

SHAKESPEARE BUNT GESCHMINKT

Die chinesische Shakespeare-Werkstatt



Tian Mansha in
Lady Macbeth
(*Make baijuren*).

SHAKESPEARE UND CHINA

Wenn wir im 21. Jahrhundert über das traditionelle chinesische Musiktheater (xiqu) sprechen, dann dürfen wir seine lange Schauspieltradition und seinen Austausch mit dem Theater anderer Länder nicht übersehen. Dabei ist vor allem

der Dialog des traditionellen chinesischen Musiktheaters mit dem elisabethanischen Theater zu nennen. Diese Beziehung ist komplex und sowohl von kulturellem Import als auch Export geprägt. Innerhalb dieses vielstimmigen Transformationsprozesses hat das unverwechselbare

chinesische Theater vor allem mit seinen Shakespeare-Adaptionen einen Beitrag zum lebendigen und kollektiven Gedächtnis der Menschheit geleistet und zugleich sich selbst revolutioniert.

Die Werke Shakespeares gelangten bereits vor über einhundert Jahren nach China und traten mit den beiden großen Formen des chinesischen Theaters, dem traditionellen Musiktheater und dem Sprechtheater, in einen fruchtbaren Dialog. Die erste Aufführung eines Shakespeare-Stückes auf chinesischer Bühne reicht in das Jahr 1867 zurück, als auf Anregung der britischen Kolonialregierung der Hongkonger Amateurtheaterclub das Stück *Shylock, or the Merchant of Venice*, *Preserved* aufführte. In Shanghai, dem ersten Vertragshafen des chinesischen Reiches, spielten 1902 Studenten der St. John's University ebenfalls den *Kaufmann von Venedig* (*Weinisi shangren*). Und das Kleine Experimentiertheater (shixian xiaojuchang) von Taibei führte im Februar 1949 eine Adaption von *Othello* unter dem Titel *Der Verdacht* (*Yiyun*) auf. Damit war dieses Ensemble das erste, das in Taiwan ein Shakespeare-Stück spielte, mehr als zehn Jahre vor Erscheinen der von dem Literaturkritiker Liang Shiqiu (1902–1987) übersetzten Gesamtausgabe der Werke Shakespeares.

Shakespeare-Aufführungen hatten weitreichenden Einfluss auf das traditionelle Theater Chinas. Noch vor der Kulturrevolution wurde Shakespeare komplett uminterpretiert und zu einem Schriftsteller des Proletariats und der Volksmassen gemacht. Schließlich hatte sogar Marx seine Stücke gelobt und zitiert. Während der Kulturrevolution aber wurden seine Werke trotzdem verboten. Die Künstlergenerationen der achtziger und neunziger Jahre setzten dann wieder verstärkt Hoffnung in das Theater Shakespeares: Sie wollten mit der Kraft und Dynamik seiner Stücke das chinesische Musiktheater verändern und den noch immer vorhandenen Einfluss der Modellopern auf das traditionelle Theater beseitigen. Das Shakespeare-Theater

stand außerdem für Internationalisierung und Öffnung – den Wiederanschluss der chinesischen Kultur an die Welt. Sichtbares Zeichen dafür sind das Shakespeare-Festival in China (1986 in Shanghai und Peking, 1994 in Shanghai), einige bemerkenswerte Shakespeare-Aufführungen aus Hongkong und Taiwan sowie erfolgreiche Gastspiele, die chinesische Ensembles bis nach Europa führten.

SHAKESPEARE EROBERT DAS TRADITIONELLE MUSIKTHEATER

Bereits in der frühen Republikzeit gab es Shakespeare-Aufführungen im traditionellen chinesischen Theater. In einer offenen Stadt wie Shanghai fanden sie seit den zwanziger Jahren immer wieder statt. 1925 spielte die Yisu-Gesellschaft Shaanxi *Ein Pfund Fleisch* (*Yi bang rou*), die Adaption des *Kaufmanns von Venedig* von Wang Fucheng, im Stil der Qin-Oper. Das ist eine der frühesten Shakespeare-Adaptionen, die verbürgt ist. In diesen Jahren wurde außerdem das Stück *Brudermord mit anschließender Heirat* (*Sha xiong duo sao*) von der Ya'an-Truppe im Stile der Sichuan-Oper gespielt. Das Stück war eine Adaption von Shakespeares *Hamlet* durch Wang Guoren und beruhte auf der Übersetzung in klassischem Chinesisch von Lin Shu, einem der umtriebigen Übersetzer seiner Zeit, die dieser im Jahre 1903 angefertigt hatte. 1933 führte die Taiping-Truppe des Schauspielers Ma Shizeng die Kanton-Oper *Die widerspenstige Prinzessin* (*Diaoman gongzhu*) auf, deren Handlung dem Stück *Der Widerspenstigen Zähmung* sehr nahe kam. 1941 wurde im Shanghaier Empress Theatre Jie Hongyuans Shanghai-Oper *Der Raub des Reiches und der Schwägerin* (*Qie guo dao sao*), bekannt auch als *Die Geschichte des Silberpalastes* (*Yingong can shi*), nach *Hamlet* gegeben. 1942 lief im Grand Theatre *Tage der Liebe und des Hasses* (*Qing tian hen*) nach *Romeo und Julia*, eine Shanghai-Oper des Neuen Shanghaier Yue-Operensembles unter Leitung von Yuan



Szene einer Aufführung von *Was ihr wollt* als Yue-Oper.

