



## Die zeitgenössische Pekingoper zwischen Ost und West

Alexander C. Y. Huang

Die Modernisierung der Pekingoper – auch bekannt als *jingju* – begann zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einer Zeit, als China einen radikalen politischen und kulturellen Wandel vollzog. Die Pekingoper ist im Vergleich zu anderen Genres der chinesischen Oper (*xiqu*), zum Beispiel *kunqu* (der Kun-Oper), eher jung (vgl. Wernsdörfer in diesem Band). Dennoch ist sie im Verlauf der Zeit zum Inbegriff alles Chinesischen geworden, zu dem auch stereotype Konstruktionen der chinesischen Wesensart gehören wie markante Gesichtsbemalungen, Trommelklänge, Akrobatik und Theaterstücke, die den Respekt der Kinder ihren Eltern gegenüber betonen. Das Repertoire der traditionellen Pekingoper ist ein Konglomerat einer Vielzahl von Stücken, die auf unterschiedliche literarische, historische und legendäre Quellen zurückgehen. Im 20. und 21. Jahrhundert ist dieses Repertoire drastisch erweitert worden und beinhaltet nun auch Stücke der europäischen Literatur, darunter griechische Tragödien, Goethes *Faust*, Homers *Odyssee* und Shakespeares *Hamlet*. Über ein Jahrhundert lang standen namhafte Schauspieler, Bühnenaufregende und Regisseure an der Spitze des interkulturellen Austauschs, um eine klassische Kunstform zu internationalisieren. Im Folgenden möchte ich aufzeigen, wie die Pekingoper sowohl inhaltlich als auch stilistisch transformiert wurde. Inhaltlich zum Beispiel durch die Adaption von Shakespeare und stilistisch durch Prozesse der Aneignung und der Einbindung der Pekingoper in interkulturelle Produktionen. Bevor wir uns allerdings den faszinierenden Dialogen zwischen der Pekingoper und westlichen Theatertraditionen zuwenden, ist es sinnvoll, erst einmal das wechselvolle Leben der Pekingoper als nationales und kulturelles Symbol zu betrachten und die Art und Weise, wie sie in China und im Westen wahrgenommen wird und wurde.

Abb. 48: Lin Hsiuwei als Tänzerin in *The Kingdom of Desire*, einer Pekingoper-Adaption von *Macbeth* in einer Produktion des Contemporary Legend Theatre, Taipei.

### Der Aufstieg des Nationalen Theaters

Trotz ihrer interkulturellen Wurzeln und der Modernisierung, die sie durchlaufen hat, gilt die Pekingoper – anders als das moderne Sprechtheater (*huaju*) – sowohl in den Augen der Produzenten als auch in denen des anglo-europäischen Publikums als die ultimative und wichtigste Repräsentation chinesischer Identität, was zumindest zum Teil auf die Erfindung der Pekingoper zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Nationaloper (*guoju*) zurückzuführen ist. Führende Schauspieler und Kritiker wie Qi Rushan (1875–1961), Mei Lanfang (1894–1961) und ihre Gefolgsleute schufen die Nationaloper als Spiegelbild des westlichen, illusionistischen wie auch realistischen Theaters (vgl. u.a. Riemenschnitter in diesem Band). Da das westliche Theater als Imitation des Lebens auf der Bühne galt, stellte man die Pekingoper als stilisierend und symbolisierend dar, also als eine abstrakte Form der Kunst (vgl. Riley in diesem Band). Mei Lanfang, der auch einen sichtbaren Einfluss auf Berthold Brechts Theorie des Verfremdungseffekts hatte, nahm eine führende Rolle dabei ein, der Pekingoper den Status von Chinas Nationaloper zu verleihen. Sowohl chinesische als auch westliche Künstler bedienen sich heutzutage der chinesischen Oper, um den Bedürfnissen des Marktes nach dem traditionellen China nachzukommen und dieses Bedürfnis gleichzeitig zu schüren – die Pekingoper als Konsumware, die exotische und nostalgische Werte befördert (Qi 1998: 126–185, Goldstein 2007: 131–171, 264–289). Es ist daher wenig überraschend, dass Shakespeares Kommödien und Tragödien einen prominenten Stellenwert bei der Vergrößerung des Repertoires der Pekingoper erhielten, und zwar von dem Augenblick an, in dem die Pekingoper Shakespeare zum ersten Mal begegnete, im Jahre 1914 als Ya'an Chuanju (Sichuan-Oper)-Theater *Hamlet* adaptierte.

