

*Zu einer Ästhetik des Hybriden:*

**Eine Geschichte der Verflechtung  
von deutschen Theaterkünstlern  
mit chinesischer Theaterkultur  
im frühen 21. Jahrhundert**

INAUGURALDISSERTATION

zur Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie  
am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften  
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

**Miu Lan LAW 羅妙蘭**

aus Hong Kong

2009

**Erstgutachterin:** **Prof. Dr. Dr. h.c. Erika Fischer-Lichte**  
(Freie Universität Berlin)

**Zweitgutachterin:** **Prof. Dr. Dr. h.c. Mechthild Leutner**  
(Freie Universität Berlin)

**Drittgutachter:** **Prof. Dr. Michael Gissenwehler**  
(Ludwig-Maximilians-Universität München)

**Tag der Promotion:** **12. Februar 2010**

## Vorwort

Die vorliegende Studie wurde im Wintersemester 2009/2010 vom Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin als Dissertation angenommen. Eine fast vierjährige Krankheit warf mich zwar in meiner Arbeit immer wieder zurück, verschaffte mir aber auch viel Muße zum Nachdenken über eine Begriffsbestimmung der Hybridisierung und Hybridbildung bei Theaterproduktionen und -performances: Diese Begriffe sind der Leitstern der vorliegenden Untersuchung.

Mein ganz besonderer Dank gilt an erster Stelle meiner ersten Gutachterin Prof. Dr. Dr. h.c. Erika Fischer-Lichte für ihre uneingeschränkte Unterstützung, mit der sie dieses Projekt während meiner Krankheit gerettet und durch alle Schreibphasen hindurch mit Rat und Tat begleitet hat. Ebenso danke ich Prof. Dr. Dr. h.c. Mechthild Leutner und Prof. Dr. Michael Gissenwehler, die das Zweit- bzw. Drittgutachten übernommen haben, für ihre vielfältige und geduldige Kritik. Gleiches gilt für Prof. Dr. Rudolf Münz (†) und Honorarprof. Dr. Joachim Fiebach. Prof. Münz war in meinem theaterwissenschaftlichen Studium von Anfang an der wichtigste Mentor. Herr Honorarprof. Fiebach ermutigte mich mit seinen ausführlichen Anregungen zur Anfertigung dieser Arbeit. Auch danke ich Dr. Christel Weiler und Frau Dagmar Yudebski 余德美 für ihre kritische Lektüre des Manuskripts. Darüber hinaus bedanke ich mich bei Prof. Dr. Alfonso de Toro, Prof. Dr. Khalid Amine, Prof. Dr. Jacqueline Lo, Dr. Markus Rautzenberg und Dr. Yu Wei Jie 俞唯洁 für die Diskussionen über den Begriff Hybridität bzw. Hybridisierung. Nicht zuletzt gilt mein inniger Dank meinem Rotarier-Betreuer Prof. Dr. Winfried Baumgart (emeritiert), der mein Studium in Deutschland von Beginn an grenzenlos unterstützt hat.

Aufgrund von Untersuchungen zu den Produktionsbedingungen, Herangehensweisen an die chinesische Kultur und Verständnissen von Theater wurden Interviews, Gespräche, Korrespondenzen mit den unten genannten Theatermachern durchgeführt. Hinsichtlich der Theaterproduktion *Quintett* im Theaterprojekt *One Table Two Chairs/一桌兩椅* (2000) gilt mein freundschaftlicher Dank Danny Yung 榮念曾 (Träger des Bundesverdienstkreuzes am Bande 2009), Prof. Tian Man Sha 田蔓莎, Rilo Chmielorz, Ann-Christin Rommen, Edwin Lung 龍植池, Silke Bake, Pikyu Chan 陳碧如 und Stephen Pang 彭家榮. Als teilnehmende Produktionsassistentin in der Theaterproduktion *走為上 zouweishang. fluchtVERSUCHE. Absurd-komische Versuchsanordnung zum dramatischen Leben und Werk von Gao Xingjian* (2001) bedanke ich mich sehr bei Dr. h.c. Gao Xingjian 高行健 (Nobelpreisträger für Literatur 2000), Dr. Antje Budde und Dr. Erhard Ertel für ihre wertvollen Hinweise und Kommentare; auch Dagmar Paulus, Edith Krannich und Wu Wei 吳巍 für ihre freundliche Hilfe. Bezüglich *Hauptling Abendwind 晚風酋長* (2003) danke ich von ganzem Herzen dem Wu Wei Theater Frankfurt, besonders Angelika Sieburg und Andreas Wellano, deren vertrauensvolles Angebot, als Übersetzerin/Dolmetscherin in der Produktion und als Darstellerin in der Aufführung mitzuwirken, ich gerne angenommen habe. Auch gilt mein herzlicher Dank Dr. Dietrich Stern, Hans Günter Brodmann, Chen Qi Yi 陈其义, Prof. An Zhen Ji 安振吉, Qian Zheng 錢正, Ma Liang 馬良 und Hu Yan Yan 胡燕燕 für die schöne Zeit der Zusammenarbeit. Nicht zuletzt bezeuge ich meinen Dank Axel Tangerding, Cao Kefei 曹克非, Susanne Vinzenz und

der Tanzkompanie Rubato (Jutta Hell und Dieter Baumann) für die Möglichkeiten, die frühere bzw. spätere chinesisch-deutsche Theaterszene zu studieren.

Die Dissertation wurde mit einem Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert, das mit dem internationalen Graduiertenkolleg InterArt an der Freien Universität verbunden ist. Im Graduiertenkolleg wurde die Gelegenheit geboten, mit vielen herausragenden internationalen Wissenschaftlern in direkte Diskussionen über mein Forschungsprojekt zu treten; für besondere Inspirationen und Fragestellungen gilt mein voller Dank diesen Professoren, Gabriele Brandstetter, Getrud Koch, Christoph Wulf, Doris Kolesch, Shoko Suzuki, Yvonne Spielmann, Frederik Tygstrup, Isak Winkel Holm, Lilian Munk Rösing, John Hutnyk, Helen Carr und Willmar Sauter. Ich bedanke mich bei meinen graduierten Kollegen, Dr. Alma-Elisa Kittner, Dr. des. Regine Strätling, Monika Lilleike, Renate Woehrer, Astrid Schönhagen, Stefanie Kiwi Menrath und Robert Patrick Sollich für ihre wissenschaftliche Diskussion und die Zusammenarbeit. Im Laufe der Promotionszeit trat ich THESIS – Interdisziplinäres Netzwerk für Promovierende und Promovierte e.V. bei. Von befreundeten Mitgliedern erhielt ich interessante Fragestellungen, Hinweise und Verbesserungsvorschläge zu den Vorträgen meiner Forschungsarbeit. Mein herzlicher Dank gilt Prof. Dr. Vanessa-Isabelle Reinwand, Dr. Holger Gutschmidt, Dr. Ruth Seehaber, Dr. Susan Müller, Dr. Mirko Kraft, Jan Fernhout, Volker Mende und Holger Schwerdtle. Für die Nutzungsmöglichkeiten der Quellen und Dokumente danke ich den folgenden Archiven und Bibliotheken: dem Archiv des Deutschen Theaters, der Dokumentation des „Haus der Kulturen der Welt“, der Künstlergruppe Zuni Icosahedron, der Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin, der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn 2010, der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloss Wahn der Universität zu Köln, dem Max Frisch-Archiv und dem Stadtarchiv Zürich, der Bibliothek der Theater Akademie Shanghai und The Research Collections an der New York Performance Arts Library.

Die vorliegende Studie ist in der Tat eine Art der Übersetzung, die ich in meiner dritten Schreibsprache Deutsch verfasse, wobei ich häufig mit meinen anderen zwei Sprachen Englisch und Chinesisch in einer Art Dreiecksbeziehung wechselseitig lese, denke und verstehe. Mein herzlicher Dank gilt den Korrektoren meines deutschen Elaborates, die mir im Laufe der Schreibphase meine Arbeit zuverlässig überprüft haben. Es sind dies: Dr. Stefan Haeder, Dr. Rebecca Wolf, Dr. Maria Winter, Cornelia Neumann, Anette Weingärtner, Anja vom Stein, Anja Dähmow und nicht zuletzt Dr. Gabriele E. Otto für die Verbesserung des Schreibstils dieser elektronischen Fassung.

Ich widme diese Arbeit meiner Familie und meinen Freunden, die meinen Weg zur Theaterwissenschaftlerin stets liebevoll unterstützt und geduldig gefördert haben. Es sind dies: Peter Gui Sheng Dorn, So Ching Chan, Shun Kay, Fion, Dara, Dick, Clara, Keith und Irrie Law, Prof. Dr. James F. Kenny, Dr. h.c. Peter Chau, Matthew Chan, Jacqueline Li, Yvonne Chiu, Prof. Dr. Knut O. Arntzen, Manuela Thümler, Wanda und Johanna Dietrich, Maria G. Martino, Niklas Hlawatsch, Ursula Schinke, Peter Koronka, Majdi, Muki und Timo Troge.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	<b>3</b>
<b>1. Einleitung</b>	
1.1. Zum Thema und Erkenntnisinteresse	7
1.2. Zum bisherigen Forschungsstand	9
1.3. Prämissen und Fragestellungen	12
1.4. Historische sowie theoretische Grundlagen und methodisches Vorgehen	13
1.5. Inhaltsangaben	14
<b>2. Begriffsbestimmung</b>	
2.1. Zum Begriff der Hybridität bzw. der Hybridisierung	16
2.1.1. Etymologische Bedeutungen des Worts „Hybride“	17
2.1.2. Produktion der „Chinoiserie“ und des Exotischen vom 17. bis 20. Jahrhundert	19
2.1.3. Zur Problematik der Hybriditätsdiskurse des 20. Jahrhunderts	20
2.1.4. Hybride an der Grenze: Produktivität, kreatives Potential und Transformation	22
2.2. Hybridisierung als Verbindung in Theaterproduktionen und Hybridbildung als ästhetische Kategorie zur Untersuchung der Verflechtungsfiguren	23
<b>3. Rezeptions- bzw. Transfergeschichte chinesischer (Theater-)Kultur im deutschsprachigen Theater</b>	
3.1. Theater-Chinoiserie im 17. und 18. Jahrhundert	28
3.1.1. Höfische Festkultur im chinesischen Spektakel	29
3.1.2. Bühnenbilder im chinesischen heiligen Stil	30
3.1.3. Dramenadaption chinesischer Singspiele	31
3.2. Inszenierungsgeschichte der <i>Turandot</i>	33
3.2.1. Schillers realistischeres China und sein Welttheater (1802)	34
3.2.2. Sterns symbolistische Bühnenbilder und Kostüme in der Inszenierung Reinhardts (1911)	36
3.3. Politisierung chinesischer Kulturelemente des 20. Jahrhunderts	
3.3.1. Die revolutionäre Weberin und die Strategie der Episierung in Piscators <i>Tai Yang erwacht</i> (1931)	42
3.3.2. Die globale Macht in Frischs <i>Die chinesische Mauer</i> (1946)	48
3.3.3. Die assoziative Tarnung in Heins <i>Die wahre Geschichte des Ah Q</i> (1983) Abbildungen I-XX	51
<b>4. Verflechtungsgeschichte mit chinesischer Theaterkultur anhand exemplarischer Produktionen des deutschen Gegenwartstheaters</b>	
4.1. Verflechtungsgeschichte mit chinesischer Theaterkultur als Prozess der Produktionsästhetik des Gegenwartstheaters	56
4.1.1. Drei epistemologische Voraussetzungen zur Erkenntnis chinesischer Theaterkultur	57
4.2. <i>One Table Two Chairs</i> 一桌兩椅 (2000) und seine Spontanproduktion <i>Quintett</i>	
4.2.1. Kulturaustausch im Rahmen des „Festival of Vision – Hong Kong/Berlin“	60
4.2.2. Kulturbegegnung und Kollaboration	62
4.2.3. Theater als Labor und seine Funktion im Kulturaustausch	65
4.3. 走為上 <i>zouweishang</i> . <i>fluchtVERSUCHE. Absurd-komische Versuchsanordnung zum dramatischen Leben und Werk von Gao Xingjian</i> (2001)	
4.3.1. Repräsentation von Werken Gaos im deutschsprachigen Raum	69
4.3.2. Transformation der interkulturellen Erforschung	71

4.3.3.	Theater als Experiment und seine Funktion der interkulturellen Kommunikation	75
4.4.	<i>Häuptling Abendwind</i> 晚風酋長 (2003)	
4.4.1.	Zusammenarbeit zwischen deutscher und chinesischer Theaterkultur	78
4.4.2.	Übersetzung in Verbindung der Zusammenarbeit	79
4.4.3.	Freies Volkstheater und soziale Stimme/Kulturaustausch Abbildungen XXI-XXIII	84
<b>5.</b>	<b>Ästhetische Erfahrung der Verflechtungsfiguren</b>	
5.1.	Hybridbildung als heuristisch-analytische Kategorie im Hinblick auf die ästhetische Erfahrung der Verflechtungsfiguren unter den Aspekten der Interaktion, des Flüchtens und der Vermittlung	87
5.2.	Interaktion in <i>Quintett</i> innerhalb des Theaterprojekts <i>One Table Two Chairs</i> – <i>桌兩椅</i> (2000)	
5.2.1.	Darstellung des audiovisuellen Erlebnisses in <i>Quintett</i>	90
5.2.2.	Interagieren in der Improvisation mit menschlicher, instrumentaler und Elektro- Akustik auf der Darstellungsebene	97
5.2.3.	Wahrnehmung der Interaktionen: Aufmerksamkeit und Energie	101
5.2.4.	Bedeutung des „Interartisten“: Symbiose und künstlerische Produktivität	103
5.3.	„Flüchten“ in <i>走为上 zouweishang. fluchtVERSUCHE. Absurd-komische Versuchsanordnung zum dramatischen Leben und Werk von Gao Xingjian</i> (2001)	
5.3.1.	Darstellung der flüchtenden Figuren und „Flucht-Ideologie“ in der Performance	107
5.3.2.	Sinnbildende Verknüpfung vom Flüchten in Buddes Darstellung und Gaos Texten/Leben	113
5.3.3.	Wahrnehmung der Bewegung der flüchtenden Darsteller: Vorstellung der Mobilität von Theaterkulturen	117
5.3.4.	Bedeutung des Flüchtens: Weltbild eines Kosmopoliten	119
5.4.	Vermittlung in <i>Häuptling Abendwind</i> 晚風酋長 (2003)	
5.4.1.	Darstellung von Figuren zwischen Kulturen	125
5.4.2.	Vermittlungsverfahren von den Figuren zwischen Kulturen	132
5.4.3.	„Wohlfühlen“ im künstlerischen Arbeitsprozess und Identifikation mit den Mittlerfiguren in der Aufführung als psychisches „Empowerment“	137
5.4.4.	Ästhetische Bedeutung der Mittlerfiguren: kreatives Mittelglied Abbildungen XXIV-XXXVIII	141
<b>6.</b>	<b>Verflechtung mit chinesischer Theaterkultur: Zu einer Ästhetik des Hybriden</b>	
6.1.	Verflechtung mit chinesischer Theaterkultur durch theater-künstlerische Hybridisierung	
6.1.1.	Übergang, Verwandlung und Übersetzung als Verfahrensweisen der Hybridisierung	146
6.1.2.	Zur Bedeutung des Operationsmodells der Hybridisierung: als Beschreibungskategorie der Verflechtungsgeschichte	148
6.2.	Zu einer „Ästhetik des Hybriden“	
6.2.1.	Hybridbildung und ihre Metaphern der Verflechtungsfiguren	158
6.2.2.	Die „Ästhetik des Hybriden“ in der interkulturellen Theaterästhetik	160
6.3.	Perspektiven, Begriffe sowie Methoden zur Verflechtungsgeschichtsschreibung und hybriden Ästhetik	161
	<b>Literaturverzeichnis</b>	164
	<b>Eideseklärung</b>	180
	<b>Lebenslauf</b>	181

# 1. Einleitung

„[...] I recognize myself in the culture of a Eurasian theatre today. That is, I belong to the small and recent tradition of my theatre group whose origins are autodidactic, but which grows in a professional [,]village['] where *kabuki* actors are not regarded as being more remote than Shakespeare texts, nor the living presence of an Indian dancer-actress less contemporary than the American avant-garde.“<sup>1</sup>

(Eugenio Barba)

Barbas Analog-Gedanke über gemeinsame „Pre-Expressivity“-Prinzipien, das heißt der „vor-kulturellen physikalischen Konditionen“ der Schauspieler/Darsteller aus Europa und Asien, lässt ihn sein Theater als Theater Eurasiens definieren. Ein asiatisch-europäisches Theater kann durch die Verbindung europäischer und asiatischer Theaterkulturen gebildet werden, wie es der Bindestrich „-“ im Terminus „asiatisch-europäisches“ kennzeichnet. Auf der Basis dieser Idee und der damit verbundenen Hybridbildung möchte ich in dieser Studie in Bezug auf chinesische Theaterkultur im deutschsprachigen Theater untersuchen, ob es ein „sino-deutsches“ Theater gibt.

## 1.1. Zum Thema und Erkenntnisinteresse

Im Zeitalter der Globalisierung um die Wende zum dritten Jahrtausend findet nicht nur wirtschaftliche Zusammenarbeit, sondern auch kultureller Austausch und kulturelle Kollaboration statt. Im Bereich des Theaters kommt es zu Begegnungen und Kommunikationen zwischen unterschiedlichen Kulturen. Internationale Theaterfestivals, Reisen/Tourismus, Gastspiele, Studienaufenthalte und Migration bieten Theatermachern<sup>2</sup> die Möglichkeit, andere Theaterkulturen unmittelbar zu erfahren oder sich auszutauschen, mit Theaterkünstlern aus anderen Kulturen zusammenzuarbeiten und Produktionen weltweit aufzuführen. Was die deutsche und chinesische Theaterkultur betrifft, lässt sich seit den 1990er Jahren zunehmend das Phänomen des interkulturellen Theaters erkennen.<sup>3</sup> Bis Ende des 20. Jahrhunderts war die chinesische Theaterkultur im deutschen Theater auf der praktischen Ebene hauptsächlich in den folgenden drei Formen beobachtbar:

- deutsche Regisseure/Choreographen inszenieren mit ihren Ensembles chinesische Stücke oder neue Performances mit chinesischen Kulturelementen.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Barba, 1990. S. 34.

<sup>2</sup> Das Wort „Theatermacher“ bezieht sich auf alle Mitwirkenden einer Theaterproduktion bzw. -aufführung, so z.B. Theaterdirektor, Produzent, Regisseur, Schauspieler/Darsteller, Bühnenbildner, Musiker usw.

<sup>3</sup> Der Begriff „Interkulturelles Theater“ meint hierbei im engen Sinne dasjenige Theater, das sich mit Thematik, Inszenierungs- bzw. Darstellungsform oder Produktionsästhetik unterschiedlicher Kulturen auseinandersetzt. Da die Produktion der Theaterinszenierung bzw. -performances als Ausgangsbedingung dient, zählen die Gastspiele, die nicht Themen unterschiedlicher Kulturen beinhalten und nur von einer Theaterkultur inszeniert bzw. dargestellt werden, aber in einem anderen Land, d.h. vor einer anderen Kultur, aufgeführt werden, nicht zum interkulturellen Theater, wobei deren Rezeption von Zuschauern anderer Kulturen durchaus der interkulturellen Rezeptionsästhetik zugeordnet werden kann.

<sup>4</sup> Beispielsweise gab es 1992 im Staatstheater Nürnberg die Theateraufführung *Die Flucht*, die nach dem Stück auf Chinesisch *Taowang* 逃亡 genannt, 1989 vom damaligen Exilautor Gao Xingjian 高行健 geschrieben und mit dem deutschen Ensemble vom Regisseur Johannes Klett aufgeführt wurde. 2000

- chinesische Regisseure/Choreographen werden nach Deutschland eingeladen, um mit Ensembles deutscher Theater chinesische Theaterstücke oder neue Performances zu inszenieren<sup>5</sup>,
- deutsche Theaterkünstler kooperieren mit chinesischen Theaterkünstlern, inszenieren deutsche bzw. chinesische Theaterstücke oder kreieren neue Stücke/Performances.

Bei der ersten und zweiten Arbeitsweise bilden Regisseure/Choreographen den Ausgangspunkt. Die Darstellung wird von deutschen Ensembles übernommen. Sie ist meist am Staatstheater im deutschsprachigen Raum zu finden. Bei der dritten Variante der Kooperation scheint die Hierarchie zwischen Regisseuren/Choreographen und Schauspielern/Darstellern/Tänzern flacher zu sein und sich die feste Unterscheidung zwischen deutschen und chinesischen Theaterstoffen aufzulösen. Sie ist meist in der freien Theaterszene zu finden. Mit dieser Arbeitsweise entstehen fast immer hybride Kompositionen von Theaterproduktionen bzw. Aufführungen/Performances. Auf ihnen liegt das Forschungsinteresse dieser Studie. Drei Produktionen und ihre Aufführungen/Performances, die zu Beginn des 21. Jahrhunderts aus der Arbeit deutscher sowie chinesischer Theaterkünstler aus professionellen freien Gruppen in Deutschland hervorgegangen sind, werden im Folgenden untersucht. Es handelt sich um die Präsentation *Quintett* im Theaterprojekt *One Table Two Chairs* 一桌兩椅 (2000), die Theaterperformance *走為上* *zouweishang*. *fluchtVERSUCHE. Absurd-komische Versuchsanordnung zum dramatischen Leben und Werk von Gao Xingjian* (2001) und die Burleske *Hauptling Abendwind* 晚風酋長 (2003).

Im deutschen Sprachgebiet erschien die chinesische Thematik zuerst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf den Jesuitenbühnen.<sup>6</sup> Die Chinoiserie lässt sich 1670 während des Hochbarock (1650-1720) in den chinesischen Figuren der Wiener höfischen Festkultur beobachten und dann vermehrt im Opernballett, in der Opera seria und im Schauspiel des Rokoko (1720-1775) im 18. Jahrhundert. Elemente der chinesischen Theaterkultur wurden erst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von deutschen Theatermachern aufgenommen. Vor allem war die Anregung durch Mei Lang Fang 梅蘭芳 (1894-1961), dessen traditionelle chinesische Schauspielkunst Bertolt Brecht (1898-1956) zur Schaffung des Verfremdungseffekts inspirierte, im deutschen Theater bedeutsam. Vor dem Hintergrund dieser Rezeption und deren Transfer chinesischer Kultur bzw. Theaterkultur in den letzten vier Jahrhunderten wird diese Studie untersuchen, ob die chinesische Theaterkultur im deutschsprachigen Theater des 21. Jahrhunderts auch eine Rolle spielt.

Dementsprechend wird eine Geschichte der Beziehungen zwischen deutscher und chinesischer Theaterkultur thematisiert. Als wesentliche Aspekte werden die Verbindung deutscher Theaterkünstler mit chinesischer Theaterkultur in den

---

wurde auch die Theaterperformance *Renegaten? Lei Feng!* in der Berliner Volksbühne mit dem dortigen Ensemble vom Regisseur Jürgen Kuttner aufgeführt.

<sup>5</sup> Ein Beispiel ist die Inszenierung *Yeti-Der Wilde Mann* 1988 im Thalia Theater Hamburg. Sie wurde nach dem Stück *Yeren* 野人 des chinesischen Theaterautors Gao Xingjian mit dem Thalia-Theater-Ensemble vom chinesischen Regisseur Lin Zhao-hua 林兆华 aufgeführt. Erwähnenswert ist auch die aus Taiwan stammende emigrierte Choreographin Lin Mei Hong 林美虹, die von 1991-1992 das Ballett am Theater in Plauen leitete und von 1997-2002 Ballettleiterin am Theater Dortmund war. Sie choreographierte Tanz für Oper, Operette, Musical und Schauspiel.

<sup>6</sup> Wimmer, 2005. S. 18.

Theaterproduktionen und die ästhetische Erfahrung ihrer Aufführungen/Performances dargelegt.

## 1.2. Zum bisherigen Forschungsstand

Bisherige theaterwissenschaftliche Studien des englisch- und deutschsprachigen Raums zeigen, dass das Interesse am Theater zwischen deutscher und chinesischer Kultur insgesamt gering ist und sich die Forschungen dazu noch im Anfangsstadium befinden. Zum einen bildet dabei die Auseinandersetzung mit chinesischer Theaterkultur im westlichen Theater einen Forschungsaspekt innerhalb der Rezeption nicht-europäischer Theaterkulturen seit den 1960er Jahren. Vor allem Brechts Beschäftigung mit dem traditionellen chinesischen Musiktheater im Hinblick auf die Dramaturgie und Spielweise seines epischen Theaters stand im Fokus der Forschungen.<sup>7</sup> Zum anderen ist zu beobachten, dass die Rezeption chinesischer Theaterkultur innerhalb des Forschungsgebietes des interkulturellen Theaters seit den 1980er Jahren zum Forschungsgegenstand geworden ist.

In Bezug auf Brechts Reaktion auf die Schauspielkunst Meis<sup>8</sup> wird in den bisherigen westlichen Forschungen allgemein festgestellt, dass das Erleben der Schauspielkunst Meis durch Brecht 1935 in Moskau ein wichtiger Faktor im Prozess der Schaffung des epischen Theaters war. So vertritt der amerikanische Theaterwissenschaftler Leonard Pronko unter Hinweis auf Ergebnisse anderer Forscher bezüglich der Ähnlichkeit zwischen Brechts epischem Theater und dem traditionellen chinesischen Theater die Meinung, dass Brecht durch langjähriges praktisches Experimentieren die von ihm beobachtete und konzipierte Verfremdungstechnik für seinen eigenen Zweck des epischen Theaters unbewusst adaptiert hat.<sup>9</sup> Im Unterschied dazu interessiert sich der ehemalige ostdeutsche Theaterwissenschaftler Ernst Schumacher (Jg. 1921) für die Funktion des Gestischen in der Theorie und der Praxis des Brechtschen Theaters.<sup>10</sup> Er stellte die Frage, inwieweit der typisierte Gestenkanon des traditionellen chinesischen Theaters und dessen Verfremdungseffekt von Brecht als Darstellungsmittel des sozialen Gestus im Theater der DDR entwickelt werden könnte. Der britisch-irische Vergleichende Literaturwissenschaftler Antony Tatlow (Jg. 1935) sieht die Schauspielkunst Meis als ein Beispiel für Brechts episches Theater.<sup>11</sup> Seiner These nach transportiert Brecht die Technik der chinesischen Schauspielkunst hinsichtlich der dramaturgischen Struktur, des Tempos und der ästhetischen Qualität der Leichtigkeit,

---

<sup>7</sup> Eine umfangreichere Auseinandersetzung mit der Rezeption anderer Arten chinesischer Theaterkultur findet sich in den zahlreichen Aufsätzen zu diesem Thema bei Erika Fischer-Lichte. Vgl. Fischer-Lichte, 1990a. S. 161-180. Vgl. Fischer-Lichte, 1995. S. 156-241. Vgl. Fischer-Lichte, 1997a. S. 141-156. Vgl. Fischer-Lichte, 1997b. S. 73-90. Vgl. Fischer-Lichte, 1999. S. 75-91. Vgl. Fischer-Lichte, 2006a. S. 180-189. Die meisten dieser Aufsätze Fischer-Lichtes handeln von der Rezeption der Aufführung *Die Gelbe Jacke*, die zwar auch in Deutschland inszeniert wurde, aber der amerikanischen Theaterkultur entstammt. Daher werden die entsprechenden Forschungsergebnisse nicht in diesem Teil zum Forschungsstand zwischen deutscher und chinesischer Theaterkultur erwähnt, sondern im folgenden Kapitel über die Transfergeschichte chinesischer Theaterkultur referiert.

<sup>8</sup> Brechts Rezeption der chinesischen (Theater-)Kultur in der dramatischen Struktur seiner Stücke findet auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung Beachtung. Vgl. Tatlow, 1977. S. 255-346. Berg-Pan, Renate, 1979. S. 138-218. Da in der Theaterwissenschaft die Theaterproduktion bzw. -aufführung der Ausgangspunkt ist, liegt das Augenmerk an dieser Stelle auf der Beziehung zwischen der Schauspielkunst Meis und der Reaktion Brechts bzw. auf der Spielweise seines epischen Theaters.

<sup>9</sup> Vgl. Pronko, 1967. S. 55-63.

<sup>10</sup> Vgl. Schumacher, 1975. S. 58-71.

<sup>11</sup> Vgl. Tatlow, 1977. S. 303-325.

Kraft und Anmut in sein episches Theater. Anders als die früheren Forschungen der 1960-70er Jahre betont die deutsche Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte (Jg. 1943), dabei von der Rezeptionsperspektive des Publikums ausgehend, die ästhetische Wahrnehmung und Bedeutung. Sie konstatiert, dass Brecht Meis Darstellung „als Inszenierungen eines Prozesses bewusster Dekonstruktion von eingefahrenen Wahrnehmungsmustern und fixierten Bedeutungen“<sup>12</sup> rezipiert und dass deren theatrale Verfahren sich als Bereicherung in sein Theater transportieren ließen. Abgesehen von den unterschiedlichen Gesichtspunkten und Interpretationen der obengenannten Forschungen wird vor allem dargelegt, dass die Herangehensweise Brechts an die chinesische Theaterkultur keine Imitation ist, sondern vielmehr seine Erfahrung mit chinesischer Theaterkultur als Teil des Prozesses zur Schaffung seines eigenen Theaters anzusehen ist.

Im Forschungsbereich zum interkulturellen Theater seit den 1980er Jahren wird die Brechtsche Rezeption der Schauspielkunst Meis erneut thematisiert. An einem repräsentativen Beispiel vergleicht der chinesische Theaterwissenschaftler und -praktiker Huang Zuolin 黄佐临 (1906-1994) in seinen beiden Aufsätzen das Theaterkonzept Brechts mit dem des traditionellen chinesischen Theaters.<sup>13</sup> Im früheren Aufsatz bezieht er sich unter vier Aspekten auf deren Ähnlichkeiten: kein illusionistisches Theater (= ohne die vierte Wand), das Hervorheben des Schauspiels vor dem Publikum, die Erzählfiguren und die Selbstbeobachtungstechnik der Schauspieler.<sup>14</sup> Im späteren Aufsatz führt er die Unterschiede zwischen den Theaterkonzepten von Mei und Brecht aus.<sup>15</sup> Während Brecht sich gegen das illusorische Theater der damaligen europäischen Konvention wehrt, gibt es von vornherein bei den Musiktheateraufführungen Meis keine vierte Wand. Jedoch liegt der große Unterschied darin, dass Brecht ein episches Theater hervorbringt, während Mei das ästhetische Prinzip Xieyi 写意 (das Wesen ohne Berücksichtigung von Details darzustellen) oder Ideographie<sup>16</sup> als inneres Stilmerkmal vertritt.<sup>17</sup> Dieses ästhetische Prinzip des Xieyi zeigt sich auf vier Ebenen, nämlich der Ebene des Lebens, der Bewegung, der Sprache und des Tanzes bzw. Bühnenbildes.

Die große Bedeutung, die die Rezeption des traditionellen chinesischen Musiktheaters durch Brecht hat, prägt entscheidend die Theater- und theaterwissenschaftlichen Forschungen. Aus dieser Brecht-Fokussierung ergibt sich jedoch die Tendenz, dass ältere Forschungen nur in geringem Maße zur Gewinnung neuer Erkenntnisse dienen<sup>18</sup>, da anderen deutschen Theatermachern, die ebenfalls die chinesische Kultur rezipiert haben, nicht eine entsprechende Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Aus diesem Grund wird Brechts Rezeption in dieser Studie nicht erneut untersucht. Vielmehr werden

---

<sup>12</sup> Fischer-Lichte, 2006a. S. 187.

<sup>13</sup> Huang, 1982. S. 96-110. Vgl. Ders., URL: <http://www.meilanfang.com.cn/mlf/comment-13.htm> (Stand: 12.7.2009).

<sup>14</sup> Vgl. Huang, 1982. S. 109.

<sup>15</sup> Vgl. Huang, 2009.

<sup>16</sup> In einem Aufsatz auf Englisch übersetzt Huang dieses ästhetische Prinzip des Xieyi als Ideographie. Vgl. Ders., 1990. S. 185-186.

<sup>17</sup> Darüber hinaus stellt Mei nach Huangs Meinung die äußere Form der nach bestimmten Regelsystemen wiederkehrenden Darstellungskonventionen (Chengshihua 程式化) dar. Dadurch wurde auch die Aufmerksamkeit der westlichen Theatermacher bzw. -wissenschaftler hervorgerufen.

<sup>18</sup> Beispielsweise gibt es eine Dissertation, die zwar mit einem funktionalen Ansatz Brechts Aneignung asiatischer Theaterformen erklärt, doch unterscheidet sich ihr analytischer Ansatz nicht von dem Tatlows und Schumachers. Vgl. Giang, 1990. S. 49-70.

Ergebnisse und Erkenntnisse der oben genannten Untersuchungen als Hintergrund für die Analyse, Argumentation und Interpretation berücksichtigt.

Obwohl Studien zum interkulturellen Theater ab Ende der 1980er aufkamen<sup>19</sup>, waren nur zwei Aufsätze zu finden, die von deutscher Rezeption chinesischer Theaterkultur handeln.<sup>20</sup> So thematisiert Fischer-Lichte in einem Aufsatz vier Rezeptionsmodi fremder Theaterkultur im europäischen Theater vom Mittelalter bis zur Gegenwart: die Prägung von Stereotypen, die Adaption von Elementen fremder Theater zur Erneuerung des europäischen Theaters, die Kulturvermittlung des Theaters und die unmittelbare Darstellung der fremden Kultur in Gastspielen.<sup>21</sup> Sie stellt die Frage, ob und inwieweit jeder dieser vier Modi zum interkulturellen Verständnis bzw. Missverständnis führt. Darüber hinaus verweist sie darauf, dass sich das ästhetische Vergnügen des Gastspiels der Pekingoper wegen der interkulturellen Missverständnisse erhöhte, da sich deren Interpretation anstatt sich auf die Codes der Pekingoper zu beziehen, auf jene Codes richtete, denen Zirkus und postmodernes Theater unterliegen. Der österreich-stämmige und deutschsprachige Theaterwissenschaftler Michael Gissenwehler differenziert in einem anderen Aufsatz drei Verfahrensweisen der theatralischen Interkulturalität.<sup>22</sup> Die ersten zwei beziehen sich auf die Adaption des dramatischen Textes (Plot oder Ganzes) oder von Teilen des theatralen Textes. Die beiden Texte stammen aus unterschiedlichen Kulturen und werden mittels der theatralen Zeichen eigener Kultur dargestellt. Die dritte Verfahrensweise beruht auf der genauen Kopie einer ganzen Theaterperformance einer anderen Kultur, einer Imitation der anderen Kultur in ihren eigenen theatralen Zeichen. Weiter werden unterschiedliche ästhetische Prinzipien des traditionellen chinesischen Musiktheaters im Hinblick auf die Xieyi/Ideographie, die Klarheit, die Rollenfächer, die synthetisierte Schönheit und die akrobatische Attraktivität erklärt, die dem interkulturellen Theater viele Möglichkeiten bieten könnten. Diese beiden Untersuchungen beschreiben klare Klassifizierungen der Rezeptionsmodi – insbesondere die Adaption –, die einen Ansatz für diese Studie bedeuten könnten. Nach der Adaption der Elemente oder der ästhetischen Prinzipien anderer Theaterkulturen stellt sich in dieser Studie nun die Frage, wie die daraus entstandenen Aufführungen/Performances aussehen und was für eine Ästhetik darin geschaffen wird?

Elemente der Hybridisierung von Theaterkulturen sind beim Theaterstück *China Dream* 中國夢 (1986)<sup>23</sup> zu beobachten. Das Stück thematisiert die kulturelle Begegnung, allerdings nicht zwischen deutscher, sondern zwischen amerikanischer und chinesischer Kultur.<sup>24</sup> Nach Aussagen der Autoren wird dabei versucht, zwei unterschiedliche

---

<sup>19</sup> Vgl. Fischer-Lichte, 1985. S. 79-92. Dies./Riley/Gissenwehler (Hg.), 1990. Auch: Marranca/Dasgupta (Hg.), 1991. Sowie: Weiler, 1994. Vgl. Pavis (Hg.), 1996. Vgl. Pfeiffer, 1999.

<sup>20</sup> Unter den mir zugänglichen bisher existierenden Forschungsschriften befinden sich zusätzlich noch zwei Aufsätze, die sich deutschen Theatermachern, nämlich Heiner Müller und Peter Zadek, widmen. Darin geht es um deren Praxis, allerdings nicht in Beziehung zur chinesischen, sondern zu anderen Theaterkulturen im Hinblick auf den Begriff der Interkulturalität. Vgl. Fiebach, 1990. S. 263-273. Auch Pavis, 1993b. S. 179-203.

<sup>21</sup> Vgl. Fischer-Lichte, 1985.

<sup>22</sup> Vgl. Gissenwehler, 1990. S. 151-160.

<sup>23</sup> Das Exzerpt dieses Theaterstücks und der entsprechende Artikel in *TDR: The Drama Review*, Winter, 1986. S. 84-105. Das Stück wurde von den zwei chinesischen Autoren William Sun Huizhu und Faye Fei Chunfang während deren Promotionszeit 1986 in New York zunächst auf Englisch geschrieben. Es wurde in New York, Shanghai, Beijing, Tokyo und Singapur von unterschiedlichen Regisseuren aufgeführt. Vgl. Sun/Fei, 1996. S. 188-195.

<sup>24</sup> Zur Aneignung des chinesischen Theaters, nicht durch deutsche, sondern durch andere westliche Theatermacher bzw. -erzieher, zählen Eugenio Barba Internationale Schule für Theateranthropologie

Theatergattungen, nämlich das traditionelle chinesische Musiktheater und das westliche Sprechtheater dramaturgisch zu integrieren.<sup>25</sup> Es wird darauf abgezielt, dass die realistische Konzeption des Schauspiels und der Bühnenbilder des Sprechtheaters durch die ästhetische Qualität des Fließens des chinesischen Musiktheaters transzendiert wird und somit die zeitgenössische Vision des chinesischen Theaters darstellt. Der Regisseur Huang Zuolin, der dieses Stück in Shanghai inszeniert hat, erklärt, dass er nach eukinetischen Prinzipien der harmonischen Bewegung Regie führte, die er 1936 vom deutschen Choreographen/Tänzer Kurt Joos in England gelernt hat; sie wird in einigen Schauspielbewegungen sichtbar.<sup>26</sup> Schließlich bezeichnet er seine aus unterschiedlichen ästhetischen Stilen gebildete Inszenierung als Ausdruck globaler Interkulturalität.

Bei diesen Erläuterungen der chinesischen Theaterpraktiker (Autoren und Regisseure) wird von der Produktionsästhetik ausgegangen, während die Aufmerksamkeit der westlichen Theaterwissenschaftler meist auf die Rezeptionsästhetik gerichtet ist. In dieser Studie soll zunächst eine Untersuchung der Produktionsästhetik in der Theaterpraxis durchgeführt werden, und zwar in ähnlicher Weise wie bei der Inszenierung *China Dream*, die sowohl thematisch als auch formal-ästhetisch Kulturen durch Hybridisierung veranschaulicht. Es stellt sich für diese Studie dann die Frage, ob und inwieweit die Hybridisierung in der Produktionsästhetik zur Erfahrung einer neuen Art von Rezeptionsästhetik führen kann. Hängt es davon ab, ob die Zuschauer/Theaterwissenschaftler bereits die notwendigen Erfahrungen bzw. das Wissen der ursprünglich unterschiedlichen, aber jetzt zusammengeschlossenen Theaterformen und Kulturen für die Kommunikation/Analyse der hybriden Theatergebilde haben? Diese Fragestellung soll in der vorliegenden Studie untersucht werden. Innerhalb des kulturellen Kontextes benennt Huang nicht zuletzt seine Inszenierung in Bezug auf die Ebene des Globalen<sup>27</sup>, die dem Lokalen gegenüber steht oder daran anknüpfen könnte. Diese perspektivische Erweiterung vom lokalen zum globalen wird in dieser Studie beachtet.

### 1.3. Prämissen und Fragestellungen

Unter Berücksichtigung bisheriger Forschungsarbeiten lauten drei Prämissen dieser Studie folgendermaßen: Erstens sind beide, deutsche und chinesische, Theaterkulturen zeitlich und räumlich heterogen und voneinander differenzierbar. Zweitens wird die deutsche Theaterkultur als Ausgangspunkt genommen und die chinesische Theaterkultur als aufgenommene Kultur untersucht. Drittens kooperieren Theatermacher aus beiden Kulturen wegen der Gestaltungs- und Innovationsfähigkeit des Menschen in den Theaterproduktionen, um etwas Neues bzw. Innovatives zu kreieren und Geschichten zu produzieren.<sup>28</sup> Mein Erkenntnisinteresse ist auf drei Ebenen gerichtet: die Herangehensweise an chinesische Theaterkulturen durch deutsche Theaterkünstler, deren Bedingungen und Ergebnisse. Dementsprechend ergeben sich die folgenden Fragestellungen: Was sind die Entstehungsgeschichten bzw. Produktionsbedingungen der zu untersuchenden Inszenierungen? Welche Interessen und

---

(ISTA) und „Asian Theatre Program“ an der Universität Hawaii in den USA. Untersuchungen darüber, siehe Weiler, 1994. S. 95-138. Wichmann-Walczak, 2005. S. 161-175.

<sup>25</sup> Sun/Fei, 1996. S. 189.

<sup>26</sup> Vgl. Huang, 1990. S. 182.

<sup>27</sup> Nicht nur der chinesische Theaterwissenschaftler Huang, sondern auch der indische Theaterwissenschaftler und Regisseur Rustom Bharucha benennt Ende der 1980er Jahre den globalen Kontext seiner Theaterprojekte und -untersuchungen. Vgl. Bharucha, 1990. Ders., 2000.

<sup>28</sup> Vgl. Weiler, 1994. S. 11.

Erwartungen an chinesische Theaterkulturen haben deutsche Theaterkünstler? Welche Herangehensweisen haben sie? Sind ihre Annäherungsversuche an chinesische Theaterkulturen von ihrem Verständnis von Theater und dessen Funktion abhängig? Welche Art der ästhetischen Erfahrung für die Rezipienten folgt aus der Komposition dieser beiden Theaterkulturen in den drei exemplarischen Aufführungen/Performances? Wie wird die Herangehensweise an die chinesische Theaterkultur von deutschen Theaterkünstlern im Hinblick auf den lokalen und globalen Kontext verstanden? Kann man dabei von einer „Ästhetik des Hybriden“ sprechen?

#### **1.4. Historische sowie theoretische Grundlagen und methodisches Vorgehen**

Als erstes wird eine Rezeptions- bzw. Transfergeschichte der chinesischen Kultur im deutschsprachigen Theater vom 17.-18. und 20. Jahrhundert rekonstruiert. Dies dient als historisches Vorwissen zur Erforschung einer Verflechtungsgeschichte deutscher mit chinesischen Theaterkünstlern im deutschen Theater der Gegenwart. Dabei werden die zu gewinnenden Ergebnisse der Verflechtungsgeschichte mit der Rezeptions- bzw. Transfergeschichte vergleichend oder unterstützend gegenübergestellt und deren Differenzen in Zusammenhängen mit dem heutigen lokalen und globalen Kontext berücksichtigt. Hinsichtlich der Verflechtung deutscher mit chinesischer Theaterkultur in Theaterproduktionen und bezüglich der aus beiden Kulturen gebildeten Aufführungen/Performances könnte der Begriff der Hybridisierung bzw. Hybridbildung von besonderem Interesse für die Theatergeschichtsschreibung und die Interpretation der ästhetischen Erfahrung sein. Dieser Begriff und dessen Relevanz werden im folgenden Kapitel ausführlich erläutert.

Methodisch gliedert sich diese Studie in eine Rekonstruktion der Theatergeschichte und in eine Analyse der Theaterraufführung. In den Kapiteln zur Geschichtsschreibung werden recherchierte Quellen und Dokumenten deskriptiv-kritisch-interpretativ untersucht. Dazu werden Regiebücher, Manuskripte, Notizen, Programmhefte bzw. Kritiken der Aufführungen/Performances, Bilder bzw. Fotos von Bühnenbildern, Kostümen und Figuren, Briefe sowie Schriften von Regisseuren, Autoren, Bühnenbildnern und Schauspielern/Darstellern berücksichtigt. Dabei wird eine Rezeptions- bzw. Transfergeschichte chinesischer Kultur bzw. Theaterkultur im deutschsprachigen Theater rekonstruiert. Bei den drei beispielhaften Produktionen des Gegenwartstheaters, die zentral in dieser Studie untersucht werden, werden zusätzlich noch Feldstudien durch teilnehmende Beobachtung und eigene künstlerische Tätigkeiten sowie durch Interviews, Gespräche und auch Korrespondenz mit den Theatermitwirkenden durchgeführt. Damit wird eine Geschichte im Hinblick auf die Verflechtung mit chinesischer Theaterkultur durch deutsche Theaterkünstler geschrieben.

Zur Aufführungsanalyse wird eine ästhetische Erfahrung der aus beiden Kulturen gebildeten Aufführungen/Performances deskriptiv-argumentativ-interpretativ durchgeführt. Dabei sind sowohl der beobachtende Blick als Zuschauerin, die die Verflechtung von Kulturen in Aufführungen/Performances erfahren kann, als auch die teilnehmende Sichtweise als Produktionsmitwirkende und Darstellerin, die innerhalb des künstlerischen Schaffens durch Kulturverflechtungen unmittelbar erlebt und deren Standpunkte in die Reflexion einbezogen sind, berücksichtigt. Darüber hinaus dienen die Videoaufnahmen der drei zu untersuchenden Aufführungen/Performances als weiteres Material in dieser Analyse.

## 1.5. Inhaltsangaben

Aufgrund der zuvor erwähnten Fragenstellungen gliedert sich die Studie in drei Teile. Der erste Teil umfasst die Untersuchung der theoretischen und historischen Grundlagen. Wie bereits erwähnt erfolgt zunächst im zweiten Kapitel eine Begriffsbestimmung der Hybridisierung bzw. Hybridbildung. Damit werden ihre Relevanz anhand der Etymologie des Begriffes erforscht, ihr Verhältnis zum Konzept der „Chinoiserie“ und des „Exotismus“ in Betracht gezogen, ihre Problematik in den Diskursen des 20. Jahrhunderts kritisch dargestellt und ihre Merkmale an der Grenze geklärt. Schließlich wird der Begriff in der transversalen Kategorie der Verbindung und Verflechtung verortet. Dabei soll die Frage beantwortet werden, welches Neue aus der Vernetzung unterschiedlicher Kulturen in der Produktionsästhetik jeweils hervorgeht und welche Art der ästhetischen Erfahrung dadurch ermöglicht wird.

Eine Geschichte über die wichtigen Rezeptionen bzw. den bedeutsamen Transfer chinesischer Kulturen vom 17.-18. und 20. Jahrhundert im deutschsprachigen Theater bildet das dritte Kapitel. Inhaltlich werden eine Theater-Chinoiserie des 17.-18. Jahrhunderts geschildert, zwei Inszenierungsgeschichten des Theaterstücks *Turandot* (1802 sowie 1911) dargelegt und anhand der Inszenierungen *Tai Yang erwacht* (1931), *Die chinesische Mauer* (1946) und *Die wahre Geschichte des AhQ* (1983) die Politisierung chinesischer Kulturelemente im deutschsprachigen Theater des 20. Jahrhunderts analysiert. Diese historischen Untersuchungen dienen als Wissensgrundlage für das Verständnis heutiger Entwicklung zu einer Verflechtungsgeschichte der nachfolgend zu untersuchenden Theaterproduktionen.

Der Hauptteil dieser Studie umfasst Erforschungen einer Verflechtungsgeschichte mit chinesischer Theaterkultur durch deutsche Theaterkünstler im Gegenwartstheater und einer ästhetischen Erfahrung der Verflechtungsfiguren in den drei exemplarischen Theateraufführungen/-performances. Zunächst wird die Auswahl der Untersuchungsgegenstände im vierten Kapitel begründet. Hinsichtlich der Produktionsästhetik werden die Rahmenbedingungen, Annäherungsversuche deutscher Theatermacher an die chinesische Theaterkultur, das Verständnis und die Funktionen des Theaters in den drei beispielhaften Inszenierungen untersucht. Ihre jeweiligen ästhetischen Erfahrungen der Verflechtungsfiguren werden im fünften Kapitel erläutert. Durch relevante Beschreibungen werden die drei exemplarischen Aufführungen/Performances jeweils unter den Aspekten der Interaktion, des Flüchtens und der Vermittlung analysiert. Darüber hinaus werden ihre ästhetischen Wahrnehmungen und Bedeutungen der Verflechtungsfiguren jeweils geschildert und erläutert bzw. interpretiert. Die Erkundung der ästhetischen Erfahrung zielt darauf, die Frage zu beantworten, welche Art der Ästhetik entstehen könnte.

Im letzten Teil wird anhand der Ergebnisse der Untersuchungen aus dem Hauptteil dieser Studie versucht, eine Verflechtungsgeschichte deutscher mit chinesischer Theaterkultur im Hinblick auf den lokalen und globalen Kontext zu rekonstruieren und Grundzüge einer „Ästhetik des Hybriden“ zu entwickeln. Als erstes wird erläutert, inwiefern es in den drei untersuchten Theaterproduktionen um Verfahrensweisen der Hybridisierung von Theaterkulturen geht. Dazu werden kontextuelle Bezüge mit einbezogen, und es wird herausgearbeitet, ob etwas „Neues“ entsteht. Anschließend wird der Begriff „Hybridisierung“ als Beschreibungskategorie der Verflechtungsgeschichte ausgewiesen. Als zweites wird untersucht, inwieweit der Begriff „Hybridbildung“ sowie dessen Metapher der Verflechtungsfiguren Weltbilder

heuristisch konstruieren könnten und worin der Entwurf einer „Ästhetik des Hybriden“ hierbei als grundlegend betrachtet werden könnte.

## 2. Begriffsbestimmung

„You’ve got to  
[,] Ac-cent-tchu-ate the pos-i-tive,  
E-li-mi-nate the neg-a-tive[‘],  
Latch on the af-firm-a-tive,  
Don’t mess with Mister In-be-tween.“<sup>29</sup>

(Refrain aus [./]Ac-cent-tchu-ate the Positive[‘] von Johnny Mercer)

### 2.1. Zum Begriff der Hybridität bzw. der Hybridisierung

„Hybridität“ als Forschungsthema scheint derzeit in den unterschiedlichsten Disziplinen deutschsprachiger Wissenschaftswelt en vogue zu sein. Zahlreiche Tagungen<sup>30</sup> aus den Bereichen der Theater-, Literatur- und Kunstwissenschaften, aber auch der Kulturosoziologie zum Begriff „Hybride“, sowie auch Publikationen zur „Hybridität“ bzw. „Hybridisierung“ in der Medienwissenschaft belegen dies.<sup>31</sup> In der angloamerikanischen Literaturwissenschaft wurde der Begriff „Hybridität“ Mitte der 1980er Jahre aus einer psychoanalytisch ausgerichteten, diskurstheoretischen Perspektive vom Literaturwissenschaftler und postkolonialen Theoretiker Homi K. Bhabha (Jg. 1949) als eine postkoloniale Wende eingeführt.<sup>32</sup> Seither wird Hybridität als theoretischer Ansatz insbesondere in Forschungsbereichen wie „Rasse“ sowie „Ethnizität“, „Minoritäten“, „kulturelle Identität“, „Migration“ und „Gender-Studies“ in den englischsprachigen Kulturwissenschaften häufig angewandt. Im Fall Lateinamerikas betrachtet der Kulturwissenschaftler Néstor García-Canclini (Jg. 1939) mit einer soziosemiotisch-historischen Konzeption am Ende der 1980er Jahre hybride Kulturen als Strategien des Eintritts in die und des Ausgangs aus der Moderne<sup>33</sup>, während der französische Kulturhistoriker bzw. -theoretiker Serge Gruzinski (Jg. 1949) von der Kreativität des „Métissage“ des 15. und 16. Jahrhunderts im kolonialen Mexiko spricht.<sup>34</sup> In der heutigen Zeit der Globalisierung erhält der Begriff ‚Hybridität‘ in unterschiedlichen kulturellen Kontexten und wissenschaftlichen Disziplinen der Welt unterschiedliche Definitionen, Zuschreibungen und Reflexionen. Verwandte Begriffe wie Heterogenität, Pluralität, Vielfalt, Differenz, Alterität, Andersheit, Mimikry, Ambivalenz, Widerspruch, Inzwischen, Dazwischen, Third Space, Produktivität, Innovation, Flexibilität, Komplexität usw., verbinden das Konzept der „Hybridität“ mit der qualitativen Dimension der „Intention“, „Extension“ und „Funktion“. In Anbetracht der Vielzahl der Definitionen, der mangelnden Präzision der Anwendungen und des

<sup>29</sup> Zitiert nach Bhabha, 2004. S. xxxii.

<sup>30</sup> An Tagungen sind zu nennen: „Hybridität – Transmedialität – Körper“. Internationales Kolloquium zum lateinamerikanischen Theater. 11.-15.6.2003 am Ibero-Amerikanischen Institut Preußischer Kulturbesitz in Berlin. „Wem gehören Hybride? Problem der wissenschaftlichen Rede über Wort-Bild-Formen“. 1.-2.7.2005 am Seminar für Klassische Philologie an der Freien Universität Berlin. „Hybride Repräsentanz: Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann“. 17.-19.11.2005 in der Stiftung Buch-, Medien- und Literaturhaus München. „Hybride Generationen“. Sektion auf der Tagung: Graduiertenschule. Die Künste und die Wissenschaften. Denken über Zukunft am 15.6.2007 an der Universität der Künste Berlin.

<sup>31</sup> Im Bereich der Kulturosoziologie: Ha, 2005a. Auch: Ders., 2005b. Im Medienbereich: Thomsen, 1994. Auch: Ders./Schneider (Hg.), 1997. Spielmann, 2004. S. 78-102.

<sup>32</sup> Vgl. Bhabha, 2004. S. xxxi.

<sup>33</sup> Vgl. García-Canclini, 1995.

<sup>34</sup> Vgl. Gruzinski, 2002.

Labyrinths der Terminologien sollte klar definiert werden, in welcher Bedeutung der Begriff „Hybridität“ hier untersucht wird. Bevor ich zur Verortung des Begriffs in dieser Studie komme, ist es zunächst notwendig, näher auf seine Etymologie, auf die der „Hybridität“ verwandte Mischform der „Chinoiserie“ sowie die anklingende Vorstellung des „Exotismus“, auf die Problematik der Hybriditätsdiskurse des 20. Jahrhunderts und auf die Merkmale an der „Grenze“ einzugehen.

### **2.1.1. Etymologische Bedeutungen des Worts „Hybride“**

Hybridität ist kein neuer Begriff, obwohl Wissenschaftler erst in den postkolonialen und poststrukturellen Diskursen beginnen, sich ihm innerhalb eines analytisch-theoretischen Rahmens anzunähern. Vielmehr hat das Wort „hybrid“ in der abendländischen Kultur eine lange Geschichte und kann bis zum antiken Hybrisdiskurs und seinen Mischlingsmetaphern zurückverfolgt werden.<sup>35</sup>

Das Adjektiv „hybrid“ ist verwandt mit dem Wort „Hybris“, das dem griechischen Wort „hýbris“ entlehnt ist und „frevelhafte Vermessenheit gegenüber den Göttern“ bezeichnet.<sup>36</sup> „Hybris“ bezeichnet den Hochmut eines Menschen, der durch Selbstüberhebung die bestehende Ordnung in Frage stellt. In vielen griechischen Tragödien führen die Hauptfiguren durch ihre Hybris ihren eigenen Untergang herbei, weil sie wegen ihrer anmaßenden Selbstüberschätzung Befehle und Gesetze der Götter ignorieren.<sup>37</sup> Somit ist die Idee der Hybris zentral für das Verständnis des Selbstbildes und der Grenzen des Menschseins in der griechischen Antike.<sup>38</sup>

Die lateinische Bezeichnung „hybrida“ bedeutet etwa: Gemischtes, von zweierlei Herkunft, aus Verschiedenem zusammengesetzte oder eine durch Kreuzung entstandene Mischung. Halbgötter und Mischlingswesen wurden als Hybride bezeichnet. Als ein Beispiel für den Halbgott gilt der griechische Hirtengott Pan<sup>39</sup>, der mit dem Oberkörper eines Menschen und dem Unterkörper einer Ziege gestaltet wird. Das Mischlingswesen wird auch durch die Chimäre, das griechische Sagenungeheuer<sup>40</sup>, veranschaulicht, die aus unterschiedlichen Tieren, mit dem Kopfteil eines Löwen, der Mitte einer Ziege und dem Hinten eines Drachens, zusammengefügt ist. Diese hybriden Gestalten überschreiten die Grenze des Menschseins zu anderen Welten, wie der mythischen Welt oder der Tierwelt. Im Christentum wird die Siegesgöttin Nike zu einer Gestalt eines geflügelten Tiermenschen, also eines Engels, dargestellt; sie und Pan werden als Engel bzw. Teufel gesehen. Die hybride Gestalt des Engels oder des Teufels überschreitet die metaphysische Ordnung, d.h. die Grenze zwischen Gott und Menschen.

---

<sup>35</sup> Die Kulturgeschichte der Diskursrekonstruktionen über das Hybride und deren epistemologischen Wertewandel in der abendländischen Kultur hat Ha detailliert untersucht. Vgl. Ha, 2005a. S. 17-22 und 2005b, S. 95-115.

<sup>36</sup> Vgl. Kluge, 1995. S. 390.

<sup>37</sup> So gibt es in der griechischen Mythologie die Geschichte des Prinzen Bellerophon von Korinth, der ein überheblicher und tragischer Held ist. Er versucht auf den Olymp zu fliegen, um sich zu den Göttern zu gesellen. Zeus schleudert ihn zurück auf die Erde, wo er im Wahnsinn endet. Vgl. Hunger, 1959. S. 82.

<sup>38</sup> Vgl. Ha, 2005b, S. 96.

<sup>39</sup> Er wurde vom Götterboten Hermes mit einer Nymphe gezeugt: ein Mischwesen zwischen Mensch und Ziegenbock. Neben seinem menschlichen Äußerlichen hat er Ziegenhörner, -beine, -füße und trägt einen Mantel aus Ziegenhaut. Vgl. Hunger, 1959. S. 300. Für die hybride Gestalt des Tiermenschen ist der Minotaurus ein weiteres Beispiel. Er hat einen menschlichen Körper und einen Stierkopf. Es gibt weitere halbtierische Fabelwesen wie z.B. den Kentaur mit menschlichem Oberkörper und Pferdeleib.

<sup>40</sup> Homer beschreibt sie in der *Ilias* als feuerspeiendes Mischwesen mit den drei Köpfen: dem eines Löwen, einer Ziege im Nacken und einer Schlange am Schweif. Vgl. Ebd. S. 82 und S. 84.

Mischlingswesen aus Tier und Frau wie z. B. Sirenen oder Meerjungfrauen<sup>41</sup> werden einerseits als erotisch faszinierend aber auch als gefährlich angesehen. Andererseits gelten sie als Ungeheuer oder Dämonen, wie z. B. Sphingen, Harpyien, Gorgonen<sup>42</sup>, die mit Angst sowie Bedrohung verbunden sind. Auf ähnliche Weise symbolisieren Tiermischwesen aus unterschiedlichen Kulturen der Antike, im Laufe der Geschichte neben negativen Eigenschaften auch positive Charaktere. Als Beispiel kann der Mantikor gelten, ein griechisch-persisches Fabelwesen, der einen Männer- oder Löwenkopf, einen Löwenkörper und einen Drachen- oder Skorpionenschwanz hat. Er zeigte sich einerseits als sehr gewandt und kraftvoll und erreichte die Intelligenz eines Menschen. Andererseits symbolisiert er im Mittelalter die Tyrannei, die Unterdrückung sowie den Neid und das Böse. Ein anderes Beispiel war der aus dem Orient stammende Greif, der einen Löwenrumpf, einen Adlerkopf und einen Adlervorderleib mit Flügeln und Krallen hat und in der Antike als Symbol scharf blickender Klugheit und des Sehertums galt. Das Phänomen des antiken Mischlings verweist auf das Konzept der Verschmelzung zu etwas Mythischem und Nichtmenschlichem.

An die Stelle der „hýbris“ und der „hybrida“ rückte im okzidentalen Mittelalter seit dem 13. Jahrhundert zunächst das aus dem Französischen entlehnte Wort „Bastard“ (mhd. „Basthart“).<sup>43</sup> Es bezeichnete ein uneheliches Kind, das von Eltern verschiedener Gesellschaftsschichten gezeugt worden und rechtlich nicht anerkannt war. Dieser Begriff verdeutlicht die durch zwischenmenschliche Vermischung erfolgte soziale Grenzüberschreitung. Der Mischling wurde ausgegrenzt und als minderwertig betrachtet. Wenn das Wort „Bastard“ mit seinem verwandten Neufranzösischen „bâton“ (= Stock) bzw. „bâtir“ (= bauen) betrachtet wird, dann bezeichnet dies auf der semantischen Ebene einen wilden Schössling, d.h. „ein aus dem Wurzelstock wachsendes Wildreis eines veredelten Baumes“.<sup>44</sup> Aus dieser botanischen Perspektive erhält dann der „Bastard“ eine andere Eigenschaft, die ein produktives Potenzial und einen Wandel der Form beinhaltet.<sup>45</sup>

In Entsprechung zum Wort „Bastard“ erschienen seit dem Beginn der europäischen Kolonialgeschichte zunehmend Wörter wie „Mulatte“ und „Mestize“, die menschliche Mischlinge bzw. „Rassenbastarde“ bezeichnen.<sup>46</sup> Das Wort „Mischling“ wurde erst ab dem 17. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum gebräuchlich und bezeichnete

---

<sup>41</sup> Die Sirenen sind göttliche Mischwesen aus Mädchen- und Vogelleibern. Sie sind mit bezauberndem Gesang oder instrumentalem Spiel begabt. Am bekanntesten ist das Schiffermärchen der Odyssee. Die Sirenen locken durch ihren Gesang die vorüberfahrenden Seeleute an, die dann mit ihren Booten zerschellen. Ebd. S. 377-9.

<sup>42</sup> Die Sphinx, die aus Löwenleib und Frauenkopf besteht, tötet jeden, der ihre Rätsel nicht lösen kann. Die Harpyien haben Vogelleiber und Mädchenköpfe und -arme. Sie verhalten sich wie Raubvögel. Die Gorgonen sind Gestalten mit Schlangenhaaren und mächtigen Zähnen. Ihr Blick lässt jeden, der sie ansieht, zu Stein werden. Ebd. S. 144-5, 148 und S. 382-3.

<sup>43</sup> Auf Altfranzösisch bzw. Neufranzösisch wurde Bastard als „fils de bast“ bzw. „bâtard“ geschrieben, während auf Mittelhochdeutsch „bast(h)art“ geschrieben wurde, wobei das Suffix „hard“ als Namenselement ursprünglich germanisch ist. Vgl. Kluge, 1995. S. 84.

<sup>44</sup> Vgl. Ebd.

<sup>45</sup> Vgl. De Toro, 2002. S. 38-40.

<sup>46</sup> Das Wort „Mestize“ wurde aus dem gleichbedeutenden spanischen Wort „mestizo“ entlehnt und bezeichnet den Mischling zwischen Weißen und Indianern am Ende des 16. Jahrhunderts, während die Bezeichnung „Mulatte“ des 16./17. Jahrhunderts vom spanischen Wort „mulato“ abstammt und den Mischling zwischen Weißen und Schwarzen benennt. Im sozialpolitischen Wissenschaftsbereich setzt Ha sich in einem Aufsatz mit der Identitätskonstruktion des Bastards in den kolonial-rassistischen Wissenschaftskontexten auseinander, indem der Bastard als eine pathologische Figur erkannt wird, die minderwertig, steril und gefährlich konstruiert ist. Vgl. Ha, 2003. S. 107-160.

„jemand, der von Eltern verschiedener Rassen abstammt“.<sup>47</sup> Im Mischling zeigt sich das „Andere“, die Wesensfremdheit. Während in der Antike die Fremdheit im Mythischen oder Nichtmenschlichen des Mischlings lag, ist dies zeitgenössisch die andere Rasse oder die andere Kultur.

Die etymologische Betrachtung des Hybriditätsbegriffs von der Antike bis zum 17. Jahrhundert verdeutlicht dessen Bedeutungen in der abendländischen Kultur, die bei der Analyse dieser Forschungsstudie als Referenz dienen soll. Obwohl ihre semantischen Bedeutungen in der abendländischen Kulturgeschichte oft axiologisch Abwertendes implizieren, werden an einigen Stellen, nämlich bei der Gestalt des Engels aus der Siegesgöttin Nike, der Faszination von Fabelwesen wie Sirenen und Meerjungen, der gut angesehenen Eigenschaften der Tiermischwesen aus unterschiedlichen Kulturen der Antike, wie z.B. Mantikor oder Greif, und der produktiven Konnotation der Wurzelstock-Metapher positive Wendungen sichtbar, die für die Untersuchung dieser Studie bedeutsam werden könnten.

### **2.1.2. *Produktion der „Chinoiserie“ und des Exotischen vom 17. bis 20. Jahrhundert***

In der Barock- und Rokokozeit des 17.-18. Jahrhunderts waren in den fürstlichen Wunderkammern Nachahmungen der Formen, Stile und Techniken anderer Kulturen, insbesondere der chinesischen, sehr verbreitet. Eine genaue Betrachtung der „Chinoiserie“ in der Produktion und als Mischform zwischen deutscher und chinesischer Kultur könnte neue Erkenntnisse im Hinblick auf den Begriff der Hybridisierung von Kulturen bzw. der Hybridbildung der Kunstprodukte gewinnen. Die „Chinoiserie“ wurde vor allem im Bereich der Kunstproduktion betrieben, wobei der europäische Adel als Mandant oder Importeur des Kunstgewerbes auftrat und in erster Linie eigenen Bedürfnissen und Interessen folgte. Aus einer soziologischen Perspektive betrachtet, scheint es durchaus möglich, dass ein ähnlicher Geschmack in bestimmten Schichten sowohl der europäischen als auch der chinesischen Kultur damaliger Zeit vorherrschte. Bei der Produktion verlief ein Prozess der Hybridisierung der Kultur, wobei Nachahmung der chinesischen Kunst oder ihre Adaption an die europäische stattfand. Dabei wurde es notwendig, die kulturelle Grenze vom Eigenen (Europäischen) zum Anderen (Chinesischen), oder umgekehrt, zu überschreiten. Die Kunstprodukte gestalten sich als Mischformen, wobei sich die Grenzen zwischen der europäischen und chinesischen Kultur verwischen. So entstand etwas Neues, das einerseits von der chinesischen Kunst abgewichen ist und andererseits die europäische Kunst transformiert hat. Vor dem Hintergrund dieser Betrachtungsweise soll die Transformation als Untersuchungsschwerpunkt eingesetzt werden. Anders aber als das bereits vorhandene, untersuchte Thema der „Repräsentation“, das sich auf das vermittelte China-Bild als eine Darstellung eines stereotyp heiter-verspielten Lebensstils der Chinesen oder als das Phantastische eines imaginären China bezieht, soll es in dieser Untersuchung nun vielmehr um das Verhältnis zwischen der Verwandlung und der Mischform gehen.

Das Exotische wurde bereits im Musiktheater des 19. Jahrhunderts durch die ‚couleur locale‘ (inkl. örtliche Lage, Gebräuche, Gewohnheiten und Kleidungsarten des Landes) dargestellt. Die ‚couleur locale‘ wirkte auf der Ebene von Operette, Revue und Musical in das 20. Jahrhundert nach und wird als Stilcategory der Oper in Bezug auf die

---

<sup>47</sup> Duden, 1989. S. 461.

szenische Darstellung des Fremden betrachtet.<sup>48</sup> Das Exotische in der Musik wurde im Stil eines Lokalkolorit in der Weise eingesetzt, dass die Herkunft der fremden Melodien in vielen Fällen nicht enthüllt wurde, um die Fiktion zu wahren, ungeachtet dessen, dass Komponisten in oder aus dem Fremden, wie z.B. dem Orient, vielfältiges folkloristisches Material sammelten bzw. verwendeten.<sup>49</sup> Dabei wurde das Exotische oft zum reduktiven und präskriptiven Klischee erstarrter Vorstellung, um einen Wiedererkennungseffekt zu ermöglichen; so dienten etwa der Kaiserpalast und die Pagode als typischer chinesischer Schauplatz. Das Konzept des „Exotismus“<sup>50</sup> wird seither in den Musikwissenschaften<sup>51</sup> als Rezeptionsansatz des Fremden untersucht. In der deutschen Chinaforschung der 1990er Jahre<sup>52</sup> wird der Begriff „Exotismus“ wieder als Rezeptionsansatz, aber diesmal des Chinesischen aufgegriffen. Dabei wird das Fremde einerseits als etwas Positives und andererseits als etwas Negatives betrachtet. Auf der einen Seite wird es als Symbol der Sehnsucht oder als Ort für europäische Phantasien gesehen. Insbesondere besteht, folgt man dem französischen Schriftsteller, Reisenden und Ethnologen Victor Segalen (1878-1921), ein rezeptionsästhetisches Prinzip des Exotismus in der Fähigkeit, den Unterschied zwischen dem Eigenen und dem Fremden zu empfinden und so dessen Schönheit zu begreifen.<sup>53</sup> Auf der anderen Seite wird das Fremde als Äußerliches, Oberflächliches und als verallgemeinertes Stereotyp angesehen<sup>54</sup>, das oft auf ein starres Gegenbild zur europäischen Realität bzw. auf ein statisches und homogenes Gebilde reduziert wird. In den postkolonialen bzw. postmodernen Diskursen wird das Fremde zunehmend eher als Objekt wahrgenommen, d.h. als Konstruktion oder Projektion der Europäer angesehen, welches zur Selbstdefinition und Selbstbestätigung dient.<sup>55</sup>

In der Tat bezeichnet Exotismus eine Relation zwischen dem Eigenen und dem Fremden, was der eigenen und fremden Komposition des Hybriden ähnelt. Was sind dann jedoch die Unterschiede zwischen dem „Exoten“ und dem „Hybridem“? Könnte Segalens Ästhetik des Exotismus als Referenz für die des Hybriden dienen? Oder umgekehrt: kann das Hybride als rezeptionsästhetisches Modell den „Exotismus“ weiterentwickeln oder widerlegen?

### **2.1.3. Zur Problematik der Hybriditätsdiskurse des 20. Jahrhunderts**

Der Terminus „Hybridität“ wurde im 19. Jahrhundert in der Biologie, insbesondere in der Botanik, und hier besonders bei dem britischen Naturforscher Charles R. Darwin (1809-1882) gebraucht. Ebenfalls fand er Verwendung in Rassentheorien, die Individuen der verschiedenen menschlichen Rassen in Bezug auf die Fruchtbarkeit untersuchten und negative Konsequenzen aus dem Zusammentreffen von Rassen

<sup>48</sup> Vgl. Becker, 1976. S. 23-46.

<sup>49</sup> Vgl. Ebd. 36-37.

<sup>50</sup> Etymologisch stammt das Wort ‚exotisch‘ vom griechischen *exōtikós* bzw. lateinischen *exoticus* ab, das ‚ausländisch‘ oder ‚fremdländisch‘ bedeutet. Das Wort ‚exotisch‘ wurde im Deutschen erst seit dem achtzehnten Jahrhundert gebraucht. Im neunzehnten Jahrhundert wurde davon das Substantiv ‚Exot‘ bzw. ‚Exote‘ abgeleitet. Das Wort ‚Exotik‘, ein weiteres davon abgeleitetes Substantiv, bedeutet exotisches Aussehen oder Wesen. Vgl. Trauzettel, 1995. S. 4.

<sup>51</sup> Siehe etwa Whaples, 1977. Auch Schatt, 1986. Auch Korfmacher, 1993.

<sup>52</sup> Vgl. Kubin (Hg.): 1995. Auch: Leutner/Yü-Dembski, 1990.

<sup>53</sup> Vgl. Segalen, 1994. S. 43-44, 50, 55. Auch: Forsdick, 2000.

<sup>54</sup> Vgl. Trauzettel, 1995. S. 5. Harth, 1995. S. 17-42. Vgl. auch Jian, 1995. S. 219-244.

<sup>55</sup> Said, 1979. S. 1. Vgl. Trauzettel, 1995. S. 5, 10. Siehe auch: Hutnyk, 2000. Vor allem vertritt der Literaturwissenschaftler Willy Richard Berger die These der ‚Mirage-Selbst-Bespiegelung‘ des Fremdenbildes. Vgl. Berger, 1990. S. 293.

erwachsen sahen.<sup>56</sup> Erst in den 1930er Jahren befreite der russische Literaturtheoretiker und Sprachphilosoph Michail Bachtin (1895-1975) den Hybriditätsbegriff von seinen Verflechtungen mit Biologismus und Rassismus. Die Postkolonialisten, vor allem in den 1980er Jahren Bhabha, führten ihn schließlich in einer politisch-kritischen Lesart im Kontext des ‚dritten Raums‘ ein. Während Bachtins Konzept der Hybridisierung eine Sichtweise beinhaltet, die eine dialektische Artikulation für Interaktion zwischen Gegensätzlichem innerhalb einer Einheit beschreibt<sup>57</sup>, verweist Bhabhas Konzeption zur Hybridität auf die Merkmale der Ambivalenz und der Unbestimmtheit der kolonialen Begegnung.<sup>58</sup> Dabei kann die Intervention der Andersheit wie z.B. durch Mimikry oder kulturelle Übersetzung des Marginalisierten als subversive Potentiale der hegemonialen Zeichen und Bedeutungen umgedeutet werden.<sup>59</sup> Wenn man die obengenannten Ansätze der Hybridität bzw. Hybridisierung von Bachtin und Bhabha betrachtet, handelt es sich bei beiden um eine Intervention in die dominierenden Diskurse, die eine vom Zentrum in äußere Richtung treibende Zentrifugalkraft beinhaltet. Ob eine strategische bzw. taktische Intervention gegen hegemoniale Ansprüche zu alternativen Ansichten gelungen wird, ist fraglich. In Anlehnung an die chinesisch-stämmige, in Indonesien geborene, in den Niederlanden ausgebildete und zur Zeit in Australien lehrende Kulturstudienwissenschaftlerin Ien Ang (Jg. 1954) kann man den Grund wie folgt erklären: Da die Intention der Intervention weder ein Vernichten noch Ersetzen der vorhandenen Paradigmen beinhaltet, ist diese nur parasitisch dadurch, dass sie einen Bereich nie in seiner Ganzheit übernimmt, sondern ihn langsam und heimtückisch abgrast und sich heimlich Raum schafft.<sup>60</sup> Aktuelle Diskurse knüpfen hier wieder an, wenn erneut in bezug auf die „Hybridität“ von Parasiten und Ungeheuren gesprochen wird.<sup>61</sup> Jedoch sind sie weder revolutionär noch unbedingt antagonistisch, sondern problematisieren oder rekonstruieren die vorhandenen Narrativen und die dominante kulturelle Sichtweise.

Weiterhin richtet sich der Fokus der vorhandenen Forschungen auf die Merkmale des Widerspruchs bzw. der Ambivalenz in den Hybriditätsdiskursen. Wenn man die kompositorischen Elemente eines kulturellen Hybriden betrachtet, indem beispielsweise eine homogene Kultur aus X besteht und eine hybride Kultur aus XY, dann stellt das Hybride keinen vollständigen Widerspruch dar, da ein bestimmter Teil der hybriden Kultur einen Teil des X der homogenen Kultur beinhaltet. Aus dieser kompositorischen Logik liegt das Wesentliche des Hybriden nicht im Widerspruch, sondern in der Verbindung zwischen den unterschiedlichen Elementen von XY. In bisherigen Hybriditätsdiskursen wird häufig eine Analyseverfahren angewandt, bei der das Hybride in seine unterschiedlichen Elemente zerlegt und die Offensichtlichkeit ihrer Widersprüche betont wird. Aber was ist das Wesen eines Hybriden? Können die unterschiedlichen Elemente des Hybriden voneinander getrennt und separat wahrgenommen werden, falls ihr Wesen in der Verbindung der unterschiedlichen

---

<sup>56</sup> So z.B. Morton, 1850 und Broca, 1864. Im deutschsprachigen Raum wurde die „Hybridität“ während der Zeit des Nationalsozialismus nochmals im rassistischen Kontext negativ aufgegriffen. Vgl. Ha, 2003.

<sup>57</sup> Vgl. Bachtin, 1979. S. 244-246. Eine englische Übersetzung zu Bachtins Romantheorien vgl. Ders., 1986.

<sup>58</sup> Vgl. Bhabha, 1994. S. 112-14, 143.

<sup>59</sup> Vgl. Ebd.

<sup>60</sup> Vgl. Ang, 2001. S. 2.

<sup>61</sup> Wie z.B. gab es ein Podium „Monster und geniale Parasiten. Hybride Energien im Theater der Gegenwart“, die zur Universitätsvorlesung „Ausweitung der *Kunstzone*“ am Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften“ an der Freien Universität Berlin gehörte und am 7.6.2007 von unterschiedlichen Theatermachern diskutiert wurde.

Elemente liegt? Nach der Meinung von Gruzinski hätte eine Zerlegung nicht nur die Sprengung der entstandenen Realität zur Folge, sondern führte ihrerseits Filter, Kriterien und Obsessionen ein, die nur in westlichen Augen bestehen.<sup>62</sup> Angesichts dessen ließen sich neue wissenschaftliche Erkenntnisse gewinnen, wenn man sich statt der Unmöglichkeit der Widersprüche auf die Verbindung zwischen den unterschiedlichen Elementen des Hybriden konzentrieren würde.