Xuefen, die in den vierziger Jahren die Shanghaier Oper reformierte und das Regietheater eingeführt hatte. Und zwei Jahre später spielte die Wenbin-Shanghai-Operntruppe im Empire Theatre *Der eiserne Ritter und seine Geliebte* (*Tiehan jiao wa*), ebenfalls nach *Romeo und Julia* von Zhao Yanshi. 1946 gab es im Drachentheater die Shanghai-Oper *Die Trauernde* (*Xiaoxin nü*) nach *König Lear*, eine Aufführung der Fu-Quanxiang-Truppe, und besonders erwähnenswert ist noch *Macht der Gefühle* (*Zhu qing ji*) nach *Romeo und Julia*, das der Schriftsteller und spätere Vizedirektor des Pekinger Volkstheaters Jiao Juyin adaptiert hatte. Dieses Stück erlebte seine Premiere am 12. April 1948 in Peking und ist zugleich der erste Versuch, ein Stück Shakespeares für die Peking-Oper zu adaptieren.

Danach wurde es erst einmal ruhiger um Shakespeare-Adaptionen. Das lag an verschiedenen politischen und auch anderen Umständen, wie den Auführungskosten oder der Reserviertheit der Operntruppen gegenüber dem westlichen Theater. Es brauchte schließlich bis 1980, dass der Funke neu entfacht wurde und das Theater Shakespeares ein fester Topos auf den Bühnen des tra-

ditionellen Theaters wurde. Ma Yong'ans Aufführung von *Othello* mit der Experimentellen Operntruppe Peking's (Beijing shixian jingjutuan) im Jahr 1983 war die erste große Shakespeare-Aufführung seit den vierziger Jahren. Sie fand weithin Beachtung und inspirierte die Schauspielerin Hong Xiannü zur Kanton-Oper *Der Kaufmann von Venedig*. Danach gab es die verschiedensten Adaptionen. Auf den beiden Shakespeare-Festivals 1986 und 1994 traten zahlreiche Opernensembles an, die Shakespeare-Stücke in den unterschiedlichsten regionalen Opernstilen zeigten: wie die Shanghaier Adaption im Kun-Opernstil *Die Geschichte der blutigen Hände* (*Xueshou ji*) oder *The Kingdom of Desire* (*Yuwang chengguo*) vom Contemporary Legend Theatre in Taiwan, beide aus dem Jahr 1986. Sie kamen auch als Gastspiele nach Europa und wurden somit Beispiele des kulturellen Re-Imports von Ost nach West.

Von den Übersetzungen und der Aufführungspraxis ausgehend sehen wir, wie Shakespeare-Aufführungen im traditionellen Theater vor allem der Hinterfragung und Neupositionierung der eigenen Kunst dienen. Die Aufmerksamkeit und Fürsorge der Regisseure richtet sich auf die Vitalität des eigenen Theaters, seine Bühnenkunst und seine Weiterentwicklung, und das ist momentan die brennendste Frage. Das ist in Ländern mit kolonialer Vergangenheit, wie in Indien oder auf den Philippinen, ganz anders. Neben dem Problem der Auswahl des passenden Stückes, das zeitbezogen sein und die ursprüngliche Intention des Autors zeigen soll, sehen die Regisseure des traditionellen chinesischen Musiktheaters sich mit zwei Fragen konfrontiert: Es muss eine überzeugende Übersetzung oder Adaption gefunden und ein passender Theaterstil dafür ausgesucht werden. Gegenwärtig ist es so, dass die Peking-Oper der Stil ist, in dem die meisten Shakespeare-Adaptionen aufgeführt wurden. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass die Geschichten und Figuren Shakespeares häufig sinisiert sind, damit sie besser verstanden werden. Um beispielsweise Handlung, Figuren und Metaphern aus *Hamlet* verständlicher zu machen, verlegen wir den Schauplatz ins alte China. So geschehen auch 1992 am taiwanesischen Contemporary Legend Theatre mit dem Stück *Die Rache des Prinzen* (*Wangzi fuchou ji*).

Es lassen sich zwei Tendenzen bei der Adaption für das traditionelle chinesische Musiktheater beobachten:

Die eine ist, Shakespeare „traditionell“ chinesisch zu inszenieren, um damit auf Theaterfestivals dieser Welt präsent zu sein und einem internationalen Publikum die chinesischen Besonderheiten verständlich zu machen. Die andere ist, Shakespeare nach China zu holen, das Stück mittels postmoderner Strukturen neu zu denken, um das traditionelle Theater zu reformieren.

GEMEINSAMKEITEN UND UNTERSCHIEDE

Die Werke Shakespeares sind Produkte des elisabethanischen Zeitalters mit seinem spezifischen historischen und kulturellen Hintergrund. Zur langen Geschichte der chinesischen Darstellungskunst besteht ein Unterschied wie Tag und Nacht. Dennoch gibt es, möglicherweise aufgrund historischer Zufälle, einige Gemeinsamkeiten. Und gerade deshalb haben wohl Schauspieler und Regisseure des chinesischen Theaters auf der Suche nach ausländischen Stoffen so oft zu Shakespeare gegriffen. Die Renaissance war das goldene Zeitalter des englischen Theaters, das nicht nur zahlreiche Talente hervorbrachte, sondern die Bühne zum Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens machte. Mit der Entwicklung des Druckerhandwerks fanden die Theaterstücke auch als preiswerte Heftchen schnell Verbreitung. Zur gleichen Zeit – es herrschte die späte Ming-Dynastie – blühte auch in China die Theaterkultur. Nach dem Aufstieg der Kun-Oper begannen Gelehrte und Literaten für das Theater zu schreiben. Die Praxis der Aufführung von ausgewählten Szenen florierte, und die unterschiedlichsten Theaterstile existierten parallel. Auch in China wurden Theaterstücke in (feinen) Drucken verbreitet. Und so wie Shakespeares Stücke immer wieder verändert wurden, geschah es auch mit den Stücken Tang Xianzus (1550–1616), des bekanntesten und einflussreichsten Theaterautors der Ming-Zeit.