Die machtvolle Dichotomie zwischen dem traditionellen nicht-Westlichen, das die Pekingoper repräsentiert, und dem globalen Westlichen, für das Shakespeare steht, ermöglichte es, dass diese Oppositionen mittels Externalisierung, Entfremdung und Verschlüsselung in der Pekingoper zum Tragen kommen.<sup>1</sup> Ebenso wie die symbolischen Historienfilme Chinas, die die Schwertkunst thematisieren (Lo 2005: 180), beruht auch die Pekingoper auf der Betonung kultureller Unterschiede – besonders für Chinesen, die keine Kenner des Metiers sind –, durch welche die Stücke in kommodifizierte Spektakel verwandelt werden. Das ist auch der Grund dafür, dass Produktionen der Pekingoper sehr viel häufiger Einladungen zu internationalen Festivals erhalten als gesprochene Dramen. Die Pekingoper

scheint die nationalen Grenzen des internationalen Marktes mit immer grösserer Leichtigkeit zu überwinden. David Henry Hwangs *M. Butterfly* ist vielleicht das bekannteste Beispiel dafür, wie die chinesische Oper zur Ikone stilisiert wird (vgl. Riemenschnitter in diesem Band). Als Theatergenre und kulturelles Symbol hat die Pekingoper Giacomo Puccinis *Oper*, Rene Gallimard und Song Liling zu einer mitreissenden Erzählung über die Potentiale und Risiken visueller Genüsse verwoben. Die farbenprächtigen Gesichtsbemalungen (vgl. Wegner in diesem Band) bestimmter Rollentypen, die musikalischen Aspekte und die kodifizierten Gesten und Bewegungen unterstützten die Wahrnehmung der Pekingoper als Kunstform, die eine visuelle Sprache beinhaltet, welche leichter als das Sprechtheater, das auf verbalen Hinweisen und Stichwörtern basiert, über sprachliche Grenzen hinweg „übersetzt“ werden kann. Was natürlich nicht heisst, dass Arien, Lyrik und verbale Ausdrücke nicht auch wichtige Bestandteile der Pekingoper wären.

Warum wird der visuellen Sprache der Pekingoper so grosse Aufmerksamkeit zuteil? Eine schnell gefundene Antwort besteht darin, dass die globale Massenkultur eine Vorliebe für Bilder hat, die über kulturelle Grenzen hinweg verstanden werden. Bis zum Ende des 20. Jahrhunderts bereicherten die Ausdrucksformen der Pekingoper die Möglichkeiten, wie Shakespeare vor einem chinesischen Publikum aufgeführt werden kann. Umgekehrt erweiterten die Shakespeareschen Traditionen auch die Praktiken der Pekingoper. Für überzeugte Anhänger der Pekingoper konnten Brücken gebaut werden, so dass diese Shakespeare nun geniessen konnten, und auch das westliche Publikum konnte auf diese Art den Aufführungen der Pekingoper mehr abgewinnen (vgl. Wu in diesem Band).