#### **2.1.4. *Hybride an der Grenze: Produktivität, kreatives Potential und Transformation***

Bhabhas Third-Space-Ansatz, insbesondere der Aspekt der kulturellen Übersetzung der Migranten, mittels performativer Produktion und Inszenierung kultureller Bedeutung durch Reinskription und Artikulation der kulturellen Differenz<sup>63</sup>, impliziert zum einen die Überschreitung der nationalen bzw. kulturellen Grenze und verspricht zum anderen aber auch Produktivität. Ang erklärt das Verhältnis der Hybridität zur Grenze und verweist auf ihre wissenschaftliche Funktion wie folgt:

“As a concept, hybridity belongs to the space of the frontier, the border, the contact zone. As such, hybridity always implies a blurring or at least a problematizing of boundaries, and as a result, an unsettling of identities. . . . ‘Local/global negotiations’, the very notions of crossroads and borderlands – popular within cultural studies – are critically examined in the context of our desire to be able to communicate globally, cross-culturally, across all disciplinary boundaries. It turns out, of course, that such borders are not easily crossed or transgressed, on the contrary. Precisely our encounters at the border – where self and other, the local and the global, Asia and the West meet – make us realize how riven with potential miscommunication and intercultural conflict those encounters can be. This tells us that hybridity, the very condition of in-betweenness, can never be a question of simple shaking hands, harmonious merger and fusion. Hybridity is not the solution, but alerts us to the incommensurability of differences, their ultimately irreducible resistance to complete dissolution. In other words, hybridity is a heuristic device for analyzing complicated entanglement. I illuminate an instance of this complicated entanglement, which, I would argue, is how we should conceive the condition of togetherness-in-difference.”<sup>64</sup>

Bei den komplexen Vorgängen an der Grenze unterschiedlicher Kulturen, gleich ob auf der Ebene des Eigenen/des Fremden, des Selbst/des Anderen, Asiens/Westens oder im Kontext des Globalen/des Lokalen, handelt es sich um einen Wendepunkt des Verständnisses, um eine Kommunikation, welche durch die Positionalität, Intention, Funktion und Erfahrung des Hybriden bedingt ist. Wichtig ist hierbei zu bemerken, dass Hybridität als heuristische Methode zur Analyse komplizierter Verflechtungen dienen kann. Angesichts der Konzeption eines Modells der Hybridität als Zusammengehörigkeit des Unterschiedlichen betrachtet der auf Lateinamerika spezialisierte Literatur- und Kulturwissenschaftler Alfonso de Toro die Latino-Kultur als hybrides Modell der Koexistenz.<sup>65</sup> An der Grenze betrachtet, beinhaltet Hybridität nach de Toro Handlungen wie Eindringen, Überbrücken, Verknüpfen, Umdeuten und eine Strategie (aber kein Credo), die die Brüche und die Diskontinuität der Geschichte und das Prinzip der hegemonialen Macht entlarven.<sup>66</sup> In Bezug auf sein Modell der Koexistenz und die Handlungen wie Überbrücken und Verknüpfen ist das verbindende Wesen des Hybriden im Laufe des kulturellen Zusammenkommens und künstlerischen

---

<sup>62</sup> Vgl. Gruzinski, 2002. S. 9-10.

<sup>63</sup> Vgl. Bhabha, 1994. S. 2, 169.

<sup>64</sup> Ang, 2001, S. 16-17.

<sup>65</sup> Vgl. De Toro, 2006a. S. 29-35.

<sup>66</sup> Vgl. Ebd. S. 33.

Schaffensprozesses daher als Zusammengehörigkeit in der Differenz und der Koexistenz durch Handlungen von großer Wichtigkeit.

Bhabha betrachtet den dritten Raum als einen produktiven Raum, in dem neue Positionen und kulturelle Neuerungen entstehen, beispielsweise durch kulturelle Übersetzung in Hinblick auf Differenz, Dislokation, Alterität und Andersheit. In ähnlicher Weise sieht Ang die neuen Kulturformen, die an den Reibungsflächen beim Zusammenstoßen zweier Kulturformen entstehen, als produktives Verdienst und kreativen Synkretismus anstatt als Verlust oder Desorientierung.<sup>67</sup> Darüber hinaus wird von den Beiden nicht nur die Produktivität hybrider Kulturformen betrachtet, sondern auch deren Kreativität. Im Medienbereich erkannte der kanadische Kommunikationstheoretiker Marshall McLuhan (1911-1980) die durch Hybridisierung von Medien freigesetzten neuen Kräfte und Energien als kreatives Potential<sup>68</sup>, während die deutsche Medienwissenschaftlerin Irmela Schneider das kreative Potential einer Hybridkultur eher im Durchbrechen von Tradition und Konvention und im Überschreiten von Grenzen sieht.<sup>69</sup> In anderen Aussagen wird behauptet, dass ein kreatives Potential erzeugt werden könnte, wenn die Kulturgrenze durch Hybridisierung aufgelöst oder überschritten wird und etwas Neues in Bezug auf Tradition und Konvention entsteht.

Bei der künstlerischen Produktion entstehen neue Hybriden durch Transformationen. Ein ähnlicher Prozess läuft bei additiver Farbmischung ab, wird z.B. die Farbe Rot mit Blau gemischt, so entsteht eine neue Farbe Lila, wobei die Grundfarben rot und blau nicht mehr erkennbar sind. Die Metapher neuer Farbeffekte steht beispielhaft für den Wandel und die Aufhebung bisheriger Grenzen. Falls mehrere kompositorische Elemente eines Hybriden einer bekannten Vorlage voneinander getrennt untersucht werden, ist der Bezug zur Transformation ganzheitlich gefährdet. Das impliziert die Vorstellung, der Wandel eines Hybriden sei unter Umständen nicht akzeptierbar. Im Hinblick auf eine Transformation beschreibt García-Canclini die hybride Kultur in Lateinamerika als historische und räumliche Synthese. Beispielhaft sei die Begegnung von Moderne und Tradition, verknüpft durch eine Interaktion von globalen, nationalen und lokalen Kunstvorlagen. Nur wenn ein neuer Hybride ganzheitlich in seiner Transformation betrachtet wird, stellen sich ästhetische Fragen, nicht nach Simulacrum oder Unechtheit, sondern nach Originalität bzw. Authentizität. An dieser Stelle soll nun der Forschungsstand hierzu betrachtet werden.

## **2.2. Hybridisierung als Verbindung in Theaterproduktionen und Hybridbildung als ästhetische Kategorie zur Untersuchung der Verflechtungsfiguren**

Nach den oben ausgeführten Hybriditätsdiskursen in den westlichen Geistes- und Kulturwissenschaften gehe ich im Folgenden näher auf die Voraussetzungen und Hypothesen zur Erforschung von Hybridität bzw. Hybridisierung im Rahmen dieser Studie ein. Hybridität soll hier als transversale Kategorie der Verbindung und Verflechtung begriffen werden<sup>70</sup>, weil Hybridisierung als etwas Dynamisches und Prozesshaftes verstanden wird, empirisch fassbar durch Handlungen in der

---

<sup>67</sup> Vgl. Ang, 2001, S. 35.

<sup>68</sup> Vgl. McLuhan, 1968. S. 58.

<sup>69</sup> Vgl. Schneider, 1994. S. 20-21.

<sup>70</sup> In Anlehnung an das poststrukturelle Modell der Hybridität von de Toro, 2006a. S. 23-24.

Theaterproduktion, die zwischen mehreren Kulturen stattfindet. Darüber hinaus wird sie als ästhetische Kategorie von Hybridbildung verstanden, die als heuristisches Instrument zur Analyse der Verflechtungsfiguren dienen kann.

Im Unterschied zu Bachtins Konzept der im Roman konstruierten sozialsprachlichen Hybridisierung<sup>71</sup> wird Hybridisierung in dieser Studie als in Theaterproduktionen bzw. -aufführungen konstruierte kulturelle Hybridbildung definiert. Anders als in der Literatur, deren Mittel hauptsächlich die Sprache ist, kann sich die kulturelle Hybride in Theateraufführungen nicht nur auf der gesprochenen, sprachlichen semantischen Ebene, sondern auch auf der Sinnesebene des Hörens der Musik sowie auf der visuellen Ebene der Bewegung und Bühnenbilder manifestieren. Ähnlich wie eine der Arten der Hybridisierung bei Bachtin werden Hybridisierungen in dieser Studie durchaus beabsichtigt, die weiter zur Entwicklung bzw. Veränderung der Theaterkulturen beitragen könnten. Allerdings befinden sich die beiden Kulturkreise im Hinblick auf das Zeitalter der Globalisierung und der freundschaftlichen chinesisch-deutschen Beziehungen des frühen 21. Jahrhunderts nicht unbedingt in einer antagonistischen Haltung. Dies ist anders im Kontext des Stalinismus, wo nach Meinung Bachtins die Prosasprache mit sozialen sprachlichen Hybriden als Raum für Auseinandersetzung zur Überwindung der einstimmigen und monologischen Äußerung der zentralisierten, vereinheitlichten Sprache dient.<sup>72</sup> Ebenso steht sie im Unterschied zum Konzept der Hybridität im postkolonialen Kontext, die als subversive Potentiale begriffen wird.

Hybridisierung von Kulturen fängt in der Tat an, sobald deutsche und chinesische Theatermacher bei einer Theaterinszenierung zusammenarbeiten. Wenn der deutsche Kontext als Ausgangspunkt betrachtet wird, hybridisieren deutsche Theatermacher durch Aufnahmen von Elementen chinesischer Theaterkultur oder durch Zusammenarbeit mit chinesischen Theatermachern ihre deutsche Theaterkultur und sind so in der Lage, neue ästhetische Möglichkeiten anbieten zu können. Hierbei besteht die Herausforderung im Überschreiten der eigenen Kulturgrenzen. Theateravantgardisten der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts in Europa, wie z.B. Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold (1874-1940), Evgenij Vachtangov (1883-1922), Max Reinhardt (1873-1943), Erwin Piscator (1893-1966) usw. wandten sich dem chinesischen Theater und der chinesischen Kultur zu, um neue theatrale Wirklichkeiten zu erschaffen. Hierbei entwickelten sich neue Strukturen der Inszenierungs- und der Spielweise<sup>73</sup> und unterschiedliche Sichtweisen auf die Realitäten einer neuen Zeit. Als Vorlage dienten vorhandene Dramen mit chinesisch bezogenen Inhalten, wie z.B. *Turandot* oder *Der Kreidekreis*, beeinflusst von Berichten über die damalige chinesische politisch-gesellschaftliche Situation. Die Aufnahme der chinesischen Kultur durch die historischen Avantgardisten könnte somit als eine erste Stufe der Hybridisierung betrachtet werden, die ihre Auswirkung innerhalb der Theaterinszenierung zeitigte. Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts erhielten einige wichtige europäische Theatermacher, wie z.B. Bertolt Brecht, Peter Brook (Jg. 1925), Eugenio Barba (Jg. 1936) und Ariane Mnouchkine (Jg. 1939), ihre wesentlichen Impulse aus der Auseinandersetzung mit der chinesischen Theaterkultur. Neben der Textvorlage suchten sie die Begegnung mit chinesischen Theatermachern in Europa, wobei die Theaterinszenierungen dieser Avantgardisten europäisch lokal begrenzt blieben. Die chinesische Kultur in

---

<sup>71</sup> Vgl. Bachtin, 1979. S. 244-246.

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Vgl. Fischer-Lichte, 1990a. S. 161.

Verbindung mit dem europäischen lokalen Verständnis prägte eine besondere Entwicklung.

Vom Ende des 20. Jahrhunderts bis um Anfang des 21. Jahrhunderts nimmt im Zeitalter der Globalisierung die Mobilität der Menschen zu. Europäische bzw. deutsche Theatermacher reisen nach China und umgekehrt chinesische Theatermacher nach Europa bzw. Deutschland. Während die fremde Kultur dabei teilweise konventionell als Vorlage dient, um einer adaptiven Inszenierung im eigenen Land und Theater zu dienen, wird teilweise auch mit den fremden Theatermachern kooperiert, beide Seiten tragen in etwa in gleichem Umfang zum Ergebnis bei, und eine und dieselbe Theateraufführung wird sowohl in Deutschland als auch in China auf der Bühne gezeigt. Insbesondere bei der zweiten Form der Kooperation könnte sich die Konstruktion einer hybriden Ästhetik ergeben, wobei eine Hybridisierung der Kulturen stellvertretend im Prozess der Inszenierung stattfindet. Man kann annehmen, dass sich mehrheitlich Theatermacher in Deutschland, die chinesische Kultur in ihren Theaterproduktionen wahrnehmen, nachahmen, auswählen, übernehmen oder transformieren, in einem kulturellen Zwischenraum befinden. In Anlehnung an die Denklogik der chinesischen Begriffe „Yin 陰“ und „Yang 陽“ zur Wandlung, die im Buch „Das I Ging 易經 (Buch der Wandlungen)“ schon thematisiert ist, steht die Logik dieser chinesisch-deutschen kulturellen Zwischenräume nicht unbedingt in einer Beziehung des Gegensätzlichen auf der statischen Ebene, sondern sie kann auch eine komplementäre Beziehung auf prozesshafter Ebene sein. Weiterhin kann sie als eine Beziehung des Herumwanderns auf der Bewegungsebene und als eine Veränderung oder als eine Wandlung auf der Funktionsebene betrachtet werden. Innerhalb dieses Zwischenraumes spielt einerseits das translokale Wissen vom Chinesischen in Deutschland eine Rolle. Beachtung finden z.B. bestehende chinesische Rezeptionsdiskurse von deutschen bzw. westlichen Sinologen sowie Inszenierungskonzepte von Theaterwissenschaftlern bzw. -machern aus Deutschland oder den westlichen Ländern. Auch der Diskurs chinesischer Studenten bzw. Migranten spielt eine wichtige Rolle beim Verständnis und bei der Wahrnehmung der chinesischen Kultur. Auf der anderen Seite machen deutsche Theaterkünstler eigene direkte Erfahrungen mit der chinesischen Kultur oder pflegen die Kooperation mit chinesischen Theatermachern oder Künstlern.

In dieser Studie wird „Hybridisierung“ deshalb im Kontext der Prozesse von Theaterproduktionen zwischen Kulturen betrachtet, wobei der Fokus auf die Verbindung bzw. Verflechtung beider Kulturen gerichtet ist. Vorrangiges Ziel ist es, das Hybride an der Grenze als Transformation zu einem neuen Ganzen zu untersuchen und seine Merkmale der Produktivität, Überschreitung sowie des kreativen Potentials als ästhetische Bedeutungen nachzuprüfen. Warum interessieren sich deutsche Theatermacher für chinesische Theaterkultur? Mit welchen Mitteln nehmen sie chinesische Theaterkultur wahr? Was für ein Verständnis von chinesischer Theaterkultur haben sie? Gibt es gelungene oder gescheiterte Kooperationen zwischen deutschen und chinesischen Theatermachern in der Produktion? Auf welche Art und Weise sind die beiden Kulturen verbunden, vermischt oder verschmolzen? Könnte man bei der neu geschaffenen hybriden Ästhetik von einer Erweiterung ästhetischer Möglichkeiten reden, deren Qualität in der Ausweitung der Produktivität bzw. Kreativität im Vergleich zur örtlichen Tradition und Konvention liegt? Ist diese Qualität von der Funktion des Theaters bzw. der Gattung der Theateraufführung abhängig? Was für eine Rolle spielt die Lokalisierung des Theaters bei der Hybridisierung von

Theaterkulturen im Zeitalter der Globalisierung? Dies sind wesentliche Fragen, die in dieser Forschungsarbeit beantwortet werden sollen.

Weiterhin dient der theoretische Diskurs über das Hybride in dieser Studie auch als heuristisches Mittel zur Analyse der Verflechtungsfiguren, die von deutscher und chinesischer Kultur gleichzeitig oder nacheinander gebildet werden. Unterschiedliche Verflechtungsfiguren werden untersucht, indem die Position eines Neuen im Sinne seiner inneren Eigenheit akzentuiert und eine strukturelle Räumlichkeit des Hybriden geschildert wird. In Bezug auf die inneren Eigenheiten von Verflechtungsfiguren könnten einerseits die konträren binären Denkstrukturen durch Spaltung und Verdoppelung bewusst gemacht werden, andererseits aber auch ein in der Verbindung anwesendes Neues. Der Verflechtungsfigur ist aber die Grenze bewusst, und ihre Strategien bzw. ihr Agieren wie Annähern, Überqueren, Überleben, Vermitteln usw. werden in den Vordergrund gestellt.<sup>74</sup> Dadurch wird sie gleichsam als Spiegel des Menschen betrachtet, in ihrem Kampf mit sich selbst und mit den kulturellen Zwischenräumen, um ihren Platz in der Welt zu finden.<sup>75</sup> Darüber hinaus ist ihre Subjektivität sowohl auf der globalen als auch auf der lokalen Ebene zu beachten. Im Hinblick auf die Abstraktheit dieser Denkfigur ergibt sich dann die Frage, welche ästhetische Erfahrung sowohl der Wahrnehmung als auch der Bedeutung dadurch ermöglicht wird.

---

<sup>74</sup> In Anlehnung an die Merkmale der dritten Figur. Vgl. Breger/Döring, 1998. S. 2-3.

<sup>75</sup> Vgl. Münz, unveröffentlichtes Manuskript, S. 12.

### 3. Rezeptions- bzw. Transfergeschichte chinesischer (Theater-) Kultur im deutschsprachigen Theater

„With our preoccupation with the OTHER and the development of intercultural studies, we are fully aware that our cultural values and judgements are limited to a set of time and place. Whenever the time and [the] space [,] or even one of the factors change, the values and judgements would fluctuate. We are conditioned by our immediate social environment and historical consciousness. [...]

As long as we are aware that our social interests are not static, but rather dynamic, that one set of values and judgements is valid only within a given framework of time and space, and others also perceive things within their own framework or prism, we possess the basic elements for cross-cultural studies.”<sup>76</sup>

(Adrian Hsia)

In diesem Kapitel werden die oben im Zitat genannten interkulturellen oder transkulturellen Studien unter Berücksichtigung verschiedener Epochen (Zeit) und des deutschsprachigen Raums untersucht. Dadurch wird eine Rezeptions- bzw. Transfergeschichte der chinesischen Kulturen im deutschsprachigen Raum des 17.-18. sowie des 20. Jahrhunderts als Wissensgrundlage für das Verständnis heutiger Verflechtungsgeschichte rekonstruiert. Das 19. Jahrhundert wird vernachlässigt, da in dieser Zeit chinesische Kulturangebote auf den deutschsprachigen Bühnen kaum eine Rolle spielten. Die Untersuchung gliedert sich in drei Abschnitte. Unter den Aspekten von Kostümen, Bühnenbildern und dramatischen Texten wird eine Theatergeschichte der *Chinoiserie* im 17. und 18. Jahrhundert geschildert. Anschließend folgt chronologisch die Inszenierungsgeschichte des Theaterstücks *Turandot*, welches seit dem 17. Jahrhundert in Europa über die deutsche Klassik bis hin zur historischen Avantgarde am Anfang des 20. Jahrhunderts aufgeführt wurde. Schließlich wird das Problem der Politisierung der chinesischen Kulturelemente im deutschsprachigen Theater des 20. Jahrhunderts diskutiert.

Was die Rezeptions- bzw. Transfergeschichte der chinesischen Kultur anbelangt, so sollen zuerst die spezifischen europäischen bzw. deutschen politisch-religiösen Strömungen historisch betrachtet werden. Ebenso werden die wirtschaftliche Lage und die soziokulturelle Situation bei der Darstellung berücksichtigt.<sup>77</sup> Anders als in Afrika, dem Vorderen Orient, Lateinamerika oder den Südseeinseln wurde die chinesische Kultur in Europa seit dem späten 16. Jahrhundert als eine hochstehende Kultur angesehen, die das Denken des nachreformatorischen Europa und des Christentums herausforderte.<sup>78</sup> Seit Mitte des 17. Jahrhunderts gelangten Kulturkenntnisse aus China vor allem über jesuitische Missionare nach Europa. Diese Jesuiten hatten zumeist die chinesische Sprache erlernt, arbeiteten am chinesischen Kaiserhof und wohnten bis zum Ende ihres Lebens in China. Dabei machten sie natürlich Migrationserfahrungen.<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Hsia, 1998. S. 75.

<sup>77</sup> Vgl. Mechthild/Yü-Dembski (Hg.). 1990. S. 7.

<sup>78</sup> Zur intellektuellen Herausforderung durch das vermittelte China und seiner Kultur in Europa siehe: Osterhammel, 1998.

<sup>79</sup> Einer der bedeutsamsten Jesuiten ist der italienische Priester Matteo Ricci 利瑪竇. Sein Konzept theologischer Akkommodation in der chinesischen Mission, dessen Methode eine lebensweltliche Annäherung an die chinesische Kultur und Religion war, entwickelte sich zum Projekt des Figurismus

Einer der wichtigsten Vertreter aus dem deutschsprachigen Raum war der Jesuit Johann Adam Schall von Bell 湯若望 (1592-1666). Er verfasste zwei lateinische Schriften, die seine Lebensgeschichte als Missionar und astronomischer Hofbeamter von 1644-1661 für den Mandschu-Kaiser Shunzi 順治 in der Qing-Dynastie (1644-1911) schildern.<sup>80</sup> Seine Lebenserinnerungen waren die Quelle für das Drama *Zungchin of Ondergang der Sinesche Heerschappye [Zungchin, der Verfall des chinesischen Kaiserreichs]* (1667) des niederländischen Dramatikers Joost van den Vondels (1587-1679), in dem Schall als eine wichtige *Dramatis persona* aufgenommen wurde.<sup>81</sup> Hier war Schall der Beichtvater der letzten kaiserlichen Familie der Ming-Dynastie (1368-1644), indem die Chinesen sich als Gläubige zum Christentum wendeten, deren Hinwendung zu Gott auf der jesuitischen Bühne üblicherweise dargestellt wurde. Der deutsche Philosoph, Wissenschaftler und Mathematiker Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) korrespondierte aufgrund seiner universalistischen Denkweise mit dem französischen Missionar und Sinologen Joachim Bouvet 白晋 (1656-1730), über mögliche Zusammenhänge zwischen seinem binären Zahlensystem und den 64 Hexagrammen des legendären Kaisers Fu-hsi 伏羲<sup>82</sup>, wie sie im I Ging 易經 (*Das Buch der Wandlung*) überliefert sind.<sup>83</sup> Der italienische Pater Giuseppe Castiglione 郎世寧 (1688-1766) war als Maler am Qing-Hof tätig und entwickelte in seinen Werken einen neuartigen Stil. Er verband Elemente der europäischen Kunst wie Zentralperspektive, Chiaroscuro-Technik, realistischer Stil mit der traditionellen chinesischen Malerei<sup>84</sup> und stach um 1770 in Paris den Gemälde-Zyklus *Die zehn siegreichen Feldzüge Kaiser Qianlongs* in Kupfer. Die in den Schriften und Gemälden vermittelten China-„Kenntnisse“ der Jesuiten gaben weniger Aufschluss über das Land an sich; vielmehr sind ihre Erlebnisse, Korrespondenzen und Stilrichtungen Zeugnisse ihrer eigenen Rezeption der fremden Kultur.<sup>85</sup> Von diesen Erfahrungen wurden die europäische Vorstellungskraft und die Ideengeschichte stimuliert. Ein Teil dieser imaginierten Bilder findet sich in der Theatergeschichte der *Chinoiserie* des 17. und 18. Jahrhunderts wieder.

### 3.1. Theater-Chinoiserie im 17. und 18. Jahrhundert

Ein früher, aber wichtiger chinesischer Kulturtransfer ist wie erwähnt die „Chinoiserie“. Allgemein bezeichnet die „Chinoiserie“ einen modischen Stil für an chinesische Vorbilder anknüpfende Zierformen in der Kunst. Der Einfluss dieser Chinamode findet sich in der Malerei, Bildhauerei, der Gartengestaltung, der Architektur, im Kunstgewerbe bei Keramiken, Porzellanwaren, Kabinettschränken, Wandtapeten und nicht zuletzt in der Literatur sowie im Theater. Das idealisierte Chinabild wurde seit Mitte des 17. Jahrhunderts durch Schriften und Reiseberichte der Jesuiten vermittelt; die Chinoiserie erreichte ihren Höhepunkt im aufgeklärten Humanismus des 18.

---

durch die französischen Jesuiten Joseph Henri Marie de Prémare 馬若瑟, Joachim Bouvet 白晋 und Jean-François Fouquet 傅聖澤. Dazu siehe: Fuchs, 1999. S. 42-44. Alle erwähnten Jesuiten und auch die im Haupttext genannten Missionare von Bell und Castiglione lebten eine lange Zeit in China und wurden dort begraben, mit Ausnahme Fouquets, der über 22 Jahre in China lebte.

<sup>80</sup> Sie sind *Historiam narrationem de initiatione & progressu missionis Societate Jesu apud Chineses praesertim in Regno pequinensi ab anno 1581 ad 1661* und *Historia relatio de ortu ac progressibus fidei in regno Chinensi* (1671). Siehe: Väh, 1933. S. 358.

<sup>81</sup> Eine detaillierte Untersuchung dazu siehe Berger, 1990. S. 190-191. Auch Hsia, 2005. S. 224-226.

<sup>82</sup> Der Legende nach entdeckte Fu-hsi die Orakeldiagramme, kerbte die Schriftzeichen ein und lehrte das Volk fischen, viehhüten, geflügelzüchten und ackerpflügen.

<sup>83</sup> Vgl. Leibniz, 2006. S. 300-325, 330-377 und 396-435.

<sup>84</sup> Vgl. Toyka-Fuong, 2003. S. 356-357.

<sup>85</sup> Vgl. Fuchs, 1999. S. 41.

Jahrhunderts. In den folgenden drei Abschnitten wird untersucht, inwieweit die Chinoiserie das europäische Theater beeinflusst hat.

### 3.1.1. *Höfische Festkultur im chinesischen Spektakel*

In der höfischen Festkultur erschien das chinesische „Spektakel-Kostüm“ in der Opéra-ballet bzw. Opera seria. Chinesische Figuren tauchten erst um 1670 in der Zeit des Barock (1600-1720) und in der Wiener höfischen Festkultur auf.<sup>86</sup> In der Bildserie der *Maschere* des italienischen und österreichischen Bühnenbildners Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707) wurden chinesische Figuren so dargestellt, dass die Hauptbestandteile der Kostüme vornehmlich aus zeitgenössischen europäischen Kleidungsstücken bestanden (Abb. I). Lediglich kleinere Attribute verdeutlichten die chinesischen Assoziationen, wie beispielsweise ein Hut in der Form eines steigenden Pagodendachvorsprungs, ein lang über den Mundwinkeln herabhängender grauer Bart und ein langes Gewand mit weiten Ärmeln. Diese Darstellung chinesischer Figuren besaß einen heiter verspielten Charakter. Allerdings fungierte das Chinesische lediglich als Ornament und trug nur zum exotisch-fremden Aussehen bei.



**Abbildung I:**

Chinesische Figuren in der Bildserie der *Maschere* (um 1670 Wien) vom Bühnenbildner Lodovico Burnacini.<sup>87</sup>

In der Zeit des Rokoko (1735-1790) setzte sich die Beliebtheit der *Chinoiserie* fort. In der Opéra-ballet und Opéra seria tauchten in der Folge häufiger chinesische Kostüme auf. Sie dienten als Maskerade zum Tanz auf höfischen Festen in Europa.<sup>88</sup> Im deutschsprachigen Raum ist die Karnevalsunterhaltung *Le Cinesi (Die Chinesinnen)* ein erwähnenswertes Beispiel. Sie wurde 1735 in Schloss Schönbrunn am Wiener Hof gespielt. Antonio Pietro Metastasio (1698-1782), ein italienischer und eine Zeitlang in Wien arbeitender Dichter und Librettist, verfasste sie. Sie diente als Auftakt für einen der am Wiener Hof beliebten Bälle in chinesischen Kostümen.<sup>89</sup> Die Handlung spielt in einer chinesischen Stadt. Handelnde Personen sind die drei jungen Chinesinnen Lisinga, Sivene und Tangia. Ihre Namen sind allerdings nicht authentisch chinesisch, sondern entstammen europäischen Wurzeln und sind als künstlich-phantastisch-chinesisch zu bezeichnen. Gespielt wurden die Figuren von den Erzherzoginnen Maria Theresia von

<sup>86</sup>Vgl. Kreidt, 1987. S. 16-19.

<sup>87</sup> Die Abbildung wurde aus dem Buch Kreidts fotografiert und dient als Zitat zur Erläuterung des Haupttextes dieser Studie. Kreidt, a.a.O. S. 36.

<sup>88</sup> In Frankreich gab es beispielsweise *Les Indes Galantes* (1735) des Librettisten Louis Fuzeiler und des Komponisten Jean-Philippe Rameau, *Les Fêtes Chinoises* (1754), *Les Jardins Chinois* (1754), *Les Noces Chinoises* (1772), *Le Ballet Chinois* (1778) des Ballettmeisters Jean Georges Noverre. Noverres *Les Fêtes Chinoises* gastierte auch in London. 1783 wurden *Solennità dell primo giorno dell'anno nella Cina* in Mailand, *Il Divertimento de Quaqueri nella Cina* in Venedig und *Il Cinese* 1793 in Florenz aufgeführt. Vgl. Berger, 1990. S. 176. Auch: Eberstein, 1983. S. xiii.

<sup>89</sup> Vgl. Berger, a.a.O. S. 184.

Österreich (1717-1780), Maria Anna von Habsburg (1718-1744) sowie einer Hofdame.<sup>90</sup>

Der Raum, in dem die drei chinesischen Damen sich zur Zeremonie des Teetrinkens versammeln, ist im chinesischen Stil gestaltet.<sup>91</sup> Dieses Stück wurde am 24.9.1754 vom Fürsten von Sachsen-Hildburghausen (1702-1787) auf seinem Landgut Schloss Hof in einer erweiterten Fassung als Opera seria noch einmal aufgeführt.<sup>92</sup> Die Musik wurde vom deutschen Komponisten Christoph Willibald Gluck (1714-1787) arrangiert. Dabei wurde eine vierte Figur, Silango, eingeführt; sie stellt Lisangas gerade aus Europa heimgekehrten Bruder dar. Die Handlung verlief nach dem Wetteifern der drei weiblichen Figuren durch ästhetische Vorführungen zwischen dem Trauerspiel, der Pastorale sowie der komischen Oper und endete fröhlich nach der Diskussion in einem gemeinsamen Tanz. Dekorationen und Bühnenbilder waren derart farbenprächtig und glanzvoll, dass eine magische Illumination entstand, die man für chinesisch hielt oder als chinesisch phantasierte.<sup>93</sup>

An diesem Beispiel lässt sich zeigen, wie das „chinesische Spektakel“ durch Kostüme und Bühnendekorationen entsteht. Mit Hilfe dieser Chinoiserie-Mittel werden fiktive chinesische Figuren bzw. Handlungsorte konstruiert. Zur Charakterisierung des Chinesischen werden keine authentischen Darstellungsmittel gewählt, sondern phantastische. Diese zeugen vom Ineinanderfließen der Grenzen zwischen dem Europäischen und dem fiktiven Chinesischen.

### **3.1.2. Bühnenbilder im chinesischen heiligen Stil**

Bühnenbilder im chinesischen Stil erschienen in Johann Oswald Harms Bühnenbildentwürfen zu Agostino Steffanis Oper *Der großmüthige Roland* (1695) in Hamburg (Abb. II). Der Entwurf zeigt u.a. chinesische Pagodenarchitektur mit den spitzen, nach oben eingerollten Dächern in Bilder-Serien. Des weiteren wurden Nachahmungen chinesischer Schriftzeichen in unbeholfenen Schlangenlinien gebildet, die den üblichen geschriebenen oder im Holzschnitt gedruckten Spruchpaaren ähnelten, die auf beiden Seiten von Haustüren in traditionellen chinesischen Gebäuden hingen. Ein chinesischer Tempel wurde um 1790 als Motiv im Bühnenbildentwurf Johann Heinrich Zimmermanns verarbeitet (Abb. III), indem ein sitzender Buddha auf einem Podest in der Mitte unter drei Säulen vor der Tempelvorderwand sitzt und zwei sitzende, vogelartige geflügelte Fabeltiere an seinen beiden Seiten zu ihm anschauen. Diese chinesischen Bilder belegen eine Differenzwahrnehmung der deutschen Bühnenbildner und die Andersartigkeit der chinesischen Kultur, sei es in Form der Pagodenarchitektur,

---

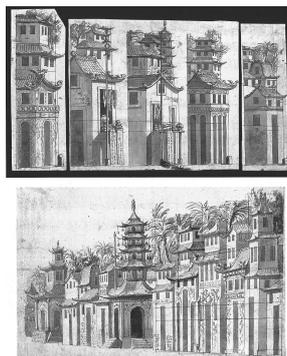
<sup>90</sup> Vgl. Ebd., S. 185.

<sup>91</sup> Vgl. Ebd.

<sup>92</sup> Vgl. *Le Cinesi*, URL: <http://www.librettidopera.it/cinesi/cinesi.html> (Stand: 26.3.2008). Siehe auch Berger, 1990. S. 184-189.

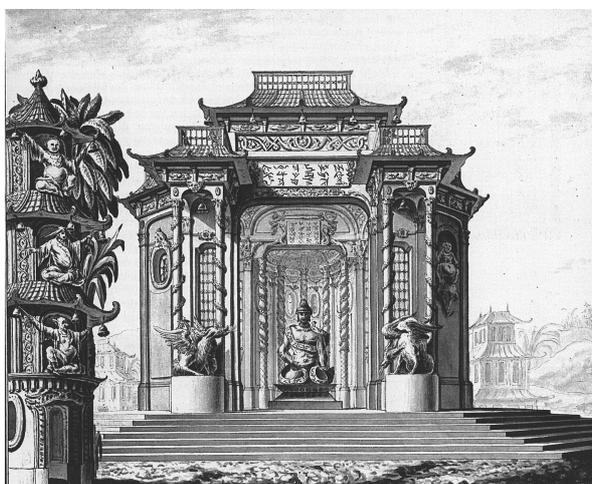
<sup>93</sup> Berger, a.a.O. S. 188-189. Andere Opera seria spielten auch in anderen deutschsprachigen Räumen, wie z.B. 1772 in München *Kam Chinese* des italienischen Komponisten und Gesangslehrers Matteo Rauzzini. Siehe Eberstein, 1983. S. xiii. Außerdem wurde die Opéra-ballet *L'Idolo Cinese* 1774 in Dresden aufgeführt. Vgl. Berger, Ebd. S. 18. Bemerkenswert ist die ähnliche Gestik einer chinesischen Figur, die auf den kolorierten Kupferstichen zu sehen ist (vgl. Kreidt, 1987, S. 58) und in der Opéra-ballet *Les Indes Galantes* in Frankreich auftrat. Die Arm- und Handgestik der chinesischen Ballettfigur zeigt sich, indem sich ihre Arme nach vorn in Schulterhöhe falten und sie mit dem pointierten Zeigefinger nach oben zeigt. Diese Gestik fand sich 2001 in der Hamburger Staatsoper in der Operaufführung *Nussknacker* des Choreographen John Neumeier und 2004 in der Volksbühne Berlin in der Theateraufführung *Murx den Europäer* des Schweizer Regisseurs und Musikers Christoph Marthaler wieder.

der chinesischen Schriftzeichen, des religiösen Martyriums oder von Fabeltieren. Gezeigt wird eine heilige Welt des Chinesischen. Die Bühnendesigns entstanden sowohl auf Grundlage jesuitischer Schriften als auch der Rezeption von Reiseberichten.



**Abbildung II:**

Bühnendesigns der chinesischen Stadt in der Oper *Der großmüthige Roland* (1695 Hamburg) von Johann Oswald Harm.<sup>94</sup>



**Abbildung III:**

Bühnendesign des chinesischen Tempels von Johann Heinrich Zimmermann, Braunschweig um 1790. Mit freundlicher Genehmigung der Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin.

### 3.1.3. *Dramenadaption chinesischer Singspiele*

Im Dramenbereich war das aus dem Musiktheater der Yuan-Dynastie (1279-1368) stammende und vom Autor Ji Xunxiang 紀君祥 geschriebene lyrische Stück *Das Waisenkind des Hauses Zhao* 趙氏孤兒 das erste chinesische Stück, das durch die französische Übersetzung des Jesuiten Joseph Henri Marie de Prémare 馬若瑟 (1666-1736) in Europa verbreitet wurde. Das Drama basiert auf einem historischen Ereignis in der Herbst- und Frühlingsperiode (770 v. Chr. – 476 v. Chr.) und versteht sich als moralisches Werk, das von Beamtenloyalität, Freundschaftsgerechtigkeit, Frauenkeuschheit und Kindespietät gegenüber den Eltern handelt.<sup>95</sup> Die Handlung

<sup>94</sup> Die Abbildung wurde aus dem Buch Kreidts fotografiert und dient als Zitat zur Erläuterung des Haupttextes dieser Studie. Kreidt, 1987. S. 46.

<sup>95</sup> Dieses Drama leitet sich von einer historischen Episode ab, von der zuerst in der Chronik *Frühlings- und Herbstannalen* 春秋 mit weniger als 20 Zeilen berichtet wurde. Eine spätere detaillierte Version dieser Episode wurde im Buch *Aufzeichnungen des Historikers* 史記 beschrieben, das aus der frühen

schildert die Vernichtung der Familie Zhao durch den Kriegsminister Tu, wobei das Waisenkind Zhao Wu 趙武, der einzige männliche Nachkomme und Thronfolger, durch Selbstaufopferung der Beamten und Freunde gerettet wird und sich nach dem Eintritt ins Erwachsenenalter an seinem Feind, dem Kriegsminister Tu, für seine Familie rächt.<sup>96</sup> Prémaries Übersetzung ist erstmals 1735 in Paris unter dem Titel *Tchao-chi-cou-eulh ou l'orphelin de la Maison de Tchao tragédie chinoise* in der Beschreibung *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise* des französischen Jesuiten Jean-Baptiste du Halde (1674-1743) veröffentlicht worden.<sup>97</sup> Diese Übersetzung bildete die Grundlage für einige wichtige Theaterwerke europäischer Autoren der damaligen Zeit. Die Opera seria *L'Eroe Cinese*, 1752 am Wiener Hof vom Komponisten Giuseppe Bonno (1711-1788) und von Metastasio aufgeführt, wurde von diesem Stück angeregt.<sup>98</sup> In der Aufführung wurde die Handlung jedoch in ein spektakuläres heiteres Singspiel transformiert. Eine andere wichtige Adaption war das Schauspiel *L'orphelin de la Chine. Tragédie* des französischen Autors Voltaire (1694-1778). Es wurde am 20.8.1755 in der Comédie Française in Paris uraufgeführt.<sup>99</sup>

Im deutschsprachigen Raum wurde das Drama *Der Chinese, oder die Gerechtigkeit des Schicksals* (1774) von einem Autor namens Friedrich verfasst. In diesem Stück wird das Rache-Motiv aus dem chinesischen Drama benutzt.<sup>100</sup> Jedoch ist eine Form des orientalistischen Moralismus bzw. Despotismus dargestellt, indem die Tugenden gelobt werden und die Untertanen des Despoten Selbstmord begehen.<sup>101</sup> Diese Form des Orientalismus steht als Kritik dem Stück Voltaires gegenüber, in dem der mongolische bzw. chinesische Kaiser Gengis Kan Gnade walten lässt. Forschungen zum 18. Jahrhundert fanden heraus, dass sich ähnliche Motive, wie z.B. der Konflikt zwischen politischer Macht und moralischer Tugend, auch in *Nathan der Weise* (1783) von Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) und in Goethes *Iphigenie auf Tauris* (1779) und *Elpenor* (1783, 1806) finden.<sup>102</sup> Jedoch war diese Art chinesischer Spuren in damaliger Zeit wegen des abgeschwächten Interesses an der China-Mode und der Suche nach der deutschen nationalen Literatur sehr verborgen.<sup>103</sup>

Die Theater-Chinoiserie des 17. und 18. Jahrhunderts spiegelte keine authentischen Gegebenheiten Chinas wider, sondern eine künstlerische und phantastische

---

Han-Zeit zwischen 109 und 91 vor Christus vom chinesischen Autor Sima Qian 司馬遷 geschrieben wurde. Vgl. Hsia, 1998. S. 76-77.

<sup>96</sup> Vgl. Ebd. S. 77-79. Siehe auch Wu, 2004. S. 12-14.

<sup>97</sup> Die deutsche Ausgabe: „*Tchao Chi cou ell Oder Der junge Wayse aus dem Hause Tchao, Eine chinesische Tragödie*“. In: Johann Baptista du Halde. Ausführliche Beschreibung des Chinesischen Reiches und der großen Tartarey. Rostock. S. 420-424. Vgl. Eberstein, 1983. S. xii.

<sup>98</sup> Berger, 1990. S. 198-201. Siehe auch Hsia, 1998. S. 87-88.

<sup>99</sup> Voltaires Drama berief sich auf die Übersetzung in Du Haldes *Description*. Die Zeit der Dramenhandlung wurde in die Zeit der mongolischen Eroberung Chinas in das 13. Jahrhundert verlegt. Das Leben des kaiserlichen Waisenkindes wurde durch die Gnade des Kaisers Gengis Kan, den überwältigenden Mut und die Tugend des Ehepaars Zamti und Idamé gerettet. Vgl. Eberstein, 1983. S. xii. Siehe auch: Voltaire, 1994. S. 19, 112-113. Auch: Berger, a.a.O. S. 204-213.

<sup>100</sup> Vgl. Hsia, 1998. S. 90.

<sup>101</sup> Vgl. Ebd.

<sup>102</sup> Hinweise auf Goethes *Elpenor*, vgl. Eberstein, 1983. S. xiii. Auch: Reichwein, 1923. S. 142-145. Yang, 1975. S. 233-255. Hinweise auf andere Stücke vgl. Hsia, 1998. S. 90-94.

<sup>103</sup> Hsia, a.a.O. Übrigens wird dieses Stück heutzutage zum Bereich des interkulturellen Theaters immer noch weltweit inszeniert, z.B. *The Orphan of Zhao* vom chinesischen Regisseur Chen Shi-Zheng 陈士争 im Rahmen des Lincoln Center Festivals 2003 im Guggenheim Museum New York am 29.-30.6.2003.

Auseinandersetzung mit den europäischen Importkünsten aus China, die von fürstlichen und adeligen Schichten nach eigenen Bedürfnissen und Interessen als Auftrag transferiert und überwiegend in Kostümen sowie Bühnenbildern des Oper- bzw. Tanztheaters dargestellt wurden. Die Bedeutung für das Theater lag in dem aufregenden Spektakel und der Imagination des Chinesischen; es wurde eine neue Theaterkunst geschaffen, deren Darstellungsmittel die Grenzen zwischen europäischer und fiktiv-chinesischer Kultur verwischten. Im späten 18. Jahrhundert, als die China-Mode abgeschwächt war und der Aufklärungsgeist anstieg, wurde allerdings eine differenzierte und kritische Sichtweise auf chinesische Kultur im Bereich der Bühnenbilder sowie der Dramenadaption im deutschsprachigen Raum beobachtet.

### 3.2. Inszenierungsgeschichte der *Turandot*

Ein bedeutendes Beispiel der Inszenierung von der chinesischen Kultur in Europa ist die Oper *Turandot*, deren Aufführungen bis in die heutige Zeit noch präsentiert werden.<sup>104</sup>

Im deutschsprachigen Raum wurde sie 1801 von Friedrich Schiller (1759-1805) zuerst als Schauspiel erschaffen und 1911 am Deutschen Theater Berlin vom Regisseur Max Reinhardt (1873-1943) inszeniert.

Der Turandot-Stoff geht bekanntlich auf das Epos Haft paikar (*Sieben Schönheiten der sieben Prinzessinnen* 1198/1199) des persischen Dichters Nizāmi (um 1140-1209) zurück.

In dem Stück spielt die Handlung in Russland und „Turandot“ wird als russische Prinzessin eingeführt.<sup>105</sup> Von der Turandot-Erzählung gibt es mehrere Überlieferungen, so fügte der persische Dichter Lārī (gestorben 1506) erstmalig eine namenlose „chinesische“ Prinzessin zusammen mit einer Reihe religiöser Rätsel in den Stoff ein.<sup>106</sup>

Der Name „Turan Dokht“ und der Hof von Peking als Handlungsort erschienen zum ersten Mal im 17. Jahrhundert in der persischen Märchensammlung Hāzār-jak Rūz (Tausend und ein Tag) von einem Derwisch namens Mokles.<sup>107</sup> Teile davon wurden erstmals zwischen 1710-1712 in Paris in französischer Übersetzung mit dem Titel *Les mille et un jours (Tausend und ein Tag)* von dem Philologen und Diplomaten François Pétis de la Croix (1653-1713) veröffentlicht.<sup>108</sup> Die Übersetzung wurde zusammen mit dem Schriftsteller Alain-René Lesage (1668-1747) erarbeitet. In diesem Werk findet sich die Erzählung *L'Histoire du Prince Calaf et de la Princesse de la Chine (Die Geschichte des Prinzen Kalaf und der Prinzessin von China)*. De la Croix gab der

---

<sup>104</sup> Ein aktuelles Beispiel für die Inszenierung der Oper *Turandot* Giacomo Puccinis im deutschsprachigen Raum war die Premiere am 27.9.2003 in der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. Sie wurde von der deutschen Filmregisseurin Doris Dörrie inszeniert und vom japanisch-stämmigen US-amerikanischen Dirigenten Kent Nagano musikalisch geleitet. Ein Sonderbeispiel multikultureller Inszenierung der Oper *Turandot* Puccinis fand im Teatro Comunale in Florenz, Italien 1997 statt. Sie wurde vom indischen Dirigenten Zubin Mehta, vom chinesischen Filmregisseur Zhang Yimou 张艺谋 und von den Solisten des Maggio Musicale Fiorentino zusammen erarbeitet. Diese Gruppe von Künstlern führte 1998 die Inszenierung im Freien auf dem Hof der Verbotenen Stadt in Peking als Schauplatz fort, wobei prächtige Kulissen mit fast 500 Mitwirkenden in historischem Kostüm der Ming-Dynastie (1368-1644) und mit authentischen Trommeln aus jener Zeit gespielt wurden. Da es keine Elemente der deutschen Theaterkultur in dieser Inszenierung gab, konnte sie bedauerlicherweise nicht als Untersuchungsgegenstand dieser Studie ausgewählt werden.

<sup>105</sup> Vgl. Kubin, 1986. S. 275. Siehe auch: Lo, 1996. S. 34.

<sup>106</sup> Vgl. Lo, a.a.O. S. 34.

<sup>107</sup> Vgl. Kormacher, 1993. S. 15-16.

<sup>108</sup> Aufgrund der Freundschaft erhielt Da Pétis de la Croix 1675 Mokles Erlaubnis zum Abschreiben seiner Sammlung. Vgl. Kormacher, 1993. S. 16.

chinesischen Prinzessin und dem chinesischen Kaiser die Namen Tourandochte und Altom Khan.<sup>109</sup> Lesage übernahm das Turandot-Märchen in seine Sammlung *Le Théâtre de la foir* (1721-1737) und brachte den Stoff 1729 mit dem Titel des Vaudevilles *La Princesse de la Chine* erstmals auf die Bühne.<sup>110</sup> Carlo Gozzis (1720-1806) *Fiaba cinese teatrale tragicomica (Turandot. Tragikomisches Märchen in fünf Akten)* wurde am 22.1.1762 im Teatro San Samuele in Venedig aufgeführt. Der Historie zufolge wandelte sich der Turandot-Stoff vermutlich von einer persischen über eine französische bis hin zu einer italienischen Chinoiserie.

### 3.2.1. *Schillers realistischeres China und sein Welttheater (1802)*

Schiller schuf von November 1801 bis Januar 1802 eine Bühnenfassung des Stückes *Turandot, Prinzessin von China, ein tragikomisches Märchen nach Gozzi*; dieses wurde am 30.1.1802 in Weimar uraufgeführt.<sup>111</sup> Schillers Bearbeitung gehörte zum Spielplan des Weimarer Hoftheaters Johann Wolfgang von Goethes (1749-1832). Sie zielte darauf ab, durch die Bearbeitung wichtiger ausländischer klassischer Werke auf seiner Bühne ein Welttheater bzw. eine Weltliteratur zu präsentieren.<sup>112</sup> Für diese Konzeption waren die Übersetzung und die Aneignung ausländischer bzw. fremder Texte bedeutsam. Sie trugen zu einer Bereicherung des Repertoires am Weimarer Hoftheater bei und ermöglichten etwas Neues in Deutschland.<sup>113</sup> So wurden fremdsprachige Werke, hauptsächlich europäische, wie griechische, englische, französische und italienische, am Ende des 18. Jahrhunderts auf den deutschen Bühnen produktiv rezipiert.<sup>114</sup> Mit der Bearbeitung von Gozzis *Turandot* brachte Schiller, ungeachtet des verminderten Interesses an der *Chinoiserie* in Europa, die chinesische Kultur auch auf die deutsche Bühne. Mit seiner Schöpfung<sup>115</sup> bemühte Schiller sich u.a. darum, ein realistischeres China zu präsentieren.<sup>116</sup>

In seinen Regieanweisungen beschreibt Schiller die Kostüme detaillierter, so dass chinesisches Kolorit realistischer dargestellt wird. Beispielsweise gab er beim Auftritt der Fabelfigur des Kaisers von China den Hinweis: „Zuletzt der Großchan Altoum, in chinesischem Geschmack mit einiger Übertreibung gekleidet.“<sup>117</sup> In einer Aufführung von Gozzi/Schillers *Turandot* 1813 in Wien wurde die Figur „Brighella“ als chinesischer Mandarin mit langem Schnurrbart, Zopf und einem Hut aus Pagodendachrinnen verkleidet (Abb. IV). Seine Kleidung zeigte eine Art Wassermuster. Er trug schwarze Schuhe mit nach oben gestreckten Schuhspitzen und weißen Streifen am Unterrand der Schuhe. Ein Diener war in derselben Aufführung mit einem langen

---

<sup>109</sup> Vgl. Arnold, 1932. S. 54f. Siehe auch: Kormacher, a.a.O. S. 16.

<sup>110</sup> Vgl. Kormacher, a.a.O. S. 17.

<sup>111</sup> Vgl. Guthke, 2000. S. 89.

<sup>112</sup> Vgl. Lo, 1996. S. 43, 45-46. Siehe Fischer-Lichte, 1999. S. 10. Goethe war ein Hauptvertreter der Weltliteratur und der Vermittlung fremder Dramatik im Programm seines Weimarer Theaters.

<sup>113</sup> Vgl. Goethe, 1992c. S. 916.

<sup>114</sup> Beispiele der fremden Werke: vgl. Fischer-Lichte, 1999. S. 10.

<sup>115</sup> Schillers Arbeitsgrundlage war August Clemens Werthes Übersetzung von Gozzis *Turandot*. Trotz der Prosa Werthes setzte Schiller die Turandot-Fassung entsprechend Gozzis Versmaß des Endecasillabo in Blankverse um. Vgl. Guthke, 2000. S. 89 und vgl. Lo, 1996. S. 43.

<sup>116</sup> Schillers andere wichtige Schöpfung war ein universales menschliches Ideal zu kreieren, das durch die Vertiefung der Charakterisierung der Figur Turandot im Sinne ihres Konflikts zwischen weiblicher Emanzipation und idealer Liebe zu ihrem Mann dargestellt wurde. Siehe dazu die detaillierte Untersuchung: Tan, 2007. S. 59-76. Im folgenden Abschnitt dieser Studie wird hauptsächlich auf den Aspekt des realistischeren China eingegangen.

<sup>117</sup> Schiller, 2000. S. 21.

Zopf dargestellt und trug ebenfalls die Schuhe mit nach oben gestreckten Schuhspitzen (Abb. V). Der lange Zopf entspricht zum Teil der männlichen Frisur des mandschurischen Volkes während der Qing-Dynastie (1644-1911)<sup>118</sup>. Die Verwendung des Zopfes als Verkleidung im Bühnenstück demonstriert den Wissensstand über Chinesen in der frühen Neuzeit in Deutschland. Das Wassermuster und diese Art Schuhe finden sich häufig bei Kostümen des traditionellen chinesischen Musiktheaters. Die äußerlichen Attribute und Kostüme der Figuren entsprachen zwar in etwa dem damaligen chinesischen Alltag und dem traditionellen Musiktheater; allerdings wurden sie trotzdem vornehmlich den europäischen Phantasievorstellungen entsprechend umgestaltet und verwandelt.



**Abbildung IV**

„Brighella“, die ehemalige Maskenfigur der Commedia dell’Arte der Tragikomödie *Turandot* von Carlo Gozzi in der Bearbeitung von Friedrich Schiller in einer Aufführung Wien 1813.<sup>119</sup>



**Abbildung V**

Rollenbild der Figuren Prinzessin und Diener aus der Aufführung *Turandot* von Gozzi/Schiller, Wien 1813.<sup>120</sup>

Darüber hinaus fügte Schiller religiöse und legendäre Elemente der chinesischen Kultur seiner Inszenierung der *Turandot* bei. Er verwendete ‚Tien‘ und ‚Fohi‘ als Götter. Schillers eingedeutschtes ‚Tien‘ bezieht sich vermutlich auf das chinesische Wort 天 [Tiān], das Himmel bedeutet. Im religiösen Bereich bezeichnet es den Geist, der alles regiert. ‚Fohi‘ kann als eine Mischung des vorgeschichtlich sagenhaften chinesischen Kaisers Fu-hsi 伏羲 und des chinesischen Wortes für Buddha 佛 [Fó] betrachtet werden.<sup>121</sup> Damit wurde eine neue Gestalt geschaffen. Das Wissen um den Kaiser Fu-

<sup>118</sup> Der lange Zopf gilt im deutschen Alltag noch als Zeichen für einen Chinesen, so z.B. in zeitgenössischer Werbung oder in Kinderbüchern. Er trägt so zur Stereotypisierung der Chinesen bei. Siehe Yü-Dembski, 1991. S. 73-74.

<sup>119</sup> Diese Abbildung wurde aus dem Buch Kreidts fotografiert und dient als Zitat zur Erläuterung des Haupttextes dieser Studie. Kreidt, 1987. S. 51.

<sup>120</sup> Ebd., S. 59.

<sup>121</sup> In den bisherigen Forschungen wird meist darauf hingewiesen, dass Schiller den mythischen chinesischen Kaiser Fu-hsi mit dem chinesischen Fo (Buddha) verwechselte. Vgl. Berger, 1990. S. 230. Auch Köster, 1891. S. 200. Jedoch fand die aktuelle Forschung heraus, dass Schiller seine Kenntnisse durch den Roman *Hao Kjöth Tschwen* erhielt und damit eine märchenhafte chinesische Welt in seinem Turandot-Stoff schuf. Vgl. Tan, 2007. S. 53-59. Im Anschluss daran wird in diesem Abschnitt

hsi war seit dem Gedankenaustausch zwischen Leibniz und Bouvet im deutschsprachigen Raum überliefert. Schillers zeitgenössisches Wissen über Fo<sup>122</sup> legt die Vermutung nahe, dass er diese Figur mit dem Kaiser Fu-hsi verbunden hat, um etwas Neues zu erschaffen. Dabei wurde das Wort ‚Fo‘ als erster Teil der Gestalt und ‚hi‘ als zweiter Teil gebildet. Schiller verwendete die Buchstaben ‚hi‘, anstelle des ‚hsi‘ aus dem Namen Kaiser Fu-hsi aufgrund der ähnlichen Aussprache zwischen der Silbe ‚hi‘ auf Deutsch und dem Wort ‚hsi‘ auf Chinesisch. Durch das aktuelle Wissen, die sprachliche Annahme bzw. Lokalisierung (= Eindeutschung) und die Umgestaltung entstand eine neue Gestalt, die anders als Gozzis Götter bzw. dessen Chinoiserie-Figur war. Sie wurde als etwas Neues im Rahmen des Programms eines Welttheaters mit realistischeren chinesischen Elementen<sup>123</sup> im deutschsprachigen Raum erschaffen.

Im 19. Jahrhundert wurde die chinesische Kultur weitgehend diskreditiert, indem China als stagnierendes, despotisches Reich negativ dargestellt wurde<sup>124</sup>. Im zeitgenössischen Musiktheater stand das orientalische Fremde nun im Vordergrund der Inszenierungen.<sup>125</sup> Im Zusammenhang mit den damaligen Völkerschauen traten aber noch 1822 zwei Chinesen in Berlin auf. Wie Archivadokumente belegen<sup>126</sup>, wurden sie dem Publikum in einer ungefähr fünf-minütigen Schau präsentiert. Diese beiden Gelehrten (benannt von Goethe) spielten auf einem zweisaitigen Musikinstrument und führten Schattenboxen vor. Erst fast ein Jahrhundert später, im Jahre 1911, waren chinesische Kulturelemente erneut zu sehen, diesmal am Deutschen Theater in Berlin in der Theateraufführung der *Turandot* von Max Reinhardt.

### 3.2.2. *Sterns symbolistische Bühnenbilder und Kostüme in der Inszenierung Reinhardts (1911)*

Am 27.10.1911 fand die Uraufführung der Inszenierung von *Turandot. Chinesisches Märchenspiel* im Deutschen Theater statt. Sie wurde bis zum 9.4.1912, insgesamt 52 Mal aufgeführt.<sup>127</sup> Die chinesischen Elemente zeigten sich überwiegend in

---

interpretiert, wie Schiller nach dem aktuellen Wissen über China die chinesischen Elemente in eine eigene Mischform umsetzte.

<sup>122</sup> Vgl. Berger, a.a.O.

<sup>123</sup> Ein weiteres chinesisches Element taucht beim dritten Rätsel in Schillers *Turandot* auf. Dabei handelt es sich um einen Pflug, der sich mit der chinesischen Zeremonie im alten Pflugfest verbinden lässt. Vgl. Lo, 1996. S. 55-57.

<sup>124</sup> Vgl. Fuchs, 1999. S. 48-53.

<sup>125</sup> Vgl. Kreidt, 1987. S. 31, 48 und 76-77. Wegen der europäischen kolonialen Welteroberung und der ägyptischen, assyrischen und babylonischen Ausgrabungen wurden orientalische Stoffe in Europa einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich.

<sup>126</sup> Die ersten beiden Chinesen in Deutschland waren Feng Ya Xing und Feng Ya Xue, die aus der südchinesischen Hafenstadt Kanton kamen und 1822 auf Betreiben des Kaufmanns Heinrich Lasthausen nach Berlin gelangten. Vgl. Gütinger, 2004. S. 83-87.

<sup>127</sup> Vgl. Huesmann, 1983. S. 576. Die Vorlage zu dieser Inszenierung war nicht Schillers Bearbeitung, sondern Gozzis Version, die als Bühnenmanuskript von Karl Gustav Vollmoeller ins Deutsche übersetzt wurde. Vgl. Vollmoeller, 1911. Ferruccio Busoni komponierte die Schauspielmusik und dirigierte am 13.11.1911 einmalig die Vorstellung. Er leitete 1917 im Stadttheater Zürich erstmals die Oper *Turandot* in zwei Akten. Die Inszenierung des *Turandot*-Stoffes in der Oper wurde 1926 in Mailand von Giacomo Puccini weiter umgewandelt. In seinem Briefwechsel mit Giuseppe Adami bezieht sich Puccini auf die Reinhardtsche Aufführung am Deutschen Theater in Berlin und sieht sie als Inspiration für seine Komposition der Oper *Turandot* an. Die Operninszenierung von Puccini und Franco Alfano-Schluß wurde erstmalig 1926 an der Hofoper Dresden aufgeführt. Da viele ausführliche Untersuchungen der Oper *Turandot* von Puccini, die sich auf den Exotismus in der Musik beziehen, vorhanden sind und meine Untersuchung sich auf die deutsche Theaterkultur begrenzt, schließe ich die Oper *Turandot* von Puccini als Untersuchungsgegenstand aus, obwohl ihre Bedeutung als Vorlage für spätere Operninszenierungen

Bühnenbildern und Kostümen. Der Bühnenbildner Ernst Stern (1876-1954) hatte schon in seiner Kindheit in Wien Bekanntschaft mit dem Chinesischem gemacht. Durch das Reisebuch *Im fernen Osten* angeregt, baute er japanische und chinesische Städte mit Brücken, Pagoden und Stadtmauern nach.<sup>128</sup> Die Musik- und Theaterausstellung in Wien, die einen besonderen Ausstellungspark hatte und deren Bühnen dekorative Schätze aus Indien, Japan und China beinhalteten, boten ihm Gelegenheit zu weiterer Inspiration.<sup>129</sup> Im Programmheft *Blätter des Deutschen Theaters* schreibt Stern über die Inszenierung des *Turandot*, dass anstatt der *Chinoiserie* des Rokoko eine neue *Chinoiserie* mit zeitgenössischem Konzept für Bühnenbilder und Kostüme geschaffen werde.

„Diese Freiheit reizt uns am Rokoko; sie möchten wir in unsere Zeit übernehmen. Das naive, fast äußerliche Verhältnis zur fremden Kultur ist für uns natürlich verloren, aber die beneidenswert leichte und unbelastete Art, eine ferne Welt aus der eigenen Zeit heraus zu beleben, mag uns vorbildlich sein. Wir wissen heute auch sachlich so viel mehr über China, daß es uns töricht erschiene, auf die Fülle zu verzichten; wir brauchen uns aber von diesem Wissen nicht beengen zu lassen, und auch uns soll es nicht mehr bedeuten als Ornament und Arabeske.“<sup>130</sup>

Stern folgte einerseits der europäischen historischen Tradition der *Chinoiserie*, indem er eine leicht verspielte Art des Chinesischen darstellen und mit der Einstellung der Weltöffnung frei verknüpfen wollte. Andererseits zielte er im zeitgenössischen theaterästhetischen Hintergrund der anti-naturalistischen und illusionistischen bürgerlichen Bühne darauf ab, in seiner eigenen Zeit die Kunst der *Chinoiserie* neu zu erschaffen. Die Bühnenbilder in der Inszenierung der *Turandot* beschrieb Stern wie folgt:

„Wir bauen über dem Thronsaal Kaiser Altoms eine chinesische Phantasiestadt aus beleuchteten Papierhäuschen, lassen Turandot in einem Gitterzimmer aus Lack wohnen, Prinz Kalaf träumt seinen Liebestraum behütet von zwei Riesenvasen.“<sup>131</sup>

Heinrich Stümcke, ein zeitgenössischer Kritiker, kommentierte die Bühne als artige *Chinoiseries*.

„Es gab artige Chinoiseries zu schauen, erleuchtete Häuser und Türme aus Papier, Zimmer und Gänge aus lackiertem und vergoldetem Holz, Vorhänge mit riesigen gestickten Drachen, die sich in raffinierter Steigerung der Abtönung und Farbgebung den Gewändern der vorüberziehenden Würdenträger anpassten.“<sup>132</sup>

Papierhäuschen, Lack und Vasen stehen in den Augen Sterns für das Chinesische. Während Lack und Porzellan in der Rokoko-Zeit üblicherweise zum Kunstgewerbe gehörten, machte Stern dieses Kunstgewerbe auf der Bühne künstlerisch erfahrbar.

Statt eines Vorhangs aus Samt sind zwei bestickte bunte Seidenvorhänge auf Sterns Malerei zu sehen (Abb. VI-VII).<sup>133</sup>

---

dieses Werkes des 20. Jahrhunderts zu beachten ist. Zu einigen wichtigen Untersuchungen der deutschsprachigen Forschungen zum Exotismus in der Oper *Turandot* von Puccini siehe Lo, 1996; Kormacher, 1993; Gulrich, 1993.

<sup>128</sup> Vgl. Stern, 1955. S. 10.

<sup>129</sup> Vgl. Ebd. S. 11-12.

<sup>130</sup> Stern, *Chinoiserie* vom 27.10.1911. S. 85.

<sup>131</sup> Ebd.

<sup>132</sup> Stümcke, 1911/1912. S. 107.

<sup>133</sup> Seide wurde erstmals auf dem Landweg in der Han-Dynastie (206 v. Chr. - 220 n. Chr.) nach Indien und dann nach Europa exportiert und wird bis heute immer noch mit chinesischer Kultur assoziiert.



**Abbildung VI-VII:**

Entwürfe zweier bestickter Seidenvorhänge in der Reinhardtschen Turandot-Inszenierung 1911 am Deutschen Theater Berlin.<sup>134</sup>

Diese Seidenvorhänge erschienen nicht als an bestimmten Stellen auf der Bühne fixierte, sondern als bewegliche (tragbare) Versatzstücke. Auf einem orangefarbenen Vorhang oben mittig befindet sich ein fliegender gelb- und lilafarbener Drache, unter dem ein Mann mit einer Lanze kämpft. Auf einem anderen lila-blauen Vorhang sind zwei farbige Schmetterlinge nebeneinander abgebildet. Zwischen den Schmetterlingen in der oberen Mitte liegt eine Blume. Unter dem linken Schmetterling steht ein erschöpfter Mann in einem kurzen weißen Gewand mit langen Ärmeln. Die beiden Hintergrundfarben, orange und lila-blau, sind starkfarbig, womit der mehrfarbig gemusterte Drache und die beiden musterfarbigen Schmetterlinge sehr auffällig kontrastiert werden. Drache und Schmetterling sind wichtige Symbole in der chinesischen Kultur. Der Drache symbolisiert eine mythische Abstammung des Proto-Chinesen und ist ein Sinnbild für den Himmelssohn (d.h. den Kaiser) seit der Hand-Dynastie.<sup>135</sup> Der Schmetterling steht öfter als Symbol für einen verliebten Mann, der aus Blütenkelchen saugt oder zwischen Blumen tanzt, wobei Blütenkelche und Blumen Sinnbilder für Frauen sind.<sup>136</sup> In Anbetracht der Symbolik des Drachens bzw. des Schmetterlings und deren Bedeutungen in der chinesischen Kultur sowie der Verehrung der Prinzessin Turandot durch viele Prinzen in der Handlung stellt Sterns Malerei eine Affinität zwischen den Bühnenbildern und den Dialogen der Bühnenfigur her. Die inneren Gefühle der Prinzen werden ausgedrückt, indem sie erst mutig um die Liebe Turandots kämpfen und sich dann frustriert ergeben. Durch diese neue Verbindung der Sinnbilder aus der chinesischen Kultur und des Handlungsgeschehens der europäischen *Turandot* strebte Stern eine ideelle Welt der Schönheit an. Dabei entfalten sich die Bühnenbilder als etwas Neues mit neuen ästhetischen Möglichkeiten. Im Hinblick auf die Symbole als stiltechnische Elemente weisen Sterns Stickereien über den realistischen oder naturalistischen Bühnenstil hinaus. Eigentlich ist sein Stil symbolisch-plakativ. Die Neubelebung der *Chinoiserie* findet bei Stern weder im

<sup>134</sup> Die Abbildungen wurden aus dem Buch von Stern und Herald gescannt und dienen als Zitate zur Erläuterung des Haupttextes dieser Studie. Stern/Herald (Hg.), 1918. S. 64ff. und S. 192ff.

<sup>135</sup> Vgl. Münke, 1976. S. 90-93.

<sup>136</sup> Vgl. Eberhard, 1983. S. 256.

nachahmenden Stil der alltäglichen China-Mode noch dem realistischen ‚couleur locale‘, sondern im Stil des Symbolismus (1905-1925) auf der Bühne statt. Ferner beschreibt Stern seine Ideen der Kostüme wie folgt:

„Wir ziehen unserer Chinesin ein beinahe echtes Kostüm an, und der Verzicht auf die moderne Kleidung fällt uns nicht sonderlich schwer. In den schmal und hochgezogenen Augenbrauen, in den kleinen Schritten der trippelnden Füßchen, für das Rokoko vielleicht der Gipfel der Häßlichkeit, erwächst uns nur ein Stilreiz mehr.“<sup>137</sup>



**Abbildung VIII**

Entwürfe von zwei Figurinen in der Reinhardtschen Turandot-Inszenierung 1911 am Deutschen Theater Berlin.<sup>138</sup>

Auf einer Zeichnung Sterns tragen die Frauenfiguren bunte Kleidung mit langen und lockeren Ärmeln, extravagante schmückende Kronen, dekorative lange Ketten sowie kleine Schuhe mit hohen Plateausohlen und halten Fächer und Taschentücher (Abb. VIII). Die Entwürfe der Kostüme entsprechen beinahe dem Stil der damaligen chinesischen Mode in der Qing-Dynastie (1644-1911), die für Stern Vorbild war. Drei Bilder der Inszenierung des *Turandot* von 1911 zeigen ähnliche Kostüme wie die Entwürfe von Stern. Die beiden Schauspielerinnen, Gertrud Eysoldt (Abb. IX) und Camilla Eibenschütz (X), welche die Figuren der Turandot bzw. Zelima spielten, haben hochgezogene Augenbrauen, die der damaligen chinesischen Mode ähnelten. Außerdem tragen sie kleine Schuhe mit hohen Absätzen, so dass ihr Gang Sterns Beschreibung von „kleinen Schritten“ mit „trippelnden Füßchen“ gleicht, ähnlich dem Gang damaliger Chinesinnen mit gebundenen Füßen.



**Abbildung IX:**

Rollenbild sowie Kostüm der Schauspielerin Gertrud Eysoldt in der Figur Turandot in der Reinhardtschen Turandot-Inszenierung 1911 am Deutschen Theater Berlin.<sup>139</sup>

<sup>137</sup> Stern, Chinoiserie vom 27.10.1911. S. 86.

<sup>138</sup> Die Abbildung wurde aus dem Buch von Stern und Herald gescannt und dient als Zitat zur Erläuterung des Haupttextes dieser Studie. Stern/Herald, 1918. S. 144ff.

<sup>139</sup> Die Abbildung wurde aus dem Buch Rothes gescannt und dient als Zitat zur Erläuterung des Haupttextes dieser Studie. Rothe (Hg.), 1930. S. 117.



**Abbildung X:**

Rollenbild sowie Kostüm der Schauspielerin Camilla Eibenschütz in der Figur Zelima in der Reinhardtschen Turandot-Inszenierung 1911 am Deutschen Theater Berlin. Mit freundlicher Genehmigung vom Archiv des Deutschen Theaters Berlin.

Das Drachensmotiv und das auf chinesischer Kleidung übliche wolkenförmige Muster befinden sich auf dem langen Kleid der Figur des chinesischen Kaisers, Altoum, der vom Schauspieler Wilhelm Diegelmann (Abb. XI) dargestellt wurde. Wolkenförmige Muster befinden sich sehr häufig auf Kostümen des traditionellen chinesischen Musiktheaters. Abweichungen der Kostümentwürfe nach chinesischem Geschmack erscheinen im Bild auf den Fächern. Statt eines Yin-Yang-Symbols im Entwurf Sterns befindet sich auf den Fotos ein Gesicht, ähnlich dem eines Tigers auf dem Fächer der Figur Zelima. Dieses Motiv taucht erneut als Schmuck auf dem Gürtel des chinesischen Kaisers Altoum auf, wobei die Tigerin das assoziative phantastische Bild der *Turandot* bei Gozzi und Schiller war.<sup>140</sup> Trotz dieser Abweichungen innerhalb Sterns „Chinoiserie“ entsprechen der Schnitt, das Muster und die Farbe der Kostüme zu einem großen Teil der damaligen chinesischen Modekultur. Insofern dienten die chinesischen Elemente in der Kostümgestaltung weniger als Ornament oder Accessoires, sondern sie näherten sich einer ‚couleur locale‘ an, d.h. sie wurden in der Kleidungsart des chinesischen Landes gestaltet, wobei jedoch die Phantasie bei der Umgestaltung der Kostüme noch immer eine Rolle spielte.



**Abbildung XI:**

Das Rollenbild sowie Kostüm des Schauspielers Wilhelm Diegelmann in der Figur Altoum in der Reinhardtschen Turandot-Inszenierung 1911 am Deutschen Theater Berlin. Mit freundlicher Genehmigung vom Archiv des Deutschen Theaters Berlin.

<sup>140</sup> Vgl. Berger, 1990. S. 228.

Schaffte Stern durch die Anwendung chinesischer Elemente eine neue Ästhetik? Stern setzte den historischen Weg der europäischen Chinoiserie fort, bezog Elemente der damaligen Rezeption chinesischer Kultur und der Kunstrichtung des Symbolismus in seine Bühnenbilder und Kostüme ein, um eine eigene Chinoiserie zu kreieren. Seine Chinoiserie vollzog sich in der Kunstform des Theaters. Die Erscheinungsform dieser neuen Ästhetik ist hybrid, ähnlich wie ein Gewebe, das aus verschiedenen Elementen zusammengeknüpft ist. Die Mischform unterscheidet sich einerseits von der europäischen Kultur, andererseits weicht sie ebenso von der chinesischen Kultur ab. Dabei wurde die ästhetische Erfahrung von damaligen Kritikern als Faszination<sup>141</sup> oder geschickter Effekt des Grotesken<sup>142</sup> empfunden. Faszination und Groteske bewegen sich in den Bereichen des noch nicht Gedachten, Gesehenen oder Gehörten und fordern die Theaterkonvention auf der deutschen Bühne heraus.

Sterns Einstellung gegenüber der chinesischen Kultur war positiv, indem er sowohl die historische Chinoiserie als auch die damaligen chinesischen Elemente als Reizmittel seiner Kunst verwandte. Im Blickpunkt der Theaterproduktionsästhetik war für Stern wichtig, welche chinesischen Elemente als Reizmittel seiner Bühnenkunst dienen konnten, und somit konnte er neue ästhetische Möglichkeiten seiner Kunst auf der Bühne erzeugen. Die bisherigen Forschungen zum Exotismus, wie sie in der Forschung zum Musiktheater des 19. Jahrhunderts angewendet werden, gehen von einem philosophischen Blickwinkel aus, der dem Exotischen einen Bedeutungsgehalt aus der Perspektive eines Rezipienten, wie beispielsweise eines Lesers oder eines Publikums, zuschreibt, anstelle eines Künstlers, der zwar auch erst ein Rezipient der fremden Kultur ist, dann jedoch in der Kunstproduktion als Schöpfer des Exotischen für andere Rezipienten tätig wird. Insofern fungieren Künstler bei Aufnahme fremder Kulturen für ihr Publikum auch als Zwischenträger. Ferner streben Künstler statt des authentischen Fremden meistens etwas Neues und Kreatives an. Bei Sterns Transfergeschichte wird gezeigt, dass er weder auf Darstellungen allgemeiner chinesischer Stereotypen noch auf Projektionen bzw. Selbst-Projektionen von Europäern abzielt, sondern einige positive Reizmittel des Exotischen in seinem Produktionsstil vereinnahmt und damit einen neuen symbolischen Stil mit Mischform schuf.

Zusammengefasst kann konstatiert werden, dass die Inszenierungsgeschichte von *Turandot* im deutschsprachigen Raum von den Interessen der jeweiligen individuellen Rezipienten und ihrer zeitgenössischen künstlerischen Konzepte abhängig ist. Schillers Interesse entsprechend dem aktuellen Wissenstand über China in der frühen Neuzeit und seine *Turandot* im Theaterprogramm Goethes ermöglichten es, am Anfang des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Gebiet ein Welttheater mit realistischeren chinesischen Kulturelementen zu präsentieren, als dies noch in der Zeit des Barock und des Rokoko möglich war. Nach einem Jahrhundert wurden die chinesischen Kulturelemente aufgrund von Sterns Vorliebe der wienerischen Chinoiserie und seiner zeitgenössischen symbolischen Kunstrichtung zu einer Mischform der Bühnenbilder und Kostüme in der Reinhardtischen Inszenierung der *Turandot* umgewandelt.

---

<sup>141</sup> Vgl. Köhler, 1911/1912. S. 135. Siehe auch R.O.F. vom 28.10.1911.

<sup>142</sup> Siehe eine Kritik, die sich in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloß Wahn der Universität zu Köln befindet. Ohne Quellenangabe.

### 3.3. Politisierung chinesischer Kulturelemente des 20. Jahrhunderts

Von 1914 bis 1989 gab es große politische Umwälzungen in der Weltgeschichte, insbesondere die beiden Weltkriege, den Kalten Krieg sowie die Entkolonialisierung in Übersee. Vor diesem Hintergrund wurden politische Themen bzw. Anliegen auch im „politischen Theater“ aufgegriffen, dessen Begriff im Jahr 1929 auf die Schrift von Erwin Piscator (1893-1966) mit dem Titel *Das politische Theater* zurückgeht.<sup>143</sup> Im Laufe der Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts entwickelten sich unterschiedliche Formen des politischen Theaters.<sup>144</sup> In diesem Zusammenhang wurden auch chinesische Kulturelemente im deutschsprachigen Theater politisiert. Im folgenden Abschnitt wird untersucht, welche Elemente politisiert eingesetzt wurden, wie sie politisch bearbeitet worden sind und in welchen Funktionen sie im Hinblick auf die Theaterästhetik bedeutsam waren.

#### 3.3.1. *Die revolutionäre Weberin und die Strategie der Episierung in Piscators Tai Yang erwacht (1931)*

Von der Weimarer Republik (1918-1933) bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs kam es zu drei bedeutsamen Inszenierungen innerhalb der Berliner Szene des deutschsprachigen Theaters, in denen Elemente chinesischer Kultur bearbeitet wurden: *Der Kreidekreis* (1925) von Klabund (Alfred Henschke, 1890-1928) im Deutschen Theater Berlin (Regie: Max Reinhardt)<sup>145</sup>, *Das Land des Lächelns* (1929)<sup>146</sup> von Franz Léhar (1870-1948) im Berliner Metropoltheater und *Tai Yang Erwacht* (1931) von Erwin Piscator im Wallner-Theater. *Der Kreidekreis* beruhte auf einer Adaption und freien Bearbeitung des Yuan-Singspiels 包待制智賺灰闌記雜劇 (kurz genannt: 灰闌記 Hui-Lan-Ji = Die Geschichte des Kreidekreises) vom Autor Li Xing Dao 李行道<sup>147</sup>, bei dem das chinesische Singspiel als Dramenstoff zum Schauspiel adaptiert wurde, ähnlich wie beim Waisenkind des Hauses Zhao.<sup>148</sup> Im Hinblick auf den Inhalt folgte die Operette *Das Land des Lächelns* auch mit dem Scheitern der Liebe zwischen Menschen unterschiedlicher Kulturkreise auf der Opernbühne des 19. Jahrhunderts und am Anfang des 20. Jahrhunderts. Das Bühnenbild war wiederum im Stil der ‚couleur locale‘ gestaltet. Im Gegensatz dazu vertritt *Tai Yang erwacht* eine neue Art der Adaption und Bearbeitung, die als Episierung der chinesischen Kulturelemente einer Art theatralem politischem Leben dient, die sich auf die Inszenierung mithilfe von

---

<sup>143</sup> Siehe Piscator, 1929.

<sup>144</sup> So das epische Theater von Brecht, das Dokumentarische Theater der sechziger Jahre oder das Theater der Unterdrückten des Augusto Boal usw. Bei diesem politischen Theater liegt die interventionistische Form in der kritischen Untersuchung der gesellschaftspolitischen Struktur und im Kampf um ihre Veränderung. Jedoch galten generell die Thingspiele des Nationalsozialistischen Theaters oder das Theater der DDR auch als politische Theater in dem Sinne, dass diese ihren Beitrag im Dienst des Regimes leisteten. Siehe auch Fischer-Lichte u.a. (Hg.), 2005. S. 242-245.

<sup>145</sup> Neben der Inszenierung Reinhardts waren *Der Kreidekreis* von Klabund am 3.3.1925 im Schauspielhaus Frankfurt von Richard Weichert, am 3.3.1925 im Schauspielhaus Hannover von Rolf Roennecke, am 16.9.1925 im Raimundtheater Hannover von Karlheinz Martin gleichfalls inszeniert worden.

<sup>146</sup> Die Uraufführung des Stückes in seiner ersten Fassung unter dem Titel *Die gelbe Jacke* fand am 9.2.1923 in Wien statt.

<sup>147</sup> Hui Lan Ji wurde 1832 vom Sinologen Stanislas Aignan Julien 儒蓮 ins Französische als *L'Histoire du cercle de craie* übersetzt, auf welchem Wollheim Da Fonsecas deutsche Übersetzung *Hoei-lan-ki, Der Kreidekreis* 1876 beruht. Aus dem Chinesischen wurde die erste deutsche Übersetzung *Hui-lan ki, Der Kreidekreis, Schauspiel in vier Aufzügen und einem Vorspiel* 1927 vom deutschen Sinologen Alfred Forke übertragen.

<sup>148</sup> Zu Untersuchungen des Dramenstoffes des Kreidekreises siehe: Chen, 1991. Auch: Yang, 1998.

dokumentarischen Darstellungsmitteln bezieht. In dieser Hinsicht wird die Inszenierung *Tai Yang erwacht* in den folgenden Abschnitten näher untersucht.