Was Ort und Form der Aufführungen betraf, gab es ebenfalls viele Ähnlichkeiten. Eines der berühmtesten Theater der Shakespeare-Zeit ist das Globe-Theater in London, an den Ufern der Themse gelegen. Zuschauer galerien waren um eine offene quadratische Bühne (die sogenannte Plattformbühne, Anm. d. Ü.), die in den Hof ragte, angebracht. Im Hof gab es Stehplätze für die Zuschauer, die billigsten Plätze. Es gab kein Bühnenbild, nur an der Büh-

nenrückwand zwei Eingänge links und rechts für den Auf- bzw. Abgang der Schauspieler, genau so wie auf den traditionellen Bühnen Chinas. Im elisabethanischen Theater war eine weitere, auch in China übliche Praxis weit verbreitet: die Verwendung eines Tisches und zweier Stühle als Requisiten. Wenig, um viel auszudrücken; hier wurde der Kunstcharakter, der das Essenzielle betont, mit der Lebenslichkeit der Darstellung verbunden. Die Schauspielkunst besaß europäisch realistischen Charakter. Kostüme, Requisiten und Gesten waren nicht stilisiert, wie wir es aus dem chinesischen Theater kennen, wo eine einzige Pose Freud oder Leid auszudrücken vermag. Die Shakespeare-Schauspieler aber stützten sich auf den gesprochenen Text, und deshalb gab es auch hier keine Beschränkung für den Umgang mit Raum und Zeit. Nehmen wir beispielsweise das Stück *Romeo und Julia*: Am Anfang gibt es einen Prolog und eine kurze Einführung, in der mitgeteilt wird, dass wir uns in der Stadt Verona befinden, und die leere Bühne verwandelt sich im Nu in die Straßen Veronas. Als Simson und Gregorio auftreten, tragen sie Degen und teilen damit den Zuschauern mit, dass die Szene im Freien spielt. Denn damaliger Sitte entsprechend musste man beim Betreten eines Gebäudes die Waffen ablegen. Nach dem bewaffneten Zusammenstoß der verfeindeten Familienclans Montague und Capulet gehen Romeo und Benvolio ab, worauf ein Spaßmacher und andere Figuren, aus dem anderen Eingang kommend, die Bühne betreten. Sie eröffnen die nächste Szene. Das Bühnenbild ist unverändert, aber die Szene hat gewechselt. Dem Mangel an Beleuchtung und der damaligen Gewohnheit folgend, fanden die Aufführungen immer am Nachmittag statt. Es ging laut und fröhlich dabei zu. Die Zuschauer saßen nicht wie Theaterbesucher heute ehrfurchtsvoll auf ihren Plätzen, und die Schauspieler schlüpfen schon mal aus ihrer Rolle, um sich direkt mit den Zuschauern zu unterhalten. Und auch das kennen wir von Theateraufführungen in China.

Doch auch in der Ästhetik finden wir Gemeinsamkeiten. Formell können wir das traditionelle chinesische Theater in Gesang und Deklamation teilen, wobei die Musik verwendet wird, um Gefühle auszudrücken, und mittels Sprechvortrag die Handlung vorangetrieben bzw. der Dialog geführt wird. Das Shakespeare-Theater ist zwar ein Sprechtheater, aber in seiner Verwendung von Vers und

Prosa können wir eine ähnliche Einteilung entdecken. Wie die Musik im chinesischen Theater wird im elisabethanischen Theater der Vers verwendet, um in langen Monologen die komplizierte Gefühlswelt einer Figur auszudrücken. Und analog zum Sprechvortrag im chinesischen Theater gibt es bei Shakespeare Prosapassagen, die den Dialogen vorbehalten sind. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Kombination von komischen und tragischen Elementen, die wir sowohl im chinesischen Theater als auch bei Shakespeare finden. Bei beiden tauchen große tragische Helden, aber auch komische Charaktere auf. Man denke nur an *Die Klage der Dou E (Dou Eyuan)*, *Die Geschichte der Laute (Pipa ji)* oder *Der Pänionpavillon (Mudan ting)* im chinesischen Theater oder *Macbeth* und *Ende gut, alles gut* von Shakespeare.

HERAUSRAGENDE XIQU-ADAPTIONEN

In den wichtigen der mehr als dreihundert Musiktheaterstile Chinas wurden schon einmal Werke von Shakespeare aufgeführt, egal ob in der Volksrepublik, in Hongkong oder Taiwan. In den meisten Stilen gibt es sogar mehrere Shakespeare-Adaptionen. Im Stil der Peking-Oper z. B. wurde das bereits erwähnte Stück *Othello* vom Experimentellen Opernensemble in Peking inszeniert, *Der Traum von König Qi (Qiwangmeng)* nach *König Lear* vom Peking-Opernensemble Shanghai und *König in unruhigen Zeiten (Luanshiwang)* nach *Macbeth* vom Peking-Opernensemble in Wuhan. Auffallend häufig wurde *Macbeth* für die chinesische Bühne bearbeitet: Da gibt es die eben erwähnte Peking-Oper *König in unruhigen Zeiten*, *The Kingdom of Desire*, die Kun-Oper *Die Geschichte der blutigen Hände*, die Wu-Oper aus der Provinz Zhejiang *Das blutige Schwert (Xuejian)*, die Sichuan-Oper *Lady Macbeth (Maikabai furen)*, das Solostück *Wer klopft da? (Shei zai qiao men?)* sowie die Shanghai-Oper *Feldherr Ma Long (Ma Long jiangjun)*.