### Shakespeare in der Pekingoper

Die Adaption von Shakespeare für und in der Pekingoper und als neuartige Form des Fusionstheaters hat sowohl auf der lokalen als auch der globalen Ebene das Publikum fasziniert. Aufgrund der ausserordentlich breitgefächerten Zusammensetzung dieses neuen Publikums, gehen die Meinungen bei jeder Aufführung weit auseinander. Liebhaber der Pekingoper kritisieren oft den unkonventionellen Ansatz, auf dem diese Shakespeare-Verarbeitungen basieren, und man weist darauf hin, dass durch sie eine alte Kunstform auf Kosten chinesischer Traditionen den Gesetzen des Marktes geopfert wird. Lob erhalten die innovativen Shakespeare-Aufführungen der Pekingoper hingegen von Zuschauern, deren Geschmack etwas

kühner ist und die nicht an einer Ideologie, nach der die Pekingoper ihr traditionelles Repertoire und ihren herkömmlichen Stil bewahren muss, festhalten. Die scheinbare Affinität zwischen der chinesischen Oper und der Shakespearschen Aufführungsästhetik (beide basieren darauf, dass die Zuschauer visuelle Details mit Hilfe von verbalen Hinweisen gedanklich ergänzen), hat zu einer Reorientierung der Schauspieler geführt, die sich nun auf Visualität und die allegorische Interpretation der Repräsentation von China und Shakespeare konzentrieren.

Was ist es nun, das die Pekingoper so einzigartig macht? Stilisierte Bewegungen, das Make-up und bestimmte musikalische Elemente (Arien, Trommelwirbel, der Chor) sind einige der Charakteristika, durch welche die Pekingoper sich von anderen Formen des Theaters unterscheidet, auch wenn diese Elemente – wie eingangs bereits erwähnt – ab und zu auch in Aufführungen des gesprochenen Dramas und in Filmproduktionen überführt und dort verwendet werden. Die *Macbeth*-Adaption zum Beispiel, die die Shanghai Kunju Opera 1986 unter dem Titel *Die Geschichte der blutigen Hände* verwirklichte, verwendete Masken, um die zwiespältige Natur der drei Schicksalsschwester und deren doppeldeutige Reden zu betonen. Drei androgyne „Berggeister“ tanzten mit grotesken Masken, die an ihren Hinterköpfen befestigt waren, über die Bühne. Während sie sich drehten und herumwirbelten, sah man abwechselnd ihre Gesichter und die exzentrischen Masken. Masken und stilisierte Bewegungen haben auch in *huaju*-Produktionen Eingang gefunden. In Lü Po Shens *Macbeth Unplugged* (2007), einer *huaju*-Adaption in taiwanesischer Sprache, wirken drei Schauspielerinnen mit, die am Hinterkopf ebenfalls jeweils eine groteske Maske tragen. Sie sind mit identischen Regenmänteln bekleidet und halten alle einen schwarzen Regenschirm in der Hand. Wu Hsing-kuos *Kingdom of Desire* (*Macbeth*) verwendet in ähnlicher Weise Masken, die in diesem Fall aber vom japanischen *No*-Theater inspiriert sind und die das spannungsvolle Verhältnis zwischen visuellen und verbalen Darstellungen der Wahrheit unterstreichen.

Eine der bemerkenswertesten Szenen in *Kingdom of Desire* ist der berühmte Tanz (der auch in Akira Kurosawas Filmversion *Throne of Blood* zu sehen ist), der während General Aos (Macbeths) Bankett stattfindet. Lin Hsiu-wei, eine bekannte Tänzerin, tritt in einem Kostüm und Stil auf, die stark japanisch geprägt sind (Abb. 1). Sie bietet an, den gerade erst ernannten Herrscher und die adligen Herren des Hofes zu unterhalten. Sie hält zwei Masken in ihren Händen, mit denen sie abwechselnd ihr Gesicht verdeckt während sie sich um die eigene Achse dreht,

