.

Im Kapitel 5 geht es um Klabunds Bearbeitung des *Kreidekreis*-Stückes. Im Unterschied zu bisherigen Untersuchungen, in denen die Forscher direkt auf den Einfluss der chinesischen Literatur und Philosophie auf Klabunds Werke eingehen, dient Klabunds eigene Definition des Weltliteraturbegriffs in der vorliegenden Arbeit als Ausgangspunkt seiner literarischen Praxis bzw. seiner chinesischen Nachdichtungen. Damit lässt sich an dieser Stelle fragen, was Klabund unter Weltliteratur versteht und ob er durch seine Beschäftigung mit der chinesischen Literatur einen Zugang zur Weltliteratur gefunden hat. Daran anschließend werden Klabunds Nachdichtungen der chinesischen Lyrik und taoistischen Werke, die später in seiner *Kreidekreis*-Bearbeitung Entsprechungen finden, auf der Textebene analysiert. Daraus lässt sich ableiten, nach welchen Prinzipien Klabund die chinesische Literatur überträgt und bearbeitet. Schließlich wird das Klabund'sche *Kreidekreis*-Stück eingehend analysiert, um zu zeigen, in welcher Hinsicht diese Bearbeitung mit dem chinesischen Original im Zusammenhang steht.

Auf ähnliche Weise wird im Kapitel 6 zuerst versucht, Brechts Gedanken über den Weltliteraturbegriff aus einigen seiner literarischen Werke darzustellen. Davon ausgehend



werden drei Gedichte aus seiner Exilzeit ausgewählt, um zu zeigen, dass sich Brecht zumindest seit den 1930er Jahren von der oberflächlichen Chinoiserie in seinen früheren Werken abwendet und die chinesische Literatur als einen wesentlichen Bestandteil der Weltliteratur betrachtet. Im Anschluss erfolgt eine kritische Auseinandersetzung mit den Vorgehensweisen der vorangegangenen Untersuchungen über „Brecht und China“, um zu erklären, warum das Verhältnis zwischen dem *yuan zaju* und dem epischen Theater sowie Brechts *Kreidekreis*-Bearbeitung im Rahmen der Weltliteratur neu betrachtet werden sollten. Auf dieser Basis werden andere Beispiele der Weltliteratur aus Brechts Werken, wie z. B. seine Übertragungen der chinesischen Gedichte von Po Chü-yi und das von einer anderen *zaju*-Vorlage bearbeitete Lehrstück *Die Ausnahme und die Regel*, in diesem Teil behandelt. Daraus lässt sich schließen, auf welche Aspekte Brecht bei seiner Beschäftigung mit der chinesischen Literatur besonderen Wert gelegt hat. Auf dieser Basis wird *Der kaukasische Kreidekreis* aus der Perspektive der Weltliteratur in Bezug auf das chinesische Original analysiert, wobei die Differenzen nicht unbedingt als Abweichungen vom Original, sondern als Nachschreiben bzw. Umcodierung der chinesischen Vorlage betrachtet werden. Schließlich ist darzustellen, dass die in die chinesische *zaju*-Vorlage encodierte Gesellschaftskritik und Subversion nach dem Übersetzungsprozess nicht nur in der Brecht'schen *Kreidekreis*-Bearbeitung beibehalten, sondern auch durch Brechts eigene Konzeptionen verstärkt werden. Diese gedankliche Affinität liegt dem tieferen Zusammenhang zwischen dem *yuan zaju* und dem epischen Theater zugrunde, der über die formalen Ähnlichkeiten hinausgeht.

Im Kapitel 7 werden die Forschungsmethoden und die wichtigen Ergebnisse der vorliegenden Arbeit zusammengefasst. Außerdem werden die verschiedenen chinesischen Bearbeitungen des *Kaukasischen Kreidekreises* von Brecht kurz vorgestellt, um zu zeigen, dass der Text im Rahmen der Weltliteratur immer offen bleibt und daher kontinuierlich bearbeitet wird.

2 Theoretische Überlegungen

Wie im ersten Kapitel erwähnt, arbeiten die bisher durchgeführten Untersuchungen zur transkulturellen Kommunikation zwischen der chinesischen und der westlichen Theaterkunst meistens mit Methoden der Quellen- und Einflussforschung. Infolgedessen werden die verschiedenen Theaterformen, die eigentlich in unterschiedlichen kulturellen Kontexten und Traditionen verwurzelt sind, von ihren ursprünglichen Kultursystemen getrennt und miteinander auf der formalen Ebene „verglichen“. Die zwei wesentlichen Forschungsfragen der vorliegenden Arbeit lassen sich nur schwer anhand der formalen Ähnlichkeiten oder Unterschiede erklären: 1) Wie tritt die Theaterform *yuan zaju* auf die Weltbühne und wie wird sie von einem breiten Publikum gelesen, rezipiert und übertragen? 2) Welche konzeptionellen Anknüpfungspunkte gibt es zwischen den drei *Kreidekreis*-Stücken (der chinesischen *zaju*-Vorlage und den dramatischen Entwürfen von Klabund und Bertolt Brecht)?

Die vorliegende Arbeit unterscheidet sich dadurch von vorherigen Untersuchungen, dass sie sich nicht auf eine formale Verbindung verschiedener Theaterformen begrenzt, sondern die literarische Verhandlung, Übertragung sowie Kompromisse der Formen in bestimmten kulturellen Kontexten in den Blick nimmt. Deswegen werden zwei methodische Ansätze, das Konzept der Weltliteratur und der ‚New Historicism‘ (Greenblatt), für die Untersuchung der Makro- und Mikrostruktur in dieser Arbeit herangezogen. Um die konzeptionellen Anknüpfungspunkte der Theaterformen in verschiedenen kulturellen Kontexten offenlegen zu können, sollen diese vor allem in einer gemeinsamen literarischen Welt als gleichwertig betrachtet werden. Mit dem Weltliteraturbegriff wird ein literarisches Werk sowohl in seiner einheimischen Kultur als auch im Territorium der Weltliteratur behandelt. So wird es möglich, die gegenseitige Abhängigkeit und Interaktion der verschiedenen Werke oder literarischen Formen aus einer kosmopolitischen Perspektive darzustellen.⁴⁷ Im Laufe seiner Entwicklung wurde der Weltliteraturbegriff immer wieder neu definiert und ist bis heute umstritten. Daher wird der Begriff in dieser Arbeit auf der Basis einer kritischen Reflexion über die aktuellen Debatten neu definiert (vgl. dazu Kap. 2.1).

⁴⁷ Vgl. Casanova, Pascale: Literature as a world. In: *New Left Review* 31/1 (2005), S. 71–90 (hier S. 73).