Der Begriff des epischen Theaters geht auf Piscator zurück, der ihn zuerst 1924 bei seiner Inszenierung von Alfons Paquets (1881-1944) *Fahnen* verwendete, während Brecht erst um 1926 für sein Theater gegen die aristotelische Spannungsdramaturgie der Einfühlung polemisierte.<sup>149</sup> Anders als Brecht, der die Episierung des Theaters vor allem auf dem Gebiet der Dramatik und der Schauspielkunst vorantrieb, entwickelte Piscator für das Bühnenbild und die Bühnentechnik mit dokumentarischen Darstellungsmitteln neue Möglichkeiten. Die Inszenierung *Tai Yang erwacht* wurde am 15.1.1931 in der dritten Piscatorbühne, im Wallnertheater Berlin, uraufgeführt und war die letzte Arbeit Piscators vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten. Wie werden die chinesischen Informationen und Elemente als politische Episierung in dieser Inszenierung dargestellt?

Um diese Frage zu beantworten muss zuerst die Darstellung der Figur, der revolutionären Weberin, im Zusammenhang mit der soziopolitischen Dramaturgie der Inszenierung erklärt werden. In einem Brief vom 3.7.1930<sup>150</sup> schildert der Stückeschreiber Friedrich Wolf (1888-1953), wie er durch einen Bericht einer chinesischen Textilarbeiterin aus Shanghai und die Bitte der Schauspielerin Constanze Menz angeregt wurde, ein Schauspiel mit großen Frauenrollen zu schreiben. Diese Frauenfigur wurde ursprünglich Hai Tang genannt, eine Figur, die auf das Stück *Der Kreidekreis* von Klabund zurückgeht. Der Charakter dieser Figur ist geduldig sowie zurückhaltend und entspricht einer stereotypisierten chinesischen Frauenfigur. Wolf wollte jedoch dem Charakter der Hai Tang den kämpferischen Geist des Proletariats hinzufügen. In einem Brief vom 8.7.1930 schrieb er an seine Frau Else Wolf (1898-1973):

„Das Stück wird heißen: HAI TANG erwacht. Diese Textilarbeiterin geht einen großen Weg vom dumpfen Triebmenschen, vom glücklichen Tier – sie wird von der kleinen Weberin die Geliebte des Direktors, aber ihrer Klasse entfremdet, europäisiert, sie sieht und erwartet dort das [,]Glück[‘]; aber sie wird nur genu[ss]süchtig, unbefriedigt, unruhig – bis sie durch zwei starke Erlebnisse in den Befreiungskampf ihres Volkes hineingerissen wird und [,]erwacht[‘] . . . Das Alte China hat das [,]Glück[‘], die Ruhe gesucht, die Ruhe des Einzelnen. Hier zeige ich das junge China, das über das Glück des Einzelnen das Glück ALLER stellt und sucht. Ob es gelingt im HAI TANG erwacht das CHINA erwacht zu zeigen: das mu[ss] über die [,]Rolle[‘] hinweg gelingen. Denn die [,]Rolle[‘] diese[r] HAI TANG das ist, das zwischen Opportunismus und revolutionärer Tat hin- und hergezerrte 400 Millionen-Volk China.“<sup>151</sup>

Wolf geht über die stereotypisierte Frauenfigur Hai Tang von Klabund hinaus und haucht der damaligen Textilarbeiterin aus Shanghai den Geist der revolutionären Arbeiterbewegung in China ein. Aufgrund dieser zeitgenössischen chinesischen Gegebenheiten wurde die Frauenfigur Hai Tang während der späteren Phase der Inszenierung in *Tai Yang* umbenannt (Abb. XII). *Tai Yang* bedeutet auf Chinesisch die Sonne. Das Bild einer weißen Sonne war auf der Fahne der damaligen Republik China. Durch diese Verknüpfung des Bildes der Sonne mit der Figur *Tai Yang* steht sie auch stellvertretend für das Land China. Wolf wollte China als Beispiel dafür zeigen, „wie dort ein Volk begann, sich gegen eine kapitalistische Ausbeutung mutig und konsequent

<sup>149</sup> Vgl. Fischer-Lichte u.a. (Hg.), 2005. S. 242.

<sup>150</sup> Wolf, 1930. Piscator Center 2584.

<sup>151</sup> Ebd.

zu wehren.“<sup>152</sup> Diese chinesische Wirklichkeit diene deshalb als Referenz für das proletarische Theater Deutschlands. Vernetzt mit dem Geist des proletarischen Theaters in der Welt, wurde das Gastspiel *Brülle China* 1930 im Berliner Wallnertheater vom Staatstheater Moskau Wsewolod Emiljewitsch Meyerholds (1874-1940) aufgeführt.<sup>153</sup> Das Stück wurde 1926 von Sergei Michailowitsch Tretjakow (1892-1939) geschrieben und handelt von der Entwicklung der chinesischen revolutionären Arbeiterbewegung in China gegen den Imperialismus.<sup>154</sup> Innerhalb dieser realen proletarischen Strömung begann Piscator im Oktober 1930 auf seiner dritten Bühne *Tai Yang erwacht* zu proben. Seinem Brief vom 7.10.1930 an Wolf zufolge wollte Piscator auf der Bühne den wahren chinesischen Hintergrund nicht darstellen und sich damit gegenüber Meyerholds Inszenierung *Brülle China* und der Darstellung des ethnographischen Chinas abgrenzen.<sup>155</sup> Welche chinesischen Informationen und Elemente sind aufgenommen? Wie werden sie auf der Bühne gestaltet? Welche Funktion haben sie in der Produktionsästhetik? Welche Wirkungen haben sie auf das Publikum?



**Abbildung XII**

Rollenbild der Schauspielerin Constanze Menz in der Figur Tai Yang und Fotos der chinesischen Persönlichkeiten auf dem Deckblatt des Programmhefts in Piscators *Tai Yang erwacht* (1931 Berlin). Aus der Stiftung Archiv der Akademie der Künste mit freundlicher Genehmigung von „The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn 2010“.

In einem Zeitungsbericht sind die Bühnenbilder und die räumliche Atmosphäre wie folgt beschrieben:

„... hohe Leinenwände grenzen die Bühne spitzwinklig ab; riesige Banner, auf denen Sprüche ([,]Der Arme ist dankbar[‘] und Statistiken zu lesen sind, sind ein wichtiges szenisches Hilfsmittel; Spruchbänder werden vom Schnürboden herabgelassen und fragen im Gemach des Unternehmers: Wie werde ich reich und glücklich? Einige Male wird die Darstellung durch Lichtbilder ergänzt; musikalisch werden gewisse Szenen wie aus weiter Ferne wirksam untermalt.“<sup>156</sup>

<sup>152</sup> Wolf, 1957. S. 370.

<sup>153</sup> Vgl. Piscator-Theater, URL: <http://www.erwin-piscator.de/03%20Inszenierungen/Set-04.htm> (Stand: 2.5.2008).

<sup>154</sup> Tretjakow, 1976. S. 5-82.

<sup>155</sup> Piscator, 1930. S. 192.

<sup>156</sup> *Welt am Abend* vom 16.1.1931. Piscator Sammlung 66.

Spruchbänder hängen nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Zuschauerraum, welche in drei Bühnenraumfotos (Abb. XIII-XV) zu sehen sind. Die Sprüche sind nicht nur in chinesischer, sondern zum Teil auch in deutscher Schrift ausgedruckt. Der Gesamteindruck entspricht keinem realen oder ethnographischen chinesischen Bühnenbild. Das chinesische Schriftbild, ob es richtig geschrieben ist oder nicht, ob das Publikum es lesen kann oder nicht, wirkt auf das deutsche Publikum chinesisch. Einige chinesische Aufschriften haben die sinngemäßen deutschen Übersetzungen daneben oder darunter, wie z.B. 全世界的無產階級聯合起來/Proletarier aller Länder vereinigt euch! (Abb. XIII) und 打倒帝[國]主義干涉戰爭/Nieder mit dem Interventionskrieg der Imperialisten (Abb. XIV). Darüber hinaus ist das Bild der Sonne von der Fahne der damaligen Republik Chinas auf einem Banner am Metallzaun des Theaterranges zu sehen (Abb. XV). Die im Zuschauerraum hängenden und mit chinesischen Beschriftungen gedruckten Spruchbänder, Plakate und Fahnen stellen nicht allein die Handlung auf der Bühne dar, sondern demonstrieren auch eine weltgeschichtliche Realität der proletarischen Klasse.



**Abbildungen XIII-XV**

Fotos des Bühnenraums in Piscators *Tai Yang erwacht* (1931 Berlin).<sup>157</sup>

Die Bühnenbilder im Zuschauerraum erzeugen beim Publikum eine starke Atmosphäre der sozialpolitischen Strömung Chinas. *Die Rote Fahne*, das damalige Presseorgan des

<sup>157</sup> Diese Abbildungen wurden aus der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloss Wahn der Universität zu Köln fotografiert und dienen als Zitat zur Erläuterung des Haupttextes dieser Studie.

Kommunistischen Partei Deutschlands, schrieb über die Funktion dieser Bühnendekorationen folgendes:

„Die chinesischen Plakate im Zuschauraum und die Plakate und Fahnen auf der Bühne ergänzen mit ihren agitatorischen, informatorischen und satirischen Aufschriften die politische Handlung des Stückes und werden selbst zu aktiven Bestandteilen der auf der Bühne wirkenden revolutionären Kräfte.“<sup>158</sup>

Hinsichtlich der ästhetischen Erfahrung für das Publikum wird hier angedeutet, dass diese Bühnendekoration die Kraft hat, auf die Zuschauer einzuwirken und diese in die theatrale Handlung mit hineinzuziehen. Damit wird die Grenze zwischen der fiktiven Handlung auf der Bühne und einer sozialpolitischen Wirklichkeit in China verwischt. Das Publikum kann einerseits durch die Aufschriften und Sprüche auf Chinesisch in deutscher Übersetzung die proletarische Bewegung in China wahrnehmen. Andererseits ist es dadurch agitatorisch aufgefordert, an der fiktiven Handlung der revolutionären Bewegung im Zuschauerraum und auf der Bühne Berlins teilzunehmen. Insofern dient die chinesische Beschriftung auf den Bühnenbildern als Inszenierungsstrategie der Episierung.

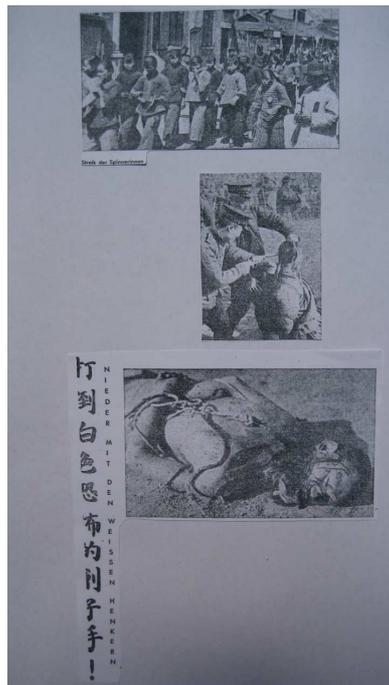
Darüber hinaus sind dokumentarische Fotos aus China im Programmheft zu sehen (Abb. XII). Diese Fotos geben authentische Hinweise auf die damalige sozialpolitische Situation Chinas. Auf dem Deckblatt sind fünf Köpfe bedeutsamer Persönlichkeiten auf die Landkarte Chinas montiert; die Gestaltung der Montage wurde vom Bühnenbildner John Heartfield (1891-1968) ausgeführt. Vier davon sind chinesische historische Persönlichkeiten: Tschang-Kai-Schek 蔣介石 (1887-1975), der damalige Präsident der chinesischen Kuomintang-Regierung; Tschang-Hsueh-Liang 張學良 (1901-2001), der damalige stellvertretende Kommandeur des Gesamtmilitärs der Kuomintang-Regierung; Feng-Yuh-Siang 馮玉祥 (1882-1948) und Yen-Hsi-Shan 閻錫山 (1883-1960), zwei damalige Kriegsherren.<sup>159</sup> Die Namen dieser vier Persönlichkeiten sind in lateinischer Schrift nach dem Wade-Giles-System zur phonetischen Umschrift der chinesischen Zeichen für das westliche bzw. deutsche Publikum gedruckt. Ferner gibt es drei andere bedeutsame Fotos im Programmheft (Abb. XVI): Ein Foto stellt den Streik der Spinnerinnen in China dar und ein weiteres die Exekution eines Arbeiters, der durch einen Soldaten erschossen wird. Das letzte Foto zeigt eine auf dem Boden liegende Leiche, deren Hände auf dem Rücken mit einem Hanfseil festgebunden sind, und des Weiteren sieht man in seinem Gesicht Wunden in Form von vielen tiefen Schnitten. Daneben stehen sowohl chinesische als auch deutsche Parolen: „打倒白色恐怖的劊子手/Nieder mit den wei[ß]en Henkern“. Die Farbe weiß spielt sowohl auf die auf der Fahne der Nationalisten abgebildete Sonne als auch auf die Hautfarbe der westlichen Imperialisten an. Diese Fotos machen die sozialpolitische Situation Chinas für das Publikum transparent und wirken authentisch. Vor allem fordert der agitatorische Spruch neben dem dritten Foto das Publikum auf, sich nicht der Illusion einer theatralen Handlung hinzugeben, sondern sich des Kampfes der proletarischen Bewegung in der Welt bewusst zu werden und zusammen mit den Figuren auf der Bühne den sozialpolitischen Kampfgeist zu spüren. Abschließend lässt sich feststellen, dass die chinesischen Texte und Parolen sowie die dokumentarischen Fotos zwar in authentischer Form verwendet werden, aber zusammen mit den deutschen

---

<sup>158</sup> *Rote Fahne* vom 17.1.1931. Piscator Sammlung 66.

<sup>159</sup> Das fünfte Bild zeigt einen weißen Mann mit Glatze, der als der rote General Galen bezeichnet wird.

Übersetzungen mehr der Agitation dienen als der Vermittlung chinesischer Kultur und somit als Instrumente fungieren, um die Episierung zu inszenieren.



**Abbildung XVI:**

Dokumentarische Fotos im Programmheft in Piscators *Tai Yang erwacht* (1931 Berlin). Im Programmheft S. 8 und 17. Aus der Stiftung Archiv der Akademie der Künste mit freundlicher Genehmigung von „The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn 2010“.

### ***Exkurs: wichtiger Austausch zwischen deutschen und chinesischen Theatermachern***

Neben dem Transfer der chinesischen Kulturen in den deutschsprachigen Raum findet seit dem 20. Jahrhundert ein Austausch zwischen deutschen und chinesischen Theatermachern statt. Der erste bestand in der Begegnung zwischen dem Regisseur Max Reinhardt und dem Schauspieler Cheng Yanqiu 程砚秋 (1904-1958) im Jahr 1932 in Berlin. Bei dieser Begegnung vermittelte Cheng Reinhardt durch die Präsentation eines lichtdurchlässigen, aber einfarbigen Bühnenstoffs Jing Man 淨幔 des chinesischen Musiktheaters einen kleinen Einblick in die chinesische Theaterkunst.<sup>160</sup> Eine andere sehr wichtige Begegnung zwischen deutschen und chinesischen Theaterkünstlern war die zwischen Brecht und dem Schauspieler Mei Lanfang 梅蘭芳 (1895-1961), die sich im März 1935 ergab, jedoch weder in Deutschland<sup>161</sup> noch in China, sondern in Moskau.

<sup>160</sup> Cheng Yanqiu zählte neben dem Schauspieler Mei Lanfang zu den vier bekanntesten Schauspielern der Peking-Oper der 20er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts im Rollenfach der Frauen 旦. Darstellung der Besonderheiten der Kunst Chengs und seines Austauschs im Westen siehe Chen, 2004. S. 104-110. Siehe auch: Liu, 2007. S. 157. Chengs Reise in den Westen und dessen kulturelle Einflüsse auf seine Schauspielkunst bilden die Vorlage in einer multi-medialen Performance *Danny Yung Experimental Theater: Tears of Barren Hill* 祭奠曾實驗劇場《西遊荒山淚》 im Rahmen des 36th Hong Kong Arts Festivals am 29.2.-1.3.2008 im „Studio Theater“ des „Hong Kong Cultural Centre“ vom Regisseur Danny Yung aufgeführt.

<sup>161</sup> Mei Lanfang besuchte während seiner Europa-Tournee im Mai 1935 in der Zeit des Nationalsozialismus auch Berlin. In Deutschland war aber das Interesse an China bzw. chinesischer Theaterkunst wegen der proklamierten deutschen Rassenüberlegenheit und der Vertreibung kommunistischer Künstler aus Deutschland eingeschränkt. Zumal wurde Mei aufgrund seiner anti-japanischen Haltung nicht in der *Berliner Illustrierten Zeitung* erwähnt, die ein Foto der Gäste bei der

Durch die Beobachtung von Meis Darstellungskunst erhielt Brecht entscheidende Impulse zur Verfremdung in den Vorgängen seines eigenen epischen Theaters. Mit dem Verfremdungseffekt schuf Brecht dann ein Theatermodell für seine gesellschaftliche Kritik und seinen historischen Bericht, die sowohl vom Schauspieler als auch vom Publikum betrachtet werden.<sup>162</sup> Außerdem bezog er sich auf chinesische Kulturelemente zur Schöpfung zweier Dramenstücke, nämlich *Der gute Mensch von Sezuan* (1943) und *Der kaukasische Kreidekreis* (1944/1945).

### 3.3.2. *Die globale Macht in Frischs Die chinesische Mauer (1946)*

In der Nachkriegszeit (1945-1949) wurden nicht nur chinesische Kulturelemente, sondern auch chinesische Theaterelemente ins deutschsprachige Theater transferiert, zwar weder ins geteilte und besetzte Deutschland noch nach Österreich, sondern in die unzerstörte und politisch neutrale Schweiz. Vor dem Hintergrund der seit 1918 entstandenen freundschaftlichen diplomatischen Beziehung zwischen der Schweiz und der Republik China wurde das Schauspiel *Die chinesische Mauer* am 10.10.1946 im Schauspielhaus Zürich vom Autor Max Frisch (1911-1991) und unter der Regie Leonard Steckels (1901-1971) uraufgeführt.<sup>163</sup> In dieser Aufführung wurden die chinesischen Kulturelemente bzw. Theaterelemente unter zwei Aspekten behandelt. Der erste bezieht sich auf die thematische Ebene hinsichtlich der Allegorie der tyrannischen Herrscherfiguren in der Weltgeschichte. Der andere Aspekt besteht in der Einführung der Bühnenhandlung bzw. Selbsteinführung der Schauspieler über ihre Figuren des traditionellen chinesischen Musiktheaters.

Der Anstoß zu dieser Theateraufführung waren die Auswirkungen des zweiten Weltkriegs, die Frisch auf seiner Reise im April und Mai 1946 im Nachkriegsdeutschland kennenlernte.<sup>164</sup> Die Aufführung handelt u.a. vom Konflikt zwischen der Macht diktatorischer Regime und dem Bedürfnis des intellektuellen Individuums nach Wahrheitssuche. Die Handlung spielt mit der Kennzeichnung der Figur des Kaisers Tsin Sche Hwang Ti (259-210 v. Chr.) zum Teil im China der Qin-Dynastie 秦朝 (221-207 v. Chr.). Jedoch wird sie räumlich durch verschiedene Masken, die wichtige historische Persönlichkeiten der Weltgeschichte oder literarische Gestalten unterschiedlicher Epochen und aus unterschiedlichen Regionen der Welt kennzeichnen, in das entsprechende Zeitalter übertragen. Zugleich wird die Handlung auch durch die Figur des Heutigen mit der Gegenwart verflochten. Der diktatorische Herrscher ist einerseits durch die chinesischen Figuren, wie z.B. den chinesischen Kaiser Hwang Ti (Abb. XVII) oder seinen fiktiven Nachfolger, den Prinzen Wu Tsiang (Abb. XVIII), gekennzeichnet.

---

Besichtigung des Tobias-Filmateliers brachte und nur über den Besuch der Filmschauspielerin Hu Die 胡蝶 berichtete. Vgl. Yu-Dembski, 2007. S. 68-71.

<sup>162</sup> Vgl. Brecht, Ders., 1973a. S. 427-428. Auch: Ders., 1973b. S. 630-631.

<sup>163</sup> Das Stück wurde am 24.11.1948 in den Hamburger Kammerspielen und am 18.9.1955 im Berliner Theater am Kurfürstendamm aufgeführt. Heute noch wird es auf den deutschsprachigen Bühnen aufgeführt. Ein aktuelles Beispiel ist die Premiere dieses Stücks am 5.3.2005 im Kollegitheater Sarnen in der Schweiz.

<sup>164</sup> Hinweise zu Frischs Reise zu verschiedenen Orten Nachkriegsdeutschlands wie München, Nürnberg, Würzburg, Frankfurt/Main, Harlaching finden sich in seinem literarischen Tagebuch. Frisch, 1976. S. 367-384.



**Abbildungen XVII-XVIII**

Bühnen- und Rollenbild der Figur des Kaisers Tsin Sche Hwang Ti und Rollenbilder der Figuren des Prinzen Wu Tsiang und der Prinzessin Mee Lan in *Die chinesische Mauer* (1946 Zürich).<sup>165</sup>

Andererseits wird er durch westlich historische Masken, wie z.B. Philipps von Spanien oder Napoleon Bonapartes, und die Masken moderner fiktiver Herrschergestalten in Frack und Cut dargestellt.<sup>166</sup> Darüber hinaus gibt es Anspielungen<sup>167</sup>, welche die politische Lage Deutschlands während des Zweiten Weltkriegs in Erinnerung bringen; dabei wird die Figur des Diktators auch als Hitler angedeutet. In dieser Hinsicht verkörpert die Figur nicht nur den chinesischen, sondern auch den westlichen Herrschertypus, sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart. Er erscheint nicht nur in der Realität, sondern auch in der Fiktion. Die chinesischen Herrscherfiguren dienen somit als Allegorie für weitere Herrscherpersönlichkeiten der Weltgeschichte bzw. Herrschergestalten des Welttheaters, deren Ähnlichkeiten sich als produktive theatrale Weiterverarbeitung von Anregungen seitens Max Frisch verstehen lassen. Anders als Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* (1943)<sup>168</sup>, in dem die chinesische Provinz Sezuan als Parabel vom gemeinten zum verallgemeinerten Ort dient, werden die Ähnlichkeiten der Allegorie der tyrannischen Herrscherfiguren, wie z.B. egoistische Machtausübung, despotische Brutalität usw. in der Theateraufführung *Die chinesische Mauer* nacheinander dargestellt. Als Frisch die Hauptprobe dieser Inszenierung zum ersten Mal sah, schrieb er danach in seinem Tagebuch: „Das Theater als ein fürchterlicher Zerrspiegel, aber am fürchterlichsten, wo es das nicht ist; denn das Fremdeste, was man erleben kann, ist das Eigene einmal von außen gesehen.“<sup>169</sup> Damit

---

<sup>165</sup> Diese Abbildungen wurden aus einem Zeitungsausschnitt ohne Quellenangabe im Max Frisch-Archiv an der ETH-Bibliothek fotografiert und dienen als Zitat zur Erläuterung des Haupttextes.

<sup>166</sup> Vgl. Quenon, 1975. S. 246-254.

<sup>167</sup> Z.B. muss das Volk beim Erscheinen des chinesischen Kaisers ihm mehrfach mit „Heil“ zujubeln, wodurch der Gruß „Heil Hitler“ konnotiert wird. Vgl. Frisch, 1961. S. 11-12. Hinweise dazu auch bei Neis, 1971. S. 28.

<sup>168</sup> Das Theaterstück wurde am 4.2.1943 am Schauspielhaus Zürich von demselben Regisseur Steckel uraufgeführt.

<sup>169</sup> Frisch, 1976. S. 453.

lässt sich die allegorische Sichtweise der chinesischen Herrscherfiguren zum Ausdruck bringen.

Neben den historischen Figuren chinesischer Herrscher werden epische Elemente des traditionellen chinesischen Musiktheaters in Frischs Aufführung im Hinblick auf die Einführung der Bühnenhandlung bzw. Selbsteinführung von Bühnenfiguren als Strategien zur Darstellung der Theaterfigur bzw. Bühnenfiguren verwendet. Die Einführung der Bühnenhandlung des traditionellen chinesischen Musiktheaters kann im deutschsprachigen Theater zum ersten Mal im Schauspiel *Die Gelbe Jacke* (1914) beobachtet werden.<sup>170</sup> In dieser Aufführung erfolgt die Einführung der Bühnenhandlung durch eine Theatererzählfigur des ‚Chorus‘, die dem Publikum die Struktur des Bühnengeschehens, die Orte der Bühnenhandlung, die Bühnenfiguren usw. erklärt oder diese kommentiert.<sup>171</sup> Diese Figur ähnelt den epischen Elementen des traditionellen chinesischen Musiktheaters wie z.B. dem Beiseite-Sprechen 旁白, der Einführung über die Bühnenfiguren oder das Bühnengeschehen durch Singen oder Sprechvortrag beim ersten Auftritt 上場引子, Rezitieren eines Gedichts beim letzten Auftritt 下場詩 usw. In Frischs *Die chinesische Mauer* ist die Bühnenfigur des Heutigen auch eine Theatererzählfigur, die in die Handlung einführt, indem sie im Vorspiel dem Publikum erzählt, wer die Figuren in der Aufführung sind und was den Hintergrund der Bühnenhandlung ausmacht. Dadurch wird dem Publikum bewusst gemacht, dass alles auf der Bühne Dargestellte ein fiktives Spiel ist. Im Unterschied zur Theatererzählerfigur ‚Chorus‘ in *Die Gelbe Jacke* ist diese Figur des ‚Heutigen‘ nicht nur eine Theatererzählerfigur, die zwischen dem Publikum und dem Bühnengeschehen theatralisch vermittelt, sondern auch eine Bühnenfigur, die mit weiteren Bühnenfiguren in der Bühnenhandlung kommuniziert.<sup>172</sup> Damit ist die Figur des Heutigen flexibel in ihrem Wechsel zwischen der Realität im Theater und der Bühnenillusion. Sie kann einerseits Distanz zur Bühnenillusion erzeugen, indem sie als Theatererzählfigur fungiert, andererseits kann sie die Distanz vermindern und die Zuschauer wieder in die Illusion fallen lassen, wenn sie ihre Bühnenfigur weiterspielt.<sup>173</sup> Insofern verwendet Frisch zwar die theatralische Erzählfigur des traditionellen chinesischen Theaters, aber mit derselben Figur geht er über die Illusion hinaus. Damit schafft er eine Grenzgänger-Figur zwischen Theatererzählfigur und Bühnenfigur.

Darüber hinaus findet sich die Selbsteinführung der Bühnenfiguren des traditionellen chinesischen Theaters in Frischs Aufführung. In der Terminologie des traditionellen chinesischen Theaters heißt sie 自報家門, wobei einige Schauspieler sofort beim ersten

---

<sup>170</sup> Das Drama *Die Gelbe Jacke*, englischer Originaltitel *The Yellow Jacket*, wurde aus mehreren Vorlagen verschiedener Stücke, vor allem der kantonesischen Oper, von George C. Hazelton und Benrimo konzipiert und erstellt. Es wurde am 4.11.1912 im Fulton Theater in New York uraufgeführt und galt von 1912-1928 in vielen Metropolen der Welt durchaus als Erfolgsstück. Im deutschsprachigen Raum wurde es im Jahr 1914 in mehreren Städten wie Berlin, Düsseldorf, München, Köln, Dresden, Frankfurt/Main, Karlsruhe, Hamburg, Essen sowie Wien aufgeführt und von bedeutendsten Regisseuren, wie z.B. Max Reinhardt in den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin und Gustav Lindemann im Düsseldorfer Schauspielhaus, inszeniert. Siehe The Record of "The Yellow Jacket" Victories. In: The Research Collections, The New York Public Library for the Performing Arts. Vgl. auch Fischer-Lichte, 1997a. S. 141.

<sup>171</sup> Vgl. George Hazelton und Benrimo, 1914. Siehe auch die ursprüngliche englische Version. Dies., 1913.

<sup>172</sup> Wie z.B. seine Dialoge mit der Figur der Mutter und seine Reaktion auf den Blick der Figur des Ausrufers im Vorspiel. Frisch, 1961. S. 8-12.

<sup>173</sup> Vgl. auch Yangs Untersuchung zur Einführung, die anhand des Beispiels *Die chinesische Mauer* nicht nur Distanz zur Bühnenillusion, sondern auch Illusion erzeugt. Yang, 2000. S. 90-112.

Auftritt dem Publikum die Vor- und Nachnamen, die Familienabstammung sowie Herkunft usw. ihrer darzustellenden Figuren vermitteln.<sup>174</sup> Bei der Selbstdarstellung ist es nicht nur wichtig, was dargestellt bzw. gesagt wird, sondern auch wie es dargestellt bzw. gesagt wird.<sup>175</sup> Häufig adressieren die Schauspieler ihre eigenen Bühnenfiguren in Form der dritten Person und benennen sie in der privaten sowie öffentlichen Form oder in Bezug auf den unterschiedlichen Familien- bzw. gesellschaftlichen Status. Damit werden für die Zuschauer bewusst Distanzen zur Bühnenillusion erzeugt, und es wird von vornherein verdeutlicht, dass das Bühnengeschehen ein fiktives Spiel ist. Genauso wie in *Die Gelbe Jacke* oder in *Der Kreidekreis* fügt Frisch auch in *Die chinesische Mauer* die Selbsteinführung ein, wie beim Auftritt der Figur der Mutter zu sehen ist: „Ich bin eine chinesische Bäuerin. Ich heiße Olan. Ich bin die Mutter, die niemals eine Rolle spielt in der Geschichte der Welt.“<sup>176</sup> Allerdings verwendet Frisch die Selbsteinführung nicht nur beim ersten Auftritt der Bühnenfigur, sondern auch beim letzten Auftritt der Maskenfiguren in der vorletzten Szene der Aufführung:

„INCONNUE: Ich bin das Mädchen aus der Seine, die Namenlose. Man kennt nur die Maske meines Todes; beim Trödler kann man sie kaufen. Niemand fragt nach unserem Leben . . .

PILATUS: [. . .] Ich bin unschuldig am Blut dieses Gerechten . . .

MONARCH: Ich kenne die Ketzer, ich habe sie verbrannt, Tausende und Hunderttausende, ich habe das Meinige getan . . .

DON JUAN: Ich suche das Paradies. Ich bin jung. Ich möchte sein, nichts als sein. Ich suche das Jungfräuliche . . . [...]

CLEOPATRA: Ich bin Cleopatra, ich bin das Weib, das an die Sieger glaubt; ich liebe die Sieger, ich liebe die Männer, die Geschichte machen, überhaupt die Männer . . .

COLUMBUS: Ich verstehe das nicht; Amerika nennen sie es, und es ist nicht Indien, sagen sie, was ich entdeckt habe, nicht Indien, nicht die Wahrheit . . .“<sup>177</sup>

Mit den oben aufgeführten Aussagen der Bühnenfiguren, die nicht nur ihre eigenen Namen, sondern auch die bedeutenden Taten ihrer Lebensgeschichte vorstellen, verwandelt Frisch die Selbsteinführung in eine Selbstschlussfolgerung der Bühnenfiguren. Damit wird die Sicht einer Unveränderlichkeit der historischen bzw. literarischen Persönlichkeiten bzw. Ereignisse in der Welt vertreten. Insofern dient die Selbsteinführung des traditionellen chinesischen Theaters in Frischs *Die chinesische Mauer* nicht nur als Vorbild, sondern auch als Strategie der Äußerung der Bühnenfiguren, mit der die Bühnenfiguren direkt mit dem Publikum kommunizieren.

### 3.3.3. *Die assoziative Tarnung in Heins Die wahre Geschichte des Ah Q (1983)*

In der Nachkriegszeit (1945-1970) waren die diplomatischen Beziehungen zwischen Westdeutschland sowie Österreich und der VR China aufgrund der unterschiedlichen politischen Ideologie und wirtschaftlichen Systeme eingestellt. Die ehemalige Deutsche Demokratische Republik (DDR) dagegen unterhielt enge politische und kulturelle Beziehungen zur VR China, insbesondere im Zeitraum von 1949 bis 1956. Vor diesem Hintergrund entstand Brechts Theaterstück *Turandot oder Der Kongress der Weißwäscher*, im Jahr 1953 in der DDR. Auch sein anderes Stück, *Der Kaukasische Kreidekreis*, wurde am 9.11.1954 im Berliner Theater am Schiffbauerdamm aufgeführt.

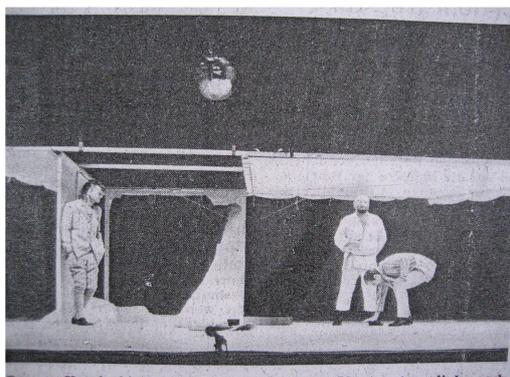
<sup>174</sup> Die Selbsteinführung beinhaltet zwei Funktionen: Einerseits können die Schauspieler mit dem Publikum theatralisch kommunizieren, andererseits können sie durch diese Vermittlung bereits in die Rollen der darzustellenden Bühnenfiguren eintreten. Vgl. Yang, a.a.O., S. 112.

<sup>175</sup> Vgl. Ebd. S.113.

<sup>176</sup> Frisch, 1961. S. 8.

<sup>177</sup> Ebd. S. 114.

Jedoch stagnierten die kulturellen Beziehungen zwischen der VR China und der DDR von 1957 bis ungefähr 1980 und wurden erst danach allmählich wieder aufgenommen. Seit den 1980er Jahren fanden einige Theateraufführungen statt, in denen wieder chinesische Kulturelemente eingesetzt wurden.<sup>178</sup> Unter anderem wurde Christoph Heins (Jg. 1944) Theaterstück *Die wahre Geschichte des Ah Q* am 22.12.1983 an den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin unter der Regie von Alexander Lang (Jg. 1941) uraufgeführt.<sup>179</sup> Dieses Stück wurde als zeitgenössische Aufführung inszeniert, indem Bühnenbilder oder Kostüme keine Chinoiserie-Elemente verwendeten (Abb. XIX).



**Abbildung XIX**

Foto des Bühnenbildes und Kostüms der Theateraufführung *Die wahre Geschichte des Ah Q* (1983 Berlin). Mit freundlicher Genehmigung vom Archiv des Deutschen Theaters Berlin.

Insbesondere mit Langs Einsatz von DDR-Rockmusik wurden Bezüge zur DDR-Gesellschaft in den Vordergrund der Aufführung gestellt.<sup>180</sup> Die chinesischen Kulturelemente bezogen sich hauptsächlich auf die dramaturgische Bearbeitung der chinesischen Novelle *Die wahre Geschichte von Ah Q* 阿Q正傳, die 1921-22 vom Schriftsteller Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) geschrieben worden war. Nachdem Brecht die historischen Kulturelemente des Chinesischen im Theater der europäischen Länder bearbeitet hatte, transferierte Heins dann diese gleichnamige Novelle der modernen chinesischen Literatur in sein Theaterstück. Angesichts dessen wird im Folgenden untersucht, wie Heins die Figuren aus der Novelle in seinem Stück politisierte und welche ästhetische Funktion des Chinesischen dadurch eingebracht wird.

<sup>178</sup> Beispielsweise wurde Volker Brauns *Der große Frieden* 1978-79 am Berliner Ensemble aufgeführt. Die Theateraufführung handelt von der bäuerlichen Revolution um das Jahr 200 in China. Ähnlich wie Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* spielt die Handlung dieser Aufführung nur mit einem chinesischen Hintergrund, der kein eigentliches Chinabild widerspiegelt. Vgl. Hoefert, 1992. S. 189-194.

<sup>179</sup> Dieses Stück wurde von 22.12.1983 bis 30.6.1989, insgesamt mit 95 Aufführungen, an den Kammerspielen des Berliner Deutschen Theaters aufgeführt. Darüber hinaus wurde es nach ca. einem Jahr auf anderen Bühnen in Westdeutschland und in Frankreich auf Französisch gespielt. Die Aufführung im Schauspielhaus Kassel fand am 6.12.1984 unter der Regie Valentin Jekers statt. Es wurde auch am 15.11.1984 in Strasbourg vom Théâtre Gennevilliers in Co-Produktion mit dem Théâtre National Strasbourg, unter dem Titel: *Entre chien et loup* aufgeführt. 1987 wurde es am Theater Gulbenkians in Kingston-upon-Hull und 1990 am Theater Soho Polys in London aufgeführt. Darüber hinaus wurde das Stück unter anderem in Zürich, Düsseldorf, Nürnberg und Tübingen gespielt. Siehe Roßmann vom 12.12.1984. Auch: Ders. vom 25.12.1984. Auch Allan, 2000. S. 253. Auch Töteberg, 1991. S. 40.

<sup>180</sup> Die Aufführung mit der DDR-Rockmusik feierte große Erfolge, vor allem in den Reihen der jüngeren Generation. Die aktuelle Forschungsliteratur misst dieser Inszenierung von Lang eine große Bedeutung für die Entwicklung des DDR-Theaters zu. Vgl. Flegel, 2000. S. 221-222.

Im Programmheft äußerte sich Hein, wie er diese Novelle in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhundert kennenlernte.<sup>181</sup> Der Plan, diese Novelle zu dramatisieren, entstand Anfang der 1960er Jahre. Inzwischen gab es eine Fassung von Ah Qs Monologs, aber erst in den 1980er Jahren entdeckte Hein die Novelle für sich selbst. Seine Methode der Bearbeitung, mit der er etwa seine Situation und Erfahrung spiegeln konnte, war hauptsächlich frei und assoziativ.<sup>182</sup>

Diese freie, assoziative Bearbeitung führt zu unterschiedlichen Figurenkonzeptionen des Ah Q in der Novelle und im Theaterstück.<sup>183</sup> Lus Figur des Ah Q ist ein armer Dorfbewohner, während Heins Ah Q als vagabundierender Angestellter lebt und etwas gebildeter ist. In der Novelle kann Ah Q all seine Lebenserfahrungen, auch die Enttäuschungen und Härten, soziopsychologisch erfolgreich verarbeiten. Im Unterschied dazu ist dieser Selbstrost bei der Figur Ah Q im Theaterstück nur bedingt vorhanden. Mit ihrem bescheidenen Maße an Intelligenz bekennt Ah Q sich zur Anarchie.<sup>184</sup> Eigentlich interessierte Hein sich für den Vertreter einer Zwischenschicht, der von der Figur Ah Q verkörpert wird. Eine andere Figur, Wang, wurde im Theaterstück zu einer bedeutenderen Rolle eines Intellektuellen umgewandelt, die auch dieser Zwischenschicht angehört (Abb. XX). Diese Angestellten und Intellektuellen gehören zur klein-bürgerlichen Schicht, welche die politische Utopie des Anarchismus verkörpert. Die Figur des Ah Q wird als praktizierender Anarchist mit einer recht naiven Gesinnung konzipiert.<sup>185</sup> Mit der Haltung zu Anarchie und Revolution wurde in der Figur Ah Q ein Verlangen nach einem Neubeginn des Lebens verbunden.



**Abbildung XX**

Foto der Schauspieler Christian Grashof in der Figur Wang (links) und Dieter Montag in der Figur Ah Q (rechts) in der Aufführung *Die wahre Geschichte des Ah Q* (1983 Berlin). Mit freundlicher Genehmigung vom Archiv des Deutschen Theaters Berlin.

Die unterschiedliche Figurenkonzeptionen des Ah Q in der Novelle und im Stück drücken unterschiedliche Perspektiven der Themendiskurse aus. In Lus Novelle ist die Figur Ah Q ein Beispiel für die chinesische Gesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts, dessen soziopsychologischer Erfolg als Symptom des chinesischen nationalen Charakters jener Zeit verspottet wird. In Heins Theaterstück dagegen verkörpert die Figur Ah Q einen Anarchisten, dessen Praxis der Revolution den Wunsch der Kleinbürger nach Erlangung der politischen Freiheit in Heins sozialistischer

<sup>181</sup> Vgl. Hein, 1983. Ohne Seitenangabe. Die erste deutsche Ausgabe dieser Erzählung Lu Xuns erschien im Jahre 1954, die zugleich wissenschaftlich kommentiert war. Vgl. Müller, 1992. S. 207.

<sup>182</sup> Hein, a.a.O.

<sup>183</sup> Ebd.

<sup>184</sup> Siehe die Dialoge zwischen Ah Q und Wang, die von der Definition der Anarchie Wangs und der Reaktion Ah Qs darauf handeln. Hein, 1988. S. 16-17.

<sup>185</sup> Vgl. Kiewitz, 1995. S. 127-133.

Gesellschaft der DDR darstellt. Im Hinblick auf diese Unterschiede wird gezeigt, wie Heins freie assoziative Interpretation seine eigene Lebensphilosophie und die politisch-gesellschaftliche Situation reflektiert. Insofern ist Lus Novelle für Heins Bearbeitung des Theaterstücks von ausdenkbarem Nutzen, indem sie ihm „Möglichkeit zur Phantasie, Freiräume zum Bergreifen des eigenen Lebens“<sup>186</sup> bietet und damit die Figur Ah Q in den politischen Diskurs der Anarchie einsetzt.

Trotz ihrer großen Erfolge wurde die Aufführung von einigen Zuschauern kritisiert.<sup>187</sup> Ein Partei-Funktionär verließ während der Aufführung unter Protest das Theater.<sup>188</sup> Es kam auch auf einer Schriftstellerverbandstagung in Friedrichshagen bei Berlin am 23.1.1984 zu massiven Angriffen gegen Hein. Die Kritik sowie der Angriff zeigen eine Reaktion des politischen Apparates auf die Inszenierung. Allerdings lief die Aufführung bis zum Ende der Spielzeit 1984/1985 an den Kammerspielen des Deutschen Theaters weiter. Es kann vermutet werden, dass ein Grund dafür in der Tarnung des verfremdenden chinesischen Hintergrunds der Aufführung liegt.<sup>189</sup> Dieser Hintergrund bezieht sich auf das Gemeinsame einiger Figuren und den ähnlichen Handlungszusammenhang zwischen Lus Novelle und Heins Theaterstück. Damit wird der politische Diskurs in der Aufführung in einem gewissen Grad als absurd dargestellt und die Wahrnehmung der politisch-gesellschaftlichen Situation der DDR durch die Aufmerksamkeit auf die chinesischen Bezüge gelenkt, um dadurch der Zensur der DDR-Kulturpolitik entfliehen zu können. Insofern dient das Chinesische in der Theateraufführung als Tarnung, um das Risiko einer Absetzung des Stücks durch die Zensur zu verringern.

Nach den oben gezeigten Untersuchungen lässt sich feststellen, dass die chinesischen Kulturelemente in den drei oben untersuchten Theateraufführungen zum thematischen Gegenstand gemacht werden. In *Tai Yang erwacht* wird der Protest der Shanghaier Textilarbeiter zum Thema der Revolution der proletarischen Klasse eingesetzt. In *Die chinesische Mauer* dient die Herrscherfigur *Tsin Sche Huang Di* zur Thematisierung von Macht in der Welt. In *Die wahre Geschichte des AhQ* verkörpert die Figur Ah Q die politische Idee der Anarchie. In jeder Aufführung findet sich eine andere Art und Weise der Bearbeitung der chinesischen Kulturelemente. Durch chinesische Spruchbänder und dokumentarische Fotos wird in *Tai Yang erwacht* die Episierung der Bühnenhandlung erzeugt. Mit epischen Elementen des traditionellen chinesischen Musiktheaters der Einführung sowie Selbsteinführung in *Die chinesische Mauer* wird eine strukturelle Strategie in der Kommunikation zwischen den Bühnenfiguren und den Zuschauern hergestellt. Heins Bearbeitung der Figur Ah Q ist frei und assoziiert eigene Lebenserfahrung und die politisch-gesellschaftliche Situation der DDR. Außerdem erhält die Politisierung der chinesischen Kulturelemente in jeder Aufführung eine unterschiedliche ästhetische Funktion. Piscators Darstellung der revolutionären *Tai Yang* zielt auf Wirkung hinsichtlich der Weltveränderung durch das Proletariat. Frischs *chinesische Mauer* erzeugt sowohl Distanz als auch Illusion in der Wahrnehmung der Zuschauer gegenüber den Bühnenfiguren bzw. dem Bühnengeschehen. Nicht zuletzt führt die assoziative Tarnung des Ah Q die Zuschauer zu einer Reflexion ihres eigenen

---

<sup>186</sup> Hein, 1983. Ohne Seitenangabe.

<sup>187</sup> Vgl. Schumacher vom 10.1.1984. Eichler vom 28.12.1983.

<sup>188</sup> Vgl. Albrecht, 1997. S. 74-80.

<sup>189</sup> Ein anderer Grund, nämlich die Liberalisierung in der Kulturpolitik der DDR-Gesellschaft der 80er Jahre, wird von Albrecht genannt. Siehe Ebd.

politischen Standpunkts, sie kann aber auch die politische Zensur der Theateraufführung in der DDR vermeiden.

Nach der historischen Untersuchung der chinesischen Kulturelemente im deutschsprachigen Theater lässt sich feststellen, dass die Theater-Chinoiserie des 17. sowie des 18. Jahrhunderts und die Inszenierungsgeschichte der *Turandot* zur Rezeptionsgeschichte und die Politisierung der chinesischen Kulturelemente des 20. Jahrhunderts der Transfergeschichte zuzuordnen sind. Bei der Theater-Chinoiserie und Schillers sowie Reinhardts *Turandot* werden fiktive chinesische Kulturelemente von den Theatermachern rezipiert und in den Aufführungen dargestellt. Reale chinesische Kulturelemente werden während des Schöpfungsprozesses transferiert bzw. verwendet, wie z.B. dokumentarische Bilder, chinesische Schriften und die soziopolitischen Ereignisse der 1920er Jahre Chinas bei *Tai Yang erwacht*, die historische Kaiser-Figur bei *Die chinesische Mauer* und die chinesische Novelle Luns bei *Die wahre Geschichte des AhQ*. Von den 1990er Jahren an zeigten deutsche Theatermacher wieder zunehmend Interesse an der chinesischen Theaterkultur, vor allem an der Schauspielkunst sowohl aus dem traditionellen Musiktheater als auch aus dem modernen Sprechtheater sowie an der Tanzkunst.<sup>190</sup> Während die chinesische Kultur teilweise noch konventionell als Vorlage dient, um transformativ im eigenen Theater zu inszenieren, arbeiten deutsche Theatermacher teilweise mit chinesischen Theatermachern zusammen. Dabei ist das Machtverhältnis zwischen beiden Seiten relativ gleich und ein und dieselbe Theateraufführung wird sowohl in Deutschland als auch in China auf den Bühnen gezeigt. Im Unterschied zur Rezeptions- und Transferperspektive werden die aktuellen Arbeitsprozesse des Austausches, der Transformation und Kooperation im folgenden Kapitel im Hinblick auf eine Geschichtsschreibung der Verflechtung mit chinesischen Theaterkulturen untersucht.

---

<sup>190</sup> Am Ende der 1980er Jahre führte auch der deutsche Regisseur Jürgen Flimm ein Austauschprojekt mit dem chinesischen Regisseur Lin Zhaohua durch. Dabei inszenierte Lin das Theaterstück *Yeti – Der Wilde Mann* (1988) von Gao im Thalia Theater Hamburg.

#### 4. **Verflechtungsgeschichte mit chinesischer Theaterkultur anhand exemplarischer Produktionen des deutschen Gegenwartstheaters**

„Wer sich selbst und andre kennt,  
Wird auch hier erkennen:  
Orient und Okzident  
Sind nicht mehr zu trennen.

Sinnig zwischen beiden Welten  
Sich zu wiegen, lass ich gelten;  
Also zwischen Ost- und Westen  
Sich bewegen seis zum Besten!“<sup>191</sup>

(J. W. von Goethe)

Sprechen die oben angeführten zwei Vierzeiler von Goethe für ein romantisches Ideal, versprechen sie uns eine poetische Fantasie oder entsprechen sie einer transkulturellen Wirklichkeit? Abgesehen von Goethes Reaktion auf die ins Deutsche übersetzte Lyrik *Der Diwan des Mohammed Schemseddin*<sup>192</sup> des persischen Dichters Hafis und von dessen möglicher Implikation der „geliebten Anderen“ als Mitautorin Marianne von Willemer (1784-1860), wird Orient bzw. Okzident in diesem Kapitel als China bzw. als Deutschland betrachtet. Inspiriert durch fremde Lyrik und in Kooperation mit der „geliebten Anderen“ schuf Goethe die Gedichtsammlung *West-Östlicher Divan*. Bezogen auf Goethes Schaffungsmethode stellt sich die Frage: Können deutsche Theatermacher chinesische Theaterkultur in Theaterproduktionen in vergleichbarer Weise aufnehmen, verstehen und transformieren? Wie können sich Künstler in ihrer Praxis in Bezug auf die Schöpfung eines möglichen Divans zwischen Ost und West geistig wiederfinden?

##### 4.1. **Verflechtungsgeschichte mit chinesischer Theaterkultur als Prozess der Produktionsästhetik des Gegenwartstheaters**

In diesem Kapitel wird eine Verflechtungsgeschichte mit chinesischer Theaterkultur als Prozess der Produktionsästhetik des Gegenwartstheaters betrachtet, weil im Zeitalter der Globalisierung deutsche Theatermacher mit chinesischen Theaterkünstlern zusammenarbeiten. Jede der drei Theaterproduktionen wird daraufhin untersucht, welche Ästhetik durch Hybridisierung jeweils entstanden ist. Wer sind diese Theatermacher, die mit chinesischen Theaterkünstlern kooperieren? Was für eine soziale Gruppe sind sie? Welche Interessen und Erwartungen haben sie an chinesische Theaterkulturen? Welche Herangehensweise und Haltung haben sie? Welche Elemente von chinesischen Theaterkulturen werden verflochten? Betrachten sie diese zu verflechtenden chinesischen Theaterkulturen aus der chinesischen Kulturperspektive? Wie integrieren sie die zu verflechtenden Theaterkulturen in den deutschen Theaterkontext? Was für ein Verständnis haben sie von Theater? Welche Funktion von

---

<sup>191</sup> Zitiert nach: Goethe, 1992a. S. 121.

<sup>192</sup> Die Lyrik wurde vom österreichischen Orientalisten und Diplomaten Joseph von Hammer-Purgstall übersetzt.

Theater legen sie zugrunde? Sind ihre Annäherungsversuche an chinesischen Theaterkulturen von ihrem Verständnis von Theater und dessen Funktion abhängig? Alle diese Fragen leiten die Analyse der drei zu untersuchenden exemplarischen Theaterproduktionen.

#### **4.1.1. Drei epistemologische Voraussetzungen zur Erkenntnis chinesischer Theaterkultur**

Aufgrund unterschiedlicher epistemologischer Voraussetzungen werden drei Untersuchungsgegenstände gewählt. Der erste Untersuchungsgegenstand, *One Table Two Chairs* 一桌兩椅 (2000), war ein Theaterprojekt, dessen Konzept vom Hongkonger Theaterkünstler Danny Yung 榮念曾 (Jg. 1943)<sup>193</sup> stammt. Das Theaterprojekt hatte seinen Vorläufer in *Journey to the East 1997/中國旅程 1997*<sup>194</sup>, wobei Künstler aus unterschiedlichen Disziplinen und Städten der drei chinesischen Kulturräume der VR China, Taiwan und Hongkong, im „Shouson Theater“ des „Hong Kong Arts Centre“ ihre Kulturen unter gleichen Bühnenbedingungen (Ein-Tisch-Zwei-Stühle) vorführten. Dieses „Ein-Tisch-Zwei-Stühle“ heißt auf Chinesisch Yi Zhou Er Yi 一桌二椅 und ist eine Konvention des traditionellen chinesischen Musiktheaters. Im Vorwort zu einer Dokumentation über diesen Vorläufer schrieb Yung, dass er vom Buch *II Millione (Wunder der Welt)* Marco Polos (1254-1324) und vom Film *Chung Kuo Cina (Antonionis China)* Michelangelo Antonionis (1912-2007) inspiriert worden sei.<sup>195</sup> In einem Interview erzählte Yung, dass er sich für die Art und Weise interessiert habe, wie Antonioni China betrachtet, auf die sich Yungs erste Performance-Serie *Journey to the East Part I/中國旅程之一* 1980 in der Spielstätte des „Hong Kong Arts Centre“ bezieht.<sup>196</sup> Sowohl beim Theaterprojekt *One Table Two Chairs* als auch im Rahmen des Festivals „Hong Kong in Berlin. Das Festival of Vision“ diente Yung als Vermittlungsinstanz seiner Produktion. Einerseits gab er den deutschen Künstlern die Hinweise, wie man chinesische Theaterkultur erkennen könne. Andererseits schuf er Situationen, in denen sich deutsche Künstler mit den chinesischen Kollegen direkt im kreativen Schaffensprozess begegnen konnten. Entgegen der gängigen Frage nach dem Wahrheitsgehalt chinesischer Theaterkultur führt Yungs spezifische Wahrnehmung bzw. sein Verständnis von Theaterkultur direkt zur Erkenntnis chinesischer Kultur. Wie läuft die Zusammenarbeit ab, wenn deutsche Theaterkünstler einem aus chinesischer Kultur stammenden Mittler chinesischer Theaterkultur begegnen? Wie findet diese interkulturelle Begegnung statt?

Seit den 1980er Jahren reisen deutsche Theatermacher, -wissenschaftler bzw. -studenten in chinesische Kulturräume, um dort künstlerische Arbeiten zu schaffen, chinesische Theaterkulturen zu studieren bzw. zu erforschen und diese dann in Deutschland auf Theaterbühnen aufzuführen. Eine der frühesten deutschen Theaterpraktiker bzw.

---

<sup>193</sup> Das Bundesverdienstkreuz am Bande wurde Yung am 13.2.2009 für seine besondere Leistung im Austausch der Künste und Kulturen zwischen Deutschland und Hongkong von der Bundesrepublik Deutschland verliehen.

<sup>194</sup> Der Titel des Vorläufers auf Englisch und der auf Chinesisch sind keine äquivalenten Übersetzungen. Der chinesische Titel bezieht sich ausschließlich auf China und keineswegs auf den Osten, wie der englische Titel es ausdrückt.

<sup>195</sup> Vgl. Ooi, 2000. S. 78.

<sup>196</sup> Vgl. 深入成就深度. 在艺术与规矩之间—专访荣念曾. [Unmittelbar den steigenden Leistungsgrad erwerben. Zwischen Kunst und Regeln – Interview mit Danny Yung] vom 23.6.2005. Vgl. auch: Lilley, 1998. S. 296. Zu bemerken ist auch die nicht äquivalente Übersetzung des Titels der ersten Performance-Serie wie die des Vorläufertitels.

Theaterwissenschaftler, die sich in der VR China mit Theaterkultur beschäftigten, ist die aus der ehemaligen DDR stammende Theaterkünstlerin bzw. -wissenschaftlerin Antje Budde (Jg. 1964). Während ihres Studiums der Theaterwissenschaft und Modernen Sinologie an der Humboldt-Universität zu Berlin (1986-1993) nahm sie im akademischen Jahr 1990-1991 das Studium der Modernen Chinesischen Theatergeschichte an „The Central Academy of Drama/ 中央戏剧学院 [Zentrale Theaterakademie]“ in Beijing/VR China auf.<sup>197</sup> Gleichzeitig übte sie ein experimentelles Theater mit chinesischen Germanistikstudenten und Theaterkünstlern ein.<sup>198</sup> In ihrer sinologischen Ausbildungszeit beschäftigte sie sich auch mit dem Theaterkonzept und den Bühnenstücken Gao Xingjians 高行健 (Jg. 1940)<sup>199</sup>, der seit 1988 in Frankreich lebt und im Jahr 2000 den anerkannten Literaturnobelpreis erhielt. Seit 1993 setzt sich Budde mit dem experimentellen Theater in der VR China auseinander. Zu diesem Thema schrieb sie 1993 ihre Magisterarbeit und veröffentlichte 2001 ihre Doktorarbeit.<sup>200</sup> Als eines der Ergebnisse ihrer Forschungsarbeiten produzierte sie im gleichen Jahr 2001 eine Theaterperformance, die Leben und Werk von Gao schilderte. Diese Performance 走为上 zouweishang. *fluchtVERSUCHE. Absurd-komische Versuchsanordnung zum dramatischen Leben und Werk von Gao Xingjian* ist hier als zweite Theaterproduktion zu untersuchen. Aus welcher Perspektive betrachtet Budde Gaos Theaterkultur, wenn Gao zwar aus der chinesischen Kultur stammt, aber seit 1988 in Frankreich wohnt und in beiden Sprachen, Chinesisch und Französisch, schreibt? Welche Aspekte seiner Theaterkultur fokussiert Budde? Wenn deutsche Theaterwissenschaftler durch Studien und Erforschungen chinesische Theaterkultur kennenlernen, wie werden sie als Künstler diese Theaterkultur im deutschen Theater einführen oder umwandeln?

Darüber hinaus kooperieren auch deutsche Theaterkünstler, welche die chinesische Sprache nicht beherrschen bzw. die chinesische Theaterkultur nicht durch formale Studien kennen, mit chinesischen Theatermachern. Dazu gehört die professionelle freie Theatergruppe Wu Wei Theater Frankfurt a. M., eine der ältesten Gruppen, die sich mit chinesischer Theaterkultur durch Mittler, wie z.B. Theaterwissenschaftler aus chinesischsprachigen Räumen und Übersetzer, auseinandersetzt. Schon 1993 führte das Wu Wei Theater Frankfurt in vier Städten Chinas zwei Theaterproduktionen auf Deutsch auf: *Der gute Mensch von Sezuan* von Brecht und *Das Notwendige und das Überflüssige* von Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862).<sup>201</sup> Bei dieser Theatertournee spielte der in den 1990er Jahren in Bayreuth promovierende Chinese Yu Wei Jie 俞唯洁 (Jg. 1956)<sup>202</sup> durch seine Mitarbeit und Übersetzung eine wichtige Rolle hinsichtlich

<sup>197</sup> Zur Biographie bzw. Bibliographie Buddes vgl. Budde, 2000a. Ohne Seitenangabe.

<sup>198</sup> So machte Budde 1990 mit den Germanistikstudenten der „Beijing International Studies University 北京第二外国语学院 [Zweite Fremdsprachenhochschule Peking]“ experimentelle Theaterarbeit von zwei Stücken, nämlich *Quartett* von Heiner Müller und *Publikumsbeschimpfung* von Peter Handke. 1994-1995 führte sie in Beijing Regie bei einem deutsch-chinesischen Theaterexperiment *Leg Deine Peitsche Nieder – Woyzeck 放下你的鞭子 – 沃伊采克* im staatlichen Zentralen Experimentiertheater für Sprechtheater 中央实验话剧院, zusammen mit dem chinesischen Regisseur Meng Jinghui 孟京辉.

<sup>199</sup> Buddes Kommentar vom 13.3.2009.

<sup>200</sup> Vgl. Budde, 1993. Auch: Dies, 1999.

<sup>201</sup> Die vier Städte in China waren Shanghai, Beijing, Chengdu und Guangzhou.

<sup>202</sup> Yu wurde 1996 an der Universität Bayreuth promoviert mit der Dissertation „Mei Lanfang’s Innovation in Beijing Opera: A Historical Documentation of his Artistic Career and his Representative Productions“. Heute ist er „Head“ (Leiter) und „Principal Lecturer“ (Hauptdozent) der Theaterabteilung an der „Nanyang Academy of Fine Arts“ in Singapur.

der Verknüpfung des Theaters aus Frankfurt mit den chinesischen Spielstätten.<sup>203</sup> Yu hatte auch in der Produktion *Der gute Mensch von Sezuan* (1993) als Erzähler auf Hochchinesisch auf der Bühne mitgespielt. Er präsentierte das Konzept mit „65 Cues“ vom Wu Wei Theater Frankfurt, im Sinne von Brechts aktivem Zuschauer, der hinterfragt und eigene Kommentare abgibt.<sup>204</sup> In einem von Yus Berichten wird diese Theatertournee geschildert, die als dramatischer Kontakt mit dem chinesischen Theater betrachtet wird.<sup>205</sup> Neben den Gastspielen hatte das Wu Wei Theater Frankfurt mit den Regie- bzw. Schauspielstudenten an der Theaterakademie Shanghai einen Workshop über das epische Theater Brechts durchgeführt.<sup>206</sup> Sowohl die Gastspiele als auch der Workshop wurden von den Studenten an der Theaterakademie Shanghai sehr gelobt.<sup>207</sup> Dadurch schloss das Wu Wei Theater Frankfurt Freundschaft mit der Theaterakademie Shanghai und gestaltete von 2000-2003 mit Hilfe von Übersetzern der Theaterakademie Shanghai weitere Austauschprogramme. Nestroys Burleske *Häuptling Abendwind* 晚風 酋長 (2001-2003) gehört zu einem dieser Programme, und deren Produktion im Jahr 2003 wird als drittes Projekt dieser Studie untersucht. Was für eine chinesische Theaterkultur vermittelt das Wu Wei Theater Frankfurt durch Übersetzer in der Kooperation mit chinesischen Theatermachern? Welche konzeptionellen Veränderungen ergeben sich, wenn die gleiche Burleske in Deutschland aufgeführt wird?

Anhand der vorigen Ausführungen lässt sich nachvollziehen, dass die Auswahl der Untersuchungsgegenstände sich auf drei unterschiedliche, epistemologische Voraussetzungen zur Erkenntnis chinesischer Theaterkultur gründet:

- durch die aus der chinesischen Kultur stammenden Mittler, die chinesische Theaterkultur transferieren und erkennbar machen;
- durch deutsche Theatermacher, die chinesische Theaterkultur studieren bzw. erforschen und präsentieren bzw. repräsentieren;
- durch deutsche Theatermacher, die mit Hilfe von Mittlern chinesische Theaterkulturen kennenlernen und mit chinesischen Theaterkünstlern zusammenarbeiten.

Die folgende Analyse ist nach den drei exemplarischen Theaterproduktionen gegliedert, wobei die Rahmenbedingungen bzw. Entstehungsgeschichten, die Herangehensweisen bzw. Haltungen und die Verständnisse bzw. die Funktionen von Theater jeder zu untersuchenden Theaterproduktion abschnittsweise erläutert werden.

---

<sup>203</sup> Das Wu Wei Theater Frankfurt hatte den Kontakt mit Yu durch Peter Schneckmann aus der Drachenbrücke, einer deutsch-chinesischen Freundschaftsgesellschaft in Frankfurt, aufgenommen. Vgl. Wu Wei Theater Frankfurts Kommentar vom 14.4.2009.

<sup>204</sup> Vgl. Ebd.

<sup>205</sup> Yu, 1994, S. 1-22.

<sup>206</sup> Vgl. Yu, a.a.O. S. 7-8.

<sup>207</sup> Nach dem Besuch des Workshops äußerten zwei Regiestudenten an der Theaterakademie ihren Plan, nach Beendigung des Studiums dem Vorbild des Wu Wei Theaters Frankfurt zu folgen. Vgl. Ebd. S. 16.

## 4.2. *One Table Two Chairs* 一桌兩椅 (2000)<sup>208</sup> und seine Spontanproduktion *Quintett*

### 4.2.1. *Kulturaustausch im Rahmen des „Festival of Vision – Hong Kong/Berlin“*

Mit dem Blick auf die Erkenntnis der Kontextualisierung ist es notwendig, die Entstehungs- bzw. Rahmenbedingungen des Theaterprojektes *IT2C* zu erläutern. Wie war das Theaterprojekt *IT2C* nach Deutschland gelangt?<sup>209</sup> In der Tat fand das Projekt vom 12. bis 19.8.2000 im Rahmen des „Festival of Vision – Hong Kong/Berlin“ statt. Es war ein Festival des Kulturaustausches und wurde gemeinsam vom „Haus der Kulturen“ der Welt in Berlin, einer Institution des Auswärtigen Amtes, und von der gemeinnützigen Organisation „Hong Kong Institute of Contemporary Culture“ veranstaltet.<sup>210</sup> Die Idee zur Entstehung dieses Festivals geht auf ein Forum der „Asia-Europe-Foundation (ASEF)“ 1997 in München zurück.<sup>211</sup> Die zwei Initiatoren waren Hans-Georg Knopp (Jg. 1945), Generalsekretär des „Haus der Kulturen der Welt“ in Berlin, und Danny Yung, Programmdirektor des „Hong Kong Institute of Contemporary Culture“. Laut der gemeinsamen Aussage der Veranstalter werden einige wichtige Ausgangsüberlegungen des Festivals aufgeführt:

- „cultural exchange today will have to situate culture in relation to the politics and economics of a globalizing world;
- it will have to find ways of breaking down disciplinary and institutional boundaries so that artists and business people, critics and the general public, can all feel they are part of a joint enterprise;
- instead of debating national cultural differences, it will focus on the problematic of city life, i.e. on initiating a city-to-city, rather than a nation-to-nation, cultural dialogue;
- it will begin with two cities – Berlin and Hong Kong – whose geography and history make them eminently comparable, but the long-range plan is to develop a global cultural exchange programme;
- above all, it will have to acknowledge that culture is both surprising and inclusive, that it expresses itself in the practices of everyday life as much as in lofty artistic productions.“<sup>212</sup>

Das Gesamtprogramm des Festivals beinhaltete u.a. zwei Schwerpunkte: Workshops zum Kulturaustausch und Ereignisse der darstellenden Künste mit verschiedenen Theaterinstitutionen. Bei der Durchführung des Gesamtprogramms kam es den Organisatoren entscheidend darauf an, einerseits offene und experimentelle Austauschprogramme vorzulegen, um kulturelle bzw. künstlerische Zusammenarbeit

---

<sup>208</sup> *IT2C* bezeichnet die Abkürzungsform dieses Theaterprojekts in dieser Studie. Das methodische Vorgehen der Untersuchung dieses Projektes basiert hauptsächlich auf dem Anschauen des Projekts als Publikum, Interviews mit den Mitwirkenden und der Interpretation der Dokumente des Theaterprojekts.

<sup>209</sup> Wie schon erwähnt hatte *IT2C* seinen Ursprung in der Performance-Serie *Journey to the East Part 1*. Die Performance-Serie *Journey to the East* lief insgesamt über 10 Reihen, nämlich *Journey to the East Part 1* und *Part 2* (1980), *Part 5* (1982), *Part 7* (1990), *Part 8* (1994), weitere: *Journey 1997, 1998, 1999* und *One Table Two Chairs (Journey 2000)*. Von *Part 1* bis *Part 7* bestimmte der Regisseur Danny Yung die Produktionseinheit, während ab *Part 8* bis *Journey 2000* auch andere Künstler daran teilnahmen. Vgl. Homepage der Künstlergruppe Zuni Icosahedron, URL: <http://www.zuni.org.hk> (Stand: 22.1.2008).

<sup>210</sup> Das Festival hatte zwei Teile. „Part I: Hong Kong in Berlin“ lief vom 28.7.-10.9.2000 in Berlin. „Part II: Berlin in Hong Kong“ wurde vom 3.11.-20.12.2000 in Hongkong realisiert.

<sup>211</sup> Vgl. Yung u.a., 2002. S. 108-109.

<sup>212</sup> Zitat nach der englischen Version des Joint Statements, für deren Redaktion Ackbar Abbas verantwortlich ist. Ebd. 108.

anzuregen und andererseits Künstlern zu ermöglichen, an jedem Schritt des Prozesses teilzunehmen.<sup>213</sup>

In Anbetracht der oben genannten Programmschwerpunkte und Zielsetzungen stellt sich die Frage, wie das Theaterprojekt *IT2C* zu einem Programm des Festivals werden konnte? Im Festival-Katalog schrieb Knopp über den Kulturaustausch, dass er Kontexte deutlich machen, Prozesse befördern und die Zusammenarbeit zwischen Künstlern ermöglichen wolle.<sup>214</sup> In Reaktion auf die Kritiken über das Importieren exotischer Produktionen bzw. fertiger Kunstaufführungen von reisenden Kuratoren und über die Schätze der Vergangenheit aus den ehemaligen Kolonien definierten die Festivalveranstalter dagegen überwiegend die künstlerische Erscheinungsform zeitgenössischer asiatischer Kultur als Austauschkontext.<sup>215</sup> In der Tat wurde das Theaterprojekt *IT2C* vom „Haus der Kulturen der Welt“ und der Künstlergruppe Zuni Icosahedron zusammen veranstaltet und als ein Asiatisch-Deutsches Theaterprojekt vorgestellt<sup>216</sup>, da Künstler asiatischer und deutscher Herkunft daran teilgenommen hatten. Es ist interessant zu bemerken, dass das Theaterprojekt *IT2C* sich im Rahmen des Austausches von Stadt-zu-Stadt (Hongkong-Berlin) zu Region-zu-Region (Asien-Deutschland) entwickelte.

Schon seit Februar 1997 engagierte sich Yung im „Asia Arts Net (AAN)“, das im August 1998 durch Repräsentanten der nicht-staatlichen Kunstorganisationen aus neuen asiatischen Städten gegründet wurde.<sup>217</sup> Im April des Jahres 2000 wurde eine Konferenz des AANs im Rahmen des Kulturaustausches in Hongkong veranstaltet, deren Thema „Challenge and Possibilities of Asian Arts in the 21st Century/二十一世紀亞洲藝術的發展與挑戰“ war. Dabei nahmen Künstler aus einigen Mitglied-Kunstorganisationen am Theaterprojekt *IT2C* teil, das im „Shouson Theatre“ des „Hong Kong Arts Centre“ aufgeführt wurde. Fast die Hälfte der beteiligten asiatischen Künstler wurde dann auch zum Theaterprojekt *IT2C* zu diesem Festival nach Berlin eingeladen.<sup>218</sup> Silke Bake und Lavinia Francke, die freie Dramaturginnen im Bereich der darstellenden Künste des Festivals und Koordinatorinnen des Theaterprojekts *IT2C* waren, legten dar, dass Yung als einer der engagiertesten Initiatoren den intensiven und kontinuierlichen Austausch zwischen Künstlern aus Asien und Europa gefördert habe.<sup>219</sup> Somit könnte dies die plausible Erklärung für die Ausweitung des asiatisch-deutschen Austauschrahmens sein.

---

<sup>213</sup> Vgl. Ebd. S. 109.

<sup>214</sup> Vgl. Knopp, 2000. S. 6.

<sup>215</sup> Vgl. Ebd.

<sup>216</sup> Vgl. Bake/Francke, 2000. S. 80.

<sup>217</sup> Vgl. Englische Homepage der Künstlergruppe Zuni Icosahedron, URL: [http://www.zuni.org.hk/zuni06/cultural\\_outmeet\\_2000\\_e.html](http://www.zuni.org.hk/zuni06/cultural_outmeet_2000_e.html) (Stand: 6.8.2008). Zur chinesischen Version, URL: [http://www.zuni.org.hk/zuni06/cultural\\_outmeet\\_2000\\_t.html](http://www.zuni.org.hk/zuni06/cultural_outmeet_2000_t.html) (Stand: 6.8.2009). Im Jahr 2000 war die Anzahl der AAN-Mitglieder-Städte 14, die in Korea, Japan, Singapur, Thailand, der VR China, der Republik China (=Taiwan), den Philippinen, Indonesien, in der SVZ Macau und der SVZ Hongkong liegen.

<sup>218</sup> Diese Künstler waren Edwin Lung aus Hongkong, Wei Ying-Chuan aus Taipei, Zhu Ming aus Beijing, Tian Man Sha aus Chengdu, Shimizu Shinjin aus Tokyo, Hobin Park/Seongjoo Joh aus Seoul, Astad Debo aus Mumbai. Vgl. Bake u.a., 2000.

<sup>219</sup> Vgl. Bake/Francke, 2000. S. 80.

Das Theaterprojekt wurde durch 13 Produktionen<sup>220</sup> von asiatischen und deutschen Künstlern nach etwa einwöchiger Begegnungs- und Arbeitsphase mit Workshops und Gesprächen vom 12.-19.8.2000 im „Haus der Kulturen der Welt“ der Öffentlichkeit präsentiert. Die Produktion *Quintett* wird exemplarisch für die Untersuchung ausgewählt, weil sie die einzige Spontanproduktion war, die von Theaterkünstlern aus deutschen und chinesischen Kulturräumen zusammen aufgeführt wurde. Fünf Künstler aus Deutschland, der Hongkong Sonderverwaltungszone (SVZ) und aus der VR China hatten an dieser Performance mitgewirkt. Die Regisseurin Ann-Christin Rommen (Jg. 1956), die seit 1983 mit dem Theateravantgardisten Robert Wilson (Jg. 1941) bei über 30 Produktionen eng zusammenarbeitete und seit 1994 mit der freien Gruppe Condanza auftrat, wurde von der Koordinatorin Bake zum Projekt eingeladen.<sup>221</sup> Die Künstlerin Rilo Chmielorz (Jg. 1954), die in den Bereichen der Malerei, Klanginstallation, Neuen Musik und Performance arbeitete, wurde zur Mitwirkung in Rommens Produktion innerhalb des Projekts empfohlen.<sup>222</sup> Von der Hongkonger Verwaltungsseite aus wurde die Schauspielerin des regionalen Musiktheaters Chuanju 川劇 (bekannt als Sichuan-Oper im Westen) Tian Man Sha 田蔓莎 (Jg. 1963) aus Chengdu 成都, VR China berufen. Ebenso wurde der Live-Art-Darsteller und Choreograph Edwin Lung 龍植池 (Jg. 1966) unterstützt, der sowohl in London als auch in Hongkong wohnt und arbeitet. Einer der Programmkoordinatoren des Festivals von der Hongkonger Seite, Cedric Chan 陳浩峰 (Jg. 1974), der mit der von Yung künstlerisch geleiteten experimentellen Künstlergruppe Zuni Icosahedron zusammenarbeitete und zwei Pop-Musik-Bands mitbegründet hatte, nahm ebenfalls daran teil.<sup>223</sup> Folglich begegneten sich diese fünf Künstler, die aus unterschiedlichen Bereichen des audiovisuellen Theaters sowie des Tanztheaters, der bildenden und Performance-Künste, der Live-Performance der Musik (inklusive Neue sowie Pop-Musik und Klanginstallation) und des traditionellen chinesischen Musiktheaters kommen, in der Produktion *Quintett*. Die öffentliche Vorführung fand am 19.8.2000 im Ausstellungsraum des „Haus der Kulturen der Welt“ in Berlin statt.

#### **4.2.2. Kulturbegegnung und Kollaboration**

In den vorigen Kapiteln wurde anhand theaterwissenschaftlicher und sinologischer Forschungsarbeiten erläutert, dass westliche Auffassungen der darzustellenden chinesischen Kultur bzw. Theaterkultur mit dem Begriff Exotismus als Projektionsfläche, mit der Inszenierungsweise der Episierung sowie der Verfremdung zu erklären sind. Es stellt sich nun die Frage, ob diese Auffassungen noch angezeigt sind, wenn die Praxis der Theaterproduktion untersucht wird, in der heutige deutsche Theatermacher die chinesische Theaterkultur bzw. -macher real erleben, ihr direkt begegnen und sich mit ihr auseinandersetzen. Was für ein Interesse/eine Erwartung haben deutsche Theaterkünstler an chinesischer Theaterkultur? Welche

---

<sup>220</sup> Sie umfassen 12 Auftragsproduktionen, 8 aus Asien und 4 aus Deutschland sowie eine Spontanproduktion.

<sup>221</sup> Auf Empfehlung der damaligen stellvertretenden künstlerischen Leiterin des Hebbel-Theaters in Berlin, Maria Magdalena Schwägermann, hatte Bake Rommen eingeladen. Vgl. Rommen, Telefoninterview vom 22.7.2008. Zur Biographie und künstlerischen Erfahrung Rommens vgl. Bake u.a., 2000. S. 17.

<sup>222</sup> Wegen der langjährigen Freundschaft hatte Rommen Chmielorz eingeladen, in ihrer Produktion innerhalb des Theaterprojekts *IT2C* mitzumachen. Vgl. Chmielorz, E-Mail vom 12.7.2008 und Telefoninterview vom 2.8.2008. Zur Biographie und künstlerischen Erfahrung von Chmielorz vgl. Bake u.a., 2000. S. 18. Vgl. auch Chmielorz, URL: [http://rilochmielorz.com/?page\\_id=12](http://rilochmielorz.com/?page_id=12) (Stand: 1.8.2009).

<sup>223</sup> Vgl. Bake u.a., 2000. S. 9.

Herangehensweisen bzw. Haltungen nehmen sie gegenüber chinesischer Theaterkultur ein?

Ann-Christin Rommen, die Regisseurin der Produktion *Quintett*, sprach über ihre Begeisterung für asiatisches Theater, die stärker sei als für das westliche.<sup>224</sup> In Bezug auf ihre Kenntnis des traditionellen asiatischen Theaters äußerte sie, dass seine Elemente wie Gesten, Blicke, Choreographien, Musik, Texte und körperliche Ausdruckformen gleichgewichtig seien. Dabei habe es Möglichkeiten gegeben, abstrakte Formen einzufügen. In gleicher Weise sprach auch Rilo Chmielorz, die Darstellerin von *Quintett*, über das traditionelle asiatische Theater. Sie meinte, dass sie u.a. über die Peking Oper nur geringe Kenntnis gehabt habe, in der Live-Musik und Gesten eingesetzt würden.<sup>225</sup> Für die zeitgenössische asiatische Kunst interessierte Rommen sich in Bezug auf deren Auseinandersetzung mit der wertvollen Tradition und erklärte, dass jedoch die häufig stark politische Aussagekraft auch eine Bürde bedeuten habe.<sup>226</sup> Im Unterschied dazu hatte Chmielorz Interesse an der „Verbindung einer sehr reichen kulturellen Tradition mit zeitgenössischen ästhetischen und sozialen Fragestellungen“<sup>227</sup>. In Erwartung der Begegnung mit asiatischen Künstlern freute sich die neugierige Rommen „auf einen Dialog und [eine] möglicherweise zukünftige Zusammenarbeit“<sup>228</sup>. Ebenso hoffte Chmielorz „einen spannenden Dialog an ‚einem Tisch mit zwei Stühlen‘“<sup>229</sup> zu führen. Diese Aussagen lassen die Beweggründe ihrer Faszination, ihre Vorkenntnisse, Interessen und Erwartungen in der Begegnung mit den chinesischen Theaterkünstlern erkennen.

