

Hamlet Handbuch

Stoffe, Aneignungen,
Deutungen

Peter W. Marx (Hrsg.)

J.B.METZLER

Kaum eine Figur beherrscht so sehr die westliche Vorstellung von Theater wie Shakespeares Hamlet. Doch auch jenseits der Bühne ist der melancholische Dänenprinz längst zu einer modernen mythischen Figur geworden und zählt zum Kernbestand des kulturellen Kanons.

Das vorliegende Handbuch mit über 70 Autorinnen und Autoren aus der internationalen Shakespeare-Forschung trägt dem in 88 Kapiteln Rechnung. Es bringt in einem ersten Teil Informationen zum Hamlet-Stoff, zum Shakespeareschen Drama und seiner Genealogie. Ein zweiter Teil stellt zentrale Deutungsprobleme und Lesarten vor. Der Schwerpunkt des Bandes liegt auf der vielgestaltigen Rezeptionsgeschichte. Hierzu gehören sowohl die Bühnengeschichte als auch die Rezeption und Fortschreibung in bildender Kunst, Literatur, Musik, Film und Populärkultur. Auch die Aneignung Hamlets als Denkfigur überall auf der Welt wird in 19 Beiträgen dargestellt.

www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

ISBN 978-3-476-02352-0



9 783476 023520

Hamlet- Handbuch

Stoffe, Aneignungen,
Deutungen

Herausgegeben von
Peter W. Marx

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar



Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

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

ISBN 978-3-476-02352-0

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2014 J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt/Jessica Joos
Satz: typopoint GbR, Ostfildern
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany
März 2014

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar

Inhalt

Vorwort	IX	13. Das Politische	59
Zur Benutzung	XI	(Ekkehart Krippendorff)	
A. Der Text		14. <i>Hamlets</i> Misogynie?	62
I. Stoffgeschichte und Ausgaben		(Ina Habermann)	
1. Saxo Grammaticus	1	15. Fortinbras	67
(Heiko Uecker)		(Peter W. Marx)	
2. François de Belleforest	3	16. Yorick	69
(Ralf Haekel)		(Peter W. Marx)	
3. Der <i>Ur-Hamlet</i>	5	17. The Excess of Violence	72
(Ralf Haekel)		(Sharon Aronson-Lehavi)	
4. <i>Hamlet</i> -Ausgaben	8	C. Lesarten	
(Dieter Mehl)		18. <i>Hamlet</i> im Horizont der Rachetragödie	77
5. Musik in <i>Hamlet</i>	13	(Tobias Döring)	
(Susanne Rupp)		19. <i>Hamlet</i> als Paradigma psychologischer	87
II. Deutschsprachige Übersetzungen und Bearbeitungen		Figurenführung	
6. <i>Der Bestrafte Brudermord</i>	21	(Günter Walch)	
(Ralf Haekel)		20. <i>Hamlet</i> jenseits psychologischer	96
7. Die deutschsprachigen <i>Hamlet</i> -	24	Deutungen (1): Post-Humanist <i>Hamlet</i>	
Bearbeitungen Heufelds und Schröders		(Stefan Herbrechter)	
(Beate Hochholding-Reiterer)		21. <i>Hamlet</i> jenseits psychologischer	102
8. Die großen Übersetzungen (Schlegel,	28	Deutungen (2): Historische Lektüren/ Allegorien von Geschichte	
Bodenstedt, Hauptmann, Rothe, Fried)		(Peter W. Marx)	
(Norbert Greiner)		22. <i>Hamlet</i> als Metakommentar	107
B. Deutungsprobleme		des Theaters	
9. The Ghost	37	(Ramona Mosse)	
(Catherine Belsey)		23. Dramaturgie und Besetzung	115
10. Das Komische	41	(Sascha Förster)	
(Peter W. Marx)		D. Rezeption	
11. The Tragic	44	I. <i>Hamlet</i> auf der Bühne	
(Viola Timm)		24. <i>Hamlet</i> in Performance, 1602–1709	127
12. Meta-Theatricality and Screen-Scenes	53	(David Roberts)	
(Freddie Rokem)		25. David Garrick (1717–1779)	130
		(Jens Roselt)	

26.	<i>Hamlet</i> als Virtuosenstück	135	44.	<i>Hamlet</i> in Ballett und Tanztheater	253
	(Stefanie Watzka)			(Christina Thurner)	
27.	Weibliche <i>Hamlets</i>	142	45.	<i>Hamlet</i> im Figurentheater	257
	(Beate Hochholding-Reiterer)			(Mascha Erbelding)	
28.	<i>Hamlet</i> auf der deutschen Bühne: von den Wandertruppen bis ins frühe 20. Jahrhundert	149	46.	<i>Hamlet</i> im Kindertheater	266
	(Peter W. Marx)			(Miriam Weidner)	
29.	Craig's <i>Hamlet</i> in Moscow (1912)	157	47.	<i>Hamlet</i> im Musical: <i>The Lion King</i>	270
	(Laurence Senelick)			(Christopher Balme)	
30.	<i>Hamlet</i> in der NS-Zeit	162	II. <i>Hamlet</i> als Denkfigur in nationalen und regionalen Diskursen		
	(Gerwin Strobl)		48.	England	273
31.	<i>Hamlet</i> on the English Stage Since 1945	168		(Robert Shaughnessy)	
	(Robert Shaughnessy)		49.	Deutschland	279
32.	<i>Hamlet</i> in den Westzonen und der BRD bis zur Wiedervereinigung (1945–1990)	173		(Peter W. Marx)	
	(Michael Bachmann)		50.	France	284
33.	<i>Hamlet</i> in der Sowjetischen Besatzungs- zone und in der DDR	190		(Nicole Fayard)	
	(Corinna Kirschstein)		51.	Spain	289
34.	Der <i>Hamlet</i> der 1990er Jahre	201		(Jesús Tronch)	
	(Klaus Dermutz)		52.	Italy	296
35.	Global <i>Hamlets</i>	207		(Aneta Mancewicz)	
	(Peter W. Marx)		53.	Länder des ehemaligen Jugoslawien	301
36.	Peter Brook	208		(Alexandra Portmann)	
	(Patrice Pavis)		54.	Central Eastern Europe	304
37.	Robert Lepage	212		(Krystyna Kujawińska Courtney/ Katarzyna Kwapisz Williams)	
	(Julia Pfahl)		55.	Russia	312
38.	Robert Wilson	215		(Mark Sokolyanskij)	
	(Klaus Dermutz)		56.	Israel	317
39.	The Wooster Group	218		(Sharon Aronson-Lehavi)	
	(Jerzy Limon)		57.	Arab Near East	321
40.	Yukio Ninagawa	222		(Margaret Litvin)	
	(Shoichiro Kawai)		58.	Afrika	330
41.	<i>Hamlet</i> im Gegenwartstheater	225		(Christine Matzke)	
	(Peter W. Marx)		59.	USA	343
42.	<i>Hamlet</i> -Räume	231		(Todd Landon Barnes)	
	(Gerald Köhler)		60.	Canada	353
43.	<i>Hamlet</i> in der Musik	242		(Daniel Fischlin)	
	(Anselm Gerhard)				