beugt und die Bühne überquert. Nach Abschluss des Tanzes offenbart sie eine dritte Maske, die ihr Gesicht bedeckt und die bis dahin durch die anderen beiden Masken verborgen wurde. Angesichts der Tatsache, dass Duncan ermordet wurde und die Ziele des Thronräubers aufgedeckt sind, wird diese Tanzeinlage zu einer zutreffenden Fussnote zu Duncans Bemerkung über Verrat: „Kein Wissen gibt's, der Seele Bildung im Gesicht zu lesen“ (1.4.10–11). Der Tanz ist auch in stilistischer Hinsicht ein Eingriff, denn er stellt eine eindeutige Abweichung vom Stil der Pekingoper dar, der den Rest der Aufführung dominiert. Lins Tanz vereinigt Tanzschritte des Balletts mit Masken, die dem *No*-Theater entlehnt sind. Auch in *Die Geschichte der blutigen Hände* werden wichtige Veränderungen der Charaktere zuweilen auf der physischen Ebene ausgedrückt. Während die drei Hexen ihren Tanz aufführen, beherrschen sie die Bühne. In der Szene, in der Ma Pei, der Macbeth spielt, die Geister um Rat fragt und während die Prophezeihungen ausgesprochen werden, tanzt er mit ihnen. Sein Tanz stimmt mehr und mehr mit dem der Geister überein, wodurch zum Ausdruck gebracht wird, dass seine Gedanken zunehmend von ihnen beeinflusst und kontrolliert werden.

Shakespeares Metaphern und Handlungsstränge werden in einen lokalen Kontext gesetzt und auf die Bühne gebracht ohne allzuviel Wert auf eine gänzlich wortgetreue Wiedergabe oder Transformation der Shakespearschen Bilder zu legen. Die Farbsymbolik erhält einen lokalen Touch, so dass durch „mit Purpur die unermesslichen Gewässer färben“ (2.2.60–2) der Schein eines imaginierten Dolches in der Nacht, das gedämpfte Licht der Dämmerung oder die unnatürliche Schwärze einer dunklen Nacht heraufbeschworen wird, und Shakespeare dadurch die metaphorischen Bedeutungen der Farben im Verlauf des Stückes betonen kann. In Aufführungen der chinesischen Oper ziehen die Farben der Bühne und der Kostüme in ähnlicher Weise die Aufmerksamkeit auf sich, aber mit einer kulturell durchmischten Symbolik: durch Rot, eine Farbe, welche die Kostüme, die Beleuchtung und das Bühnendesign beherrscht, wird in *Die Geschichte der blutigen Hände* ebenso sehr lebensspendende Freude wie auch die Angst vor einem Blutbad evoziert.

Ein anderes Beispiel, wie die Konventionen der Pekingoper mit den Erzählsträngen Shakespeares verwoben werden, liefert Ma Yong'ans *Aosailuo* (*Othello*), ein Stück, das 1983 in Beijing Premiere hatte (Abb. 2). Ma machte sich darin die Farbsymbolik von Weiss und Schwarz, dem Reinen und dem Befleckten zunutze. Die

Bühnenkulisse war in blaues Licht getaucht. Dieses Licht und die Wellenmuster auf den Kostümen vermittelten einen Eindruck der Schauplätze, nämlich Venedig und Zypern, zwei vom Meer umspülten Inseln. Im sechsten Akt allerdings, in dem Othello beschliesst, Desdemona zu töten, wechselte das Bühnenlicht zu Rot. Othello verglich die Farbe des Sonnenuntergangs mit dem Blut der Desdemona:

*Othello: Jago, schau was ist das?  
Jago: Der Sonnenuntergang.  
Othello: Nein, nicht der Sonnenuntergang. Blut, Blut ist es! Es ist Desdemonas Blut, Cassios Blut und das Blut all meiner Feinde! Und wenn Du mich verrätst, wird es auch dein Blut sein ... Beim Himmel in all seiner Güte schwöre ich: wenn ich solch grosse Schmach nicht rächen kann, will ich nicht länger in dieser Welt leben.*

Diese Szene entspricht in etwa der dritten Szene im dritten Akt von Shakespeares originalem Othello, wo dieser Jago seinen „blutigen Sinn“ (3.3.457) gesteht. Othello dürstet nach „schwarzer Rach“ und wie vom Wahn besessen ruft er: „Blut, oh Jago, Blut!“ (3.3.451). Mas Auftritt betonte die physischen Aspekte der Farbsymbolik und Metaphern.

