

Münchener Universitätschriften
Theaterwissenschaft · Band 21

Anna Stecher

Im Dialog mit dem chinesischen Schauspieljahrhundert

Studien zum Theater von Lin Zhaohua



 Herbert Utz Verlag

Anna Stecher

**Im Dialog mit dem chinesischen
Schauspieljahrhundert**

Studien zum Theater von Lin Zhaohua

Herbert Utz Verlag · München 2014

Theaterwissenschaft
Band 21

EBook-Ausgabe:
ISBN 978-3-8316-7024-6 Version: 1 vom 25.08.2014
Copyright© Herbert Utz Verlag 2014

Alternative Ausgabe: Softcover
ISBN 978-3-8316-4095-9
Copyright© Herbert Utz Verlag 2014

Münchener Universitätsschriften
Theaterwissenschaft

Anna Stecher

**Im Dialog mit dem
chinesischen
Schauspieljahrhundert**
Studien zum Theater
von Lin Zhaohua



Herbert Utz Verlag · München

Theaterwissenschaft · Band 21

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: Der Kirschgarten (2004), Foto: tanshaoyuan,
mit freundlicher Genehmigung des Theaterstudios Lin Zhaohua.

Zugleich: Dissertation, München, Univ., 2011

Lektorat: Dr. Ursula Ehrenwirth

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte, ins-
besondere die der Übersetzung, des Nach-
drucks, der Entnahme von Abbildungen, der
Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähn-
lichem Wege und der Speicherung in Daten-
verarbeitungsanlagen bleiben, auch bei nur
auszugsweiser Verwendung, vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH 2014

ISBN 978-3-8316-4095-9

Printed in EU

Herbert Utz Verlag GmbH, München

Tel.: 089/277791-00 · www.utzverlag.de

与中国的百年话剧对话 ——论林兆华的导演艺术

*Für alle, die ihr China schon gefunden haben, oder
noch auf der Suche danach sind ...*

Inhalt

Danksagung	9
Einleitung	10
Lin Zhaohua	13
Das chinesische Schauspieljahrhundert	21
Stand der Forschung, Ziele und Methoden	31
Shakespeare	36
Hamlet	38
Coriolanus	54
Zwischenresümee	68
Poesien des Ortes	70
Die Vogelmenschen	73
Das Land des weißen Hirsches.....	88
Zwischenresümee	101
Warten oder gehen?	104
Drei Schwestern Warten auf Godot	107
Baumeister Solness	121
Zwischenresümee	136
Neuerzählungen	138
Alte Geschichten neu erzählt.....	141
Der Attentäter	156
Zwischenresümee	172
Opern-Melodien	175
Grenzenlose Liebe	177
Das Waisenkind der Familie Zhao	192
Zwischenresümee	207
Schauspielmöglichkeiten	209
Die Schachmenschen.....	211
Der Kirschgarten	226
Zwischenresümee	243
Epilog	245
Werke von Lin Zhaohua	260

论林兆华的导演艺术

Quellen- und Literaturverzeichnis	272
Abbildungsverzeichnis	285
Index	286

Danksagung

Seitdem ich mich vor etwas mehr als zehn Jahren zunächst mit moderner chinesischer Literatur und dann mit dem chinesischen Theater zu beschäftigen begann, standen mir zahlreiche Menschen inspirierend, unterstützend, kritisch, aufmunternd und geduldig zur Seite. Claudia Pozzana von der Universität Bologna lehrte mich das Verständnis chinesischer Texte und die Liebe zur Poesie. Zou Hong von der Beijing Normal University eröffnete mir die bis dahin unbekanntesten Welten des chinesischen Theaters, nicht nur in seiner theoretischen Dimension, vor allem zeigte sie mir den Weg in die großen und kleinen Pekinger Theaterhäuser. Michael Gissenwehler vom Institut für Theaterwissenschaft der LMU München erklärte sich sofort dazu bereit, diese Dissertation zu betreuen und erwies sich als enthusiastisch begeisternder Anhänger des chinesischen Theaters. Hans van Ess gab zahllose wertvolle Ratschläge und sorgte zudem dafür, dass das chinesische Theater auch am Institut für Sinologie der LMU München in nächster Zeit präsent sein wird.

Neben meinen Lehrern bedanke ich mich vor allem bei meinen Freunden: Den Freunden in Peking für die zahlreichen gemeinsamen Theaterbesuche und die oft darauf folgenden mal erbitterten mal nachdenklichen Diskussionen. Den Freunden zu Hause dafür, dass sie mich trotz meiner oft langen Abwesenheit nicht vergessen haben. Besonders Xu Jian, Huang Ying, Fang Jingzhi, Zhang Weiyi und Coco halfen mir dabei, China und das chinesische Theater besser zu verstehen.

Zudem geht mein Dank an meine Familie für die langjährige, großzügige und verlässliche Unterstützung und die vielen ermutigenden Worte und Gedanken.

Bei Tian Sini vom Theaterstudio Lin Zhaohua bedanke ich mich für die Bereitstellung der Fotos. Bei Zhang Ying und Wang Chong für die Beiträge, die sie eigens für diese Arbeit verfasst haben.

Vor allem aber bin ich Lin Zhaohua zu Dank verpflichtet, für all die vielen Inszenierungen, mit denen er in jeder Spielzeit unsere Ansichten zum Leben und zur Welt von Neuem herausfordert.

Einleitung

„Ich sitze an der Kehre des Jahrhunderts“, heißt es in einem Gedicht von Bei Dao. „Eine Tasse Kaffee. Auf dem Sportplatz findet ein Fußballspiel statt. Die Zuschauer springen auf und werden zu Raben.“¹

Wer an der Kehre des Jahrhunderts sitzt, muss einen guten Ausblick haben: Unruhige Jahre und gemächlichere Zeiten, eine lange Reihe großer Figuren, zahllose Gedichte, Dramen und Inszenierungen.

Lin Zhaohua trinkt wohl eher Tee. Noch mehr Zeit als für eine Tasse Kaffee. Eine Pause in der Kehre des Jahrhunderts, eine Insel oder einige Augenblicke der Ruhe, in denen einzelne vergangene Momente aufblitzen.

Doch Bei Dao ist schon wieder zurück, in der Theaterwirklichkeit des 21. Jahrhunderts: „Ein Fußballspiel auf dem Sportplatz“ – wie viele andere, könnte man meinen, doch da verwandeln sich die Zuschauer in Raben und fliegen davon. Vielleicht in die Zukunft hinter der Kehre, vielleicht auch, um laut krächzend über den Denkmälern des Jahrhunderts zu kreisen und es zu Grabe zu tragen – wie Wang Lifa, Chang Si und Qin Zhongyi die alte Zeit am Ende des *Teehauses* (*Chaguan*, 1957) von Lao She:

CHANG SI Meine Hoffnung war, jeder wäre gerecht, und niemand würde schikaniert werden. Aber ich habe mitansehen müssen, wie meine Freunde einer nach dem anderen verhungerten oder geköpft wurden. Und ich musste meine Tränen hinunterschlucken! Mein guter Freund Song. Er verhungerte! Ich habe um Almosen gebettelt, damit ich für ihn einen rohen Sarg aus dünnen Brettern besorgen konnte. Er hatte einen Freund, der für ihn einen Sarg erbettelte, aber was wird mit mir, wenn meine Zeit kommt? Ich liebe unser Land, aber wer liebt mich? *Holt aus dem Korb einige Scheine Totengeld* Immer wenn ich einen Begräbniszug sehe, lese ich Totengeld auf. Ich werde kein Totengewand haben. Nicht einmal einen Sarg! So sammle ich immerhin Totengeld für mich. Ha! Ha! Ha!

QIN ZHONGYI Meister Chang, opfern wir davon doch etwas für uns drei Kauze! Wirf die Scheine in die Luft!

WANG LIFA Richtig! Und, Meister Chang, wir müssen singen, wie sich's bei einem Begräbnis gehört!

CHANG SI *erhebt sich und singt* Den Sargträgern an den vier Ecken gibt die Familie eine Belohnung von einhundertzwanzig Schnüren Geld! *Wirft die Scheine in die Luft.*

1 Bei Dao: „Ein heiterer Himmel“, in: Ders.: *Das Buch der Niederlage*, Übers. Wolfgang Kubin, München: Carl Hanser 2009, S. 13. Das vollständige Gedicht lautet: „Das Pferd der Nacht galoppiert über die Straßenlaternen dahin / In allen Landen herrscht Klage / Ich sitze an der Kehre des Jahrhunderts / Eine Tasse Kaffee: auf dem Sportplatz / findet ein Fußballspiel statt / Die Zuschauer springen auf und werden zu Raben / Ja, das Gerücht von der Niederlage / gleicht der Sonne am Morgen / Mit dem Älterwerden ist es wie mit dem Emporsteigen / Es führt mich ein Stockwerk höher / In den Wolken rühren die Heiligen die Trommel / Fischerboote schneiden den Ozean entzwei / Bitte, diesen Moment zu falten, immer dem Horizont nach / damit der Mais, damit das Gestirn eines sind / Gottes enttäuschte Arme / drehen sich auf dem Zifferblatt.“

QIN ZHONGYI und WANG LIFA Einhundertzwanzig Schnüre Geld!