61.	Australasia	358	IV. <i>Hamlet</i> in der bildenden Kunst	
	(Mark Houlahan)		77.	<i>Hamlet</i> in the Visual Arts up to 1900
62.	Latin America	366		(Alan R. Young)
	(Alfredo Michel Modenessi/ Margarida G. Rauen)		78.	<i>Hamlet</i> in der bildenden Kunst der Moderne und der Gegenwart
63.	India	374		(Eva Kernbauer)
	(Poonam Trivedi)		V. <i>Hamlet</i> im Film	
64.	China	379	79.	Stummfilm
	(Alex Huang)			(Mathias Bremgartner)
65.	Japan	386	80.	Film
	(Stanca Scholz-Cionca)			(Sabine Haenni)
66.	Korea	391	81.	<i>Doing Hamlet</i> . Die YouTube-Erfahrung
	(Kim Jeong-suk)			(Ulf Otto)
III. Fortschreibungen			VI. <i>Hamlet</i> in der Populärkultur	
67.	<i>Wilhelm Meister</i> et al.	394	82.	Zwischen Fernsehserie, Vorabend- programm und Computerspiel
	(Peter W. Marx)			(Ulf Otto)
68.	<i>Hamlet</i> und Gerhart Hauptmann	400	83.	Internet
	(Peter Sprengel)			(Andreas Wolfsteiner)
69.	<i>Hamlet</i> in der deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts	405	84.	Comic
	(Brigitte Sessler)			(Andreas Wolfsteiner)
70.	<i>Hamlet</i> im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts	413	85.	Kinder- und Jugendliteratur
	(Johannes Stier)			(Peter W. Marx)
71.	Heiner Müller, <i>Die Hamletmaschine</i>	422	86.	Kriminalliteratur
	(David Barnett)			(Regula Hohl Trillini)
72.	<i>Hamlet</i> in der französischsprachigen Literatur	429	87.	<i>Hamlet</i> -Zitate in Karikatur und Werbung
	(Julia Pfahl)			(Wolfgang Mieder)
73.	<i>Hamlet</i> -Fortschreibungen im anglophonen Drama nach 1945	436	88.	<i>Hamlet</i> -Zitate in der englischen Sprache und Literatur
	(Virginia Richter)			(Regula Hohl Trillini)
74.	<i>Hamlet</i> in nordamerikanischen Romanen und Kurzgeschichten	441	Anhang	
	(Gabriele Rippl)		Zentrale Literatur und Internetressourcen	
75.	<i>Hamlet</i> in the British Novel	450	Verzeichnis der Beiträgerinnen und Beiträger	
	(Lawrence Switzky)		Bildquellenverzeichnis	
76.	Ophelia-Fortschreibungen	456	Sachregister	
	(Andrea Ochsner)		Werkregister	
			Personenregister	
			Figurenregister	

in the popular cultural consciousness, persists. But it is worth noting that this is not so much Hamlet extrapolating a new figure of thought as Hamlet being reconfigured through juxtaposition with Arjuna, the archetypal archer, a larger than life epical character like Achilles, who is known more for his numerous acts of supreme valour than for his one moment of spiritual and self abnegating anguish. The weight and the authority of the *Bhagavad-Gita* debate rubs off on Hamlet and dignifies him too. While the rotten state of Denmark has no saving vision to offer Hamlet or his readers, Krishna's discourse provides Arjuna, and others, a philosophical and practical way out of the Hamletian stasis. A remarkable instance of this was found during the freedom struggle when both Tilak and Mahatma Gandhi wrote commentaries on the *Gita*, and Tilak used the message of *karmayoga* or disinterested action to justify the call to arms in the fight for independence. As a matter of fact, the British saw the *Gita* spreading a 'gospel of terrorism' since many other revolutionaries and freedom fighters too drew inspiration from it (Sharma 2007, 157). Gandhi, on the other hand, elevated and twinned this concept of disinterested action with *ahimsa* (nonviolence or Truth). He argued that perfect renunciation of the fruit of action is possible only with a surrender of both body and soul to God and the observation of *ahimsa*. Hence, desireless action is a subsumption of body and self which includes *satyagrah* – insistence on truth/*ahimsa*. This interpretative expansion of the range of reference of the *Gita* further resonates with Hamlet's dilemma: his cry to surrender the body »that this too too sullied flesh would melt,/Thaw, and resolve itself into a dew« (I.2.129f.) may be also be seen as subsumed in this discourse as is his insistence on truth and a reluctance to take up the knife. This parallelism of parts, an analogical and comparative perspective, not on the whole, but on certain critical issues of the play, sheds a different light which makes many of Hamlet's controversial and mysterious actions – or non-actions – less so.

Bibliography

- Anantanarayanan, Madavayya: *The Silver Pilgrimage*. New Delhi 1975.
Bhagavad-Gita. Trans. A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada. Mumbai 1972. (All quotations are from this edition.)
Candrasenah: Durgadesasya Yuvarajah. Trans. S.D. Joshi and Vignahari Dev. Pune 1980.