Was für eine Herangehensweise hatten Rommen und Chmielorz an die chinesische Theaterkultur? Den Projektnamen 1T2C und seine Vorgabe als Bühnenbedingungen hielt Rommen für einen scheinbar alltäglichen Ort „[mit einer langen Kette von Assoziationen wie: essen, trinken, reden, arbeiten, streiten, spielen . . . Ein Ort, der Kommunikation vorgibt, [...] wo das Fehlen von Kommunikation besonderes drastisch sein kann“<sup>230</sup>. Abgesehen von der Betrachtung der Ähnlichkeit der Bühnenobjekte als Kommunikationsraum bei Rommen schienen die Bühnenobjekte für Chmielorz sogar universale Alltagsobjekte zu sein, unabhängig davon, welcher Kultur sie angehörten.<sup>231</sup> Beide Künstler sehen die Bühnenobjekte nicht als symbolische Bedeutungsträger wie z.B. im Fall der Bühnenbilder des traditionellen chinesischen Musiktheaters, sondern als alltägliche Objekte, die sich auf der Bühne entfalten und als Kommunikation schaffender Ort dienen. Sie betrachten nicht allein die Funktion dieser beiden Bühnenobjekte im Kontext der chinesischen Theaterkultur, sondern definieren sie innerhalb ihrer eigenen Arbeitsumgebung im Westen, führen sie sogar weiter zu einer universalen Alltagskultur, in der Menschen aus unterschiedlichen Kulturen künstlerisch zusammenarbeiten können. Durch das Ignorieren der ursprünglichen Funktion von Bühnenobjekten in der chinesischen Theaterkultur und ihrer Interpretation auf der Grundlage eigener Lebenserfahrung im Westen befreien die deutschen Künstler unbewusst die Bühnenobjekte aus dem chinesischen Theaterkontext und schaffen einen neuen Ausgangspunkt für die Zusammenarbeit von Künstlern aus unterschiedlichen

---

<sup>224</sup> Vgl. Ebd. S. 17.

<sup>225</sup> Vgl. Ebd. S. 18.

<sup>226</sup> Vgl. Ebd. S. 17.

<sup>227</sup> Ebd. S. 18.

<sup>228</sup> Ebd. S. 17.

<sup>229</sup> Ebd. S. 18.

<sup>230</sup> Ebd. S. 17.

<sup>231</sup> Vgl. Ebd. S. 18.

Kulturen. Damit gelingt es Yung nicht, sein damaliges Interesse, das sich auf die Betrachtungsweise chinesischer Kultur unter den vorgegebenen Bühnenbedingungen beruft, durchzusetzen. Durch diesen Wechsel der Perspektive der beiden deutschen Künstler entsteht eine neue Arbeitsweise im künstlerischen Alltag. Dabei geht es darum, mit einer vorgegebenen Struktur zu arbeiten. Daran waren beide deutsche Künstler interessiert. Rommen war sehr neugierig auf die unterschiedlichen Wege, die Form zu füllen.<sup>232</sup> Chmielorz wollte herausfinden, „ob man gleiche und/oder verschiedene kulturelle Gesten erkennen“<sup>233</sup> könnte. Die Vorgabe der Bühnenbedingungen des „Eintisch-Zwei-Stühle“ lenkte das Interesse der beiden deutschen Künstler auf Strukturierung und damit auf einen formalen Ausgangspunkt, um ihre künstlerische Vorstellung vom Theaterprojekt zu verwirklichen.

Wie ist der Arbeitsprozess in der Kooperation der Produktion *Quintett* konkret im künstlerischen Alltag abgelaufen? Neben der formalen Struktur des Bühnenobjektes wurden von den Veranstaltern noch zwei Vorgaben gemacht. Die erste bezog sich auf die Zeitdauer und die Form der Begegnung, die etwa eine Woche lang dauerte und in Werkstätten, Gesprächen sowie Podiumsdiskussionen durchgeführt wurde. Die zweite bezog sich auf die Länge der Performance, die 20 Minuten dauern sollte. Die Künstler von beiden Seiten präsentierten sich öffentlich in ihrer Einzelperformance am ersten Begegnungswochenende am 12.-13.8.2000. Sie dienten als Ausgangspunkt für die kommenden Fragen, Gespräche und Diskussionen, die innerhalb des viertägigen Workshops vom 15.-18.8.2000 stattfanden. In diesen internen Werkstätten stellten die Künstler sich mit ihren Autobiografien und Einzelleistungen vor, die dann von Diskussionen begleitet wurden.<sup>234</sup> Außerdem gab es bei einem Abendprogramm vom 18.8.2000 ein öffentliches Gespräch mit Diskussionen der Künstler zum Thema „Kultureller Austausch: Asien – Deutschland. Perspektiven“. Bei diesen kulturellen Treffen kommunizierten die Künstler im Austauschdialog hauptsächlich auf Englisch (mit/ohne Übersetzung) und interagierten in Einzelperformances. Gegenseitige Inspiration, das Aufnehmen sowie Verarbeiten der neuen Anregungen von außen waren entscheidende Aspekte in diesen Werkstätten und Diskussionen.<sup>235</sup> Schließlich stellten die Künstler ihre Einzelperformance am darauf folgenden Wochenende vom 18.-19.8.2000 noch einmal der Öffentlichkeit vor.

Von Beginn an arbeiteten die fünf genannten Künstler zusammen mit anderen Künstlern in ihren Einzelperformances.<sup>236</sup> Warum kamen sie zusammen, um bei der Präsentation *Quintett* zu kooperieren? Abgesehen von den vorher erwähnten Bedingungen lag der Grund in den spontanen Übereinstimmungen zur Zusammenarbeit innerhalb der einwöchigen Begegnung. Es waren Chmielorz und Lung, die die gleiche künstlerische Ausbildung bzw. Studien der bildenden Kunst durchlaufen hatten, deren „Chemie“ untereinander vom ersten Augenblick der Eröffnungsfeier des Festivals

---

<sup>232</sup> Vgl. Ebd. S. 17.

<sup>233</sup> Ebd. S. 18.

<sup>234</sup> Vgl. Rommen, Telefoninterview vom 22.7.2008. Vgl. auch Chmielorz, E-Mail vom 12.7.2008.

<sup>235</sup> Vgl. Bake/Francke, 2000. S. 82.

<sup>236</sup> Rommen und Chmielorz führten ihre Performance *Ein szenisch-konzertantes Duett* zusammen auf, welches die deutsche Seite darstellte. Tian, Lung und Chan arbeiteten mit anderen asiatischen Künstlern zusammen, welche die asiatische Seite präsentierten. Entsprechend wurden die drei Performances aufgeführt, nämlich *Wo das Licht dämmerig ist* von Tian und Jane Lei aus Macau, *Der Mandarin* von Lung und Makoto Matsushima aus Tokyo und *Turbulenz, Tumult* – von Chan und Astad Beboo aus Mumbai. Vgl. Bake u.a., 2000. S. 7, 9, 13, 17-18.

stimmte.<sup>237</sup> Chmielorz und Rommen, die beide schon jahrelang gute Freunde waren, lernten Tian durch Lung und Chan kennen, die während der informellen Situationen, wie z.B. Partys, Mittagessenzeiten und Kaffeepausen, für Tian dolmetschten. Alle diese fünf Künstler mochten einander und waren neugierig aufeinander. Sie lernten sich in den informellen Situationen auch besser im Hinblick auf ihre künstlerischen Geschichte und Veranschaulichung kennen. So waren der gleiche künstlerische und pädagogische Hintergrund und die stimmigen Emotionen unter diesen Künstlern dem spontanen Zufall geschuldet. Obgleich es die formalen Werkstätten gab, hatten Chmielorz und Lung sich gewünscht, die Chance zu erhalten, zusammen aufzutreten. Durch das unerwartete Ausfallen einer Aufführung eines deutschen Künstlers im zweiten Wochenend-Abendprogramm kam es zur Erfüllung ihres Wunsches. Chmielorz schlug vor, eine gemeinsame Performance mit den anderen vier Künstlern vorzuführen. Sofort stimmte Bake diesem Vorschlag zu. Nach einigen Gesprächen über das Konzept und den Ablauf der Performance, aber ohne Proben, präsentierten die fünf Künstler am 19.8.2000 in der Öffentlichkeit die Spontanproduktion *Quintett*.

#### **4.2.3. Theater als Labor und seine Funktion im Kulturaustausch**

Die Frage, warum es zur oben erwähnten Herangehensweise der Kulturbegegnung kommt, soll in Bezug auf das Verständnis von Theater der deutschen bzw. chinesischen Theatermacher und deren Funktion untersucht werden.

Während der Kooperation zwischen den Künstlern im Theaterprojekt *IT2C* wurde von vielen Künstlern die Kernfrage nach dem Wesen der darstellenden Künste gestellt.<sup>238</sup> Außerdem hinterfragten die deutschen Künstler, ob das Theater als autonome Wirklichkeit begriffen werden könne, in der trotz der verschiedenen Genres Regie, Choreographie, bildende Kunst oder Performance die Bühne als konzeptioneller Rahmen dient.<sup>239</sup> Welches Verständnis von Theater haben die Theaterkünstler, wenn das Theaterprojekt und dessen Präsentation als Ausgangspunkt für die Reflexion berücksichtigt werden? In welchem Verhältnis stehen sie zur darstellenden Kunst oder zur Performance?

Yung, der künstlerische Leiter des Festivals und der Konzeptschöpfer des Bühnenbildes des Theaterprojekts *IT2C*, ist selbst Theaterregisseur<sup>240</sup> und gestaltete mit seiner 1982 gegründeten Künstlergruppe Zuni Icosahedron eine Art Theaterperformance, die aus Bildern und Klängen besteht und die die Zusammenarbeit der unterschiedlichen Künste hervorhebt.<sup>241</sup> Statt mit erzählerischer Struktur oder Figuren werden in seinen Aufführungen Visuelles und Hörsinnliches mit unterschiedlichen Elementen wie z.B. Texten, Musik, Klang, gesprochenen wiederkehrenden Fragen, Menschenkörpern, Beleuchtung, Installationen, Handhabung der Räume auf der Bühne eingesetzt. Die Künstler in der Gruppe Zuni Icosahedron bzw. in Yungs früherer Theaterperformance stammen selten aus dem Bereich des Sprechtheaters, sondern überwiegend aus den Bereichen des Tanzes, der bildenden Kunst sowie der Musik, und einige sind Laienkünstler, vor allem Studenten an der Hochschule. Der Grund dafür könnte in Yungs Nicht-Theater-Hochschulbildung und seiner langjährigen Erfahrung als

---

<sup>237</sup> Zur Quelle dieses Abschnittes vgl. Chmielorz, E-Mail vom 12.7.2008.

<sup>238</sup> Vgl. Bake/Francke, 2000. S. 82.

<sup>239</sup> Vgl. Ebd. S. 82.

<sup>240</sup> Die Performance *Four Grand Inventions* im Festival war Yungs Regiearbeit.

<sup>241</sup> Vgl. Law, 1995. S. 3-5.

multiartistischer Kulturschaffender liegen.<sup>242</sup> In der Untersuchungspräsentation *Quintett* kamen auch drei beteiligte Künstler aus anderen Bereichen der Künste ohne direkten Bezug zum Theater zusammen. Chmielorz kommt mehr aus dem Bereich der bildenden Künste und bezeichnet sich als Multi-Media- bzw. Klang-Künstlerin.<sup>243</sup> Chan engagierte sich in der Gruppe Zuni Icosahedron und war ein junger Laienmusikkünstler, der in einer jungen Pop-Band die Lyrik schrieb, komponierte und mitsang.<sup>244</sup> Zwar kündigte Lung sich selbst als Theaterregisseur und Choreograph an, kam aber hauptsächlich aus dem Bereich der Live-Art und hatte sich überwiegend mit der bildenden Kunst beschäftigt.<sup>245</sup> Lediglich arbeitete Rommen als Regisseurin im Theaterbereich aus der Richtung des audiovisuellen Theaters Robert Wilsons, während Tian aus dem Bereich des Schauspiels des Chuanju kommt. Insofern war die Kooperation zwischen diesen Künstlern sehr interartistisch, was ein interdisziplinäres Wissen der Künste verlangt. Die Bühnenobjekte dienten deshalb nur als konzeptioneller Rahmen im Verständnis und in der Wahrnehmung der Künstler gemäß ihren jeweiligen künstlerischen Erfahrungen und kulturellen Traditionen. Wie werden die Präsentation *Quintett* und das Theaterprojekt *IT2C* vor dem oben genannten Hintergrund in Hinsicht auf die Theaterkunst verstanden?

Im Anschluss an die Frage der Künstler, die sich auf die autonome Wirklichkeit des Theaters bezog, wurde im Zusammentreffen und in der Zusammenarbeit von Künstlern im Theaterprojekt *IT2C* eine eigene gesellschaftliche Realität von Theater geschaffen, wobei sich eine Art Labor herausbildete. Dieses Theaterlabor wurde im „Haus der Kulturen der Welt“ dargeboten, das über die Kulturbegegnung eine Plattform anbot, bei der Künstler in geschlossenen Workshops und Gesprächen etwas Neues und Kreatives erproben konnten. Beim Konzept dieses Labors waren vier unterschiedliche Bedingungen zu betrachten: i) ein Bühnenbild des „Ein-Tisch-Zwei-Stühle“, ii) eine einwöchige Zeitbegrenzung der Begegnung und Proben, iii) eine Präsentationsdauer von 20 Minuten und iv) die Partnerschaft aus anderen Kulturen. Ausgelöst durch die Wünsche der Künstler wurde die Laborfunktion ins Leben gerufen. Lung wünschte sich innovative Ideen und nutzte die Möglichkeit, zu experimentieren und Ideen auszuprobieren.<sup>246</sup> Darüber hinaus betrachtete Tian ihre Teilnahme am Theaterprojekt als Experiment.<sup>247</sup> Der Grund lag in der Anregung durch die anderen zusammenarbeitenden Künstler mittels Improvisation und Inspiration. Damit konnte sie neue Darstellungsmittel finden, die von ihrer Schauspielkunst des Chuanjus abwichen. Die beiden deutschen Künstler setzten auf einen gemeinsamen kreativen Dialog. Insofern kann das Verständnis von Theater in Bezug auf die Präsentation und das Theaterprojekt als Labor betrachtet werden, in dem Künstler aus unterschiedlichen Kulturen zusammenkommen, um etwas Neues und Kreatives gemeinsam zu erproben. Da sich das Labor im Rahmen des „Festival of Vision – Hong Kong/Berlin“ entwickelte, lässt sich dies übergreifend als Festivallabor bezeichnen.

---

<sup>242</sup> In Hongkong geboren, hatte Yung sein Universitätsstudium der Architektur, Computerwissenschaft und Stadtplanung in den USA absolviert. Seit den 1980er Jahren arbeitete er als Multiartistischer Kulturschaffender, wie z.B. als Kartoonist, Theaterregisseur mit der Gruppe Zuni Icosahedron, Produzent, Konzeptkünstler, Kulturnetzwerker usw.

<sup>243</sup> Vgl. Profil von Chmielorz, URL: <http://rilochmielorz.com/> (Stand: 1.8.2009).

<sup>244</sup> Zum Profil Chans, siehe: Website der Pop-Musikgruppe People Mountain People Sea. URL: [http://www.peoplemountainpeoplesea.com/profile\\_cedric001.htm](http://www.peoplemountainpeoplesea.com/profile_cedric001.htm) (Stand: 26.1.2008).

<sup>245</sup> Vgl. Bake u.a., 2000. S. 13.

<sup>246</sup> Vgl. Lung, 2000. S. 83.

<sup>247</sup> Vgl. Tian, Interview vom 6.4.2006.

In Anbetracht der Entstehungsgeschichte des Festivals und in Bezug auf seine Ziele ist die Funktion von Theater durch die Präsentation *Quintett* bzw. das Theaterprojekt *IT2C* im Ganzen offensichtlich auf einen Kulturaustausch gerichtet. Somit besteht der Kulturaustausch inhaltlich aus dem Erleben der darstellenden Künste von verschiedenen Künstlern, die auf Workshops und Gesprächen basieren. Dieser Austausch war prozesshaft, da das Theaterprojekt sich am 17.-18.11.2000 im „Tamar Festival Centre“ in Hongkong fortsetzte. Im Hinblick auf die interartistische Begegnung von Künstlern aus unterschiedlichen Disziplinen der darstellenden Künste ist im Theaterprojekt eine neue Art von Kulturaustausch entstanden, welche nach Ansicht Yungs die Entwicklung der Kreativität fördert.<sup>248</sup> Neben diesem Austausch innerhalb der darstellenden Künste ist zudem eine neue Arbeitsweise entstanden, die nach Meinung dieses Theaterprojektkurators Johannes Odenthal (Jg. 1956) einerseits „nicht an einem Ort verwurzelt, sondern zwischen Städten oder Metropolen fortgeschrieben wird, die für Künstler untereinander ebenso wichtig ist wie für das Publikum“<sup>249</sup>. Andererseits steht der innere Arbeitsprozess der Künstler im Mittelpunkt durch die Workshops und die Präsentation, ohne dass eine Öffentlichkeit ausgeschlossen wird.<sup>250</sup> Obwohl es dabei nach der Einschätzung von der Künstlerbetreuerin bzw. Dolmetscherin Antje Budde an interkultureller Kompetenz mangelt, kann es hinsichtlich der Vernetzung als gelungen angesehen werden<sup>251</sup>, dessen entscheidendes Merkmal durch Veränderung gekennzeichnet ist. Sie liegt in der Verortung eines neuen Kontextes, der Verschiebung der persönlichen Positionen der beteiligten Künstler und der neuen kulturellen Lesart.<sup>252</sup> Insofern entsteht eine neue Art von Kulturaustausch mittels unterschiedlicher Disziplinen der darstellenden Künste, mit dem Fokus auf bewegliche Arbeitsprozesse und dem Phänomen der ständigen Veränderung.

Nach diesen Überlegungen und Schlussfolgerungen zum Verständnis von Theater und seiner Funktion lässt sich die Hypothese aufstellen, dass die Herangehensweise der Kulturbegegnung vom Verständnis des Festivallabors und ihrer Funktion des Kulturaustausches abhängig ist. Meines Erachtens jedoch hat die Herangehensweise der Kulturbegegnung weniger mit dem Verständnis des Festivallabors zu tun, sondern ergibt sich vielmehr zeitlich durch die kurze Kooperationsdauer innerhalb des Festivals sowie durch die vorhandene interkulturelle Kompetenz der Künstler und die Förderung der Organisatoren. Die Kulturbegegnung sollte aber auf der strukturellen formalen Ebene des Bühnenbildes „Ein-Tisch-Zwei-Stühle“ im Zusammenhang mit der Funktion des Kulturaustausches betrachtet werden. Am Beispiel der Präsentation *Quintett* wird die Kulturbegegnung in Verknüpfung mit dem Kulturaustausch als gegenseitige Inspiration und als das Aufnehmen sowie Verarbeiten neuer Impulse in der Kollaboration begriffen. Dabei besteht die Möglichkeit, sich sowohl unter den darstellenden Künsten als auch zwischen der deutschen und der chinesischen Kultur auszutauschen.

Sollte das Ergebnis dieses Kulturaustausches im Theaterprojekt *IT2C* in der Theatergeschichte rekonstruiert werden, abgesehen von dessen Ereignischarakter sowie Prozesshaftem und deren Wandlung, könnte es mit Hilfe der Ideen des britischen

---

<sup>248</sup> Yung, 2002. S. 101-102.

<sup>249</sup> Odenthal, 2000. S. 4-5.

<sup>250</sup> Ebd.

<sup>251</sup> Vgl. Budde, 2000b. S. 6-7, 9. Budde arbeitete als Künstlerbetreuerin und Dolmetscherin im Theaterprojekt *IT2C* während des Festivals in Berlin.

<sup>252</sup> Vgl. Odenthal, 2000. S. 4-5.

Historikers Peter Burke (Jg. 1937) mit der Metapher der Kristallisierung beschrieben werden, die darauf hinweist, „dass im Prozess kultureller Begegnungen und kulturellen Austauschs auf eine Phase relativer Flüssigkeit [. . .] rasch eine Zeit folgt, in der das Flüssige sich verfestigt, gerinnt, zur Routine und dem Wandel gegenüber unangreifbar wird.“<sup>253</sup> So entsteht eine Art kristallisierter Figuration durch die Kulturbegegnung und den -austausch in der Wahrnehmung der Präsentation *Quintett*. Wie wird dann diese Verflechtungsfigur bei der ästhetischen Erfahrung aussehen?

---

<sup>253</sup> Burke, 2000. S. 38.

### 4.3. 走為上 *zouweishang. fluchtVERSUCHE. Absurd-komische Versuchsanordnung zum dramatischen Leben und Werk von Gao Xingjian (2001)*<sup>254</sup>

#### 4.3.1. *Repräsentation von Werken Gaos im deutschsprachigen Raum*

Warum wählte Budde unter vielen chinesischen Theatermachern ausgerechnet Gao und seine Werke im Jahr 2001 aus? Dies soll nun im Zusammenhang mit der ersten Verleihung des Literaturnobelpreises an einen Chinesen, Gao, und den Kontroversen unter deutschen Sinologen und Theaterkritikern um diesen Preis betrachtet werden. Gao erhielt am 12.10.2000 den Nobelpreis für Literatur u.a. aufgrund der universalen Gültigkeit seines Werkes, welches chinesischer Romankunst und Dramatik neue Wege eröffnete.<sup>255</sup> Die Nachricht kam für viele sowohl im deutsch- als auch im chinesischsprachigen Raum überraschend, und die Meinungen darüber waren in beiden Sprachräumen kontrovers vertreten.<sup>256</sup> Im deutschen Sprachraum ist Gao als Theaterautor eher weniger bekannt als im chinesischen Sprachraum.<sup>257</sup> Obwohl Gao bis zum Jahr 2000 16 Theaterstücke geschrieben hatte, wurden erst vier Theaterproduktionen im deutschen Sprachraum inszeniert. In Deutschland wurden zwei Inszenierungen aufgeführt. Das eine Theaterstück war *Yeti - der Wilde Mann* 野人, das 1988 im Thalia Theater Hamburg mit dem Theaterensemble des chinesischen Regisseurs Lin Zhaohua 林兆華 (Jg. 1936) aufgeführt wurde. Das andere war *Flucht* 逃亡, welches 1992 an den Kammerspielen des Staatstheaters Nürnberg vom deutschen Regisseur Johannes Klett (Jg. 1946) inszeniert wurde. In Österreich wurde *Die Busstation* 車站 1990 im Wiener Unterhaltungstheater unter der Regie Anselm Lipgens (Jg. 1961) gezeigt, während *Ja oder/und Nein* 對話與反話 1992 im „Theater des Augenblicks“ in Wien von Gao selbst inszeniert wurde. Obwohl diese Inszenierungen im deutschsprachigen Raum vorhanden waren, hatte Budde als einzige Referenz die Aufführung am Thalia Theater, von der sie aufgrund ihres Wohnorts in der ehemaligen DDR nur indirekt durch Kritiken erfuhr.<sup>258</sup> Insofern wurde diese Theaterperformance *fluchtVERSUCHE* unmittelbar durch die Anregung der Verleihung des Nobelpreises an Gao und den Meinungsverschiedenheiten darüber der Öffentlichkeit zugänglich.<sup>259</sup>

---

<sup>254</sup> *fluchtVERSUCHE* wird in dieser Forschungsarbeit als Abkürzung verwandt. Das methodische Vorgehen zur Untersuchung dieser Produktion beinhaltet Feldstudien, wobei die Verfasserin als Produktionsassistentin mitwirkte und die Proben der Performance als teilnehmende Beobachterin verfolgte.

<sup>255</sup> Vgl. Pressemitteilung vom 12.10.2000.

<sup>256</sup> In der deutschsprachigen Presse unterstützten die Sinologen Irmtraud Fessen-Henjes, Helmut Forster-Latsch; Marie-Luise Latsch sowie Bernd Eberstein die Entscheidung für Gao. Jedoch wurde die Preisverleihung von den Sinologen Wolfgang Kubin sowie Rudolf Wagner und dem Theaterkritiker Gerhard Stadelmaier angesichts angeblich mangelnder Qualität seiner Werke kritisiert. Im chinesischen Sprachraum bejubelte die Presse aus Hongkong und Taiwan die Entscheidung für Gao, während das offizielle Beijing der VR China zunächst schwieg und der chinesische Schriftstellerverband von einer Demütigung für die literarische Szene in China sprach. Vgl. Fessen-Henjes, 2000. S. 35-36. Forster-Latsch/Latsch/Schneckmann, 2001. S. 5-11, 15. Stadelmaier vom 7.12.2000. S. 58. Meinungen am Textarchiv der Berliner Zeitung vom 13.10.2000. Emmerich, 2004. S. 382.

<sup>257</sup> In Frankreich ist er seit der Verleihung des französischen Ordens „Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres“ im Jahr 1992 sowohl für seine Prosa und Theaterstücke als auch als Maler bekannt.

<sup>258</sup> Vgl. Budde, Kommentar vom 13.3.2009. Über die Inszenierung „Flucht“ im Studio des Stadttheaters Nürnberg hatte sie versucht, sich darüber zu informieren. Das scheiterte aber an der mangelnden Kooperationsbereitschaft des Theaters. Sie hatte nie irgendetwas von dieser Inszenierung zu Gesicht bekommen.

<sup>259</sup> Vgl. auch Budde, 2000a. Ohne Seitenangabe.

Im Hinblick auf die Theaterwerke Gaos im deutschsprachigen Raum waren seine Theaterarbeiten – nach Meinung Buddes – den Theaterkünstlern und Dramaturgen in Deutschland nahezu unbekannt.<sup>260</sup> Sie wurden in der Hauptsache von sinologischen Spezialisten betrachtet; deutschsprachige Inszenierungen seiner Stücke bildeten leider die Ausnahme.<sup>261</sup> Deshalb zielte Budde in der Performance darauf ab, vorzugweise zwei Leistungen herauszuarbeiten:

„[1]. Mittels einer Textcollage aus verschiedenen Stücken und biographischen Stichpunkten aus [Gaos] Leben soll die Grundthematik seiner künstlerischen Arbeit herausgearbeitet und einem künstlerischen und interessierten Publikum vorgestellt werden.

[2]. Deutsche und chinesische Künstler arbeiten zusammen und finden über ihre künstlerische Kommunikation einen Zugang zur Arbeit Gao Xingjians und bieten darüber einen Einstieg für andere Künstler.“<sup>262</sup>

Wie schon im vorigen Teil erwähnt war diese Performance auch gleichzeitig ein Ergebnis von Buddes Untersuchungen zum chinesischen Experimentaltheater. In ihrer im Jahr 1999 online-veröffentlichten Dissertation ordnete Budde Gaos Theaterschaffen der Kategorie des experimentellen Theaters zu. Sie hielt dieses für bedeutsam, da Gao mehrere Befreiungsstufen durchlebte.

- „Seine kritische Auseinandersetzung mit der [chinesischen] modernen Theatergeschichte und dem Avantgardetheater des Westens, seine Hinwendung zu den Potenzialen des traditionellen Musikschauspiels für ein modernes chinesisches Theater ermöglichte ihm, sich vom (westlichen) Verdikt des Theaters als Literatur und seiner Sprachfixiertheit zu lösen.
- Von den Einflüssen des westlichen Theaters wiederum [löste] er sich, seit er im französischen Exil (seit 1989) und nun auch französischer Staatsbürger ist u.a. durch sein neues Konzept des [Chan]-Theaters. Dabei untersucht er die Potenziale, die der Buddhismus für das Theater zu bieten hat.“<sup>263</sup>

Die Befreiungsprozesse von Gao werden meines Erachtens von seiner Erfahrung der Grenzüberschreitung zwischen chinesischer und westlicher Sprechtheaterkultur ermöglicht. In Bezug darauf ist u.a. das Überschreiten von Grenzen oder der Versuch dazu, der eng mit Gaos eigenem Leben verknüpft ist, einer der thematischen Schwerpunkte der Performance geworden.<sup>264</sup> In dieser Hinsicht werden sowohl das Leben von Gao als auch seine Werke in der Performance skizzenhaft vorgestellt.

Auch die Grenzüberschreitung durch Überschneidung und Verknüpfung künstlerischer Mittel spielte bei Budde und ihrer Theatergruppe théâtre DURAS, die diese Performance produzierte, eine große Rolle.<sup>265</sup> Die Theatergruppe théâtre DURAS hatte

---

<sup>260</sup> Vgl. Ebd.

<sup>261</sup> Vgl. Ebd.

<sup>262</sup> Ebd.

<sup>263</sup> Budde, 1999. URL: <http://edoc.hu-berlin.de/docviews/abstract.php?id=10523> (Stand: 29.1.2008). S. 424.

<sup>264</sup> Vgl. Ebd.

<sup>265</sup> Das théâtre DURAS ist ein Projekttheater, das 1998 vom Musiker Dietrich Petzold, der Schauspielerin Elisabeth Richter und der Regisseurin Antje Budde gegründet wurde. Der Name der Theatergruppe leitet sich von der französischen Drehbuch-, Theater- und Romanautorin Marguerite Duras her. Parallel zu konzeptionellen Linien Duras' bevorzugt die Theatergruppe drei Ansätze, den emanzipativen Ansatz, den interkulturellen Ansatz und die Vielseitigkeit sowie die Multifunktionalität der künstlerischen Mittel. Für detaillierte Information vgl. Budde, 2000a. Ohne Seitenangabe. Auch Dies. u.a., 2001. Nr. 03. Obwohl der transkulturelle Ansatz sowohl in der Konzeption als auch im Programmheft genannt wurde, kündigte Budde in ihrem Kommentar vom 13.3.2009 an, dass sie selbst den Begriff der Transkulturalität vermeide und ihre Theaterarbeit als interkulturelle Arbeit ansehe.

einen interkulturellen Ansatz, der einem vorwiegend „eurozentrierten Provinzialismus“ entgegenstand.<sup>266</sup> Sie wog, wie das Vorbild der französischen Drehbuch-, Theater- und Romanautorin Marguerite Duras, „die kulturellen Werte einer Kultur mit denen einer anderen nicht gegeneinander auf, sondern transformiert[e] die von ihr gemachten Erfahrungen in [eine] kreative Arbeit“.<sup>267</sup> Darüber hinaus wollte die Gruppe die Sichtbarmachung verschiedener Kulturen in der Welt erkennen bzw. respektieren, ohne dass eine Herangehensweise eine andere ausschließt.<sup>268</sup> Außerdem lag der Gruppe weder etwas an der Idealisierung und Hierarchisierung noch an der Globalisierung der vielfältig existenten Kulturen.<sup>269</sup> Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der interkulturelle Ansatz sich auf das Erkennen anderer Theaterkulturen, auf die Vermeidung des Eurozentrismus sowie auf die Strategie einer kreativen Theaterarbeit durch Transformation von Kulturen bezieht.

Aufführungen fanden am 27.9. und 2.10.2001 im Foyer der Akademie der Künste statt, die diese Performance förderte. Das Thema der Flucht, die Szenen der Grenzüberschreitung und des Flüchtigen sowie die experimentelle Musikkomposition in der Zusammenarbeit deutscher und chinesischer Künstler sind geeignet, um an den ausgewählten Aspekten Forschungsfragen zu untersuchen.

#### **4.3.2. Transformation der interkulturellen Erforschung**

Im Vergleich zu vielen anderen deutschen Theatermachern beherrscht Budde die chinesische Schriftsprache und spricht die am meisten gesprochene Sprache des Hochchinesischen unter den sieben größten gesprochenen chinesischen Sprachen. Darüber hinaus hat sie seit 1994 Erfahrungen mit chinesischen Künstlern durch ihre Theaterarbeit. Seit 1993 vertritt sie als eines ihrer Forschungsgebiete das experimentelle Theater der VR China. Mit welcher Verknüpfungsart mit dem deutschen Theaterkontext setzt Budde Gao's Leben und Werk um? Welche Aspekte von Gao's Leben und welche Texte von Gao wählte sie aus? Wie transformierte Budde sie in der Performance?

Buddes Interesse an der Wahl des Themas „Flucht“ in der Performance basiert auf ihrer Identifikation mit Gao aufgrund ihrer Erfahrung vom Leben in der DDR. Für Budde bedeutet Flucht, aus unterdrückenden und die Kreativität gefährdenden Verhältnissen zu entkommen: Flucht sowohl als Imagination als auch als reales Handeln, ein wesentliches Element zur Erlangung individueller und künstlerischer Freiheit.<sup>270</sup> Diesen Zusammenhang verband Budde eng mit Gao's eigenen Erfahrungen und Einstellungen zu Flucht und Grenzüberschreitung. Obwohl Gao, vor allem in den 1990er Jahren, in westlich europäischen und nordamerikanischen Ländern überwiegend als Exilautor rezipiert wurde/wird<sup>271</sup>, nahm Budde Gao keineswegs als Exilkünstler aus China wahr, sondern als chinesischen Theaterkünstler aus der VR China.

---

<sup>266</sup> Vgl. Budde u.a., 2001. Nr. 03.

<sup>267</sup> Ebd.

<sup>268</sup> Vgl. Ebd.

<sup>269</sup> Vgl. Ebd.

<sup>270</sup> Vgl. Budde, E-Mail vom 17.5.2006.

<sup>271</sup> Insbesondere durch die heftige Auseinandersetzung zwischen Gao und der Regierung der VR China von 1989-91: Zu den politischen Ereignissen Anfang 1989 und der Niederschlagung der Demokratiebewegung des 4. Juni auf dem Platz des Himmlischen Friedens äußerte sich Gao kritisch in der Presse und im Fernsehen. Er kündigte seinen sofortigen Austritt aus der Kommunistischen Partei der VR China an. Im September 1989 erhielt er von einem Theater in den USA den Auftrag, ein Stück über den 4. Juni zu schreiben. Im Oktober desselben Jahres beendete er das Stück *Fluch/逃亡*. Es wurde 1990

„Ich habe ALLE seine [Stücke] gelesen, auch die, die er vor seiner Ausreise in Peking geschrieben hat. Flucht als Thema in [Gaos] Leben (nicht so sehr in seinem Werk) wurde mir bewusst durch mein Studium seines biografischen Hintergrundes im Kontext der modernen Geschichte [Chinas]/VR Chinas. [ . . . ] Ich habe eine Ostperspektive. Ich verstehe [Gaos] politische Probleme von innen nach [außen] und nicht von [außen] nach innen. Ich bin unter [ähnlichen Verhältnissen] aufgewachsen. Das ist ein sehr starker Identifikationspunkt[,] der etwas mit der Dialektik des real existierenden Sozialismus zu tun hat und nicht mit nationalistischen Perspektiven (China-Deutschland). Es ist nicht die Differenz[,] sondern die Vertrautheit, die mich mit Gao verbindet. Exil- und antikommunistische Dissidentendiskurse sind ein Privileg des Westens unter den Bedingungen des Kalten Krieges. Die sehr kritische Sicht auf diese westlichen, funktionalisierten Diskurse verbindet mich ebenfalls mit Gao. Also, ich komme nicht aus dem Westen, sondern aus dem Osten. Und das [schärft] meine Perspektive.“<sup>272</sup>

In Bezug auf diese Perspektive der Ostblockkultur des politischen und wirtschaftlichen Systems aufgrund der Lebenserfahrung im und des Wissens über den Sozialismus der DDR und Kommunismus in der VR China äußerte Budde weitere Bezugspunkte des Themas „Flucht“ in ihrer Performance.

„Aber der andere, [für] mein Leben wesentlichere Bezugspunkt ist das Auswandern oder Ausweisen ostdeutscher [Künstler] aus der DDR. Ein weiterer Bezugspunkt ist die staatliche/ideologische Gewalt, [der] Menschen weltweit ausgesetzt sind, nicht nur in [totalitären] Staaten. Die Faschisten wollten Brecht nicht, die Stalinisten wollten Brecht nicht und McCarthy in den USA wollte Brecht auch nicht. Und das ist der entscheidende Punkt. Auch in sogenannten freien [Ländern] werden Andersdenkende verfolgt.“<sup>273</sup>

In anderen Wörtern lässt sich sagen, dass die Exilgeschichte deutscher Theatermacher aufgrund staatlicher/ideologischer Gewalt, vor allem unter den Regimen des Nationalsozialismus sowie der DDR, und ihre Auswanderung, vor allem die von Künstlern aus der DDR vor und nach der Vereinigung Deutschlands, zwei weitere Referenzpunkte zum Thema Flucht in der Performance Buddes darstellen.

Mit den oben genannten Hintergründen betrachtete Budde die Frage, „inwieweit Fluchtverhalten im Sinne von Rückzug aus menschenverachtenden Situationen und im Sinne der Selbstbesinnung/Selbstbestimmung und menschlicher Würde konstitutiv für die Erhaltung und Entwicklung kreativer, künstlerischer Arbeit sein kann“<sup>274</sup> als inhaltlichen Schwerpunkt der Performance.

---

in der chinesischen Literaturzeitschrift *Today/今天* in Oslo veröffentlicht und erst 1992 in Stockholm uraufgeführt. Schon 1991 erschien *Flucht* unter dem Titel *Die ‚Elite‘ im Exil/逃亡精英* mit dem vorangestellten fremden Text *Unsinniges Geschwafel/信口雌黃之作* als „konterrevolutionäres Stück“ gedeutet. Infolgedessen wurde Gao von der chinesischen Regierung zur *persona non grata* erklärt. Ihm wurde untersagt, in sein Heimatland einzureisen, und sein Austritt aus der Kommunistischen Partei der VR China wurde bestätigt. Seither waren alle seine Schriften in China verboten. Daraufhin erklärte Gao öffentlich, dass er zu Lebzeiten nicht mehr nach China zurückkehren wolle. Ein französischer Botschafter ergriff die Initiative, ihm den Status des politischen Flüchtlings zu gewähren. Vgl. Gao, 1992a. S. 1-2. Vgl. Hartmann, 1999. S. 96. Vgl. Gao, Interview vom 5.8.2006. Neben der Inszenierung in Nürnberg 1992 wurde das Stück *Flucht* auch 1992 in Schweden, 1994 in Polen und Frankreich, 1998 in Benin, Afrika (ehemalige französische Kolonie), 2003 Portugal, 2007 Italien und 2008 Spanien inszeniert. Darüber hinaus gab es 1996 in Belgien eine Lesung, und 1997 in Frankreich ein Radioprogramm. Das Stück wurde 1993 von Gregory B. Lee ins Englische übersetzt und im Sammelband Nr. 7 „Chinese Writing and Exile“ im Zentrum der Asienforschung an der Universität Chicago in den USA veröffentlicht. Vgl. Gao, 2008. S. 380-432. Auch wurde der Aufsatz mit dem chinesischen Titel „流亡使我們獲得什麼?“ 2001 für die DAAD-Publikation des „Berliner Künstlerprogramm“ ins Deutsche übersetzt und mit dem Titel „Was hat uns das Exil gebracht?“ veröffentlicht. Vgl. Gao/Yang, 2001.

<sup>272</sup> Budde, Kommentar vom 13.3.2009.

<sup>273</sup> Ebd.

<sup>274</sup> Budde, 2000a. Ohne Seitenangabe.

Gaos kulturelle Identität, nicht nach dem Maßstab der Nationalität – weder als Chinese noch als Franzose — sondern als Künstler, der interkulturell agiert, wurde von Budde durch die Wahl des Aufführungsortes hervorgehoben. Die Akademie der Künste, als Ort der Performance, war mit der Vermittlung der kulturellen Identität Gaos als Künstler verbunden, da sie Buddes Meinung nach ein Ort der Künstler sei, in der die künstlerische Arbeit und weniger das Herkunftsland eines Künstlers im Mittelpunkt stehe.<sup>275</sup> Die kulturelle Identität als Künstler in den Vordergrund zu stellen, rückt beim Publikum die chinesische Kultur als eine exotische in den Hintergrund. Buddes Wahl des Performanceortes war eine bewusste Präsentation der Gleichberechtigung der Künstler aus einer anderen Kultur mit der eigenen.

Die in westliche Sprachen übersetzten Texte aus verschiedenen Stücken und biographischen Momenten aus dem Leben Gaos wurden in der Performance vorgestellt. Budde verwendete überwiegend übersetzte Textversionen auf Deutsch oder Englisch in der Performance, mit einigen Stellen der Sprachpolyphonie auf Französisch, Hochchinesisch und Kantonesisch. In Bezug auf Gaos Gedanken über „Flucht“ wurden ins Deutsche übersetzte Texte erst aus dem Aufsatz „Flucht und Literatur 逃亡與文學 (1990)“ und dem Stück *Flucht 逃亡* (1989) vorgelesen.<sup>276</sup> Zum Übergang von der ersten zu der zweiten Szene „grenzFLUCHT“ wurde ein Abschnitt des Monologs aus dem Stück *Le Somnambule/夜遊神* (1993)<sup>277</sup> auf Englisch oder Französisch aus dem Off eingeblendet. Danach wurden Dialoge in deutscher Sprache aus dem Stück *Die Busstation 車站* (1982)<sup>278</sup>, auf der Ebene der Rollenverteilung sowie der Sprache verändert und etwas verkürzt vorgesprochen. Dies bildete den ersten Teil der Szene der Grenzflucht. In ihrer weiteren Darstellung wurden deutsche Texte aus dem Stück *Das andere Ufer 彼岸* (1986)<sup>279</sup> ebenfalls signifikant verändert rezipiert.<sup>280</sup> Von den oben ausgewählten Stücken gibt es jeweils schon mindestens eine ins Deutsche übersetzte veröffentlichte bzw. unveröffentlichte Version. Gäbe es keine andere westliche sprachliche Version der Stücke Gaos, wären auch keine Ausschnitte in der Performance zu hören gewesen. Gaos sechs Stücke, die nur auf Chinesisch abgefasst sind, also noch nicht in deutscher Übersetzung vorliegen, sind nicht als Bezugstexte der Performance eingeschlossen.<sup>281</sup> In Bezug darauf wollten Budde und die Dramaturgieassistentin

---

<sup>275</sup> Vgl. Ebd.

<sup>276</sup> Vgl. Gao, 1992a. S. 21, 37-39, 81, 88.

<sup>277</sup> Auszüge aus der englischen Version. Gao Xingjian. „Nocturnal Wanderer“. In: Fong, 1999. S. 172-173. Auszüge aus der französischen Version, Gao, 1995.

<sup>278</sup> Auszüge in der Inszenierung beziehen sich auf die deutsche Übersetzung: Gao, 1993b. S. 80-84.

<sup>279</sup> Auszüge von Gao, 2000a.

<sup>280</sup> Darüber hinaus bildeten Auszüge aus drei weiteren Stücken andere Teile der Performance. Texte wurden aus drei Stücken, nämlich *Selbstgespräch Ein-Mann-Stück 獨白* (1985) auf Deutsch, *JA oder und NEIN/Dialogue and Rebuttal/對話與反話* (1992) auf Deutsch oder auf Englisch und *An der Grenze zwischen Leben und Tod/Between Life and Death/Au bord de la vie/生死界* (1991) auf Kantonesisch, Hochchinesisch, Englisch oder/und Französisch vorgelesen. Vgl. Gao, 1986. S. 416-423. Die deutsche Übersetzung *JA oder und NEIN* vgl. Hartmann, 1999. S. 11-75. Seine englische Übersetzung vgl. Gao, 1999. S. 81-136. Auszüge vom Stück *An der Grenze zwischen Leben und Tod* vgl. die deutsche Übersetzung von Mark René: Gao, 1992c. S. 18-48. Die englische Übersetzung: Gao, 1999. S. 45-80. Die originale chinesische Version: Gao, 1991. S. 15-30. Die originale französische Version: Gao, 1993a.

<sup>281</sup> Es sind folgende Stücke: *現代折子戲[Moderne ausgewählte Szene aus dem traditionellen chinesischen Musiktheater]*(1984), *冥城 [Die Totenstadt]*(1988), *聲聲慢變奏[Variationen über die Versdichtung Shengshengman aus der Song-Dynastie (960-1270)]*(1990) (Ein Tanzstück), *山海經傳[Die Geschichte des Klassikers der Berge und Meere]*(1994), *周末四重奏[Quartett am Wochenende]*(1996),

Dagmar Paulus erreichen, dass die in westliche Sprachen übersetzten Werke von Gao den deutschen Künstlern in das Bewusstsein der Produktion rückten.<sup>282</sup> Gleichwohl hofften sie, dass deutsche Zuschauer bei Interesse diese deutschen Auszüge selbst finden und lesen würden.<sup>283</sup> Insofern wird die Transformation von Gaos Werken durch das Vorlesen von ins Deutsche oder in andere westliche Sprachen übersetzter Texte durch die Berücksichtigung der Sprachgrenze der deutschen Künstler bzw. Zuschauer bestimmt.

Für die dramaturgische Struktur der Performance war eine Erzählerfigur bedeutsam, die von einem Pantomimen dargestellt wurde. Dieser, der den Flüchtigen darstellte, verband alle Ebenen des gesprochenen Textes wie die Schauspieler, den Sprechchor, die selbst komponierte Musik, zwei Videofilme und die Licht-Raum-Installation miteinander, trieb sie an oder forderte sie heraus.<sup>284</sup> Die Theaterperformance war dann durch unterschiedliche künstlerische Mittel, wie Körpersprache, gesprochene Sprache der vorgelesenen Texte, die eine eigenständige szenische Qualität darstellende Live-Musik, Licht-Raum-Installation und Videoprojektion gekennzeichnet. Zu dieser darstellenden Live-Musik wurden Musikspiele aufgeführt, die vom chinesischen Musiker Wu Wei 吳巍 (Jg. 1970) und vom deutschen Musiker Dietrich Petzold zusammen erarbeitet worden waren. Dies entsprach einem der Ziele von Buddes Performance, das in der Zusammenarbeit deutscher und chinesischer Künstler lag. Die Live-Musik war direkt in die Performance einbezogen und illustrierte nicht szenische Vorgänge, sondern sie war selbst szenisch.

Bemerkenswerterweise gab es zusätzlich zum Programmheft sogenannte Kulturrabattmarken des *théâtre DURAS* mit dem Titel wissensWERT Nr. 01 bis 29, die von den Theatermachern der Performance geschrieben worden waren<sup>285</sup> und dem deutschen Publikum Gaos Theaterwerk bzw. -konzept und die chinesische Theaterkultur vermitteln sollten. Sie beinhalteten sowohl die Auffassung als auch die Interpretation von Gaos Theaterkonzepten<sup>286</sup> und lieferten Hinweise zu Gaos Leben und Werken<sup>287</sup>, welche dem Publikum zahlreiche Informationen boten, um Gaos Werk und Theaterkonzept kennenzulernen. Darüber hinaus wurden allgemeine Kenntnisse zum chinesischen Theater und zu seiner Kultur vermittelt.<sup>288</sup> Das Programmheft, das auf die Vermittlung des umfangreichen Wissens über Gao sowie die chinesische Theaterkultur allgemein gerichtet war, erwies sich hier für das Publikum als äußerst hilfreich.

---

八月雪[Schnee im August](2001). Die deutschen Namen der oben erwähnten Stücke hat die Verfasserin übersetzt. Beim Stück *Quartett am Wochenende* gibt es eine englische Übersetzung *Weekend Quartet*. Vgl. Gao, 1999. S. 191-254.

<sup>282</sup> Vgl. Budde, Kommentar vom 13.3.2009.

<sup>283</sup> Vgl. Ebd.

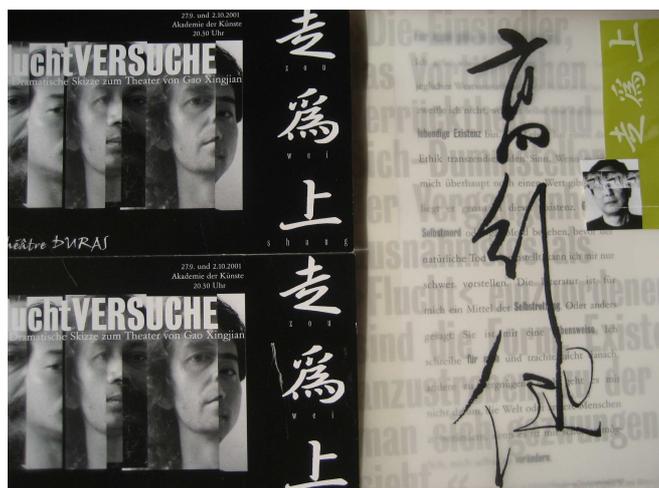
<sup>284</sup> Vgl. Budde, 2000a. Ohne Seitenangabe.

<sup>285</sup> Vgl. Budde u.a., 2001.

<sup>286</sup> Vgl. Budde u.a., 2001. Nr. 01-02, 06, 08, 11-14, 16, 20-22.

<sup>287</sup> Vgl. a.a.O., Nr. 05, 07, 10, 24-27, 29.

<sup>288</sup> So a.a.O., Nr. 04, 15, 18, 23, 28.



**Abbildung XXI**

Collage-Bild eines anderen Programmheftes mit flüchtig transformierten Bildern vom chinesischen Musiker Wu Wei und dem deutschen Musiker Dietrich Petzold (links) sowie von Gao Xingjian und seinem Autogramm (rechts). (Foto: Miu Law)

Es kann festgestellt werden, dass die Transformation unter dem interkulturellen Ansatz des Werks und Lebens Gaos einige Besonderheiten aufweist. Zum einen ist das „Interkulturelle“ zu beachten, indem eigene Interessen und ein lokales Verständnis bzw. Bedürfnis im Hinblick auf das Thema „Flucht“ und die Übersetzungen als Voraussetzungen für die Transformation dienen. Das Interkulturelle, das Erkennen und die Vermittlung ausgewählter Werke sowie von Momenten aus Gaos Leben stehen im Vordergrund. Zum anderen findet sich die „Transformation“ unter den zuvor erläuterten Aspekten, nämlich der Künstleridentität, der in die westlichen Sprachen übersetzten Texte, der dramaturgischen Struktur und des Sonderprogrammheftes. In Anlehnung an den im Bereich Regie lehrenden Theaterpädagogen Carl Weber kann die Herangehensweise der Transformation unter dem interkulturellen Ansatz der Terminologie „Transculturation“ zugeordnet werden:

„[Transculturation] is meant to signify a transfer of culture, or intercultural exchange, from one country or society to another. “Trans-fer” implies “trans-port” [ . . . ] It is more generally used to signify a cross-cultural collaboration and appropriation which brings forth art works that combine elements from separate cultures and their indigenous artistic traditions.“<sup>289</sup>

Deutet Buddes Transformation und Verortung der Theaterkultur Gaos in der deutschen künstlerischen Tradition und in der historischen, politischen und gesellschaftlichen Situation die Theaterwerke und das Leben Gaos um? Diese Frage soll im Teil der ästhetischen Erfahrung der Verflechtungsfiguren untersucht werden.

#### **4.3.3. Theater als Experiment und seine Funktion der interkulturellen Kommunikation**

In Hinsicht auf Buddes Kenntnis des chinesischen experimentellen Theaters sowie ihrer Erfahrung in der Theaterpraxis mit chinesischen Theatermachern ist es schwierig, ihr Verständnis von Theater in Bezug auf diese in Deutschland aufgeführte Performance lediglich innerhalb des Kontexts des westlichen bzw. deutschen Theaters oder nur mit dem chinesischen Begriff des experimentellen Theaters zu entschlüsseln. Ihre Transformation vom Leben und Werk Gaos, der wiederum die Grenze zwischen der

<sup>289</sup> Weber, 1991. S. 28.

chinesischen und westlichen Theaterkultur überschreitet, macht es kompliziert zu beantworten, was für ein Verständnis von Theater Budde hat. Auf jeden Fall aber wird ihr Verständnis von Theater in Bezug auf diese Performance im Grunde als Experiment angenommen.

Vor der Performance hatte Budde eine Konzeption entwickelt, die eine Projektbeschreibung mit Zielen, Inhalten, der dramaturgischen Struktur, der Aufführungsästhetik bzw. des Performanceortes, den Biographien der Mitwirkenden, den Ausführungen über die Vergabe des Nobelpreises an Gao, sein Leben sowie seine Werke, eine historische Erklärung des Titels 走为上 *zouweishang*, *fluchtVERSUCHE* und eine Vorstellung des *théâtre DURAS* beinhaltet.<sup>290</sup> In dieser Konzeption wurde die Haupthypothese formuliert: Es besteht eine hohe Tauglichkeit der Werke Gaos für das *théâtre DURAS* durch konzeptionelle Performance mit multimedialen Mitteln. Diese Hypothese wurde durch die Theaterperformance in Form eines Experimentes erprobt. Budde praktizierte als Regisseurin selbst empirisch in der Performance, wobei sie sich einerseits als Beobachterin verstand, andererseits als Realisatorin des Experimentes diente. Auf der inhaltlichen Ebene des Experimentes bildete sich die Frage heraus, inwiefern Fluchtverhalten konstitutiv für die Erhaltung und Entwicklung kreativer, künstlerischer Arbeit sein konnte. Die Beweisführung fand in der Probe und in der Theaterperformance statt, wobei es überwiegend um die Darstellung des Themas „Flucht“ sowie ihre Grenzüberschreitung ging. Die Fluchtversuche wurden durch die Figur des Pantomimen dargestellt, der versuchsweise in zwei unterschiedlichen Medien des Live-Pantomimen und des Clown-Flüchtlings im Video-Film gleichzeitig oder überlappend erschien. Ein offensichtliches Beispiel der Grenzüberschreitung von chinesischer zu deutscher Kultur zeichnete sich schon im chinesisch-deutschen Performancetitel „走为上 *zouweishang*, *fluchtVERSUCHE*“ ab. *Zouweishang* ist das chinesische 36. Strategem der Kriegeslist im politischen Leben und bedeutet „Weglaufen, wenn die Übermacht zu groß ist oder im Zweifelsfall abhauen“. Die Grenzüberschreitung wurde auch, vor allem in dem – nach Gaos Meinung – Klangsinn der Sprache, sowohl durch den Sprechstil eines der Chormitglieder als auch durch die Musikpräsentation des zweisaitigen, chinesischen Streichinstruments Erhu (二胡) ohne Bünde und Griffbrett, nebeneinander experimentell dargestellt. Anders als westliche Avantgardisten, wie z.B. Antonin Artaud (1896-1948) oder die Avantgardisten der 1960-70er Jahre, wie z.B. Robert Wilson, die Texte bzw. gesprochene Sprache im Theater vermindern, gibt Budde die Mittel der Sprache nicht auf, sondern erprobt die Materialität der Töne und Klänge.

Die Funktion von „Theater“ im Hinblick auf diese Produktion lag in der interkulturellen Kommunikation. Diese interkulturelle Kommunikation beinhaltet auf der ersten Stufe in der Produktion eine analoge Denkweise der eigenen Theaterkultur mit der des Anderen, hinsichtlich der Exil- bzw. Auswanderungsgeschichte deutscher Theatermacher und Gaos Gedanken und Werken über die Flucht. Dabei wird die Reflexion eigener Theaterkultur in der Auseinandersetzung anderer/fremder Theaterkultur hervorgebracht, allein schon da der eigene kulturelle Kontext berücksichtigt werden soll, wenn eine andere Theaterkultur im eigenen Kontext vorgestellt oder transformiert wird. Auf der zweiten Stufe in der Performance mit dem Publikum wird sowohl die andere Theaterkultur als auch die eigene dargestellt, hinsichtlich des Themas sowie der Darstellungsmittel. Diese Funktion der interkulturellen Kommunikation kann im

---

<sup>290</sup> Vgl. Budde, 2000a. Ohne Seitenangabe.

globalen Kontext betrachtet werden, in dem weltanschauliche Aufklärung und interkulturelle Vermittlung ermöglicht werden können.

Zu den Überlegungen dieser Studie lässt sich feststellen, dass die Herangehensweise der Transformation unter interkulturellem Ansatz in dieser Produktion weniger vom Verständnis von Theater als Experiment zur Erlangung künstlerischer Freiheit bestimmt ist. Die Transformation der meisten Texte aus den Werken Gaos in der deutschen bzw. einer anderen westlichen Sprache hing hauptsächlich von der Sprache der deutschen Künstler in der Produktion sowie des lokalen Publikums ab. Jedoch ist die Transformation unter interkulturellem Ansatz in engem Zusammenhang mit der Theaterfunktion der interkulturellen Kommunikation zu begreifen. Das Erkennen eigener sowie anderer Theaterkulturen wird durch die interkulturelle Kommunikation mit fremder/Gaos Theaterkultur von deutschen Künstlern in der Produktion ermöglicht. Danach wird die interkulturelle Kommunikation mit der chinesischen Theaterkultur Gaos durch die Transformation in der Performance für das deutsche Publikum in Zusammenhang gebracht. Die Fragen, ob sich dem Publikum durch die interkulturelle Kommunikation die Möglichkeit zur ästhetischen Identifikation eröffnet und ob die Reflexion eigener Theaterkultur dadurch angeregt wird, wird im kommenden Kapitel zur ästhetischen Erfahrung untersucht.

#### 4.4. *Häuptling Abendwind* 晚風酋長 (2003)<sup>291</sup>

##### 4.4.1. *Zusammenarbeit zwischen deutscher und chinesischer Theaterkünstler*

Der dritte Untersuchungsgegenstand *Häuptling Abendwind* 晚風酋長 (2003), eine Zusammenarbeit zwischen der freien Theatergruppe Wu Wei Theater Frankfurt (WWTF)<sup>292</sup> und der Theaterakademie Shanghai, ergab sich aus früheren gegenseitigen Einladungen zwischen beiden Partnern mit dem Ziel eines Kulturaustausches. Wie im vorigen Teil erwähnt hatte das WWTF durch das Gastspiel und den Workshop im Jahr 1993 Freundschaft mit der Theaterakademie Shanghai geschlossen. Im Gegenzug lud das WWTF die Akademie im Jahr 2000 nach Deutschland ein, in vier Spielstätten die Theaterperformance *Der Traum des Schmetterlings* auf Chinesisch insgesamt fünf Mal aufzuführen.<sup>293</sup> Ein nächster konsequenter Schritt war es, 2001 eine gemeinsame Theaterproduktion zu verwirklichen. In einem Interview erzählt Angelika Sieburg (Jg. 1948), die künstlerische Leiterin des Wu Wei Theaters Frankfurt: „Die Theaterakademie Shanghai schlug vor, dass wir [WWTF] die Idee und das Konzept für die kommende Zusammenarbeit machen sollten“<sup>294</sup>. Aufgrund eines Hinweises des Wiener Musikdramaturgen Heinz Rosenthal wurde Nestroys Burleske *Häuptling Abendwind* (1862) als Textvorlage für die Theaterproduktion 2001 verwendet. Das eignete sich besonders, weil das Zusammentreffen zweier gegensätzlicher Welten, der Europäisch-Wienerischen und der Chinesischen behandelt wird.<sup>295</sup> Sieburg hatte diesen Referenztext durch ein Übersetzungsbüro in Wien ins Chinesische übersetzen lassen, da zu dieser Zeit das Stück in keiner chinesischen Übersetzung vorlag. Herr Li Ou 李鷗 und Frau Yang Li 杨丽 hatten den Text wortgetreu ins Chinesische übersetzt und eine weitere Chinesin, Zhang Xiaohui 章晓惠, die chinesische Version redigiert. Diese wortgetreue Übersetzung des Stückes, das im Wiener Dialekt geschrieben ist, machte bei der Inszenierung einige Probleme, die dann direkt in den Proben gelöst werden mussten.<sup>296</sup> Als Musik- und Gesangsvorlage diente der Klavierauszug mit deutschem Text, der 1857 vom französischen Komponisten Jacques Offenbach (1819-1880) komponiert worden war, und der Text von Nestroy.<sup>297</sup> Sieburg hatte die beiden österreichischen Musiker Erke Duit und Fritz Rainer in Shanghai für die musikalische Umsetzung verpflichtet. Neben Klavier und europäischer Perkussion wurden einige Instrumente der Peking-Oper eingesetzt. Neben Sieburg, die aus einer Schauspielerfamilie in Wien stammt und seit dem vierten Lebensjahr Schauspielerin ist, spielte der deutsch-französische Schauspieler Andreas Wellano (Jg. 1948) auf deutscher Seite. Auf chinesischer Seite arbeiteten die Schauspieler An Zhen Ji 安振吉, Qian Zheng 錢正 und Ma Liang 馬良, damals Dozenten bzw. Studenten an der Theaterakademie Shanghai, zusammen. Während die europäischen Schauspieler auf Deutsch mit wienerischem und bayerischem Akzent sprachen, deklamierten die

<sup>291</sup> Die Verfasserin war teilnehmende Beobachterin sowie Künstlerin, sowohl als Übersetzerin während der Zusammenarbeit in der Produktion als auch als Darstellerin der Dolmetscherin auf der Bühne.

<sup>292</sup> WWTF wird in dieser Studie als Abkürzung für das Wu Wei Theater Frankfurt verwendet.

<sup>293</sup> Die vier Spielstätten waren das Gallus Theater in Frankfurt/Main, das Black Box im Gasteig München, das Theater im Pfalzbau Ludwigshafen und die Tuchfabrik in Trier. Es gab einen Bericht über dieses Gastspiel in Deutschland. Vgl. Zhang, 2001. S. 81-84. Über diesen Artikel gab es eine unveröffentlichte deutsche Version mit dem oben erwähnten Titel, die an das Wu Wei Theater Frankfurt geschickt wurde.

<sup>294</sup> Vgl. WWTF, Interview vom 23.3.2007.

<sup>295</sup> Vgl. Nestroy, 1970. S. 35-74. Vgl. auch die Pressemitteilung der Theaterproduktion, Siehe WWTF, 2003. Ohne Seitenangabe.

<sup>296</sup> Vgl. WWTF, Kommentar vom 14.4.2009.

<sup>297</sup> Vgl. Offenbach, 1990.

chinesischen Schauspieler auf Hochchinesisch, deren Aussprache aber von ihren eigenen lokalen Dialekten geprägt war. Zusätzlich wurde eine Übersetzerin für die Konferenz der Häuptlinge in die Burleske eingefügt, während die Figur des Kochs Ho-Gu, die vom chinesischen Schauspieler Qian dargestellt wurde, auch als Dolmetscher fungierte. Sieburg hatte die damalige im Fach der Ostasiatischen Kunst und der Modernen Sinologie an der Universität Heidelberg studierende Simone Griessmayer als Dolmetscherin und zugleich auch als Darstellerin der Dolmetscherin für Shanghai engagiert. Im Anschluss an eine sechswöchige Probenphase auf dem Campus der Theaterakademie Shanghai fand die Premiere am 1.11.2001 anlässlich des zweiten internationalen Festivals des experimentellen Theaters an der Akademie statt.

Am 15.6.2002 wurde dieselbe Theaterproduktion im Theater am Marientor im Rahmen des Festivals „26. Duisburger Akzente“ unter dem Thema: „Das Eigene und das Fremde: Globalisierung der Kulturen“ erstmals in Deutschland gezeigt. Weitere Aufführungen fanden im Gallus Theater in Frankfurt am Main statt. Einige Mitwirkende der Theaterproduktion des Jahres 2002 wurden ausgetauscht. Anstelle der österreichischen Musiker hatten die zwei deutschen Musiker Lutz Köhler und Hans Günter Brodmann die Rollen des Klavierspielers und des Perkussionisten übernommen. Außerdem fungierte Sieburg nicht mehr als Regisseurin, sondern der Musiker Dietrich Stern übernahm die Regie, um die Inszenierung zu aktualisieren. Die Rolle der Dolmetscherin wurde mit der an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz studierenden Chinesin, Zhang Weiping 张卫平, besetzt.

Im September und Oktober 2003 fand eine Tournee dieser Theaterproduktion mit fast denselben Mitwirkenden wie im Jahre 2002 in sechs Städten Deutschlands statt: Frankfurt am Main, Berlin, Dreieich, Wolfsburg, Minden und Ludwigshafen. Nur die Besetzung der Dolmetscherin wurde geändert und durch die Verfasserin dieser Studie übernommen. Dabei konnte sie Überlegungen zur Darstellung der Figuren zwischen den Kulturen in Bezug auf das zeitgenössische Migrationsthema für die Zwischenszene einbringen.

Aufgrund eigener Erfahrung und im kulturellen Austausch während der gemeinsamen Aufführungspraxis ist die Rolle der Übersetzer deutlich geworden. Neben der Sprache vermitteln die Übersetzer gleichzeitig Theaterkultur bzw. -wissen. Damit sind sie wichtige Bindeglieder. Zur Untersuchung dieser Annahme wird die Theaterproduktion des Jahres 2003 ausgewählt, weil die Verfasserin als Übersetzerin bzw. Dolmetscherin fungierte und gleichzeitig die Darstellerin der Dolmetscherin in der Theaterproduktion 2003 war. Dabei erhielt sie den Zugang für die Bedeutung des Themas „Übersetzung“. Außerdem lief diese Produktion in mehreren deutschen Städten. Der Fokus wird deshalb einerseits auf die Verbindung der deutschen und chinesischen Theaterkulturen durch die Arbeit des Übersetzens bzw. Dolmetschens gerichtet und andererseits auf die Lokalisierung derselben Theaterproduktion im deutschen Kulturraum.

#### **4.4.2. *Übersetzung in Verbindung der Zusammenarbeit***

Die Herangehensweise der Übersetzung kann im Sinne einer Selbstübersetzung und Übersetzung durch Dolmetscher veranschaulicht werden. Das WWTF selbst wurde, wie sein Name Wu Wei zeigt, mit dem chinesischen Konzept seit der Gründung im Jahr 1989 übersetzt. Die Namengebung durch die beiden Wörtern Wu Wei, auf Chinesisch 無為, verweist direkt auf das Interesse der Theatergruppe an chinesischer Kultur. Wu

Weï stammt eigentlich aus dem Konzept der taoistischen Philosophie und bedeutet „Nicht-Eingreifen oder Handeln durch Nicht-Handeln“. Zur Erklärung ihrer Namensbenennung weist die Gruppe auf die für sie als Europäer paradox anmutende Kunst des Weglassens hin, wie der englische Philosoph Alan W. Watts (1915-1973) in einem Zitat erläutert:

„. . . if the artist completely describes all there is to be seen, the description easily becomes a substitute for the real experience. Thus it is not the aim of art to supply us with a copy of life in words or pictures, because the real thing is always better than its imitation. The purpose of art is to provoke our curiosity by giving us indications to look for ourselves. For this reason the Chinese artist, better than any other, understood the meaning of empty spaces, and in a certain sense it was more important to emphasize what has been omitted than what was actually there. It was a luring silence, a nothingness that aroused one's curiosity. He would lift just a tip of the veil and thus stimulate people to find out for themselves what might lie behind it. This was the Taoist principle of WU WEI, to be able to achieve the state of 'doing' by 'not doing'.“<sup>298</sup>

Aus der chinesischen Sichtweise kann man das Konzept Wu Wei<sup>299</sup> allgemein als Prinzip des Nicht-Eingreifens verstehen. Im Wu Wei wird davon ausgegangen, dass durch ein Nicht-Eingreifen innerhalb der jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnisse letztendlich mehr bewirkt werden kann, wenn man die Dinge ihrer natürlichen Entwicklung überlässt.<sup>300</sup> Andererseits weist das Verständnis im privaten Leben mit der Einübung des Jing-Guan 靜觀 (Achten auf die Stille) und des Xu-Guan 虛觀 (Achten auf die Leere) darauf hin, mit dem Nichts umzugehen, so dass das Handeln durch Ausgleich des mit der Natur in Einklang stehenden Lebens vom Nicht-Handeln entsteht.<sup>301</sup> Alan Watt verwendet dieses Konzept bei der Kunstgestaltung durch Verknüpfen mit dem Gedanken des „Handeln durch Nicht-Handeln“. Das WWTF interpretierte das Konzept „Wu Wei“ mit Hilfe des europäischen kulturellen Verständnisses von der Kunst des Weglassens, welches sich am antiken griechischen Theater orientierte. Trotz dieses interkulturellen Missverständnisses wurde die Produktivität bei der Durchführung und in der Arbeitsweise der Theatergruppe gefördert, wobei theatralische Skizzen im Sinne der „Kunst des Weglassens“ durch die Verkörperung möglichst vieler Rollen von wenigen Darstellern vorgeführt werden. Schließlich ist die Benennung mit dem chinesischen kulturphilosophischen Begriff eine Übersetzung seines Selbst.<sup>302</sup>

---

<sup>298</sup> Das Zitat ist in englischer Sprache auf der Postkarte der Theatergruppe WWTF und auf Deutsch im Zettel der Namensklärung abgedruckt worden, dessen Ursprünge dem Buch, „The Watercourse Way“ (1975) und dessen deutschen Übersetzung: „Der Lauf des Wassers. Die Lebensweisheit des Taoismus“ entstammen. Siehe Watts, 2003. Das WWTF präsentiert sich mit dem Zitat auf Deutsch auf seiner Website URL: <http://www.wuweitheater.de/> (Stand: 8.9.2007).

<sup>299</sup> Der Begriff Wu Wei erschien in der chinesischen Philosophie zum ersten Mal im Buch Daodejing 道德經 vom Autor Laozi 老子, der vermutlich in der Zeit der Streitenden Reiche 戰國時代 (475-221 v. Chr.) der Zhou/周 -Dynastie (1066-221 v. Chr.) lebte. Laozi betrachtete die Zusammenhänge des Handelns sowie des Nicht-Handelns in Naturprozessen und in ihren kausalen Nebenfolgen für die Kultur und die Natur. Vgl. Geldsetzer/Hong, 1998. S. 103-104.

<sup>300</sup> Vgl. Dao Dejing, Kapitel 2, 3, 37. Die deutsche Version des Dao Dejing wird bezogen auf: Laotse, 2004. S. 66, 67, 37. Die chinesische und englische Version wird bezogen auf: Tao, 1997/1998, S. 4-7, 76-77.

<sup>301</sup> Vgl. Geldsetzer/Hong, 1998. S. 90, 111-112. Auch Dao Dejing, Kapitel 48 und 63. Die deutsche Version von a.a.O., S. 116, 131. Die oben erwähnte chinesische und englische Version, S. 102-103, 132-133. In der Tat beruft sich der Begriff Wu Wei auf die Einsicht, dass das Dao (道), welches aller Dinge Ursprung und Ziel ist, von selbst zum Ausgleich aller Kräfte und damit zur optimalen Lösung drängt.

<sup>302</sup> Darüber hinaus begeisterte Wellano der freie und offene Raum des Taoismus, welcher nach seiner Meinung im Vergleich zum christlichen Glauben einen anderen Weg anbieten könnte. Sieburg fand zur

Zu der Aufgabe des Übersetzers wird es verständlich, dass die Tätigkeit der Übersetzung in der Theaterproduktion durch eigene Erinnerung und Reflexion angesichts dessen zuerst beschrieben werden sollte, dass die Verfasserin dieser Studie zugleich auch die Übersetzerin bzw. Dolmetscherin in der Theaterproduktion und deren Darstellerin in den Theateraufführungen war.

In der Theaterproduktion *HA* hatte ich<sup>303</sup> zwei wichtige Aufgaben in Bezug auf meine Arbeit der Übersetzung. Erstens bot ich Ideen zur Dramaturgie der Theaterinszenierung an, die sich auf meine Erfahrung bei der Identitätssuche und als temporäre Migrantin in Deutschland beziehen. Vom WWTF nachgefragt sollten einige Gedanken über die Emigration der Figuren, welche zwischen unterschiedlichen Kulturen hin und her gestoßen wurden, aber dabei wesentliche Erfahrungen gewonnen haben, aufgeschrieben werden.<sup>304</sup> Diesen Ansatz leitete ich aus den Erfahrungen im Gastronomiesektor chinesischer Migranten in Deutschland ab, wobei lokalisierte Gerichte der chinesischen Küche, wie z.B. Chop-Suey Sichuaner Art<sup>305</sup>, zur Erweiterung der Lebenserfahrung der Figur des Kochs Ho-Gu in die Burleske *HA* aufgenommen wurden. Außerdem wurden zwei weitere Ideen der bewussten Komplexität meiner Identität und der Lebenssituation in der Migration bzw. Diaspora übernommen. Sie wurden in den Zwischenszenen dargestellt: durch die Vorstellung meines Namens in vier gesprochenen Sprachen (Deutsch, Englisch, Mandarin und Kantonesisch), den Wechsel beim Dolmetschen von einer Kultur in eine andere und die Begegnung mit dem anderen Migranten, der von der Figur des Koches Ho-Gu dargestellt wurde und tatsächlich einen hohen Bildungsgrad hatte.

Meine zweite Aufgabe bestand in der Vermittlung zwischen den vorhandenen Differenzen in Bezug auf die Theaterkultur Deutschlands und Chinas. Während der Tournee richteten beide Seiten der Theatermacher den Blick auf eine mögliche Differenz, wobei sie sich zur Lösungssuche an mich wandten. Ich gab spontan Antworten auf einige Fragen, die aus meiner Sicht Lösungen anboten. Beispielsweise hatte das WWTF zur Premiere in Shanghai den Vorschlag gemacht, als Bühnenbild eine verschmutzte Insel mit alten zerschlissenen Reifen einer Müllhalde zu wählen, was aber von den chinesischen Bühnenbildnern heftig abgelehnt wurde. Sieburg fragte mich nach dem Grund. Ich wies auf eine vermutete Prägung der chinesischen Kultur hin, in der Öffentlichkeit möglichst eine positive Erscheinung zu bieten, vor allem im traditionellen Musiktheater, wo z.B. das Kostüm eines Bettlers in der Peking-Oper auch sehr schön wäre. Andererseits fragte der chinesische Schauspieler An nach dem Grund für die geringe Zahl der Zuschauer bei der Berliner-Aufführung in der Spielstätte des BKA-Luftschlosses. Ich antwortete mit einer vergleichenden Sicht der Einwohnerzahlen Berlins und Shanghais und der Überangebote der zahlreichen Theateraufführungen bzw. anderer Arten von kulturellen Veranstaltungen in Berlin sowie der Schwierigkeit für das Publikum, bei Theateraufführungen die fremde Sprache des Schauspiels verstehen zu

---

Ergänzung des Körpertrainings Qi-Gong-Übungen bzw. Tai-Chi geeignet. Vgl. WWTF, Interview vom 27.1.2003.

<sup>303</sup> Zur Beschreibung meiner eigenen Erinnerung und Reflexion benutze ich die Form der ersten Person, das Ich.

<sup>304</sup> Vgl. WWTF, E-Mail vom 24.3.2003.

<sup>305</sup> Das Gericht Chop-Suey wurde in den „China-Towns“ der USA von den kantonesischen Migranten entwickelt und weiter nach Deutschland transferiert. Die Buchstaben des Namens Chop-Suey sind ein Kantonesisch amerikanisiert. Da der chinesische Ort Si Chuan durch Brechts Stück *Der gute Mensch von Sezuan* in Deutschland bekannt wurde, wurden auch in Deutschland chinesische Speisen Sichuaner Art eingeführt. Aus dieser Art von Lokalisierung wurde das Gericht Chop-Suey Sichuaner Art erfunden und in die Burleske eingefügt.

können. Da ich nicht alle Fragen beantworten konnte, vermittelte ich mit meiner Kompetenz in mehreren Sprachen zwischen den Fragenden und Antwortenden. Beispielsweise wurde von chinesischer Seite der Unterschied zwischen den verschiedenen Arten des Theaters in Deutschland, nämlich des Stadttheaters, des Tournee-Theaters und der freien Theatergruppe nachgefragt. Im Gegenzug wurde die Funktion der Qi-Gong-Übungen als Aufwärmübung für Schauspieler bei der deutschen Seite hinterfragt. Über die Bedürfnisse und Wissbegier beider Seiten waren ein Brückenschlag und eine Ausweitung kultureller Grenzen möglich. Ich hatte bei dieser Aufgabe die Rolle der Vermittlerin und Dolmetscherin.

Bei der Herangehensweise des Übersetzens während der engen Zusammenarbeit ist es wichtig, welche Positionalität die Übersetzerin bzw. Dolmetscherin Law dabei hatte.<sup>306</sup> Das WWTF beschrieb die Herangehensweisen bzw. Einstellungen ihrer erfahrenen vorigen Dolmetscher in folgender Paraphrase:

„Yu probierte eine harmonische Beziehung ohne Probleme zu knüpfen und wollte uns [WWTF] die schönste Seite Chinas zeigen, während Griessmayer mehr dolmetschte, als unter den Chinesen üblich ist und vorschlug, was man in China nicht machen sollte, so ähnlich wie ein Kultur-Knigge. Law war wirklich da-zwischen, also in der Mitte. Ihre eigene Identität und Erfahrung waren also einbezogen.“<sup>307</sup>

Was bedeutet der Satz „Law war wirklich da-zwischen“? Law dolmetschte Deutsch ins Hochchinesische oder umgekehrt, welches eine reziproke Denkfähigkeit verlangte. Diese war anders als die lineare Art des Denkens vom Übersetzungsmodell Goethes und Walter Benjamins (1892-1940), welches sich auf das Denken aus einer Richtung in eine andere Richtung bezieht, was mit dem Wort „über“ angedeutet wird.<sup>308</sup> Insofern beinhaltete Laws Position des „Dazwischen“ eine Beziehung zum Reziproken. In ihrer Aufgabe der Vermittlung einer Differenz in Bezug auf die Theaterkultur Deutschlands und Chinas vertrat Law einerseits ihre eigene Meinung im Hinblick auf die Frage nach dem verschmutzten Bühnenbild sowie nach der geringen Menge des Publikums und schöpfte aus dem, was sie in chinesischen und deutschen Kulturen erfahren hatte. Andererseits antwortete sie der deutschen Seite mit der chinesischen Perspektive bezüglich der Frage nach der Funktion des Qi-Gongs in der chinesischen Theaterkultur und der chinesischen Seite mit der deutschen Perspektive hinsichtlich der Frage nach den Arten des Theaters in Deutschland. Sie bot dem Außenseiter eine lokale Perspektive der jeweiligen Kultur an, d.h. es wurde somit nicht die relative Sichtweise eines Außenseiters, der Missverständnisse und Vorurteile der jeweiligen Kultur verursachen könnte, eingenommen. Auf diese Weise stand sie weder auf der deutschen Seite noch auf der chinesischen, sondern in einer vermittelnden Position. Egal ob auf ihrer eigenen Seite oder auf der vermittelnden Seite – sie stand unzweifelhaft auf einer dritten Seite, wobei nach Bhabha eine neue Positionalität ermöglicht wird, die anders als die ursprünglich vorhandenen Seiten ist.<sup>309</sup> In Bezug auf diese neue Positionalität konnte dann die kulturelle Übersetzung im Sinne Bhabhas durch die Erfahrung von Migranten verdeutlicht werden.<sup>310</sup>

---

<sup>306</sup> Ab dieser Stelle gehe ich in die Form der dritten Person über, um die distanzierte beobachtende Sichtweise der Forscherin zu gewinnen.

<sup>307</sup> WWTF, Interview vom 23.3.2007.

<sup>308</sup> Vgl. Goethe, 1992b. S. 235. Auch: Benjamin, 1972. S. 21.

<sup>309</sup> Bhabha, 1990. S. 211.

<sup>310</sup> Vgl. Bhabha, 2004. S. 303-337.