Die drei alten Männer gehen hintereinander über die Bühne, wobei sie immer wieder laut auflachen und Hände voll Papiergeld in die Luft werfen.²

Das Theaterjahrhundert, an dessen Kehre Lin Zhaohua sitzt, beginnt für gewöhnlich 1907 in Tokio, als die Mitglieder der Frühlingsweidengesellschaft (Chunliushe) die ersten chinesischen Sprechtheaterstücke aufführten und mit ihrem „Theater des Dramas“ das „Theater des Schauspielers“ herausforderten.³ Und es endete 2007 mit einer großen 100-Jahr-Feier, zu der Truppen aus ganz China in Peking ihre Inszenierungen präsentierten.⁴ Doch vielleicht begann es auch 1942 mit Mao Zedongs Reden über Literatur und Kunst in Yan'an – dann wäre es jetzt etwa 70 Jahre alt – oder 1952 mit der Gründung des Volkskunsttheaters Peking (Beijing Renmin Yishu Juyuan), oder gar erst Ende der 1970er Jahre mit der Wiederaufnahme des Theaterbetriebs nach der Kulturrevolution?⁵ Es könnte dann, je nachdem, als das Jahrhundert des Schauspiels oder das Jahrhundert des Propagandatheaters bezeichnet werden oder das Jahrhundert des Theaters als – ja, als was? Was ist chinesisches Theater heute? Ein Experiment, eine Suche, die in den 1980er Jahren begann und noch nie zu einem Ende gefunden hat? Eine Darstellungsform, die zwischen *l'art pour l'art* und Kunst als Reflexion über die Gesellschaft schwankt, in der neben chinesischen und westlichen Schauspielklassikern Avantgarde-Produktionen zu finden sind sowie Propaganda-Stücke? Eine von manchen Künstlern gewählte Schaffens- und

-
- 2 Lao She: „Das Teehaus“, Übers. Uwe Kräuter und Huo Yong, in: Bernd Eberstein (Hg.): *Moderne Stücke aus China*, Frankfurt: Suhrkamp 1980, S. 423–424. In diesem Drama von Lao She werden anhand eines Ortes – ein Teehaus – im Wandel der Zeit drei Epochen aus der chinesischen Geschichte beschrieben. Das Stück wurde 1957 verfasst und hatte im März 1958 am Volkskunsttheater Peking in der Inszenierung von Jiao Juyin Premiere. Seither gilt es als einer der Klassiker des Volkskunsttheaters und zudem als die berühmteste chinesische Sprechtheater-Inszenierung im Ausland: 1980 ging sie auf Europatournee und war in Deutschland, in Frankreich und in der Schweiz zu sehen, 2005 gastierte die Inszenierung unter der Leitung von Lin Zhaohua in den USA. Vgl. Lao She: *Das Teehaus*, Hg. Uwe Kräuter und Huo Yong, Frankfurt: Suhrkamp 1980. „Lao She ming ju *Chaguan* zai Niu Yue shouchang yanchu shou relie huanying“, <<http://ent.sina.com.cn/h/2005-11-28/1229910345.html>>.
 - 3 In ihrem Vortrag im Rahmen des Cultures of Modernity IFTR World Congress in München 26.–31. Juli 2010 beschrieb Erika Fischer-Lichte den Paradigmenwechsel im japanischen Theater um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert als Wechsel vom „Theater des Schauspielers“ zum „Theater des Dramas.“ Diese Beschreibung wurde hier für das chinesische Theater übernommen, da die Situation durchaus als vergleichbar gesehen werden kann.
 - 4 Zur 100-Jahr-Feier des chinesischen Sprechtheaters wurden 2007 in Peking zahlreiche Inszenierungen gezeigt, siehe S. 21 dieser Arbeit.
 - 5 Zum Jahrhundertbegriff vgl. Alain Badiou: *Das Jahrhundert*, Zürich u.a.: Diaphanes 2006. Die erste Frage des Buches lautet: „Wie viele Jahre hat ein Jahrhundert?“ Das Jahrhundert ist somit nicht eine Einheit, die sich über Zahlen definiert, sondern über Gedanken und Ideen.

论林兆华的导演艺术

Lebensform? Ein recht teures, als Kunst gehandeltes Konsumgut, das zwischen Film und Fernsehen irgendwie ums Überleben kämpft? Eine gehobene Unterhaltungsform für die städtischen Eliten, die es sich zeitlich und finanziell leisten können, ins Theater zu gehen? Oder anders gefragt: Was ist Theater heute überhaupt?

Es scheint einfacher, mit dem Ende des chinesischen Schauspieljahrhunderts zu beginnen: Das Bewusstsein, dass ein Jahrhundert sich dem Ende zuneigt, war schon lange vor seinem historischen Ende 2007 da. So schreibt Mou Sen (geb. 1963) in seinen *Worten des Regisseurs (Daoyan de hua)* zur Aufführung von Eugene O'Neill's *The Great God Brown* der Experimentellen Theatertruppe Frösche (Wa Shiyan Jutuan) am 28. Januar 1989:

Liebes Publikum, bitte behalten Sie diesen normalen Abend des heutigen 28. Januar 1989 in Erinnerung. Während Sie an diesem heutigen Abend hier der Premiere unseres *Great God Brown* beiwohnen, führen die alten Künstler des Volkskunsttheaters Peking auf einer anderen Bühne der Hauptstadt gerade das letzte Mal die berühmte Inszenierung des Klassikers *Das Teehaus* von Lao She auf. Eine alte Generation von Künstlern hat eine schillernde Theaterreife geschaffen, doch das Leben dreht sich immer weiter, eines ersetzt das andere, so wie das *Teehaus* eine alte Zeit begraben hat, und der große Gott Brown einen großen Traum träumt, ist Ersatz notwendig. An dieser Stelle möchten wir aus tiefstem Herzen der alten Künstlergeneration im Namen des Theaters unsere größte Verehrung ausdrücken. Das ist ein großer Augenblick, wir werden diesen Tag für immer in Erinnerung behalten.⁶

Lin Zhaohua kann nicht nur als der bedeutendste Regisseur des chinesischen Gegenwartstheaters oder des Ende der 1970er Jahre begonnenen Theaterjahrhunderts bezeichnet werden, sondern auch als beharrlicher Denker und Neudenker des langen Theaterjahrhunderts: Sein mittlerweile über dreißig Jahre und siebenzig Produktionen umfassendes Regiewerk kann als ein Spiegel der Veränderungen, Entwicklungen, Bewegungen des chinesischen Theaters seit dem Ende der 1970er Jahre gesehen werden – in denen Lin Zhaohua nicht selten die Rolle des „Landgewinners“ (*kenhuang ren*) übernahm und neue Wege für das chinesische Schauspiel und das Theater überhaupt erforschte.⁷ Zugleich kann sein Werk Spiel um Spiel als eine ununterbrochene, kritische und humorvolle Meditation und Auseinandersetzung über die großen Fragen gelesen werden, welche das chinesische Schauspieljahrhundert bewegt und geprägt haben: die Frage des Sprechtheaters als moderne zeitgemäße chinesische Theaterform, die Frage der Inszenierung von Shakespeare, Ibsen, Tschechow und anderen Theaterklassikern, die Frage der Verbindung von Sprechtheater und traditionel-

6 Mou Sen: „*Dashen Bulang daoyan de hua*“, in: Meng Jinghui: *Xianfeng xiju dang'an*, Beijing: Zuojia Chubanshe 2000, S. 3.

7 Lin Zhaohua bezeichnete selbst in den 1980er Jahren seine Aktivität als *kenhuang*, das bedeutet soviel wie „Land gewinnen“ oder „Ödland nutzbar machen“. Vgl. Lin Zhaohua: „*Kenhuang*“, in: Xu Guorong (Hg.): *Gao Xingjian xiju yanjiu*, Beijing: Zhongguo Xiju Chubanshe 1989, S. 231.

lem chinesischen Musiktheater, die Frage der aktuellen Entwicklung der von Stanislawski-Rezeption geprägten Volkskunsttheater-Tradition, die Frage der historischen Stücke, die Frage möglicher Schauspielertechniken ... – die Liste könnte vermutlich noch über die nächsten Seiten fortgesetzt werden, doch da dies hier nicht eine Enzyklopädie sein möchte, sondern ein Text, der Fragen aufwirft und zu erklären versucht, sollen auf den folgenden Seiten zunächst die zwei zentralen Figuren dieser Arbeit vorgestellt werden: Lin Zhaohua und das chinesische Schauspieljahrhundert.

Lin Zhaohua

Lin Zhaohua wurde 1936 in Tianjin geboren.⁸ Nachdem er einige Jahre als Filmtechniker in Tianjin gearbeitet hatte, begann er 1956 ein Schauspielstudium an der Zentralen Theaterakademie (Zhongyang Xiju Xueyuan) in Peking, das er 1961 abschloss. In der Aufführung der Abschlussklasse spielte er den Romeo in Shakespeares *Romeo und Julia*, einer Inszenierung, die im ersten Kapitel über Shakespeare kurz besprochen wird. Anschließend kam er ans Volkskunsttheater Peking, das bedeutendste Schauspielhaus Chinas, und war dort zunächst auf der Bühne zu sehen. Während der Kulturrevolution – das Volkskunsttheater Peking war in Pekinger Schauspieltruppe (Beijing Huajutuan) umbenannt worden – arbeitete er zusammen mit anderen Mitgliedern des Volkskunsttheaters einige Zeit auf dem Land.⁹ Als der Theaterbetrieb Ende der 1970er Jahre wieder aufgenommen wurde, begann er seine Arbeit als Regisseur. Seither führt er sowohl bei klassischen wie experimentellen Sprechtheaterinszenierungen, bei modernen und traditionellen chinesischen Opern, und in den letzten Jahren auch bei Balletten Regie.¹⁰

Besonders im Bereich des Sprechtheaters entwickelte Lin Zhaohua Spiel um Spiel seine eigene Theatersprache: 1980 arbeitete er mit *Ein Wohl auf das Glücklichsein!* (*Wei le xingfu ganbei!*) zum ersten Mal auf einer vollkommen leeren Bühne, ohne die damals üblichen Kulissen. 1982 machte er zusammen

8 Es fällt auf, wie viele chinesische Theatermenschen des Jahrhunderts aus Tianjin kommen oder auf besondere Art und Weise mit Tianjin verbunden sind: Cao Yu wurde dort geboren und besuchte dort die renommierte Nankai Universität, die eine wichtige Rolle in der Verbreitung des modernen Theaters in China spielte. Zhou Enlai kam an der Nankai Universität mit dem modernen Theater in Kontakt, er gilt als großer Förderer des Sprechtheaters. Auch Jiao Juyin, langjähriger Intendant des Volkskunsttheaters Peking, Huang Zuolin, großer chinesischer Theater- und Filmmann, und Li Shutong, Mitglied der Frühlingsweidengesellschaft, kamen aus Tianjin.

9 Zur Geschichte des Pekinger Theaters während der Kulturrevolution vgl. Gao Yin: *Beijing xin shiqi xiju shi*, Beijing: Zhongguo Xiju Chubanshe 2006, S. 3–17.