Erwähnt werden muss außerdem noch *Zhuomei* und *Ah Luo (Zhuomeiyu Ah Luo)* vom Huadengxi-Ensemble in Yuxi in der Provinz Yunnan. Das Stück wurde 1995 von dem Autor Ma Lianghua nach *Romeo und Julia* für eben dieses Ensemble geschrieben. Mit dieser Bearbeitung wurden nicht nur neue Perspektiven für kleinere Lokalopernstile eröffnet, sondern auch eine Reform des lokalen Theaterstils aus Yunnan eingeleitet. Die besonderen Merkmale dieses

Theaterstils fanden angemessene Verwendung, und die mittels Tanz und Gesang dargestellte Geschichte wurde zu einem Meilenstein in der Aufführungsgeschichte dieses Shakespeare-Stückes. Sie leitete aber auch gleichzeitig eine neue Phase der Shakespeare-Bearbeitungen in China ein, denn sie zeigte, dass auch kleine Theaterstile die Kraft haben, große Shakespeare-Adaptionen auf die Bühne zu bringen. Oftmals wurden die Stücke speziell für Theaterfestivals produziert, so dass sie danach nur noch selten aufgeführt und auch nicht Bestandteil des festen Repertoires wurden. Von seiner Premiere 1995 bis zum Jahr 1999 tourte das Stück *Zhuomei* und *Ah Luo* durchs ganze Land und bekam fünf Theaterauszeichnungen. Die Hauptdarstellerin Yang Liqiong erhielt 1998 den Pflaumenblütenpreis (meihuajiang).

Die neueste Shakespeare-Adaption für traditionelles chinesisches Musiktheater ist die Shanghaier Peking-Oper *Die Rache des Prinzen nach Hamlet* aus dem Jahr 2005. In dieser Low-Budget-Produktion spielen zwölf Darsteller mehr als dreißig Rollen, die Bühnendekoration ist sparsam und besteht aus vier Paravents, die nacheinander umgestoßen werden, und fünf Stühlen, die den Palast, die Zinnen der Stadtmauer, den Friedhof oder den königlichen Garten darstellen.

Von den mehr als fünfzig Bearbeitungen und zahlreichen Aufführungen möchte ich drei herausragende und künstlerisch gelungene Inszenierungen näher betrachten. Diese ernteten von Publikum und Kritikern gleichermaßen Lob und besitzen internationales Niveau.

Die Geschichte der blutigen Hände nach *Macbeth* vom Shanghaier Kunju-Theater (1986) wurde ein großer Erfolg hinsichtlich der visuellen Umsetzung und eröffnete neue Wege der Darstellung im traditionellen Musiktheater. 1987 war die Inszenierung auf Gastspielen in Europa zu erleben, 1993 in Singapur – sie gehört zu den wichtigsten neuen Stücken des Shanghaier Kunju-Theaters und fand international große Anerkennung. Im Jahr 2001 schrieb, inszenierte und spielte der taiwanische Peking-Opernkünstler Wu Hsing-Kuo das dreiaktige Einpersonenstück *Lear ist dai (Li'er zaici)*. Von der Erzählstruktur und der Anlage der Bearbeitung her ist das Stück Wu Hsing-Kuos Autobiografie. Er erkundet hier seine eigene künstlerische Laufbahn und besonders die Beziehung zwischen sich und seinem Meister Zhou Zhengrong. Das Stück feierte übertragene Erfolge, u. a. in Frankreich und in den USA.

1999 spielte Tian Mansha in der von Xu Fen verfassten Sichuan-Oper *Lady Macbeth*. Aus dem Blickwinkel der Lady wird dabei mittels Rückblenden und Traumsequenzen ihr hochkomplizierter Charakter freigelegt. Auch dieses Stück fand großes internationales Echo.

„DIE GESCHICHTE DER BLUTIGEN HÄNDE“ – TRADITION UND MODERNE

Das Stück *Die Geschichte der blutigen Hände* entstand unter der künstlerischen Gesamtleitung von Huang Zuolin (1906–1994), dem langjährigen Intendanten des Shanghaier Theaters. Regie führte der bekannte Schauspieler und Regisseur Li Jiayao, und in den Hauptrollen spielten Ji Zhenhua und Zhang Jingxian vom Shanghaier Kunju-Ensemble. Es sorgte auf dem ersten Shakespeare-Festival 1986 für erhebliches Aufsehen. Huang Zuolins Ziel war es, eine echte Kun-Oper zu schaffen und die ästhetischen Regeln dieser traditionellen Theaterform streng zu befolgen. Die Zuschauer sollten nicht mehr erkennen, dass es sich um die Adaption eines westlichen Theaterstücks handelt.¹ Oder wie der vom Sprechtheater kommende Regisseur Li Jiayao sagte, man spiele ein sinisiertes Shakespeare-Drama mit Mitteln des traditionellen Kun-Theaters; anders als in der Auf-führung des *Othello* von 1983, als Regisseur Ma Yong'an mit Mitteln des traditionellen Theaters das authentische Shakespeare-Drama auf die Bühne brachte.² Aber Huang Zuolins Begriff der Sinisierung Shakespeares müsste in diesem Zusammenhang diskutiert werden. Wenn die Geschichte sinisiert ist, heißt das nicht zwangsläufig, dass es sich auch um eine „authentische“ Kun-Oper handelt. Und ob es sich in der Tat um traditionelles Theater oder um Shakespeare-Theater handelt, hat mit dem Erfolg des Stückes nichts zu tun, denn Tradition ist keine unveränderliche Konstante, sie ist Teil des lebendigen Gedächtnisses von Künstlern und Zuschauern und somit Teil der natürlichen Entwicklung.

Sobald das Spiel beginnt, erscheint im Scheinwerferspot eine hässliche Fratze, die im Dunkeln hin- und hertreibt. Die Bühne ist erfüllt von Trockeneisnebel, man

Wu Hsing-Kuo, Contemporary Legend Theatre, als Cordelia in *King Lear* (*Lier wang*), seiner Adaption des Shakespeare-Dramas für die Peking-Oper in Taiwan.