- Das, Sisir Kumar: »Shakespeare's Reception in India«. In: *Indian Ode to the West Wind. Studies in Literary Encounters*. Delhi 2001.
 Kaul, Mythili: »Hamlet in Strange Places«. In: *Hamlet Studies* 24 (2002), 123–131.
 Mitra, Sanat Kumar: *Shakespeare O Bangla Natak* (Shakespeare and Bengali Drama). Calcutta 1983.
 Nadkarni, Dnyaneshwar: »Shakespeare in Maharashtra«. In: Paul, Sunita (ed.): *Tribute to Shakespeare*. New Delhi 1989, 16.
 Rai, Amrit: *Preface to the Hindi translation of »Hamlet«*. Allahabad 1965.
 Ram, Alur Janaki: »Two Moral Dilemmas: Arjuna and Hamlet«. In: *Perspectives on Shakespeare*. Jaipur 1987, 158–179.
 Shahani, Ranjee G.: *Shakespeare Through Eastern Eyes*. London 1932.
 Sharma, K.: »The Effective State of Our Being: Karma Yoga in Tilak, Gandhi and Sri Aurobindo«. In: Das, Sisir Kumar/Jayims, Janis (ed.): *Studies in Comparative Literature: Theory, Culture and Space*. New Delhi 2004.
 Trivedi, Poonam: »Play[ing]'s the thing: Hamlet on the Indian stage«. In: *Hamlet Studies* 24 (2002), 56–80.
 Yajnik, Ramanlal K.: *The Indian Theatre: Its origins and its later development under European influence, with special reference to Western India*. London 1933.

Poonam Trivedi

64. China

Bis heute prägen die konfuzianischen Werte von Hierarchie, Tugenden und familiärer Ordnung das chinesische Verständnis von Literatur sowie vom Menschsein überhaupt. Vor diesem Hintergrund ist es nur konsequent, dass Shakespeares *Hamlet* eine besondere Rolle im chinesisch-europäischen Kulturaustausch spielte: *Hamlet* ist das erste Shakespeare-Drama, das sowohl ins klassische wie auch ins moderne Chinesisch übersetzt wurde, Prosafassungen und erste, improvisierte Bearbeitungen lassen sich bereits 1904 nachweisen. Seit dem Erscheinen der ersten, vollständigen Übersetzung ins moderne Chinesisch 1922 durch Tian Han (1898–1968) wurden mittlerweile mindestens zwölf unterschiedliche Übersetzungen publiziert. Im Folgenden soll Hamlet als Denkfigur im chinesischen Kontext anhand von drei konfuzianischen Interpretationen gezeigt werden.

Viktorianische Moral und konfuzianische Ethik

Chinesische Leser konnten *Hamlet* erstmals in der Bearbeitung von Charles und Mary Lamb (→ Kap. 85) lesen, die der überaus umtriebige Übersetzer Lin Shu (1852–1924) mit seinem Mitautor Wei Yi 1904 vorlegte. Die Geschwister Lamb bearbeiteten – ausgehend von einer strikten viktorianischen Moralvorstellung – Shakespeares Text massiv, um ihn ihren moralischen Ansprüchen anzupassen. So schrieb Charles Lamb unter Rekurs auf seine eigenen Theatererfahrungen: Der Text »abounds in maxims and reflexions beyond any other, and therefore we consider it as a proper vehicle for conveying moral instruction« (zit. n. Coldwell 1978, 29). Diese weit verbreitete viktorianische Haltung hat sicherlich auch jene Zeitgenossen (westliche Missionare bzw. chinesische Intellektuelle, die mit ihnen Kontakt hatten) beeinflusst, die Lin mit dem Material für seine freie Übersetzung bzw. Nacherzählung versorgt haben. Der Übersetzungsprozess selbst ist in diesem Fall schon bemerkenswert, denn Lin konnte kein Englisch. Wei Yi übersetzte Lambs Text mündlich für Lin Shu, der diesen dann in der Form klassischer, chinesischer Prosa nacherzählte. So konnte Lin seine Fassung von Lamb als *An English Poet Reciting from Afar* (1904) publizieren (Lin/Wei 1904).

Es sind gerade die Unterschiede zwischen den beiden Texten, die besonders aufschlussreich sind, denn an den Entscheidungen, die Lin vorgenommen hat, lassen sich besonders gut die Adaptionsprozesse nachvollziehen: Lin nutzte die viktorianische Moral der Vorlage als Möglichkeit, Shakespeare als moralischen Autor herauszustellen. Daneben findet sich aber eine Reihe von signifikanten Änderungen, in denen seine eigene Zielsetzung zum Ausdruck kommt. Dabei sind diese Bearbeitungen vor allem auch im Kontext der chinesischen Gesellschaft jener Zeit zu sehen: Anfang des 20. Jh.s attackierten radikale Reformer die traditionelle Kultur aus der Überzeugung heraus, dass die westlichen Werte und demokratischen Institutionen ihnen überlegen seien. Lin hingegen versuchte, diese Argumente zu entkräften, indem er zeigte, dass Shakespeare – die unumstößliche Autorität kultureller Werte schlechthin – an dieselbe Moral glaubte und ebenso abergläubisch war wie die Vertreter der traditionellen chinesischen Kultur. Dieser Versuch ist auch das Leitprinzip seiner Bearbeitung der Lambschen Fassung, wie man an einigen Motiven besonders gut sehen kann: So präsentieren Charles und Mary Lamb Hamlet als einen Sohn, der durchaus mit den konfuzianischen Idealen des Respekts vor den Eltern übereinstimmt.

The young prince ... loved and venerated the memory of his dead father almost to idolatry, and being of a nice sense of honour, and a most exquisite practiser of propriety himself, did sorely take to heart this unworthy conduct of his mother Gertrude. (Lamb/Lamb 1963, 290)

Aus westlicher Sicht ist vor allem Lins Umdeutung Ophelias (→ Kap. 76) als willensstarker Charakter (gerade in ihrer Beziehung zu Hamlet) von Bedeutung. In Lin und Weis Fassung heiratet Hamlet Ophelia, vermutlich um die Beziehung durch diese »Legitimierung« für den Leser plausibler zu machen. Ähnlich wie Mary Cowden Clarke in »The Rose of Elsinore« aus *The Girlhood of Shakespeare's Heroines* (1852) (→ Kap. 85) – Lin publizierte auch eine Übersetzung aus diesem Buch – füllen die beiden chinesischen Autoren mit ihren eigenen Vorstellungen die Lücken in Lambs Text. So entspricht Ophelia dem Rollenbild einer adligen Dame im konfuzianischen China und handelt dementsprechend. Dies wird besonders deutlich bei der Schilderung der Umstände ihres Todes – wobei die Frage, ob es sich um Selbstmord oder einen Unfall handelt, stetig diskutiert wird. Während die Lambs suggerieren, dass Ophelias Tod ein Unfall ist, bietet Lin eine elaborierte Les-

art an, die ihren Wahnsinn und Tod mehr im Sinne Shakespeares erläutert: Obwohl im Drama die Gründe für Ophelias Wahnsinn letztlich im Dunkeln bleiben, ist doch offensichtlich, dass sie zwischen der Liebe zu ihrem Vater und der zu ihrem Geliebten zerrissen ist. Lin übersetzt ihre Situation in ein Dilemma, das man in den konfuzianischen Klassikern finden kann: Wie soll sich eine Frau verhalten, wenn ihr Ehemann ihren Vater tötet?