Zusätzlich zu dieser Symbolhaftigkeit, verwendete man Techniken der Pekingoper, um tiefen Emotionen Ausdruck zu verleihen. Ein Beispiel dafür ist die Szene, in der Othello den „Augenbeweis“, den Jago für ihn vorbereitet hat, sieht und wie dieser darauf reagiert. Von Jago entsprechend geleitet, kommt Othello zu dem Schluss, dass Desdemona eine Affäre mit seinem Leutnant Cassio hat. Ma trat hier auf einer leeren Bühne auf. Um seine Eifersucht und seinen Ärger zu visualisieren, führte er einen taumelnden Tanz auf, in dessen Verlauf er Trugbilder „sah“, die von allen Richtungen kommend auf ihn einstürzten. Der Umhang, aber auch kleine Bewegungen und Gesten wurden in dieser Szene mit grosser Wirkung eingesetzt, um Zögern oder Beklommenheit anzuzeigen. Othello hatte



*Abb. 49: Ma Yong'an spielt Othello im Stück Aoseluo, einer von ihm inszenierten Pekingoper-Adaption von Othello.*

gesehen, wie Cassio das Taschentuch einer Prostituierten gab, eine Szene, die von Jago arrangiert worden war, um den ohnehin schon verwirrten Othello davon zu überzeugen, dass Desdemona ihm untreu geworden war. Bestürzt über diesen Anblick, drückte Mas Othello seinen enormen Ärger nicht mittels grosser Gesten aus, sondern gefror buchstäblich auf der Bühne und setzte Stille und Bewegungslosigkeit ein, um den Schock zu vermitteln. Dies war für ihn „der schwerste von allen Bühnenakten, denn schliesslich lernen Schauspieler, auf der Bühne zu *handeln* [und nicht, nichts zu tun].“<sup>2</sup> Die Abwesenheit von Bewegung und Worten dominierten auf der Bühne. Dann bat Othello um Gift, wovon Jago ihm aber abriet. Anstatt dessen schlug er vor, Desdemona im Bett zu ersticken. Angesichts dieses Vorschlags öffnete Othello seine Augen weit und starrte ins Leere, als ob seine Gedanken von Jago vergiftet oder in Besitz genommen worden seien. Ma Yong'an machte sich *jingju*-Konventionen zunutze, um eine Figur und eine Theaterszene darzustellen, die dieses Genre nicht kennt. Daraus gingen neue performative Ausdrucksformen des *jingju* hervor, allen voran die Bewegungslosigkeit, was – wie Ma bestätigte – eine sehr schwierige Entscheidung war. Seine Ausbildung und die Konventionen von *jingju* verlangten eigentlich von ihm, zu singen und – noch wichtiger – die für spezifische *jingju*-Figuren charakteristischen Schrittfolgen und Gesten *auszuführen*. Othellos Nervosität und die Spannungen zwischen ihm und den anderen Charakteren wurden so zum Anlass für Innovationen in einer Kunstform, die traditionellerweise eine weit weniger rigorose Darstellung der Psyche der gespielten Personen verlangt.

#### Die Pekingoper im Kontext des interkulturellen Theaters

Shakespeare-Adaptionen sind nicht die einzigen Neuerungen in der Pekingoper. Der chinesisch-französische Nobelpreisträger Gao Xingjian nutzte die Pekingoper in einer seiner letzten Produktionen, um sein Ideal des „totalen Theaters“ zu verwirklichen. *Schnee im August* (1997 publiziert und 2002 in Taipei uraufgeführt) erzählt die Lebensgeschichte von Huineng (633–713), dem ungebildeten Sechsten Patriarchen des chinesischen Zen-Buddhismus. Im Zentrum von sowohl hagiografischen Studien als auch literarischen Darstellungen des Lebens von Huineng steht sein selbstgewählter Rückzug aus der Gesellschaft. Flucht ist auch ein prominentes Thema in den Schriften von Gao selbst, denn er emigrierte 1987 von China nach Frankreich. Als Aussenseiter, der nicht dem Establishment angehörte, begab Hui-

neng sich ins Exil und wurde bekannt für seinen Nonkonformismus. Er verteidigte den Wert des Marginalen und war kompromisslos in seiner Weigerung, politischen Interessen zu dienen – weder innerhalb seiner eigenen Religion, noch über deren Grenzen hinaus.