In den vorhandenen Übersetzungsansätzen von Friedrich Schleiermacher (1768-1834), Goethe und Benjamin lässt sich erkennen, dass eine Übersetzung nie identisch mit ihrem Original sein kann und die Übersetzer dem Problem der Inkommensurabilität gegenüberstehen.<sup>311</sup> Trotzdem sind alle oben erwähnten Übersetzungspraktiker der Meinung, dass das Original dennoch mit unterschiedlichen Methoden anzustreben sei. Schleiermacher tritt für eine „Verblendung“ der eigenen Sprache ein, während Goethe für die Erstellung eines neuen Dritten plädiert.<sup>312</sup> In Abweichung davon geht Benjamin einen Schritt weiter und hält die Übersetzung für einen Wandel des Originals.<sup>313</sup> Im Hinblick auf Laws dramaturgische Gedanken, die sich auf die Erfahrung der Migranten in Deutschland beziehen, folgt Law in Bhabhas Sinne der kulturellen Übersetzung, die sich nicht mehr auf den Bezug vom originalen Text zum Übersetzungstext bezieht, sondern auf die originalen Erfahrungen der Migranten in Deutschland. Diese Erfahrungen überschreiten sowohl die sprachliche als auch die kulturelle Grenze vom Chinesischen zum Deutschen. Anstatt Angst vor kultureller Übersetzung im kolonialen bzw. postkolonialen Kontext zu haben, wie Bhabha argumentiert<sup>314</sup>, hat Law beim kulturellen Dolmetschen in der chinesisch-deutschen Beziehung Mut gezeigt, indem sie die Stimme der chinesischen Migranten in Deutschland durch die Artikulation ihrer Sprachen sowohl in der Theaterproduktion als auch in der Theateraufführung vertritt. Diese Stimme bezieht sich auf die ausdrückende bzw. performative Ebene, d.h. auf den chinesischen Akzent ihrer deutschen Aussprache. Sie beruht auch auf der inhaltlichen Ebene, auf der neuen Identität der Migranten, welche sich auch aus deren Studien oder „Heimatschaffen“ in Deutschland gründet.<sup>315</sup> Indem Law die Stimme von Migranten in die Theaterproduktion einbringt, schafft sie eine Neuheit für den Inhalt der Zwischenszene in der Theaterinszenierung.

Worin liegt ganz genau diese Neuheit? Die Burleske *Häuptling Abendwind* wurde am 1.2.1862 im Quai-Theater in Wien uraufgeführt. Inhaltlich wurde eine Vorstellung des unzivilisierten Fremden auf einer australischen Insel dargestellt. Laws Stimme von chinesischen Migranten in Deutschland aktualisiert die existierende Burleske vom früheren österreichischen Kontext ins heutige Deutschland in folgender Weise: Das Fremde liegt nicht mehr in weiter Ferne, sondern wohnt ganz nah, innerhalb des eigenen Landes. Sein Wohnort ist jetzt nicht mehr das imaginäre Australien, sondern das reale Deutschland. Das Fremde ist nicht mehr fremd bzw. unzivilisiert. Vielmehr spricht es nicht nur seine Muttersprache (die fremde Sprache), sondern auch unsere eigene Sprache, welches ein Teil vom Eigenen bezeichnet. Law bringt ihre eigene Migrationserfahrung in die Inszenierung ein, die sich sowohl aus ihrer chinesischen als auch aus ihrer deutschen Identität speist. So ist sie in der Lage, die Eigenheiten des chinesischen bzw. deutschen Theaters und ihre Erfahrungen als Migrantin in Deutschland in die Produktion auf Deutsch einzubringen. Diese Erfahrungen von Migranten sind auch durch Studien und „Heimatschaffen“ in Deutschland lokalisiert. Deswegen wird eine neue Position der kulturellen Übersetzung ermöglicht, die sich durch die variierte deutsche Aussprache mit dem chinesischen Akzent und die verflochtene Identität der lokalen Migranten mit chinesischer Herkunft und deutscher Migrationserfahrung widerspiegelt.

---

<sup>311</sup> Vgl. Schleiermacher, 1816. S. 143-172. Vgl. auch Goethe, 1992b. S. 233-235 und Benjamin, 1972. S. 9-21.

<sup>312</sup> Vgl. Schleiermacher, 1816, S. 159. Vgl. Goethe, 1992b. S. 234.

<sup>313</sup> Vgl. Benjamin, 1972. S. 12.

<sup>314</sup> Vgl. Bhabha, 1999. S. 83-98.

<sup>315</sup> Zu diesen aufgelisteten aktuellen Lebenserfahrungen der Migranten in Deutschland vgl. Yu-Dembksi, 2007. Leung, 2004. Meng, 2005.

#### 4.4.3. *Freies Volkstheater und soziale Stimme/Kulturaustausch*

In einem Interview mit Sieburg wird deutlich, dass der Gruppennamen Wu Wei die Suche nach einem anderen Theater bzw. einer neuen Entwicklung im Anschluss an die europäische Theatertradition der Avantgarde bedeutet.<sup>316</sup> Auf welche Art von Theater zielt die Gruppe ab? Das WWTF versteht sich als freie Theatergruppe, die ausgehend von einem festen Kern von zwei Schauspielern die Bearbeitung und Ausführung mit anderen Theaterschaffenden sucht. Neben den beiden Schauspielern gibt es ungefähr zehn weitere in einem Netzwerk verbundene Stammkollegen, wie Musiker, Regisseure, Dramaturgen und andere Schauspieler. Sie suchen nicht nur die künstlerisch-kreative Auseinandersetzung mit der chinesischen Kultur, sondern auch mit der Stadt Frankfurt und ihrem politisch-gesellschaftlichen Leben. Die Nennung Frankfurts im Namen der Gruppe leitet sich aus dem lokalen Ursprung der Gruppe ab. In der Tat wurde die Arbeitsweise der Gruppe in den siebziger Jahren durch die Arbeit am Theater am Turm in Frankfurt am Main geprägt. Der damalige Kulturdezernent Hilmar Hofmann (Jg. 1925) führte ein Mitbestimmungsmodell für das Ensemble ein. Die Schauspieler beteiligten sich an den künstlerischen Entscheidungen, indem sie über den Spielplan und die Auswahl der Stoffe, die sich an gesellschaftsrelevanten Themen orientierten, mitentschieden. Die konventionelle Hierarchie eines Theaterensembles, wo Intendanten, Dramaturgen und Regisseure die Führung sowie die finale Entscheidung haben, war dadurch durchbrochen. Mit dem Erfolg der Mitbestimmung hatten die beiden Gründer des WWTF im Sinne einer Selbstbestimmung ihr Konzept weiterentwickelt, indem sie am Ende der siebziger Jahre ihr eigenes Theater, die Schicksupp-teatertrupp, gemeinsam mit dem holländischen Regisseur Paul Binnerts gründeten, das ohne Institution und Intendanz auskam. Mit anderen Frankfurter Gruppen initiierten sie ARENA Freies Theater an der Krebsmühle, das bis Mitte der achtziger Jahre überlebte. Seit der Gründung des WWTF 1989 legen sie den Schwerpunkt auf das Schauspiel, experimentieren mit Formen des epischen Theaters und mit relevanten gesellschaftskritischen Themen in Frankfurt a.M. bzw. in Deutschland.

Verfolgte die Inszenierung *Hauptling Abendwind* im Jahr 2003 das Konzept des WWTF bezüglich der Art des Freien Theaters, der Arbeitsweise des Mitbestimmungsmodells und der Auseinandersetzung mit lokalen gesellschaftskritischen Themen?

Wie bereits dargestellt wurde, war die Burleske ursprünglich eine sozialpolitische Satire des Wiener Volkstheaters. Der Text basiert auf dem Libretto der Operette *Vent du Soir ou L'horrible festin. Operette à Spectacle en un acte* des französischen Librettisten M. Ph. Gille (1831-1901), welche am 16.5.1857 in Paris uraufgeführt wurde.<sup>317</sup> Diese Operette, deren Musik von Offenbach komponiert wurde, wurde im Juni 1861 als Gastspiel in Wien mit großem Erfolg aufgeführt. Nestroy behielt Offenbachs Melodien aus dieser Operette für seine Couplets und Ensembleszenen in seiner Burleske *Hauptling Abendwind* 1862 in Wien bei.<sup>318</sup> Er veränderte die Handlung und die Charaktere im Wesentlichen nicht, spielte aber mit spöttischen Anspielungen auf die zeitgenössischen politischen Ereignisse der österreichisch-ungarischen Donaumonarchie an. Sein Spott bezog sich vor allem auf den übersteigerten Nationalismus, den Kolonialimperialismus der europäischen Völker und auf die internationale Diplomatie,

---

<sup>316</sup> Vgl. WWTF, Interview vom 23.3.2007. Zur Information über die Geschichte der Theatergruppe vgl. ihre Website URL: <http://www.wuweitheater.de/geschichte.html> (Stand: 8.8.2009).

<sup>317</sup> Zu Details des Stückes *Hauptling Abendwind* vgl. Website über Nestroy, URL: <http://nestroy.at/eingang.html> (Stand: 8.8.2009).

<sup>318</sup> Vgl. Nestroy, 1970. S. 35-74, 77-84.

die sich in sinnentleerten, austauschbaren Höflichkeitsfloskeln, verbalen Leerformeln und Eitelkeiten verlor. Durch das Konzept der Mitbestimmung am WWTF wurden Laws aktuelle dramaturgische Überlegungen zu ihren Migrationserfahrungen in Deutschland in der Theatertournee *Häuptling Abendwind* im Jahr 2003 aufgenommen. Diese Ideen spiegelten die aktuellen gesellschaftspolitischen Ereignisse in Deutschland wider und wurden dem damals gerade brisanten sozial-politischen Thema der Migration zugerechnet.<sup>319</sup> Die Beschäftigung mit dem Thema der Migration passte in das Hauptanliegen der Auseinandersetzung gesellschaftlicher und kulturpolitischer Themen des WWTF. Zum vorhandenen Spott Nestroys wurden Possen als Zwischenszenen in die Inszenierung eingefügt, wie z.B. das Dienst-Wechseln der Figur der Dolmetscherin sowie der Zufall der Wiederbegegnung der Figur Ho-Gu und der Dolmetscherin. Die Theaterproduktion gastierte in einer Tournee sowohl im volkstümlichen Unterhaltungstheater, im kleinbürgerlichen Unterhaltungstheater als auch im Stadttheater.<sup>320</sup> Das Publikum war größtenteils von deutscher und chinesischer Herkunft. In dieser Hinsicht kann festgehalten werden, dass das Verständnis von Theater im Sinne eines freien Volkstheaters verstanden werden kann. Die Aufgabe dieser Inszenierung liegt darin, den Migranten eine sozialpolitische Stimme zu geben. Darüber hinaus dient die Theaterproduktion dem Kulturaustausch, indem sie sich durch Theaterspiel und Zusammenarbeit mit chinesischen Theatermachern mit der Verschiedenartigkeit und der Annäherung von Kulturen auseinandersetzt. Dabei wird der Kulturaustausch „als Erlebnis der Verständigung, das durch die Erfahrung der Fremdheit hindurch die Gemeinsamkeit der Kulturen als einer universalen Sprache zutage treten lässt“ verstanden.<sup>321</sup>

Die Herangehensweise der Übersetzung ist abhängig vom Verständnis des Theaters als freies Volkstheater, in seiner Funktion sowohl sozialen Themen eine Stimme zu verleihen als auch zwischen den Kulturen zu vermitteln. Betrachtet man die inhaltliche Ebene der Theaterproduktion, gehört die kulturelle Übersetzung bzw. das Dolmetschen der Theaterkulturen zur Migrations- und Volkserfahrung. Sie kann sich sowohl als soziale Stimme als auch als Kulturvermittlung äußern. Wie in der Theaterpraxis beschrieben und in der Inszenierung dargestellt wurde, kann die Übersetzung als Brücke in der internationalen kulturellen sowie politischen Beziehung fungieren. Demzufolge sind Übersetzer keine passiven Instanzen, sondern Akteure, die etwas Neues produzieren. Was für eine Wirkung entfaltet das Dolmetschen in der theatralen Wirklichkeit der zu untersuchenden Theateraufführung? Die Frage lässt sich im Zusammenhang mit kreativen Potentialen im folgenden Kapitel der ästhetischen Erfahrung beantworten.

---

<sup>319</sup> Zur damaligen Zeit gab es mehrere Ausstellungen in Museen, die das Thema Migration behandelten. Wie z.B. „Migration: Geschichten in Berlin“ im Museum Europäischer Kulturen der Staatlichen Museen zu Berlin vom 11.7.-26.10.2003. Auch beispielsweise eine spätere Ausstellung „Zuwanderungsland Deutschland. Migrationen 1500-2005“ im Deutschen Historischen Museum Berlin vom 22.10.2005 bis 12.2.2006.

<sup>320</sup> Das volkstümliche Unterhaltungstheater war das BKA-Lufts Schloss in Berlin, während das kleine bürgerliche Unterhaltungstheater Gallus Theater in Frankfurt/Main war. Die Tournee lief auch im Stadttheater Minden, im Theater im Pfalzbau Ludwigshafen, im Theater Wolfsburg und in den Bürgerhäusern Dreieich.

<sup>321</sup> Vgl. Flierl, 2003. Ohne Seitenangabe.



**Abbildung XXII**

Probendiskussionen in der Inszenierung *Hauptling Abendwind* 晚風酋長 2003 in Frankfurt am Main. (Foto: Chen Qi Yi, Theaterakademie Shanghai)



**Abbildung XXIII**

Gemeinsame Aufnahme von Prof. An Zhen Ji (links), Prof. Rudolf Münz (mittig) und Herr Chen Qi Yi (rechts) nach dem theaterwissenschaftlichen Austausch bzw. Gespräch in der Wohnung von Prof. Münz durch die Vermittlung der Dolmetscherin Miu L. Law während der Tournee *Hauptling Abendwind* 晚風酋長, 2003 in Berlin. (Foto: Miu Law)

## 5. Ästhetische Erfahrung der Verflechtungsfiguren

„The bat is like a rat and a bird.  
During the day it lives in the ancient temple.  
By the night it enters the forest.  
Who knows the bitterness of the bat,  
Within the body of a mouse, it has the heart of a bird“<sup>322</sup>

(Ein anonymes Eurasier)

Im oben zitierten Gedicht stellt der Autor mittels der Schöpfungsästhetik der Poesie Mutmaßungen über die Verbitterung eines hybriden Subjekts, der Fledermaus, an. Würde man dieser in die Schattenwelt folgen, könnte man die Ambivalenz einer Mischlingsidentität aus der psychologischen Perspektive der ästhetischen Erfahrung erleben. Denn neben diesem düsteren Blickwinkel würde sich auch die Perspektive eröffnen, die Lichtseite der örtlichen Mobilität der Mischlingswesen phantastisch zu erfahren. Insofern versinnbildlicht die Fledermaus ein Mischwesen, in dessen Gestalt der Körper einer Ratte und die Gliedmaßen eines Vogels ineinander verwoben sind. Somit kann man das Hybride als Verflechtungsfigur begreifen, deren Metaphorik unterschiedliche Möglichkeiten zur Wahrnehmung und Deutung ästhetischer Erfahrung nicht nur in der Poesie, sondern auch in der Theaterperformance zwischen den Kulturen anbieten kann.

### 5.1. Hybridbildung als heuristisch-analytische Kategorie im Hinblick auf die ästhetische Erfahrung der Verflechtungsfiguren unter den Aspekten der Interaktion, des Flüchtens und der Vermittlung

In den bisherigen deutschen, spanischen und englischen wissenschaftlichen Diskursen<sup>323</sup> wird Hybridität meist als ein machtdiskursiver Begriff verstanden. Modisch und aktuell wird er auch in den Diskursen der Inter- oder Transmedialität verwendet. Hybridbildung wird sowohl als Mischform bzw. Mischprozess in der Kunstwissenschaft als auch als kulturtheoretisches Modell betrachtet.<sup>324</sup> Sie als ästhetische Kategorie zu untersuchen ist hingegen ein Forschungsdesiderat.<sup>325</sup> Aufgrund

---

<sup>322</sup> Dieses Gedicht wurde von einem anonymen Vetter Veronica Needas verfasst und wird aus ihrer autobiographischen Theaterperformance *Face* zitiert, die auf Kantonesisch am 31.10.1998 im Macaulay Studio Theatre in Hongkong uraufgeführt wurde. Die chinesische Schriftversion des Gedichtes lautet: 蝙蝠如鼠又如禽，日棲古廟夜入林。有誰知道蝙蝠苦，獸身藏著鳥兒心。 Die gleiche Theaterperformance auf Englisch wurde in Dezember 1998 im Fringe La Cremeria Theatre in Hongkong und 1999 im Rahmen des „Yan Huang Festival“ im Gebäude am Canary Wharf in London aufgeführt. Die englische Schriftversion des Gedichts wird aus dem Manuskript der Performance zitiert, die von Needa verfasst wurde. Ohne Seitenangabe.

<sup>323</sup> Siehe Kapitel 2.1.3. Zur Problematik der Hybriditätsdiskurse des 20. Jahrhunderts.

<sup>324</sup> De Toro hat versucht, Hybridität in sechs unterschiedlichen Kategorien zu klassifizieren, nämlich als epistemologische, wissenschaftstheoretische, kulturtheoretische, transmediale, urbane und territoriale Körper-Kategorien. Vgl. De Toro, 2006b. S. 10.

<sup>325</sup> Im Bereich der Literaturwissenschaft untersucht die deutsche Autorin Elke Richter in ihrer Dissertation den Begriff der Hybridität, sowohl als identitäre Bewegungen des Ich in kulturellen Zwischenräumen als auch als subversive Potentiale zu gattungstheoretischen Fragen. So führt sie zum Schluss eine Ästhetik des Hybriden in der Autobiographik von der frankophonen Literatin Assia Ajebars ein. Vgl. Richter, 2008.

der vermehrt auftretenden hybriden Kunstformen bzw. -phänomene, nicht nur in der Literatur oder Medienkunst<sup>326</sup>, sondern auch im Theater, wird das Hybride als ästhetische Kategorie in dieser Studie durch Erprobung ästhetischer Erfahrung der Verflechtungsfiguren weiter untersucht. Dem Begriff der Hybridität ist jener der Hybridbildung vorzuziehen, weil die ästhetische Erfahrung der Verflechtungsfiguren in den zu untersuchenden Theateraufführungen sich in einem Prozess befindet. Die ästhetische Kategorie der Hybridbildung beinhaltet sowohl heuristische als auch analytische Merkmale. Einerseits enthält sie eine heuristische Herangehensweise, weil die Metapher der Verflechtungsfigur, der Interartisten, des Kosmopoliten und der Mittler als Mittel angesehen wird, um zu einem Erkenntnisprozess der ästhetischen Kategorie von Hybridbildung zu gelangen. Angesichts der Abhängigkeit und der komplizierten Verwicklung der darstellenden bzw. dargestellten Figuren in deutsch-chinesischen Theaterperformances bzw. -aufführungen wäre der Gebrauch der Verflechtungsfigur angemessener als derjenige der „Dritten Figur“, wie sie Homi Bhabha eingeführt hat. Andererseits können die drei Gesichtspunkte der Interaktion, des Flüchtens und der Vermittlung als eine analytische Methode zur Untersuchung der ästhetischen Kategorie der Hybridbildung herangezogen werden. Charakteristische Merkmale aus den Hybriditätsdiskursen, wie z.B. Produktivität, Transformation, kreatives Potenzial sowie Originalität, dienen dabei als analytische Maßstäbe für eine Interpretation der ästhetischen Bedeutung.

Die drei Untersuchungsgegenstände werden jenseits ihrer unterschiedlichen Gattungsgeschichte und aufgrund ihrer Ereignishaftigkeit allgemein als Theateraufführung betrachtet, wobei sie primär nicht aus einem dramatischen in Szene gesetzten Stück, sondern vielmehr aus Konzepten entstanden sind und mit unterschiedlichen Künsten, Wahrnehmungsformen und theatralen oder alltäglichen Praktiken dargestellt werden. Ferner verkörpern die darstellenden Figuren in den Theateraufführungen nicht immer eine Rolle, sondern sind in zwei untersuchten Theaterperformances selbstreferentiell, d.h. sie führen performative Handlungen durch. Dabei ist Fischer-Lichtes Ästhetik des Performativen als Referenzmodell geeignet, um die ästhetische Erfahrung der Theateraufführung zwischen den Akteuren (z.B. den Figuren) und den Zuschauern zu untersuchen. In Bezug auf die Begriffsprägung der „Liminalität“ des britischen Kulturanthropologen Victor Turner (1920-1983) über den Rekurs auf die Übergangsriten des französischen Ethnologen Arnold van Gennep (1873-1957) postuliert Fischer-Lichte eine ästhetische Erfahrung in Theateraufführungen als Schwellenerfahrung, die zu einer Verwandlung der Zuschauer in einen liminalen Zustand eines *betwixt und between* unterschiedlicher Bereiche, Schichten, Traditionen, Normen usw. führen kann oder bereits selbst als Transformation neu erlebt wird.<sup>327</sup> In den Hybriditätsdiskursen befindet sich das hybride Subjekt bzw. die hybride Identität zwischen den Kulturen auch in einer Schwellenposition, die Stimuli zur Herstellung neuer Effekte beinhaltet und als kreative Quelle bzw. produktiver Raum betrachtet wird.<sup>328</sup> Während Fischer-Lichte den Blick auf die Wechselwirkung bzw. Transformation zwischen Darsteller und Zuschauer richtet, besteht meines Erachtens der Schwellenzustand darüber hinaus auch auf der Ebene der Darstellung bzw. des Dargestellten, auf der Verflechtungsfiguren von chinesischen und deutschen Kulturen gebildet werden. Die ästhetische Erfahrung erweist sich als

---

<sup>326</sup> Vgl. Pfahl, 2008.

<sup>327</sup> Zur Erläuterung der ästhetischen Erfahrung vgl. Fischer-Lichte, 2004a. S. 332-350. Auch: Dies., 2007a. S. 239-246.

<sup>328</sup> Vgl. Grossberg, 1997. S. 91. Bhabha, 1994. S. 209. Hall, 1990. S. 310. Weiß, 1999. S. 462.

zweifach zentral: Zum einen bezeichnet sie die Erfahrung, welche die Verflechtungsfiguren ästhetisch erleben. Zum anderen bezieht sie sich auf diejenige, die sie mir (dem Zuschauer) ermöglicht. Somit könnte sich meine ästhetische Erfahrung in einem dreieckigen Beziehungsgeflecht bilden, in dem Verbindungen, Zusammenwirken und Transformationen der Darstellungen bzw. Dargestellten zwischen der chinesischen und der deutschen Kultur zu Verflechtungsfiguren führen könnten, wobei diese Figuren mir etwas Neues wahrzunehmen und zu deuten ermöglichen.

Um das Verfahren meiner ästhetischen Erfahrung hinsichtlich der Verflechtungsfiguren zu verdeutlichen, spielt einerseits der Faktor der Einfühlung und Identifikation während der Theaterperformances eine große Rolle, wobei die affektive, energetische und motorische Transformation meinerseits durch die leibliche Ko-Präsenz der Darsteller bzw. Schauspieler in Gang gesetzt wird. Andererseits generieren die Faktoren der psychologischen und ästhetischen Distanz bzw. der hoch konzentrierten Beobachtung (einschließlich des Achtens auf Stille und Leere) sowie der Reflexion während des Anschauens der Theateraufführungen Bedeutungen.<sup>329</sup> Alle diese Faktoren, sowohl emotionale als auch rationale Verfahrensweisen, können zu einer ästhetischen Erfahrung des Schwellenzustands beitragen.<sup>330</sup>

Die jeweiligen Bedingungen, welche meine ästhetische Erfahrung, die sowohl Wahrnehmung als auch Deutung beinhaltet, beeinflussen können, sollen zuerst erklärt werden. Diese Bedingungen sind bei den drei zu untersuchenden Theaterperformances unterschiedlich. Bei der Präsentation *Quintett* war ich eine Zuschauerin, die im Publikum saß und nur einmal die Aufführung besuchte. Dabei machte ich mir nur die Sichtweise des Publikums zu eigen. In der Performance *fluchtVERSUCHE* war ich sowohl Produktionsassistentin, die mehrmals die Probe besucht hatte, als auch Zuschauerin, die die beiden stattfindenden Aufführungen gesehen hatte. Mein Blick ist daher nicht nur aus der Perspektive des Publikums, sondern auch aus der Sicht der Künstler zu verstehen. Bei der dritten Performance *Hauptling Abendwind* war ich vollständig in die Produktion integriert, sowohl als Übersetzerin während der Probearbeit als auch als Darstellerin der Dolmetscherin auf der Bühne. Angesichts dessen untersuche ich die ästhetische Erfahrung aus der Perspektive als teilnehmende Künstlerin.

Mit den oben erwähnten Überlegungen und Voraussetzungen wird versucht, Hybridbildung als ästhetische Kategorie zu erforschen.

---

<sup>329</sup> Die Untersuchung der ästhetischen Erfahrung wird auch durch das Anschauen der Videoaufzeichnungen der Theateraufführungen ergänzt.

<sup>330</sup> Eine ähnliche Meinung äußert Fischer-Lichte in ihrer ästhetischen Erfahrung der Performance *7 Easy Pieces* von Marina Abramović, in der Reflexion und Prozess der Bedeutungsgenerierung entscheidende Faktoren sind, um den Schwellenzustand in der Performance *7 Easy Pieces* hervorzubringen. Vgl. Dies., 2007b. S. 44-45.

## 5.2. Interaktion in *Quintett* innerhalb des Theaterprojekts *One Table Two Chairs* 一桌兩椅 (2000)

“A valid theory of interculturalism can be initiated only through a respect for individual histories[,] out of which a ‘world’ can be imagined[,] in which the colliding visions of theatre can meet.”<sup>331</sup>

(Rustom Bharucha)

Ausgehend von den individuellen künstlerischen Erfahrungen jedes Künstlers in der Präsentation *Quintett* innerhalb des Theaterprojekts *One Table Two Chairs* (IT2C) und im Hinblick auf den Aspekt der Interaktion wird in diesem Teil durch Beschreibung und Analyse versucht, die Aufmerksamkeit, die Energie bzw. die Symbiose sowie künstlerische Produktivität als ästhetische Erfahrung zu erläutern.

### 5.2.1. Darstellung des audiovisuellen Erlebnisses in *Quintett*

Am 19.8.2000 fand das Theaterprojekt IT2C wegen schlechten Wetters nicht im zeitgenössischen, vom Hongkonger-Architekten Rocco Yim 嚴迅奇 entworfenen Bambuspavillon statt, der im Teich vor dem „Haus der Kulturen der Welt“ lag und dessen mobile temporäre Bambusbühne nach der Tradition der Wandergruppe des chinesischen Musiktheaters gestaltet worden war. In diesem Bambuspavillon hatten die Performance-Künstler das Theaterprojekt eine Woche zuvor aufgeführt.<sup>332</sup> Stattdessen ging das Publikum in das „Haus der Kulturen der Welt“ hinein, in dem vier ungefähr 20 Minuten lange Performances ab 22 Uhr im Konferenzraum 1 und in der Ausstellungshalle nacheinander stattfanden.

#### 5.2.1.1. Der Spielauftritt der darstellenden Künstler

Nach dem Anschauen des zweiten Stücks *M.H.G.T.* des Berliner Choreographen Thomas Lehmen im Konferenzraum 1 wechselte das Publikum wieder in die Ausstellungshalle, in welcher die erste Performance des Theaterprojekts *IT2Cs: ein szenisch-konzertantes Duett/Duell* von der Theaterregisseurin Ann-Christin Rommen und der Klangkünstlerin und -Performerin sowie Komponistin Rilo Chmielorz bereits am frühen Abend aufgeführt worden war, um nun die Präsentation *Quintett* zu sehen bzw. zu hören. Das Publikum, insgesamt etwa 100 Besucher, saßen auf Reihen von Klappstühlen, auf den Treppen oder ganz einfach auf dem Boden. Dieses Mal war die Performance nicht mehr ein Duett, sondern ein Quintett. Man sah vier Darsteller auf einer großen Darstellungsfläche, die in drei Spielflächen eingeteilt wurde, auf denen Künstler aus Deutschland auf der linken, aus Hongkong in der Mittel- und aus China auf der rechten Spielfläche standen.

Auf der linken Spielfläche kehrte die große schmale Darstellerin Chmielorz dem Publikum ihren Rücken zu. Sie saß auf einem Holzhocker mit vier baumstammähnlichen Füßen und balancierte auf ihrem Kopf ein Schlagzeugbecken. Sie trug ein langes, einfach geschnittenes, ärmelloses Kleid in dunklem Blau-Violett. Ihre Spielfläche wurde durch fünf an der ungefähr vier-Meter hohen Decke hängende Lampen beleuchtet. In der Mitte standen zwei mittelgroße Darsteller, Cedrin Chan und Edwin

---

<sup>331</sup> Bharucha, 1990. P. x.

<sup>332</sup> Damals gehörte ich dem Publikum an und erfuhr im Programmheft des Theaterprojektes kurze Biographien der Künstler von *Quintett*. Die Beschreibung ergänzt sich auch durch die Videoaufzeichnung der Präsentation *Quintett* vom 19.8.2000.

Lung, hinter einem langen rechteckigen Tisch. Auf dem Tisch befand sich einiges an Handwerkszeug aus Chmielorz' Klang-Performances, und die Unterseite des Tisches war mit mehreren Kontaktmikrofonen präpariert. Während Chan eine Brille und ein kurzärmeliges T-Shirt mit weißen und hellblauen dünnen Streifen trug, war Lung mit einem schwarzen Unterhemd bekleidet, trug aber keine Brille. Beide schauten ganz aufmerksam den Tisch an, auf dem eine große rechteckige Fläche mit roten Pigmenten hervorstach. Sowohl die beiden Performer als auch der Tisch wurden von jeweils zwei hängenden Lampen angestrahlt. Hinter den beiden stand ein konvexes viereckiges Informationsbrett mit dem Titel „Video Circle 2000“, das eigentlich nicht zur Bühne der Präsentation *Quintett*, sondern zu einem anderen Programm des „Festivals of Vision: Berlin-Hong Kong“ gehörte. Ganz hinten auf der rechten Spielfläche stand ein weiterer Hocker, ähnlich dem bereits erwähnten, dieses Mal allerdings leer, der mit Hilfe von drei hängenden Lampen kegelförmig in gleißendes Licht getaucht wurde. Etwas entfernt von der beleuchteten Spielfläche und vorne nah zum Publikum stand die aus Sichuan kommende, kleinwüchsige Tian Man Sha. Sie trug ein klassisches hellaprikosenfarbiges Kleid mit langen Wasserärmeln 水袖, ein Probekostüm des traditionellen chinesischen Musiktheaters. Tian stand mit ihrem Rücken zum Publikum und wurde ebenfalls von einer hängenden Lampe angestrahlt. Mit diesem zehn-sekündigen Tableau vivant wurden die vier darstellenden Künstler eingeführt.

#### 5.2.1.2. *1. Vorgang: Drei geteilte Spielflächen für Deutschland, Hongkong und China*

Eine befehlende Stimme mit tiefem, elektronischem Klang ähnlich wie „Prego“ ertönte. Sie gehörte der Theaterregisseurin Ann-Christin Rommen, die auf diese Art und Weise live mit Regieanweisungen ins Geschehen eingreifen konnte. Tian drehte sich zum Publikum und spielte mit ihren langen Wasserärmeln. Sie streckte zunächst ihren rechten Arm aus, mit einer schnellen Bewegung zog sie ihn wieder zurück und ergriff den weiten Ärmel mit ihrer Hand. Mit der Bewegung des Wasserärmels hörte man zugleich das Geräusch, welches der Stoff durch die starke Bewegung verursachte. Tian drehte sich wieder mit dem Rücken zum Publikum und vollzog mit ihrem linken Arm die gleiche Bewegung. Sie verschränkte ihre beiden Arme mit den langen Ärmeln auf dem Rücken und ging langsam zum beleuchteten Hocker auf der rechten Spielfläche. Als sie auf Höhe des Hockers angekommen war, drehte sie sich wieder zum Publikum, ließ den rechten Wasserärmel los und zeigte mit ihm zum Publikum. Kurz darauf streckte sie suchend den linken Ärmel mit einer wellenförmigen Bewegung der Hand in Richtung des Publikums, wobei Geräusche entstanden, als wenn Stoff aufeinander schlug. Tian zog erst ihren linken Wasserärmel zurück und dann auch den rechten. Während sie ihre beiden Hände zusammen vor ihrem Bauch hielt, sprach die tiefe befehlende elektronische Stimme etwas kurzes Leises. Sanft schlug Chmielorz mit zwei langen Essstäbchen von beiden Seiten auf das auf ihrem Kopf liegende kleine Becken. Tian saß nun auf dem Hocker und ließ die beiden Wasserärmel an den Seiten ihres Körpers herabhängen. Diese Bewegung wurde erneut von Geräuschen begleitet. Auch die tiefe leise kommandierende elektronische Stimme erschallte wieder. Danach begann Lung, mit einem kleinen Pigmentsack zu malen. Er drückte das Farbpulver aus dem Pigmentsack ab und ließ es auf den Tisch rieseln. Dann hörte man leise perkussive elektronische Geräusche, die von kleinen auf den Tisch fallenden Kieselsteinen ausgelöst wurden. Die elektronische Kommando-Stimme sprach wieder, ähnlich wie „Chewa“. Während Lung weiter mit Tüchern das von ihm Gemalte auf dem Tisch verwischte, schlug Chmielorz das Schlagzeugbecken leise, mehrmals mit klaren Klängen in einem gleichmäßigen Rhythmus. Nach einigen Becken-Klängen fing Chan

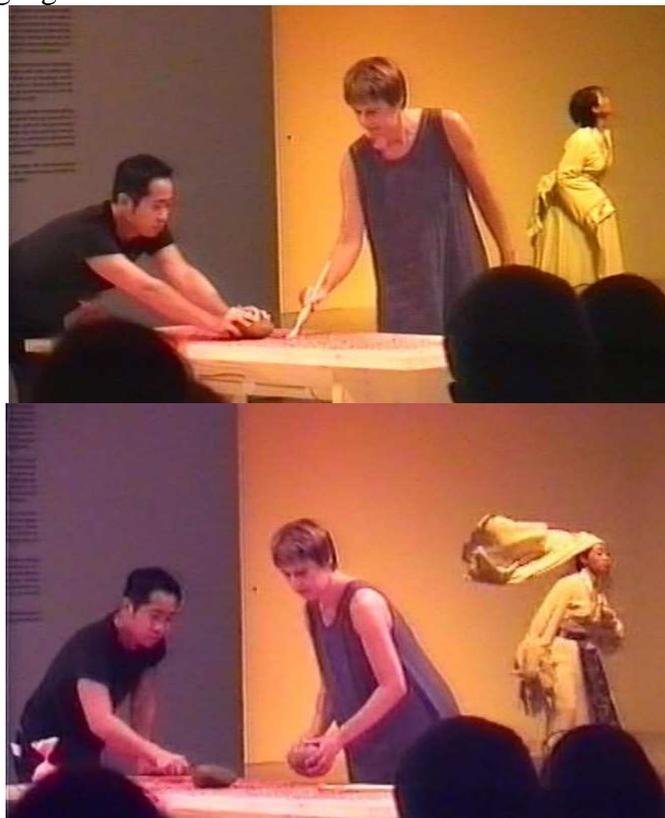
an, mit seinen Fingern auf dem Tisch herumzutasten bzw. zu kratzen, um leise Geräusche zu erzeugen. Chmielorz schlug das Becken auf ihrem Kopf gleichmäßig weiter. Die elektronische Kommando-Stimme sprach wieder als „Chewa“ und Tian bewegte ihre rechten Wasserärmel. Nun ertönten der leise Klang des Beckens, die wischenden elektronischen Geräusche des Malens auf dem Tisch und die Geräusche der sich bewegenden Wasserärmel. Chan begann dann mit einem Pinsel auf dem Tisch zu malen. Die elektronische Kommando-Stimme („Prego“) war wieder zu hören. Lung warf kleine Steine auf den Tisch, was wiederum noch stärkere elektronische Geräusche verursachte. Chmielorz verstärkte nun auch den Klang des Beckens, und Chan punktierte mit seinem Pinsel auf dem Tisch schneller und stärker, so dass der klangliche Dialog der Performer an Dynamik gewann. Danach sprach die tiefe Kommando-Stimme auf Englisch, „Cedrin change“. Sofort rollte Lung einen Kieselstein auf den Tisch, wodurch laute elektronische Rollgeräusche erzeugt wurden. Tian erhob sich darauf von ihrem Hocker, und Chan hörte mit dem Malen auf. Er ging dann von der Mittelspielfläche zur linken Spielfläche, zeitgleich ließ Lung kleine Pigmentsteine aus seiner rechten Hand auf den Tisch fallen. Laute elektronische Geräusche folgten und Tian spielte erneut mit ihren Wasserärmeln. Während Chan an der Ecke der linken Spielfläche angekommen war, legte Chmielorz das Becken und die Esstäbchen auf den Boden. Sie ging danach zur Mittelspielfläche. Damit endete der erste ca. fünf Minuten dauernde Vorgang.

#### 5.2.1.3. 2. Vorgang: *Das malaktionistisch-elektroakustische Zusammenspiel von Chmielorz und Lung*

Der zweite Vorgang begann damit, dass Chmielorz zur Mittelspielfläche ging, während Lung mit der linken Hand auf dem Tisch kleine Pigmentsteine fallen ließ und Geräusche erzeugte. Sie malte dann zusammen mit Lung, indem sie den Tisch leicht rieb, was elektronische Geräusche erzeugte. Chan saß auf dem Hocker in der linken Spielfläche. Die tiefe elektronische Kommando-Stimme erklang wieder. In Reaktion darauf tanzte Tian mit ihren Wasserärmeln auf der rechten Spielfläche. Sie lief rückwärts, während ihre rechte Hand mit gezogenem Wasserärmel sich drehte und diese dann nach hinter ihren Körper hängen ließ. Plötzlich streckten sich beide Hände mit den Wasserärmeln nach rechts hinten aus. Chan drehte sich erst in Form von Kreisbewegungen und trampelte dann parallel mit beiden Füßen auf den Boden, was laute perkussive Klänge verursachte. Gleichzeitig ließen Lung und Chmielorz kleine Pigmentsteine gleichmäßig auf den Tisch fallen und begleiteten ihrerseits Chans Fuß-Perkussion mit elektronischer Perkussion. Auf die lauten elektronischen Geräusche von Chan, Lung und Chmielorz tanzte Tian dynamisch, so dass das Publikum nun auch wieder das Geräusch ihrer Wasserärmel hören konnte. Während Chan ein Glas vom vorderen Teil des Bodens holte und das Wasser trank, machten Lung sowie Chmielorz Geräusche und Tian tanzte weiter. Erst als Lung den Pigmentsack nahm und Chmielorz mit den Pinseln zu malen begann, wurde es wieder leise im Raum.

Tian reagierte auf die leisen elektronischen Geräusche, indem sie ihren Vorderkörper leicht nach vorne beugte und ihre Hände vor der Brust verschränkte, so dass die Wasserärmel zusammengefaltet wurden. Chan stellte das Glas auf den Boden zurück und holte ein Sprechmikrofon vom linken Boden. Er hielt das Mikrofon in seiner rechten Hand und schlug es leicht mit seiner linken in leisen Takten. Gleichzeitig nahm Lung einen Kieselstein und warf ihn auf den Tisch, was einen lauten Klang erzeugte. Sofort reagierte Tian darauf, indem sie ihre Wasserärmel weit öffnete. Lung wischte bzw. rieb mit dem Kieselstein den Tisch, wodurch die elektronischen Geräusche

verstärkt wurden. Chan schlug simultan das Mikrofon lauter, während Tian tanzend ihre Wasserärmel nach vorne und hinten bewegte. Während die elektronischen Geräusche von Lungs Kieselstein aufhörten, verwandelte Tian ihren Tanz in statische Gesten. Chmielorz malte weiter mit ihren Pinseln und ging zur Tischseite Lungs. Letzterer machte daraufhin Chmielorz den Platz frei und rutschte auf die andere Tischseite, ohne den Kieselstein aus seinen Händen loszulassen, so dass ein knirschendes Geräusch zu hören war. Er rieb weiter mit dem Kieselstein auf dem Tisch, während Tian darauf mit ihrem Wasserärmeltanzen reagierte und Chan seinen Mikrofon-Schlag ab und zu verstärkte. Chmielorz malte immer noch ganz leise. Lung rieb seinen Kieselstein zum Pinsel von Chmielorz. Gleichzeitig reagierte Tian auf Chans Mikrofonschlag, indem sie ihre Augen auf die Decke richtete und kreisen ließ, als ob sie etwas zu finden hoffte. Daraufhin warf Chmielorz den Pinsel auf den Tisch. Lung ließ den Kieselstein auf den Tisch fallen. Chmielorz holte einen anderen großen Kieselstein und rieb mit diesem laut auf dem Tisch umher. Nach einer Weile fing Lung ebenfalls an, mit seinen Kieselstein auf dem Tisch zu reiben. Beide benutzten im Folgenden ihre Kieselsteine nacheinander, aber auch gegeneinander, um auf dem Tisch zu reiben, was Ähnlichkeit mit einem Kampf erzeugte. Darauf tanzte Tian mit ihren Wasserärmeln in Form der Achterbewegung. Man hörte zeitgleich zwei Kieselsteinkratzgeräusche, die elektronisch verfremdet wurden, den Mikrofon-Schlag und das Wasserärmelgeräusch, welches mehr als eine halbe Minute dauerte. Parallel dazu testete Chan seine Stimme, indem er mehrmals „Ah“ mit sich steigender Lautstärke sang. Beim letzten „Ah“ von Chan hörten alle Geräusche auf. Chan schlug sein Mikrofon in einem ganz leisen Takt, und Lung wechselte von der Mittelspielfläche zur linken Spielfläche. Damit endete der etwa vierminütige Vorgang.



**Abbildungen XXIV-V**

Das Malaktionistisch-elektroakustische Zusammenspiel von Edwin Lung (links) und Rilo Chmielorz (mittig), wobei Tian Man Sha (links hinten) tänzerisch virtuos interagiert. (Videoaufzeichnung: Haus der Kulturen der Welt & Zuni Icosahedron)

#### 5.2.1.4. 3. Vorgang: Das Wechselspiel von Künstlern aus Deutschland und Hongkong

Lung legte das Schlagzeugbecken auf den Kopf Chans, der auf dem Hocker in der linken Spielfläche saß. Er schlug vorsichtig das Becken mit dem langen Essstäbchen und kratzte über den Rand des Beckens, so dass laute quietschende elektronische Geräusche zu hören waren. Auch von Chmielorz waren Kratzgeräusche auf dem Tisch zu hören. Ab und zu vernahm man dazu auch eine schillernde elektronische Stimme. Während Lung mit dem Essstäbchen im Takt das Becken schlug, hielt Chan das Mikrofon auf der linken Seite seines Gesichts auf Höhe des Beckens, so dass die elektronischen Geräusche von seinem Mikrofon-Schlag und von Lungs Beckenschlag ganz laut zu hören waren. Parallel machte Chmielorz mit beiden Händen eine kurvige Achterbewegung auf dem Tisch, und Tian lief auf der rechten Spielfläche ebenfalls in Kurven. Die elektronischen Klänge von Lung und Chan wurden allmählich leiser, bis man nur noch die leisen Reibungsgeräusche von Chmielorz hörte. Danach schlug Lung das Becken ganz deutlich einmal, nahm es von Chans Kopf und legte es auf den Boden. Während Chan aufstand und das Mikrofon ebenfalls auf den Boden legte, legte Lung die beiden Essstäbchen-Schlagzeuge auch auf dem Boden ab. Gleichzeitig hörte man klare hohe Klänge in der Halle. Danach setzte sich Lung auf den Hocker, während Chan zur Mittelspielfläche ging. Das ganze Wechselspiel dauerte ungefähr zwei Minuten.

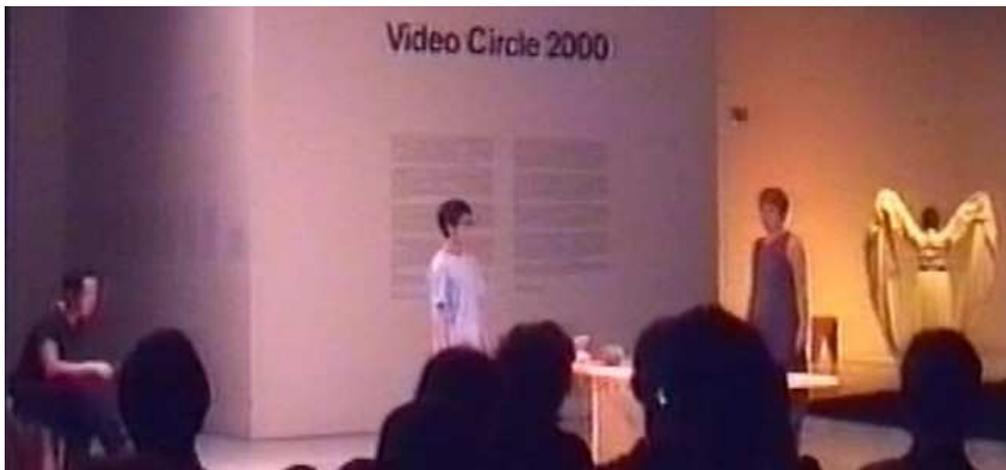
#### 5.2.1.5. 4. Vorgang: Das auffällige Singübungsspiel von Tian

Die klaren hohen Klänge waren weiter zu hören. Lung drehte den Holzocker um und klemmte das Mikrofon zwischen die Beine des Hockers. Als Chan zur Mittelspielfläche der linken Tischseite gekommen war, grub Chmielorz von der rechten kommend mit dem Stahlstichel in die Tischoberfläche ein. Lung kroch auf dem Boden und ertönte durch das Mikrofon auf Englisch folgende Worte: „Give us free instruction“. Die tiefe elektronische Stimme sprach „Tian Man Sha sing“, und Tian, die nahe zum Publikum vorne auf der rechten Spielfläche stand, sang kurz in einer leisen schrillenden Stimme. Die tiefe elektronische Stimme intervenierte auf Englisch, „Cedric, translate“. Danach sang Tian etwas lauter. Es dauerte ungefähr fünf Sekunden, und dann tanzte sie mit unterschiedlicher Gestik und lief im Kreis. Chan rieb mit dem Kieselstein leise über den Tisch, während Chmielorz gerade dastand. Die tiefe elektronische Stimme sagte leise, „Tian Man Sha, sing“ und Lung sprach auf Hochchinesisch „Tian Man Sha, chàng-liǎng-jù“. Sie sang danach in der Melodie des chinesischen Musiktheaters, indem sie ihre Stimme in unterschiedlichen Tonlagen bzw. -stärken übte, wobei das, was gesungen wurde, nicht semantisch verständlich war.<sup>333</sup> Gleichzeitig ging sie langsam mit dem Rücken zum Publikum zum Hocker hinter der rechten Spielfläche. Inzwischen sprach die elektronische Stimme „Chewa“. Daraufhin reagierte Lung auf dem Hocker stehend, indem er gegen das Mikrofon gurgelte, während Chan mit den beiden Händen den Kieselstein über den Tisch rollte und Chmielorz mit einer Bürste mit Holzgriff und Stahlhaken über den Tisch strich. Tians schriller hoher menschlicher Gesang, Lungs tiefe laute Gurgelgeräusche, Chans leise elektronische Stoßgeräusche und die leisen Wischgeräusche von Chmielorz dauerten ungefähr eine halbe Minute. Danach hörte Lung erst einmal auf, Chan hielt in seiner Bewegung inne, Tian sang weiter und Chmielorz ließ die kleinen Steine laut auf den Tisch fallen. Danach sprach Lung mit dem Mikrofon drei paralinguistische Laute, ähnlich dem deutschen Wort „Gurgeln“, deren Echo in der Halle mehrmals verhallte. Im Anschluss daran hörte Tian mit ihrer Gesangsübung auf, die insgesamt mehr als zwei eineinhalb Minuten gedauert hatte, und

---

<sup>333</sup> Auf Chinesisch heißt es Diaosangzi 吊嗓子.

setzte sich auf den Hocker. Man hörte jetzt das elektronische Stoßgeräusch des Kieselsteins von Chan und danach das elektronische Geräusch der fallenden kleinen Steine von Chmielorz. Lung setzte sich auf den Hocker, Chan wiederholte seine elektronischen Stoßgeräusche noch einige Male. Dann fing Tian an, eine weitere halbe Minute ihre Singübungen zu machen. Inzwischen sprach die tiefe elektronische Stimme etwas Ähnliches wie „stand by for echo, stand by“, wobei Tians Singübung kurz unterbrochen wurde. Danach hörte man in der Halle nacheinander „go“ und „lecker“ mit der allmählich stärker werdenden elektronischen Stimme bzw. ihrem Echo. Zugleich wechselten Chan und Chmielorz ihren Standplatz am Tisch. Lung hielt das Mikrofon hoch und sagte auf Englisch „Extension“, welches mit der Elektroakustik parallel verhallte. Danach lief er schnell zur Mittelspielfläche und stand zwischen Chmielorz und Chan. Damit wechselte der ungefähr sechsminütige Vorgang, inklusive dem auffälligen Singübungsspiel von Tian, zum Folgenden.



**Abbildung XXVI**

Die auffällige Singübung bzw. Tanzbewegung mit den Wasserärmeln von Tian Man Sha, die sich ganz rechts hinten befindet, obwohl der Darsteller Edwin Lung links vorne sitzt und die zwei Darsteller Cedrin Chan sowie Rilo Chmielorz mittig stehen. (Videoaufzeichnung: Haus der Kulturen der Welt & Zuni Icosahedron)

#### 5.2.1.6. 5. Vorgang: *Das malaktionistisch-elektroakustische Zusammenspiel der Künstler aus Deutschland und Hongkong*

Chan, der auf der rechten Tischseite stand, stieß den Kieselstein auf dem Tisch einmal laut an, während Lung in der Mitte hinter dem Tisch seine Hand nach vorne ausstreckte und mit ihren Fingern den Tisch antastete. Im Folgenden drückte Chmielorz den Stichel in den Tisch ein. Zugleich reagierte Tian auf diese elektronischen Geräusche mit ihrem Wasserärmeltanz, indem sie die Wasserärmel hoch hinaufwarf und ihre Arme in Form von Achten bewegte. Starke Stoßgeräusche, laute leichte Tastengeräusche im Takt und schrille Kratzgeräusche waren zu hören, während die kreisförmig hochfliegenden Wasserärmel zu sehen waren. Inzwischen wechselte Lung zu einem anderen Stichel, um auf dem Tisch zu kratzen. Auf diese heftigen Doppelkratz- und Stoßgeräusche drehte sich Tian, so dass ihre Wasserärmel in runden Bewegungen in die Luft flogen. Lung und Chmielorz kratzten zeitgleich schneller und stärker, dazu betastete Lung mit seiner anderen Hand den Tisch noch immer. Chan berührte weiterhin den Tisch in langsamen Takten mit dem Kieselstein. Diese nacheinander ausgeführten elektronischen Geräusche in Stoß- und Tasttakten wirkten virtuos und energisch. Daraufhin bohrte Chmielorz den Stichel kräftig in den Tisch. Das elektronische Tischgeräusch wurde allmählich leiser. Darauf reagierte Tian mit dem Absenken ihrer Wasserärmel. Mit dem Kieselstein in

seiner linken Hand holte Chan mit der anderen den an der linken Tischecke liegenden Kieselstein herbei, indem er ihn über den Tisch rieb, was ein langes quietschendes Geräusch erzeugte. Zugleich ging Chmielorz langsam in Richtung der linken Spielfläche, und Lung betastete den Tisch in kurzen Takten. Darauf reagierte Tian mit dem Anheben ihrer beiden Wasserärmel, die somit von oben vor ihrem Gesicht und Körper hingen. Der Vorgang der gemeinsamen Bearbeitung des Tisches durch die Künstler dauerte etwas über eineinhalb Minuten.



**Abbildung XXVII**

Das malaktionistisch-elektroakustische Zusammenspiel am Tisch von Rilo Chmielorz, Edwin Lung und Cedric Chan, Tian Man Sha mit ihren Wasserärmeln tänzerisch interagierend. (Videoaufzeichnung: Haus der Kulturen der Welt & Zuni Icosahedron)

5.2.1.7. 6. *Vorgang: Das Endspiel der Künstler auf den drei geteilten Spielflächen*  
Lung ging zur linken Tischecke, um dort den Stichel einzubohren. Chan stieß dann mit ihrer linken Hand den einen Kieselstein, was ein rhythmisches elektronisches Echo erzeugte, und drehte mit ihrer rechten Hand den anderen nach dem rhythmischen elektronischen Echo. Zugleich ertastete Lung von der linken Tischseite den Tisch kurz. Danach ging er zum Tischende, um eine Holzbürste zu holen. Gleichlaufend tanzte Tian zu den Stoßgeräuschen der Kieselsteine, indem sie horizontal auf der rechten Spielfläche hin und her lief und die Wasserärmel in Achterfiguren bewegte. Lung wischte mit der Bürste auf dem Tisch, eine Bewegung, die ebenfalls durch Elektroakustik in der Halle vermittelt wurde. Zudem waren Tastgeräusche mit hoher Tonstufe zu hören, da Chmieloz das auf ihrem Kopf liegende Schlagzeugbecken mit ihren Fingern betastete, auf dem Hocker der linken Spielfläche stehend. Inzwischen waren kurze leise Klänge zu vernehmen. Alle Künstler setzten ihre Aktionen fort; die elektronischen Geräusche steigerten sich allmählich. Tian tanzte zum Rhythmus der Stoß- bzw. Drehgeräusche der Kieselsteine, indem sie mit ihrem Armen und Händen raumgreifend und fließend gestikuliert, als wolle sie eine sich aufbauschende Wolke umfassen. Dabei kamen die beiden Wasserärmel voll zur Entfaltung. Sie ging dann in dem Rhythmus langsam vorwärts. Die tiefe elektronische Stimme sagte daraufhin etwas Ähnliches wie, „time out“, und dann applaudierten die Zuschauer zum Ende der

Präsentation. Damit endete dieses ungefähr zweiminütige Endspiel der Künstler auf drei geteilten Spielflächen.



**Abbildung XXVIII**

Das Endspiel am Tisch von Edwin Lung und Cedric Chan, Tian Man Sha mit ihren Wasserärmeln wieder tänzerisch virtuos interagierend. (Videoaufzeichnung: Haus der Kulturen der Welt & Zuni Icosahedron)

### **5.2.2. *Interagieren in der Improvisation mit menschlicher, instrumentaler und Elektro-Akustik auf der Darstellungsebene***

In der Präsentation *Quintett* erkennt man erst zwei Kunstgattungen, nämlich die moderne westliche Performance-Kunst und das traditionelle chinesische Musiktheater. Doch wenn man verschiedene menschliche Sinne als Wahrnehmungskategorie betrachtet, könnte es sein, dass die Präsentation sowohl zum Aktions- bzw. Bewegungstheater als auch zum Geräuschtheater gehört. Ferner gehen die Künstler in der Präsentation mit ihren Materialien unterschiedlich um. Während Tian ihren Körper und ihr Kostüm mit den Wasserärmeln theatralisch beherrscht, benutzen die Anderen die Materialien zum Malen oder die musikalischen Instrumente zum Lautsprechen oder zur Geräuscherzeugung mittels alltäglicher Bewegungen. Dabei wird auf die jeweilige Biographie der Künstler Bezug genommen: Rommen lehnt sich an das visuelle Theater Robert Wilsons an, Chmielorz an die Bildende Kunst und Neue Musik mit Klangkunst, Lung an das Tanztheater und die Performance-Kunst, Tian an das traditionelle regionale chinesische Musiktheater Chuanju und Chan an das experimentale Theater Zuni Icosahedron sowie an die Popmusikkultur. Aufgrund dessen ist es schwer, die Präsentation einer bestimmten Kunstkategorie zuzuordnen. Um welchen Typus von Performance handelt es sich eigentlich, wenn ihre konstitutiven Elemente aus unterschiedlichen Künsten und Kulturen stammen? Welche Art der Figur erscheint in den Darstellungsvorgängen bzw. -weisen? Welche ästhetische Erfahrung wird auf der Ebene der Wahrnehmung und der Bedeutung in der Präsentation *Quintett* empfunden bzw. erzeugt?

### 5.2.2.1. *Zur Begriffsbestimmung der Verflechtungsfigur der „Interartisten“*

Bevor von einer strukturellen und relationalen Schilderung der Hybridbildung unterschiedlicher Künste und Kulturen in der Präsentation *Quintett* gesprochen werden kann, ist es notwendig, den Begriff der Figur „Interartisten“ zu erklären. In *Quintett* gab es keine dramatischen Handlungen, Rollen und Charaktere, alles vollzog sich unmittelbar in den körperlichen Aktionen der Künstler. Vor diesem Hintergrund ist die gedankliche Figur der „Interartisten“ als Ergebnis eines Deutungsprozesses aufzufassen, welcher sich auf die Selbstbezüglichkeit individueller Darsteller bezieht und sich infolge von deren Wahrnehmung/Bedeutung seitens der Zuschauer ergibt. Die Figur der „Interartisten“ entsteht somit in der Vorstellung, die wiederum im Rahmen von Darstellungsprozessen ausgelöst wird durch das improvisierte Zusammenwirken der Künstler und deren menschlicher Stimme bzw. durch instrumentale und elektronische Geräusche. In Anbetracht der Entstehungsgeschichte des Theaterprojektes *IT2C* ist auf die Erwartungen der beteiligten Künstler hinzuweisen: Die deutschen Künstler, Rommen und Chmielorz, wollten einen gemeinsamen Dialog mit asiatischen Künstlern führen, während die chinesischen Künstler, Lung und Tian, etwas Experimentelles erproben wollten. Daher zielten sie weder bewusst auf eine Destabilisierung der konventionellen Wahrnehmung der Künste in ihren jeweiligen Kulturen, wie die provokativen Aktionen der Performance-Kunst in den 1960er bis 1970er Jahren in westeuropäischen und nordamerikanischen Ländern, beispielsweise die De-Hierarchisierung von unterschiedlichen Künsten in der Performance *Untitled Event* (1952) von John M. Cage (1912-1992). Noch gelangten sie zu einer kritischen Übernahme des traditionellen Inhaltes der fünf Peking-Opern in den revolutionären Musterstücken 革命样板戏<sup>334</sup> während der Kulturrevolution in den Jahren von 1966 bis 1976 in China. Vielmehr wird *Quintett* als kulturaustauschendes Kommunikationslabor betrachtet, wobei die Elemente unterschiedlicher Künste und Kulturen eine neue Darstellungserfahrung bewirken. Der Darstellungsvorgang basiert somit nicht auf kultureller Verschiedenheit, wobei Künstler aus den beiden Kulturen (der deutschen sowie der chinesischen) mit einer gleichen Perspektive aus einem statischen Blickwinkel mit den Unterschieden der Theaterkulturen oder der jeweiligen Theatertraditionen arbeiten können. Vielmehr ist er ein künstlerischer Erfahrungsprozess hinsichtlich der individuellen kulturellen Unterschiede der handelnden Akteure. Im Zuge dieses Darstellungsvorgangs wird nicht nur die Zusammenarbeit von Künstlern veranschaulicht, sondern darüber hinaus eine eigenständige und bedeutsame Figur in den Augen und der Vorstellung des Publikums, dem ich angehörte, erzeugt.

### 5.2.2.2. *Darstellungsvorgänge der Interaktion: Zusammenwirken zu einer Gemeinschaft und zur Wechselbeziehung unten den Künstlern*

In der Präsentation von *Quintett* wird besonders die Tatsache hervorgehoben, dass fast jede physische Bewegung ohne oder durch Elektroakustik im Bühnenraum der Ausstellungshalle hörbar ist. Mit den musikalischen Instrumentalspielen, Malaktionen und Tanzbewegungen sowie Gesangsübungen und durch Verbindung der elektronischen Stimmen bzw. Geräusche interagieren die Künstler miteinander und reagieren aufeinander. Daher entsteht eine Interaktion der menschlichen Stimmen sowie der instrumentalen und elektronischen Geräusche und nicht zuletzt der leiblichen Handlungen bzw. körperlichen Bewegungen auf der Bühne. Wie im Konzept des Gesamtkunstwerks Richard Wagners (1813-1883) sind auch in *Quintett* akustische und

---

<sup>334</sup> Eine detaillierte Erklärung dazu findet sich bei Eberstein, 1983. S. 328-336.

visuelle Gesichtspunkte der Einzelkünste an der Schöpfung der Performancebestandteile beteiligt, aber gleichwohl in der Gesamtbetrachtung kaum mehr als Einzelkünste identifizierbar.<sup>335</sup> Dabei ergänzen und bedingen sich die betreffenden Elemente der Einzelkünste gegenseitig. Die Künstler kommunizieren sich gegenseitig durch synchrone Zusammenwirkung und diachrone Wechselwirkung, welches eine neue ästhetische Erfahrung einer Verflechtungsfigur ermöglicht. Die Interaktion verläuft in zweierlei Strukturen: zum einem ist es das gleichzeitige Zusammenwirken ihrer Handlungen zu einer vorgängigen Gemeinschaft. Zum anderen entsteht im Zuge der Vorführung eine Folge heterogener Wechselbeziehungen, deren Konfliktrichtigkeit, Flüchtigkeit und Wandelbarkeit sich meines Erachtens von der Ebene der künstlerischen Interaktion auf eine globale Kommunikationsebene abstrahieren lässt. Die Interaktion zu einer Gemeinschaft durch das gleichzeitige Zusammenwirken von instrumenteller Musik und vokalem Gesang, mit Malaktionen, Tanzbewegungen sowie mit menschlichen und instrumentellen – teilweise elektronisch erzeugten Geräuschen wird in sechs Vorgängen in der folgenden Tabelle dargestellt. Im Übrigen wird beispielhaft die zirkuläre Folge heterogener Wechselbeziehungen der handelnden Künstler in drei syntaktischen Kategorien, nämlich der Ergänzung, der Konfrontation und der Wechselbezüglichkeit veranschaulicht.

**Tabelle I:**  
*Das gleichzeitige Zusammenwirken  
teils elektronisch erzeugter, teils menschlicher Stimmen und instrumenteller Geräusche*

Vorgänge / Darstellungsorte	Sitzplatz / Zuschauer / Regie	Linke Spielfläche / Instrumentalspiel	Mittelspielfläche / Malaktionen auf dem Tisch (verstärkt durch Elektroakustik)	Rechte Spielfläche / Tanzbewegung & Gesangübung	Stärke	Dauer
Darsteller	Rommen	Chmielorz (Ch)	Lung (L), Chan (C)	Tian		
1.	Elektroakustische Stimme, „Chewa“	Ch – Schlagzeug-beckenschlag mit Essstäbchen	L – Glätten mit Druckbürste, C – Antasten mit Fingern	Tanzbewegung: Werfen der Wasserärmel nach links & rechts	Gleichzeitig leise	kurz
2.		C – Handschlag auf & Stimmtesten mit „Ah“-Lauten durch Sprechmikrofon	L & Ch – Stoßen mit Kieselsteinen	Tanzbewegung: Bewegen der Wasserärmel nach vorne & hinten; Handbewegung in Wolkenform zur Entfaltung der Wasserärmel	Gleichzeitig & unterschiedlich laut	Mehr als ½ Min.
3.		C – Handschlag auf Sprechmikrofon L – Beckenschlag mit Essstäbchen im Takt	Ch – Malen mit Händen in Form der Achterbewegung mit Stacheln	Tanzlauf in Kurven & Kreisen	Mittelmäßig laut	Kurz
4.	Elektroakustische Stimme, „Chewa“	L – Gurgelgeräusch durch Sprechmikrofon	Ch – Wischen mit Bürste C – Stoßen mit Kieselstein	gesteigerte Singübung mit schrillenden Tönen und Melodien	Sich steigernde & unterschiedlich laut	2 ½ Min

<sup>335</sup> Vgl. Fischer-Lichte, 2004b. S. 33-37. Vgl. auch: Dies., 2010. S. 17-22.

5.		---	C – Stoßen mit Kieselstein, Ch – Kratzen mit Stichel, L – Antasten mit Fingern im Takt	Tanzbewegung mit Armen in Form einer Achterbewegung & Drehen	gleichzeitig & unterschiedlich laut bis sehr laut, (energisch / vital)	1 Min.
6.		Ch – Beckenantasten mit Fingern	C – Stoßen & Drehen mit Kieselsteinen, L – Kehren mit Bürste	Tanzbewegung mit Händen in Wolkenform zur Entfaltung der Wasserärmel	Unterschiedliche rhythmische Laute	½ Min.

Die sechs gleichzeitigen Interaktionen lassen sich sechs Vorgängen zuordnen, wobei nicht alle fünf Künstler an allen Vorgängen teilgenommen haben. Auf die die Darstellung koordinierende Regie wird beispielweise nur im ersten und vierten Vorgang durch die tiefe, elektronisch erzeugte Stimme hingewiesen, während das „Quartett“ der vier darstellenden Künstler in allen sechs Zusammenspielen der Präsentation *Quintett* sicht- und auch hörbar ist. Eine einfache Vorgehensstruktur mit drei unterschiedlichen Spielflächen links, mittig und rechts ist zu erkennen, wobei die Künstler aus Hongkong und Deutschland auf der linken und der mittleren Spielfläche getrennt, zusammen oder abwechselnd auftreten, während die chinesische Künstlerin Tian nur auf der rechten Spielfläche agiert. Das Zusammenspiel erfolgt im Wesentlichen durch dreierlei Handlungsformen, nämlich Instrumentalspielen auf der linken, Malaktionen auf der mittleren und Tanzbewegungen mit Wasserärmeln und Singübungen auf der rechten Spielfläche. Das Instrumentalspiel umfasst Beckenschläge mit Essstäbchen, das Tasten mit Fingern, Handschläge sowie Stimmübungen und Gurgelgeräusche durch das Sprechmikrofon, während Malaktionen im Glätten, Wischen und Kehren mit Bürsten, dem Abtasten mit Fingern, dem Kratzen mit Stacheln sowie dem Stoßen und Drehen von Kieselsteinen zum Ausdruck kommen. Anstatt vollständiger Musikdarbietungen und der Schaffung gegenständlich greifbarer Gemälde bzw. Bilder werden lediglich die Vorgänge des instrumentellen Musizierens und des Malens dargestellt, wobei sich insbesondere Letzteres in ästhetisch zu kategorisierenden Spuren auf der Tischfläche manifestiert. Die Malaktionen werden durch die Kontaktmikrophone unter dem Tisch und durch die Elektroakustik in der Ausstellungshalle verstärkt für das Publikum hörbar. Die Tanzbewegungen mit den Wasserärmeln und die Singübungen sind selbst ohne Elektroakustik für das Publikum hörbar.

Die Geschehnisse auf den drei Spielflächen stehen offensichtlich nicht in kausalem Zusammenhang, sondern sind das Ergebnis des Zusammenwirkens zwischen unterschiedlichen improvisierten körperlichen Handlungen der Künstler sowie instrumenteller und insbesondere elektronisch-akustischer Technik. Indem ein Performer akustisch improvisiert, beeinflusst er die Handlung seiner Co-Performer und die Wirkung seiner Handlung wird wiederum durch die Akustik der anderen beeinflusst. Darüber hinaus wirkt auch die Gesamtakustik ständig auf die individuelle Wirkung jedes einzelnen Performers zurück. Dadurch entstehen sechs unterschiedliche künstlerische Kompositionen, die durch die Dauerhaftigkeit des Möglichen und nicht durch verfestigte Formen der (Elektro-) Akustik charakterisiert sind. Alle diese Interaktionen wandeln sich dann in unterschiedlicher Art und Weise in verschiedene neue Gemeinschaften. Wie sie auf das Publikum wirken, soll im Teil über die ästhetische Wahrnehmung erläutert werden.

Die Folge heterogener künstlerischer Aktionen verschiedener Künstler im Zuge der Präsentation ist durch drei unterschiedliche syntaktische Beziehungen, nämlich eine sich ergänzende, eine innerlich konfrontierende und eine zirkular-wechselseitige Beziehung, gekennzeichnet. Betrachtet man den Ablauf der gesamten Präsentation, so findet die erste Beziehung beim Zusammenwirken von Tians Tanzbewegung und der Elektroakustik von Instrumentalspielen und Malaktivitäten in der Ausstellungshalle statt. Einerseits reagiert Tian mit ihren Tanzbewegungen auf die Elektroakustik von Instrumentalspielen und Malaktivitäten in fast allen Vorgängen, außer im vierten. Andererseits reagiert Lung jedoch mit den Mikrofon- und Gurgelgeräuschen, Chmielorz durch das Wischen mit der Bürste und Chan mit dem Stoßen der Kieselsteine auf die sich steigernde Singübung Tians im vierten Vorgang. Diese künstlerischen Aktionen ergänzen sich gegenseitig zu einer Gesamtpräsentation. Bei einigen Handlungen, insbesondere aber beim Malen lässt sich eine Konkurrenzbeziehung feststellen, etwa bei den scheinbar widerstreitenden Malaktionen von Chmielorz und Lung im zweiten Vorgang, bei denen es um einen zum Malen am besten geeigneten Platz am Tisch geht. Chmielorz dringt dabei mit ihrem Pinsel malend zur Tischseite Lungs vor, woraufhin beide vom Malen dazu übergehen, mit Kieselsteinen auf den Tisch und zudem auch nacheinander zu werfen. Die von den Kieselsteinen erzeugten und elektro-akustisch verstärkten Stoßgeräusche vermitteln den Eindruck von Kampflärm. Dadurch entsteht eine widerstreitende Beziehung in der Interaktion der beiden Künstler. Da diese Beziehung nur auf der dem Malen gewidmeten Spielfläche entsteht, soll sie mit Blick auf diese Spielfläche als innere Beziehung bezeichnet werden. Die dritte Beziehung entsteht hingegen durch die Wechselwirkung zwischen den sich auf der linken und der rechten Spielfläche zutragenden Handlungen der Künstler aus Deutschland und Hongkong. Im ersten Vorgang spielt Chmielorz aus Deutschland auf der linken Fläche, während Lung und Chan aus Hongkong auf der mittleren Spielfläche agieren. Im zweiten Vorgang tauschen Chan und Chmielorz ihre Spielflächen, wobei Chan auf der linken Spielfläche allein spielt und Lung und Chmielorz auf der Mittelspielfläche gemeinsam malen. Im dritten Vorgang geht Lung auf die linke Spielfläche und spielt zusammen mit Chan, während Chmielorz in der Mittelspielfläche malt. Im vierten Vorgang geht Chan auf die Mittelspielfläche, wobei er mit Chmielorz zusammen malt, während Lung auf der linken Spielfläche spielt. Im fünften Vorgang agieren alle drei Künstler auf der mittleren Spielfläche zusammen. Im letzten Vorgang erscheinen die Künstler wie im ersten Vorgang an ihren jeweils ursprünglichen Spielorten. Insofern verlaufen die Wechsel der Spielorte schrittweise, jedoch nicht linear, sondern ringförmig, wobei sich die unterschiedlichen Spielortkompositionen in jedem Vorgang klar abzeichnen. Dabei bleibt allerdings Tians rechte Spielfläche aus der Wechselbeziehung ausgeschlossen. Das Wissen um die syntaktischen Beziehungen zwischen den Interaktionen der aus unterschiedlichen Kulturen stammenden und verschiedene Künste ausübenden Akteure bildet die Grundlage für den Prozess der Hybridbildung mit Blick auf die Verflechtungsfigur der Interartisten. Diesem Vorgang widmet sich der folgende Teil unter dem Gesichtspunkt meiner ästhetischen Erfahrung der Deutung des Wahrgenommenen.

### **5.2.3. Wahrnehmung der Interaktionen: Aufmerksamkeit und Energie**

Während ich als Zuschauerin auf dem Boden vorn rechts bei der Spielfläche saß, bannte die Präsentation *Quintett* dauerhaft meine Aufmerksamkeit. Folgende Fragen gingen mir dabei durch den Kopf: Mit welchen Sinnen nehme ich wahr? Worauf sind meine

Sinne gerichtet? In welcher Art und Weise nehmen sie wahr? Warum wirkten manche Sinneswahrnehmungen beruhigend, andere irritierend?

Die teilnehmende Künstlerin Chmielorz schreibt über ihre künstlerische Erfahrung wie folgt:

„Jeder der beteiligten Künstler brachte sein [,]Handwerkzeug[‘] ein, wir entwickelten eine lockere Struktur des Ablaufs und legten [,]Spielregeln[‘] fest. Die Gemeinschaftsarbeit entwickelte sich dann als freejazzige Performance mit starken Improvisationsanteilen, in denen es zu Dialogen, Solos, aber natürlich auch zu Missverständnissen kam.“<sup>336</sup>

Während Chmielorz die künstlerische Gemeinschaftsarbeit unter dem Gesichtspunkt der Kommunikation betrachtet, war ich als Zuschauerin in einen synästhetisch-sinnlichen Wahrnehmungszusammenhang eingebunden. In der Präsentation *Quintett* galt es, sowohl sicht- als auch hörbare Ereignisse simultan wahrzunehmen, da jede künstlerische Aktion auch elektro-akustisch verstärkt hörbar war. Das Sehen konzentrierte sich nicht nur auf die künstlerischen Handlungen im Vorder- und Mittelgrund, sondern auch auf die drei gleichzeitig stattfindenden Aktionen des Instrumentalspiels, des Malens und des Tanzens. Mein Sehen richtete sich sowohl auf die erstarrte Gestik der Künstler oder den statischen Spielort als auch auf die dynamischen Bewegungen der Künstler. Ich vernahm nicht nur einen aus der Zusammenwirkung hörbarer Stimmen, Klänge und sonstiger Geräusche gebildeten Gesamtklang, sondern auch unterschiedliche Stimmen, Klänge und Geräusche gesondert und zur gleichen Zeit: Instrumentalspiel, verschiedene elektro-akustisch verstärkte Geräusche des Malens und Tanzens sowie die Singstimme, jeweils mit entsprechender Raumakustik. Diese wider- und verhallenden Laute erzeugten einen vergänglichen, performativen Hör-Raum in der Ausstellungshalle, der mich einschloss. Die mit dem Ablauf der Performance, insbesondere deren Tempo, Richtung und Eindringlichkeit ständig wechselnden Blickbrennpunkte und Geräuschquellen zogen sowohl meine Aufmerksamkeit als auch diejenige anderer Zuschauer ständig auf sich, und insbesondere die Geräuschquellen wirkten als spürbare Impulsgeber auf meinen Körper.

Dabei waren Sehen und Hören keine gesonderten und somit multi-ästhetischen Vorgänge, sondern gingen eine synästhetische Beziehung miteinander ein, und zwar sowohl während der wahrnehmenden Interaktionen als auch in den Handlungspausen. Bei manchen Interaktionen sah ich zuerst die Handlung von Künstlern und hörte dann die entsprechende – teils elektronisch verstärkte – Akustik. In anderen Fällen hörte ich erst die Akustik und entdeckte dann, welche Handlungen der Künstler dazu geführt hatten, und zwar insbesondere bei den kaum visuell wahrnehmbaren Malaktionen und deren elektronisch verstärkten Geräuschen. Wenn zwischen den künstlerischen Handlungspausen auftraten und es weder visuell noch akustisch Handlungen wahrzunehmen gab, dann deckten sich vorgenannte Sinneswahrnehmungen vorübergehend und lösten die synästhetische Erfahrung der Ereignislosigkeit aus, wobei die Distanzierung beim Sehen der Beweglichkeit und die Eindringlichkeit beim Hören der Geräusche gleichzeitig oder wechselseitig wahrgenommen werden.<sup>337</sup> Die sechs Vorgänge boten somit die Möglichkeit, synästhetisch, d.h. durch Hören und Sehen sinnliche Erfahrungen zu sammeln.

---

<sup>336</sup> Chmielorz, 2001. S. 1.

<sup>337</sup> Welsch unterscheidet das Sehen vom Hören in vier Typologien, nämlich Bleibendes vs. Verschwindendes, Distanzierung vs. Eindringlichkeit, Affektlosigkeit vs. Passibilität und Individualität vs. Sozietät. Siehe Welsch, 1996. S. 247-250.

Dabei empfand ich aufgrund des Ereignischarakters der Bewegung, der menschlichen Stimmen und der instrumentellen sowie elektroakustischen Geräusche eine Wirkungskraft im performativen Raum, den man metaphorisch als „Glatten Raum“ im Sinne von Gilles Deleuze (1925-1995) und Félix Guattari (1930-1992) bezeichnen könnte:

„Der glatte Raum wird viel mehr von Ereignissen oder Haecceitates als von geformten oder wahrgenommenen Dingen besetzt. Er ist eher ein Affekt-Raum als ein Raum von Besitztümern. Er ist eher eine haptische als eine optische Wahrnehmung. Während im gekerbten Raum die Formen eine Materie organisieren, verweisen im glatten Raum die Materialien auf Kräfte oder dienen ihnen als Symptome. Es ist eher ein intensiver als ein extensiver Raum, ein Raum der Entfernungen und nicht der Maßeinheiten.“<sup>338</sup>

Dieser glatte Raum bezieht sich auf einen Affekt-Raum, in dem mich intensive Kräfte zwar nicht haptisch, aber doch visuell und hörsinnlich anrührten. Diese Art Kraft wirkte sich bei rhythmischer Begleitung besonders durchdringend aus, wie z.B. in der sechsten Interaktion, in der Tians gegenläufige Bewegungen der Hände in Wolkenform auf die regelmäßig aufeinander folgenden Dreh- und Stoßgeräusche der Kieselsteine folgten. Dabei rührte der Rhythmus auch mich stark an, indem die Geräusche ihren Impuls an mich weitergaben, was wiederum bei mir ein Gefühl der Ausgeglichenheit auslöste und zudem in mir die Vorstellung der Figur des Interartisten hervorrief.

Nach meiner Vorstellung kennzeichnet die „Figur der Interartisten“ die Bewegung und Laute der künstlerischen Interaktionen, die im performativen Raum hervorgebracht werden und diesen vorübergehend prägen, ehe sie wieder vergehen. Die Gegenständlichkeit der Interartisten ist anhand der von ihnen unmittelbar und mittelbar ausgehenden Bewegungen und Geräusche wahrnehmbar. Die theatral-übertriebenen, aber geschickten Tanzbewegungen und die verstärkte nachgebildete Elektroakustik wirken dabei mit den alltäglichen menschlichen Handlungen zusammen. Im Schwellenzustand zwischen Künstlichkeit und Alltäglichkeit wandelt sich diese Figur zu einer Trägerin ästhetischer Bedeutung, welche wiederum im Einzelfall, vom künstlerischen und gesellschaftspolitischen Zusammenhang, in dem die Künstler stehen, abhängig ist.

#### **5.2.4. Bedeutung des „Interartisten“: Symbiose und künstlerische Produktivität**

Da die Figur der Interartisten von deutschen und chinesischen Künstlern hervorgebracht bzw. von individuellen künstlerischen Hintergründen gebildet wird, stellt sie – mit Blick auf die Hautfarben der Beteiligten gesprochen – eine weiß-gelbliche Erscheinung dar. Diese chinesisch-deutsche Figur erscheint in Schwellenzuständen sowohl mit Blick auf die unterschiedlichen Künste als auch auf ihre epochenmäßige Einordnung zwischen Moderne und Tradition. Die Figur verbindet mischlingsartig westlich-moderne Performance-Kunst und chinesisches traditionelles Musiktheater. Durch diese Zusammenwirkung können einige originelle Bestandteile der jeweiligen Kunst aus der jeweiligen Kultur herausgelöst und neue Merkmale und Bedeutungen generiert werden. Beispielsweise verweist das Bühnenbild in der symbolischen Einordnung<sup>339</sup> des „Ein-

---

<sup>338</sup> Deleuze/Guattari, 1992. S. 663.

<sup>339</sup> Das Arrangement der Tische und Stühle im traditionellen chinesischen Musiktheater ist mannigfaltig, ebenso wie seine Funktionen. Siehe 中国大百科全书: 戏曲曲艺. [Enzyklopädie Chinas. Musiktheater/Gesangkunst], 1998. S. 538ff. Riley, 1997. S. 286. Budde, 2000b. S. 8.