Der Konfuzianismus begreift die Kindestreue als eine unbedingte und unverbrüchliche Pflicht, so wie Konfuzius und Mengzi (Mencius) dies in den *Analekten* und *Mencius* entwickelt haben (Kwang-Kuo 1998). Dieses Prinzip wurde angewandt, um Konflikte zwischen potentiell unlösbar widerstrebenden Pflichten zu lösen. Ein solches Dilemma wird in *Mencius* entworfen: Wenn der Vater des Königs des Mordes überführt wurde, soll der König ihn anklagen und bestrafen, um Recht und Gerechtigkeit walten zu lassen? Während er als König für die Gültigkeit des Rechts eintreten muss, darf er es aus Sohnespflicht nicht zulassen, dass sein Vater bestraft wird. Mengzi rät, dass der König abdankt und mit seinem schuldigen Vater ins Exil geht – so wird er sowohl seiner Sohnespflicht als auch seiner Herrscherpflicht gerecht. In Lins Text betrauert Ophelia pflichtschuldig den Mord an ihrem Vater und wählt eine Form des inneren Exils. Da der Prinz, den sie liebt, als vermisst gemeldet wird, gibt es für ihr Problem keine angemessene Lösung, so dass sie den Verstand verliert. Ihre Situation reflektiert auch das konfuzianische Konzept der Verwandtenliebe bzw. der Liebe in Abstufungen: Diese Ansicht erkennt an, dass die Liebe partiell ist, fordert aber, dass man jene Form der Liebe bevorzugen soll, die auf Blutsbande basiert. Nach konfuzianischer Ordnung hat die Liebe zum Vater Vorrang vor allen anderen zwischenmenschlichen Beziehungen, seien sie privater oder öffentlicher Art.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass Ophelias Todesszene weniger ausführlich geschildert wird als ihre Interaktion mit Hamlet. Lin präsentiert ihren Tod als direkte Beobachtung des Erzählers und nicht mehr durch den Bericht Gertruds. Er konzentriert sich auf die konfuzianische Sittlichkeitsvorstellung und präsentiert Ophelias Tod als einen Unfall, der in ihrer Trauer begründet ist.

Ophelia fiel in Ohnmacht, als ihr die Nachricht überbracht wurde, dass ihr Vater von ihrem Ehemann ermordet wurde. Weil sie ihre Seele verloren hatte, hörte sie auf, ihre

Haare zu kämmen, wanderte durch die Felder und sang Lieder. Eines Tages stoppte sie an einem Fluss und versuchte eine Weide mit zahllosen Blumen zu schmücken. Aber einer der Äste brach und sie starb. (Lin/Wei 1989, 2, 77)

Alle optischen Details, die in Gertruds Bericht (IV.1.164–181) auftauchen, fehlen hier völlig. Lins Schilderung von Ophelias Beziehung zu Hamlet beinhaltet wiederum sogar private Liebesschwüre.

Der Prinz liebte schon lange eine Jungfrau namens Ophelia [...] und sie tauschten regelmäßig Briefe aus. Er schenkte ihr einen Ring und sie versprachen sich, den Rest ihres Lebens miteinander zu verbringen. Später mußte der Prinz Wahnsinn vortäuschen – wann immer er Ophelia sah, beschimpfte er sie wütend und ohne Mitleid. Ophelia dauerte seine Krankheit, aber sie war überzeugt, dass er sie wieder lieben würde, wenn er wieder genesen würde. (Lin/Wei 1989, 2, 75)

Ophelias Naivität bringt sie sogar dazu, den Prinzen zu heiraten – ein glückliches Ende aus ihrer Perspektive:

Selbst in der Maske seines Wahnsinns brachte es der Prinz nicht über sich, Ophelia so schlecht zu behandeln. Daher schrieb er ihr einen Brief. Und obwohl seine Worte entstellend waren, versteckte sich doch echte Zuneigung in ihnen. Als sie den Brief las, wußte Ophelia sofort, dass der Prinz sie noch liebte.

Ophelia beschließt, den Brief Polonius zu zeigen, der sofort Claudius und Gertrud davon berichtet. Diese glauben nun eine Erklärung für den Wahnsinn des Prinzen zu haben, denn »der Prinz ist verrückt geworden, weil er das heiratsfähige Alter erreicht hat, ohne eine Frau zu haben« (Lin/Wei 1989, 2, 75). Umgehend wird die Hochzeit arrangiert. Indem er auf diese Weise Shakespeare und konfuzianische Erzählungen miteinander verbindet, zeigt Lin, selbst ein Konfuzius-Gelehrter, Hamlet und Ophelia als idealen Sohn und ideale Tochter sowie als treue Untertanen. Der grundlegende Eingriff in die Fabel – Hamlet und Ophelias Hochzeit – entspricht der konfuzianischen Weltansicht moralischen Anstands und trägt damit zu dem positiven Bild bei, das Lin von dem Paar zeigen möchte.