In der in Taipei aufgeführten Produktion trug Wu Hsing-kuo *jingju*-Schuhe mit Plateausohlen, um Huineng darzustellen. Das Stück wurde von einem grossen Symphonieorchester begleitet, und die Bewegungen der Schauspieler waren ein absichtliches Destillat von *jingju*. Während der Proben und in Interviews mit den Medien nach der Premiere betonte Gao die hybride Natur der Produktion, wobei er darauf hinwies, dass sein primäres Ziel die Verwirklichung der „vier Gegensätze“ (*si bu xiang*) gewesen sei: die Produktion sollte anders sein als eine europäische Oper (trotz des 90-köpfigen Symphonieorchesters), anders als *jingju* (obwohl die Besetzung fast ausschliesslich aus *jingju*-Darstellern bestand), anders als eine Tanzaufführung (obwohl das Stück viele Tanzeinlagen enthielt, die von Lin Hsiu-wei choreografiert wurden) und anders als das chinesische Sprechtheater *huaju* (obwohl die Produktion weitgehend auf verbalen Äusserungen basierte). Mitverantwortlich für die bemerkenswerte Wirkung war Gaos Entscheidung, *jingju*-Musik und *jingju*-Bewegungen ins Zentrum seiner Experimente zu stellen. Er unterzog seine Theorie des *quanneng de xiju* damit einer Prüfung. Dieser Begriff, der je nach Autor mit „omnipotentem Theater“ (Fong 2003) oder „totalem Theater“ (Quah 2004) übersetzt wird, bezeichnet eine moderne Form des Theaters, das Musik, Dialoge und Bewegungen beinhaltet, die performative Ausdrucksformen der Gegenwart und Vergangenheit, aber auch unterschiedlicher Kulturen vereinen. In einem Kommentar zu seiner Entscheidung, den chinesisch-französischen Komponisten Xu Shuya (geb. 1961)<sup>3</sup> mit der Komposition der Musik für *Schnee im August* zu beauftragen, erklärte Gao, dass ihm und Xu die „Pastiche-Strategie“ widerstrebe, die viele chinesische Komponisten anwenden, wenn sie gedankenlos Elemente der symbolhaften *jingju*-Musik mit solchen der westlichen Musik kombinieren. Gao lobte daraufhin Xus Anstrengungen, die „Kluft zwischen Ost und West zu überwinden“ und „West und Ost aufzulösen“, um eine ganz eigene Komposition zu schaffen. Über die Verwendung von Elementen der Pekingoper in der Produktion sagte Gao folgendes: „Die Geschichte von Huineng hat epische Proportionen, die jedem Drama aus der Feder Shakespeares ebenbürtig sind. *Schnee im August* kombiniert öst-

liche und westliche Kulturen. Die Form gleicht der von Shakespeare oder von griechischen Tragödien, aber die Wesensart speist sich aus der Weisheit des Ostens“ (Chang 2002: 13, Fong 2003: xiii).