Tisch-zwei-Stühle“ nicht mehr auf Singspielhandlungen, bestimmte Handhabungen sowie darstellerische Bewegungsabläufe, Raumkonzeptionen oder soziale Kontexte wie im Fall des traditionellen chinesischen Musiktheaters, sondern vielmehr konkret auf sich selbst. Die besagten Gegenstände dienen lediglich als Bühnenrequisiten, mit denen die Künstler ihre Handlungen vorführen. Die chinesische Theatertradition wiederum dient als Klammer, welche vorhandene Brüche in der Tradition der westlichen (d.h. sowohl der deutschen als auch der Hongkong-chinesischen) modernen Kunst verklammert, selbst wenn sie eine fremde Tradition als kompositorisches Element der Figur bildet. Dabei können Sehnsüchte nach einer anderen traditionellen Kultur erfüllt und Rückblicke der eigenen Tradition gerichtet werden.<sup>340</sup> Die Figur der Interartisten geht über die traditionelle chinesische Theaterästhetik und die moderne westliche Theatergeschichte hinaus und ist ein aus dem Interaktionsvorgang hervorgehendes eigenständiges Neues.

Im Hinblick darauf ist es nötig, die Rahmenbedingungen der Entstehung der Präsentation *Quintett* zu berücksichtigen. Die Präsentation war Teil des Theateraustauschprojektes *IT2C*, das vom „Haus der Kulturen der Welt“, einer staatlichen Einrichtung, und der Künstlergruppe Zuni Icosahedron bzw. der gemeinnützigen Organisation des „Hong Kong Institute of Contemporary Culture“ gemeinsam veranstaltet wurde. In dieser Hinsicht kann man die theatrale Anordnung „Ein-Tisch-zwei-Stühle“ mit dem gesellschaftspolitischen Konzept „Ein-Land-zwei-Systeme“ assoziieren. Hierbei werden Künstler aus dem kapitalistischen System der Hongkonger SVZ bzw. Macauischen SVZ mit dem kommunistischen Festland-China in einer Einheit, d.h. innerhalb eines Landes veranschaulichend gegenüber gestellt. Das politische System der Demokratie der Bundesrepublik Deutschland und der Sozialismus der Deutschen Demokratischen Republik können rückblickend auch, aber variierend mit dem Schlagwort „Ein-gesonderter-Land-zwei-Systeme“ beschrieben werden. Im Hinblick auf das kapitalistische sowie kommunistische System lässt sich feststellen, dass Künstler aus kapitalistischen Systemen, wie etwa aus Hongkong oder Westdeutschland, wenn sie in der Präsentation *Quintett* auf derselben Spielfläche in verschiedenartigen Interaktionsformen aufeinandertreffen, eher einander widerstreitend oder in ringförmigem Wechselspiel kommunizieren, wohingegen die Künstlerin Tian aus dem kommunistischen System auf die Künstler des kapitalistischen Systems ergänzend oder ignorierend reagiert. Gerade wegen dieser unterschiedlichen Kommunikationsformen bilden die Künstler mitsamt ihrer Künste aus beiden Systemen eine weltgemeinschaftliche Verflechtungsfigur.

Bei der Verflechtungsfigur der Interartisten, die von zwei unterschiedlichen Systemen, dem kapitalistischen und dem kommunistischen, in der Welt ergänzt und bedingt werden und im Globalen agieren, kommen ideologische, geographische Deutungen wie Eurozentrismus (Deutschland) oder Postkolonialismus (Hongkong) nicht in Frage, weil die Interartisten von beiden Seiten kooperierend gebildet werden. Aufgrund der Kooperation versinnbildlicht die Figur der Interartisten keinen Kampf zweier gesonderter Kulturen, im Sinne Samuel Huntingtons (1927-2008)<sup>341</sup>, zwischen

---

<sup>340</sup> Danny Yung, der künstlerische Leiter des Theaterprojekts *IT2C*, dessen Theaterarbeiten vor 1997 hauptsächlich kritisch hinsichtlich der britischen kolonialen Herrschaft und der konventionellen Theaterkunst Hongkongs waren, hatte seit 1999 das Konzept „Experiment mit der Tradition“ angefangen und mit seiner künstlerischen Gruppe Zuni Icosahedron, das Projekt „Experiment mit der Tradition“ im Jahr 2002 gestartet. Vgl. Yung, 2006.S. 32ff.

<sup>341</sup> Huntington, 1997.

Chinesen und Deutschen, d.h. zwischen Ost und West. Sie ist vielmehr auf der Ebene der Darstellung durch die Interdependenz ihrer Elemente gekennzeichnet, welche durch die Simultan-Interaktionen zur Gemeinschaft und durch die verschiedenartigen Beziehungen der Interagierenden zustande kommt. Darüber hinaus besteht auch auf der Ebene der Produktion ein Verhältnis wechselseitiger Abhängigkeit, wobei Künstler miteinander kooperieren und mit den jeweiligen kulturell bedingten Verhaltens- und Denkweisen der anderen beteiligten Künstler konfrontiert werden. Die künstlerische Beschäftigung mit dem Anderen erfolgt nicht örtlich und zeitlich abgeschieden, indem sie beispielsweise im eigenen Land in dem Maße einstudiert und umgesetzt werden, in dem das Fremde als nützlich angesehen wird. Vielmehr macht es die unmittelbare Begegnung und Zusammenarbeit unumgänglich, sich von den anderen inspirieren zu lassen bzw. Impulse zu bekommen, die unmittelbar in eine künstlerische Leistung einfließen. Dabei spielt die wechselseitige Nutzbarmachung des Andersartigen eine große Rolle, ohne dass auf dieser Ebene eine Vorauswahl nach Nützlichkeitsgesichtspunkten erfolgt. Aus einem politisch-pragmatischen Blickwinkel kann die Verflechtungsfigur der Interartisten zudem als Symbiose verschiedener Weltanschauungen verstanden werden.

Ferner ist die Verflechtungsfigur der Interartisten künstlerisch produktiv. Auf die Entstehungsgeschichte bezogen, wurden die Biographien und künstlerisch-kulturellen Hintergründe der einzelnen Akteure in den Workshops des Theaterprojekts *IT2C* vorgestellt. Die Präsentation *Quintett* entstand insofern zufällig, als eine geplante Performance ausfiel und die fünf beteiligten Künstler aufgrund gegenseitigen Interesses nach der Vorstellung in den Workshops initiativ wurden und eine Kooperation herbeiführten.<sup>342</sup> In einer zufälligen Weise benutzen sie ihre eigenen Körper und ihre unterschiedlichen Kunstfertigkeiten als Grundlage der Präsentation. Dadurch schufen sie eine neue und bis dato unbekannte Figur der Interartisten. Dabei versinnbildlichen die Interartisten eine interaktive Kommunikation einer Weltgemeinschaft von unterschiedlichen Künsten und kulturellen Traditionen, aber nicht in einer utopischen, idealisierten Welt, wie Wagner für die Gleichberechtigung unterschiedlicher Künste plädiert. Sie stellen insofern vielmehr nichts wirklich Fremdes dar, als jeweils nur ein Teil des performativen Körpers aus fremden Elementen besteht. Sie offenbaren dabei ihren schöpferischen Charakter, indem sie durch pragmatische Arbeitseinstellung mit gegenseitiger Abhängigkeit neue, unbekannte Konstellationen von Künsten und Kulturen herbeiführen. Insofern ist die Figur der Interartisten eine künstlerisch-produktive Figur.

Was die globale Kunstwelt des 21. Jahrhunderts anbelangt, sieht man häufig in Theaterperformances die Figur der Interartisten, wobei unterschiedliche Künste {Schauspiel, Musik (insbesondere Gesang), Videokunst, Film, Malerei, Lichtinstallation, Literaturlesung usw.} sich verknüpfen, kreuzen, zusammenwirken usw.<sup>343</sup> Wenn man sie nur auf die chinesisch-deutschen Theaterkulturen beschränkt betrachtet, erfreut sich die Verflechtungsfigur der Interartisten zunehmender Beliebtheit. Beispielweise findet sie sich in der Theaterinstallation bzw. Performance *Ping Tan Tales*, die von deutschen Theatermachern (Regisseuren, Dramaturgen und Schauspielern) und von einem chinesischen Musiker sowie einer chinesischen Tänzerin gemeinsam aufgeführt

---

<sup>342</sup> Chmielorz, E-Mail vom 12.7.2008 und Telefoninterview vom 2.8.2008.

<sup>343</sup> Vgl. Schläder, 2009.

wurde.<sup>344</sup> In der Präsentation dieser Verflechtungsfigur der Interartisten wird deren individuelle Identität zwischen lokaler Tradition, wie z.B. durch den Manchu-Hoftanz aus der Zeit der Qing-Dynastie (1644-1911), und der globalen Erneuerung, wie z.B. durch heutige Pop-Musik, architektonische Installation und Sprechtheater dargestellt. Ein anderes Beispiel ist die Musik-Tanz-Trommel-Performance *Gute Reise! Kuai Le Lii Xing*, in der Musiker aus Deutschland, China sowie Indonesien zusammenspielen und eine deutsche Tänzerin eine koreanische Tanz- und Trommel-Show vorführen.<sup>345</sup> In diesen beiden Performances spielen gegenseitige Nützlichkeit der künstlerischen Fähigkeiten aus unterschiedlichen Kunstbereichen und die unterschiedlichen kulturellen Geistesströmungen sowie Techniken im künstlerischen Schaffensprozess und in der Darstellung eine große Rolle. Demzufolge gewinnt die Tendenz des Interartistischen sowie des Interkulturellen in der heutigen Kunstwelt an Bedeutung. Insofern ist die Figur der Interartisten nicht nur produktiv, sondern auch visionär und avantgardistisch, indem sie die Entwicklungsströme der heutigen chinesisch-deutschen Theaterkulturen in der globalen Kunstwelt anzeigt.

---

<sup>344</sup> Sie wurde am 3.4.2008 in den Sophiensälen Berlin von der Regisseurin Gesine Danckwart und der Dramaturgin Susanne Vincenz uraufgeführt. Pingtan 評彈 ist eine chinesische Erzählgesangkunst, die seit der Ming-Dynastie (1368-1644) aus der Stadt Suzhou 蘇州 in der heutigen Provinz Jiangsu 江蘇, China stammt.

<sup>345</sup> Diese Performance wurde am 1.6.2008 im Museum Dahlem vom *Off Road Ensemble* uraufführt.

### 5.3. „Flüchten“ in 走为上 zouweishang. *fluchtVERSUCHE. Absurd-komische Versuchsanordnung zum dramatischen Leben und Werk von Gao Xingjian (2001)*

„第三十六計/das 36. Strategem:  
走为上/Weglaufen, wenn die Übermacht zu groß ist oder im Zweifelsfall abhauen.“<sup>346</sup>

Die oben zitierte chinesische Kriegstaktik des Rückzugs setzt auf Flucht als Methode, um eine unmittelbar drohende oder zumindest befürchtete Niederlage zu vermeiden und zugleich die Chance auf den Sieg zu wahren. Sie wird auch im politischen und privaten Leben angewendet, um aussichtslose oder so erscheinende Situationen zu meistern. Angesichts der Bedeutung dieses Verhaltensmusters wurde es Bestandteil des Titels der Performance Buddes, der sich in jener mit Gaos Leben und Werk künstlerisch auseinandersetzt. Kann das Flüchten in Buddes Performance auch ästhetische Erfahrung gewinnen?

#### 5.3.1. *Darstellung der flüchtenden Figuren und „Flucht-Ideologie“ in der Performance*

Unter dem Gesichtspunkt des Flüchtens als Verhaltensmuster gilt mein Blick zum einen den Verkörperungen, Handlungen, insbesondere Bewegungen der flüchtenden Figuren, und zum anderen Gaos Gedanken über „Flucht“, wie sie in der gleichnamigen Performance Buddes zum Ausdruck kommen. An die Beschreibung der Performance schließt meine Analyse an.<sup>347</sup>

##### 5.3.1.1. *Die Präsenz des Pantomimen*

Der Beginn der Darstellung wurde mit einem kurzen Klingeln des Mobiltelefons einer Schauspielerin (die Frauenfigur) eingeleitet. Dann kündigte ein Schauspieler (die Männerfigur) die erste Szene „fluchtVERSUCH“ an und stellte die Darsteller und ihre Rollen vor.<sup>348</sup> Darunter befand sich ein Pantomime, der Gao Xingjian und einige stumme, merkwürdige Rollen aus Gaos Stücken spielen sollte. Der Pantomime trat sodann, bekleidet mit weißen Hosen und einem weißen Hemd, von der linken vorderen Seite der Spielfläche innerhalb des Foyers der Akademie der Künste auf und ging zur Mitte der hinteren Seite der Spielfläche. Dort schien er im dunklen, rotbraunen Licht der Foyers einen großen, braunen Koffer zu entdecken, den er öffnete. Ihm entnahm er zunächst einen schwarzen Hut, den er sich auf den Kopf setzte, und dann einen gleichfarbigen, langen Mantel, den er hektisch anzog. Danach marschierten zwei Mitglieder des Yang-Chors<sup>349</sup> auf die Spielfläche, was den Pantomimen veranlasste, den Koffer augenscheinlich nervös und ängstlich festzuhalten und schließlich ein Versteck

---

<sup>346</sup> Budde u.a., 2001. Nr. 02.

<sup>347</sup> Die Beschreibung basiert auf drei unterschiedlichen Quellen: nämlich 1. auf meiner Erinnerung sowohl an die Proben als auch an die Performance, wobei ich an der Produktion als Assistentin mitgewirkt und beide Aufführungen der Performance gesehen hatte, 2. auf der Textskizze der Performance und 3. auf der Videoaufzeichnung der Performance vom 27.9.2001.

<sup>348</sup> Die Figur des Manns und die der Frau haben die Aufgabe, die gesprochenen Texte aus den Stücken/Texten Gaos vorzulesen.

<sup>349</sup> Der Yang-Chor ist ein Teil des Chors, der aus zwei männlichen Darstellern besteht. Yang ist die Lateinumschrift des chinesischen Wortes 陽, welches das männliche Prinzip, die Sonnenseite oder das Licht symbolisiert.

dafür zu suchen. Dazu lief er an den Schauspielern vorbei und tauchte schließlich im Publikum unter, wo er auf einem freien Sitz Platz nahm.



**Abbildung XXIX**

Nach der Einführung der beiden Musiker, Wu Wei (links) und Dietrich Petzold (rechts), tritt der Pantomime Mathias Faltz (mittig) auf. (Videoaufzeichnung: Erhard Ertel)

### 5.3.1.2. *Die Jagd des Chores nach Gao Xingjian/dem Pantomimen*

Vier Mitglieder des Yang- sowie des Yin-Chors<sup>350</sup> standen auf der vorderen Seite der Spielfläche in einer Reihe frontal zum Publikum, zeigten auf den Gao-Darsteller, d.h. den Pantomimen und sprachen laut und herrisch: „Ha ha ha, Gao Xingjian“. Danach zogen sie Papierstücke hervor, auf denen die chinesischen Zeichen 高 行 健 für Gao standen. Sie marschierten zur rechten Seite der Spielfläche, um dann Gao zu fangen. Gleichzeitig gaben sie im militärischen Stil den Marschschritt vor, indem sie, „und eins und zwei und drei, Gao Xingjian; und eins und zwei und drei, Gao Xingjian; . . .“ ausriefen. Sie marschierten weiter in einer Reihe um das Publikum herum. Zwei Musiker, ein chinesischer und ein deutscher, spielten leise Live-Musik, die aus einer Mischung aus chinesischem und westlichem Musikstil besteht, welche die Stimmung einer Jagd-Szene hervorrief. Der Pantomime mit dem Koffer stand von seinem Sitz auf und lief durch den Mittelgang, der den Publikumsbereich teilte, nach vorne an die vordere Seite der Spielfläche. Als der Chor diese erreichte, versteckte sich der Pantomime links davon hinter seinem Koffer. Der Chor lief weiter zur rechten Seite der Spielfläche und der Pantomime folgte ihm, ohne vom Chor entdeckt zu werden. Dann marschierte der Chor auf der linken Seite der Spielfläche im Kreis. Der Pantomime setzte dazu an, die Spielfläche am Chor vorbei zur linken Seite zu überqueren, wurde aber von dem ausgestreckten linken Arm des ersten Yan-Chor-Mitgliedes blockiert. Allmählich wurde er in der Mitte des kreisenden Chors eingeschlossen, und seine Fluchtversuche scheiterten. Er zog seinen Mantel über den Kopf sowie den Koffer und suchte hinter letzterem Schutz. Der Chor beschleunigte seine Schritte und verengte den Kreis, wobei die Chormitglieder ihre Arme auf die Schultern des Vordermannes legten. Schließlich zwangen sie den augenscheinlich verzweifelten Pantomimen zu Boden. Die dann lauter werdende Live-Mischmusik

<sup>350</sup> Der Yin-Chor wurde von zwei weiblichen Darstellerinnen gespielt. Yin ist auch die romanisierte Pin-Yin-Phonetik des chinesischen Wortes 陰, welches das weibliche Prinzip, die Schattenseite oder das Geheimnis versinnbildlicht. Die Darstellung des Yin- und des Yang-Chores soll den westlichen Exotismus parodieren.

verstärkte die spannungsgeladene Stimmung. Plötzlich stoppte der Chor seine Kreisbewegung und hörte auch mit seinen marschartigen Ausrufen auf, während der Pantomime inmitten des von dem Chor gebildeten Kreises verharrte. Der Chor setzte sich wieder kreisend in Bewegung und sang nunmehr nach Art eines verfremdeten Kinderreims: „Eins, zwei, drei, vier, Dreckstein, alles muss verreckt sein. Hinter dir und vor dir, überall sind wir“, wobei die Sänger im Rhythmus ihrer Worte hüpfen. Nachdem sie ihre Spottverse einmal dargebracht hatten, zeigten die vier Mitglieder des Chors dem Pantomimen lange Nasen, ehe sie die Verse ein zweites Mal, nunmehr aber brüllend vortrugen und dabei mit den Fingern auf den Pantomimen zeigten. Daraufhin ballten sie die auf den Pantomimen zeigenden Finger kämpferisch nach Art des Erkennungszeichens der Arbeiterbewegung zur Faust. Zwei weitere Wiederholungen des im selben Ton dargebrachten Spottverses schlossen sich an, wurden dabei jedoch von Gesten im Stil des Hitlergrußes und dem Ausstrecken der Finger in Form des Victoryzeichens gefolgt. Der Chor ließ von dem Pantomimen ab, als das erste Mitglied den Befehl „und los“ gab, und marschierte hinter die auf der hinteren Seiten der Spielfläche befindliche Bar. Die Live-Mischmusik war sodann wieder lauter hörbar. Der Pantomime, um dessen Mund das Gesicht nach Art der Peking-Oper weiß bemalt war, legte seinen Mantel ab und sagte: „Ich bin ein weißer Clown.“ Schließlich blickte er nach hinten zur Bar, zog seinen Mantel über den Kopf und seinen Koffer zu sich heran.



**Abbildung XXX**

Der Chor jagt mit einem schnellen Lauf um den Pantomimen im Kreis herum.  
(Videoaufzeichnung: Erhard Ertel)

### 5.3.1.3. *Die Vorlesung von Gaos Gedanken über „Flucht“ und einige Dialoge seines Stücks „Flucht“*

Die Männerfigur, die auf einem Stuhl auf einer kleinen beweglichen Podest-Bühne auf der linken Seite der Spielfläche saß, las Gaos Schilderung seiner Gedanken über „Flucht“ aus dem Aufsatz „Flucht und Literatur“ laut vor. „Die Einsiedler, das Vortäuschen von Verrücktheit und das Sich-Dummstellen in der Vergangenheit sind ausnahmslos als ‚Flucht‘ einzuordnen, sind die Form, Existenz anzustreben, zu der man

sich gezwungen sieht“<sup>351</sup>. Die Chorsänger hinter der Bar blubberten mit Strohhalmen in ihren Getränken. Der die Männerfigur verkörpernde Darsteller sagte: „Die gegenwärtige Gesellschaft ist wohl kaum zivilisiert zu nennen. Wie gehabt werden Menschen getötet und das noch variationsreicher als zuvor.“ Der Chor blubberte wieder. Danach sprach der gleiche Darsteller: „Ist die gegenwärtige Gesellschaft nicht willens, Selbstkritik zu üben, und zudem nicht willens, sich den Konventionen zu fügen, bleibt nur Schweigen. Aber Schweigen ist auch Selbstmord, Selbstmord in geistiger Hinsicht.“ Der Chor blubberte geräuschvoll und lachte blöd, woraufhin die Männerfigur fortfuhr: „Diejenigen, die nicht willens sind, sich töten zu lassen oder Selbstmord zu begehen, können nur flüchten. Flucht ist tatsächlich die einzige Methode der Menschen in Vergangenheit und Gegenwart, sich selbst zu retten.“

Der Chor hinter der Bar verspottete mit den Musikern die Gao darstellende Männerfigur mittels schaurig klingender Geräusche. Der Pantomime setzte dazu an, unbemerkt zu fliehen, und versuchte zu diesem Zweck, sich hinter seinem nach vorn gehaltenen Koffer zu verbergen. Er lief auf der Spielfläche herum und schob dabei den Koffer auf Rollen vor sich her. Schließlich versteckte er sich hinter einem schwarzen Vorhang, der auf der rechten Seite der Spielfläche hing.

Die Männerfigur und die Frauenfigur lasen einige Dialoge aus Gaos Stück *Flucht. Moderne Tragödie in zwei Akten* vor. Der erste Dialog handelte vom wegen der Geräusche an der Tür vermuteten Ankommen eines Flüchtlings, der tatsächlich ein Polizeihund war. Beim zweiten Dialog handelte es sich hauptsächlich um die vier folgenden Äußerungen der Männerfigur: Die erste betraf den Grund der Flucht. „Ohne eigenen, unabhängigen, unbeugsamen Willen komme ich nicht aus. So bleibt mir nichts anderes als die Flucht!“<sup>352</sup> Die zweite lautete: „Verantwortlich bin ich nur für mich selbst“ und die dritte „Keine Ideologien! Individualist oder Nihilist? Ich kann dir auch sagen, derlei Ismen bin ich nicht. Ich brauche keinem Ismus zu huldigen, bin nur ein lebendes menschliches Wesen, das die Vorstellung, niedergemetzelt oder zum Selbstmord gezwungen zu werden, nicht ertragen kann“<sup>353</sup>. Schließlich sagte die Männerfigur: „Wir sind bloß Narren ... vollkommene Narren.“

#### 5.3.1.4. Die Laufbewegung der flüchtenden Figuren

Während die durch Saiteninstrumente wie die chinesische Erhu 二胡 oder die in der westlichen Musik gebräuchliche Geige erzeugte und elektronisch verstärkte Live-Mischmusik lief, ging der Pantomime zu den zwei Jalousien, die auf der linken hinteren Seite der Spielfläche aufgehängt waren. Er ließ erst die linke Jalousie langsam herunter, dann die rechte. Dann wurde ein Videofilm, in dem schwarz-weiße und farbige Sequenzen wechselten, auf die Jalousien projiziert. In dem Videofilm lief ein Darsteller, der mit einem schwarzen langen Mantel und einer weißen Hose bekleidet war, obwohl er augenscheinlich mühsam einen großen Koffer mit der linken Hand schleppte, schnell einen Weg entlang. Das Tempo der schrägen und bereits anfänglich schnellen Live-Mischmusik nahm analog mit der Lauf-Bewegung des Filmdarstellers zu, was die Spannung für die Zuschauer steigerte. Der Pantomime zog die Lamellen der rechten Jalousie nach oben, so dass eine Hälfte des im Videofilm dargestellten Laufs auf der linken und die andere Hälfte auf der rechten Jalousie zu sehen waren. Dann ließ der Pantomime die Lamellen der rechten Jalousie wieder herunter, zwängte sich zwischen beiden Jalousien hindurch und lief, seinen Koffer in der rechten Hand schleppend, vor der Jalousie entlang, so dass sich für ungefähr 20 Sekunden die drei

---

<sup>351</sup> Gao, 1992b. S. 81.

<sup>352</sup> Ebd. S. 37.

<sup>353</sup> Ebd. S. 38.

laufenden, möglicherweise auch flüchtenden Figuren überlagerten, nämlich der Pantomime, seine Schattenfigur auf der Jalousie und der Film-Darsteller. Die Laufbewegungen wurden von lautstarker, improvisierter Live-Mischmusik begleitet, die die Spannung verstärkte. Der Pantomime zog sich dann langsam rückwärts zwischen den Jalousien hindurch zurück und versteckte sich dahinter, so dass nur noch die Projektion des Filmdarstellers auf der Jalousie zu sehen war. Der Videofilm zeigte diesen, wie er lief, bis er eine Bushaltestelle erreichte, wo er seinen Koffer abstellte, sich auf eine Bank setzte und verschnaufte. Als er wieder aufstand, schaute er sich um. Seine Augen waren schwarz und seine Stirn bis zum Nasenansatz weiß geschminkt. An der Bushaltestelle stand eine verzinkte Badewanne, an der der Darsteller ein Seil befestigte. An diesem zog er die Badewanne hinter sich her, als er, weiterhin den Koffer schleppend, weiterzog. Die improvisierte Live-Mischmusik griff den Laufrhythmus des Darstellers auf. Nach einer halben Minute hielt dieser mitten auf dem Weg an, legte seinen Koffer in die Badewanne und sich das Seil über die linke Schulter, ehe er seinen Weg fortsetzte. Dabei kam die filmische Vorspultechnik zum Einsatz, und entsprechend schlug die Live-Mischmusik ein rascheres Tempo an. Allmählich wurde der Film abgeblendet, bis die Projektion verschwand und die Live-Mischmusik abebbte. Die Darstellung der flüchtenden Figuren mit Spannung erzeugender Live-Mischmusik dauerte ungefähr dreieinhalb Minuten.



**Abbildung XXXI**

Der Pantomime flüchtet vor dem flüchtenden Filmdarsteller (Peter René Lüdicke), wobei ihn auch sein Schatten vor der Leinwand begleitet. (Videoaufzeichnung: Erhard Ertel)

#### 5.3.1.5. *Die Grenzflucht des Pantomimen*

Während die Männerfigur die Szene „grenzFLUCHT“ ankündigte, saß der mit einem weißen T-Shirt und einer weißen Hose bekleidete Pantomime auf einem Hocker vor der Bar, die sich mittig am hinteren Rand der Spielfläche befand. Sodann unterhielten sich die beiden Schauspieler zunächst über das Warten an Bushaltestellen. Dann verdunkelte sich die Spielfläche im Foyer und eine männliche Stimme sprach auf Englisch aus dem Off. Sie trug einen Ausschnitt des Monologs aus Gaos Stück *Nocturnal Wanderer/Le Somnambule/夜遊神* vor, die von der Erinnerung eines Schlafwandlers handelte, der in seiner Jugend bei Vollmond in blaue Meereswellen eingetaucht war. Zugleich wurde ein blaugrauer Lichtschimmer auf dem vorderen Teil der Spielfläche erzeugt und die Musiker machten Wellengeräusche sowie Live-Mischmusik. Danach trug eine

weibliche Stimme aus dem Off denselben Monolog auf Französisch vor. Der Pantomime ging langsam zur rechten Seite des vorderen Spielflächenrands und kletterte an einem Seil empor, das sich von dort über die Spielfläche spannte, wobei er in einen Lichtkegel getaucht war. Mit seinen Händen und Füßen klammerte er sich so an das Seil, dass sein Rücken zum Boden zeigte. In dieser Haltung kroch er sehr langsam zur Mitte des hinteren Spielflächenrands, während die Live-Mischmusik das Geschehen untermalte und eine spannungsgeladene Stimmung erzeugte. Kurz bevor der Pantomime den am hinteren Spielflächenrand aufgestellten Chor erreichte, erklang wieder die männliche Stimme auf Englisch. Diesmal äußerte sie sich zum Leben im Diesseits und in der Gegenwart und merkte an, dass die Vergangenheit unzugänglich sei. Der Pantomime passierte am Seil klimmend den Chor und ließ sich dann zu Boden gleiten, wo er einen weißen Klebestreifen diagonal auf der Bühne verlegte, so dass die weiße Linie zur Mitte der vorderen Spielfläche verlief. Als er den vorderen Rand der Spielfläche erreichte, hob er den Streifen an und versuchte, ihn an der Raumdecke festzukleben. Dies gelang ihm nach einigen Versuchen, so dass der Eindruck entstand, der Klebestreifen verlief an einer virtuellen Wand empor. Der Pantomime bewegte zudem seine Hände so, als strichen sie an einer unsichtbaren Wand entlang, die ihn von der rechten Seite der Spielfläche trennte. Dann lief er rückwärts zu den Jalousien am linken hinteren Rand der Spielfläche. Als er dort ankam, hörte die begleitende Live-Mischmusik auf. Diese Darstellung der Grenzflucht des Pantomimen dauerte ungefähr drei Minuten.



**Abbildung XXXII**

Der Pantomime klettert am Seil vor der roten Bühnenbeleuchtung vom Bühnenbildner Andreas Schmid. (Videoaufzeichnung: Erhard Ertel)

#### 5.3.1.6. *Das Überqueren des Seils zum anderen Ufer des Flusses*

Auf zwei Stühlen, die nebeneinander auf einem Podest auf der rechten Seite der Spielfläche standen, saßen die zwei Schauspieler, die die Männerfigur und die Frauenfigur verkörperten und gemeinsam ein Seil hielten, während sie von einem Spiel des Seils aus Gaos Stück *Das andere Ufer* im Stil eines Vortrags redeten. Darin geht es um Beziehungen bzw. Verbindungen zwischen Menschen bzw. Gruppen von Menschen. Während die beiden vortrugen, riss der Pantomime den aufgeklebten Streifen an einer Stelle vom Boden und ließ sich dann rücklings von links nach rechts unter dem Streifen

hindurch gleiten, wobei er seine Beine hoch in die Luft streckte. Dann klebte er den Streifen wieder auf den Boden und kroch in Liegestützposition nach rechts, wo er sich hinter dem Podest versteckte, auf dem sich noch immer die vorhin erwähnten Schauspieler befanden. Zwischendurch kommentierte der Chor den Vortrag mit den Worten: „Gott gibt’s nicht. Kosmos gibt’s.“ Der Pantomime kletterte sodann auf die Bar und robbte langsam auf ihr entlang. Die beiden Schauspieler rezitierten beim Seilspiel gleichzeitig schnell einen Text über die menschlichen Beziehungen.

„Wir sehen, wir beobachten. Wir schauen genau hin, wir schauen genau weg. Schon gibt’s Verführung und Faszination, Ablehnung und Anpassung. Konflikte. Zuneigung. Ablehnung. Verstrickung. Verlassen. Folgen. Ausweichen. Verstoßen. Werben. Ausweichen. Verwandlung. Zerstörung.“

Die beiden Schauspieler taten, als sei das Seil ein Fluss, und sprachen über die Gefährlichkeit von dessen Überquerung sowie darüber, dass sie sich das andere Ufer als Blumenwelt oder Hölle vorstellten und somit Angst vor dessen Unzulänglichkeit hätten. Zugleich krümmte sich der auf der Bar stehende Pantomime wie ein Gorilla nach links und rechts. Die begleitende Live-Mischmusik klang spannungsgeladen. Abschließend beklagten die Schauspieler, dass es unmöglich sei, sich zurückzuziehen, da es nur Vergessen gab.



**Abbildung XXXIII**

Nach dem Aufbau einer Grenze gleitet der Pantomime auf „ein anderes Ufer“.  
(Videoaufzeichnung: Erhard Ertel)

### **5.3.2. Sinnbildende Verknüpfung vom Flüchten in Buddes Darstellung und Gaos Texten/Leben**

Im vorigen Kapitel zur Produktionsästhetik wurde gezeigt, dass die Transformation des Flucht-Themas in Buddes Performance unter Berücksichtigung der Flucht- bzw. Exil-Erfahrungen deutscher Theatermacher in der Zeit des Nationalsozialismus und in der DDR erfolgt. Das in der Konzeption von „Flucht“ offenbar werdende Verhaltensmuster ist vor dem Hintergrund von Buddes Streben nach persönlicher und künstlerischer Freiheit zu verstehen und findet ebenfalls seinen Ausdruck in der chinesischen Kriegslitistik des 36. Strategems. Dieser konzeptionelle Ansatz stellt das Leben Gaos

als Folge von Fluchten dar. Dabei handelt es sich nicht nur um ein Motiv, das wohl auch die Biographien mancher deutscher Theaterkünstler in Hinsicht auf deren Flucht und Exil quintessentiell auf den Punkt bringt. Vielmehr verweist es zugleich auf eine Parallele zu der Behandlung von Fluchterfahrungen in der chinesischen Theaterkultur. Wie gelingt in der Performance Buddes die wahrnehmende Verknüpfung der beiden angesprochenen Welten, die sich zunächst aufgrund ihrer unterschiedlichen kulturellen und inhaltlichen Hintergründe gegenüberstehen? Kommt es zu einer Verflechtung mit Buddes Darstellung des Flüchtens und jener in Gaos Texten bzw. Leben? Die Intertextualitätswissenschaft, wie die bulgarischstämmige und in Frankreich lehrende Literaturtheoretikerin Julia Kristeva (Jg. 1941) sie lehrt<sup>354</sup>, erforscht, ob bzw. inwieweit Schriftsteller bereits vorhandene Texte übernehmen und eigenständig weiterbearbeiten. In analoger Weise kann Buddes Performance als darstellerische Umsetzung von Gaos Texten und Leben betrachtet werden, und zwar ungeachtet der unterschiedlichen Zeichen- bzw. Mediensysteme der Theateraufführung und des Textes bzw. des Interviews über sein Leben. Mit Blick auf die Quelle und Ähnlichkeit lassen sich die Verbindungen von Buddes Theaterdarstellung des Flüchtens mit Gaos Texten bzw. Leben in vier sinnbildenden Beziehungen formulieren.

#### 5.3.2.1. *Ausdrückliche Anknüpfung an Quellentexte*

Der deutsche Anglist Manfred Pfister (Jg. 1943) beschreibt die Relation zwischen Quellentext und daraus abgeleitetem Text als referentielle Relation.<sup>355</sup> In Buddes Performance erfolgt diese referentielle Relation, indem sie Gaos Texte aufgreift und durch darstellerische Umsetzung im Wege der Verbindung ein Neues schafft. Schon die Titel zweier Szenen „fluchtVERSUCH“ und „GrenzFLUCHT“ in der Performance weisen unmissverständlich darauf hin, dass dasselbe Motiv wie in Gaos Stück *Flucht*, nämlich die Flucht thematisiert wird. Durch eingestreute Zitate Gaos und Vorlesen von Gaos Gedanken von Flucht wird darüber hinaus auch eine inhaltliche Verknüpfung zwischen dem Stück *Flucht* und der Performance Buddes hergestellt. Gleiches gilt für die Darstellung der Jagd durch den Chor auf den Pantomimen. Bei der Jagd des Chors wird der Grund der Flucht ersichtlich, wohingegen die Darstellung des laufenden Pantomimens ein von Ursachen und Zielen losgelöstes Bild des Flüchtens vermittelt. Buddes widmet sich in ihrer Performance neben dem Motive ‚Flucht‘ auch dem der ‚Grenzüberschreitung‘, wie im Titel der Szene „GrenzFLUCHT“ zum Ausdruck kommt. Darin werden wiederum einschlägige Zitate sowohl aus Gaos anderen Stücken *Das andere Ufer* und *Nocturnal Wanderer* eingeflochten, so dass die vom Pantomimen dargestellte Erfahrung mit der Grenze als Fluchthindernis oder -weg verstärkt wird. Buddes Performance erweist sich somit als eine verflochtene Aneinanderreihung sowohl vom übernommenen fremden Text Gaos als auch von eigenem Gedankengut. Dabei verändert sie teilweise die Textreihenfolge oder Textinhalte und drückt somit die Eigenständigkeit und Neuheit ihrer Performance aus.

#### 5.3.2.2. *Metarelation*

Ausgehend von der Kategorie der Metatextualität des französischen Literaturwissenschaftlers Gérard Genette (Jg. 1930)<sup>356</sup> findet sich ein entsprechender übergeordneter Sinnzusammenhang mit der Darstellung Gaos bzw. seinen Texten in Buddes Performance, der zum einen in der Verkörperung Gaos durch den Pantomimen/Clown und zum anderen in den Kommentaren des Chores zum Ausdruck

---

<sup>354</sup> Vgl. Kristeva, 1980. S. 66.

<sup>355</sup> Vgl. Pfister, 1985. S. 25.

<sup>356</sup> Vgl. Gérard, 1993. S. 13.

kommt. Die Darstellung des Theaterautors Gao durch einen Pantomimen ist bemerkenswert, da es sich um eine stumme Erzählerfigur handelt und er nur einmal seine Sprachlosigkeit ablegt, nur um sich selbst als weißen Clown zu benennen, was auch durch seine weiße Gesichtsbemalung unterstrichen wird. Das Motiv des Clowns begegnet dann wieder in der Person des Darstellers im Videofilm, dessen Augen schwarz geschminkt sind. Der Pantomime drückt oft in seinen Fluchtbewegungen Ängstlichkeit aus. Diese Pantomimen- bzw. Clown-Figur versinnbildlicht den Außenseiter der Gesellschaft, wie etwa auch Gao, deren Anderssein zum Anlass von Verfolgung genommen wird. Sie vertritt die Sympathieträger, da sie der Unterdrückung und Verfolgung durch den Chor zu entfliehen versucht, selbst wenn sie sich in einer schwachen physischen Lage befindet, d.h. von Angst sowie Zweifeln befallen ist. In dieser Hinsicht stellt die Pantomimen- bzw. Clown-Figur Gao dar und spiegelt darin Buddes Solidarität mit Gao wider. Der Chor kritisiert an einigen Stellen die Texte Gaos, beispielsweise durch das Blubbern sowie Lachen des Chores, während Gaos Gedanken von Flucht vorgetragen werden, oder durch die Bemerkung, welche die Existenz des Kosmos betonen und jene Gottes verneinen. Im Gegensatz zu der Pantomimen- bzw. Clown-Figur wirkt der Chor, insbesondere bei der Jagd, grotesk und mechanisch. Die fremdartig und überzeichnet wirkende Figur des Pantomimen bzw. Clowns einerseits und das spöttische und alberne Verhalten des Chors andererseits wirken absurd, was als theatrale Stellungnahme zur unmenschlichen Verfolgung schwacher Widerständler, die zugleich Sympathieträger sind, verstanden werden kann.

#### 5.3.2.3. Ähnlichkeitsverhältnis

Analog zu der von der deutschen Slawistin und Literaturtheoretikerin Renate Lachmann (Jg. 1936) vertretenen Similaritätskonzeption der Intertextualität<sup>357</sup> lässt sich die politische Dimension der Künste unter den Bedingungen der Zensur sei es während des Nationalsozialismus, des Sozialismus in der DDR oder des Kommunismus der VR China, einerseits und unter den Bedingungen eines Kolonialreichs oder eines demokratisch-kapitalistischen Gesellschaftssystems andererseits vergleichen. Die Jagd des Chors nach dem Pantomimen und das dabei gezeigte militärische Gehabe (wie z.B. Marschtritt, gebrüllte Befehle) versinnbildlichen die Verfolgung und Unterdrückung von Künstlern durch staatliche Machtapparate. Die Gesten des Hitlergrußes, der Arbeiterfaust sowie des Victory-Zeichens suggerieren, dass eine Ähnlichkeit zwischen der Politik des Nationalsozialismus, des Sozialismus bzw. des Kommunismus und des britischen Imperialismus sowie des westlich demokratisch-kapitalistischen Systems besteht. Dabei lässt sich das Victory-Zeichen von den drei angesprochenen Gesten am wenigsten einem bestimmten politischen System zuordnen, da es seinen Ursprung nicht in einem totalitären Gesellschaftssystem, sondern im Überlebenskampf eines Kolonialreichs oder allgemeiner in den westlichen vorherrschenden ideologischen Forderungen nach Kapitalismus oder Demokratie hat. In den von totalitären Ideologien geprägten Gesellschaften gab bzw. gibt es einerseits staatlich anerkannte und andererseits verfemte und verfolgte Künstler. Zahlreiche Theaterkünstler, wie u.a. Helene Weigel, Bertolt Brecht, Friedrich Wolf, Carl Zuckmayer, Erwin Piscator usw. waren unter dem Regime des Nationalsozialismus Exilschauspieler, -autoren bzw. -regisseure. Der Theaterautor und -regisseur Heiner Müller war zwar nicht im Exil, wurde aber aus dem Schriftstellerverband der DDR ausgeschlossen, und seine Theaterstücke wurden abgesetzt oder verboten. In ähnlicher Weise wurde die Aufführung von Gaos Theaterstück *Die Busstation* aufgrund der in den Jahren 1983–

---

<sup>357</sup> Lachmann, 1990. S. 60-61.

1984 stattfindenden Kampagne „Gegen die geistige Verschmutzung“<sup>358</sup> verboten. 1986 wurde die Aufführung seines anderen Stückes *Das andere Ufer* verboten und danach wurde keines seiner Stücke mehr in der VR China aufgeführt. Obwohl Gao nicht unter Zwang ins Exil ging, war er durch seine freiwillige Entscheidung zur Flucht, seine öffentlichen politischen Ankündigungen sowie sein Schreiben über „Flucht“ bzw. seine Veröffentlichungen mit der Unterstützung bzw. Förderung durch westliche Länder, wie Deutschland, Frankreich, Norwegen, Schweden und die Vereinigten Staaten von Amerika (USA), dem Status nach zum politischen Flüchtling geworden. Darüber hinaus wurde Gao auch in den demokratisch-kapitalistisch geprägten USA vom Auftraggeber eines Theaters dahin bewegt, das Stück *Flucht* entsprechend der in maßgeblichen Kreisen der USA vorherrschenden Ideologie abzufassen.<sup>359</sup> Da Gao sich nicht ideologisch vereinnahmen lassen wollte, wurde das Stück letztlich nicht am Auftragstheater in den USA aufgeführt. Gao lehnte jedoch sowohl die chinesisch-kommunistische als auch die in den USA vorherrschende Ideologie ab. Insofern erscheint die Annahme gerechtfertigt, dass die Darstellung Buddes auf die vorstehend benannten Ähnlichkeiten staatlicher Kunstpolitik oder auch privater Kunstförderung bzw. -verfemung anspielt, die auch bereits im Werk Gaos thematisiert werden.

#### 5.3.2.4. *Zusammentreffen von kulturellen Ereignissen*

Wenn Ereignisse bzw. Entwicklungen in unterschiedlichen Theaterkulturen, wie es etwa jene in Deutschland und China sind, zeitlich zusammenfallen, lässt sich von einer Kontiguitätsrelation<sup>360</sup> sprechen. Ein solches Ereignis ist die gleichzeitig in beiden genannten Ländern stattfindende Beschäftigung mit den Motiven „Flucht“ und „Grenzüberschreitung“, wie sie sich in der theatralen und filmischen Darstellung der flüchtenden Figuren und deren Erfahrungen mit der räumlichen Grenze als Fluchthindernis wie auch als Fluchtwege ausdrückt. Das Kontiguitätsverhältnis zwischen kulturellen Ereignissen bzw. Entwicklungen in verschiedenen Ländern ist insofern abstrakt, als zwischen jenen keine ursächliche oder bedingte, sondern nur eine zeitliche Beziehung besteht. Zwar greift die Performance Buddes mit dem Thema „Flucht“ eine aktuelle Strömung der chinesischen Theaterkultur auf und zitiert sogar aus dem einschlägigen Werk Gaos. Gleichwohl ist aufgrund der Biographie Buddes davon auszugehen, dass ihre Beschäftigung mit den Themen „Flucht“ und „Grenze“ auf einen von der chinesischen Theaterkultur gesonderten Anstoß zurückgeht und nicht erst von jener ausgelöst oder bedingt wurde. Budde gelingt in der Performance eine visuelle Verbindung bzw. Überlappung von der Darstellung des Flüchtens im Zeichen des traditionellen chinesischen Musiktheaters einerseits und dem modernen westlichen, d.h. europäischen bzw. amerikanischen (Film-)Theater andererseits, indem sie die Laufbewegungen zweier flüchtender Figuren, welche Merkmale der beiden

---

<sup>358</sup> Die Kampagne auf Chinesisch lautete 消除精神污染运动 und stellte die literarischen und künstlerischen Aussagen unter die Kontrolle der politischen Führung. Sie dauerte ungefähr sieben Monate, von Oktober 1983 bis April 1984. *Die Busstation* wurde als eine nihilistische Variante von Samuel Becketts *Warten auf Godot* durch chinesische Kritiker in Beijing angegriffen und als ein Werk mit falscher Tendenz bzw. als eine Fehlentwicklung in der neuen chinesischen Literatur diffamiert. Ein angesehenes Mitglied der Partei beurteilte es als das schädlichste Stück seit der Gründung der Volksrepublik. Angaben zu den oben erwähnten Informationen beruhen auf Gao, Interview vom 5.8.2006. Vgl. auch Kubin, 1988. S. 67, 69.

<sup>359</sup> Vgl. Hartmann, 1999. S. 96. Gao, Gespräch vom 19.11.2008. Auch Budde, Kommentar vom 13.3.2009.

<sup>360</sup> Hier betrachte ich die Kontiguitätsrelation als ein konstitutives Merkmal, aber ihr Blick richtet sich nicht auf die thematische, sequentiell-narrative oder stilistische Ebene im manifesten Text, wie Lachmann es definiert, sondern auf das Zusammensein oder Zusammenfallen unterschiedlicher kultureller Ereignisse und Entwicklungen.

unterschiedlichen Kulturen aufweisen, überlagert und zur Deckung bringt. Denn der live auftretende Pantomime und der in der Projektion des Videofilms sichtbare Darsteller, die beide Gao darstellen, scheinen vor der zerteilenden Jalousie vorübergehend zu einer Person zu verschmelzen. Die weiße Gesichtsbemalung des Pantomimen, welche auf die Clown-Gestalt des traditionellen chinesischen Musiktheaters anspielt, deutet Gaos Verwurzelung in der chinesischen Theaterkultur an, wohingegen der Filmdarsteller die moderne westliche Kultur versinnbildlicht und die vom Pantomimen auf den Projektionshintergrund geworfenen Schatten die Schattenseiten von Gaos Leben mit Blick auf dessen mehrjähriges Exil in Frankreich symbolisiert. Das Klettern des Pantomimen am hängenden Seil von der rechten vorderen bis zur linken hinteren Spielfläche deutet seine Überschreitung der ihm gesetzten Grenze an. Wieder am Boden angekommen markiert er eine weitere Grenze, indem er weiße Klebestreifen diagonal auf dem Boden von der Mitte der vorderen Spielfläche bis zur Decke des Foyers verlegt. Diese Formen der Grenzmarkierung teilen den Bühnenraum in zwei Teile, was wiederum im Hinblick sowohl auf die deutsche als auch auf die chinesische Theaterkultur als Trennlinie zwischen Unterdrückten bzw. Machtlosen einerseits und Unterdrückern bzw. Mächtigen andererseits verstanden werden kann. Das Vorlesen aus dem Stück *Das andere Ufer*, das von der durch das Spiel mit dem Seil widerspiegelten menschlichen Beziehung handelt, beschwört die Grenzziehung durch Theaterspiel zwischen Künstlern aus der deutschen und der chinesischen Kultur herauf.

### **5.3.3. Wahrnehmung der Bewegung der flüchtenden Darsteller: Vorstellung der Mobilität von Theaterkulturen**

Bei der unmittelbaren Wahrnehmung der Performance zog mich insbesondere die Bewegung der flüchtenden Darsteller in ihren Bann. Die ästhetische Wahrnehmung der Flucht-Bewegungen wird zu Recht nicht nur als eine Art der Bewegungswahrnehmung, sondern auch als Erfahrung eines Weges zur Inspiration über menschliche Bewegungswahrnehmung begriffen.<sup>361</sup> Die Bewegungen, sowohl des davonlaufenden Pantomimen als auch des Filmdarstellers, stehen nicht nur für die punktuelle Handlung des Flüchtens, sondern sie versinnbildlichen darüber hinaus den dauernden Zustand des „Auf-der-Flucht-Seins“, der im Folgenden als Sinneserfahrung beschrieben wird, und zwar im Hinblick auf die Körpertechnik bzw. Körperfähigkeit, die Darstellungsweisen und die davon inspirierte Vorstellung der Mobilität von Theaterkulturen.

Der Pantomime stellt verschiedene das Flüchten versinnbildlichende Bewegungen durch unterschiedliche Körpertechniken bzw. Körperfähigkeiten dar, die konventionelle Schauspieler selten zur Erscheinung bringen können. Die virtuoson Körperbewegungen des Pantomimen nach links und rechts und die geschickte Art und Weise, in der er im Anschluss an das Vorlesen von Gaos Gedanken über Flucht den Rollkoffer schob, verweisen auf das Fliehen bzw. das Suchen nach einer Zuflucht. Seine pantomimischen Körpertechniken oder Fähigkeiten zur Körperbeherrschung, wie Koordination der Muskelbewegung, Krafteinsatz, Wahrung des Gleichgewichts usw. ermöglichen es ihm, besondere Merkmale des Flüchtens, wie etwa Positionsveränderung, Fortbewegung usw. darzustellen. Dies kommt auf vielerlei Weise zum Ausdruck: indem er sich synchron mit dem auf der Jalousie zu sehenden Filmdarsteller vorwärts bewegt; indem er mit Händen und Füßen am Seil hängend rückwärts kriecht; indem er mit seinen Händen

---

<sup>361</sup> Ausgehend von Fischer-Lichtes Überlegungen zur ästhetischen Wahrnehmung wird Inspiration in diesem Abschnitt statt Erkenntnis durch Wahrnehmung untersucht. Vgl. Fischer-Lichte, 2006b. S. 139.

imaginäre Wände abtastet; indem er rücklings unter dem am Boden verklebten Streifen hindurch gleitet; indem er in Liegestützhaltung oder wie eine Robbe kriecht und indem er an einen Gorilla erinnernde Bewegungen auf der Bar vollführt. Diese flüchtenden Bewegungen wirken auf mich einerseits natürlich, weil sie mit Blick auf den Schwierigkeitsgrad zur Erlangung dieser Körperfähigkeit von einem lebenden Pantomimen noch darstellbar sind, andererseits künstlich, weil sie sich klar, minimal und übertrieben ausdrücken.

Bei der Versinnbildlichung des Flüchtens kommen hauptsächlich zwei unterschiedliche Verfahren theatraler Darstellung zur Anwendung, nämlich zum einen die synchronen Bewegungen des Filmakteurs und des live agierenden Pantomimen, und zum anderen das Spiel mit dem Zeittempo, nämlich der Geschwindigkeit.

Der Filmakteur und der Pantomime stellen mit ihren Körperbewegungen ohne Positions- bzw. Ortswechsel etwas Bewegliches zum Teil statisch dar. Die Gleichzeitigkeit der dargestellten Handlungen und der Kontrast zwischen den gewählten Darstellungsweisen zogen meine Aufmerksamkeit stark auf sich und gaben Anlass, über das Konzept der Beweglichkeit nachzudenken. Die Gleichzeitigkeit der Bewegungen verstärkt deren Wahrnehmung. Darüber hinaus veranschaulicht ein laufender Performer, der einen anderen laufenden Performer darstellt, eine Theaterkultur, in der Darstellerpositionen nicht mehr festgelegt sind. Durch den Kontrast bzw. Widerspruch der beweglichen Darstellungen, zum Teil auch ohne Positionswechsel, nehme ich den komischen bzw. niedergeschlagenen Gemütszustand wahr, wobei aufgrund dessen Komik eine Distanz zwischen mir und der wahrgenommenen Darstellung der flüchteten Bewegung entsteht, mit der ich über die ästhetische Bedeutung nachdenken kann.

Das Spiel mit der Geschwindigkeit der Darstellung kommt am Ende des Videofilms zum Ausdruck, als die Bewegungen des Filmakteurs mit Hilfe des Vorspulens des Films in komisch wirkender Weise beschleunigt dargestellt werden. Dagegen wird das Klettern des Pantomimen am Seil sehr langsam, Schritt für Schritt und noch dazu in Rückenlage durchgeführt, wobei sein Verlauf von unterschiedlicher Lichtintensität, am Anfang hell und dann finster, begleitet wurde, was eine Wirkung des Unheimlichen und sogar Gefährlichen hervorrief. Die langsame Bewegung mutete wie eine Zeitlupenaufnahme an und erzeugte Spannung. Zu der spannungsgeladenen Atmosphäre trugen auch die englisch- und französischsprachigen, erst langsam nacheinander, dann schnell überlappend kommenden Laute und nicht zuletzt die Live-Musik bei, die aus einer Mischung von deutscher und chinesischer Instrumentalmusik bestand.

Die synchronen Laufbewegungen versinnbildlichen nicht nur das Zusammenfallen von Gaos Erfahrungen mit der chinesischen Theaterkultur einerseits und mit jener des Westens andererseits, wie vorstehend mit Blick auf die Kontiguitäts-Relation angesprochen wurde, sondern zudem auch eine räumliche Überlappung der Verbreitungsgebiete beider Theaterkulturen. Die Erschaffung und Markierung einer Grenze sowie deren Überwindung durch den Pantomimen verdeutlichen die beiden früher getrennten, aber jetzt zusammentreffenden Theaterkulturen in einer globalisierten Welt. Sowohl die Positionsveränderungen der Darsteller wie auch jene ihrer Handlungen die Grenzüberschreitungen versinnbildlichen mit Blick auf den Rahmen der chinesisch-deutschen Performance die Vorstellung von geographisch, geistig und gesellschaftlich beweglichen Theaterkulturen. Die geographische Mobilität betrifft Darstellungen anderer Theaterkulturen (Gaos Theaterkultur), die aus ihren

Entstehungsorten (China und Frankreich) in ein anderes Umfeld (Deutschland) von Theaterkünstlern aus anderen Theaterkulturen (Budde bzw. ihre deutschen Mitwirkenden) versetzt werden. Die geistige Beweglichkeit betrifft die Fähigkeit der Theaterkünstler (wie z.B. Budde), flexibel nicht nur in eigenen (wie z. B. deutschen), sondern auch in anderen (wie z.B. chinesischen) Theaterkulturen denken zu können. Die soziale Mobilität betrifft schließlich den gesellschaftlichen Auf- oder Abstieg der Theaterkünstler (wie z.B. Gao), wenn sie in einer anderen Theaterkultur arbeiten.

#### **5.3.4. Bedeutung des Flüchtens: Weltbild eines Kosmopoliten**

Die im vorigen Abschnitt angesprochene Gleichzeitigkeit der Bewegung zweier Darsteller wirft des weiteren die Frage auf, welche Figuren dabei möglicherweise neben der Gestalt des Flüchtenden dargestellt werden und ob diese gegebenenfalls mit Gaos oder Buddes individuellen bzw. künstlerischen Biographien in Verbindung gebracht werden können.

Zwar liegt aus den vorgenannten Erwägungen eine vordergründige Deutung der dargestellten Gestalten als Flüchtlinge nahe. Allerdings ergibt sich aus dem vom Darsteller der Männer-Figur vorgetragenen Gedanken Gaos über Flucht, „dass Einsiedler das Vortäuschen von Verrücktheit und das Sich-Dummstellen in der Vergangenheit“ gewissermaßen als innere Flucht gewertet haben. Eine solche geistige Flucht in die Innerlichkeit entspricht jedoch nicht der brisanten und elenden Situation derjenigen, die sich aus wirtschaftlichen und politischen Gründen auf die Flucht begeben, vor allem in die Länder der westlichen Welt. Obwohl Gao selbst in den Jahren 1991 bis 1997 den Status eines politischen Flüchtlings erhielt, schildert die Darstellung in der Performance weniger die Situation des politischen Flüchtlings aus China in Frankreich bzw. im Westen. Deshalb dürfte es sich kaum um die Figur des politischen Flüchtlings oder Gaos selbst in seiner Rolle als politischer Flüchtling handeln. Der Umstand, dass Budde ausweislich ihrer Lebensgeschichte nie Flüchtling war – auch wenn die Republikflucht während der ersten Hälfte ihres Lebens in der DDR häufig eine Rolle spielte –, dürfte dafür sprechen, den Flüchtling – auch – als Flüchtenden in die Innerlichkeit zu verstehen.

Sowohl Budde als auch Gao gewinnen dem in diktatorischen Ländern als „Verrat“ negativ gesehenen „Auf-der-Flucht-Sein“ für ihre künstlerischen Schöpfungen auch positive Gesichtspunkte ab. So hält Gao den Zustand der Isolation als inspirierend für seine Schriftstellertätigkeit und beschreibt im Stück *Flucht* an zwei Stellen, dass Flucht das Schicksal der Menschen sei.<sup>362</sup> In den beiden Textstellen aus Gaos Werk klingt an, dass Gao sich dem Schicksal des dauernden „Auf-der-Flucht-Seins“ fügt, zumal die Flucht ins Ausland für ihn nichts Existenzbedrohendes hatte. In einem ähnlichen Sinne äußerte er sich in einem Gespräch über die Wirkung des Exils<sup>363</sup>, wo er sein fluchtbedingtes Exil als produktiv für seine schriftstellerische Tätigkeit bewertete. Die Tatsache nämlich, dass er in einem frankophonen Umfeld mit einer für ihn fremden Sprache konfrontiert wurde, versetzt ihn in die Lage, fortan bewusster mit der chinesischen Sprache umzugehen. Darüber hinaus ermöglichte ihm der Rückzug in die Isolation das sowohl von politischer Zensur Chinas als auch vom kommerziellen Druck des Westens befreite Schreiben. In seiner Rückbesinnung auf das Exil misst er der Flucht eigenständige Werte bei, wenn er sie als einzigen Ausweg zur intellektuellen

---

<sup>362</sup> Gao, 1992a, S. 20, 35.

<sup>363</sup> Gao/Yang, 2001, S. 93, 102.

Freiheit bzw. geistigen Unabhängigkeit, als Streben nach erfüllter Existenz und als Selbststrettung ansieht.<sup>364</sup> Auch Budde betrachtet das Flüchten als Methode zur Erlangung künstlerischer und individueller Freiheit. Ihre Sehnsucht nach Grenzüberschreitung ist vor dem Hintergrund ihrer Lebenserfahrung sowohl in der DDR als auch in der VR China zu sehen.<sup>365</sup> Diese Sehnsucht ist durch das Ende der DDR noch nicht beseitigt, sondern nach der Wiedervereinigung Deutschlands sogar noch verstärkt worden.<sup>366</sup> Ihrer Meinung nach seien viele DDR-Künstler, wie z.B. Heiner Müller oder Christa Wolf, sowohl vor als auch nach dem Ende der DDR der Indoktrination seitens der westlichen Kultur unterworfen. Auch seien die bereits unter den Lebensbedingungen der totalitär regierten sozialistischen Staaten Mittel- und Osteuropas vorhandenen Probleme auf globaler Ebene verschärft worden.<sup>367</sup> Gleichwohl stimmt Budde im Wesentlichen mit Gaos Auffassung von Flucht als Grenzüberschreitung und Befreiung überein.

Anschaulich wird dies, wenn Budde sich ausdrücklich auf das chinesische 36. Strategem von Zou Wei Shang 走為上 bezieht, wonach rechtzeitiges Weglaufen in aussichtsloser Lage das Beste sei. Nach Buddes Ansicht stellt die live improvisierte Musik des chinesischen und des deutschen Musikers in der Performance das Flüchtige und Veränderbare dar, die nach ihrer Auffassung nicht nur Zeichen für Lebendigkeit und Lebenswillen, sondern auch und vor allem notwendige und wesentliche Merkmale theatraler Kunst sind. Während Gaos Biographie vom dauernden „Auf-der-Flucht-Sein“ geprägt ist, trägt Buddes Theaterperformance insofern keine autobiographischen Züge, sondern ist lediglich subtil von einer Sehnsucht nach eben jenem Zustand geprägt. Gemeinsam ist Gao und Budde, dass sie dem Zustand des „Auf-der-Flucht-Seins“ sowohl auf der Ebene ihres freien individuellen Lebens als auch auf der Ebene ihres freien künstlerischen Schaffens maßgebliche Bedeutung beimessen.

Für die grundsätzlich positive Wertung des „Auf-der-Flucht-Seins“ dürfte vor allem auch die in den Biographien der Künstler zum Ausdruck kommende Offenheit sowohl Gaos als auch Buddes gegenüber anderen Kulturen eine Rolle spielen. Gleiches lässt sich für die Erfahrungen der Grenzüberschreitung feststellen, die beide Künstler gemacht haben. Gao studierte zunächst von 1957 bis 1962 die französische Sprache und übersetzte französische Theaterstücke und Schriften ins Chinesische (1962 bis 1966, 1975, 1976 bis 1980). Darüber hinaus rezipierte er Stücke und Schriften von Dramatikern aus anderen europäischen Ländern.<sup>368</sup> Seine einschlägige Haltung zur deutschen Theaterkultur kommt in dem Aufsatz „Mein Verhältnis zu Brecht 我与布莱希特“ zum Ausdruck.<sup>369</sup> Darin offenbart Gao, dass Brechts episches Theater ihm als Inspiration bei der Suche nach einer eigenen Dramaturgie und einem eigenen Schauspielstil gedient habe.<sup>370</sup> Gao bewunderte Brechts selbstständigen, kritischen

---

<sup>364</sup> Gao, 1992b. S. 81.

<sup>365</sup> Vgl. Budde, E-Mail vom 17.5.2006.

<sup>366</sup> Vgl. Budde, Kommentar vom 13.3.2009.

<sup>367</sup> Ebd.

<sup>368</sup> Gao engagierte sich während seines Studiums in der studentischen Dramengruppe „Theater der Möwe“ mit Aufführungen von russischen, französischen und deutschen Dramatikern und Regisseuren. Zu den Dramatikern gehörten Anton Tschechow, Vladimir Majakowski, Molière (Jean-Baptiste Poquelin), Jean-Paul Sartre sowie Bertolt Brecht; zu den Regisseuren zählen Evgenij B. Vachtangov, Vsevolod Meyerhold und auch Brecht.

<sup>369</sup> Gao, 1986. S. 319-320.

<sup>370</sup> Es ist z.B. die Idee Brechts, dass Schauspieler auch Erzähler sein können. Gao will aber den Zuschauern sagen, dass die Schauspieler, die auf der Bühne eine bestimmte Rolle in einem Stück übernehmen, auch weiterhin die Identität des Schauspielers besitzen.

Geist und dessen epischen Erzählstil. Budde wiederum studierte im zweiten Hauptfach Sinologie in Deutschland und sammelte Forschungserfahrung mit dem experimentellen Theater der VR China. Ihre Theatergruppe „théâtre DURAS“ ist insofern global und kulturübergreifend ausgerichtet, als verschiedene Kulturen der Welt gewürdigt werden, indem deren Ausdrucksformen und Anliegen in die eigene kreative Arbeit integriert werden. Abgesehen von der Performance, die Gegenstand dieser Untersuchung ist, inszenierte Budde des weiteren im Hackeschen Hoftheater in Berlin das experimentelle Story-Telling-Projekt *Schattensprünge* (1998) unter dem damaligen Titel „missbilduNg – geschichte von frauen“, das von den Geschlechteridentitäten in den arabischen und europäischen Gesellschaften handelt.<sup>371</sup> Sowohl Budde als auch Gao dient die vorstehend angesprochene Beschäftigung mit anderen Kulturen nicht nur der Bereicherung der eigenen künstlerischer Arbeit um zusätzliche Stilmittel, sondern darüber hinaus auch der Kulturvermittlung gegenüber dem jeweiligen Publikum.

Das Motiv der Grenzüberschreitung spielt für Gao und Budde sowohl in seiner unmittelbaren, geographischen als auch in seiner übertragenen Bedeutung auf der Ebene künstlerischer Ausdrucksformen eine Rolle. In Gaos Stücken *Flucht* und *Das andere Ufer* kommt das Motiv der geographischen Grenzüberschreitung zum Tragen. Damit mag Gao an seinen Wechsel von der chinesischen zur französischen Staatsbürgerschaft (1997) anknüpfen, der gewissermaßen Kulminationspunkt der Überschreitung nationaler Grenzen ist. Das Motiv der künstlerischen Grenzüberschreitung aber begegnet einem im Werk Gaos darüber hinaus dann, wenn er in seinem Werk zwischen dem Chinesischen und Französischen pendelt. So hat Gao vier Theaterstücke zweisprachig verfasst<sup>372</sup>, deren Themen und Motive in den zwei Sprachfassungen gleich sind.<sup>373</sup> Des Weiteren begreift Gao seine Literatur als Mittel zur Überschreitung nationaler und sprachlicher Grenzen, indem er sich universell gültigen Belangen widmet, was sich insbesondere in seiner folgenden Äußerung ausdrückt:

„Das Schreiben bedeutet für mich hauptsächlich, das Individuum mit der Welt zu konfrontieren, indem ich in meiner literarischen Arbeit das Allgemeinmenschliche betone und hierbei meine Individualität in den Vordergrund stelle.“<sup>374</sup>

Budde wiederum experimentierte in ihrer Performance mit der Darstellung der Grenzüberschreitung durch die vorstehend angesprochenen flüchtenden Figuren und die synchrone Darbietung der Musik eines deutschen und eines chinesischen Musikers. Ferner beschäftigte sie sich damit in Zusammenarbeit mit Theatermachern aus anderen Kulturen, wie mit dem chinesischen Regisseur Meng Jinghui 孟京輝, mit dem sie in den Jahren 1994 und 1995 in Beijing gemeinsam die Inszenierung *Leg deine Peitsche nieder – Woyzeck/放下你的鞭子 -- 沃伊采克* erarbeitete. In diesem Theaterprojekt führen zwei Clowns, ein weiblicher deutscher und ein männlicher chinesischer, als anarchische Erzählerfiguren das Publikum durch das Straßentheaterstück *Leg deine Peitsche nieder* und die darauf folgende Studiotheaterinszenierung *Woyzeck*.<sup>375</sup> Hierbei kommt es neben der Grenzüberschreitung der Kulturen durch die

<sup>371</sup> Vgl. Budde, E-Mail vom 17.5.2006. Auch: Dies., 2000a. Ohne Seitenangabe.

<sup>372</sup> Sie sind *Au bord de la vie/生死界 (An der Grenze zwischen Leben und Tod)*, *Le Somnambule/夜遊神 (Der nächtliche Wanderer)*, *Quatre quatuors pour un week-end/周末四重奏 [Quintett am Wochenende]* und *Le quêteur de la mort/叩問死亡 [DerTodessucher]*.

<sup>373</sup> Vgl. Law, 2004. S. 32.

<sup>374</sup> Gao, Interview vom 6.11.2004.

<sup>375</sup> Das Projekt setzt sich explizit mit dem Problem sozialer Ungerechtigkeit, patriarchaler Gewalt und der Todesstrafe auseinander. Siehe Budde, E-Mail vom 17.5.2006. Auch: Budde, 1998.

Theaterzusammenarbeit auch zu einem Wechsel der Darstellungsorte, der als Grenzüberschreitung verstanden werden kann.

Aufgrund der vorstehend angesprochenen künstlerischen Konzepte und des dadurch jeweils zum Ausdruck kommenden künstlerischen Selbstverständnisses von Budde und Gao kann man beide zu Recht als kulturelle „Cosmopolitan“ bezeichnen.<sup>376</sup> Dies gilt jedoch nicht nur für die Personen der Theatermacher, sondern auch für ihre Figuren. So kann Buddes Performance dahingehend verstanden werden, dass sie eine zeitgenössische, ästhetische Verkörperung des Weltbürgers beinhaltet.

Im Hinblick auf die postkolonialen Debatten des Neo- bzw. Kosmopolitismus ist die Rolle des „Cosmopolitan“ nach der Biographie Gaos nicht nur einer gesellschaftlichen Elite vorbehalten. Zwar gehörte Gao zu der gebildeten und intellektuellen sozialen Schicht in seinem Herkunftsland, allerdings gerät er infolge seiner Auswanderung nach Frankreich in die gesellschaftliche Außenseiterrolle eines politischen Flüchtlings und gehört zu den Angehörigen einer kulturellen Minderheit. Dies veranschaulicht somit, dass Weltbürger nicht zwangsläufig zu einer ‚herrschenden‘ Elite zählen, sondern auch zu den Gruppen der ‚beherrschten‘ Migranten oder Diaspora gehören können. Gao nahm aber auch in Frankreich eine herausgehobene Sonderstellung ein, indem er zehn Stücke<sup>377</sup> schrieb, die ihm zwar nicht in der VR China, wohl aber in anderen Ländern Anerkennung und Literaturpreise sowie Ehrentitel einbrachten. Die weltweite Anerkennung von Gaos Literatur zeigt im Übrigen, dass sich die Eigenschaft des Kosmopoliten nicht an den Kriterien der gesellschaftlichen Klassifizierung nationaler Grenzen festmachen lässt, wie es in der aktuellen Diskussion zum Neo-Kosmopolitismus versucht wird.<sup>378</sup>

Die Vertreibung des Pantomimen, dargestellt durch den Hitlergruß des Chors, könnte als Anspielungen auf die rassistisch, aber auch nach anderen Maßstäben ausgrenzenden nationalsozialistischen Ideologien verstanden werden.<sup>379</sup> Die Darstellung der Arbeiterfaust, die in der DDR den sozialistischen Internationalismus symbolisierte<sup>380</sup>, könnte sich ebenfalls in den kosmopolitischen Zusammenhang einordnen lassen. Allerdings ist die Welt im Zeitalter der Globalisierung des 21. Jahrhunderts nicht mehr durch den Kampf zwischen den imperialistischen und kommunistischen Regimen gekennzeichnet, so dass eine Deutung jener Geste aus dieser historischen Perspektive trotz ihres historischen Bewusstseins wenig geeignet erscheint, den gegenwärtigen „Kosmopolitismus“ Buddes zu verdeutlichen. Fraglich ist auch, ob das Victory-Zeichen als Parodie für die erfolgreiche imperialistische bzw. kapitalistische Indoktrination der ehemals totalitär-sozialistisch regierten Gesellschaften Mittel- und Osteuropas und insbesondere der Exilkünstler aus jenen Ländern verstanden werden kann. Dies könnte die vorstehend skizzierte insofern kritische Haltung Buddes nur nahelegen.

---

<sup>376</sup> Diejenige Kategorie des kulturellen Kosmopolitismus bezieht sich auf das Konzept von Lo/Gilbert, 2007, S. 8.

<sup>377</sup> Sie sind folgende: 冥城 [Die Totenstadt] (1988), 聲聲慢變奏 (1989) [Variation über die Melodie Shengshengman], 逃亡 (1989) [Flucht], *Au bord de la vie/生死界* (1991) (An der Grenze zwischen Leben und Tod), 對話與反話 (1992) (Ja oder/und Nein), 山海經傳 (1993) [Die Geschichte des Klassikers der Berge und Meere], *Quatre quatuors pour un week-end* (1993)/周末四重奏 (1995) [Quintett am Wochenende], *Le Somnambule* (1995)/夜遊神 (1993) [Der Schlafwandler], 八月雪 (1997) [Schnee im August] und *Le quêteur de la mort* (2000)/叩問死亡 (2003) [Der Todessucher].

<sup>378</sup> Wie den von Lo/Gilbert, 2007.

<sup>379</sup> Vgl. Beck, 2004, S. 9.

<sup>380</sup> Vgl. die Definition des Kosmopolitismus in Meyers Neues Lexikon der DDR, 1974, S. 95.

Wie kann das Weltbild dieses kulturellen Weltbürgers interpretiert werden? Es scheint unter Berücksichtigung des Weltbürgerbegriffs der Aufklärungszeit im 18. Jahrhundert plausibel zu sein, dass Budde an die postulierten individuellen Freiheitsrechte anknüpft, da der Weltbürger ohne universelle Freiheitsrecht nicht denkbar ist. Anstatt auf der Ebene des Weltbürgerrechts, wie Immanuel Kant in seinem Aufsatz *Zum ewigen Frieden* (1795), für die Bedingungen des Gastrechts eines Fremdlings zu plädieren<sup>381</sup>, setzte Budde jedoch Gaos Hospitalität auf der Ebene der soziokulturellen Praxis ein und münzte sie in eine Theaterperformance um. Budde drückt ihren Respekt gegenüber Gaos Künstlertum darin aus, dass der Aufführungsort, die Akademie der Künste, Berlin, nach Buddes Meinung ein Ort für Künstler sei, während andere kulturelle Spielstätten oftmals die Exotik sowie Andersartigkeit des fremden Künstlers vordergründig präsentieren. Insoweit betrachtet Budde die Andersartigkeit der fremden Kultur nicht nur idealistisch theoretisch, sondern setzt sich sowohl mit Gao als auch mit den chinesischen Mitwirkenden in der Performance soziokulturell auseinander. Ihre Aufgeschlossenheit gegenüber neuen intellektuellen und ästhetischen Erfahrungen mit unterschiedlichen Kulturen ist Ausdruck einer den „Cosmopolitan“ kennzeichnenden Neugier.<sup>382</sup> Insofern bezieht sich die Vorstellung des Weltbürgertums bei Budde auf die Freiheit der Menschlichkeit, die für die Schaffung von und die Teilhabe an Kultur maßgeblich sind, also die Meinungsfreiheit, die Freiheit der Kunst und die Handlungsfreiheit.

Es sollte aber beachtet werden, dass die universale Sichtweise des Weltbürgers in der abendländischen Kultur nicht unbedingt Gaos Weltsicht entspricht, da er aus der chinesischen, d.h. einer nicht westlichen und weitdifferenzierten Kultur entstammt, obwohl seine Bildung des Theater- und Literaturschreibens sowie seine Lebenserfahrung zum Teil französisch/europäisch sind und die Freiheit für ihn eine wichtige Rolle spielt. Wie oben erwähnt wird, begreift Gao allerdings seine Literatur als Mittel zur Überschreitung nationaler und sprachlicher Grenzen, in der das Individuum als Spiegelbild des Kosmos bzw. der menschlichen Natur im Allgemeinen begriffen wird.

Bei den sinnbildenden Verknüpfungen auf die vier vorstehend analysierten Beziehungsebenen erweisen sich sowohl Gao als auch Budde als kosmopolitische Künstler, die insbesondere dadurch gekennzeichnet werden können, dass die Figur des „Kosmopoliten“ in der Theaterperformance auf künstlerische Weise inszeniert wird, indem die Flucht sowie das Flüchten von Darstellern aus Deutschland und China miteinander verflochten und mit deutschen sowie chinesischen Theaterkulturelementen dargestellt werden. Insofern versinnbildlicht die Figur des „Kosmopoliten“ das Weltbild Buddes und Gaos, indem sie auf den Grundsatz des globalen Denkens und des lokalen Handelns im Zeitalter der Globalisierung zum Beginn des 21. Jahrhunderts verweist. Der globale Denkansatz Gaos und Buddes lässt sich daran ablesen, dass sie sich in ihrer künstlerischen Arbeit aufnahmebereit gegenüber anderen Kulturen erweisen, die Grenzen dazu überschreiten und mit unterschiedlichen Kulturen in ihrem künstlerischen Schaffen sinnbildende Beziehungen verflechten. Indem Gao auf Französisch Theaterstücke für Auftraggeber in Frankreich schreibt und Budde auf Deutsch ihre Performance inszeniert, um das Verständnis lokaler Theaterkünstler und Zuschauer zu fördern, handeln sie beide lokal. In diesem Zusammenhang kann die Darstellung eines

---

<sup>381</sup> Vgl. Kant, Immanuel. *Zum ewigen Frieden*. Ein philosophischer Entwurf. URL: <http://www.philosophiebuch.de/ewfried.htm> (Stand: 3.12.2008).

<sup>382</sup> Vgl. Appiah, 2006. S. 97.

Bartresens in der Theaterperformance gewissermaßen als Emblem dienen, indem die Bar als ‚Lokal‘ zugleich das „Lokale“ versinnbildlicht. Somit kann das Motto „Global denken, lokal handeln“ als wesentliche Aussage der Theaterperformance und als Aufforderung seitens des „Kosmopoliten“ in Zeiten der Globalisierung des 21. Jahrhunderts verstanden werden. Eine menschlich-weltanschauliche Konnotation erhält die Performance im Übrigen durch den Chor, welcher in einer kurzen Bemerkung die Existenz eines Gottes verneint, die des Kosmos jedoch bejaht.

## 5.4. Vermittlung in *Hauptling Abendwind* 晚風酋長 (2003)

„In China gelte ich als [,]Deutschland-Expert[in‘], während ich in Deutschland [,]China-Expert[in‘] bin. Wer bin ich? Was bin ich? Kann ich sagen, dass ich eine Deutschchinesin bin? Ich kann als Dolmetscher[in] oder Vermittler[in] arbeiten. Diese hybride Identität einer Schnittstelle, einer Brücke oder eines Bruches macht mich manchmal glücklich, aber manchmal auch traurig und verwirrt!“<sup>383</sup>

Miu Lan Law

Das Zitat der Verfasserin aus dem Jahr 2003 definiert eine Identität als etwas, das durch Abgrenzung von Anderen gebildet wird, und betont ihre Funktion der Vermittlung für andere. Nach einer zeitlichen Distanz von sechs Jahren versuche ich, durch die Erkundung meiner ästhetischen Erfahrung, mich selbst-positionierend, einen historischen Rückblick anzubieten. Spielt die Vermittlung immer noch eine entscheidende Rolle in der Bildung der Identität, auch für mich selbst? Könnten die Metaphern des Hybriden wie im obigen Zitat in Hinsicht auf die Verbindung und das Verhältnis neue Perspektiven anbieten und eine ästhetische Erfahrung generieren?

### 5.4.1. *Darstellung von Figuren zwischen Kulturen*

Im Hinblick auf den Gesichtspunkt „Vermittlung“ beschreibe ich aus der zu untersuchenden Performance eine Serie von relevanten Szenerien mit den Figuren, die zwischen unterschiedlichen Kulturen pendeln.<sup>384</sup> Zu diesen Figuren zählen der Koch Ho-Gu, der Fremdling Arthur und die Dolmetscherin Miu Lan Law auf der Darstellungsebene. Da die Verfasserin auch Darstellerin der Figur der ‚Dolmetscherin‘ war, beinhaltet ihr Blick auch die Perspektive der eigenen Teilnahme als Performerin auf der Bühne anwesenden Zuschauerin.<sup>385</sup>

#### 5.4.1.1. *Die Präsenz der drei Figuren zwischen den Kulturen*

Nach dem ersten Zusammenspiel in der Ouvertüre von Klavier-Spieler und Perkussionist trat Arthur von der rechten hinteren Seite zur rechten mittleren Bühne hinauf. Er trug einen schwarzen Anzug, eine braune Weste, beide aufgeknappt, und ein weißes Hemd. Er piffte die Melodie des Liedes „The Light of Friendship/友誼之光“, das von der Macaenese<sup>386</sup>-Hongkongerin Maria Cordero (Jg. 1954) gesungen wurde und der Musikgattung CantoPop aus Hongkong angehört.<sup>387</sup> Mittlerweile war ein lautes „Ah“ zu

<sup>383</sup> Law, 2003. Ohne Seitenangabe.

<sup>384</sup> Die in diesem Abschnitt beschriebenen Szenen sind die wichtigsten Szenen für diese Analyse. Darüber hinaus sind noch einige kürzere Monologe der Figuren in anderen Szenen und die Biographie Arthurs in die Analyse einbezogen, die in dieser Beschreibung nicht detailliert geschildert sind.