Die Parodie auf das »Hamlet-Syndrom«

Nachdem Lin und Wei das Stück bekannt gemacht hatten, entstanden rasch Parodien auf Hamlets »Posen« oder das sogenannte »Hamlet-Syndrom«, die das rätselhafte Zögern Hamlets aufgreifen. Lao She (1899–1966), der westlichen Lesern als Autor

des Bestsellers *Riksha Kuli: Roman* (1936) bekannt ist, ist in der modernen chinesischen Literatur einer der weitgereistesten Autoren. Er schrieb in einer Zeit, die geprägt war von tiefsitzendem Pessimismus, Unsicherheit und Zögerlichkeit; einer Zeit, in der China an einem Kreuzungspunkt zwischen Verwestlichung und dem Bewahren seiner Traditionen stand. Hier schuf Lao She einen neuen Hamlet (»Xin Hamlet«) als satirische Anspielung auf die ungezügelt Faszination alles Westlichen einerseits und kulturellen Essentialismus andererseits. Die chinesische Gesellschaft zur Zeit Lao Shes ist vertieft in eine an Hamlet erinnernde philosophische Zurückhaltung, die, unmittelbaren und effektiven Handlungen ausweichend, in seiner Literatur als Lähmung dargestellt wird. Theodore Hutters beschreibt diese Lähmung wie folgt: »Many [...] of the ideas that were brought forward in response to the national crisis were accompanied by a pervasive sense of impasse, [reflecting] the fear that adapting too easily to alien ways would result in irreparable damage to the very set of [Chinese] institutions that reform was designed to save« (Huters 2005, 2).

Während das Bild des Prinzen mit dem Schädel in der Hand, grübelnd über Fragen von Leben und Tod, zu einer Hamlet-Ikone (→ Kap. 16) geworden ist, wählte Lao She das Bild »Ophelia« (1851/52) von Sir John Everett Millais (→ Kap. 77, S. 470), das er vermutlich während seiner Zeit in London 1930 gesehen hat, als Ausgangspunkt für seine Parodie. Am Schluss von Lao Shes Text wird diese Ophelia verwendet, um den Kampf des Individuums gegen die erdrückenden sozialen Ansprüche zu symbolisieren. Durch die ironische Nähe zum viktorianischen Manierismus verspottet der Autor die Zögerlichkeit des Intellektuellen.

Obwohl die Gleichsetzung Hamlets mit einer ganzen Nation nicht neu ist, weist der »Neue Hamlet« doch besondere Züge auf, denn er ist gekennzeichnet durch die Unfähigkeit des Protagonisten, sich von jeglichem abzulösen, das irgendwie als »alt« bezeichnet werden könnte. Im Zentrum der Handlung steht der Student Tian Liede, ein Träumer und Müßiggänger. Seinen Spitznamen erhält er auf einer Pyjama-Party:

»Once, after having had too much to drink,« Tian said – with mixed self-mockery and self-esteem – to his friend: »I am Shakespeare's Hamlet. We share the same given name, more or less.« [Here he refers to the phonetic proximity of his name, Liede, to the second half of the Chinese transliteration of Hamlet, »Hamuleite.«]

»Do you often see ghosts, too?« his friend asked laughingly. »Surely more than once! But ...« Tian replied. »But they don't all come out to patrol at night in white robes and red eyes.«

»A new Hamlet!« his friend said casually. Thus it became his nickname, one that makes him nod in satisfaction.

A junior in college, he is very proud, very serious. He plans everything thoroughly, and he ponders all the time.« (zit. n. Wang 1992, 126)

Sein selbstgefälliger Ton steht in Kontrast zu seiner Inaktivität. Nachdem er seine ganze Energie darauf verwendet hatte, dem Familienunternehmen seines Vaters zu entkommen – aus Verachtung des dort für ein nachhaltiges Auskommen notwendigen Fleißes – hat sich Tian nach zwei Jahren Abwesenheit von der Familie entfremdet. Tian bezeichnet sich selbst als eine Blüte, die unbestechliche weiße Lotusblüte in einem klaren Teich – als Echo auf Ophelia als einem Symbol der Reinheit in Millais' Bild.

In seinem Streben danach, ein »literarischer Gigant zu werden und der Welt eine neue Stimme und Hoffnung zu geben« (Lao She 2004, 448f.; Übers. Verf.), wird er am Ende des Textes zu einer Art Kunstkritiker, der sich Millais' *Ophelia* vornimmt. Aber das Bild, das er analysiert, ist nicht einmal das Original:

Tian thought back on a *reprint* [Hervorh. Verf.] of a famous painting he had seen in a magazine: a beautiful girl floating in sparkling, clear stream, the lower half of her body in the water, her sleeves spread out across the surface of the stream, her long hair following the ripples like golden algae. Her snow-white forehead was tilted upward as if she was hoping for something. Her bosom was scattered with petals.

Lao She parodiert sowohl die melodramatischen Darstellungen von Ophelia in der Populärkultur wie auch die moralistischen Darstellungen von Ophelias Tod, die sie zu einer zentralen Figur konfuzianischer Tugend machen, wie man dies bei Lin Shu sehen kann. Im »Neuen Hamlet« ist die *Ophelia* von Millais eine weitere Ikone des Westens, die Tian zwar begrüßt, aber nie ganz versteht:

Tian did not know why he was thinking of this particular painting and he did not want to bother with the story in it. He just felt her long hair and her jade forehead were so lovable and pitiable. Those flower petals, though, were a bit redundant, like painting feet on a snake. This thought gave Tian pleasure.

In diesem Moment der Begeisterung und komischen Selbstvergewisserung fühlte Tian sich nach wie vor im Besitz einer kritischen Fähigkeit und intellektuell

überlegen. »Starr vor Bewunderung des Bildes, das er vor seinem inneren Auge gezaubert hatte, lächelte er erfüllt/befriedigt« (Lao She 2004, 458f.; Übers. Verf.) Wenn Tian recht hat und die Blumen in Mil-lais' Gemälde redundant sind, dann ist er selbst auch deplatziert und im Verschwimmen.

Hamlet in einem konfuzianischen Tempel

Diese Fortschreibungen haben auch viele Hamlet-Aufführungen in China beeinflusst. In der Mitte des 20. Jh.s übernahm das chinesische Theater (des Festlands) viele konfuzianische Werte; der Handlungsort vieler Inszenierungen wurde während des zweiten chinesisch-japanischen Krieges (1937–1945) nach China verlegt, um das Interesse und die Identifikation des Publikums zu steigern. Ein Beispiel hierfür ist eine Aufführung von Hamlet aus dem Jahr 1942, die zwar im mittelalterlichen Dänemark spielte, aber in einem konfuzianischen Tempel in der Provinz Sezuan aufgeführt wurde. Der Regisseur dieser Produktion war Jiao Juyin (1905–1975), ein in Frankreich ausgebildeter Chinese, der einer der Hauptakteure des modernen chinesischen Theaters wurde. Die Aussagen dieses Hamlet wurden durch das komplexe Wechselspiel verschiedener Elemente konstituiert: die hervorstechende Präsenz des konfuzianischen Schreins auf der Bühne, die chinesische Tradition der »konfuzianischen Hamlets« und den Ort des Tempels selbst. Jiao bestand auf dem Primat des Aufführungsortes und schuf die Aufführung während des Krieges als ein Gemeinschaftserlebnis, das darauf abzielte, den patriotischen Geist im konfuzianischen Sinne heraufzubeschwören.