Ma Yong'an
als Othello
in seiner
Adaption des
Shakespeare-
Dramas für die
Experimentelle
Operntruppe
Pekings.

vernimmt Trommelklänge und das Pfeifen des Windes. Als es heller wird, sieht man auf der Bühne eine Hexe mit langen weißen Haaren. Sie trägt eine Maske und eine gelbe Robe. Beachtenswert ist, dass die Gesichtsbemalung sich nicht an die traditionelle Bemalung der Rolle eines kämpfenden Spaßmachers oder Bösewichts (wuchou) hält. Die Hexe tritt an die Rampe und verkündet: „Ich bin echt und doch nicht echt.“ Dabei öffnet sie ihre Robe, aus der sich eine weitere Hexe im sogenannten Zwergengang trollt: „Ich bin gut und doch böse.“ „Ich bin echt und doch nicht echt.“ Eine dritte Hexe erscheint auf eben diese Weise, ebenfalls im Zwergengang. Die drei Hexen, eine große und zwei kleine, kreisen auf der Bühne; dabei sieht man, dass ihre Gesichter bemalt sind und dass sie auf dem Hinterkopf eine Maske mit einer hässlichen Fratze tragen. Diese Eröffnung entspricht dem Auftritt der Figuren im traditionellen chinesischen Musiktheater, bei dem sich die Charaktere kurz vorstellen, und gleichzeitig ist es eine gelungene visuelle Umsetzung der berühmten Eröffnungsszene aus *Macbeth*.

Doppelfiguren und die Einheit von Gut und Böse, das sind die Bilder, mit denen *Blutige Hände* das Hauptthema von *Macbeth* visualisiert: Der Mensch ist schwer zu durchschauen. Gut und Böse zeigen sich oft in

Augenblicken der Schwäche. Es gibt keine Eindeutigkeiten, der menschliche Charakter vereint in sich Gut und Böse. Solche Bilder und Metaphern durchziehen das gesamte Stück. *Die Geschichte der blutigen Hände* verwendet geschickt die Ausdrucksmittel des traditionellen Theaters und seine reiche visuelle Ästhetik, um die epische Darstellung Shakespeares zu übersetzen.

Macbeth ist auch ein Werk voller Bilder und Effekte: Kurz vor dem Mord an König Duncan „sieht“ Macbeth den blutigen Dolch in der Luft blinken. Als die Rede auf den Mord kommt, bemerkt er metaphorisch, das Blut des Königs könne den tiefblauen Ozean rot färben. Nach dem Mord am König teilt Lady Macbeth (die Gesichter und Hände der schlafenden Kämmerer mit Blut beschmiert hat, um den Verdacht auf sie zu lenken, Anm. d. Ü.) ihrem Mann mit, dass ihrer beider Hände nun gleichermaßen rot seien. Mehrmals sprechen die Figuren im Stück von der Dunkelheit, die Menschen verschlingt, als wollten sie andeuten, dass es keine Gerechtigkeit gibt. *Die Geschichte der blutigen Hände* greift von den Kostümen über die Bühnenausstattung bis zur Beleuchtung auf die visuelle Vielfalt bei Shakespeare zurück, besonders was die Verwendung der Farben Rot (Blut) und Schwarz (Heimtücke) betrifft als auch den Gut-Böse-Dualismus bei der Figurencharakterisierung. Am Ende des Stückes treten die drei janusköpfigen Hexen mit zweideutiger Rede noch einmal auf. Sie diskutieren, ob das, was geschah, eindeutig zu beurteilen ist. Vielleicht aber tragen die Menschen auch im Leben Masken, um alle möglichen Rollen zu spielen:

Dritte Hexe: Mann, Frau, Held und Clown – eilig wird sich abgeschminkt.

Erste Hexe: Die Geschichte ist wahr und nicht wahr, falsch und nicht falsch.

[...] Das Stück ist noch nicht aus.

Zweite Hexe: Der Vorhang senkt sich schließlich ...

Dritte Hexe: Wir raten euch, verehrte Herrschaften, nicht alles ernst zu nehmen.!

Als sie fertig sind, springen die zwei kleinen Hexen in die Höhe und der großen Hexe auf den Arm. Ihre Kostüme verschmelzen miteinander, bevor sie im Dunkeln verschwinden.

Neben den Masken und den neu hinzugekommenen Ausdrucksmitteln für die Rolle des Spaßmachers oder Bösewichts hat das Stück der altehrwürdigen Kun-Oper neues Leben eingefloßt, weil es die Besonderheiten des Shakespeare-Theaters eingebracht hat. Die Rollenfächer im traditionellen Theater haben ihre Grenzen, aber Shakespeare-Figuren ändern sich ständig, deshalb wurden für die Interpretation dieser Figuren verschiedene Rollenfächer kombiniert. Es war nicht so wie im traditionellen Theater üblich, dass die Figurengestaltung durch die Grenzen des Rollenfachs bestimmt wird. Macbeth wird von der Rolle des Mannes in mittlerem Alter (mo) verkörpert. Man sagt, diese Rolle sei geeignet, positive und geradlinige Figuren darzustellen. Der Darsteller des Macbeth, Ji Zhenhua, fügt der Rolle die Komplexität und Vielschichtigkeit der Figur hinzu, so dass Macbeth am Ende nicht nur der heimtückische und wilde Feldherr ist. Zugleich lässt er verschiedene andere Rollenfächer in die Gestaltung des Macbeth einfließen, beispielsweise in der Bankettszene: Hier benutzt Ji Zhenhua Elemente der Rolle des bemalten Gesichtes (hualian) und der komischen Rolle (chou), um die Furcht von Macbeth angesichts des Geistes von Banquo und sein Unwohlsein vor den versammelten Würdenträgern darzustellen.

Die Geschichte der blutigen Hände hat geschickt Elemente des modernen Theaters, wie Spezialeffekte oder Beleuchtung, eingesetzt und so die traditionelle Kunst der Kun-Oper erheblich verändert. Der Erfolg des Stücks hängt weniger an der Frage, ob das Stück authentische Kun-Oper oder authentischer Shakespeare ist. Vielmehr bereicherte die neue ästhetische Dimension sowohl die traditionelle Kun-Oper als auch *Macbeth* von Shakespeare.