<sup>385</sup> Die Beschreibung erfolgt hier nach der Methode der konventionalen Rezeptionsforschung und hat auch das inhaltlich aktualisierte und auf Deutsch und Chinesisch bearbeitete Skript der Operette und der Videoaufzeichnung der Performance vom 16.9.2003 zur Basis.

<sup>386</sup> Macaense 土生葡人 bezeichnet eine ethnische Gruppe, die aus dem 16. Jahrhundert stammte und deren Mitglieder meist portugiesischer Abstammung sind.

<sup>387</sup> CantoPop 粵語流行歌曲 bezeichnet kantonesischen Popmusik, manchmal auch populäre Musik aus Hongkong. Sie wird als eine Subgattung der chinesischen Musik kategorisiert. Sie ist nicht nur von der kantonesischen Oper und anderen Formen der chinesischen Musik abgeleitet, sondern auch mit einer Vielzahl internationaler Genres verflochten, einschließlich Jazz, Rock-and-Roll, Rhythm-and-Blues, elektronische Musik, westliche Popmusik, Rap, Hip-Hop u.a. Diese Musikgattung entwickelte sich in den 1970er Jahren in Hongkong, hatte ihre Blütezeit in den 80er Jahren und erhielt ihren internationalen Status in den 90er Jahren: der Ära, in der die sogenannten „Four Heavenly Kings“ der chinesischen

hören, und ein Mann mit einfachen, hellen, gelbbraunen Stoffen, die er als Kleidung trug, war in der hinteren mittleren Bühne zwischen der Perkussion und dem Klavier zu sehen. Er trug ein Wischtuch auf seiner linken Schulter und einen Leibriemen, unter dem ein Kleidungsstück als Schurz hing. Er begrüßte erst das Publikum und stellte sich dann selbst auf Hochchinesisch<sup>388</sup> mit einem Akzent des shanghaiischen Dialekts<sup>389</sup> vor. Er sagte, dass sein Name „好味道/guter Geschmack“ laute. Er erklärte weiter: „Falls der Name in den Dialekt dieses Ortes übersetzt wird, dann heiße ich Ho-Gu. Er hört sich schlecht an. In der Tat bedeutet er in seiner Volkssprache ‚sehr bitter/好苦‘“. Dann erzählte er, dass seine Ankunft hier ein verzwicktes kompliziertes Schicksal sei, und stellte seine Gratwanderung bis zu dieser Insel mit in unterschiedliche Richtungen laufenden Bewegungen dar. Plötzlich wechselte er ins Deutsche mit südchinesischem Akzent und begrüßte das Publikum: „Oh, meine Damen und Herren. Sie haben sicher gedacht, dass ich jetzt den ganzen Abend Chinesisch sprechen werde.“ Daraufhin holte er eine Bambuslatte heraus, auf der das Manuskript seiner Dialoge lag. Er las es vor und sprach die Reisenden durch die Kulturen aller Zeiten an. Er kündigte die Schau an, die vom Brauch des Kannibalen auf der Insel des Stammes der Großlulu handelt. Danach sprach er auf Hochchinesisch über einen ähnlichen Inhalt. Daraufhin teilte er das Publikum auf, indem er die Zuschauer auf der rechten Seite den Stamm der Papatutu zuordnete, während die linke Seite den Stamm der Großlulu bildete. Danach sagte er auf Deutsch: „Mein Name ist Ho-Gu. Ich bin der Koch.“ Er sprach auf Deutsch noch einmal über die Ortsbestimmung des Publikums. Nachdem er mit den realen Namen des insulanischen Hoforchesters die Figuren des Häuptlings der Großlulu, Abendwind, und seiner Tochter Atala auf Hochchinesisch und auf Deutsch wechselseitig vorgestellt hatte, erzählte er auf Hochchinesisch über Arthur, den Sohn des Häuptlings der Papatutu, der im Alter von acht Jahren in eine Großstadt im Westen geschickt und seither nie mehr gesehen wurde. Danach kündigte er auf Deutsch den Auftritt der Figur des Häuptlings der Papatutu, Biberhahn, an. Unerwartet trat statt Biberhahn eine Frau mit einem Koffer von der vorderen rechten Seite zur vorderen mittleren Bühne auf. Sie trug einen schwarzen Anzug sowie am Hals und an der Schulter den tibetischen traditionellen Begrüßungsschal Khata, der aus weißer Seide bestand. In ihrem linken Arm hielt sie eine Mappe. Mit einem verwunderten Gesichtsausdruck fragte Ho-Gu sie auf Deutsch: „Wer sind Sie?“ Sie antwortete mit Gesicht und Körper zum Publikum gewandt auf Deutsch mit einem asiatischen Akzent, „Ich bin Miu Lan Law“. Danach schaute Ho-Gu sie fassungslos an. Sie sprach weiter, aber wieder mit dem Gesicht zum Publikum: „Ich bin Dolmetscherin“. Während sie pausierte, blickte Ho-Gu, der über das Wort „Dolmetscherin“ leise grübelte, sie wieder an. Sie sagte weiter: „Abendwind hat mich

---

Popkultur erschienen, und einer der „Kings“, Jackie Cheung, den Preis des exzellentesten Sängers Asiens, den „World Music Award“ erhielt und CantoPop die Karaoke-Musik-Industrie in den chinesischen Sprachräumen der Welt dominierte.

<sup>388</sup> Hochchinesisch (auch Mandarin 官話/北方話 genannt) ist heutzutage die offizielle Sprache in der Volksrepublik China, der Republik China (Taiwan) und eine der offiziellen Sprachen in Singapur, Hongkong SVZ und Macao SVZ. Sie ist eine der sieben regional meist gesprochenen chinesischen Sprachen und wird in Nord- und Südwestchina gesprochen. Verglichen mit den anderen sechs regional meistgesprochenen Sprachen, nämlich: Wuyu 吳語, Yueyu 粵語, Minyu 閩語, Xiangyu 湘語, Kejia (Hakka) 客家話 und Ganyu 贛語, bildet sie die größte gesprochene Sprache in der VR China; weltweit wird sie von über 880 Millionen Menschen gesprochen.

<sup>389</sup> Shanghaiisch 上海話 ist ein Dialekt von einer der sieben regionalen meistgesprochenen chinesischen Sprachen, nämlich des Wuyu 吳語, das in der östlichen Provinzen Jiangsu 江蘇 und Zhejiang 浙江 und der Regierungsunmittelbaren Stadt Shanghai in der VR China von ungefähr 77 Millionen Menschen gesprochen wird. Shanghaiisch wird zumeist in der Stadt Shanghai und deren näheren Umgebung von insgesamt ca. 10 Millionen Menschen gesprochen.

engagiert“. Wieder schwer verständlich zeigte Ho-Gu seine zwei geöffneten Hände. Danach sagte sie auf Hongkong-Englisch: „I'm Miu Lan Law. I'm interpreter. Abendwind hired me“. Ho-Gu wiederholte die zwei Wörter, „hired me“ flüsternd und unverständlich. Sie fragte Ho-Gu auf Deutsch, ob er Mandarin verstanden habe. Als nächstes sprach sie auf Hochchinesisch mit einem kantonesischen Akzent<sup>390</sup>: ihren Namen, ihren Auftraggeber und Beruf, „我叫罗妙兰，是晚風酋長請來的翻译“, dem Inhalt nach ähnlich wie es schon auf Deutsch und auf Englisch übermittelt worden war. Endlich erkannte Ho-Gu sie als Dolmetscherin, freute sich darüber und griff sofort ihren Koffer. Diese Aktion wurde gestört, indem die Dolmetscherin leicht auf Ho-Gus Hand schlug. Die Dolmetscherin fragte auf Deutsch noch nach der Sprache Kantonesisch und sprach dann auf Kantonesisch mit einem kaum unterscheidbaren, leichten Akzent des südchinesischen Dialekts Chaozhou<sup>391</sup> denselben Inhalt. Danach deutete sie in Ho-Gus Richtung auf ihren Koffer. Unmittelbar zog Ho-Gu den verschiebbaren Griff des Koffers aus. Er rief die Marke Caggioni mit einem neidischen Ton. Die Dolmetscherin stimmte zu. Ho-Gu versuchte den Schiebegriff zurückzusetzen, es gelang ihm aber nicht ganz richtig. Er fiel beinahe nach unten, es war ihm offenbar peinlich. Er hielt mit seinen beiden Händen den Koffer vor seinen Beinen hoch und trat nach links hinten, um der Dolmetscherin den Weg freizugeben. Ho-Gu ließ dann die Dolmetscherin vorbei zur linken Seite der Bühne. Ho-Gu folgte ihr sofort. Bei der vorderen Ecke der linken Bühnenseite ging er an ihr vorbei und stellte den Koffer hinter eine kleine lange Bank. Er gebot ihr mit einer Geste seiner Hände, sich auf die Bank zu setzen. Sie lief zur Bank, entdeckte unzufrieden die Sitzmatte auf dem Boden, legte sie auf die Bank und setzte sich darauf. Nach Ho-Gus Ankündigung seines Auftritts erschien Biberhahn wieder nicht. Ho-Gu las sein Bambuslatten-Skript noch einmal auf Deutsch vor, welches von Biberhahns Warten auf Arthurs Rückkehr nach seinem Studium handelte und davon, dass das gegenseitige Erkennen der beiden nach über fünfzehnjähriger Trennung fragwürdig sei. Ho-Gu rief auf Deutsch zu Arthur, dass er sich gleich in die schöne Tochter des Häuptlings Abendwind verliebt haben werde. Arthur antwortet auf Hochchinesisch „Was 什么“ mit einem Akzent aus der Hauptstadt Harbin 哈爾濱 der Provinz Heilongjiang 黑龍江 im nordöstlichen China. Ho-Gu wies ihn auf Hochchinesisch an, mit seinem Boot zu fahren. Auf der vorderen rechten Bühnenseite vollführte Arthur die Gestik des Boot-Ruderns langsam und unaufhörlich.

---

<sup>390</sup> Kantonesisch ist eine der sieben regionalen meistgesprochenen chinesischen Sprachen Yueyu 粵語, die in der südlichen Provinz Guangdong 廣東, dem öst- und südlichen Teil der Provinz Guangxi 廣西, in Teilen der Provinz Hainan 海南 der VR China und in Hongkong SVZ sowie Macao SVZ von ungefähr 71 Millionen Menschen gesprochen wird. Sie ist eine der offiziell gesprochenen Sprachen in Hongkong und Macao und wird unter den ausgewanderten chinesischen Gruppen in Südasiens (wie z.B. Singapur, Malaysia, Vietnam und Thailand), in Europa (wie z.B. London und Manchester in Großbritannien, wie z.B. Paris, Berlin, Rotterdam, Antwerpen in Kontinental-Europa), Nordamerika (wie z.B. Vancouver und Toronto in Kanada, San Francisco, New York City und Honolulu in den USA), Südamerika (wie z. B. Surinam) und in Australien/Ozeanien (wie z.B. Weihnachtsinsel, Neuseeland, Sydney und Melbourne in Australien) und somit weltweit von schätzungsweise bis zu 130 Millionen Menschen gesprochen.

<sup>391</sup> Chaozhou 潮州話 ist ein Dialekt des Minyu 閩語, einer der sieben regionalen gesprochenen chinesischen Sprachen, die in der südöstlichen Provinz Fujian 福建, dem östlichen und südwestlichen Teil der Provinz Guangdong 廣東, im südöstlichen Teil der Provinzen Hainan 海南 und Guangxi 廣西, im südöstlichen Teil der Provinz Zhejiang 浙江 in der VR China, in Taiwan und in auslandschinesischen ausgewanderten Gruppen von insgesamt ca. 60 Millionen Menschen gesprochen wird. Chaozhou wird in neun östlichen Bezirken und der bezirksfreien Stadt Shantou 汕頭 der Provinz Guangdong der VR China von insgesamt 14 Millionen Menschen gesprochen. Sie wird auf Englisch Teochew oder Chiuchow genannt und in den ausgewanderten chinesischen Gruppen in Hongkong SVZ, in Südasiens (wie z.B. Thailand, Kambodscha, Singapur, Malaysia, Vietnam, Indonesien, usw.), in Nordamerika, Europa und Australien/Ozeanien von 2 bis 5 Millionen Menschen gesprochen.



**Abbildung XXXIV**

Die drei Figuren zwischen den Kulturen, die Dolmetscherin Miu Lan Law (links vorne), der Friseur Arthur (Ma Liang, mittig hinten) und der Koch Ho-Gu (Qian Zheng, rechts vorne). (Videoaufzeichnung: Alexander Lorenz, Wu Wei Theater Frankfurt)

#### 5.4.1.2. *Die Pressekonferenz*

Abendwind kündigte auf Deutsch mit einem bayerischen Akzent die Pressekonferenz an, worauf dieselbe Ankündigung auf Hochchinesisch von Ho-Gu folgte. Er fragte, wo die Dolmetscherin sei. Die Antwort wurde als „Da“ von Ho-Gu gegeben. Er befahl der Dolmetscherin, zu ihm zu gehen. Die Dolmetscherin ging von ihrer Sitzbank zur linken Seite der Bühne in die Mitte. Abendwind sagte; „Wir probieren das jetzt mal aus!“. Sofort sagte die Dolmetscherin auf Hochchinesisch, „我們試試看“. Abendwind fragte Ho-Gu, „Ist sie gut?“ Ho-Gu antwortete, „Hehehehe“. Er fragte weiter, „was hat sie gesagt?“ Ho-Gu antwortete, „wir wowowoab!“ Er antwortete, „Gut, Pressekonferenz“. Es folgte die Version in Hochchinesisch von Ho-Gu. Das Hoforchester spielte. Abendwind begrüßte erst die Öffentlichkeit und dann sein Volk. Die Dolmetscherin las mit dem Mikrophon die gleiche Begrüßung auf Hochchinesisch vom vorbereiteten Übersetzungsmanuskript vor. Danach kündigte Abendwind den Besuch des benachbarten Inselherrschers, des großen Biberhahn an und meinte, dass dieses Zusammentreffen einen großartigen politischen Um- und Aufschwung bedeuten könne. Ho-Gu und Atala, die neben Abendwind auf der rechten Seite standen, jubelten. Die Dolmetscherin trug seine Rede wieder mit Hilfe des Protokolls vor. Dann erzählte Abendwind über Biberhahn weiter, dass er auch ein wildes Königreich habe, aber schon seit längerer Zeit entdeckt worden sei. Er habe mit einem Volk, das eine schnofelnde Sprache habe und sich selbst an der Spitze der Zivilisation wähne, Kontakt aufgenommen. Die Dolmetscherin übertrug diese Erzählung wieder. Abendwind erwähnte weiter, dass er mit Biberhahn eine Gipfelkonferenz mache. Er sagte: „Da werden die Straßen weiträumig abgesperrt.“ Auf Deutsch mit einem wienerischen Akzent sprach Atala intervenierend: „Das Demonstrieren wird verboten“. Abendwind erzählte weiter: „Die Krawallmacher werden eingekesselt“. Atala sagte wieder dazwischentretend: „abtransportiert und eingesperrt“. Abendwind sprach weiter über die Empfangsfeier, bei der man über alles Unwichtige ein bisschen rede und wenn es zur Sache komme, man beim Essen sitzen bleibe und gar nichts denke. An dieser Stelle der Ankündigung lachte er darüber und wiederholte noch einmal: „Sitzen beim Essen, beim Trinken“. Die Dolmetscherin zeigte Abendwind mit einem leichten Mikrophonschlag

auf das Manuskript die Redeübersetzung, wurde aber ignoriert. Abendwind sprach weiter: „Rauchen und denken, denken an gar nix mehr, das nennt man Gipfelkonferenz“ und lachte am Ende leise. Das irritierte die Dolmetscherin ein bisschen. Mit einem leisen Husten begann sie zu übersetzen, am Anfang war ihre Rede nicht so flüssig, und am Ende, an der Stelle des Essens und Trinkens, sprach sie mit etwas übertriebenem Ton. Abendwind fragte: „Noch Fragen, meine Damen und Herren? Danke!“ Dann endete die Pressekonferenz mit einem Tusch des Hoforchesters.



Abbildung XXXV

Die Intervention der Dolmetscherin in die Rede des Häuptling Abendwind (Andreas Wellano, mittig) während der Szene der Pressekonferenz. (Videoaufzeichnung: Alexander Lorenz, Wu Wei Theater Frankfurt)

#### 5.4.1.3. *Die Wiederbegegnung zwischen Ho-Gu und der Dolmetscherin*

Untermuert vom Klang der Percussion tanzte Ho-Gu mit zwei langen scharfen Messern auf der linken hinteren Bühnenseite. Er genoss seine eigene Kampfkunst, sagte lächelnd: „Das ist eine Gastfreundschaft“ und kämpfte weiter mit den Messern. Die Dolmetscherin ging zu ihm und fragte, „Ihr Gesicht ist mir bekannt. Wer sind Sie? Was machen Sie hier?“ Ho-Gu drehte ihr seinen Rücken zu und schlug seine beiden Messer laut aufeinander. Sie schaute Ho-Gu genau an und sagte dann auf Englisch: „Yes, I know you.“ Ho-Gu reagierte ungeduldig: „He“. Aber die Dolmetscherin redete weiter: „I recognize you“. Ho-Gu antwortete sich verneigend auf Deutsch: „Ich bin niicht Koch. Ich komm aus Qingtian 青田.<sup>392</sup> Ich habe studiert!“ Er schlug wieder seine Messer. Die Dolmetscherin ging nahe zu Ho-Gu, klopfte leise auf seinen Arm und sagte: „I know you. You are Mike, Mike, Mike, Maiiiiike. Come on!“ Obwohl Ho-Gu während ihrer Annäherung sein Gesicht wegdrehte, sah er sie danach ganz nah genau an. In

---

<sup>392</sup> Qingtian ist ein Kreis und Ort der bezirksfreien Stadt Lishui 丽水市 in der Provinz Zhejiang in Südchina. Da ungefähr 220,000 Menschen von diesem Ort in etwa 80 unterschiedliche Orte im Ausland ausgewandert sind, bezeichnet sich der Ort selbst als Dorf der Auslandchinesen. In Spanien bilden die Menschen aus diesem Ort fast 70 Prozent der chinesischen Einwanderer. In Deutschland stammte ein großer Teil der in den 1930er Jahren in Berlin lebenden Chinesen aus diesem Ort. Seit der Jahrtausendwende betreiben Menschen aus diesem Ort in Berlin meist Restaurantbetriebe.

diesem Moment erkannten sie sich. Die Dolmetscherin sagte: „We know each other“. Ho-Gu rief „Milanda“ und die Dolmetscherin antwortete: „Yes“. Ho-Gu sagte plötzlich in amerikanischem English: „Yes, two years ago, we’ve just met in the library, right?“ Die Dolmetscherin stimmte zu. Ho-Gu setzte fort: „Yes, in Harvard“. Beide lachten. Umgehend sagte Ho-Gu: „Wow, it’s incredible! I can’t believe it“. Inzwischen kam er auf sie zu, um sie zu umarmen, aber er hatte Messer in seinen beiden Händen. Die Dolmetscherin wehrte sich mit beiden Händen und sagte: „Be careful, be careful!“ Sofort zog Ho-Gu seine beiden Hände auf den Rücken zurück und beendete damit diese Szene der Wiederbegegnung.



**Abbildung XXXVI**

Das Umarmen von Seiten des Kochs um die Dolmetscherin, jedoch ausversehen mit den Messern, am Ende ihrer Wiederbegegnung. (Videoaufzeichnung: Alexander Lorenz, Wu Wei Theater Frankfurt)

#### 5.4.1.4. *Der Dienstwechsel der Dolmetscherin*

Zwei Figuren – Biberhahn und die Dolmetscherin – waren im rechten hinteren Teil des Auditoriums zu sehen. Jedoch war die Dolmetscherin anders als in den vorigen Szenen verkleidet. Ihr Haar war nach hinten gekämmt und ihr Gesicht war klar zu sehen. Sie trug ein schwarzes traditionelles chinesisches Kleid Qipao 旗袍<sup>393</sup> mit kleinen farbigen Blumenmustern. Darüber trug sie noch ein glänzendes dunkelbraunes Hemd, das sehr eng um ihren Oberkörper geknüpft war. Der Häuptling Biberhahn fragte auf Hochchinesisch mit einem leichten Akzent der Stadt Qiqihar 齊齊哈爾 im Südwesten der Provinz Heilongjiang im nordöstlichen China: „我始终都弄不明白，你一个单身小女子，跑到这么遥远的岛子上来，做什么呢？“, was bedeutete: „Ich verstehe immer noch nicht, du, ein unverheiratetes kleines Mädchen, bist auf diese so ferne Insel

---

<sup>393</sup> Qipao ist eines der traditionellen Kleidungsstücke für chinesische Frauen und stammt aus der Garderobe der Mandschu-Frauen in der Qing-Dynastie (1644-1911). Es hat typische Merkmale wie z.B. einen hoch geschlossenen Kragen, Knöpfe oder Schlaufenverschlüsse an der Schulter an den Seiten und ist knie- bis knöchellang. Es wird auf Englisch „Cheongsam 長衫“ genannt, eine Benennung, die aus dem Kantonesischen kommt. Im 18. Jahrhundert breitete sich der „Cheongsam“ nach Vietnam aus und hatte Einfluss auf das Nationalkleid „Aodai“ Vietnams.

gekommen, was machst du denn eigentlich?“ Die Dolmetscherin überlegte einen Moment und sagte am Anfang stotternd auf Hochchinesisch: „我跟人家当翻译“, was hieß: „Ich arbeite als Dolmetscherin“. Biberhahn sagte: „当翻译? 正好, 我今天访问晚风酋长, 你给我当翻译嘛?“, was bedeutete: „Als Dolmetscherin? Genau, heute besuche ich den Häuptling Abendwind. Arbeitest du als Dolmetscherin für mich?“ Die Dolmetscherin antwortete in scherzhafter Weise: „不過, 我不太懂普通话的喎!“, was auf Deutsch erklärt wurde: „Trotzdem kann ich wenig Mandarin“. Biberhahn erwiderte, „哦! 沒關係。你当好啦, 我会奖赏你, 呀?“, was auf Deutsch hieß: „Oh, kein Problem. Falls du gut arbeitest, würde ich dich belohnen, ah?“ Die Dolmetscherin antwortete lächelnd: „是“, was „Ja“ bedeutete. Biberhahn sagte dann weiter: „好, 走!“, welches „Gut, geh!“ entsprach.



**Abbildung XXXVII**

Der Häuptling Biberhahn (An Zhen Ji, links) gibt der Dolmetscherin den Auftrag, deren Äußerung aber erscheint in einer anderen Kultur. (Videoaufzeichnung: Alexander Lorenz, Wu Wei Theater Frankfurt)

#### 5.4.1.5. *Die Gipfelkonferenz zwischen Abendwind und Biberhahn*

Auf der linken vorderen Bühnenseite stand die Dolmetscherin hinter dem auf dem Holzrad sitzenden Abendwind. Neben Abendwind in der Mitte kniete Atala. Auf der rechten Bühnenseite stand Ho-Gu hinter Biberhahn. Biberhahn fing an, Hochchinesisch zu reden. Die Dolmetscherin übersetzte mit Mikrophon die Rede ins Deutsche mit einem wienerischen Dialekt: „Es betrifft die fremden Schiffe, auf denen ferne Völker, die sich ‚die Zivilisierten‘ nennen, daherschwimmen in mein Inselreich“. Abendwind reagierte: „Ich muss auch tagtäglich erwarten, dass meine paar Inseln entdeckt werden, nachher kommen s‘ mir auch übern Hals mit ihrer Kultur“. Ho-Gu dolmetschte Abendwinds Rede auf Hochchinesisch und sprach Biberhahn an. Biberhahn sprach weiter auf Hochchinesisch, welches die Dolmetscherin auf Deutsch übertrug: „Mit ihrem Fortschritt, wie sie das Zeugs heißen“<sup>394</sup>. Abendwind erwiderte: „Ich hör‘ genial, sie gehen völlig hausieren. Na, a bisserl ein‘ Fortschritt, da halt‘ ich mich nicht auf dagegen, aber wie ,s mir z‘dich kommen mit der Zivilisation, schmeiß‘ ich s‘ alle ins Miir“. Ho-Gu erklärte die Rede wieder auf Hochchinesisch. Daraufhin sagte Biberhahn, dessen deutsche Version von der Dolmetscherin wie folgt übertragen wurde: „Wie die

<sup>394</sup> Diese grammatikalisch nicht korrekte Formulierung ist im wienerischen Dialekt gebräuchlich.

ersten gekommen sind, hab' ich anders gedacht; jetzt hab' ich aber einen Hass, eine Wut auf alles Gebildete. Den Fortschritt schaffe ich ab! Kultur, Zivilisation, Fortschritt, alles schaffe ich ab“. Abendwind entgegnete: „Aber Ihre ‚Language‘ soll ja perfekt sein. Und auch Ihr Kampf gegen die Achse des Bösen“. Diese Rede wurde wieder von Ho-Gu ins Hochchinesische gedolmetscht. Biberhahn sprach anschließend, was ins Deutsche übersetzt wurde: „Aber für uns nicht national“. Abendwind erwiderte: „Nur fatal, dass sie auswärts kein Wort verstehen von uns“, was von Ho-Gu wieder ins Hochchinesische übertragen wurde. Biberhahn redete weiter und stand dann auf. Abendwind fragte die Dolmetscherin, warum Biberhahn aufgestanden sei. Die Dolmetscherin schüttelte den Kopf. Abendwind befahl: „Aufstehn, aufstehn, alle aufstehn!“ und fragte dann die Dolmetscherin: „Und was hat er gesagt?“ Die Dolmetscherin sagte: „Wenn einen kein Mensch versteht, das ist national“.



**Abbildung XXXVIII**

Der Koch dolmetscht für Häuptling Abendwind auf der Gipfelkonferenz vom bayrischen Deutsch ins Hochchinesische, während die Dolmetscherin für Häuptling Biberhahn vom Hochchinesischen ins wienerische Deutsch. (Videoaufzeichnung: Alexander Lorenz, Wu Wei Theater Frankfurt)

#### **5.4.2. Vermittlungsverfahren von den Figuren zwischen Kulturen**

Ausgehend davon, dass Figuren zwischen Kulturen als Analyseinstrument heuristischen Wert haben und als Ort des Übergangs Handlungsspielräume ausmachen können<sup>395</sup>, versuche ich in diesem Teil die Vermittlung von den Figuren zwischen Kulturen hinsichtlich ihrer gesprochenen Sprachen und ihrer kulturellen Übersetzung aufzudecken.

##### **5.4.2.1. Die gesprochenen Sprachen der Schauspieler und der Darstellerin**

Die Materialität der gesprochenen Sprache auf der Darstellungsebene soll zuerst erläutert werden, da sie in Theateraufführungen zwischen Kulturen eine vermittelnde Rolle als Träger der Kultur spielt. Bei der Aufführung *Häuptling Abendwind* (2003) veranschaulichen die unterschiedlich gesprochenen Sprachen eine europäisch-österreichische Vorstellung der Kannibalen der Südsee des 19. Jahrhunderts in einer europäisch-bayerisch-wienerischen direkten, aber auch fiktiven Begegnung mit

<sup>395</sup> Während Bachmann-Medick den dritten Raum als solchen betrachtet, wende ich ihn auf den Fall der Beziehung zwischen den Figuren an. Vgl. Bachmann-Medick, 1999. S. 522.

chinesischen Theaterkulturen bzw. auslandschinesische Migrationskulturen des 21. Jahrhunderts. Generalisiert gesehen benutzte diese Aufführung das Deutsche und das Hochchinesische. Das Deutsch war aber kein Hochdeutsch, sondern eine bayerische Mundart im Fall des Schauspielers Abendwind und eine wienerische bei der Schauspielerin Atala. Das verwendete Deutsch zeigt die regionalen Varianten der deutschen Sprache. Durch den Gebrauch der gesprochenen Sprachen erstreckt sich der fiktive Sprachraum von einem wienerischen zu einem bayerischen. Die gesprochene Sprache auf Deutsch kennzeichnet auch die Ausdehnung des fiktiven Kultur- bzw. Nationalraums vom österreichischen bis zum deutschen. Die Aufführung war aber auch wechselseitig auf Hochchinesisch gesprochen, das von den chinesischen Schauspielern/Darstellern je nach ihrem lokalen Akzent gesprochen wurde. Nestroys originales Stück *Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl* (1862) wurde nur auf Deutsch mit vielen wienerischen Ausdrucksweisen aufgeführt. Durch den Gebrauch des Hochchinesischen als eine der Darstellungssprachen wurde die Aufführung selbst übersetzt. Die Szene der Vorstellung aller Figuren wurde neu eingeführt, die neben der Erzählerfigur Ho-Gu durch die Darstellungstechnik des chinesischen traditionellen Musiktheaters Liangxiang/亮相 präsentiert wurde.<sup>396</sup> Neben Hochchinesisch (Mandarin) wurden andere chinesische Sprachen, z.B. Kantonesisch, in der Aufführung gesprochen. Dadurch wird der fiktive Sprach- bzw. Kulturraum von einem europäisch-österreichisch-deutschen bis zu einem chinesisch-mandarin-kantonesischen sowohl im Inland als auch im Ausland<sup>397</sup> vergrößert. Die Darstellerin der Dolmetscherin sowie ihre Sprechakte des Dolmetschens, von Deutsch zu Hochchinesisch oder umgekehrt, die auch vom Schauspieler der Figur Ho-Gu dargestellt wurde, fanden sich nicht in Nestroys Text, vielmehr wurden sie für die Uraufführung im Jahr 2001 neu geschaffen. Unter diesen Schauspielern/Darstellern der Figuren, die für die Übersetzung stehen, wurden in der Aufführung im Jahr 2003 neben der kantonesischen Sprache noch zwei unterschiedliche Arten des Englischen, und zwar Hongkong-Englisch und amerikanisches Englisch, gesprochen. Dadurch wird der fiktive Raum auf diese zwei englischen Sprachräume ausgedehnt. Nicht zuletzt sprach der Schauspieler der Figur Arthur einen Satz auch auf Hochdeutsch mit einem Teil in der berlinerischen Mundart, welches die ‚Figuren zwischen Kulturen‘ auf sprachlicher Ebene darstellt.

Alle diese Schauspieler und Darsteller, die die drei Figuren Arthur, Ho-Gu und die Dolmetscherin spielen bzw. darstellen, sprechen in der Aufführung mehr als eine Sprache. Die Figur Arthur spricht Hochchinesisch mit dem Akzent der Hauptstadt Harbin der Provinz Heilongjiang im nordöstlichen China. Er spricht aber auch einen Satz auf Hochdeutsch mit einem nordchinesischen Akzent: „Wenn ich ein Berliner wäre, würde ich sagen: Bange machen gilt nix!“<sup>398</sup> In diesem Satz spricht er einen Teil auf Berlinerisch. Die Figur Ho-Gu spricht vier Sprachen, Hochchinesisch mit dem Akzent des Dialekts aus der Stadt Shanghai, Deutsch mit einem südchinesischen Akzent, amerikanisches Englisch und sogar Kantonesisch mit einem Akzent des shanghainesischen Dialektes. Auf Kantonesisch sprach er über den Namen des Gerichts: „四川炒雜碎 (gebratenes Choy-Suey nach Sichuaner Art)“<sup>399</sup>, indem er die drei Worte

<sup>396</sup> Liangxiang bezeichnet die typische Gestik einer Rolle bzw. Figur, die während des ersten/letzten Auftritts oder nach einer Tanz- bzw. Kampfepisode von ihren Schauspielern dargestellt wurden.

<sup>397</sup> Kantonesisch war die meistgesprochene Sprache in den auslandschinesischen Migrationskulturen des 19. und 20. Jahrhunderts. Die geschätzte Zahl der Auslandschinesen, die Kantonesisch sprechen, beträgt heute ungefähr 60 Millionen.

<sup>398</sup> Dieser Satz wird in der obigen Beschreibung nicht erwähnt, sondern taucht in einer anderen Szene der Aufführung auf.

<sup>399</sup> Ebd.

炒雜碎 [tsau2 dzao9 soey3] kantonesisch artikuliert. Ebenso spricht die Figur der Dolmetscherin vier Sprachen, was im Auftritt zu ihrer Namenspräsentation deutlich gezeigt wird, wenn sie Deutsch mit einem asiatischen Akzent, Hongkong-Englisch, Hochchinesisch mit einem kantonesischen Akzent und Kantonesisch mit einem kaum unterscheidbaren leichten Akzent des Chaozhou-Dialektes der südchinesischen Min-Sprache spricht. Obwohl diese Figuren mehrsprachig sind, sprechen sie keine reine Sprache. Die Artikulation der gesprochenen Sprachen wird häufig mit einer anderen Sprache oder einem anderen Dialekt akzentuiert, und diese Figuren artikulieren ihre gesprochenen Sprachen nicht künstlich, sondern natürlich. Die obige Beschreibung der hybriden Substanz der Sprache verweist auf den Lebenszusammenhang der Künstler, die nicht unbedingt von ihren Muttersprachen<sup>400</sup> geprägt sind. Vielmehr zeigt sie ein natürliches Phänomen, indem die Artikulation der gesprochenen Sprachen von den Figuren/Menschen zwischen Kulturen eine performative hybride Kraft besitzt. Darüber hinaus wird auf ein kreatives Potential hingewiesen, wie die Sprachen mit unterschiedlichen phonetischen Realisierungen eine Vielfalt von Betonungen der gesprochenen Sprache bilden können.

#### 5.4.2.2. *Die kulturellen Übersetzungen der Figuren*

Betrachtet man die gesprochenen Sprachen als Träger der Kultur, wird es schwierig herauszufinden, welche Kultur diese Figuren präsentieren oder repräsentieren, weil sie weder eine einzige Sprache sprechen noch in einer einzigen Kultur agieren. Es ist jedoch interessant, die gesprochene Sprache und deren Inhalt zu betrachten, wenn die Figuren als kulturelle Übersetzer hinsichtlich ihrer entsprechenden kulturhistorischen und sozialpolitischen Rahmenbedingungen untersucht werden. Das Konzept der kulturellen Übersetzung, wie Bhabha es formuliert, bezieht sich auf die Stimme der Migranten und Minderheiten, die eine Artikulation und eine Positionalität beinhaltet.<sup>401</sup> Diese Übersetzung befindet sich in Räumen zwischen Kulturen, also im dritten Raum, und wird als Zeichen des Überlebens betrachtet. Durch diese kulturelle Übersetzung, die als Kontinuum der Transformation in postmodernen Gesellschaften betrachtet wird, entsteht dann möglicherweise eine Geschichte der Sprachen und der Landschaften von Migration und Diaspora. Angelehnt an das Konzept Bhabhas wird die kulturelle Übersetzung der Figuren zwischen Kulturen anhand von drei Dimensionen analysiert: Selbstübersetzung der eigenen Namen, Gruppenidentität und Positionalität ihrer Übersetzung.

Die Selbstübersetzung bezieht sich auf die Namen dieser Figuren und die von ihnen selbst gesprochenen oder von anderen adressierten Sprachformen. Arthur ist der Sohn Biberhahns, der Hochchinesisch spricht. Es soll angenommen werden, dass Arthur einen hochchinesischen Namen hat. Jedoch wird sein Name Arthur von anderen Figuren (wie. z.B. Ho-Gu und Atala) deutsch ausgesprochen. Dieser übersetzte Name hat ohne Zweifel mit Arthurs Lebensgeschichte zu tun: Er wurde mit acht Jahren in den Westen geschickt, um ihn dort in einer fürstlichen Residenz ausbilden zu lassen. Daher hat er den westlichen Namen Arthur. Dieser westliche Name, mit dem Arthur sein Selbst vor

---

<sup>400</sup> Der Begriff einer einzigen Muttersprache und deren Prägung scheinen mir problematisch, da Menschen, die zwischen Kulturen leben, häufig zwei- bzw. mehrsprachig im frühen Leben kommunizieren. Darüber hinaus können solche Menschen aus unterschiedlichen Gründen (wie. z.B. Dominanzverhältnisse unterschiedlicher Sprachen in der Welt, soziopolitische Rahmenbedingungen, Familiengewohnheiten und persönliche Interessen usw.) ihre Muttersprache in ihrem späteren Leben nicht unbedingt sprechen.

<sup>401</sup> Vgl. Bhabha, 2004. S. 314.

der anderen Kultur präsentiert, ist eine Bezeichnung der Selbstübersetzung. Der Name von Ho-Gu ist ursprünglich vom Französischen *haut goût* abgeleitet, was „starker, strenger Geschmack“ bedeutet.<sup>402</sup> Dessen Aussprache wurde von Nestroy „verwienerischt“, so heißt der Name dann „Ho-Gu“. Jedoch klingt das deutsch ausgesprochene „Ho-Gu“ ähnlich wie die zwei chinesischen Worte, 好苦 [hǎo kǔ], deren Bedeutung „sehr bitter“ ist. Aus diesem Grund stellte Ho-Gu dem Publikum diese assoziativen Klänge in seiner Volkssprache und deren Bedeutung vor. Die Vorstellung des Namens durch Ho-Gu selbst, von einem Wandel der Aussprache bzw. der Bedeutung begleitet, ist je nach Sprachenähnlichkeit verwandt bzw. verwandelt und entsprechend der lokalen Kultur angepasst. Die Dolmetscherin stellt dem Publikum ihre Namen als „Miu Lan Law“ direkt vor, in vier Weisen der Aussprache und ihre Namenssequenz der gesprochenen Sprache entsprechend, jedoch ohne veränderte Namenbuchstaben bzw. -zeichen oder eine Bedeutungsbenennung. Sie stellt ihre Namen jeweils mit Freude und Selbstbewusstsein vor. Dadurch zeigt sie ihre Identifikation mit all diesen gesprochenen Sprachen, selbst wenn die Aussprache ihrer Namen in alle diese Formen der Aussprache übersetzt ist.

Welche Gruppenidentitäten haben diese drei Figuren in der fiktiven Welt auf der Bühne? Diese Frage soll durch die Betrachtung der gesprochenen Sprachen und der Lebensgeschichten in der Aufführung beantwortet werden, d.h. welche Kultur die Personen erfahren hatten bzw. erfahren und welchen Beruf sie ausüben. Arthur wurde im Alter von acht Jahren zur Ausbildung in eine große Stadt im Westen geschickt und übte den angesehenen Beruf des Friseurs an diesem zivilisierten Ort aus. Dieser Ort im Westen könnte in Frankreich während der Zeit Nestroys, dem 19. Jahrhundert, liegen, da die Figuren im Stück *Häuptling Abendwind* von Nestroy der französischen Operette *Vent du Soir ou L'horrible festin* von Jacques Offenbach entnommen wurden und Paris in Frankreich seit langem ein Zentrum der Mode und Haarkunst geworden war. Am Anfang des 21. Jahrhunderts könnte dieser zivilisierte Ort Berlin sein, da Arthur auch Berlinerisch spricht. In den Dialogen bei der ersten Begegnung mit der Figur Atala identifiziert er „uns“ und Haarkunst mit dem zivilisierten Ort, wo er aufgewachsen ist. Offensichtlich lebt Arthur als junger Migrant an einem zivilisierten Ort, ist schon assimiliert und identifiziert sich fast völlig damit.

Ho-Gu ist vom Stamm der Papatutu und spricht in der Aufführung meist Hochchinesisch für Biberhahn oder für das Publikum, das auf der Seite des Stammes Papatutu sitzt oder an seiner Seite steht und auch das Hochchinesische kennt. In der Vorstellungsszene berichtet er über die unterschiedlichen Richtungen seiner Emigration. Da sein Name „strenger Geschmack“ bedeutet, könnte es sein, dass er in Frankreich gewesen war. In der Zwischenszene des Wiedertreffens mit der Dolmetscherin zeigt sich, dass Ho-Gu amerikanisch spricht und an der Harvard Universität studiert hat. Das bedeutet, dass er auch eine Weile in den USA war. Letztendlich ist er auf die Insel des Stammes der Großlulu gekommen und arbeitet als Koch für den Häuptling Abendwind. Obwohl er in der Vorstellungsszene auf Deutsch vorliest, spricht er in den meisten Szenen wenig Deutsch. Ähnlich wie Arthur kann Ho-Gu der Gruppe der Migranten zugeordnet werden. Jedoch ist er wegen seiner mangelnden deutschen Sprachfähigkeit, seiner Erklärung über die Bedeutung seiner Namenübersetzung in seiner Volkssprache, seines Kampftanzes mit den Messern und der Bestechung von Arthur mittels eines neuen Haarschnitts nicht unbedingt in die aktuelle Kannibalen-Kultur des Stammes der

---

<sup>402</sup> Vgl. Nestroy, 1970, S. 36.

Großlulu integriert oder damit identifiziert. Wenn auch auf kompliziertere Weise als Arthur hat Ho-Gu schon früher die Erfahrung der Diaspora gemacht, ungeachtet dessen, ob freiwillig oder nicht.

Die Erfahrung der Diaspora scheint auch im Leben der Dolmetscherin zu existieren. Aufgrund ihres zivilisierten Anzugs und des Arbeitseinsatzes als Dolmetscherin des Häuptlings Abendwind kann man schließen, dass sie nicht unbedingt zum Stamm der Großlulu gehört, obwohl sie die Sprache dieses Stammes, wenn auch mit einem Akzent spricht. Sie akzeptiert in der Zwischenszene des Dienstwechsels auch den von Häuptling Biberhahn angebotenen Arbeitseinsatz als Dolmetscherin, obwohl sie Biberhahn in scherzhafter Weise antwortet, dass sie nur wenig Mandarin spreche. D.h. sie identifiziert sich auch nicht unbedingt mit dem Stamm der Papatutu. Ihre Erfahrung in den USA wird in der Zwischenszene des Wiedertreffens mit Ho-Gu enthüllt. Jedoch spricht sie kein amerikanisches Englisch, sondern Hongkong-Englisch. Ihre eigene Namensvorstellung weist darauf hin, dass sie sehr natürlich Kantonesisch sprechen kann, aber mit einem ganz leichten Akzent des Chaozhou-Dialektes. Wie oben ausgeführt, ist es schwierig zu erraten, woher sie kommt, welche Muttersprache sie hat oder welcher Gruppe sie sich zugehörig fühlt. Man kann aber annehmen, dass sie ihr Leben in unterschiedlichen Sprachräumen bzw. Kulturen der Welt verbracht hat; oder dass sie ein Leben als international anerkannte professionelle Übersetzerin führt, die einen festen Arbeitsort nicht haben kann, sondern mobil ist. Wegen ihrer Mehrsprachigkeit gehört sie auf jeden Fall im Vergleich zur einsprachigen Mehrheit in einem Sprachraum zu einer mehrsprachigen Minderheit in der Welt.

Im Hinblick auf die Positionalität der kulturellen Übersetzung wird die Vermittlung der Dolmetscherin sowohl in der Szene der Pressekonferenz als auch der Gipfelkonferenz eingehender beschrieben und analysiert. Für die Pressekonferenz ist die Dolmetscherin vom Häuptling Abendwind eingestellt. Sie übersetzt, was Abendwind gesagt hat, vom Deutschen ins Hochchinesische, nicht simultan, sondern konsekutiv, in einer protokollarischen Art und Weise. Ob sie in ihre Muttersprache, d.h. Hochchinesisch, dolmetscht, kann man nicht feststellen, da sie unterschiedliche Sprachen mit gemischten Betonungen und Aussprachen spricht. Für ein besseres Verständnis in der Aufnahmekultur und die Erleichterung der Aufgabe der Dolmetscherin gilt die konventionelle Praxis, dass Dolmetscher in ihre Muttersprache übersetzen. Das ist aber nicht der Fall bei der Dolmetscherin auf dieser Pressekonferenz. Man kann ihre Positionalität durch ihre Muttersprache bzw. Sprachfähigkeit nicht entschlüsseln. Nach Meinung des Regisseurs, Dietrich Stern, betont die Darstellung der Übersetzungsszenen in den Aufführungen seit dem Jahr 2002 eher die Fremdheit als sie zu überbrücken.<sup>403</sup> Die Übersetzungsszene der Pressekonferenz ist somit eine Inszenierungsstrategie. Man kann in dieser Szene nicht entziffern, ob sie als Stimme für die Diaspora oder für den Beruf der „Übersetzer“ spricht. Mit dem Blick auf ihren Beruf als Dolmetscherin kann man jedoch feststellen, dass sie vom Dolmetschen lebt. Dies kann dann eine andere Perspektive in Hinblick auf das Machtverhältnis zu ihren Arbeitgebern bieten. Da sie von Abendwind als Dolmetscherin eingestellt wurde, kann man vermuten, dass sie in der Pressekonferenz an der Seite des Stammes Großlulu steht. Sie ist in der Tat sehr treu zum Inhalt des Originals, selbst wenn Abendwind als Häuptling eine unpassende Rede<sup>404</sup> vor seinem Volk in der Öffentlichkeit hielt, übersetzt sie diese unpassenden Sätze genau ins Hochchinesische, wobei sie jedoch als loyale Mitarbeiterin versucht,

---

<sup>403</sup> WWTF, 2003. Ohne Seitenangabe.

<sup>404</sup> Wie z.B. „Sitzen beim Essen, beim Trinken, Rauchen und denken, denken an gar nix mehr“.

mit Mikrophonschlägen ins Protokoll dieser Rede Abendwinds zu intervenieren. In einer späteren Szene der Gipfelkonferenz zwischen Abendwind und Biberhahn ist die Dolmetscherin dann von Biberhahn eingestellt. Die Dolmetscherin kann fließender Deutsch als Hochchinesisch sprechen, denn sie zeigt Biberhahn gegenüber wenig Sprachfähigkeit auf Hochchinesisch und dolmetscht während der Gipfelkonferenz ohne Hilfe des Manuskripts bzw. Protokolls vom Hochchinesischen ins Deutsche. Ob das Hochchinesische oder das Deutsche ihre Muttersprache ist, bleibt unklar. Ähnlich wie im Fall der Pressekonferenz kann man nur annehmen, dass sie in der Gipfelkonferenz an der Seite ihres Arbeitgebers Biberhahn steht. Im Hinblick auf die beiden Szenen, die Pressekonferenz und die Gipfelkonferenz, hat die Dolmetscherin ihre Position wegen unterschiedlicher Arbeitgeber gewechselt. Ihre Positionalität in beiden Szenen liegt nicht in ihrer Muttersprache sowie Sprach- bzw. Übersetzungsfähigkeit oder in ihren Gruppenidentitäten begründet, sondern vielmehr in der Macht ihrer Arbeitgeber. Ob sie bei diesen zwei Akten des Dolmetschens eine Vermittlung oder eine Verfremdung erzeugt, diese Frage soll dann im Zusammenhang der ästhetischen Wahrnehmung und Bedeutung untersucht werden.

#### **5.4.3. „Wohlfühlen“ im künstlerischen Arbeitsprozess und Identifikation mit den Mittlerfiguren in der Aufführung als psychisches „Empowerment“**

In der Theaterproduktion war ich eine der Mitwirkenden, und zwar sowohl als eine der Übersetzerinnen für Schrift und Wort in der Produktion als auch als Darstellerin der Dolmetscherin in der Aufführung. Im Hinblick darauf soll meine ästhetische Wahrnehmung aus der Perspektive einer teilnehmenden Künstlerin betrachtet werden, die vom Anfang des Arbeitsprozesses bis zur Aufführung involviert war. Während der Aufführung saß ich zum einen als Zuschauerin auf der Bühne, zum anderen agierte ich als Darstellerin mit anderen Figuren. Gegenstand der Untersuchung der ästhetischen Wahrnehmung im nun folgenden Teil werden mein ‚Wohlfühlen‘ im künstlerischen Arbeitsprozess und insbesondere meine Identifikation mit den Mittlerfiguren in der Aufführung unter dem Aspekt des psychischen ‚Empowerments‘. Dabei wird versucht, reflexiv den Wandel von einem desorientierten, labilen psychischen Zustand bis zur Erlangung eines Zustandes des Selbstbewusstseins bzw. der Selbstsicherheit zu beschreiben.

Zunächst jedoch soll das Konzept des ‚Empowerment‘ erläutert werden. Das amerikanisch-englische Wort „Empowerment“ wird wörtlich als „Selbstermächtigung“, „Selbstbefähigung“ oder „Stärkung von Eigenmacht und Autonomie“ übersetzt. Dieser aus den USA stammende Begriff<sup>405</sup> ist mittlerweile in unterschiedlichen Disziplinen nach eigenen Kriterien bzw. untersuchten Kontexten oder Kulturen interpretiert worden, wobei ihm neue Bedeutungen zugeschrieben wurden.<sup>406</sup> Für die folgende Analyse der

---

<sup>405</sup> Die Idee des „Empowerments“ stammt aus dem Bereich der Bürgerrechtsbewegungen der 1950er bis 70er Jahre in den USA, die für sozialpolitische Gleichberechtigung der marginalisierten Minderheitsgruppen (Afroamerikaner, American Indians und Chicanos) kämpften. Der Begriff wurde zuerst vom amerikanischen Gemeindepsychologen Julian Rappaport in den 70er Jahren erwähnt und bekannt gemacht. Vgl. Rappaport, 1977.

<sup>406</sup> Der Begriff ist mittlerweile vom Bereich der Soziopsychologie bis zum Bereich der Philosophie, der „Self-Help“-Industrie und Motivationswissenschaft im englischen Sprachraum verbreitet, während er im deutschsprachigen Raum in die Disziplinen der Sozialpädagogik, Soziopsychologie, Psychopsychiatrie, Sozialtheaterpädagogik, der Soziopolitik und der wirtschaftlichen Managementstrategie transferiert wurde. Im Bereich der Sozialtheaterpädagogik siehe Haug, 2005.

Wahrnehmung erachte ich die vom deutschen Sozialpädagogen Norbert Herriger vorgeschlagene Definition als relevant. Nach ihm bedeutet der Begriff „Empowerment“,

„Selbstbefähigung und Selbstbemächtigung, Stärkung von Eigenmacht, Autonomie und Selbstverfügung. Empowerment beschreibt mutmachende Prozesse der Selbstbemächtigung, in denen Menschen in Situationen des Mangels, der Benachteiligung oder der gesellschaftlichen Ausgrenzung beginnen, ihre Angelegenheiten selbst in die Hand zu nehmen, in denen sie sich ihrer Fähigkeiten [bewusst] werden, eigene Kräfte entwickeln und ihre individuellen und kollektiven Ressourcen zu einer selbstbestimmten Lebensführung nutzen lernen. Empowerment – auf eine kurze Formel gebracht – zielt auf die (Wieder-) Herstellung von Selbstbestimmung über die Umstände des eigenen Alltags.“<sup>407</sup>

Damit gehe ich von der Lesart der Selbstermächtigung eines problembetroffenen Selbst aus, um eine psychische (seelisch/geistige) Wahrnehmung der Selbstbemächtigung im künstlerischen Arbeitsprozess (sowohl in der Produktion als auch in der Aufführung) zu reflektieren.

Zu Beginn der oben erwähnten Theaterzusammenarbeit mit dem Wu Wei Theater Frankfurt fühlte ich mich in besonderem Maße von der Gesellschaft ausgegrenzt, obgleich ich schon 7 Jahre als ausländische Studentin in Deutschland lebte. Dieses Gefühl resultierte zunächst aus verschiedenen Erfahrungen des nur oberflächlich Wahrgenommen-Werdens, die mir in der deutschen Gesellschaft zuteil wurde, wie etwa stereotyp und darin objekthaft als „asiatische Exotin“ oder als „reiche Hongkongerin“ oder als funktionales Instrument einer „chinesischen Kulturträgerin“ betrachtet zu werden. Eine reale, individuelle Persönlichkeit bzw. Lebenserfahrung wird dabei von Vertretern der Mehrheitsgesellschaft entweder erst gar nicht wahrgenommen oder letztlich doch ignoriert. Eine emphatische oder identifikatorische Kommunikation fand häufig in den Begegnungen in Deutschland nicht statt, und auch Freundschaften verliefen oftmals in einem ungleichen Verhältnis, in dem es kaum möglich war, sich wie eine Muttersprachlerin über von der Mehrheit abweichende Lebenssituationen zu äußern, d.h. Äußerungen über Abweichungen in der Lebenssituation wurden zumeist nicht verstanden oder missverstanden und auch ausgrenzend abgewehrt. Diese Erfahrungen standen in starkem Kontrast zu meiner Hongkonger Lebenssituation mit einem großen Freundes- und Familienkreis in einem aktiven Leben. Gefühle von Wut, Enttäuschung und Einsamkeit verstärkten sich auf Grund des sich Nicht-Verstandenfühlens und des Ignoriertseins durch die Mehrheit der deutschen Gesellschaft.

Das Gefühl des mangelnden Akzeptiertseins und Dazugehörens trat jedoch nicht nur in deutschen Kulturkreisen, sondern auch in anderen Kulturkreisen in Deutschland und im Ausland auf; so etwa bei der Frage nach dem Zeitpunkt meiner Rückkehr nach Hongkong, die mir während meiner Tätigkeit als Lehrerin der kantonesischen Kultur, Sprache, Literatur und des Theaters in China von Seiten der chinesischen Migranten in Berlin gestellt wurde, einer Frage, durch die der momentane Studienaufenthaltsort als ein nur provisorischer, „uneigentlicher“ stigmatisiert wurde.

Die entsprechende, ausgrenzende Erfahrung des Ausgegrenzt-Werdens hinwiederum widerfährt ebenfalls vielen, die bei Aufhalten in ihrem ursprünglichen Herkunftsland als Angehörige ihres gegenwärtigen Aufenthaltslandes apostrophiert werden. Entsprechend wurde mein Besuch in einer mir bereits bekannten Hongkonger

---

<sup>407</sup> Herriger, URL: <http://www.empowerment.de> (Stand: 21.2.2009).

Kunstorganisation von einer Mitarbeiterin dort ironisch als „Ankunft einer Deutschen“ angekündigt. Auch die Erfahrung, dass einige Chinesen aus der VR China oder aus Taiwan bei Begegnungen in Deutschland eher auf das Deutsche oder das Englische wechseln anstatt in der gemeinsamen Amtssprache Hochchinesisch mit mir zu kommunizieren, ruft ein Gefühl der Ausgrenzung hervor, da offenbar unterstellt wird, dass die koloniale Erziehung in Hongkong Kenntnisse in Hochchinesisch vermissen lasse. Eine andere Motivation für diesen „Sprachwechsel“ und die damit verbundene Ignoranz etwaiger Sprachkompetenzen von in Hongkong lebenden Chinesen kann in dem Bestreben gesehen werden, dass Chinesen aus der VR China oder aus Taiwan zu zeigen versuchen, dass auch sie „modernisierte, verwestlichte Chinesen“ seien.

Nicht zuletzt gehörte zu dem Erleben des Ausgegrenztwerdens jene Erfahrung der Stigmatisierung meiner Herkunftsgegend im Hongkonger Norden als „eine unzivilisierte, ursprüngliche Bevölkerung beherbergende Gegend“, die ein britischer Militäroffizier bei einer Begegnung in Deutschland vornahm.<sup>408</sup> Wenn auch selbstverständlich nicht ausnahmslos alle Begegnungen mit Menschen aus den verschiedenen Sprachräumen derartige Erfahrungen des Ausgegrenztwerdens durch vorurteilsbehaftete Einstellungen hervorriefen, so sind aber derartige Erfahrungen geeignet, eine tiefe Desorientierung der kulturellen Identität auszulösen und die Frage danach, zu welcher Kultur oder Gruppe man gehöre, virulent werden zu lassen.

Das Angebot der freien Theater Gruppe Wu Wei Theater Frankfurt zu einer Mitarbeit bei der Produktion des Stückes *Hauptling Abendwind*, und zwar als Übersetzerin und Darstellerin der Figur der Dolmetscherin auf der Bühne, erschien als Lösungsschritt auf dem Weg, Einsamkeit, Exklusion und das Gefühl des Ignoriert-Werdens aufzubrechen und zu überwinden. Bedenken hinsichtlich der Zulänglichkeit meiner Sprachkenntnisse im Deutschen und Hochchinesischen als meiner 3. und 4. Sprache verblassten angesichts der Attraktivität des Angebots, das viele Aspekte der von mir angestrebten beruflichen Tätigkeit umfasste, bei der die Sprachfähigkeiten, die Kunst des Schauspielens/Darstellens und die Kenntnis deutscher und chinesischer Theaterkulturen gefordert wurden.<sup>409</sup> Die Anfrage des Wu Wei Theater Frankfurt nach ersten dramaturgischen Ideen zu Figuren zwischen Kulturen unter dem Aspekt der Emigration erlaubten mir, meine Lebenserfahrung der chinesischen Migrationskultur in Deutschland und auch die verwirrte kulturelle Identität zu bearbeiten und künstlerisch auszudrücken.<sup>410</sup>

---

<sup>408</sup> Dieses Vorurteil stammt vermutlich schon aus dem Kampf des Tang-Clans gegen die britischen Truppen im Jahr 1899. Der Tang-Clan ist eine einheimische Gruppe in Hongkong, deren Vorfahren vor der britischen Regierungsübernahme im Norden Hongkongs lebten. Vgl. Law, 2010, S. 21-23.

<sup>409</sup> Nicht zuletzt waren es Ermutigung und Unterstützung seitens von Gui Sheng Dorn 王桂生, der von 1959-1963 in der Theaterakademie Shanghai mit dem Schauspieler An Zhen Ji (Figur Hauptling Biberhahn) gleichzeitig studiert hatte und später als Honorarprofessor an der Theaterakademie Shanghai tätig war, die mich die Aufgabe übernehmen ließen.

<sup>410</sup> Zur Vorbereitung der Aufgaben des Dolmetschens bzw. der Darstellung frischte ich neben meiner Schauspielersfähigkeit meine Sprachfähigkeit, insbesondere im Hochchinesischen, wieder auf und verbesserte sie. Die Grundkenntnis der Aussprache des Hochchinesischen sowie die Stufe der Konversation im Alltag hatte ich im Generalstudium an „The Chinese University of Hong Kong“ und durch mehrmalige zwei- bis dreiwöchige Semesterferienreisen in die VR China erworben. Neben dem Besuch des Konversationsfilmkurses im Sinologischen Seminar an der Freien Universität Berlin vertiefte ich zusätzlich das gesprochene Hochchinesisch im Alltag sowie die Aussprache einiger Literatur- bzw. Theatertexte im Training mit G. S. Dorn, der durch seine über 25jährige Berufserfahrung als Schauspieler in der VR China ein relativ standardisiertes Hochchinesisch sprechen konnte. Zu meinen Erfahrungen im Schauspiel/Darstellen zählen der siebenjährige Chor-Gesang sowohl in der Grundschule als auch im

Während der einwöchigen Probe im September 2003 hatte die Produktionsgruppe *Häuptling Abendwind* neben der Wiedererprobung der alten Szenen vorwiegend an den neuen Szenen, wie z.B. der Vorstellungsszene der Dolmetscherin, der Szene des Wiedertreffens zwischen Ho-Gu und der Dolmetscherin sowie des Dienstwechsels der Dolmetscherin gearbeitet. Im Verlauf des Arbeitsprozesses und der Theatertourneen spielten die Ermutigung und das Lob der Gruppenmitglieder eine große Rolle bei der Herausbildung der psychischen Wahrnehmung des Wohlfühlens. Betrachtet man die Momente, die zum Aufbau dieses Gefühls beitrugen, dann waren es insbesondere Verknüpfungen zu früheren Leistungen oder früher bereits erworbenen Befähigungen, die die neue Tätigkeit in Deutschland mit meinen beruflichen Erfahrungen, Fähigkeiten und Kenntnissen in Hongkong und China verbanden. Die Schauspielerin der Figur Atala, Angelika Sieburg, zugleich auch in der Produktion meine Arbeitgeberin, etwa ermutigte mich zur schnellen Beherrschung bzw. Artikulation des Hochchinesischen, indem sie mich daran erinnerte, dass meine sogenannte Muttersprache Kantonesisch mit dem Hochchinesischen aus der gleichen Sprachfamilie stammte. Der Schauspieler der Figur Arthur, Ma Liang, bot mir Hilfe als Lektor meiner Aussprache auf Hochchinesisch dieser Szene vor jeder Aufführung an. Bei den Aufwärmübungen in der Probe erkannte der Schauspieler An Zhen Ji an meinen Körperbewegungen meine frühere Schauspielerfahrung bzw. -ausbildung. Nach der zweiten Aufführung in Berlin lobte der Schauspieler der Figur Ho-Gu, Qian Zheng, meine Aussprache auf Hochchinesisch sowie mein Schauspiel.<sup>411</sup> Nach der ersten Aufführung in Frankfurt sprach sich der Regisseur Stern lobend über meine Darstellung aus. Dieses Lob bedeutete für mich, zwar nicht gleich eine volle Anerkennung und vollständige Etablierung, jedoch eine Akzeptanz meiner Mitarbeit und eine Inklusion zur Künstlergemeinschaft bzw. -gesellschaft.<sup>412</sup> Die künstlerische Mitarbeit brachte Zuspriech, einen Zuspriech, der mir eine Stärkung des Selbstwertgefühls und der Selbstermächtigung bedeutete, da die eigenen Befähigungen in die berufliche Praxis integriert waren und zudem die eigene Lebenssituation im Kunstwerk der Aufführung ihren Ausdruck fanden und auf diesem Weg das Missverstanden- und Ignoriert-Werden wie es den Alltag kennzeichnete, aufgehoben waren, wodurch ein Sich-Wohlfühlen Raum bekam.

Die Mitarbeit in der Theater-Produktion erlaubte grundsätzlich eine Identifikation mit den verschiedenen Figuren. Dies wurde durch die Zuhilfenahme der Videoaufzeichnungen von der Aufführung bezüglich der Darstellung der Figur der Dolmetscherin bzw. durch die Interaktion mit der Figur Ho-Gu und die Wahrnehmung der Figuren zwischen den Kulturen noch erweitert. Die Übersetzung eigener Namen von Mittlerfiguren vor den anderen Kulturen ist mittlerweile im Leben von Menschen zwischen unterschiedlichen Kulturen selbstverständlich. Die Gruppenidentität der Migrant\*innen, zu der die Figuren Arthur und Ho-Gu gehören, kann ich wegen meiner

---

Gymnasium, die vierjährigen chinesischen, asiatischen und westlichen Volkstänze im Gymnasium, die dreijährige Schauspielpraxis in verschiedenen Studententheatergruppen an „The Chinese University of Hong Kong“ und das einjährige Austauschstudium an der „Theater School“ der „University of California, San Diego“ in den USA, wo ich formale Ausbildung in verschiedenen Schauspiel-, Tanz- bzw. Bewegungs- und Gesangskursen besuchte und als Schauspieler\*in in zwei Aufführungen von Studententheatergruppen mitwirkte. In Deutschland arbeitete ich in den Jahren 2001-2002 als eine der Sprecher\*innen im Sprechstück *Fürsprecher* der freien Theatergruppe „postproduktion“.

<sup>411</sup> Ich war überrascht und erfreut, dass Dr. Christel Weiler, eine Dozentin des Instituts der Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, meine Darstellung positiv bestätigte.

<sup>412</sup> Es gab jedoch auch Kritik an der Regie, in der die unangemessene künstlerische Freiheit für die Darsteller\*innen bemängelt wurde. Siehe Renn vom 16.9.2003.

nunmehr dreizehnjährigen Erfahrung mit chinesischen Migranten in Deutschland empathischer erkennen. Mittels der Lebensgeschichte der Figur Arthur assoziiere ich mich mit der Selbst-Stärkung-Bewegung 自強運動 (ca. 1861-1895), einer politisch-institutionellen Reformbewegung in der chinesischen Qing-Dynastie, die darauf zielte, dass China durch das Lernen von westlichen Techniken gestärkt werde und sich gegen den Imperialismus des Westens in China wehren konnte. Die Figur Ho-Gu und seine Arbeit als Koch verbinde ich mit den Lebenserfahrungen der aus Kanton stammenden ersten zwei Chinesen, Feng Haho/馮亞學 (1797-1877) und Feng Assing/馮亞生 (1792-1889) im preußischen Königreich.<sup>413</sup> Diese beiden Chinesen wurden in den Diensten des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. (1770-1840) erst als chinesische Lehrer und Übersetzer für den Sinologen Wilhelm Schott (1802-1889) und dann nach ihrer Ausbildung der deutschen Sprache als Übersetzer ins Chinesische für den König eingesetzt.<sup>414</sup> Beide arbeiteten auch in den königlich-preußischen Gartenanlagen. Außerdem kann ich den Koch Ho-Gu mit einer kurzen Geschichte des „Workplace-Empowerments“ assoziieren, in der die chinesischen Arbeiter beim Eisenbahnbau im Westen der USA Mitte des 19. Jahrhunderts eine effizient-orientierte Methode der Arbeiter-Verantwortung gebrauchten.<sup>415</sup> Mit den beiden fiktiven Figuren der Migranten, die durch die Ausbildung im beliebten modischen Beruf des Friseurs bzw. des hochangesehenen Hof-Kochs in der Mitte der Gesellschaft ihr Leben meistern, kann ich mich als Dolmetscherin sowohl mit dem realen Beruf in der Produktion als auch der fiktiven Figur auf der Bühne identifizieren. Dabei erfahre ich Selbstbegründung durch die Vermittlung der Differenz von Theaterkulturen und die kulturelle Übersetzung vom Leben der Migranten bzw. Diaspora in fremden Ländern. Wie beim Theater des Unterdrückten des brasilianischen Theatermakers Augusto Boal (1931-2009)<sup>416</sup> wird meine Identifikation mit den „Figuren zwischen den Kulturen“ vom Gefühl des marginalisierten Selbst in der Welt befreit. Das Selbstgefühl veränderte sich vom früheren verwirrten zu einem klaren und sicheren Zustand. Ich identifizierte mich sowohl mit der Gruppe der Migranten als auch mit dem Beruf der Übersetzerin/Schauspielerin/Theaterwissenschaftlerin zwischen verschiedenen Kulturen. Der Rückblick auf die ermutigende und anerkennende Erfahrung der künstlerischen Mitarbeit und die Identifikation mit den Mittlerfiguren ermöglichten es, das Gefühl des Ausgesetztseins in der Welt und der Einsamkeit zu verringern. Darüber hinaus bedeutet die positive Erfahrung auch eine Ermutigung zu einer aktiven Gestaltungskraft im weiteren professionellen Leben der chinesischen und deutschen Theaterkulturen. Durch die Wahrnehmung des Wohlfühlens sowie der Identifikation als psychischem „Empowerment“ konnte die Selbst-Desorientierung überwunden werden und Selbstsicherheit an ihre Stelle treten.

#### **5.4.4. Ästhetische Bedeutung der Mittlerfiguren: kreatives Mittelglied**

In diesem Abschnitt zur ästhetischen Bedeutung werden die Mittlerfiguren, also die „Figuren zwischen den Kulturen“ in der Theateraufführung, als kreative Mittelglieder auf drei Ebenen erörtert: zwischen dem deutsch- und dem chinesischsprachigen Schauspiel, zwischen der Repräsentation des zeitgenössischen Fremden des 19.

<sup>413</sup> Vgl. Gütinger, 2004. S. 56.

<sup>414</sup> Assing übertrug beispielsweise als einer der ersten die religiöse Schrift *Der Kleine Katechismus* von Martin Luther ins Chinesische. Siehe Yu-Dembksi, 2007. S. 8-10.

<sup>415</sup> Siehe Short History of Empowerment. URL: <http://www.motivation-tools.com/workplace/history.htm> (Stand: 22.5.2008).

<sup>416</sup> Vgl. Boal, 1989. S. 67-118.

Jahrhunderts und der Präsentation des aktuellen Anderen-Eigenen des 21. Jahrhunderts sowie zwischen den Schauspielern/Rollen und dem Publikum. Zum Konzept der Kreativität wird zunächst Gruzinski zitiert.

„[„Disappearance[‘] also implies a form of systematically overlooked presence, as though an external gaze ignored the existence of creative originality by clinging to traditional dualisms – those between East and West or between tradition and modernity. Hong Kong’s creativity – in movies, books, architecture – is constantly disappearing not so much because it is effaced but because it is being spontaneously overlooked in [favor] of clichés and conventional or familiar images.“<sup>417</sup>

Bei der Denkweise des Dualismus zwischen Ost und West, zwischen Tradition und Modernität sowie zwischen Fiktion und Realität wird das kreative Mittelglied der Mittlerfiguren in der Aufführung nicht außer Acht gelassen, vielmehr soll es eingehend betrachtet werden. Das Kreative wird durch die Merkmale des Neuen bzw. Originalen sowie der Austauschbarkeit erörtert, wodurch eine globale Subjektivität aufscheint.

Räumlich betrachtet ist es das deutschsprachige Schauspiel, das die Mittlerfiguren mit dem chinesischsprachigen verbindet. Das Schauspiel bezieht sich hauptsächlich auf die Äußerungen der Mittlerfiguren, die so von den Zuschauern erfahren werden können. Hinsichtlich ihrer Äußerung ist der soziolinguistische Aspekt der Sprachübersetzung zu betrachten. Die Mittlerfiguren, Ho-Gu und die Dolmetscherin, sind diglossia<sup>418</sup>, da sie innerhalb der meist chinesischen Sprachgesellschaft sowohl das formelle offizielle Hochchinesisch als auch eine informelle gesprochene Sprache Kantonesisch sprechen.<sup>419</sup> Durch die Übersetzung sowohl in der Pressekonferenz als auch in der Gipfelkonferenz möchte ich argumentieren, dass statt der Verfremdung eine Ästhetik der interlingualen Wiederholung zu erfahren ist. Die Zuschauer, die kein Chinesisch können, werden wahrscheinlich die Wirkung der Verfremdung, wie der Regisseur Stern es formuliert, oder des Kauderwelsches, wie eine Zeitungsschlagzeile bemerkte<sup>420</sup>, empfinden. Die Zuschauer aber, die sowohl Deutsch als auch Chinesisch können, wie ein offenbar asiatisches Publikum im Stadttheater Wolfsburg, das während der Aufführung durchaus mitgelacht hat, finden Vergnügen an der Koexistenz der unterschiedlichen Sprachen; eine Erfahrung, die ich in ähnlicher Weise als Darstellerin der Dolmetscherin im Prozess der Übersetzung zwischen den Sprachen machte<sup>421</sup>, als ich auf der Pressekonferenz aus bayerischer Mundart ins Hochchinesische dolmetschte, indem ich in einer formalen Standardsprache sprach. Auf der Gipfelkonferenz dolmetschte ich aus dem Hochchinesischen ins lokale Wienerische, indem ich den „Volksmund“ übernahm. Zur Wirkung der Verwandlung durch Übersetzung gibt der Dramaturg der Aufführung, Lars Schmid, eine inspirierende Beschreibung:

---

<sup>417</sup> Gruzinski, 2002. S. 205.

<sup>418</sup> Zum Begriff der Diglossie lehne ich mich an das Konzept des amerikanischen Soziolinguisten Charles A. Ferguson (1959) und des jüdisch-amerikanischen Soziolinguisten Joshua A. Fishman an. Vgl. Lindsay, 2006. S. 10-11.

<sup>419</sup> Der Zustand der Diglossie ist geographisch bedingt. Falls der Raum/Kontext sich in Hongkong SVZ und Macau SVZ befindet, in denen Kantonesisch auch eine der offiziellen Sprachen ist, sind die beiden Mittlerfiguren multilingual.

<sup>420</sup> „Unterhaltsames Kauderwelsch mit dem Häuptling Abendwind“. In: *taz Berlin* vom 15.9.2003.

<sup>421</sup> Der Gebrauch der formalen Standardsprache ‚Hochchinesisch‘ bei der Übersetzung in den beiden Konferenzen wurde in einem Übersetzungsbüro in Wien von den drei chinesischen Übersetzern gemacht. Ich, als Darstellerin der Dolmetscherin, konzentrierte mich hauptsächlich auf die Artikulation bzw. Darstellung der soziopolitischen Dimension der Standardsprachen Hochchinesisch bzw. des lokalen Wienerischen.

„Etwas in eine andere Sprache zu übersetzen bedeutet nicht einfach, einem Inhalt eine andere Form zu geben. Der Inhalt verändert sich in der fremden Sprache, klingt anders, bedeutet anderes, nimmt einen anderen Gestus an. Der Übersetzer ist keine passive Instanz, sondern ein Akteur, der etwas Neues produziert, der sich für bestimmte Worte und gegen andere entscheidet, der eine neue Melodie produziert. In seiner Übersetzung vom Deutschen ins Chinesische verwandelt sich der Text, in seinem neuen Klang nimmt er andere Konnotationen an, weckt er andere Assoziationen, andere Affekte.“<sup>422</sup>

Die beiden Konferenzen befinden sich wegen der unterschiedlichen Soziolekte der Sprachen bei der Übersetzung in einer Verwandlung. Wenn das Deutsche mit bayerischer Mundart ins Hochchinesische gedolmetscht wird, wird die Pressekonferenz von einer regionalen umgangssprachlichen Ebene auf eine formale und staatliche Ebene gehoben. Sie verwandelt sich auch von einer möglichen bayrischen Assoziation, wie z.B. dem Königreich Bayern des 19. Jahrhunderts in eine mögliche chinesische, wie im Zusammenhang mit der „Gelben Gefahr“ des 19. Jahrhunderts. Außerdem kann der Affekt der krampfhaften Ausatemungsstörung, aufgrund der Affrikate „kx“ des südbayerischen Dialekts, mit einer heiteren Melodie – wegen der Tonsprache des Hochchinesischen – assoziiert und empfunden werden. Wenn das Hochchinesische ins Wienerische übersetzt wird, wird die Gipfelkonferenz von einer formalen staatlichen auf eine lokale umgangssprachliche Ebene gesetzt, von einer möglichen chinesischen Assoziation, wie z. B. *Das Land des Lächelns*, in eine mögliche Wienerische, wie z.B. der Wiener Schmah, und von einem hysterischen Gemütszustand – wegen der hohen schrillenden Tonlage des Hochchinesischen – in eine Gemütsbewegung des Ärgers – wegen des schnaubenden Nasalvokals des Wienerischen – transformiert. In dieser Hinsicht sind die Übersetzer bzw. die Dolmetscherin keine passiven Instanzen, sondern Akteure, indem sie durch die Übersetzungsstrategie, die sich auf die unterschiedlichen Soziolekte der Sprachen bezieht, das deutschsprachige Schauspiel mit dem chinesischsprachigen durch die Übersetzungssprachen verbinden, um etwas Neues bzw. Schöpferisches zu kreieren und darzustellen. Die entsprechenden Verwandlungen durch Übersetzung geben der ästhetischen Erfahrung der beiden Konferenzszenen eine neue und originale Qualität, wobei die Soziolekte beider Sprachen, ihre soziopolitischen bzw. -kulturellen Assoziationen und ihre aus den phonetischen Merkmalen bzw. Unterschieden entstandenen, assoziativen Affekte zur Betrachtung kommen. Insofern ist eine Ästhetik der interlingualen Wiederholung, trotz desselben Inhalts, in beiden Konferenzszenen zu erfahren.

Was die Sprachfähigkeit der Mittlerfiguren anbelangt, sind sie bilingual (Arthur) bzw. multilingual (Ho-Gu und die Dolmetscherin), weil sie zwei bzw. mehr unterschiedliche nationale Sprachen sprechen, ungeachtet dessen, ob sie in allen Sprachen die gleiche Kompetenz haben oder mit Akzenten sprechen. Wenn die Übersetzungen in den Konferenzszenen und die kulturellen Übersetzungen der „Mittlerfiguren“ berücksichtigt werden, wechseln die Mittlerfiguren sich zeitlich ab, wobei sie das Fremde des 19. Jahrhunderts repräsentieren und die Anderen das 21. Jahrhundert präsentieren. Ho-Gu stellt einen Bewohner auf den Südseeinseln dar, der in einer Kannibalen-Kultur lebt. Arthur wurde trotz seines unzivilisierten Ursprungs später im Westen ausgebildet und glaubt, dass seine westliche Welt zivilisierter ist als die Welt Atalas, des Stamms der Großlulu. Dadurch wird das Fremde auf den fernen Südseeinseln im 19. Jahrhundert als unberührt von der europäischen (französischen und wienerischen) Kultur vorgestellt und dargestellt. Mit der Hinzufügung des neuen Mediums der Übersetzungen, des Wiedersehens zwischen Ho-Gu und der Dolmetscherin wird die zeitliche Dimension ins

---

<sup>422</sup> Schmid, 2003. Ohne Seitenangabe.

21. Jahrhundert ausgedehnt, und die sprachliche Darstellung variiert vom Deutschen über das Chinesische bis ins Englische. Innerhalb dieser Szenen repräsentieren sie dann keine fernen Fremden außerhalb der eigenen Länder mehr, sondern sehr nahe liegende Andere-Eigene im Westen, wie z.B. die Migrant\*innen oder Angehörigen einer Diaspora, denn sie sprechen nicht nur die Sprache des Ostens, wie z.B. Hoch-Chinesisch und Kantonesisch, sondern auch die Sprachen des Westens, wie z.B. Deutsch und Englisch. Mit ihrer Mehrsprachigkeit können sie so im Westen wohnen und im Beruf des Übersetzers arbeiten. Durch das Wechselspiel zwischen diesen beiden Welten von Ho-Gu und der Dolmetscherin werden die zeitgenössische Fremde des 19. Jahrhunderts und das aktuelle Andere-Eigene des 21. Jahrhunderts in den Mittlerfiguren durch ihre multilinguale Sprachfähigkeit dargestellt. In dieser Hinsicht dienen die Mittlerfiguren als Verbindungsglied der zeitlichen Räume in der Aufführung. Das Verbindungsglied ist insofern kreativ, als es nicht nur durch zwei Sprachen, Deutsch und Chinesisch, als Mittel fungiert, sondern noch in einer zusätzlichen Sprache, Englisch, dargeboten wird. Dadurch befindet sich die aktuelle Welt nicht nur in einem einsprachigen lokalen Raum, sondern in einem dreisprachigen, große Distanzen umfassenden, also globalen Raum.

Die Mittlerfiguren sind auch Mittelglieder zwischen dem Publikum und den Schauspielern/Rollen durch ihre Sprachvielfalt und ihre unterschiedlichen Rollen als Erzähler und Schauspieler der Figur des Kochs von Ho-Gu sowie als Zuschauerin auf der Bühne und als Darstellerin der Dolmetscherin durch Miu Lan Law. Ihre Sprachvielfalt und ihre Doppelrollen ermöglichen es ihnen, mit unterschiedlichen Schauspielern und Zuschauern zu interagieren. Zum einen interagiert Ho-Gu meist mit den anderen Schauspielern bzw. Rollen, wobei er hauptsächlich auf Hochchinesisch auf die Figur Abendwind reagiert oder seine Rede ein bisschen wiederholt, so dass das Publikum, das nur Chinesisch, aber kein Deutsch kennt, auch die ganze Handlung der Aufführung erahnen oder zumindest erraten kann, was Abendwind sagt. Zum Anderen spricht er als Erzähler in der Vorstellungsszene das Publikum direkt an, sowohl auf Hochchinesisch als auch auf Deutsch. In dieser Hinsicht verknüpft er durch seine bilinguale Fähigkeit andere Schauspieler/Rollen mit dem Publikum. Die Dolmetscherin fungiert meist als Zuschauerin auf der Bühne, mit der sich das Publikum identifizieren kann. Sie ist aber auch Akteurin in den Zwischenszenen, wobei sie durch ihre Sprachvielfalt mit anderen Schauspielern/Rollen interagiert. Ähnlich wie Ho-Gu bietet sie in den Konferenzszenen durch ihre Übersetzungen dem Publikum, das nur Deutsch, aber kein Chinesisch kennt, oder umgekehrt, mehr Verständnis für die Handlung der Aufführung, so dass das Publikum die Aufführung besser verfolgen kann. In den Szenen des Wiedererkennens oder Wechseldiensts gibt sie durch ihre Beherrschung des Englischen bzw. des Hochchinesischen dem Publikum, das nur Deutsch kennt, etwas Neues oder Rätselhaftes. Mit Bezug darauf verbindet sie das Publikum durch ihre trilinguale Vielfalt mit anderen Schauspielern/Rollen in der Aufführung. Zum Schluss ist das Mittelglied durch die Sprachvielfalt und die Doppelrollen der Mittlerfiguren kreativ, weil es, indem es als neue und angemessene Inszenierungsstrategie fungiert und somit den Zuschauern ein besseres Verständnis für die Handlung der Aufführung zu bekommen ermöglicht oder indem es den Zuschauern etwas Spannendes Rätselhaftes anbietet, wobei von einem aktiven Publikum, beinahe wie von einem sprachhermeneutischen Akteur, verlangt wird, die Mittlerfiguren zu entschlüsseln.