Die Premiere war im Juni 1942 in Jiang'an im ländlichen Sezuan, später wurde es in der Provinzhauptstadt Chongqing wieder aufgenommen. Auch hier verband die Produktion den fremdländischen Handlungsort mit lokalen theatralen und allegorischen Räumen, die damit wechselseitige Auswirkungen auf Quell- und Zielkultur bewirkten. Die erste, offensichtlichste Funktion dieser Verbindung von Konfuzius und Hamlet während des Krieges liegt in der Vermeidung der Zensur: In einer Zeit, in der das Theater verdächtig war, entkam man durch den konfuzianischen Kontext und das kanonische Stück der Zensur der nationalistischen Regierung. Denn diese sah die Möglichkeiten des Theaters zur sozialen Bil-

dung und zur Propaganda, darüber hinaus sorgten öffentliche Aufführungen für Entspannung durch Unterhaltung, dienten der Geldbeschaffung für Militäroperationen und hoben die öffentliche Moral. So wurde der Wert der Aufführung – ohnehin prestigeträchtig durch den konfuzianischen Tempel und Shakespeares Ruhm – weiter gesteigert durch die siegesgewisse Geste, während eines Krieges Theaterstücke inszenieren und besuchen zu können. Das heißt, es war nicht allein die Aussagekraft der Inszenierung, die sie zur Propaganda machte, sondern schon der Akt der Aufführung selbst. Ein Journalist der *Citizen's Gazette* [*Guomin gongbao*] and *Social Welfare* [*Yishi bao*] aus Jiang'an hob in seiner Besprechung hervor, dass – obwohl er ein Liebhaber des *huaju* sei, er noch nicht viele Produktionen gesehen habe, denn »neun von zehn führten zu nichts als Kriegspropaganda«. Er betonte, was für eine wertvolle Gelegenheit es gewesen sei, zu Kriegszeiten einmal ein Stück ohne Propaganda zu sehen, noch dazu eine gute *huaju*-Produktion von Shakespeare in der kleinen Stadt Jiang'an im »letzten Eck des chinesischen Hinterlandes«. *Huaju* ist die Gattungsbezeichnung für die aus dem Westen importierte Form des literarischen (Sprech-) Dramas (vgl. Brandon 2009, 52f.).

Der historische Ort der Aufführung wurde durch die Kriegslage besonders akzentuiert, denn fünf Jahre zuvor war Nanjing an die Japaner gefallen und Chiang Kai-shek und seine nationalistische Regierung hatten die Hauptstadt nach Chongqing verlegt und damit eine landesweite Migrationswelle ausgelöst. Die Elite des Landes – Bankiers, Gelehrte, Künstler und Angehörige anderer sozialer Gruppen, die es sich leisten konnten – zogen in die Provinz Sezuan und mit ihnen Schulen und Universitäten. Die Umstände dieses neuen Ortes – rückständige ökonomische Bedingungen und regelmäßige Luftangriffe durch die Japaner – senkten die Moral der entwurzelten Flüchtlinge, deren Heimat nun in der japanischen Besatzungszone lag, immer weiter. Theaterveranstaltungen wurden zu einem Symbol kulturellen Lebens, die unter diesen Flüchtlingen ein Gefühl der Würde aufrechterhielten.

Yu Shangyuan (1897–1970), Gründungsdirektor der Nationalen Theater-Schule in Nanjing, war überzeugt von der symbolischen Bedeutung des Kriegstheaters. Durch die Inszenierung von Hamlet in Jiang'an, so wünschte er, solle der patriotische Geist geweckt werden:

Die soziale Bedeutung von Hamlet liegt für uns in seinem fortschrittlichen und revolutionären [*geming jinqu*] Geist, den das chinesische Volk in diesem anti-japanischen Krieg braucht. [...] Prinz Hamlet widersteht der Bestimmung, die das Schicksal ihm ausersehen hat, kämpft gegen feudale Unterdrückung und strebt die Befreiung von einer Welt an, die voller zügelloser und korrupter Individuen ist.

Yus Kommentare laden zu weiterer Spekulation ein und die vielen Widersprüche und ideologischen Positionen machen seine Lesart von Hamlet undurchsichtig: So wird zum Beispiel nicht deutlich, welchem Schicksal Hamlet eigentlich widersteht. Yu betonte stattdessen die soziale und kulturelle Bedeutung, wenn er bemerkte, dass diese Kriegs-Produktion eine erhebende Erfahrung war, obwohl Hamlet eine Tragödie ist, denn es zeige genau den Geist, den das chinesische Volk dringend brauche, um der japanischen Invasion zu widerstehen. In diesem Sinne erinnert Jiaos Hamlet an andere patriotische Shakespeare-Inszenierungen zu Kriegszeiten, so etwa an Laurence Oliviers Film *Henry V* (1944), der, schon in seiner Widmung an die britischen Soldaten, eine direkte patriotische Botschaft artikuliert.

Regisseur Jiao selbst betont das Zögern als wichtigsten Aspekt von Hamlets Charakter, aber er deutet dies nicht negativ als Zeichen der Feigheit, sondern schreibt es seiner Wahrheitsliebe zu. Allerdings warnt er vor einem chinesischen »Hamlet-Syndrom«, wenn er sagt: »We Chinese people are often too cautious about everything, and as a result we lose courage. In the end we can do nothing.« So ist Hamlet für China eine ambivalente Figur: Während er auf der einen Seite wegen seiner Zögerlichkeit und Handlungsunfähigkeit kritisiert wird, so wurde er doch auch als Beispiel für vorbildliche Sohneureue betrachtet, weil er die Rache als seine unabweisbare Pflicht anerkennt. Seine Vaterliebe und sein Patriotismus, der sich in seinem Wüten gegen einen moralisch korrupten Hof ausdrückt, lassen ihn als Vorbild in einer Kultur von Kindestreue und politischer Loyalität erscheinen; aber auch seine Unentschlossenheit und Untätigkeit finden ein Echo in der chinesischen Mentalität. Jiao gab seinem Kriegs-Hamlet den Charakter eines Aufrufs zum Kampf – allerdings ohne den Widerspruch in der Interpretation des Textes zu lösen.