10 Zu Leben und Werk von Lin Zhaohua vgl. Wang Xiang, Huang Jiling (Hg.): *Linzhaozhua Theatre Studio*, Buch und DVD, Lin Zhaohua Theatre Studio 2008; Wei Lixin: *Zuo xi – Xijuren shuo*, Beijing: Wenhua Yishu Chubanshe 2003, S. 33–57.

论林兆华的导演艺术

mit dem späteren Literaturnobelpreis-Träger Gao Xingjian (geb. 1940) *Das Not-signal (Juedui xin hao)*, die erste Studiobühnen-Inszenierung Chinas – oder das erste Spiel im Kleinen Theater (*xiao juchang*), wie es in China genannt wird (Abb. 1). *Die Bushaltestelle (Chezhan, 1983)* setzte diesen Versuch fort (Abb. 2). Mit dem großen epischen Spiel *Der Wildmensch (Yeren, 1985)* und mit *Das Nirwana des Hundemannes (Gourye niepan, 1986)* öffnete er auch auf der großen Bühne neue Bewegungsräume für die Figuren der Gegenwart (Abb. 4).¹¹ Während die 1980er Jahre im Zeichen eines neuen Theatergedankens überhaupt standen und sich auf der Suche zu befinden scheinen nach neuen Möglichkeiten nicht nur für das chinesische Theater, scheint ein Merkmal von Lin Zhaohuas Theaterarbeit in den 1990er Jahren vor allem die Hinwendung zu großen Schauspielklassikern zu sein. Sein *Hamlet (Hamuleite, 1990)* setzte sich von der chinesischen Shakespeare-Inszenierungs-Tradition ab und schuf mit dem Protagonisten einen nicht nur chinesischen Zeitgenossen (Abb. 5). In *Romulus der Große (Luomuluosi dadi)* ließ er 1992 Marionetten und Schauspieler auf einer Bühne auftreten. Mit seinem *Faust (Fushide)* präsentierte er 1994 *Faust I* und *Faust II* als eine zweieinhalbstündige Reise durch die kleine und die große Welt. 1998 verband er Anton Tschechows *Drei Schwestern* und Samuel Becketts *Warten auf Godot* zu einem Spiel aus mehreren Ebenen über das Warten, mit dem Titel *Drei Schwestern Warten auf Godot (San zimei Dengdai Geduo)*. 1999 präsentierte er seine neue Version des *Teehauses* (Abb. 7). Aus den 1990er Jahren stammen auch seine völlig unterschiedlichen Inszenierungen der einzelnen Teile der *Trilogie der Müßiggänger (Xianren san bu qu)* von Guo Shixing (geb. 1953): *Die Vogelmenschen (Niaoren, 1993)*, *Die Schachmenschen (Qiren, 1995)* und *Die Fischmenschen (Yuren, 1997)*. In den letzten zehn Jahren steht bei Lin Zhaohua vor allem die Arbeit mit den Schauspielern im Mittelpunkt, die er Spiel für Spiel weiterentwickelt. In *Das Waisenkind der Familie Zhao (Zhaoshi gu'er, 2003)*, *Der Kirschgarten (Yingtaoyuan, 2004)*, *Baumeister Solness (Jianzhu dashi, 2006)*, *General Coriolanus (Dajiangjun Kouliulan, 2007)*, *Der Attenäter (Cike, 2007)*, *Das Maisbrot Gildenhaus (Wotou huiguan, 2009)*, *Fünf Geschichten von Lao She (Lao She wu ze, 2010)* arbeitet er mit Techniken aus der Schauspieltradition sowie Tanz, Performance, chinesischem Musiktheater und anderen Theaterformen, wie zum Beispiel der Erzählkunst Pingtan, und bringt die Schauspieler dadurch zu einer Darstellung, welche Innen und Außen, Stanislawski und Peking-Oper, Einfühlen und Zeigen verbindet.¹²

Lin Zhaohuas Inszenierungen entstehen teilweise am Volkskunsththeater Peking, teilweise in seinem 1989 gegründeten Theaterstudio Lin Zhaohua (Lin

11 Zur Veränderung der Figuren im Raum vgl. Michael Gissenwehler: *Chinas Propagandatheater 1942–1989*, München: Utz 2008, S. 222.

12 Eine Liste mit wichtigen Werken von Lin Zhaohua mit Originaltiteln ist im Anhang der vorliegenden Arbeit zu finden.

Zhaohua Xiju Gongzuoshi), Chinas erstem unabhängigen Theaterstudio. Zu den Produktionen des Theaterstudios zählen unter anderem: *Menschen aus Peking* (Beijingren, 1989), *Hamlet*, *Romulus der Große*, *Faust*, *Die Schachmenschen*, *Drei Schwestern warten auf Godot*, *Alte Geschichten neu erzählt* (Gushi xinbian, 2000), *Der Kirschgarten*, *Baumeister Solness*, *Der Attentäter* – sieben davon sollen in dieser Arbeit vertieft besprochen werden. Zu den in dieser Arbeit untersuchten Inszenierungen des Volkskunsttheaters Peking zählen: *General Coriolanus*, *Die Vogelmenschen*, *Das Land des weißen Hirsches* (Bailuyuan, 2006), *Grenzenlose Liebe* (Fengyue wubian, 2000), *Das Waisenkind der Familie Zhao*. In den letzten Jahren war Lin Zhaohua auch vielfach als Gastregisseur tätig, zum Beispiel am Chinesischen Nationaltheater (Zhongguo Guojia Huajuyuan) mit der Inszenierung *Das Klo* (Cesuo, 2002). In Europa war 1988 *Der Wildmensch* in Hamburg zu sehen, 2001 *Richard III* (Licha san shi) im Rahmen der Asien-Pazifik-Wochen Berlin, *Hamlet* und *Alte Geschichten neu erzählt* auf der Europalia in Brüssel 2009. Mit *Baumeister Solness* war Lin Zhaohua im September 2010 am Internationalen Ibsen Festival am Norwegischen Nationaltheater zu Gast. Im Februar 2011 war die Inszenierung *Der Unterhändler* (Shuike, 2010) am Thalia Theater in Hamburg zu sehen, im Februar 2013 *Der Attentäter*. 2005 gastierte Lin Zhaohua mit der *Teehaus*-Inszenierung nach der Regie von Jiao Juyin (1905–1975) in den Vereinigten Staaten.

Theoretisches

Lin Zhaohua widersetzt sich immer wieder bewusst jedem Versuch, seine Kunst in eine vorgefertigte Form oder Theorie zu zwingen. Seine Position in der in den 1980er Jahren so wichtigen Diskussion über Theaterkonzepte lautet: „Mein Theaterkonzept ist frei.“ Die große Frage nach dem Stil beantwortet er je nachdem mit: „Ich habe keinen Stil.“ Oder: „Ein Spiel, ein Stil.“ Im Gegensatz zu vielen Kritikern, die ihn als „Avantgarde“ bezeichnen, beschreibt er sich selbst als „sehr traditionell“.¹³

Bevor in dieser Arbeit besonders auf einzelne Inszenierungen eingegangen wird, soll hier zunächst über einige Textausschnitte präsentiert werden, was Lin Zhaohua im Laufe der Zeit über sein Theater sagte. 1982 schrieb er zur Inszenierung *Wer ist der Stärkere?* (*Shei shi qiangzhe?*)

An einer Ansicht halte ich fest, wenn die Inszenierungen, die in einem sozialistischen Schauspielhaus auf die Bühne gebracht werden, nicht den Konflikt und den Kampf im wirklichen Lebens reflektieren, wenn sie nicht den geistigen Bedürfnissen eines modernen

13 Lin Zhaohua: „Xiju de shengmingli“, in: *Wenyi Yanjiu*, 2001/3, S. 83.
Vgl. auch Hu Xingliang: „Lun xin shiqi ‚xiju guan‘ lunzheng“, in: *Wenyi Zhengming*, 1996/2, S. 69–78.

论林兆华的导演艺术

Publikums dienen, wenn sie nicht ein Aufruf sind für Gerechtigkeit und sich für das Volk einsetzen, wenn sie nicht die zurückgebliebenen, dunklen, verrotteten Dinge angreifen, die uns am Voranschreiten hindern, dann wird dieses Theater weit entfernt sein vom Geist der Zeit und abgeschnitten vom Atem des Volkes und so wird es seine Lebenskraft verlieren. Die Bühne ist ein heiliger Ort der Kunst sowie eine Miniatur der Gesellschaft. Ein Theater soll nicht nur eine Antiquitätenhandlung sein, sondern ein Lustgarten für duftende Gräser und seltene Blumen.¹⁴

Auch wenn sich heutzutage die Begriffe geändert haben, in denen in China über Theater oder Kunst im Allgemeinen gesprochen wird, haben sich in Lin Zhaohuas Theater gewisse Dinge nicht geändert: Lin Zhaohua macht immer noch ein Theater, in dem es um Kunst geht und um die Gesellschaft oder das Leben der Menschen, ihre geistige Situation. Sein Theater ist ein Freiraum für individuelle Versuche, in dem die Menschen miteinbezogen werden, individuelle Menschen mit verschiedenen Gefühlen, Lebenseinstellungen, gesellschaftlichen und gedanklichen Hintergründen. Doch zugleich ist es auch eine Ebene, von der aus über das Zusammenleben der Menschen reflektiert wird, in der chinesischen Gesellschaft – oder in der Welt überhaupt.

Seit seinen ersten eigenen Regiearbeiten ist Lin Zhaohua darum bemüht, einen Raum für sein Theater in Zusammenarbeit mit, aber nicht bestimmt vom Dramentext zu schaffen – Regie hatte viele Jahre lang als Umsetzung der Gedanken und Motive des Dramentextes auf der Bühne gegolten. 1982 schrieb er zusammen mit Gao Xingjian über *Das Notsignal*:

Lin Zhaohua: Viele Jahre lang sprach man im Theater vor allem vom Inhalt eines Stückes, vom Thema, von der Wirkung auf die Gesellschaft, sehr selten kam man dabei auf die Theaterkunst selbst zu sprechen. *Das Notsignal*, dieser Text, ist anders als die meisten Dramen, die jetzt auf die Bühne gebracht werden, man kann ihn nicht nach den alten Methoden der Dramenkomposition beurteilen, und man kann ihn auch nicht nach den alten Techniken aufführen. Ich bin ein Regisseur, und ich möchte aus dem Blickwinkel der Theaterpraxis mit dir zunächst über die Frage des Theaterkonzepts sprechen, erst danach kann ich konkret anfangen, eine Inszenierungsstrategie für dieses Stück auszuarbeiten.