Wie traditionelle Produktionen der Pekingoper bedient sich auch *Schnee im August* einer minimalistischen Bühnenausstattung, wobei in einigen Szenen Vergrößerungen von Gaos eigenen Tuschezeichnungen die Kulisse bereichern. Zu diesen Szenen gehören auch diejenigen, in denen Huineng, nachdem er zum Sechsten Patriarchen gekürt wurde, flüchtet, um sein Leben zu retten. Die mitwirkenden *jingju*-Schauspieler wurden von Gao angeleitet, ihren *jingju*-Hintergrund „abzustreifen“: anstatt sich der stilisierten Sprache von *jingju* zu bedienen, verwendeten sie die Umgangssprache und damit eine Form, die normalerweise von *huaju*-Schauspielern benutzt wird. Ausserdem sangen sie zu Xus atonaler Musik, die von den 90 Instrumentalisten des Symphonieorchesters gespielt wurde. Vervollständigt wurde die Performance durch moderne Tanzbewegungen mit akrobatischen Einlagen und einem zusätzlichen Musikensemble im letzten Akt. Mit dieser Bearbeitung scheint Gao das Ziel seines „totalen Theaters“ erreicht zu haben: die ultimative Form von Freiheit, die weder durch räumliche noch zeitliche Begrenzungen eingeengt wird. Gao nennt dies auch „mehrstufige visuelle Metaphorik“ (Gao 1988: 137, Fong 2003: xvi). Ausserdem verwendet er den Ausdruck „Polyglossie“, um auf das von ihm angestrebte Ausmass an Vielschichtigkeit zu verweisen (Gao 1988: 137, Fong 2003: xvii). Der erfolgreichste Aspekt seiner Produktion liegt wahrscheinlich in der vielsprachigen und vielstimmigen Dimension, die sie aufweist. Huineng zum Beispiel, der vom erfahrenen *jingju*-Experimentalschauspieler Wu Hsing-kuo gespielt wurde, wurde vom Tenor Fang Weichen und dem Bariton Gao Xinja begleitet. Die beiden Sänger repräsentierten Huinengs unsichtbares Selbst, das nur auf der vokalen Ebene zum Ausdruck gebracht wurde. Die drei (Wu, Fang und Gao) sangen in unterschiedlichen Techniken, welche verschiedenen Traditionen entstammen, und gemeinsam Huinengs Gedankenwelt zum Ausdruck brachten. Andere Figuren, darunter Boundless und Singsong Girl, die ebenfalls von *jingju*-Darstellern gespielt wurden, wurden von europäischen Opernsängern begleitet, ihren jeweiligen Pendants, Koloratursopran und Mezzosopran. Der aus fünfzig Sängern bestehende Chor, der demjenigen in griechischen Tragödien glich, gestaltete die vokale Szenerie der Produktion noch mannigfaltiger und bildete zugleich einen Kontrast zum fragmentierten, aber

*jingju*-basierten Gesang der Hauptdarsteller. Die Herausforderung für die Schauspieler der Pekingoper, die sich heute von der Kunst, in der sie geschult wurden, gelöst haben, besteht darin, in diesem vielsprachigen Theater eine eigene Stimme zu entwickeln.

### Abschliessende Bemerkung

Die Pekingoper hat einen grundlegenden Wandel durchlaufen und heute eindeutig ihre moderne Stimme gefunden. Während eines ganzen Jahrhunderts hat sie die Last des interkulturellen Brückenbaus getragen, und sowohl bezüglich ihrer Inhalte als auch in Bezug auf ihren Stil ist sie erneuert und transformiert worden. Shakespearsche Charakterisierungen und Selbstgespräche haben für Schauspieler wie Wu Hsing-kuo, Ma Yong'an und viele andere die dramaturgischen Möglichkeiten erweitert. Für Bühnenautoren und Regisseure, die an der Entwicklung neuer Formen des Theaters interessiert sind, darunter Gao Xingjian, erwies sich die Pekingoper als Medium, das ihnen flexible künstlerische Elemente zur Verfügung stellte, welche die Einbindung in einen Aufführungsstil ermöglichte, der Musik, Symbolisierung und Quellen unterschiedlichster kultureller Herkunft kombiniert. Die Pekingoper ist in der Welt zuhause, und es ist nicht schwer zu erkennen, warum.

- 1) Ich möchte mich bei Columbia University Press für die Erlaubnis, einzelne Passagen aus meinem Buch *Chinese Shakespeares: Two Centuries of Cultural Exchange* hier zitieren zu dürfen, bedanken.
- 2) Ma Yong'an in einem Interview mit Alexander C. Y. Huang am 4. September 2002 in Peking.
- 3) Chinesischer Komponist, der in der Diaspora in Frankreich lebt. Xu wurde in Changchun geboren und studierte am Konservatorium von Shanghai unter Zhu Jian'er und Ding Shande bevor er China verliess, um seine Karriere in Frankreich weiterzuverfolgen.