Schon die Wahl des Aufführungsortes fügte der politischen Aussage der Inszenierung weitere Bedeutungsebenen hinzu. Fernab der metropolitanen Kultur der Provinzhauptstadt war Jiang'an ein ländlicher Ader-Ort, in dem konfuzianische Lesarten von Hamlet auf einen Nährboden trafen. Der Tem-

pel des Konfuzius war nicht nur als Aufführungsort gewählt worden, weil er attraktiver oder kulturell wichtiger war als andere Tempel oder Veranstaltungsorte, sondern weil er – wie viele andere Dorftempel im ländlichen China – ein etablierter und traditioneller Versammlungsort der Kleinstadt war. Es wäre während des kompromisslosen Widerstandskampfes gegen die japanische Besetzung schon allein finanziell undenkbar gewesen, ein Theater zu bauen, und so waren die konfuzianischen Tempel in den meisten chinesischen Städten passende und verfügbare Bauwerke. Die bauliche Anlage und die symbolische Bedeutung der Tempel waren eine gute Voraussetzung für die Nutzung als Behelfsbühne. Mit anderen Worten: die Wahl des Aufführungsortes trug auch in einem symbolischen Sinne das Signum der historischen Umstände.

Rückblickend ist die Verwendung des Tempels auch ein Zeichen für die Notlage des Krieges und der Entbehrungen. Während andere Tempel und Teehäuser – neben anderen informellen Spielorten außerhalb der Theater – im China dieser Zeit regelmäßig für öffentliche Vorführungen verwendet wurden, waren die Höfe und Haupthallen der konfuzianischen Tempel fast ausschließlich rituellen Zeremonien vorbehalten. Tempel sind Stätten kollektiver Erinnerung und von Versammlungen, aber dieser spezielle Tempel wurde von chinesischen Intellektuellen als heiliger Ort betrachtet. So war Jiaos Hamlet nicht nur deshalb ein öffentliches Großereignis, weil er ein besonders innovatives Bühnenbild nutzte, sondern vor allem wegen seines für ein Sprechdrama des Westens unkonventionellen Aufführungsortes. Die Produktion, von Musik (Händels *Largo* und Beethovens *Menuett in G*) begleitet, wurde in Jiang'an drei Mal aufgeführt und hinterließ bei den Zuschauern einen bleibenden Eindruck, viele von ihnen waren für ihr erstes *huaju*-Erlebnis extra aus der ländlichen Umgebung angereist.

Tatsächlich war dies die erste vollständige *huaju*-Inszenierung von Hamlet, denn sie war – im Gegensatz zu vielen anderen Inszenierungen zu Beginn des 20. Jh.s – nicht improvisiert, sondern ausführlich geprobt worden. So konnte diese von der Nationalen Theater-Schule angeregte Produktion gleichermaßen Intellektuelle wie Dorfbewohner begeistern.

Die Lebendigkeit der Inszenierung beruhte vor allem auf der originellen Nutzung des Tempels als allegorischem Ort unter armseligen materiellen Bedingungen – regelmäßige Stromausfälle eingeschlossen. Gespielt wurde auf dem Balkon direkt vor dem

Schrein des Konfuzius, das Publikum saß im Hof am Ende einer steinernen Treppe. Der Tempel hatte zwei Flügel und eine Halle in der Mitte. Das Bühnenbild nutzte die Architektur des Tempels. Mit fast 60 Metern hatte die Bühne eine kolossale Tiefe, mit Vorhängen von etwa sieben Metern Länge als Dekoration zwischen den Säulen, deren rote Farbe durch die Umwicklung mit Stoff in Schwarz verwandelt worden war. Diese Vorhänge ver- bzw. enthüllten die Kombination von Säulen und Tiefe der Bühne, um die Wendungen und Wirren und Geisteratmosphäre des »sündigen und lebensgefährlichen Dänenhofs« (Cao/Sun 1989, 104) darzustellen. So gibt beispielsweise Polonius seinem Sohn Laertes seinen Segen und Rat (I.3.51–87), während er Laertes hin und her zwischen verschiedenen Säulen folgt und sich dabei immer weiter ans dunkle Ende der Halle bewegt, wo keine Beleuchtung mehr ist. Ähnliche Bewegungen um die Säulen wurden für die anderen Reden des Polonius verwendet. Dieses Arrangement betonte die überlangen, lästigen Reden des Vaters und die undurchsichtigen Wendungen der Politik des Hofes.

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für die Konfrontation zwischen dem szenischen Schauplatz von *Hamlet* und dem tatsächlichen Aufführungsort ist die sehr emotionale Begegnung von Hamlet und Ophelia im 3. Akt (III.1.91–149). Hamlet, gespielt von Wen Xiying, geriet in Rage, weil Polonius Ophelia geschickt hatte und er mutmaßlich auch zugegen war. Die Szene gipfelte in Hamlets Wutausbruch (»Get thee to a nunnery«; III.1.137) und seinem Rückzug auf die Hinterbühne. Langsam ging er zum Ende der Halle, wobei die Vorhänge dem Rhythmus seiner schweren Schritte folgten. Zwischen den Vorhängen schließlich gab es Zwischenräume von etwa einem halben Meter, durch die das Publikum den einsamen Hamlet im Dämmerlicht die 60 m lange Halle entlanggehen sehen konnte. Am Ende des Ganges stand der Konfuzius-Schrein, der zwar nicht offiziell Teil des Bühnenbilds war, aber auch nicht entfernt worden war. Die ortskundigen Zuschauer zumindest wussten sehr gut über den Standort des Schreins Bescheid, der so in die Aufführung hineinragte. Der Tempel existierte plötzlich gleichzeitig in verschiedenen zeitlichen und räumlichen Dimensionen zwischen Realität und Fiktion – ein Umstand der durch das Bedürfnis, einen »authentischen« *Hamlet* in einem authentischen Konfuzius-Tempel zu inszenieren, noch komplexer wurde. Gedankenverloren schien Hamlet so auf den Schrein zuzulaufen – ein Objekt, das gleichermaßen außerhalb des

dänischen Spielorts und des Bühnenbilds stand –, als würde er den chinesischen Weisen um Rat bitten.