Gao Xingjian: Ich stimme dir zu. Für einen Regisseur ist es offensichtlich zu wenig, literarische Fragen wie den Charakter der Figuren, den Konflikt, die Kernaussage zu diskutieren, es ist sehr notwendig, dass wir über die Regeln der Theaterkunst selbst diskutieren. Theatertexte, die im Zuge anderer Theaterkonzepte entstehen, stellen auch andere Ansprüche an die Schauspielkunst und an die Regiekunst, sie haben verschiedene Darstellungsmöglichkeiten.¹⁵

Die Inszenierung wird bei Lin Zhaohua zu einem selbständigen, kreativen Raum, der Gedanken schafft, und nicht eine Form, welche sich vor allem damit

14 Lin Zhaohua: „Paiyan *Shei shi qiangzhe?* de tihui“, in: *Juben*, 1982/1, S. 52.

15 Lin Zhaohua: „Tan *Juedui xinbao* de yishu gousi“, in: Lin Kehuan (Hg.): *Lin Zhaohua daoyan yishu*, Ha’erbin: Beifang Wenyi 1992, S. 62.

beschäftigt, schon existierende Gedanken und Motive wiederzugeben. 1986 schreibt er in seiner Regieskizze zu *Der Wildmensch*:¹⁶

Ich habe nie nach einem bestimmten Theaterkonzept, einem bestimmten System oder einer bestimmten Strömung Theater gemacht. Jedes Mal, wenn ich eine Inszenierung mache, hoffe ich, einige neue Dinge zu ertasten, die auf der Bühne in der Vergangenheit nicht so oft zu sehen waren. Theater, das es auf der Bühne schon gegeben hat, ist schon Geschichte. Andere zu wiederholen, sich selbst zu wiederholen, das hat keinen Zweck. Von Brecht stammt der berühmte Satz: Die Zeit ist ein Fluss ... wenn eine Methode sich selbst aufgebraucht hat, dann verschwindet auch ihre Anziehungskraft. Neue Fragen tauchen auf, die nach neuen Methoden verlangen. Ein Regisseur ist der Schöpfer der Form der Aufführung, er muss seine eigene Bühnensprache schaffen, neue Darstellungstechniken entdecken. Ein Regisseur muss auch der Schöpfer neuer Theaterkonzepte sein. Manche Menschen befürchten, dass es in China die Strömung des „Anti-Theaters“ geben könnte, diese Sorge ist völlig unbegründet, man müsste sehr dumm sein, um die Tradition abzulehnen. Als ich *Notsignal* machte, habe ich gesagt: Wenn wir die Tradition nicht weiterführen, dann gibt es keine Entwicklung, doch ohne Entwicklung kann es auch keine gute Weiterführung geben. Auf den chinesischen Bühnen gibt es heute Inszenierungen nach allen möglichen Theaterkonzepten, diese Vielfalt lädt die Menschen ein frei zu wählen, was gut ist und was schlecht, sie bilden sich selbst eine Meinung.¹⁷

In *Land gewinnen (Kenhuang)* schreibt Lin Zhaohua 1987 über *Der Wildmensch* und den Übergang vom Begriff Sprechtheater *huaju* zu Theater *xiju*: Seit den 1920er Jahren war in China der Begriff *huaju*, Theater der Wörter oder Sprechtheater, dafür verwendet worden, um die neue Theaterform, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts als moderne Theaterform eingeführt worden war, zu bezeichnen.¹⁸ Doch in der Art von Theater, die Lin Zhaohua und Gao Xingjian vorschwebt, stehen die Wörter der Sprache nicht mehr im Zentrum des Spiels.¹⁹ Vielmehr verschiebt ihr Theater die Wörter, Aussagen, Gedanken auf andere Ebenen. So spricht Lin Zhaohua von nun an meist über *xiju*.

Im Mai 1986 kehrten wir wieder auf die große Bühne zurück und machten dort *Der Wildmensch*. Zu Beginn wollten wir eine Inszenierung im ganzen Haus machen, auf der Bühne und im Zuschauerraum, auf den verschiedenen Etagen. Doch wir befürchteten, zu weit zu gehen und nahmen dann wieder einiges zurück. In *Der Wildmensch* werden insgesamt einige tausend Jahre beschrieben, von den Zeiten, als Pangu den Himmel öffnete, bis heute, im Stück sind vier parallele Linien (die Umwelt betreffende Fragen, die Komödie der Suche nach dem Wildmensch, die Tragödie der modernen Menschen, das Epos der Menschheit und der Erschaffung der Welt) verwoben und schaffen die Polyphonie des Spiels. Ich bitte darauf zu achten, dieses Stück heißt nicht Sprechtheater, Gao Xingjian hat

16 Eine deutsche Übersetzung von *Der Wildmensch* liegt von Monica Basting vor. Monica Basting: *Yeren: Tradition und Avantgarde in Gao Xingjians Theaterstück „Die Wilden“ (1985)*, Bochum: Brockmeyer 1988.

17 Lin Zhaohua: „Zaluan de daoyan tigang“, in: Lin Kehuan (Hg.): *Lin Zhaohua daoyan yishu*, S. 278–279.

18 Bernd Eberstein: *Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz 1983, S. 16.

19 Vgl. Isabella Labedzka: *Gao Xingjian's Idea of Theatre: From the Word to the Image*, Leiden: Brill 2008.

论林兆华的导演艺术

es ein „vielstimmiges modernes episches Stück“ genannt. Über diese Bezeichnung haben wir beide sehr lange nachgedacht, es schien uns unpassend, es als Sprechtheater zu bezeichnen. In der Tat fragten manche Leute nach der Aufführung: „Heißt das Sprechtheater?“ Ich sagte: „Das heißt Theater!“²⁰

Während diese theatralen Experimente zum Teil auf Unverständnis, Kritik oder gar Verbot stießen, betont Lin Zhaohua immer wieder, wie wichtig es ist, dass Künstler neue Dinge ausprobieren, neue Gedanken denken, neue Länder entdecken:

Ein Künstler muss sein wie der Seefahrer Kolumbus, wenn man kein Risiko eingeht, wie sollte man einen neuen Seeweg öffnen? Und wie sollte man wiederum ein neues Land entdecken – den amerikanischen Kontinent? Künstlerisches Schaffen ist immer suchen, entdecken, verändern, durchbrechen, verneinen, übertreffen.²¹

In den 1990er Jahren schreibt Lin Zhaohua immer wieder über das Gefühl. Nach Jahrzehnten von verschiedensten Theorien und theoretischen Auseinandersetzungen bringt er nicht eine neue Theorie vor, sondern einen anderen Ansatz für das Theater – ein Ansatz, der, ähnlich wie seine Arbeiten der 1990er Jahre, die abstrakten, hohen Diskussionen über Sinn und Ziele des Theaters auf eine konkrete, individuelle Ebene verschiebt.

Ich vertraue auf das Gefühl, wenn ein Künstler mit künstlerischem Schaffen beschäftigt ist, dann ist das Gefühl sehr wichtig. Als ich 1985 *Der Wildmensch* machte, kam ich nicht darum herum, etwas darüber zu schreiben, und ein wichtiger Punkt darin war die Frage des Gefühls im künstlerischen Schaffen. Dieses Gefühl ist nicht etwas Unklares, einfach irgendeine Vorstellung von irgendwas, es ist eine generelle Haltung dem Leben, der Arbeit, der Kultur gegenüber. Diese Haltung ist das Entscheidende: Wenn du etwas in die Hand nimmst, dann hast du zunächst ein Gefühl, und genau dieses Gefühl ist es, was du am meisten ausdrücken willst. Mein Gefühl ist jedenfalls so, das soll nicht heißen, dass das Rationale keine Wirkung hätte. Doch für mich persönlich ist das Gefühl in der Kunst wichtiger. Das Rationale hat nur eine regulierende Funktion.

Warum muss man unbedingt eine Regel aufstellen, wie das Sprechtheater sein muss. Wenn es aus dem Herzen kommt, für das Volk und die Kunst von Nutzen ist, dann genügt das vollkommen. Nachdem wir *Der Wildmensch* gemacht hatten, hatte ich ein Gefühl: Es gibt nichts, was man durch die Bühne nicht darstellen könnte, die Bühne ist begrenzt, doch der menschliche Geist ist grenzenlos.²²

1998 schreibt er im *Hundenest-Monolog (Gouwo dubai)* über sich selbst, seine Ziele, seine Vorstellungen für die Zukunft. Das „Zweite Thema“ ist eine Arbeitsweise, die Lin Zhaohua mit *Hamlet* 1990 zum ersten Mal klar präsentiert. Es bedeutet, dass er als Regisseur ein konkretes Zweites Thema, unabhängig vom Thema des Dramentextes, auf der Bühne präsentiert.

Ich bin ein Mann, der Theater macht, ohne große Pläne oder Ideale für die Zukunft, ich denke nicht darüber nach, eine Schule zu gründen oder eine Theorie festzulegen. In

20 Lin Zhaohua: „Kenhuang“, in: Xu Guorong (Hg.): *Gao Xingjian xiju yanjiu*, S. 233.

21 Ibid., S. 231.

22 Lin Zhaohua: „Lin Zhaohua tan yishu“, in: *Anhui Xinxi*, 1995/3, S. 25.

meinem Herzen bewahre ich mir immer ein wenig Schaffenslust und ein wenig von jenem Gefühl, frei wie ein Himmelspferd, einen kleinen Theaterraum für die freie Entfaltung der Fantasie, so lebe ich fröhlich und erfüllt. Manche nennen mich einen Regisseur der Avantgarde, nein, was ich anstrebe, ist der mittlere Weg.