„LEAR IST DAI“ – ADAPTION UND AUTOBIOGRAFIE

Lear ist dai (*Lǐ'er zaici*) war das dritte auf einer Shakespeare-Adaption beruhende Theaterstück des taiwanesischen Peking-Opernkünstlers Wu Hsing-Kuo. Aber dieses Stück aus dem Jahr 2001 unterscheidet sich in der Erzählstruktur grundlegend von dem 1986 vom Contemporary Legend Theatre aufgeführten *Kingdom of Desire*, den Inszenierungen *Die Rache des Prinzen* aus dem Jahr 1990 und *Der Sturm* (*Baofengyu*) aus dem Jahr 2004 sowie früheren Adaptionen. *Lear ist dai* lässt sich auch nicht mit *Die Geschichte der blu-*

tigen Hände oder *Der Traum von König Qi* vergleichen, in denen Shakespeare ein chinesisches Setting verpasst wird. Man muss die Figuren des Stücks schon gut kennen, um das Spiel mit ihnen nachvollziehen zu können.

In *Lear ist dai* erkundet Wu Hsing-Kuo die Beziehungen zwischen dem Schauspieler und seiner Figur Lear, bringt also seine eigenen Erfahrungen in die gespielte Bühnenhandlung ein. Er stellt in seiner Inszenierung selbst neun verschiedene Figuren dar plus der Rolle des Schauspielers Wu Hsing-Kuo. Dass der Schauspieler selbst als eine Bühnenrolle präsent ist, kommt in der Peking-Oper höchst selten vor und ist ein einmaliger Versuch.

Das ganze Stück kreist um die Frage „Wer bin ich?“ und seziiert dann sowohl die realen Lebenserfahrungen des Schauspielers als auch der Rollen, die er spielt, und ihre Relation zueinander. Das Spiel erkundet sozusagen die Identitätskrisen von Lear und Wu Hsing-Kuo. Einer der vielen Berührungspunkte ist das äußerst komplizierte Verhältnis Wu Hsing-Kuos zu seinem Meister, ähnlich dem Lears zu seinen Töchtern. Der erste Akt „Theater“ beginnt damit, wie der halbverrückte Lear auf freiem Feld im Gewitter steht, sich verzweifelt über die fehlende Kindesliebe seiner Töchter beklagt und darüber, dass die Autorität des Vaters und des Kaisers nichts mehr zählen. Bevor der erste Akt endet, nimmt Wu Hsing-Kuo den Bart ab, zieht das Kostüm aus, verwandelt sich vor den Augen der Zuschauer von Lear in den Schauspieler (zurück) und fragt hintersinnig in der dritten Person auf den Bart zeigend: „Wer ist er?“ Durch den Wechsel des Kostüms und die „Zerstörung“ der Maske wurden in diesem ersten Akt alle Theaterkonventionen, an die wir gewöhnt sind, zunichte gemacht. Lear und seine Identität (oder Wu Hsing-Kuo und seine Bühnenidentität) standen nunmehr nebeneinander auf der Bühne und zeigten einen Schauspieler auf der Suche nach ihrer gemeinsamen Identität. Im zweiten Akt „Spiel“ verkörpert Wu Hsing-Kuo mithilfe eines Bambusstocks verschiedene Figuren, wobei er sich zwischen den einzelnen Rollen frei hin- und herbewegt. Er spielt den Narren, den Getreuen Kent, noch einmal Lear, seine älteste Tochter Goneril (Li E), die zweite Regan (Li Gan), die dritte Cordelia (Li Ya), den blinden Gloucester, seinen Bastard Edmund und den sich wahnsinnig stellenden Edgar. So stellt er abwechselnd die schwierige Beziehung von Lear zu seinen Töchtern und die ähnlich

komplizierte Geschichte von Gloucester dar. Im dritten Akt „Mensch“ löst sich der schöne Schein des Spiels langsam, indem Lear, aus dem Dunkeln hervortretend, seine Geschichte zu Ende erzählt und abgeht. Auch die anderen Figuren lösen sich von Wu Hsing-Kuo (ab) und verlassen die Bühne. Er verharrt allein, als Schauspieler, mit einem fast religiösen Schlussmonolog nachdenklich auf der Bühne. Der Vorhang fällt.

Man könnte sagen, das ganze Stück ist ein Dialog zwischen dem Schauspieler Wu Hsing-Kuo und der Bühnenfigur Lear, gleichzeitig ist es aber auch eine Zwiesprache mit sich selbst.

Wu Hsing-Kuos Vater starb kurz nach dessen Geburt, deshalb sah er seinen Lehrer immer als Vater an. Doch als er sich zu einer eigenständigen Künstlerpersönlichkeit mit einem eigenen Stil entwickelte, waren die Konflikte mit dem eher konservativen Lehrer unvermeidbar. Seine Imagination von und sein Widerstand gegen die Figur des Vaters und Lehrers ist eines der Leitmotive in *Lear ist da!* In Wu Hsing-Kuos Bühnenlaufbahn, dem heftigen Konflikt mit Zhou Zhengrong sowie der innigen Vaterbeziehung liegen die Beweggründe für die Adaption von *Lear*. Das Stück zeigt die beiden Schwierigkeiten Wu Hsing-Kuos auf der Suche nach künstlerischer Selbstständigkeit: Im Stück untersucht er anhand unterschiedlicher Modelle die von Anziehung und Widerstand gleichermaßen geprägte Beziehung zwischen ihm und seinem Meister. Dass man den rasanten Rollenwechsel auf der Bühne kaum mit den Augen zu erfassen vermag, ist ein Zeichen für den Widerstand Wu Hsing-Kuos gegen den Lehrer/Vater und dessen Auffassung von der „reinen“ Tradition der Peking-Oper. Wu Hsing-Kuo versteht sein Spiel nicht mehr als Darstellung von genauen Rollenvorgaben. Er ist nicht mehr der Schatten seines Meisters. *Lear ist da!* ist damit nicht nur das Porträt der Laufbahn Wu Hsing-Kuos, sondern ein Manifest der Individuation.