Vor dem Hintergrund der Erfordernisse des historischen Augenblicks gewann Hamlets berühmte Frage »To be, or not to be« (III.1.56) für ein Publikum in Kriegszeiten, das täglich in die Luftschutzbunker fliehen musste, um sich vor den japanischen Bombenangriffen in Sicherheit zu bringen, eine besondere persönliche und politische Dringlichkeit. Eine Theateraufführung in einem Tempel zu besuchen wurde, ganz ähnlich wie die Zeit mit Verwandten und Nachbarn im Luftschutzbunker, zu einer Gemeinschaftserfahrung, die eine vorübergehende Entspannung durch Unterhaltung versprach und doch gleichzeitig auch ein Moment nüchterner Reflexion im Chaos des Krieges bot. Die entfernte Welt des dänischen Hofes, Fortinbras' hallende Schritte und Hamlets existenzielle Frage überbrückten die historische und kulturelle Distanz und formten ein »patriotisches Spiel«. Vorgeführt in einem konfuzianischen Tempel, wurde die Fremdheit Hamlets und seine eigentümliche und doch merkwürdig vertraute Geschichte zum Ausdruck von Ängsten vor Tod und Verlust angesichts des Krieges. Der andauernde chinesisch-japanische Krieg brachte Jiao dazu, in *Hamlet* nach Antworten auf die moralischen Fragen der Zeit zu suchen.

Obwohl der Regisseur die Eignung des Stückes für Kriegspropaganda herunterspielte, war das Publikum fasziniert, besonders vom Spiel der Schauspieler, von Wen Xiyings Hamlet, Luo Shuis Ophelia und Peng Houjuns Gertrude.

Bis in die 1940er Jahre, bevor die Kommunistische Partei die Macht in China übernahm und den Marxismus-Leninismus einführte, haben die meisten Interpretationen Hamlet mit historischen oder mythischen Figuren gleichgesetzt, die es als ihre Aufgabe angesehen haben die »aus den Fugen geratene Zeit« (I.5.188) wieder ins Lot zu bringen. Die Enttäuschung, dass sie nicht in der Lage waren, ihre moralischen und/oder politischen Ziele entsprechend zu kommunizieren bzw. umzusetzen führte sie in die Melancholie. Im Gegensatz zu anglophonen Interpretationen derselben Zeit hat sich die chinesische *Hamlet*-Forschung kaum um die Frage des Zauderns gekümmert. Wenn es überhaupt angesprochen wurde, dann als Ausdruck von Hamlets unbedingter Wahrheitsliebe. Jiaos Inszenierung hätte dieses Zögern vielleicht ebenfalls heruntergespielt, stünde sie nicht im Kontext des Krieges: Während Hamlets Pflichtgefühl gegenüber dem Staat und Gemeinwohl in der In-

szenierung betont wurde, wurde der Schluss nicht geändert, da die Inszenierung sich ja programmatisch auf eine getreue Übersetzung berief. So nutzte Jiao den offenkundigen Widerspruch zwischen dem wahrheitssuchenden und aufrechten Hamlet und seinem frühzeitigen Tod, um Hamlets Zögerlichkeit als ein warnendes Beispiel herauszustellen.

Ein Jahr später gab es eine Wiederaufnahme – diesmal aber nicht in einem Tempel, sondern in einem »richtigen« Theaterraum in Chongqing, seinerzeit Hauptstadt der Provinz Sezuan und während des Krieges provisorische Hauptstadt Chinas. Die Wiederaufnahme war Teil einer Kriegserziehungskampagne des Bildungsministeriums (*Shehui jiaoyu kuoda xuanchuan zhou*). Mit der Wahl von *Hamlet* suchte man die anglophonen Kulturen und damit auch die USA als Verbündete Chinas zu repräsentieren und damit ihre Unterstützung zu fördern. Jedoch zeigen die überlieferten Quellen, dass der Regisseur und die Unterstützer der Inszenierung mehr Interesse am Konfuzianismus und dem symbolischen Kapital von *Hamlet* hatten. Für sie und ihr Publikum standen nicht Hamlets kulturelle Verbindung mit Chinas westlichen Verbündeten im Krieg im Zentrum – obwohl der Produktion, gerade im Kontext von Yus Theaterschule, die programmatische Zielsetzung auferlegt war, die Moral und das Selbstvertrauen der Chinesen zu heben (vgl. hierzu ausführlich Huang 2009, 130–142).

Literatur

- Brandon, James R. (Hg.): *The Cambridge Guide to Asian Theatre* [1993]. Cambridge 2009.
- Coldwell, Joan (Hg.): *Charles Lamb on Shakespeare*. Gerrards Cross 1978.
- Huang, Alexander C. Y.: *Chinese Shakespeares. Two Centuries of Cultural Exchange*. (Global Chinese Culture). New York/Chichester 2009.
- Huters, Theodore: *Bringing the World Home: Appropriating the West in Late Qing and Early Republican China*. Honolulu 2005.
- Hwang, Kwang-Kuo: »Two Moralities: Reinterpreting the Findings of Empirical Research on Moral Reasoning in Taiwan«. In: *Asian Journal of Social Psychology* 1.3 (1998), 223.
- Lamb, Charles/Lamb, Mary: *Tales from Shakespeare*. London 1963.
- She, Lao: »Xin Hanmuliede (New Hamlet)«. In: *Lao She xiaoshuo quanji* (Complete Collection of Lao She's Novels). Wuhan 2004, 10–443. Übers. in: Wang, De-wei: *Fictional Realism in Twentieth-Century China*. New York 1992.

Shu, Lin/Yi, Wei: *Yinguo shiren yinbian yanyu*. Shanghai 1904.

Shu, Lin/Yi, Wei: »Gui zhao (A Ghost's Summons)«. In: Ying, A. (Hg.): *Wan Qing wenxue congchao xiaoshuo xiqu yanjiu juan* (A Compendium of Late Qing Literature). Taipei 1989, 2–78.

Shujun, Cao/Fuliang, Sun: *Shashibiya zai Zhongguo wutai shang*. (Shakespeare on the Chinese Stage). Shenyang 1989.

Alex Huang (übersetzt von Susanne Stadler)