[...]

Manche Menschen sprechen auch über das Theater der Zukunft. Um ehrlich zu sein, ich denke nicht an die Zukunft. Solange ich Theater machen kann, werde ich mit ganzer Kraft dafür arbeiten, auch wenn ich nicht weiß, ob ich Lob dafür ernten werde oder Beschimpfungen, doch ich weiß, dass ich dafür arbeiten muss, neue Theater Elemente zu schaffen, für mich selbst die zweite Welt zu erbauen – die Vorstellungskraft und die Kreativität der geistigen Welt können alles brechen. Egal was dich einwickelt, am Ende wird es abgeworfen werden. Für mich ist es wichtig, dass ein Regisseur in jedem Stück sein Zweites Thema schafft, im Inhalt, in der Form. Das Publikum wird uns nicht verlassen, nur wenn wir ein reiches Heute haben, wird es ein Morgen geben, daher brauchen wir nicht so viel Energie darauf zu verwenden, über die Zukunft des Theaters nachzudenken. Solange wir das tun, was heute machbar ist, werden wir ein Morgen für das Theater haben.²³

In den letzten Jahren – einer Zeit, in der das chinesische Theatersystem vollkommen umgebaut wurde und sich die Rolle des Theaters stark verändert hat – setzt sich Lin Zhaohua vor allem mit der Frage der künstlerischen Arbeit, der kreativen Arbeit auseinander. Wie muss gearbeitet werden, damit lebendiges Theater entsteht, das die Menschen berührt? 2001 schreibt er in *Die Lebenskraft des Theaters (Xiju de shengmingli)*:

Ich war immer der Meinung, dass die Lebenskraft des Theaters darin besteht, ununterbrochen zu schaffen. Was ich schaffe, ist meines, danach ist es nutzlos für andere und auch für mich selbst. Wenn ich eine Inszenierung mache, dann möchte ich darin etwas entdecken, wovon ich vorher nichts wusste, auch wenn es nur ein kleines Element ist, auf das ich vorher nicht geachtet habe, auch wenn nur etwas ganz Kleines herauskommt, doch ich freue mich sehr. Wenn ich das nicht finde, dann ist die künstlerische Arbeit ohne Leidenschaft. Ich bin nicht für das sogenannte Lernen in der Kunst, oder den sogenannten Erfahrungsaustausch. Zuerst fasst du mir Erfahrung zusammen, dann leitest du andere Künstler. Du machst eine Inszenierung, alle fassen sie für dich zusammen, verbreiten sie, so machen wir das immer. Wir lieben das, lieben es die Dinge zu verbreiten, lieben es, immer dasselbe zu machen. Wie kann Kunst verbreitet werden? Er ist er, du bist du, Kunst war immer schon etwas aus der individuellen geistigen Welt, alles, was du schaffst, ist etwas, was aus der Tiefe deines Herzens herauskommt. Manche Leute fragen mich, was ich für einen Stil hätte. Ich sage ganz direkt: Ich habe keinen Stil. Oder, um es weniger elegant zu formulieren: Ich bin nichts. Die Logik meines Schaffens ist: In jeder Inszenierung den Stil eben dieser Inszenierung zu suchen. Wenn ein Regisseur eine Inszenierung macht, dann dient er nicht seinem Stil, sondern er sollte dieser Inszenierung dienen. Man muss die Art ändern, je nachdem, um was für ein Spiel es sich handelt. Du machst, was du fühlst und wie viel du fühlst. Doch dass ich keinen einheitlichen Stil anstrebe, heißt nicht, dass ich überhaupt keinen Stil habe oder keinen Gesichtspunkt, ich möchte nur nicht einen Kokon um mich selbst bauen.

[...]

23 Lin Zhaohua: „Gouwo‘ dubai“, in: *Dushu*, 1998/7, S. 10–11.

论林兆华的导演艺术

In der Tat ist die Situation am Ende des Jahrhunderts viel besser, viel breiter als früher, du kannst jetzt Theater machen. Doch damit verbunden ist die Frage nach der Haltung der Theatermenschen selbst. Aufgrund der Bedingungen, denke ich, kann man etwas machen, wenn man es machen will. Wenn du ein gutes, wirkliches, echtes Theaterkunstwerk machen willst, dann kannst du das tun. Die Frage ist nur, ob du es machst oder nicht!²⁴

Die Wörter *hua* des Sprechtheaters *huaju* bekommen bei Lin Zhaohua eine neue Bedeutung. In einem Interview zu seiner Inszenierung *Heimkehr (Hui jia)* in Tianjin 2010 meint er:

Jedes Mal wenn ich ein Stück mache, muss ich mein Gefühl haben. Das ist das, was ich sagen will, das sind nicht die Worte von Shakespeare, Tschechow oder von anderen Dramatikern. Ich will diese Worte sagen und deshalb mache ich dieses Stück. Wenn ich diese Worte nicht sagen wollte, würde ich es nicht machen. Ich denke nicht darüber nach, ob ich mit dieser Inszenierung Geld verdiene oder nicht. Wenn ich ans Geldverdienen denken würde, dann hätte ich nicht Tschechows *Kirschgarten* gemacht oder den *Baumeister Solness* von Ibsen. Das sind Inszenierungen, die kein Geld einbringen können. Doch ich habe eine starke Überzeugung, mir geht es nicht darum, reich zu werden.²⁵

In einem Interview der *Neuen Peking Zeitung (Xin Jing Bao)* am 16. September 2010 erklärt er, welche Fragen ihn heute am meisten beschäftigen:

Eine Frage, über die ich nachdenke, ist die Frage des Neuschaffens, was der Kunst wirklich am meisten fehlt, ist neu Geschaffenes, was am meisten fehlt, ist die künstlerische Darstellungssprache. Für mich ist es jetzt nicht besonders anstrengend, Theater zu machen, ich kann einfach die Erfahrungen hernehmen, die ich in den letzten Jahren gesammelt habe, das ist genug. Doch eine neue künstlerische Sprache, das erst ist das Wertvollste, wenn es in einer Inszenierung ein wenig davon gibt, dann ist das schon genug. Ich denke, das, was ich jetzt am meisten tun muss, ist meine eigene kleine Erfahrung zu überwinden.²⁶

Als wichtiger Aspekt der Theaterarbeit von Lin Zhaohua der letzten Jahre gilt die Darstellung, die Arbeit mit den Schauspielern. Während so manchem Kritiker besonders Lin Zhaohuas Klassiker-Inszenierungen nicht ganz geheuer sind, wird er von den Schauspielern mittlerweile als *da dao* bezeichnet, als großer Regisseur, das ist ein sehr ehrenvoller Titel, der bisher nur Jiao Juyin, dem langjährigen Regisseur und Intendanten des Volkskunsttheaters Peking, vorbehalten war. Besonders die Schauspielarbeit von Pu Cunxin (geb. 1953) kann als Umsetzung von Lin Zhaohuas Schauspiel-Ideen gesehen werden, da er als der Schauspieler gilt, der Lin Zhaohuas Weg am engsten gefolgt ist. Er ist Schauspieler am Volkskunsttheater Peking und tritt auch in Film- und Fernsehproduktionen auf. In zahlreichen Inszenierungen, die in dieser Arbeit angesprochen werden, wird er erwähnt, er spielte unter anderem in *Hamlet*, *Drei Schwestern*, *Warten auf Godot*, *Das Waisenkind der Familie Zhao*, *Das Land des*

24 Lin Zhaohua: „Xiju de shengmingli“, in: *Wenyi Yanjiu*, 2001/3, S. 80 und S. 84.

25 Ha Shu, Zhang Xing: „Lin Zhaohua: Kewang xiang niaor yiyang ziyou feixiang“, in: *Tianjin Ribao*, 27.08.2010, S. 13.

26 Tian Lan: „Lin Zhaohua: Wei you yi ge Beijing Renyi shiji shi Zhongguo xiju de chiru“, <<http://news.xinmin.cn/rollnews/2010/09/16/6865066.html#p=1>>.

weißen Hirsches, Baumeister Solness, General Coriolanus, Der Attentäter, Der Unterhändler. In den letzten Jahren arbeitet Lin Zhaohua auch oft mit jungen und nicht professionellen Schauspielern, zum Beispiel in *Der Kirschgarten, General Coriolanus* oder *Die Blinden (Mangren, 2008)*. Im *Kirschgarten* – die Inszenierung wird im letzten Kapitel angesprochen – traten neben bekannten Schauspielern Schüler der Theaterklasse der Peking Universität auf. In *General Coriolanus* waren es zahlreiche Wanderarbeiter, die auf der Bühne des Volkskunsttheaters Peking das römische Volk darstellten, dazu mehr im ersten Kapitel. *Die Blinden* wurden bei Lin Zhaohua von blinden Laienschauspielern in einem sehr dunklen und kargen Raum gespielt, die Inszenierung kommt im dritten Kapitel zur Sprache.

Im Laufe der Zeit hat Lin Zhaohua somit verschiedene Aspekte des Theaters überdacht und mit neuen Möglichkeiten für Text und Bühne, Raum und Figuren und für die theatrale Darstellung überhaupt experimentiert.²⁷

Das chinesische Schauspieljahrhundert

Zum Anlass der hundert Jahre des chinesischen Sprechtheaters (*huaju bai nian*) waren im Jahr 2007 auf den Pekinger Bühnen zahlreiche Inszenierungen zu sehen, die Einblick boten in die vielen verschiedenen Formen, die das chinesische Sprechtheater heute entwickelt hat.²⁸ Am Volkskunsttheater Peking inszenierte Ren Ming (geb. 1960) Eugene O’Neills *Desire under the Elms*, Lin Zhaohua brachte den *Coriolanus* von Shakespeare auf die Bühne, daneben wurde die Sprechtheaterversion des Romans *Riksha Kuli (Luotuo Xiangzi)* von Lao She, ein Klassiker im Programm des Volkskunsttheaters, aufgeführt.²⁹ Meng Jinghui (geb. 1965) präsentierte am Poly Theater (Baoli Juyuan) seine große Inszenierung *Abenteurer (Yanyu)* mit den Filmstars Gao Yuanyuan (geb. 1979) und Xia Yu (geb. 1976) und brachte damit die neue städtische Einsamkeit auf die Bühne. „Ich habe zwei Herzen“, so heißt es da, „eines für den Schmerz, das andere für das Abenteuer.“³⁰ Im Rahmen einer eigens zum hundertjährigen Jubiläum

27 Vgl. Tong Daoming: „Lin ban *Yingtaoyuan* de ‚kenengxing‘“, <<http://www.linzaohua.org/djsx.asp?newsid=1984>>.

28 Vgl. z.B.: „Zhongguo huaju bai nian“, <http://www.china.com.cn/culture/zhuanti/huaju/node_7017364.htm>. „Jinian Zhongguo huaju danchen 100 zhounian“, <<http://www.beijingww.com/3/2007/03/28/zt81@18844.htm>>. „Huaju bai nian: Wei le weilai de jinian“, <http://www.china.com.cn/culture/zhuanti/huaju/node_7017364.htm>.