„LADY MACBETH“ – SCHAUSPIELER UND ROLLE

Das Spiel von Tian Mansha, einer der besten Darstellerinnen der Sichuan-Oper, in *Lady Macbeth* aus dem Jahr 1999 und in der für eine Person geschriebenen Sichuan-Oper *Wer klopft da?* aus dem Jahr 2002 gehört zu den neuesten und innovativsten Leistungen auf dem Gebiet der Shakespeare-

Interpretation im traditionellen Musiktheater. Ähnlich der *Geschichte der blutigen Hände* und *Lear ist da!* nutzt *Lady Macbeth* die Visualität und die dem traditionellen Theater entsprechende Komposition, um die dem Shakespeare-Stück innewohnende Kraft und psychologische Vielschichtigkeit der Rolle wiederzugeben. Die Inszenierung des Jugendensembles der Schule für Sichuan-Oper (Sichuansheng chuanju xuexiao qingnian chuanjutuan) von *Lady Macbeth* ist ein ganz besonderes Einpersonensstück. Neben Tian Mansha in der Hauptrolle erscheinen ab und zu „lebendige Requisiten“, von Schauspielern dargestellt, auf der Bühne, die Lady Macbeths Traumsequenzen vergegenständlichen.

Anders als *Lear* liegt *Lady Macbeth* keine autobiografische Lesart zugrunde, und es wird auch nicht die dem traditionellen Musiktheater eigene Verwandlungstechnik verwendet, bei der ein Darsteller mehrere Rollen verkörpert. Vielmehr sind die einzelnen Rollentypen in der Darstellung nicht mehr klar voneinander zu trennen. In der Verkörperung der Rolle von Lady Macbeth kommt daher das vielschichtige Verhältnis der Schauspielerin zu ihr sowie den anderen Rollen im Stück zum Vorschein. Eine andere Besonderheit und Dynamisierung dieser Beziehung tritt durch die Verwendung von Erinnerungen und Traumsequenzen ein, innerhalb derer nun die eigentliche Handlung von *Macbeth* stattfindet.

Erwähnt werden sollte, dass in der Auführungsgeschichte von *Macbeth* immer viel Wert auf die Darstellung seiner inneren Welt und den Kampf zwischen Gut und Böse gelegt wurde. Für gewöhnlich wurde gezeigt, wie sein unbezähmbares Inneres ihn verschlang. Die Zuschauer sind gewohnt, aus der Perspektive von *Macbeth* und der anderen Rollen die moralisch-philosophischen Fragen, die hinter dem Plan der Usurpation des Thrones und der Rache liegen, zu erörtern. Nur Lady Macbeth wurde wenig Beachtung geschenkt, weil sie zwar Anstifterin des Verbrechens ist, aber ihre Gedanken sich allein in *Macbeths* Händen verwirklichen. Erst jüngere Untersuchungen begannen sich mit Lady Macbeth zu beschäftigen und sehen in ihr die tapfere unerschrockene Frau, indem sie das Stück aus feministischer Perspektive lesen. Die *Lady Macbeth* Tian Manshas ist kein feministisches Stück, unterstreicht aber die weibliche Tonalität, indem es die eigentliche Nebenrolle

in den Vordergrund stellt und die Zuschauer zwingt, in ihre Erinnerungen zu tauchen, ihr Inneres zu erkunden und das ganze verworrene Netzwerk menschlicher Beziehungen aus ihrem Blickwinkel zu betrachten. Das Stück stellt Lady Macbeth als eigenständiges Wesen vor und hinterfragt, wie sie mit ihren inneren Konflikten fertig wird; wie die Erinnerung an das Verbrechen aus ihrer Perspektive aussieht; woher ihre Unruhe kommt. *Lady Macbeth* ist die erste auf eine weibliche Hauptrolle zugeschnittene Shakespeare-Adaption im traditionellen chinesischen Musiktheater. Das Stück ist bei in- und ausländischen Zuschauern wegen seines wunderbaren Gesanges, seiner brillanten Monologe und der Atmosphäre der Traumscenen beliebt und erfolgreich. Von Chengdu und Peking führten Gastspiele zum 12. Kunstfestival Macao (März 2001), zu den Bremer Shakespeare-Tagen (März 2001), die unter dem Motto „Shakespeare aus Asien“ standen.

In dieser Adaption entsprechen sich Rollenfach und Rolle nicht mehr eins zu eins, und die Beziehung von Shakespeare zum traditionellen chinesischen Theater ist kein Kampf mehr zwischen Ost und West. Das Verhältnis hat das einer Wechselbeziehung von Tradition und Moderne angenommen.

SCHLUSS

Vor mehr als einhundert Jahren gelangte Shakespeare nach China. Die Lesarten seiner Stücke haben sich dabei grundlegend gewandelt, aber das traditionelle chinesische Musiktheater hat durch die Rezeption seines Werkes enorme Veränderungen durchlaufen. Die chinesischen Zuschauer haben die Stücke Shakespeares, ob es sich nun um die Rache des Prinzen Hamlet oder die arroganten Töchter König Lears oder das kurze Königtum des Macbeth handelt, immer mehr angenommen und in ihr Theaterverständnis integriert. Denn Shakespeare hat Konsequenzen für das traditionelle Musiktheater gezeitigt. Das Experiment Shakespeare ermöglichte auch das Experiment neuer Darstellungsformen innerhalb der Tradition. Dabei gehen die Schauspieler selbst mit großem Engagement voran. Viele der gelungenen Adaptionen wurden gerade von ihnen in Szene gesetzt, z. B. *Othello* von Ma Yong'an, *Lear ist da!* von Wu Hsing-Kuo oder *Lady Macbeth* von Tian Mansha.

Von der Aufführung *Ein Pfund Fleisch* der Yisugesellschaft Shaanxi aus dem Jahr 1925 bis zu *Lady Macbeth* legte das Theater einen weiten Weg zurück, so dass man sogar von einer heimlichen Shakespeare-Tradition im modernen chinesischen Musiktheater sprechen kann. Heute im 21. Jahrhundert können wir sagen, dass Shakespeare ebenso zum traditionellen chinesischen Musiktheater gehört wie die Tradition des *xiqu* zu Shakespeare.

Übersetzt von Peggy Kames

Alexander C. Y. Huang ist Professor für vergleichende Literaturwissenschaften und Leiter des Chinesisch-Bereiches an der Pennsylvania State University.

- ¹ Huang Zuolin: „Shashibier zai Zhongguo wutai yanchu de zhanwang“ (Die Zukunft Shakespeares auf chinesischen Bühnen), in: *Shashibier zai Zhongguo* (Shakespeare in China), Hrsg. von Zhongguo Shashibier xuehui bian (Shakespeare-Konferenz in China) Shanghai Wenxue chubanshe 1987, S. 5.
- ² Interview mit Li Jiayao, Shanghai, Juni 2005.
- ³ Lanyuan Jicui: *Wushinian Zhongguo kunju yanchu jubensuan* (Ausgewählte Dramen aus 50 Jahren Kunju in China), Bd. 2, Beijing Wenhua chubanshe, S. 258.



Lebendige Erinnerung –Xiqu

Zeitgenössische Entwicklungen im chinesischen Musiktheater

DIE HERAUSGEBER

Tian Mansha, vielfach ausgezeichnete Interpretin der klassischen Sichuan-Oper, Regisseurin, Hochschullehrerin an der Opern Akademie der Provinz Sichuan Chengdu und der Shanghai Theaterakademie, gilt als eine Schlüsselfigur der Erneuerung des chinesischen Musiktheaters. Als erste Opernkünstlerin in China vergab sie Kompositionsaufträge, zu ihrem Repertoire gehören klassische ebenso wie zahlreiche neue Stücke, mit denen sie regelmäßig auf internationalen Festivals in Asien und Europa gastiert; Lectures und Workshops führten sie u. a. an das Hong Kong Arts College, die Tanzakademie Rotterdam und die Universität München.

Johannes Odenthal, Kurator und Publizist, Künstlerischer Leiter des Programmbereichs Musik Tanz Theater am Haus der Kulturen der Welt; veröffentlichte bei *Theater der Zeit* zuletzt *Tanz Körper Politik – Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte*, 2005 sowie *The Third Body – Das Haus der Kulturen der Welt und die Performing Arts*, 2004.

DER FOTOGRAF

Dirk Bleicker, freier Fotograf und Grafikdesigner, u. a. für *art*, *Süddeutsche Zeitung*, *stern*, vorwärts Verlag, documenta 9; Ausstellungen u. a. PPS-Galerie Hamburg, Documenta-Halle Kassel sowie international (Osaka, Teheran, Lahti u. a.); Dozent und Gastprofessor in Berlin und Zürich; zahlreiche Auszeichnungen; seit 2004 eigenes Studio für Bild(erfindung), grafische Gestaltung und Fotodesign in Berlin.

Im August 2005 fotografierte Dirk Bleicker in Shanghai die Proben zu dem Programm *Stars der chinesischen Oper*, fünf Auftragsproduktionen des Hauses der Kulturen der Welt mit den Solisten Tian Mansha, Wu Hsing-Kuo, Zhao Zhigang, Li Xiaofeng und Ke Jun, Uraufführungen März/April 2006 im Haus der Kulturen der Welt.

IMPRESSUM

Lebendige Erinnerung – Xiqu
Zeitgenössische Entwicklungen im chinesischen Musiktheater
Herausgegeben von Tian Mansha und Johannes Odenthal

Haus der Kulturen der Welt
John-Foster-Dulles-Allee 10, 10557 Berlin
www.hkw.de

Ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen des Bundes
in Berlin GmbH

Geschäftsführung: Bernd M. Scherer (Intendant Haus der Kulturen der Welt),
Thomas Köstlin (Kaufmännischer Geschäftsführer), Vorsitzender des
Aufsichtsrates: Bernd Neumann

Das Haus der Kulturen der Welt wird gefördert durch den Beauftragten
der Bundesregierung für Kultur und Medien und das Auswärtige Amt.

© für diese Ausgabe 2006 by Theater der Zeit

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung,
die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der
vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfäl-
tigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Ein-
speisung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

Theater der Zeit
Im Podewil
Klosterstraße 68 – 70, 10179 Berlin
www.theaterderzeit.de

Übersetzungen: Karin Betz, Irmtraud Fessen-Henjes, Martin Gieselmann,
Alice Grünfelder, Peggy Kames, Zhang Rui
Fachlektorat: Alice Grünfelder
Redaktion: Julia Niehaus, Lutz Stirl, Caroline Rehberg
Gestaltung: Sibyll Wahrig

Bildnachweis
Die Abbildungen zu den Essays wurden von den Autoren zur Verfügung
gestellt. Besonderer Dank gilt Gong Hede. Dirk Bleicker: Seite 6, 9 – 11, 20 / 21,
26 / 27, 81, 150 / 151; Jirka Jansch: Seite 7; Freie Universität Berlin: Seite 189
Fotoessay von Dirk Bleicker
Seite 12 – 19, 60 – 62, 100 – 107, 130 – 132, 172 – 179
Umschlagabbildung: Wu Hsing-Kuo, Foto Dirk Bleicker

Bildbearbeitung: Druckhaus Galrev, Margret Kowalke-Paz
Druck und Bindung: Tastomat Druck Eggersdorf

Printed in Germany