29 „Beijing Renmin Yishu Juyuan – Jumu huigu“, <<http://www.bjry.com/bjry/gryr/rynxx/jdjm/index.shtml>>.

30 „Meng Jinghui huaju *Yanyu*“, <<http://ent.sina.com.cn/f/h/yanyu/>>. „*Yanyu* you liang ke xin yi ke yong lai tongku yi ke yong lai yanyu,“ <<http://yule.sohu.com/20070225/n248333521.shtml>>.

论林兆华的导演艺术

organisierten Aufführungsreihe wurden 31 Produktionen aus 23 Provinzen gezeigt.³¹ Dabei war zum Beispiel die *Geschichte vom Schachbrettberg* (*Qipanling zhuan*) in der Inszenierung von Wang Yansong (geb. 1955) von der Schauspieltruppe Chengde (Chengde Huajutuan) zu sehen, oder die Produktion *Guo Shuangyin und seine Landsleute* (*Guo Shuangyin lian ta xiangdang*) vom Schauspielhaus Xi'an (Xi'an Huajuyuan) im Dialekt der Provinz Shaanxi, oder das Stück *Niedergang* (*Lunxian*) über das Nanjing-Massaker der Nanjinger Schauspieltruppe (Nanjingshi Huajutuan), aber vor allem auch zahlreiche Produktionen der Schauspieltruppen der Armee: zum Beispiel die Inszenierung *Das Lied von der Gelben Erde* (*Huangtuyao*), geschrieben von Meng Bing (geb. 1956) und aufgeführt von der Schauspieltruppe der Allgemeinen Politischen Abteilung (Zongzheng Huajutuan), oder das Stück *Ich warte auf dich im Paradies* (*Wo zai tiantang deng ni*) der Kunstakademie der Volksbefreiungsarmee (Jiefangjun Yishu Xueyuan). Neben diesen in China oft als „mainstream“ (*zhuliu*) bezeichneten Produktionen waren auf den Pekingern Bühnen auch zahlreiche neue Versuche zu sehen: Der Dramatiker Li Longyin (geb. 1953) zum Beispiel verfasste ein Stück mit dem Titel *Auf der Suche nach der Frühlingsweidengesellschaft* (*Xunzhao Chunliushe*) und präsentierte darin eine heutige Perspektive auf die Anfänge des chinesischen Sprechtheaters und seine Begründer Li Shutong (1880–1942), Ouyang Yuqian (1889–1962), Zeng Xiaogu (1873–1937). Zugleich wird über die Inszenierung der Frühlingsweidengesellschaft vor allem die Frage gestellt, was für eine Art von Theater der heutigen Zeit angemessen sei. Das Stück wurde in der Inszenierung von Ren Ming am 9 Theatre des Chaoyanger Kulturhauses (Chaoyangqu Wenhuaquan) sowie an verschiedenen Universitäten aufgeführt.³²

Neben den vielen Aufführungen war das hundertjährige Jubiläum auch Raum für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem modernen chinesischen Theater. Theatermenschen, Wissenschaftler und Kritiker diskutierten über die Entwicklungen, Phänomene und die großen Figuren des chinesischen Schauspieljahrhunderts. Angesprochen wurden zum Beispiel seine verschiedenen Phasen: Nach dem Theaterhistoriker Tian Benxiang ist die Zeit der Reife des chinesischen Sprechtheaters in den 1930er Jahren anzusetzen. Im Krieg gegen Japan wurde das Sprechtheater als wichtiges Medium eingesetzt und fand dadurch weite Verbreitung. Nach der Gründung der Volksrepublik gab der neue Staat dem Sprechtheater ein starkes materielles Rückgrat, doch zugleich wurde

31 Liu Longye: „Hua ju bai nian xin ju zhanyan 31 tai da xi kai luo zhuanjia tantao weilai“, <<http://ent.sina.com.cn/j/2007-04-05/10551506508.html>>.

„Jinian Zhongguo huaju bai nian danchen 32 tai xi qi deng tai“, <<http://culture.people.com.cn/GB/22219/5265025.html>>.

32 Yang Shen: „Cong *Xunzhao Chunliushe* yanshen tantao huaju benzhi yu chulu“, <<http://ent.sina.com.cn/j/2007-04-30/12551540073.html>>.

durch Vereinheitlichung, die auf allen Ebenen angestrebt wurde, sein künstlerischer Freiraum eingeschränkt. Nach der Niederschlagung der Viererbande entwickelte sich das Sprechtheater sehr gut, konnte sich dann aber nicht gegen das neue Medium Fernsehen behaupten. Die letzten dreißig Jahre sind von ständigem Auf und Ab geprägt.³³ Diskutiert wurden auch die grundlegenden Dynamiken, die das Schauspieljahrhundert prägten. Nach der Theater- und Literaturwissenschaftlerin Zou Hong sind dies vor allem drei: zwischen Nationalisierung und Modernisierung, zwischen Populärkultur und Elitekultur, zwischen Kommerzialisierung und Kunst. Das Jahrhundert erscheint geprägt vom Zusammenspiel dieser verschiedenen Tendenzen.³⁴

Während viele Theatergeschichten vor allem vom Jahrhundert des „Theaters des Dramas“ erzählen, dessen prominenteste Vertreter Cao Yu (1910–1996) heißen sowie Lao She und Guo Moruo (1892–1978) und seit den 1980er Jahren Gao Xingjian, Liu Jinyun (geb. 1938) und Guo Shixing, scheinen in Zusammenhang mit Lin Zhaohua auch einige andere Theaterjahrhunderte bedeutsam.

Das Jahrhundert des Volkskunsttheaters Peking

Das Jahrhundert des Volkskunsttheaters Peking zählt mittlerweile etwas über sechzig Jahre. Gegründet wurde Chinas prestigeträchtigstes Schauspielhaus am 12. Juni 1952, erster und langjähriger Direktor des Volkskunsttheaters Peking war Cao Yu. Seit 1954 besitzt das Ensemble eine eigene Spielstätte, das Hauptstadt-Theater (Shoudu Juchang) an der nördlichen Wangfujing-Straße. Es zeigt sich stolz auf seine Begründer Cao Yu, Jiao Juyin, Ouyang Shanzun (1914–2009), Zhao Qiyang (1918–1996), sowie auf lange Reihen von Dramatikern, Regisseuren, Schauspielern und Bühnenbildnern.³⁵

Jiao Juyin, Regisseur und langjähriger Intendant, prägte den so genannten Volkskunsttheater-Stil (*Renyi fengge*): Realismus nach Stanislawski verbunden mit chinesischen und lokalen Peking- Eigenheiten. Als bedeutendste Beispiele gelten *Der Drachenbartkanal* (*Longxugou*, 1950) und *Das Teehaus*. Während Jiao Juyin den Stil des Volkskunsttheaters für die 1950er und 1960er Jahre bestimmte, strebt das Volkskunsttheater, trotz Diskussionen darüber, seit den 1980er Jahren keinen einheitlichen Stil an. Tonangebend in den letzten Jahren, der „Post Jiao Juyin Epoche“ oder der „Lin Zhaohua Epoche“ des Volkskunst-

33 Tian Benxiang: „Zhongguo huaju bai nian de weida chengjiu“, in: *Xiju Wenxue*, 2007/1, S. 4–8.

34 Zou Hong: „Zhongguo huaju bai nian fazhan san wei“, in: *Wenxue Pinglun*, 2007/3, S. 64–66.

35 Vgl. die Darstellung auf der Website des Volkskunsttheaters Peking: <www.bjry.com>.

theaters Peking,³⁶ sind vor allem die Regisseure Gu Wei (geb. 1940), Ren Ming, Li Liuyi und Lin Zhaohua. Das Volkskunsttheater Peking, seine Tradition, seine Bedeutung für das chinesische Theater im 20. Jahrhundert und seine mögliche Rolle im 21., sind in den letzten Jahren Gegenstand zahlreicher Studien.³⁷

Als aktuelle Frage präsentiert sich vor allem jene nach der Kommunikation und Weitergabe von der älteren an die jüngere Generation. So scheint es zumindest aus dem Stück *Der Jiazi Garten (Jiaziyuan)*, das die Dramatikerin He Jiping 2012 zum Anlass des sechzigjährigen Jubiläums des Volkskunsttheaters verfasste. Der Jiazi Garten, wörtlich vielleicht „Sechziger Garten“, da *jiazi* im Chinesischen die Bezeichnung für einen Zyklus von sechzig Jahren ist, wird vor allem von älteren Herrschaften als eine Art Altersheim bewohnt. Als die Tochter des Hauses aus dem Ausland zurückkommt, um ihr Erbe anzutreten, ergibt sich eine Tschechows *Kirschgarten* ähnliche Situation: Emotional nicht an das Haus gebunden, das für sie vor allem traurige Kindheitserinnerungen bedeutet, und wirtschaftlich denkend, beschließt sie zunächst kurzerhand den Jiazi Garten zu verkaufen. Für die ältere Generation ist das natürlich ein gewaltiger Schock, doch durch zahlreiche Gespräche findet die neue Besitzerin Verständnis für ihren verstorbenen Vater und einen neuen Weg in ihre eigene Vergangenheit und jene des Hauses, zudem erkennt sie, von welchen Täuschungen sie sich in der Gegenwart umgeben hat, und ändert nach und nach ihre Meinung.³⁸ Auf der Bühne ist das Volkskunsttheater Peking und seine Tradition nicht nur hinter dem Bild des Gartens als Thema präsent, sondern sozusagen *in persona*: Die Figuren werden nämlich von Schauspielern verschiedener Generationen dargestellt. Neben Bühnenlegenden wie Lan Tianye (geb. 1927) und Zhu Lin (geb. 1923) treten Schauspieler mittleren Alters auf sowie ganz junge Schauspieler.

Auch zahlreiche Kritiker weisen in Zusammenhang mit dem sechzigjährigen Jubiläum besonders auf die Wichtigkeit der Kommunikation zwischen alter und junger Generation hin sowie auf die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart. Wie kann es sein, dass das Volkskunsttheater Peking sich mit seinen

36 Der Begriff „Post-Jiao-Juyin-Epoche des Volkskunsttheaters Peking“ (*hou Jiao Juyin shidai de Beijing Renyi*) stammt von Zou Hong, vgl. Zou Hong: *Zuojia, Daoyan, Pinglun. Duowei shiye zhong de Beijing Renyi yanjiu*, Beijing: Wenhua Yishu Chubanshe 2008, S. 240–252. „Lin-Zhaohua-Epoche des Volkskunsttheaters Peking“ (*Beijing Renyi de Lin Zhaohua shidai*) stammt von Fu Jin, vgl. Fu Jin: „*Dajiangjun* he Renyi de Lin Zhaohua shidai“, in: *Dushu*, 2008/4, S. 71–75.

37 Zhang Fan: *Hua shuo Beijing Renyi*, Tianjin: Baihua Wenyi Chubanshe 2004. Zou Hong: *Zuojia, Daoyan, Pinglun. Duowei shiye zhong de Beijing Renyi yanjiu*. Liu Lin (Hg.): *Beijing Renmin Yishu Juyuan jianyuan 60 zhounian xueshu yantaohui lunwen ji: 1952–2012*, Beijing: Zhongguo Xiju Chubanshe 2013.

38 *Jiaziyuan*, DVD, Beijing: Beijing Wenhua Yishu Yinxiang Chuban Youxian Zeren Gongsi 2013.

Hu Yue: „Sixty Years on and the Cycle Continues“,

<http://www.chinatoday.com.cn/english/culture/2012-11/09/content_498947.htm>.

sechzig Jahren – kein Alter für ein Theaterhaus – schon so alt und gebrechlich präsentiert?

Natürlich, in der Kunstfertigkeit gibt es auch höheres und tieferes Niveau, die Kunstfertigkeit des Volkskunsttheaters Peking erntete immer Bewunderung. In diesem Jahr ist es sechzig Jahre alt, eine schöne Frau am späten Abend, alle möglichen Kontroversen wehen ihr ins Gesicht. Dass sie sich auf den Markt begibt, um kokett um Aufmerksamkeit zu werben, scheint nicht angebracht. Es ist doch besser, wenn das Volkskunsttheater Peking in einem hohen Pavillon erhalten wird, um sein erlesenes und qualitativ hochwertiges Dasein fortzusetzen. Die Frage ist, wie man ein altes Theaterhaus, das seinen sechzigjährigen Zyklus beschlossen hat, wieder in frischer Jugend und Wärme erstrahlen lassen kann. Schließlich gibt es heutzutage immer mehr Menschen, die vom Theater leben, doch werden die immer erfahreneren und gebildeteren Zuschauer auch immerfort vor allem jene schönen Erinnerungen zu erhaschen versuchen?³⁹

In der neuen Peking- und chinesischen Theaterlandschaft hat sich die Position des Volkskunsttheaters stark geändert. Während es sowohl in den 1950er als auch in den 1980er Jahren tonangebend war – je nachdem mit sozialistischem Realismus oder mit experimentellem Theater – geschehen Neuerungen im chinesischen Theater der letzten Jahre oft nicht mehr in den staatlichen Theaterhäusern, sondern in der freien Theaterlandschaft. Der finanzielle Aspekt zieht zudem viele Künstler zunächst zum Film und vor allem zum Fernsehen, sodass Theater oft als schönes, elegantes Hobby nebenbei betrieben wird.

Das Jahrhundert der Schauspielregie

Ein weiteres Jahrhundert soll hier besonders angesprochen werden – es ist noch nicht so systematisch analysiert und recherchiert und doch sehr wichtig für das Theater von Lin Zhaohua: das chinesische Jahrhundert der Regie.⁴⁰

Das chinesische Regie-Jahrhundert beginnt für gewöhnlich in den 1920er Jahren in Shanghai mit Hong Shen (1893–1955). Er führte unter anderem Disziplin in den Theaterproben ein und sorgte dafür, dass die Frauenrollen nicht länger von Männern gespielt wurden.⁴¹ Als erster großer Höhepunkt des Regie-Jahrhunderts können die 1950er und 1960er Jahre gesehen werden, als Jiao Juyin am Volkskunsttheater Peking und Huang Zuolin (1906–1994) am Volkskunsttheater Shanghai (Shanghai Renmin Yishu Juyuan) erstmals ein

39 „Cehua: Beijing Renyi 60 nian guangrong mengxiang – Ceng kunjing zhong xingyun“, <<http://yule.sohu.com/20120615/n345692074.shtml>>.

40 Zur Theaterregie in China vgl. Liu Liexiong (Hg.): *Zhongguo shi da xiju daoyan dashi*, Beijing: Zhongguo Renmin Daxue Chubanshe 2005.

Zou Hong: *Jiao Juyin xiju lilun yanjiu*, Beijing: Beijing Shifan Daxue Chubanshe 1999.

Jiao Juyin: *Jiao Juyin lun daoyan yishu*, 2 Bde, Beijing: Zhongguo Xiju Chubanshe 2005.

41 Vgl. Ding Luonan: *Shanghai huaju bai nian shishu*, Guilin: Guangxi Shifan Daxue Chubanshe 2008, S. 56–61.

论林兆华的导演艺术

Theater entwickelten, in dem dem Regisseur eine zentrale Rolle zukam. Beide waren große Kenner des traditionellen chinesischen Musiktheaters, beide hatten im Ausland studiert, Jiao Juyin in Frankreich, Huang Zuolin in England. Während Jiao Juyin als Übersetzer russischer Theaternäher, Nemirowitsch-Dantschenko, Tschechow, Stanislawski in China gilt, wird Huang Zuolin meist als Anhänger von Bertolt Brechts Theorien gesehen.⁴² Eine zweite große Phase folgte in den 1980er Jahren, als sich eine Generation von Regisseuren in Auseinandersetzung mit der künstlerischen Sprache der Kulturrevolution auf die Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten machte. Seit den 1990er Jahren hingegen finden zum einen Rückbesinnungen und Auseinandersetzungen mit traditionellen Formen aus verschiedensten Zeiten und Räumen statt, zum anderen werden auch individuelle neue Wege gegangen.

Mit Jiao Juyin begann auch das Stanislawski-Jahrhundert, oder das Jahrhundert des Psychologischen Realismus, ein Jahrhundert, das teilweise bis heute nicht zu Ende ist und nicht nur die Arbeit der Schauspieler, sondern auch die des Regisseurs grundlegend überdenkt. So schreibt Jiao Juyin über die Arbeit des Regisseurs:

Das Medium, mit dem der Schriftsteller das Leben widerspiegelt, ist die Sprache; das, was das Leben schreibt, ist die Feder in seiner Hand. Durch die Sprache auf dem Papier ruft der Schriftsteller Assoziationen und Vorstellungen der Leser hervor, sodass die Figuren in ihren Herzen lebendig werden. Das Medium, mit dem der Regisseur das Leben widerspiegelt, sind Aktionen. Über Aktionen, Ton, Licht, Farben, Rhythmus und die Regelung von Raum und Zeit vermittelt er den Zuschauern ein plastisches Gefühl und lässt die Figuren vor ihren Augen aufleben.

Der Regisseur ist für den Dramentext zum einen ein Schöpfer zweiten Grades, doch seine Methoden sind doch anders als die des Schriftstellers. Daraus ergibt sich ein Widerspruch.⁴³

Ähnlich wie für die Schauspieler muss auch für den Regisseur eine Arbeitsmethode – hier Basistraining, ein Begriff, wie er oft in Zusammenhang mit der traditionellen chinesischen Schauspielerausbildung verwendet wird – festgelegt werden:

Was ist das Basistraining des Regisseurs? Wenn man sagt, dass es zum Basistraining des Schauspielers gehört, jeden Tag Stimmbildungsübungen zu machen und körperliches Training, dann besteht das Basistraining des Regisseurs darin, das Leben zu beobachten, das Leben zu erfahren, aus diesem Leben Formen zu sammeln und die inneren Regeln des Lebens zu erspüren, jede Art von Mensch zu beobachten und jede Art von Mensch zu studieren, und er muss es sich zur Gewohnheit machen, jeden Tropfen dieses Materials zu sammeln, um es in eine Form der Kunst zu verwandeln. Er muss jeden Tag auf das Leben achten, nur während der Proben vorübergehend kurz hineinzuschuppen, ist zu wenig.⁴⁴

42 Vgl. Zou Hong: „Cong Jiao Juyin dao Huang Zuolin: Zhongguo dangdai huaju daoyan linian de er du zhuan xiang“, in: *Wenyi Yanjiu*, 2007/7, S. 107–116.

43 Jiao Juyin: „Daoyan zuojia zuopin“, in: Ders.: *Jiao Juyin lun daoyan yishu*, Bd. 1, S. 367.

44 Jiao Juyin: „He qingnian daoyan de tanhua“, in: *Xiju Yishu*, 1979/2, S. 41.

Auch wenn Lin Zhaohua mit Dramentexten anders arbeitet als Jiao Juyin und den Begriff des Zweiten Themas des Regisseurs einführt, ein Thema, das nicht direkt mit dem Text zu tun haben muss, so ist er, was die Arbeit des Regisseurs anbelangt, doch eng mit Jiao Juyin verbunden, seinen Ideen und seinen Methoden. Daher wird Jiao Juyin im Laufe dieser Arbeit noch oft als Vertreter des Schauspieljahrhunderts erwähnt werden.

Während Jiao Juyin als Vertreter des realistischen Theaters bezeichnet wird, gilt Huang Zuolin als Verfechter des *xieyi* Theaterkonzepts – eine Theateridee, die nicht dem Realismus *xieshi*, sondern der angedeuteten Darstellung *xieyi* verpflichtet ist. Dieses Konzept weckte besonders seit den 1980er Jahren das Interesse zahlreicher Theatermenschen.⁴⁵

Als das Theatersystem nach der Kulturrevolution Ende der 1970er Jahre wieder aufgenommen wird, wurden nicht nur im Bereich des Dramas, sondern auch in der Regie bedeutende Werke geschaffen. So schreibt Xu Xiaozhong (geb. 1928), selbst Vertreter der neuen Generation von Regisseuren – in seiner *Chronik des Maulbeerbaumdorfes* (*Sangshuping jishi*, 1988) verband er zeitgenössische Musik sowie Tanz- und Showformen mit herkömmlichen Darstellungskodes aus den 1950er Jahren⁴⁶ –, über die chinesische Regiekunst Anfang der 1980er Jahre:

Seit der Geburt des chinesischen Sprechtheaters hat es in der chinesischen Regiekunst niemals so große Veränderungen gegeben, wie sie im Augenblick vor sich gehen. Klare Zeichen dafür sind: In der Regiekunst ist das Bewusstsein für die Zeit stärker geworden, was die künstlerischen Ansichten betrifft, gibt es gewaltige Sprünge, die Kreativität der Regisseure ist erwacht.

Bei ihrer Kreation auf zweiter Ebene folgen die Regisseure nicht mehr einfach den Gedanken der Dramatiker und übersetzen einen Dramentext in Bühnensprache oder, wie es während der „zehn Jahre der Kulturrevolution“ geschah – imitieren und kopieren das Werk anderer. Sie streben in den Inszenierungen vielmehr die Darstellung ihres eigenen Verständnisses für das Leben an, den Ausdruck ihres eigenen subjektiven Gefühls. Das stärkere Bewusstsein für die Zeit drückt sich zunächst darin aus, dass die Regiekünstler sich darum bemühen, mit den Wertvorstellungen der Gegenwart die Dramentexte und die Figuren zu erklären, mit ihren eigenen Wertvorstellungen die Bewertungen der Dramatiker (chinesischer sowie ausländischer) bezüglich des Lebens zu inspizieren, zudem folgen sie ihrem eigenen künstlerischen Verständnis, arbeiten mit ihren eigenen Formen. So entsteht eine einzigartige Aufführung nach der anderen, das kann nur ein künstlerisches Phänomen sein, das in den zehn Jahren der neuen Epoche mit der Bewegung der gedanklichen Öffnung geboren wurde.⁴⁷

45 Zou Hong: „Cong Jiao Juyin dao Huang Zuolin: Zhongguo dangdai huaju daoyan linian de er du zhuan xiang“, in: *Wenyi Yanjiu*, 2007/7, S. 107.

46 Michael Gissenwehler: *Chinas Propagandatheater 1942–1989*, S. 245–252.

47 Xu Xiaozhong: „Daoyan chuangzao yishi de juexing – Jin nian lai huaju daoyan yishu de mouxie chengjiu yu buzu“, in: *Xijubao*, 1986/11, S. 3.

Im weiteren Textverlauf beschreibt Xu Xiaozhong die Veränderungen im Detail: Die Regisseure geben sich nicht mit äußeren Beschreibungen der Dinge zufrieden, sondern interessieren sich vor allem für den Geist und das subjektive Bewusstsein der Figuren. In ihren Inszenierungen wird die herkömmliche realistische Ästhetik überwunden, es herrscht großes Interesse für die Ästhetik des Angedeuteten, des Hypothetischen *jiadingxing*, um eine poetische Darstellung des Lebens zu erreichen, sowie eine freie Entfaltung der Fantasie. Die Handlungen treten zurück, dafür wird den Gedanken, der philosophischen Ebene, mehr Raum gegeben. Es wird auf mehreren Ebenen gearbeitet, verschiedene Positionen werden eingebunden, verfremdende Momente eingesetzt. Das Publikum wird bewusst in das Theater mit einbezogen, die Vierte Wand zwischen Bühne und Publikum existiert nicht mehr. Besonders einige junge Regisseure betonen das formale Gefühl der Inszenierung, achten auf die Schönheit der Form. In den Inszenierungen zeigt sich das darin, dass die Regisseure weniger Wert auf die Ausgestaltung der Handlung legen und mehr die individuelle Ausgestaltung der Figuren in den Vordergrund stellen, die Figur in der Zeit und im Raum. Zusammen mit den Dramatikern machen sich die Regisseure auf die Suche nach neuen Zeiten und neuen Räumen und ihren Darstellungsmöglichkeiten auf der Bühne. Sie schaffen auf der Bühne einen Raum für Assoziationen, den die Zuschauer selbst mit ihrer Fantasie füllen können. Zugleich werden auch die sogenannten herkömmlichen realistischen Inszenierungen weiterentwickelt.⁴⁸

In die Zeit, die Xu Xiaozhong anspricht, fallen auch Lin Zhaohuas erste Inszenierungen: *Das Notsignal*, *Die Bushaltestelle*, *Der Wildmensch*, *Das Nirwana des Hundemannes*, *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*. Jede dieser Inszenierungen drückt die Suche nach neuen Räumen, neuen Darstellungsmöglichkeiten zwischen Realistischem und Angedeutetem, Hypothetischem, nach neuen Beziehungen zwischen Text und Bühne aus.

In den 1990er Jahren ist es besonders das Avantgarde-Theater, angeführt von Meng Jinghui, das von sich reden macht. Postmodern, dekonstruierend und laut setzt es sich oft sehr kritisch mit den traditionellen Formen auseinander – bis es sich in Richtung Pop entwickelt und oft gemäßigtere und romantischere Töne anschlägt.⁴⁹

Die Regiearbeiten der letzten Jahre sind vermutlich schwer auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen: Zwischen den Traditionen *xieyi*, *xieshi* und außerhalb davon haben viele Regisseure einen ganz eigenen Stil, eine individuelle Sprache, eigene Themen entwickelt, wie zum Beispiel Li Liuyi und Ren Ming am Volkskunsttheater Beijing, Wang Xiaoying (geb. 1957) und Tian

48 Ibid., S. 3–4.

49 Rossella Ferrari: *Pop Goes the Avantgarde: Experimental Theatre in Contemporary China*, London u.a.: Seagull Books 2012.

Qinxin am Chinesischen Nationaltheater oder auch Wang Yansong, ein freier Regisseur, der mit verschiedenen Ensembles arbeitet.

Das Jahrhundert des Spiels

Neben Realistischem *xieshi*, Angedeutetem *xieyi*, Hypothetischem *jiadingxing* soll hier ein weiterer Begriff eingeführt werden, der im Chinesischen ständig verwendet wird, wenn über Theater gesprochen wird, über den Begriff nachgedacht wird aber nur sehr selten. Er kann einerseits als Zusammenfassung, andererseits auch als Voraussetzung dieser Merkmale gelten. Es ist ein Begriff, der eher mit der Aktion in Verbindung steht als mit der Reflexion, mit der Performanz als mit dem Drama, doch zugleich ist er auch die Voraussetzung dafür, dass das Drama funktioniert: das Spiel, auf Chinesisch *xi*. Im *Xiandai Hanyu Cidian* (Chinesisch-Englische Ausgabe) steht dazu:

戏 (戲、戲) *xi* 1 玩耍; 游戏 frolic; gambol: 儿 ~ children's game; trifling matter | 嬉 ~ frolic; play 2 开玩笑; 嘲弄 joke; make fun of ~ 弄 make fun of | ~ 言 joke; humorous remarks; playful words 3 戏剧, 也指杂技 drama; show; play, acrobatics: 一出京 ~ a Beijing opera show | 马 ~ circus | 把 ~ gimmick | 这场 ~ 演得很精彩。It was a wonderful performance.⁵⁰

Ähnlich wie das englische Wort „play“ oder das deutsche Wort „Spiel“ sind mit dem chinesischen Wort „xi“ sowohl das Spielen der Kinder als auch das Theater verbunden. Zudem kann es auch bedeuten, dass etwas nicht ernst genommen wird, also „nur ein Spiel“ ist. Es kann zum einen eine Tätigkeit bezeichnen, zum anderen auch eine Haltung. Der Theaterwissenschaftler Dong Jian schreibt über das Spiel:

Wer sich eine Theateraufführung ansieht oder ein Drama liest, wird – egal ob er sich mit Theatertheorie auskennt oder nicht – einen bestimmten Begriff verwenden: das „Spiel“. Ist er zufrieden, sagt er: Da ist ein Spiel! Ist er unzufrieden, wird er sagen: Da ist kein Spiel. Auch im täglichen Leben verwenden die Menschen oft den Begriff des Spiels. Wenn ein schwer mit einem Wort zu beschreibender Streit im Anmarsch ist oder eine Auseinandersetzung, die eventuell sogar eine Veränderung der zwischenmenschlichen Beziehungen nach sich ziehen wird, sagen sie: „Da gibt es gleich ein gutes Spiel zu sehen!“ Über einen Menschen, der es versteht, sich zu verstellen, sagen sie: „Der hat echt ein gutes Spiel drauf!“⁵¹

Man könnte also sagen, das Spiel ist essentiell für das Theater, es ist das, was die Zuschauer im Theater sehen, und wenn es kein Spiel gibt, dann ist es nicht gut. Natürlich bleibt da die Frage, wo das Spiel ist und ob man es sehen kann und was man dafür können oder wissen muss, um das Spiel zu sehen oder zu finden.

50 *Xiandai Hanyu Cidian. The Contemporary Chinese Dictionary*, Beijing: Waiyu Jiaoxue Yu Yanjiu Chubanshe 2002, S. 2055.

51 Dong Jian: *Qimeng yu xiju*, Jinan: Shandong Youyi Chubanshe 2009, S. 27.