Das kreative Mittelglied der Mittlerfiguren kennzeichnet durch seine sprachliche bzw. kulturellen Übersetzungen, wie oben erklärt wird, auf der räumlichen und zeitlichen Ebene und der Ebene der Ko-Präsenz zwischen den Schauspielern/Rollen und dem

Publikum, eine Austauschbarkeit der Mittlerfiguren zwischen der deutschsprachigen und der chinesischsprachigen Theaterkultur. Diese Austauschbarkeit der Mittlerfiguren befindet sich weder in einer intervenierenden Haltung gegen eine dominante Sprachhierarchie innerhalb einer einsprachigen Theaterkultur noch in einer Transgression über eine einsprachige Theaterkulturgrenze hinaus, sondern kooperativ in einer wechselseitigen Beziehung zweier Theatersprachräume. Damit tritt die Subjektivität der Mittlerfiguren in einem Prozess hervor, der sich in einer mehrsprachigen, globalen Welt entwickelt und nicht etwa von einer einsprachigen, lokalen, regionalen bzw. nationalen Kultur statisch begrenzt wird. Ihr Subjekt zeichnet sich durch Hybridität aus und ist nicht auf der Ebene des Lokalen, Regionalen, Nationalen oder Kontinentalen, sondern des Globalen angesiedelt, die vom Weltenbummeln der Individuen durch ihre Mittelglieder innerhalb einer Globalpolitik, -wirtschaft oder -kultur symbolisiert wird.<sup>423</sup> Die Entstehung einer globalen Subjektivität mit kreativen Mittelgliedern kann als bedeutsames Agens fungieren, wenn es sich um Globalbeziehungen sowie -angelegenheiten, wie z.B. Frieden oder Krieg, handelt.

---

<sup>423</sup> Mit einer ähnlichen Idee beschreibt Gruzinski die asiatischen Hybriden. Vgl. Gruzinski, 2002. S. 492.

## 6. **Verflechtung mit chinesischer Theaterkultur: Zu einer Ästhetik des Hybriden**

„Cultural purity is gone from the face of the earth; it was probably always a myth but now few even pretend to believe in it. We are all hybrids now. [ . . . ] At the same time, however, things did not fall apart. Human beings continue to ward off chaos through cultural objects. . . . People still pick up mass-produced cultural objects and mix them up with their own cultures, thereby individualizing and transforming the final cultural product.“<sup>424</sup>

(Wendy Griswold)

In obigem Zitat wird festgestellt, dass das Phänomen des kulturell Hybriden in heutiger Zeit überwiegt und kulturelle Hybridisierung Möglichkeiten anbietet, die eigene Kultur zu transformieren. In Anlehnung an die Äußerungen der amerikanischen Soziologin Wendy Griswold wird die theater-künstlerische Hybridisierung von deutschen Theatermachern im Hinblick auf eine Verflechtungsgeschichte mit chinesischer Theaterkultur zunächst erläutert, um daran eine Ästhetik des Hybriden thematisieren zu können.

### 6.1. **Verflechtung mit chinesischer Theaterkultur durch theater-künstlerische Hybridisierung**

Anhand der Untersuchungsgegenstände wird belegt, dass die Hybridisierung der Kulturen durch die Annäherungsversuche der deutschen Theaterkünstler an chinesische Theaterkulturen in der Theaterproduktion empirisch fassbar ist. Die drei Herangehensweisen können näher charakterisiert werden als Begegnung und Kooperation in „Transition“, „Transformation“ und „Dolmetschen/Übersetzen“. Dass sie als Mechanismen der theater-künstlerischen Hybridisierung dienen können, soll im folgenden Abschnitt dargelegt werden.

#### 6.1.1. ***Übergang, Verwandlung und Übersetzung als Verfahrensweisen der Hybridisierung***

Die drei beobachteten Herangehensweisen deutscher Theaterkünstler an die chinesischen Theaterkulturen sind im Wesentlichen *der Übergang, die Verwandlung und die Übersetzung*, die auf eine zeitliche und räumliche Begrenzung, Verwandlung der Kultur- bzw. Darstellungsformen und Aufhebung bzw. Überschreitung der sprachlichen bzw. kulturellen Grenze unterschiedlicher Kulturelemente bedeuten. Aus der Perspektive des Operationsmodells betrachtet, befinden sich diese Annäherungsversuche nicht in einer statischen Form, wie die fixierte Collage in der bildenden Kunst. Sie verweisen im Unterschied zur *Bricolage* in der Literatur auch nicht auf eine klare Grenze zwischen unterschiedlichen Kulturelementen. Ferner beziehen sie sich auch nicht auf eine Ideologie, wie beispielsweise die hybridbezogene Terminologie des Synkretismus.<sup>425</sup> Vielmehr lassen sie sich als dynamisch und prozessbezogen bezeichnen, wobei die zeitliche und räumliche Dimension des Prozesses in der Verwandlung und Grenzüberschreitung der Kulturen aufweisbar ist. In

---

<sup>424</sup> Griswold, 2004. S. 172.

<sup>425</sup> Vgl. Balme, 1995.

Anbetracht der Hybridisierung als kulturellem Prozess gilt es, diese Herangehensweisen, verstanden als Verfahrensweisen der Hybridisierung, zu untersuchen. Angelehnt an Bachtins Hybridisierung wird jeder Mechanismus als beabsichtigtes, künstlerisches Handeln definiert und weist in jedem Fall seine jeweiligen Eigenschaften und Funktionen auf.

Die erste Verfahrensweise, die des Übergangs, ist durch Merkmale der zeitlichen und räumlichen Begrenzung gekennzeichnet, in der sie eine Rahmensetzung generiert.<sup>426</sup> Wie beim Untersuchungsgegenstand des Theaterprojekts *IT2C* belegt wird, findet diese Transition innerhalb eines geplanten Programmes statt, wobei unterschiedliche deutsche und chinesische Künstler sich in einem begrenzten Zeitraum an einem bestimmten Ort begegneten und eine Performance (*Quintett*) gemeinsam vorführten. Zu den Rahmenbedingungen zählen ein Tisch und zwei Stühle, die lediglich als Bühnenrequisiten dienen. Die Transition dieser Übertragung von beiden Theaterkulturen ist hinsichtlich der beteiligten Künstler nur einmalig möglich. Sie kann als konditionales Handeln verstanden werden, weil sie durch Planung für die drei oben erwähnten Dimensionen bestimmt werden kann. Sie wird durch Mobilität gekennzeichnet, indem sie (inklusive Arbeitsprozess und Performance) mit den gleichen Konditionen an einem anderen Ort verortet werden kann.<sup>427</sup> Insofern befindet sich der „Übergang“ nicht an einem festen Ort, sondern geschieht in einem vorübergehenden Zustand in der Welt. Im Hinblick darauf, dass die Erfahrung zur Hervorbringung einer gemeinsamen Performance das Hauptmotiv der fünf teilnehmenden Künstler in *Quintett* war, dient der Übergang folglich als Kommunikation und Netzwerkanschluss für die Künstler in der Kunstwelt.

Bei der zweiten Verfahrensweise, der Verwandlung, lässt sich die Erkundigung des Unbekannten mit Hilfe von bekannten Denkweisen feststellen, wobei Darstellungen von Ähnlichkeiten zwischen dem Fremden und dem Eigenen stattfinden. Wie im zweiten Untersuchungsgegenstand *走为上 Zouweishang fluchtVERSUCHE* nachgewiesen wird, erscheint die Darstellung von „Flucht bzw. Flüchten“ auf der themensemantischen, dramaturgisch-strukturellen und bewegungsdynamischen Ebene. Die Regisseurin Budde geht vom Konzept des 36. Strategems der chinesischen Kriegstaktik *走为上 Zouweishang* (Weglaufen) aus und bezieht es auf das Leben und Werk des Theaterautors Gao. Sie bindet dieses in den Kontext der Exilgeschichte deutscher Künstler ein und stellt die Ähnlichkeit der Kunstzensur in der VR China, im Nationalsozialismus, in der DDR und in der demokratisch-kapitalistischen Gesellschaft dar. Durch diese Darstellungen des „Flüchtens“ der Unterdrückten/Machtlosen vor den Kunstzensuren der Unterdrückenden/Mächtigen in der Welt werden grundlegende Fragen der Menschheit, wie z.B. Macht und Freiheit, thematisiert. Die Transformation dieser schematischen Darstellung von „Flucht bzw. Flüchten“ kann als umgewandeltes Handeln begriffen werden und dient damit als funktioneller Ansatz zum Vergleich des Eigenen mit dem Anderen, um das Menschliche in der Welt zu problematisieren.

Die dritte Verfahrensweise, die Übersetzung, ist als strategisches Handeln zu verstehen und befindet sich genau an der sprachlichen mit der kulturellen Grenze. Sie legt das

---

<sup>426</sup> Bei der Rahmenbedingung handelt es sich um die Kondition der Produktionsästhetik, nicht aber um die der Rezeptionsästhetik, die von Fischer-Lichte in ihrem Aufsatz zur Aufführung *Die Gelbe Jacke* geäußert wird. Vgl. Fischer-Lichte, 1997a. S. 141-147.

<sup>427</sup> Das Theaterprojekt setzte sich in Hongkong fort. Genannt wurde es hier „[„]Artists[‘] Conference: IT2C Exchange Program“ und fand vom 17-19.11.2000 im Tamar Festival Centre statt.

Augenmerk auf die Überbrückung oder Überschreitung der Grenze zwischen deutscher und chinesischer Theaterkultur. Die Vermittlung der Differenz beider Theaterkulturen wird innerhalb der Zusammenarbeit für die Theaterproduktion *Hauptling Abendwind* hervorgehoben. Dabei fungiert die Translation als Vermittler, um eine Anpassung beider Theaterkulturen zu erreichen. In der Theateraufführung handeln die Zwischen-Szenen von einer Geschichte der Migration und Diaspora. Daher fungiert die Darstellung des Dolmetschens als Akteur der Überschreitung der kulturellen Grenze. Die „Übersetzung“ ist keineswegs einseitig (von einer Sprache zur anderen) oder eine lediglich reziproke Beziehung, sondern findet in multidirektionaler Mehrsprachigkeit statt. Sie ist auch eine „kulturelle Übersetzung“, die sich auf das Wissen um beide Theaterkulturen aus der jeweils eigenen Perspektive bezieht und eine kulturüberschreitende Lebensgeschichte darstellt. Welche Strategie, Anpassung oder Modifikation die Übersetzer annehmen, hängt davon ab, von welcher Position, als Vermittler oder Akteur, sie ausgehen. Durch das Handeln der Translation bei den Phänomenen zur Überschreitung und Überbrückung der kulturellen Grenzen entsteht dann eine Subjektivität im Globalen, wobei die Sprach- bzw. kulturellen Grenzen aufgehoben werden.

Es lässt sich daher zusammenfassend sagen, dass diese drei Verfahrensweisen der Transition, Transformation und Translation als konditionales, konstruiertes und strategisches Handeln zu verstehen sind. Im Unterschied zu Bachtins funktionalem Einsatz der Hybridisierung, die als Kampfraum zur Überwindung der einstimmigen und monologischen Äußerung innerhalb einer offiziellen und zentralisierten Sprachkultur dient<sup>428</sup>, fungieren diese Verfahrensweisen der Hybridisierung auf dreifache Weise: als Vernetzung interagierender Performancekünstler aus der Kunstwelt, als Weltbezug des jeweils eigenen Problems der lokalen Theaterkünstler und als Entstehung einer die Kulturgrenzen aufhebenden Subjektivität auf der globalen Ebene.

### **6.1.2. Zur Bedeutung des Operationsmodells der Hybridisierung: als Beschreibungskategorie der Verflechtungsgeschichte**

Um die Bedeutung des Operationsmodells der Hybridisierung zu untersuchen, soll im Zusammenhang mit der Verflechtung deutscher mit chinesischer Theaterkultur im Hinblick auf die Ausgangsposition des lokalen Kontextes, auf die Vernetzung im globalen Kontext und ihre Rückkopplung eingegangen werden.

#### **6.1.2.1. Von der Ausgangsposition des lokalen Kontextes**

Im lokalen Kontext wird die Verflechtung deutscher Theatermacher mit der chinesischen Theaterkultur durch deutsche Theaterkünstler einerseits unter dem Gesichtspunkt der historischen Stellung, andererseits unter zeitgenössischen Aspekten vor dem Hintergrund kunstästhetischer, politischer und gesellschaftlicher Konditionen untersucht.

Im Vergleich zur Rezeptions- und Transfergeschichte chinesischer Kultur im deutschsprachigen Theater früherer Zeiten werden drei Differenzen im Hinblick auf die Art chinesischer Kultur und die Darstellung von chinesischer Kultur bei der Verflechtung der chinesischen Theaterkultur im deutschen Gegenwartstheater der Jetzt-Zeit zunächst erklärt. Es werden weniger die chinesischen Kulturelemente, die man im 17. und 18. Jahrhundert importierte oder im 20. Jahrhundert in Gastspielen oder in

---

<sup>428</sup> Vgl. Bachtin, 1979. S. 244-246.

anderen Künsten verfolgen konnte, wahrgenommen bzw. berücksichtigt, sondern es werden vielmehr fast nur chinesische Theaterkulturelemente, denen die deutschen Theatermacher zu Anfang des 21. Jahrhunderts direkt begegnen, die sie durch Studien erlernen oder durch Zusammenarbeit erleben, aufgenommen. Zweitens wird die Darstellung chinesischer Theaterkultur heute nicht mehr nur durch deutsche, sondern überwiegend durch chinesische Theatermacher selbst vorgenommen, wobei die realen Körper der chinesischen Theaterkünstler bzw. ihre Darstellungstechniken als Materialitäten der Darstellung dienen. Drittens existiert chinesische Theaterkultur somit wirklich, präsent und sinnen-nah in Deutschland und ist weder phantastisch-fiktiv in Fernost noch repräsentativ im deutschsprachigen Raum, wie es bei der Theater-Chinoiserie des 17. und 18. Jahrhunderts gezeigt wurde; auch wird sie nicht bloß dokumentarisch-fiktiv oder perspektiv-selektiv rezipiert bzw. transferiert, wie etwa chinesische Kulturelemente in den drei Stücken des 20. Jahrhunderts politisch dargelegt werden.

Trotz dieser Differenzen zu früheren Begegnungen zwischen deutscher und chinesischer Theaterkultur lassen sich weiterhin einige historische Rezeptionshaltungen und Inszenierungsweisen in den untersuchten Theaterproduktionen finden, die wiederum von den dominierenden gegenwärtigen Situationen abweichen. So begeistern sich in der Präsentation *Quintett* die beiden deutschen Künstler für die asiatische, genauer für die chinesische Kultur, ähnlich wie es bei der Faszination der Modeerscheinung der Chinoiseries des 17. und 18. Jahrhunderts der Fall war. Allerdings nehmen sie keine phantastische Haltung mehr gegenüber dem Anderen (der chinesischen Theaterkultur) ein, sondern begegnen ihm realistisch und arbeiten mit dem Anderen zusammen, um die Präsentation *Quintett* gemeinsam vorzuführen. Die chinesischen Künstler sind somit kein Ornament, sondern integraler Hauptbestandteil der Präsentation. Gemäß einer historischen Transferweise bearbeitet Budde in der Performance *fluchtVERSUCHE* zwar die Stückvorlage Gaos, allerdings nicht nur eine einzige, sondern sie benutzt mehrere seiner Stücke und ergänzt diese ferner durch Aspekte seiner Biographie sowie seines Theaterkonzeptes, die ihr als Inszenierungsstoff der Performance dienen. Im Unterschied zur Verfremdung Brechts, die sich auf die Darstellung der Bekanntheit in der Unbekanntheit bezieht, integriert Budde das unbekannte Leben Gaos und seine Werke in die eigene bekannte Darstellungsform, deren Inszenierungsweise des Vertrautmachens derjenigen der Verfremdung gegenläufig ist. In der Inszenierung *Häuptling Abendwind* können die Zwischenspiele von den chinesischen Schauspielern/Darstellern hinwiederum als Verfremdungsepisoden im Sinne Brechts interpretiert werden, da das Publikum sich nicht der Illusion der Bühnenhaupthandlung hingeben soll, sondern bei ihm wird vielmehr eine Distanz der Vernunft aufgebaut. Allerdings ist die Vorlage der Burleske keine chinesische, sondern eine deutschsprachige, von der etwa die Hälfte ins Chinesische übersetzt und von chinesischen Theaterkünstlern dargestellt wird. Diese Selbstübersetzung ins Fremde wich sehr von der überwiegend historischen Inszenierungsweise ab, die nach chinesischen Theatervorlagen ins Deutsche übertragen und nur von deutschen Theaterkünstlern dargestellt wurde.

Im Hinblick auf die zuvor erwähnten Differenzen und variierten Ähnlichkeiten ist eine Verflechtungsgeschichte statt einer Rezeptions- bzw. Transfergeschichte zu begreifen bzw. zu untersuchen. Im Unterschied zum Ansatz der Transfer- bzw. Rezeptionsgeschichte, die den nationalen Kontext in Betracht zieht<sup>429</sup>, berücksichtigt

---

<sup>429</sup> Vgl. Werner/Zimmermann, 2002. S. 612-615.

die Verflechtungsgeschichte einen transnationalen Kontext zwischen dem Lokalen und Globalen. Sie umfasst Richtungen wie z.B. inter-, trans- und quer-kulturelle Prozesse und Bereiche wie Zusammenarbeit, Umwandlung oder Übersetzung.<sup>430</sup> Im Unterschied zur Untersuchung der kulturellen Verflechtung innerhalb einer Aufführung zwischen Darstellern und Zuschauern<sup>431</sup> bezieht sich der Begriff der Verflechtung in dieser Studie auf die Phänomene des Kulturflusses in Theaterproduktionen unter Theatermachern aus unterschiedlichen Kulturen, von denen neue Möglichkeiten der Theatermodelle erschlossen werden können. Warum ergeben sich die oben genannten Unterschiede bezüglich der Annäherungshaltungen und Inszenierungsweisen? Meines Erachtens liegt einer der Gründe dafür in der spezifischen Ortsgebundenheit deutschsprachiger Theaterkultur, die als Motivation bzw. Auslöser zu einer Verflechtung mit anderen Theaterkulturen zugrunde liegt.

Eine lokale Bezogenheit deutschsprachiger Theaterkultur zeigt sich im Phänomen der Grenzdurchlässigkeit unterschiedlicher Kunstgattungen der Performance-Kunst, der elektronischen Musikperformance und des Theaters (Schauspiel, Musik und Tanz) ab den 1990er Jahren in Deutschland. Die neue Gattung der Performance-Kunst entstand schon ab den 1960er Jahren in den westeuropäischen bzw. nordamerikanischen Ländern.<sup>432</sup> Malaktion und Klang-Performance wurden als neue Inhalte der Performance-Kunst in den 1960-70er Jahren dargestellt. Elektronische bzw. elektroakustische Musikperformances können sogar bis zur Musikperformance *Imaginary Landscape No. 1*/John Cage aus dem Jahr 1939 zurückverfolgt werden, in der chinesische Schlagbecken als eines der Musikinstrumente, durch elektronisches Echo ausgestrahlt, benutzt wurden. Hier besteht eine Ähnlichkeit zu der Präsentation *Quintett*. Diese Art der neuen elektronischen Musikperformance wurde ab den 1950er Jahren von jungen Komponisten, unter ihnen Karlheinz Stockhausen (1928-2007) u.a., in Köln, wo die Performerin Chmielorz von *Quintett* arbeitete, durch Live-Elektronik und Transformation von Klängen unterschiedlicher Herkunft weiterentwickelt. Zugleich wandte sich die Theateravantgarde der 1960-70er Jahre gegen die Darstellungskonventionen des Theaters und versuchte andere Kunstformen im Theater anzuwenden. Zu dieser Theateravantgarde gehört die Regisseurin Rommen von *Quintett*, die durch die langjährige Zusammenarbeit mit dem damaligen Avantgardisten Robert Wilson (Jg. 1941) beeinflusst wurde, dessen Theater durch Aneignung der Performance-Kunst, Grafik und Musik als audiovisuell bezeichnet werden kann. Diese Grenzverwischung zwischen Performance-Kunst, Performance der Neuen Musik und audiovisueller Theaterperformance ist in der Präsentation *Quintett* zu finden. Ohne Festlegung der Gattungsgrenze lassen sich auch Räume anderer Kunstgattungen, so etwa eine traditionelle Art des chinesischen regionalen Musiktheaters Chuanqu in experimenteller Versuchsform sowie die Darstellungsart der Popmusikultur aus Hongkong hinzufügen. Darin zeigt sich in *Quintett* eine produktive Symbiose

---

<sup>430</sup> Zur Überlegung der Richtung und des Bereichs der Verflechtung wurde ich durch den Ansatz Mühlhahns angeregt. Mühlhahn, 2002. S. 129-131, 134.

<sup>431</sup> Vgl. Fischer-Lichte, 2008b. S. 1-12. Auch: Dies., 2010b. S. 155-193.

<sup>432</sup> Nur um ein paar wichtige Vertreter der Performance-Künstler deutschsprachiger Herkunft im Laufe der Geschichte zu nennen: In den 1960er Jahre vertraten Joseph Beuys sowie die Wiener Aktionisten die Aktionskunst, Wolf Vorstell die Video-Kunst, Happening- sowie Fluxus-Bewegung und Valie Export die Frauen-Performance. In den 1970er Jahren brachte Timm Ulrichs die Gattung der Körper- und Konzeptkunst ein. In den 1980er Jahre führten Black Market International sowie die anarchistische Gummizelle (AGZ) das Konzept der Performancegruppe ein, und in den 1990er Jahren vertrat Christoph Schlingensiefel die Performance innerhalb und außerhalb des Theaters. Siehe auch: Jappe, 1993.

unterschiedlicher Künste und Kulturen im Phänomen der lokalen Kunstszene in Deutschland.

Eine weitere Lokalgebundenheit lässt sich im Hinblick auf das Exiltheater in der deutschen Theatergeschichte feststellen. Das Exiltheater ist ein Sammelbegriff für die Aktivitäten deutschsprachiger Theaterkünstler, die sich in den Jahren 1933 bis 1945 außerhalb der Grenze des Deutschen Reiches mit den Mitteln des Theaters gegen die deutschen faschistischen Machthaber stellten.<sup>433</sup> Trotz häufig schlechter Bedingungen, die die Fortsetzung des Theaterberufs in der Exilsituation erschwerten<sup>434</sup>, waren einige Exiltheatermacher produktiv, indem sie durch Anregungen aus fremden Kulturen oder ihrer Exil- bzw. Emigrationserfahrung neue Inszenierungskonzepte bzw. -methoden entwickelten oder neue Stücke inszenierten. Was die deutschen und chinesischen Sprachräume betrifft, ist Brecht ein erwähnenswertes Beispiel. Neben seinem durch das Sehen der Schauspielkunst Meis 1935 in Moskau inspirierten Verfremdungskonzept schuf Brecht während seines Exils in Dänemark, Schweden, Finnland, Russland und den USA zwei Theaterstücke, *Der gute Mensch von Sezuan* (1939-1941) und *Der kaukasische Kreidekreis* (1944), in denen das Chinesische jeweils als dramaturgisches Mittel der Parabelform und als Prüfungsfeld dient.<sup>435</sup> Etwa 200 Kulturschaffende aus allen Bereichen der darstellenden Künste waren im Exil in Shanghai (1939-1947) und gestalteten ein kleinbürgerliches Unterhaltungstheater, in dem über 90 Inszenierungen, vor allem Lustspiele und Operetten, vom Schauspieltheater der „European Jewish Artist Society“ und von anderen Gruppen aufgeführt wurden.<sup>436</sup> Rund 30 Stücke, die von den Gegenwartsproblemen der Emigration in Shanghai handelten, entstanden. Darunter waren die Singspiele *Shanghai und wir* und *Ohne Permit nach Schuschan* von Desiderius Grün/Erwin Engel, die Operette *Abenteuer in Tientsin* von Harry Hauptmann, aber auch die politisch hochaktuellen Schauspiele *Fremde Erde* und *Die Masken fallen* von Hans Schubert/Mark Siegelberg.<sup>437</sup> Das Verständnis von „Exiltheater“ in der Geschichte deutschsprachiger Theaterkultur greift Budde in ihrer Theaterperformance *fluchtVERSUCHE* auf. Jedoch konzentriert sie das Thema auf den Fluchtgedanken, das Fluchtstück des chinesischen Exilkünstlers Gao sowie die Darstellung des Fluchtverhaltens bzw. der Fluchtbewegung. Budde sieht die Flucht positiv, da sie ihrer Meinung nach zu künstlerischer Freiheit und Kreativität führt.<sup>438</sup> Mit dieser Haltung und diesen Gedanken versucht sie, der Benachteiligung aus der DDR stammender Künstler zu entfliehen. Diese benachteiligende Situation liegt zum einen in der Zensur der Kunst unter dem ehemaligen Sozialismus und zum anderen auch in der ungleichen Wahrnehmung der Kunst aus der ehemaligen DDR, wie sie um die Jahrhundertwende nach der Vereinigung Deutschlands Künstlern widerfuhr.

---

<sup>433</sup> Vgl. Hans, 1992. S. 328-335.

<sup>434</sup> Die Schwierigkeiten liegen z.B. in der Sprachfähigkeit der Exilkünstler, die Probleme mit den anderen Sprachen hatten und deshalb kein Publikum fanden.

<sup>435</sup> Brecht, 1967a. S. 1487-1607. Auch: Hecht, 1968. Auch Brecht, 1967b. S. 1999-2105. Auch: Payrhuber, 2005.

<sup>436</sup> Siehe: Philipp, 1999. S. 457-476.

<sup>437</sup> Ebd.

<sup>438</sup> Ihre positive Haltung gegenüber dem Fluchtverhalten ist ähnlich wie Brechts positives Verständnis vom Exil in seinen Gedichten, *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* und *Sechs chinesische Gedichte* (1938), indem für ihn das Exil durch Identifikation mit den chinesischen Exilvorgängen eine Fortsetzung des Kampfs um die Wahrheit und des Widerstandes gegen die Machthaber bedeutet. Vgl. Tan, 2007. S. 159-175, 179-199.

Eine dritte Lokalgelundenheit bezieht sich auf die Entwicklung des freien Theaters in Deutschland und sein internationales Netzwerk seit den 1990er Jahren. Freies Theater bezeichnet eine neue Form des Theaters, und es entstand aus der Idee einer Art Lebens- und Arbeitsgemeinschaft seit den 1960er Jahren in nordamerikanischen und westeuropäischen Ländern.<sup>439</sup> Es demonstriert eine Bewegung von unabhängigen Theatergruppen und Einzeldarstellern außerhalb des Systems der Stadt- und Staatstheater und abseits der kommerziellen Privatbühnen.<sup>440</sup> Ein neues Verständnis von Theaterarbeit hinsichtlich des Inhalts, der ästhetischen Form, der gesellschaftlich-politischen Sinnggebung und der institutionellen Struktur des Theaters wurde in der Öffentlichkeit proklamiert. Betrachtet man den deutschsprachigen Raum in den 1970er Jahren, so gehörten das Kollektiv „Rote Rübe“ in München, die Berliner Theatermanufaktur, der Theaterhof Priessenthal in Bayern und der Schlicksupp Theatertrupp in Frankfurt am Main zu den Gründern der freien Theaterszene in Deutschland, wobei der Schlicksupp Theatertrupp der Vorläufer des WWTF war. Die Szene der freien Theater nahm rasch von knapp 40 freien Gruppen in den 1970er Jahren bis auf über 850 Gruppen zu Beginn des 21. Jahrhunderts zu.<sup>441</sup> Die freien Theatergruppen nahmen unterschiedliche Anregungen auf und entwickelten zahlreiche Spielformen vom gesellschaftlich-politischen über das experimentelle bis hin zum volkstümlichen, unterhaltenden Theater. In der von der freien Gruppe WWTF dargestellten Burleske *Häuptling Abendwind* wird Wienerisch und Bayerisch gesprochen, was durch den Gebrauch des Dialekts des Wiener Volkstheaters im Original angeregt wurde. Auch Migrantentheatergruppen wirkten im freien Theater mit, wie z.B. das „Türkische Ensemble (1979-1984)“ an der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer, das als türkisches Theaterprojekt von Peter Stein gegründet, von Meray Ülgen geleitet und von seiner türkischen Migrantentheatergruppe Berlin Oyunculari gestaltet wurde.<sup>442</sup> Das aktuell soziopolitische Thema der Migration um die Jahrhundertwende zum 21. Jahrhundert wurde in *Häuptling Abendwind* wieder aufgenommen. Darüber hinaus entwickelten freie Theatergruppen ab den 1990er Jahren auf Gastreisen zu ausländischen Festivals ihre Netzwerke mit anderen Theaterkulturen<sup>443</sup>, von deren ästhetischen Formen sowie den erlebten Erfahrungen wiederum Anregungen für die eigene Arbeit ausgingen. Eine Verbindung zur chinesischen Theaterkultur hatte z.B. das freie Theater „Meta-Theater“ durch unterschiedliche Projekte mit traditionellen chinesischen Musiktheatern in den Jahren 1988 bis 2001 in Bayern hergestellt.<sup>444</sup> Ebenfalls wurde das WWTF von seinen Gastspielen und einer Reise nach China angeregt, so dass das Schauspieltheaterstück *Der Andere Hund* 1994 im Künstlerhaus Mousonturm aufgeführt wurde. In *Häuptling Abendwind* (2001-2003) ging das WWTF über die bloße Anregung von chinesischer

---

<sup>439</sup> Vgl. Fischer-Lichte, 1994. S. 13-14, 19.

<sup>440</sup> Vgl. Stenzaly/Waldmann, 1992. S. 372-376.

<sup>441</sup> Vgl. Bundesverband freies Theater e.V. URL: <http://www.freie-theater.de/> (Stand: 25.5.2009).

<sup>442</sup> Boran, 2004. S. 101-109.

<sup>443</sup> Vgl. Hinzpeter, 2004. S. 97-100. Auch Schmidt, 2004. S. 269-272.

<sup>444</sup> Das Meta-Theater, von Axel Tangerding geleitet, ist in Moosach bei Grafing, Bayern, beheimatet und machte chinesische Schauspielkunst des traditionellen Musiktheaters durch Einladungen chinesischer Künstler nach Deutschland bekannt und ermöglichte so auch durch den Kontrast eine Erforschung des eigenen Theaters. 1988 lud das Meta-Theater sieben Mitglieder der Foo Hsing Theaterakademie aus der Peking Oper in Taipei zu Gastspiel und Workshop ein. 1998 führte das Meta-Theater die Kun Oper aus Shanghai ein, indem Vorstellungen, Einführungs- und Demonstrationsveranstaltungen angeboten wurden. 2001 gab die Truppe der staatlichen Theater- und Kunstakademie der Provinz Sichuan, Chengdu unter der Leitung von Tian Man Sha Vorstellungen, Seminare und Vorträge im Meta-Theater. Vgl. Meta-Theater, URL: <http://www.meta-theater.com/deutsch/produkt/difangxi/difangxi.htm> (Stand: 26.5.2009).

Theaterkultur hinaus, indem es eine direkte Kooperation mit chinesischen Theatermachern einging.

Die Grenzüberbrückung zwischen Kunstgattungen, das Exiltheater im Laufe der deutschen Geschichte und die aktuelle Landschaft des freien Theaters sind drei unterschiedliche kunstästhetische, gesellschaftspolitische und zeitgeschichtliche Ortsgebundenheiten deutschsprachiger Theaterkultur, die deutschen Theaterkünstlern als Ausgangspunkte dienten<sup>445</sup>, ihre Theaterarbeit mit der chinesischen Theaterkultur zu verflechten. Betrachtet man diese drei Aspekte der Lokalbezogenheit der deutschen Theaterkultur, so unterscheiden sie sich vom konventionellen klassischen oder bürgerlichen Schauspieltheater in Stadttheatern oder Bildungstheatern, die als Hauptströmung bezeichnet werden können. Sie sind anders als das internationale Tourneetheater, das aufgrund gewinnbringender Interessen häufig berühmte Besetzungen engagiert und oft mit prächtigen Kostümen und extravaganter Bühne ausgestattet ist. Sowohl die kunstgattungsüberschreitenden Theateravantgardisten als auch die gesellschaftspolitisch benachteiligten Theaterexilanten und die ästhetisch-übergreifenden freien Theatergruppen unterscheiden sich hinsichtlich der Prominenz der Besetzungen und der Ausstattung deutlich. Sie befinden sich zudem nicht im Zentrum der deutschen Theaterkultur, sondern vielmehr an ihrem Rande. Folgt man der These Fischer-Lichtes, dass der Ausgangspunkt zur Annäherung an fremdes Theater durch die Probleme des eigenen Theaters oder die spezifische Situation der eigenen Kultur bestimmt wird<sup>446</sup>, kann die marginalisierte Position der untersuchten deutschen Theatermacher in der deutschen Theaterkultur als „ihr Problem“ interpretiert werden. Das Handeln durch die untersuchten deutschen Theaterkünstler in der Verflechtung mit der chinesischen Theaterkultur ermöglicht dann vielleicht einen Weg, ihre Randexistenz zu verlassen.

#### 6.1.2.2. *Im globalen Kontext*

Der globale Kontext bezieht sich auf die Verflechtung der deutschsprachigen mit der ausländischen und insbesondere mit der chinesischen Theaterkultur. Die untersuchten deutschen Theatermacher wohnten zwar in einer sogenannten Ersten Welt, verwendeten jedoch keine Methode der Internationalisierung ihrer Theaterkultur, die sich auf die Verbreitung und Überlieferung eigener Kultur in andere Teile der Welt bezieht. Wie können sie jedoch in eine sich globalisierende Welt des transnationalen Kulturflusses eintreten? Um in diese globale Welt einzureisen, schließen sie sich durch ihr individuelles Handeln an Netzwerke an, und dies ermöglicht die Vernetzung mit der chinesischen Theaterkultur.<sup>447</sup> Rommen und Chmielorz nahmen am Theaterprojekt *One Table Two Chairs* teil, das von der Kunst- und kulturellen Institution oder Organisation, dem „Haus der Kulturen der Welt“ und der Künstlergruppe Zuni Icosahedron bzw. dem „Hong Kong Institute of Contemporary Culture“ zusammen veranstaltet wurde. Dort trafen sie die chinesischen Theaterkünstler und die Präsentation *Quintett* entstand. Budde reagierte auf den im Jahr 2000 verliehenen Nobelpreis für Literatur an den chinesischstämmigen und 1997 Frankreich eingebürgerten Gao. Die kontroversen Meinungen der Fachleute (Sinologen sowie Theaterkritiker) unterschiedlicher Nationalitäten waren für Budde Auslöser, eine Theaterperformance über sein Leben und

---

<sup>445</sup> Hier folge ich der Meinung Heiner Müllers, dass Theater immer eine lokale Dimension hat, welches der Ausgangspunkt sein muss, selbst wenn es international oder global zustande kommt. Siehe Müller/Weimann, 2008. S. 471.

<sup>446</sup> Vgl. Fischer-Lichte, 1990b. S. 283.

<sup>447</sup> Vgl. das Konzept der Netzwerke von Osterhammel/Petersson, 2003. S. 20-24.

seine Werke zu schaffen. Die freie Gruppe Wu Wei Theater Frankfurt hatte schon im Jahr 1993 im chinesischen staatlichen Institut der Shanghai Theater-Akademie ein Gastspiel gegeben. Seither pflegten sie Freundschaft mit der Akademie durch gegenseitige Einladungen zu Gastspielen. Dies ermöglichte auch die weitere Kooperation des WWTF in *Hauptling Abendwind* mit den chinesischen Theatermachern aus der Akademie. Diese Netzwerke – seien es internationale Festival-Organisationen, die Anerkennung durch europäische Literatur-Preise oder die chinesische staatliche Institution – prägen die Voraussetzungen, unter denen die deutschen Theatermacher sich mit chinesischen Theatermachern bzw. Theaterkulturen vernetzen. Sie beinhalten bis zu einem gewissen Grad politische, soziokulturelle oder künstlerische Autorität und sind in der Lage, transnationale Produktionen in der Welt zu unterstützen. Durch Verknüpfung mit diesen Netzwerken überschreiten die untersuchten deutschen Theatermacher ihren lokalen Theaterkontext sowie ihre kulturelle Grenze und treten in einen globalen Raum ein.

Im globalen Kontext erscheint dies dann als eine interessante und auch eigenartige Situation, in der die untersuchten deutschen Theatermacher zu Kulturträgern werden und vor den chinesischen Theaterkünstlern deutsche Theaterkultur präsentieren. Dabei stehen sie für die chinesischen Theatermacher als Repräsentanten deutscher Theaterkultur im Vordergrund, ungeachtet der Randposition, die sie innerhalb ihrer eigenen Theaterkultur innehaben. Sie haben die zentrale Rolle ihrer deutschen Theaterkultur zwar noch nicht ersetzt, bilden aber mit den chinesischen Theatermachern ein eigenes Zentrum im Kontext des Globalen. Insofern befreien sie sich vom Ungleichgewicht der Beziehung zwischen dem Zentrum und der Peripherie in ihrer eigenen Theaterkultur. Darüber hinaus ermöglicht ihr Handeln ein Eintreten in eine größere Räumlichkeit<sup>448</sup>, indem sie nicht nur ihre Theaterperformances im chinesischen oder in einem anderen Theaterkontext aufführen können, sondern durch die Vernetzung mit den chinesischen Theaterkünstlern wird auch der kulturelle Raum der Performance erweitert, d.h. neben deutschen Theaterkünstlern treten auch chinesische Theatermacher in der Performance auf. Durch die Vernetzung sind die untersuchten deutschen Theatermacher nicht nur Akteure, indem sie sich selbst in der Vernetzung befinden und erfahren, sondern sie werden auch zu beobachteten Objekten, indem die chinesischen Theaterkünstler ihrerseits mit ihnen Erfahrungen sammeln oder die Netzwerke ebenfalls durch chinesische Theaterkünstler genutzt werden können.<sup>449</sup>

Neben den drei schon erwähnten Herangehensweisen der deutschen Theaterkünstler an die chinesische Theaterkultur ist auch ihre Haltung dazu auf der ethischen Ebene in der Vernetzung von Bedeutung. Die untersuchten deutschen Theatermacher haben eine positive und respektvolle Haltung gegenüber der chinesischen Theaterkultur. Neben der rationalen Haltung der Offenheit und Neugier, was in einigen interkulturellen Forschungen schon Beachtung fand, spielt jeweils eine positive emotionale Qualität bei den untersuchten Theatermachern eine Rolle. In *Quintett* entsteht gegenseitige Sympathie zwischen den deutschen und chinesischen Theatermachern während der kurzzeitigen Begegnung. In *fluchtVERSUCHE* solidarisiert sich Budde mit Gao, wobei Gao durch Weglaufen der Kunstzensur widersteht. In *Hauptling Abendwind* hat sich eine Freundschaft durch den zeitübergreifenden langjährigen Kooperationsprozess zwischen dem WWTF und der Theaterakademie Shanghai gebildet. Die Sympathie, die Solidarität sowie die gute Freundschaft mit den chinesischen Theatermachern sind

---

<sup>448</sup> Vgl. die Überlegung zu räumlichen Möglichkeiten von Law, 1999. S. 6-8.

<sup>449</sup> Vgl. Latour, 1996. S. 378.

verbunden mit positiven emotionalen Haltungen gegenüber dem Anderen. Sie stehen deutlich im Gegensatz zur Behauptung der Ausbeutung oder Diskriminierung der Anderen. Diese positiv emotionalen Haltungen spielen auch eine sehr wichtige Rolle für eine erfolgreiche Vernetzung mit den chinesischen Theaterkünstlern.

In der Vernetzung mit den chinesischen Theatermachern wird die Frage nach dem Anderen aufgeworfen. Die chinesischen Theatermacher bzw. ihre Kultur (des Anderen) stehen den deutschen Theaterkünstlern (ihrem Eigenen) jetzt nicht mehr fern, sondern ganz nah, vor den Augen des Eigenen. Die Präsenz der chinesischen/anderen Theaterschauspieler/Darsteller lässt sich am besten durch die Präsentation bzw. die Repräsentation des Anderen durch die Chinesen/das Andere darstellen. In den untersuchten Theaterproduktionen *Quintett* und *Häuptling Abendwind* präsentieren oder repräsentieren die chinesischen Theaterkünstler sich selbst sowie die deutschen Theatermacher. Zwar präsentieren weder der Autor Gao noch die Regisseurin Budde in *fluchtVERSUCHE* sich selbst, aber auf der hörsinnlichen Ebene spielt ein chinesischer Musiker mit einem deutschen Musiker zusammen Musik. Aus dem Off sprechen darüber hinaus zwei muttersprachliche chinesische Synchronsprecher auf Hochchinesisch und Kantonesisch sowie zwei westliche Synchronsprecher auf Englisch und Französisch. Insofern kreieren die chinesischen mit den deutschen Theatermachern in den untersuchten Theaterproduktionen zusammen die Darstellung. Das Andere (wie z.B. das Chinesische oder umgekehrt) steht mit dem Eigenen (wie z.B. Deutschen oder umgekehrt) nebeneinander oder beide gehen aufeinander ein. Würde man in der Theaterperformance sein eigenes Selbst und seine eigene Kultur darstellen, so würde die Untersuchung zur Selbstdarstellung statt der Darstellung der Anderen in den Vordergrund rücken.

Was für ein Theater machen sie, wenn sich die beiden Parteien durch Vernetzung ihres eigenen Selbst bzw. ihrer eigenen Theaterkulturen im globalen Kontext darstellen? Auf der Ebene der Praxis betrachtet, bezeichnet es dann weniger ein Theatermodell des widersprüchlichen Paradigmas zwischen dem dominanten Eigenen und dem kämpfenden unterdrückten Anderen oder umgekehrt, sondern ein Theatermodell der Interdependenz und des Syntagmas durch Querverbindung des Theaterhandelns zweier oder mehrerer Theaterkulturen. Nach dieser Logik vernetzen die untersuchten deutschen Theatermacher sich durch die Verflechtung mit der chinesischen Theaterkultur im globalen Kontext, welches die Grenzen zwischen beiden Theaterkulturen überbrückt oder aufhebt und somit eine neue Art des Theaters formt. Hierfür wird die Betrachtung der ästhetischen Ebene miteinbezogen, um für ein globales Theater mit kultureller Lokalität zu plädieren. Dieses Phänomen wird im letzten Abschnitt der ästhetischen Kategorie des Hybriden weiter erläutert.

#### 6.1.2.3. *Zur Rückkopplung mit der Theaterkultur*

Im vorigen Abschnitt wurde erwähnt, dass eine Hybridisierung zum kulturellen Wandel in der Theatergeschichte führen kann. Betrachtet man die Rückwirkung auf den lokalen Kontext der eigenen Kultur, wird der Wandel nach den Hinweisen Fischer-Lichtes auf zwei Ebenen des Individuums und des Kontexts erklärt.<sup>450</sup> Auf der individuellen Ebene erweitert jeder untersuchte deutsche Theatermacher seine Theaterproduktion mit der chinesischen Theaterkultur bzw. Kultur. Chmielorz nahm am fortgesetzten Theaterprojekt „Artists’ Conference: 1T2C Exchange Program“ im zweiten Teil des Festivals of Vision: Hong Kong – Berlin in Hongkong teil. Rommen und der Regisseur

---

<sup>450</sup> Fischer-Lichte, 1990b. S. 277-287, besonders: S. 285-287.

Robert Wilson kooperierten 2009 in Taipei mit der im traditionellen Musiktheater Jingju 京剧 (Peking Oper) im Taiwaner Stil ausgebildeten Schauspielerin Wei Haimin 魏海敏 die Performance *Orlando*<sup>451</sup>, die im Februar und März 2009 in Taipei, Taiwan, aufgeführt wurde. Budde arbeitete im Jahr 2007 an einem weiteren Multi-Media-Performance-Projekt *Between Life and Death. A transcultural exploration of Gao Xingjian und Beijing Opera*, das sie mit chinesisch-kanadischen Theaterkünstlern für die Studenten im „University College Drama Program“ an der „University of Toronto“ als experimentellen Workshop veranstaltete.<sup>452</sup> Das WWTF hatte vor, mit dem jungen chinesischen Schauspieler Qian Zheng (die Figur Ho-Gu) über die deutsche Exilgeschichte in Shanghai eine Theaterperformance zu erarbeiten. Insofern vertiefte sich jeder der untersuchten deutschen Theatermacher in die chinesische Theaterkultur durch eine weitere Verflechtung und Zusammenarbeit mit chinesischen Theaterkünstlern, obgleich die chinesischen Elemente noch nicht zu einem ständigen Bestandteil jeder ihrer Theaterproduktionen geworden sind oder zu ihren integrierten Theaterformen gehörten.

Auf der lokalen und globalen kontextuellen Ebene sind zunehmende Theaterproduktionen im Bereich des Tanz-, Oper- oder Sprechtheaters aus der deutschen und chinesischen Theaterkultur im Laufe der letzten fünf Jahre in Deutschland entstanden. Im Opernbereich gab es im Jahr 2006 im „Haus der Kulturen der Welt“ in Berlin die Kammeroper 驚夢 *Fantasy of the Red Queen*, die vom „Ensemble Modern Frankfurt“ und „Liu Sola 刘索拉 & Friends Ensemble“ zusammen aufgeführt wurde, wobei unterschiedliche Arten der westlichen und chinesischen Musik der vergangenen 150 Jahre als ein Ganzes „remixed“ komponiert wurden. Im Bereich des Sprechtheaters wurde das poetische Sprechstück 在一起/*Together* 2007 im HAU 3 Berlin von der in der Schweiz ausgebildeten und in Beijing wohnenden Regisseurin Cao Kefei 曹克非 uraufgeführt. In der Aufführung rezitiert eine deutsche Schauspielerin den chinesischen lyrischen Monolog nach einer vorsprechenden chinesischen Schauspielerin auf Deutsch, die als moderne Wiedergängerin von Henrik Ibsens *Nora* zu erkennen ist. Im Tanzbereich gab es das Stück *Look at Me, I'm Chinese/看我, 我是中国人*, das als Eröffnungsprogramm im Tanzfestival „Tanz im August“ in Berlin im Jahr 2010 durch „Tanzcompagnie Rubato“ in Berlin und „Mahjong Dance“ in Shanghai co-choreografiert und durchgeführt wurde.<sup>453</sup> Im Stück wird der Zusammenhang von

---

<sup>451</sup> Durch die Teilnahme am Theaterprojekt *IT2C* hatte Rommen von den Bühnenbedingungen Ein-Tisch-Zwei-Stühle des chinesischen traditionellen Musiktheaters erfahren und dieses Wissen weiter benutzt, um mit der Schauspielerin Wei die Zusammenarbeit der Performance *Orlando* zu erleichtern. Die Vorlage der Performance *Orlando* war der Roman von Virginia Woolf 1928. Die Performance hatte am 21.2.2009 im „National Chang Kai Shek Cultural Center/國立中正文化中心“ in Taipei im Rahmen des „2009 Taiwan International Festival: Vision of the Future“ Premiere und lief dort – außer am 23.2.2009 – bis zum 1.3.2009.

<sup>452</sup> Darüber hinaus unterrichtet Budde seit 2004 an der Universität Toronto u.a. chinesische Theatergeschichte und erarbeitet Theaterprojekte bzw. Multi-Media-Performance-Projekte mit u.a. chinesisch-kanadischen Theaterkünstlern. Siehe Budde, E-Mail vom 27.7.2009.

<sup>453</sup> Die Tanzkompagnie RUBATO hatte bereits seit 1995 Lehrarbeit in China und Zusammenarbeit mit chinesischen Choreografen und Tänzern in Deutschland. Als Beispiele der Zusammenarbeit waren die zwei 2005 vom „Haus der Kulturen der Welt“ in Berlin in Auftrag gegebenen Koproduktionen *Shanghai Beauty* und *Eidos\_Taos* von der Berliner Tanzkompagnie RUBATO und dem Shanghai Jin Xing 金星 Dance Theatre maßgeblich, die das Thema der Schönheit von Körperbewegungen zwischen der europäischen und chinesischen Kultur darstellen. Im Bereich der Performance kamen im Jahr 2008 noch zwei Performances von deutschen und chinesischen Theatermachern hinzu. Sie werden im vorigen

Kultur und Körper, individuellem Leben und kollektiver Erfahrung in der jungen Generation Chinas chinesisch-deutsch-perspektivisch untersucht und chinesisch-tänzerisch dargestellt. Alle diese Theaterproduktionen wurden nicht nur in Deutschland, sondern auch in China, und sogar in anderen Ländern<sup>454</sup> aufgeführt. Im Hinblick auf diese Beispiele gab es zwar eine zunehmende Tendenz dahingehend, dass Theaterproduktionen aus unterschiedlichen Theaterkulturen zusammen gebildet werden und fast jeder Theatermacher seine eigenen künstlerischen Fähigkeiten auf die Bühne bringt. Jedoch ist es noch zu früh, von einem lokalen oder globalen kontextuellen Wandel der Theaterproduktion in der deutschen Theaterkultur zu sprechen, wobei Kollaborationen in der Theaterproduktion von unterschiedlichen Kulturen zunehmen.<sup>455</sup> Insofern dienen die untersuchten Theaterproduktionen in dieser Studie als visionäres Modell der Kooperation und Selbstdarstellung für die jüngeren Theatermacher deutscher Kultur.

Durch die Denkweise von der Ausgangssituation des Lokalen hin zum neuen geschaffenen Theater mit kultureller Lokalität im Globalen, bis zu seiner Rückkopplung auf die Theaterkultur individueller und unterschiedlich-kontextueller Ebenen wird versucht, die Verflechtung mit der chinesischen Theaterkultur durch deutsche Theaterkünstler in unterschiedlichen Kontexten und Ebenen zu erläutern und die Hybridisierung der Kulturen durch die drei Verfahrensweisen als Bestandteil des Vernetzungsmodells des Welttheaters zu verstehen. Im Vergleich zum Ansatz des Soziologen Jan Nederveen Pieterse (Jg. 1946), Hybridisierung als Globalisierung zu begreifen<sup>456</sup> und im Unterschied zum Ansatz des internationalen Kommunikationswissenschaftlers Marwan Kraidy, Hybridität als Effekt der Globalisierung<sup>457</sup> zu verstehen, wird Hybridisierung in dieser Studie als kultureller Prozess erfasst, der sich durch die drei Verfahrensweisen mit anderen Theaterkulturen unter Berücksichtigung der kontextuellen Wanderung vom Lokalen hin zum Globalen und in Rückkopplung an die Theaterkultur unterschiedlicher Kontexte und Ebenen vollzieht. Ausgehend vom eigenen Problem der lokalen Peripherie vernetzen sich die untersuchten deutschen Theatermacher mit der chinesischen Theaterkultur und zugleich hybridisieren ihre Theaterkulturen sich im eigenen globalen Zentrum miteinander. Dabei wird ein globales Theater mit kultureller Lokalität erzeugt und neue ästhetische Möglichkeiten entstehen. Durch die Rückkopplung mit der Theaterkultur unterschiedlicher Kontexte und Ebenen treiben die deutschen Theaterkünstler die Hybridisierung deutscher Theaterkultur mit der chinesischen weiter. Dabei liegt dann die Schwerpunktsetzung auf der Frage nach dem „Wie“. Gefragt wird, wie eine Verflechtungsgeschichte von Theaterkulturen nach einem Operationsmodell der

---

Kapitel 5 dieser Studie als Beispiele der visionären Eigenschaft der Verflechtungsfigur „Interartisten“ erwähnt.

<sup>454</sup> Der Tanzstück *Look at Me, I'm Chinese* lief im Oktober 2010 auch in „Taliesin Arts Centre, Swansea, Wales“ des Vereinigten Königreiches.

<sup>455</sup> Ein Beispiel dafür war/ist die Aufführung *Dritte Generation*, die als Koproduktion der Schaubühne mit dem „Habima National Theatre of Israel“ im Auftrag des Theaters der Welt 2008 in Halle aufgeführt wurde. In einem „work in progress“ setzt sich die israelische Autorin und Regisseurin Yael Ronen gemeinsam mit einer Gruppe von deutschen, palästinensischen und israelischen Schauspielern mit der persönlichen Identität im jeweiligen nationalen Kontext auseinander. Ein anderes Beispiel war die Performance *7% Hamlet*, die 2009 im Deutschen Theater Berlin vom deutschen Schauspieler Bernd Moss und dem ivorischen Tänzer, Sänger und Choreographen Franck Edmond Yao zusammen dargestellt wurden, wobei Übereinstimmungen und Aufeinanderprallen der beiden Theatermacher aus ihrer jeweiligen kulturellen Perspektive stattfinden.

<sup>456</sup> Vgl. Pieterse, 2004.

<sup>457</sup> Kraidy, 2005.

Hybridisierung in der Vernetzung zwischen Lokalem und Globalem zu schreiben sein wird, im Sinne der drei Verfahrensweisen der Transition, Transformation und Translation. Dabei handelt es sich um keine Theatergeschichtsschreibung „von unten/der Peripherie“ oder „von oben/dem Zentrum“ mit einer Denkweise des gegensätzlichen Paradigmas innerhalb eines nationalen Kontextes. Vielmehr geht es dabei darum, eine Quer-Verbindung beider Theaterkulturen herzustellen, der eine Denklöge des sich ergänzenden Syntagmas des Transnationalen zwischen dem Lokalen und dem Globalen zugrundeliegt.

## **6.2. Zu einer „Ästhetik des Hybriden“**

Während die Hybridisierung im vorherigen Teil als kultureller Prozess, der durch die drei Verfahrensweisen „Transition“, „Transformation“ und „Translation“ in der Verflechtung deutscher mit chinesischer Theaterkultur beschrieben werden kann, begriffen wurde, ist hier die Hybridbildung als kompositorische Art der Theateraufführung zu definieren, die sich aus mindestens zwei unterschiedlichen Kulturelementen bildet, wobei nur noch Teile der Eigenschaften der Ausgangskulturen erkennbar sind oder sich ein vollständig Neues ergibt. Damit wird Hybridbildung als ästhetische Kategorie thematisiert. Zum einen ist sie durch die Metaphern der Verflechtungsfiguren epistemologisch als Denklöge in der Interdependenz und methodologisch als Konstruktion eines Weltbildes zu bestimmen. Zum anderen ist ihr ästhetischer Stellenwert in der interkulturellen Theaterästhetik einzuordnen.

### **6.2.1. *Hybridbildung und ihre Metaphern der Verflechtungsfiguren***

Wie im Kapitel 5 der ästhetischen Erfahrung der Verflechtungsfiguren dargelegt wird, werden Verflechtungsfiguren in den drei exemplarischen Theateraufführungen auf unterschiedlichen Sinnebenen wahrgenommen und weltbezüglich erdenklich bzw. visionär, politisch oder soziokulturell interpretiert. Diese durch Hybridbildung von deutscher mit chinesischer Theaterkultur entstandenen Verflechtungsfiguren bezeichnen eine Denklöge, die zwar nicht in der Dichotomie, aber in der Interdependenz als Methode der Erkenntnis gilt. Diese Verflechtungsfiguren dienen eigentlich als Metaphern der Hybridbildung, und die ästhetischen Bedeutungen dieser Figuren werden als „Interartisten“, Weltbürger und Mittler veranschaulicht. Daher dient die Hybridbildung durch ihre Metapher als heuristisches Instrument der Erkenntnis, die in Bezug auf die Welt entdeckt bzw. gefunden wird. Bei den drei dargelegten Figuren geht es dann um ein methodologisches Paradigma der Konstruktion. Mit diesen epistemologischen und methodologischen Voraussetzungen wird versucht zu klären, welche Sinnbilder der Welt diese Verflechtungsfiguren zu symbolisieren vermögen.

Wenn die Verflechtungsfiguren genauer betrachtet werden, kann zunächst auf ihre Figurenkonzeption verwiesen werden. Die „Interartisten“ sind imaginäre Figuren aus der simultanen und sukzessiven Präsentation jedes Künstlers, nämlich diejenigen seines eigenen Selbst. Die interpretierten Weltbürger, die sich auf den Fluchtpunkt und die ähnlichen Erfahrungen der deutschen und chinesischen Theatermacher beziehen, verweisen auf einen spezifischen Erfolg. Die dargestellten oder darstellenden Mittler, die zwischen der theatralischen Fiktion und dem realen Leben pendeln, stehen mittels ihrer Sprachfähigkeit genau am kulturellen Grenzpunkt. Daher weisen die Figuren vier verschiedene Charakteristika auf, nämlich das Imaginäre, das Interpretierte, das Dargestellte und das Darstellende. Wie im Kapitel 5 gezeigt wird, sind die

Verflechtungsfiguren geschlechtsunspezifisch und demnach weder männlich noch weiblich, noch neutral. Sie unterscheiden sich von der emanzipierten Prinzessin Turandot Schillers oder der revolutionären Weberin Tai Yang von Wolf/Piscator, die im Laufe des historischen Theatertransfers von deutschen männlichen Theatermachern im Hinblick auf ein unterdrücktes Machtverhältnis projiziert oder abgebildet wurden. Auch das Alter ist für die Verflechtungsfiguren, im Vergleich zu dem bei den Rollenfächern wie z.B. Xiao/Lao Sheng (der junge/alte Mann), Hua/Lao Dan (die blumige/alte Frau) und anderen des traditionellen chinesischen Musiktheaters, bedeutungslos.<sup>458</sup> Die Dimension der verschiedenen Gesellschaftsschichten und der ethnischen Äußerung/Zugehörigkeit ist für diese Verflechtungsfiguren ebenfalls belanglos. Deshalb sind sie auch von den Figuren des Bastards, Mestizen oder Mulatten befreit. Sie sind keine „dritte Figur“, die in einer konträren binären Struktur durch Spaltung und Verdoppelung gedacht wird.<sup>459</sup> Vielmehr befinden sie sich in unterschiedlichen Bereichen einer Gesellschaft, wobei „Interartisten“ für die Kunst stehen, „Kosmopoliten“ für das Politische und „Mittler“ für den Bereich der Sprache und der Kultur. Gekennzeichnet sind sie durch Räumlichkeit und Grenze. Die Interartisten interagieren zwischen Grensräumen der Künste, die Weltbürger denken in einer Welt ohne nationale Grenzen und die Mittler vermitteln mittels Sprachfähigkeit am Grenzpunkt zwischen den Kulturen. Jede dieser Verflechtungsfiguren hat ihre Besonderheit, wobei die Interartisten produktiv handeln, die Kosmopoliten Freiheit erstreben und die Mittler kreativ moderieren.

Die drei Metaphern der Verflechtungsfiguren bieten unterschiedliche Sinnbilder der Welt an. Im Unterschied zu Brechts Figur Shen Te, die das Gute oder Böse personifiziert, symbolisieren die „Interartisten“ das Schöpferische, die Weltbürger die Freiheit und die Mittler den Mittelweg. Die Sinnbilder bezeichnen das Menschliche in der Welt der Menschheit. Daher ist diese Welt nicht mehr durch unterschiedliche Kulturen getrennt geteilt, sondern durch die Konzeption komplementärer Ordnungen unterschiedlicher Kulturen konstruiert. Ferner sind die eigene und die fremde Kultur in dieser Welt nicht mehr zu trennen, wie Goethe im Nachlass des West-Östlichen Divan dichtete. Beide bilden gemeinsam eine neue Ganzheit in der Welt, wie anhand des globalen Theaters mit kulturellen Lokalisationen von deutschen und chinesischen Theaterkünstlern in dieser Studie dargestellt worden ist. In umgekehrter Weise zu Goethes Weimarer Theater (einem ortsbezogenen Theater), das durch Übersetzungen und Inszenierungen ausländischer Theaterwerke als Welttheater begriffen wird, spielt globales Theater – etwa mit deutschen und chinesischen – kulturellen Lokalisationen an beiden Orten in der Welt. Dabei wird das Menschliche der realen Welt im Theater durch Sinnbilder ihrer Verflechtungsfiguren erkennbar. Mit Blick auf diese ästhetische Bedeutung der Verflechtungsfiguren, die durch ihre drei Metaphern „Interartisten“, „Weltbürger“ und „Mittler“ veranschaulicht werden, wodurch darüber hinaus ein Weltbild von unterschiedlichen Sinnbildern für das „Schöpferische“, die „Freiheit“ und den „Mittelweg“ im Menschlichen generiert, plädiere ich dafür, die Hybridbildung als eine ästhetische Kategorie aufzufassen und diese Art der ästhetischen Bedeutung der Verflechtungsfiguren als „Ästhetik des Hybriden“ zu bezeichnen.

Bei der „Ästhetik des Hybriden“ wird davon ausgegangen, dass ein Neues von mindestens zwei unterschiedlichen Kulturen gebildet wird. Dabei werden kulturelle Grenzen überschritten und darin mehr Menschen angesprochen. Die Form der „Ästhetik

---

<sup>458</sup> Vgl. Werle-Burger, 1992. S. 93-113.

<sup>459</sup> Vgl. Breger/Döring, 1998. S. 1.

des Hybriden“ wandelt sich ständig, was auf das mit dem Hybriden verwandte neufranzösische Wort „bâton/bâtir“ (Wurzelstock) zurückgeführt werden kann. Der Grund liegt darin, dass die Hybriden durch ihre kulturellen Zusammenhänge jedes Mal neu und unterschiedlich erscheinen, wie dies durch die unterschiedlichen Sinnbilder der Interartisten, der Weltbürger und der Mittler in dieser Studie veranschaulicht werden konnte. Entscheidend ist, dass der Stellenwert der „Ästhetik des Hybriden“ genau in dieser Einzigartigkeit unterschiedlicher kultureller Zusammenhänge und in deren entsprechendem generativem Sinnbild des Menschlichen liegt. Mit Blick auf die bestehende Ordnung werden diese Hybriden im Zusammenhang mit dem griechischen Menschenbild der „Hybris“ betrachtet. Während Hybris wegen Selbstüberschätzung die bestehende Ordnung von Göttern in Frage stellt, wird bei der „Ästhetik des Hybriden“ durch ihre ständig neuen Zusammenhänge und deren generativer menschlicher Eigenheit die bestehende Ordnung der Welt als eine ständige dynamische Veränderung erkannt. Von der postmodernen Ästhetik, deren Denk- und Handlungsmöglichkeiten von Pluralität durch Formen und Techniken, wie Collage, Crossover, Montage, Pastiche usw. in der Kunst des Westens gekennzeichnet sind, abweichend, wird die „Ästhetik des Hybriden“ durch ihre Denk- und Handlungsmöglichkeit in der Verbindung von Handlungsprozessen wie Interaktion, Flüchten und Vermittlung im Theater der Welt gekennzeichnet. Im Unterschied zu der im frühen 21. Jahrhundert postulierten postkolonialen Ästhetik interkulturellen Theaters, die antiessentialistisch, postdramatisch und institutionskritisch gegen den Westen stehe<sup>460</sup>, sei die „Ästhetik des Hybriden“ kunstschöpferisch, politisch-kritisch und kulturvermittelnd. Sie gilt nicht nur für den Westen, sondern auch für den Osten und vor allem für die Welt insgesamt sowie die Menschheit, da durch ihre sich ergänzende Verbindung unterschiedlicher Kulturen etwas Neues in die Welt kommt. Ihr generatives Sinnbild vom Menschlichen gewinnt an Bedeutung, indem sie die kulturelle Grenze transzendiert und die Menschheit in der Welt zur Betrachtung bringt.

### **6.2.2. Die „Ästhetik des Hybriden“ in der interkulturellen Theaterästhetik**

Im Hinblick auf die interkulturelle (insbesondere chinesisch-deutschen) Theaterästhetik entwickelt sich im Laufe der Geschichte im deutschsprachigen Raum die ästhetische Norm der „Chinoiserie“ des 17.-18. Jahrhunderts, der Exotismen des 19. Jahrhunderts und der Verfremdung des 20. Jahrhunderts. Wie unterscheidet sich die „Ästhetik des Hybriden“ im frühen 21. Jahrhundert von diesen? Im Vergleich zu den produktionsästhetischen Maßstäben der Nachahmung und Fantasie bei der „Chinoiserie“ richtet sich das Augenmerk bei der „Ästhetik des Hybriden“ auf die Kollaboration eigener mit der fremden Kultur (deutscher mit chinesischen Theaterkünstlern) und deren neuen Kreationen. Von der Verfremdung, die sich auf die Inszenierungs- bzw. Darstellungsweisen mit u.a. chinesischen Transferkulturelementen beruft, unterscheidet sich die „Ästhetik des Hybriden“ in der Selbstinszenierung bzw. –darstellung sowohl des Eigenen als auch des Fremden; d.h. beider, deutscher und chinesischer, Kulturelemente in Aufführungen/Performances. Im Unterschied zum rezeptionsästhetischen Modell der Exotismen, bei der es um klischeehafte bzw. stereotype Vorstellungen, eigene Projektionen oder Konstruktionen fremder Kultur geht, sowie im Verhältnis zur kritischen Distanz der Zuschauer gegenüber dem Bühnengeschehen bei der Verfremdung könnte bei der „Ästhetik des Hybriden“ die Reflexion eigener Kultur in der Begegnung mit fremder Kultur oder Kreativität unterschiedliche kulturelle Innovationen hervorbringen; d.h. bei der „Ästhetik des

---

<sup>460</sup> Regus, 2009. S. 267-277.

Hybriden“ sind die entstehenden kulturellen Innovationen nicht fixiert/fixierbar oder vorab festgelegt; vielmehr können sie variieren und eine Vielfalt entwickeln bzw. variieren sie und bringen eine Vielfalt hervor.

Welche Arten der „Ästhetik des Hybriden“ sind zukünftig vorstellbar, wenn der Kulturaustausch und die Zusammenarbeit im Zeitalter der Globalisierung des 21. Jahrhunderts zunehmen? Können die kulturellen Hybriden in Hinsicht auf ihre ständigen Wandelformen durch heutige „Medien-Know-How“ im Theater reproduzierbar werden? „The power of the hybrid is that it can harness two energies, or multiple energies, and thus move towards a more dynamic force“<sup>461</sup>, äußert der Singapurer Regisseur Ong Keng Sen (Jg. 1963) in Bezug auf seine Inszenierung des *King Lear* (1997). Kann diese ästhetische Kraft des Hybriden, die aus dem Kontext des asiatischen Theaters um die Jahrhundertwende entsteht, auch auf das interkulturelle (chinesisch-deutsche bzw. öst-westliche) Theater performativ ausstrahlen? In ähnlicher Weise stellt der deutsche Sinologe und ästhetische Theoretiker Karl-Heinz Pohl (Jg. 1945) die Fragen wie folgt:

„The encounter of cultures has not just begun in the last decade, it has only gained a new dimension in the age of globalization. It has to be seen how artists will arrange themselves in their moves between different cultures and traditions as well as in their gaining multiple identities. And thus only time will tell to which hybrid forms of art – and of aesthetics – this will lead to: if there will be great works of art resulting from this fusion, and whether or not the rich Chinese artistic and aesthetic tradition will still play a significant part in this encounter.“<sup>462</sup>

Im Laufe der Zeit werden diese Fragen Antworten finden, wenn sie auch nicht innerhalb dieser Studie gegeben werden können. Jedoch können sie in der zukünftigen Forschung zur „Ästhetik des Hybriden“ als weitere Fragestellungen hinsichtlich der Traditionen, Multi-Modernität, ästhetischen Qualitäten und ähnlichem dienen.

### **6.3. Perspektiven, Begriffe sowie Methoden zur Verflechtungsgeschichtsschreibung und hybriden Ästhetik**

Obwohl die Ergebnisse dieser Studie einen Beitrag zur theaterhistorischen Forschung und der Theorie der interkulturellen Ästhetik leisten können, hat diese Studie natürlich ihre Grenzen, in deren Rahmen sich genau diese zwei Ergebnisse erfassen lassen.

Zum einen erfolgt eine Verflechtungsgeschichtsschreibung, die nach dem Operationsbegriff der Hybridisierung von Theaterkulturen in der Vernetzung vom Lokalen hin zum Globalen und deren Rückkopplung mit den Verfahrensweisen der Transition, Transformation und Translation als Beschreibungskategorie, aufgefasst wird, wobei ein Theatermodell der Interdependenz und des Syntagmas durch Querverbindung des Handelns zweier oder mehrerer Theaterkulturen entsteht. Zum anderen wird eine „Ästhetik des Hybriden“ entworfen, indem ein Weltbild aus unterschiedlichen Sinnbildern der Metaphern der Verflechtungsfiguren für das „Schöpferische“, die „Freiheit“ und den „Mittelweg“ im Menschlichen generiert und die Welt durch die Konzeption komplementärer Ordnungen unterschiedlicher Kulturen konstruiert wird. Die Ästhetik lässt eine neue Weltordnung vorscheinen, in der etwas Neues und dessen Kreativität aus unterschiedlichen Kulturen resultiert und der Betrachtung der Menschheit dient. Wenn diese Studie jedoch vom Forschungskontext chinesisch-

---

<sup>461</sup> Vgl. Gespräch zwischen Ong Keng Sen und Joachim Fiebach, 1999. S. 132.

<sup>462</sup> Pohl, 2008. S. 19.

deutscher Beziehung zu einem größeren Forschungskontext deutsch-chinesischer Beziehungen erweitert bzw. eingeordnet wird, dann eröffnen sich weitere Ausblicke.

Zur Rekonstruktion einer Verflechtungsgeschichte deutscher mit chinesischer Theaterkultur wurde in dieser Studie der deutsche historische und lokale Kontext als Ausgangspunkt gesetzt. Allerdings bezieht die Studie darüber hinaus auch die Handlungsweisen der Theaterkünstler im globalen Kontext ebenso mit ein, wie auch die Rückwirkung der Handlungsweisen auf die Theaterkultur auf der individuellen Ebene sowie auf den lokalen und globalen Kontext berücksichtigt wird. Ein Wechsel der Perspektive für weitere Forschungen könnte sich darauf richten, dass die Untersuchungslinien nun umgekehrt verlaufen, indem die chinesischen Künstler von ihrem historischen und lokalen Kontext ausgehen, auf den globalen verweisen und sich bis zu einer Rückkopplung mit deutscher Theaterkultur beschäftigt, so dass eine andere Verflechtungsgeschichte chinesischer mit deutscher Theaterkultur geschrieben werden könnte. Darüber hinaus könnten die beiden, die deutschen und chinesischen, historischen und lokalen Kontexte zur Betrachtung hinzugenommen werden, um eine vergleichende bzw. reflexive Verflechtungsgeschichte von dem Zusammenkommen bzw. der Wechselbeziehung der Theaterkulturen in der sich globalisierenden Welt zu untersuchen, wie es in ähnlicher Weise im Forschungsansatz der „*histoire croisée*“ postuliert wird.<sup>463</sup>

Der Begriff der „Verflechtung“ und der „Hybridisierung“ bzw. „Hybridbildung“ soll hierbei für die zukünftigen Forschungen klar reflektiert und abgegrenzt werden. In dieser Studie ist der Begriff „Verflechtung“ als Phänomen des Zusammenkommens von Theaterkünstlern in der Theaterpraxis zu verstehen, welches neue Theatermodelle ermöglicht, die sich wiederum als neue Perspektiven zur Theatergeschichtsschreibung anbieten können. Die „Verflechtungsfiguren“ verweisen auf ihr Merkmal der Vernetzung unterschiedlicher Ausgangskulturen und erst recht können in den Figuren der Verflechtung die Handlungsprozesse, wie z.B. Interaktion, Flüchten oder Vermittlung, beobachtet bzw. analysiert werden. Der Begriff „Hybridisierung“ ist als Prozess der Verbindung von Theaterkulturen durch die drei Verfahrensweisen der Transition, Transformation und Translation zwischen Globalisierung und Lokalisierung der Kultur zu begreifen. Da ein vollständig Neues aus zwei und mehreren Ausgangskulturen bei der Definition der Hybridbildung hervorgeht, ist die ästhetische Bedeutung der Verflechtungsfiguren hinsichtlich ihrer Dimension des Neuen in die „Ästhetik des Hybriden“ statt der „Ästhetik der Verflechtung“ einzuordnen bzw. zu benennen.

Methodisch liegen die Schwerpunkte dieser Studie in der Erkundung von Handlungsprozessen der Theaterkünstler in der Produktion unter Berücksichtigung historischer, lokaler sowie globaler Kontexte und in der Erforschung von ästhetischen Erfahrungen der Verflechtungsfiguren im Hinblick auf künstlerische, politische und soziokulturelle Dimensionen innerhalb der chinesisch-deutschen Beziehung. Jedoch befindet sich die Begegnung von Kulturen, hier sowohl in Theaterproduktionen als auch -rezeptionen, schon immer innerhalb gewisser politischer, wirtschaftlicher, sozialer, wissenschaftlicher und technischer Zusammenhänge, so auch im Rahmen der deutsch-chinesischen Beziehungen. Bei weiteren Untersuchungen könnte in der Analyse auf diese Zusammenhänge Bezug genommen werden. Daran könnte erläutert werden, wie

---

<sup>463</sup> Vgl. Werner/Zimmermann. 2006. S. 30-50.

eine Verflechtungsgeschichte und deren Ästhetik im größeren Forschungskontext der deutschen und chinesischen Beziehung umfassender zu verstehen sind.

## Literaturverzeichnis

### Quellentexte und Dokumente

- Bake, Silke/Francke, Lavinia. 2000. Ein Asiatisch-Deutsches Theaterprojekt/An Asian-German Theatre Project. In: Alice Grünfelder, Alice/Besteher-Hegenbart, Axel (Hg.) und Yuewai (Redaktioneller Berater). Katalog zu Hong Kong in Berlin. Festival of Vision. Berlin. S. 80-82.
- Bake, Silke/Besteher-Hegenbart, Axel/Francke, Lavinia/Odenthal, Johannes. 2000. Programmheft zum Theaterprojekt *One Table Two Chairs. Ein Asiatisch-Deutsches Theaterprojekt, 12. bis 19. August 2000*. Berlin.
- Brecht, Bertolt. 1967a. Der gute Mensch von Sezuan. In: Ders. Gesamte Werke 4. Frankfurt/Main. S. 1487-1607.
- Brecht, Bertolt. 1967b. Der kaukasische Kreidekreis. In: Ders. Gesamte Werke 5. Frankfurt/Main. S. 1999-2105.
- Brecht, Bertolt. 1973a. Über das Theater der Chinesen. In: Ders. Gesammelte Werke 15. Frankfurt/Main. S. 427-428.
- Brecht, Bertolt. 1973b. Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. In: Ders. Gesammelte Werke 16. Frankfurt/Main. S. 630-631.
- Budde, Antje. 1993. Wer wartet in China auf Godot? – Worauf warten wir? Experiment und Krise. Die Kontinuität des Bruchs am Beispiel des chinesischen Sprechtheaters (huaju) der Volksrepublik China. Magisterarbeit. Berlin.
- Budde, Antje. 1998. How does a da bizi (big nose) make experimental theatre in China? On the intercultural theatre project *Put down your whip – Woyzeck* at the Central Experimental Theatre in Beijing 1994/1995. Manuskript des Vortrags in „1998 Shanghai Experimental Theater Festival and Conference“. S. 1-12.
- Budde, Antje. 2000a. Konzeption. *FluchtVERSUCHE*. Zum dramatischen Leben und Werk von Gao Xingjian. Ohne Seitenangabe.
- Budde, Antje. 2000b. Zwischen den Stühlen. *Theatrales Tischerrücken im Haus der Kulturen der Welt Berlin*. In: *Theater der Zeit Insert*, Oktober. S. 6-9.
- Budde, Antje/Paulus, Dagmar/Phillip, Elena/Law, Miu Lan. 2001. Kulturrabattmarke théâtre DURAS: wissensWERT Nr. 01 bis 29.
- Budde, Antje. E-Mail vom 17.5.2006.
- Budde, Antje. E-Mail vom 27.7.2009
- Budde, Antje. Kommentar zu dieser Studie in der E-Mail vom 13.3.2009.
- Chmielorz, Rilo. 2001. Under Construction. Artist Conference 1T2C Exchange Program. Unveröffentlichtes Manuskript. Köln. S. 1-4.
- Chmielorz, Rilo. E-Mail vom 12.7.2008
- Chmielorz, Rilo. Telefoninterview vom 2.8.2008.
- Danckwart, Gesine/Goette, Anja/Vinzenz, Susanne (Hg.). 2009. Chinaland: Reisen. Kopieren. Erzählen. München.
- Ertel, Erhard. Videoaufzeichnung der Theaterperformance *fluchtVERSUCHE* vom 27.9.2001.
- Flierl, Thomas. 2003. Kulturaustausch. In: Programmheft der Theateraufführung *Hauptling Abendwind*. Ohne Seitenangabe.
- Frisch, Max. 1961. Die chinesische Mauer. Frankfurt/Main.
- Frisch, Max. 1976. Tagebuch 1946-1949. In: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Bd. II. 1944-1949. Frankfurt/Main.
- Gao, Xingjian. 1986. Mein Verhältnis zu Brecht. In: Richter, Almuth (Übersetz.). *Zeitschrift für Kulturaustausch*. Nr. 3. S. 319-320.

- Gao Xingjian. 1991. 生死界 (An der Grenze zwischen Leben und Tod). In: 今天/Today, Nr. 2. S. 15-30.
- Gao, Xingjian. 1992a. Flucht. Eine moderne Tragödie. Texte des Autors und ergänzende Materialien. Forster-Latsch, Helmut/Latsch, Marie-Luise (Übersetz.). Bochum.
- Gao, Xingjian. 1992b. Flucht und Literatur. In: Ders., 1992a. S. 81-92.
- Gao, Xingjian. 1992c. An der Grenze zwischen Leben und Tod. In: René, Mark (Übersetz.). *Hefte für Ostasiatische Literatur*, Nr. 13. S. 18-48.
- Gao Xingjian. 1993a. Au bord de la vie. Carnières.
- Gao, Xingjian. 1993b. Die Busstation. Lyrische Komödie aus dem Alltag in einem Aufzug. Gleboff, Antje (Übersetz.). In: Fessen-Henjes, Irmtraud (Hg.). *Das Nirwana des Hundemanns und andere chinesische Stücke*. Berlin. S. 78-130.
- Gao, Xingjian. 1995. Le somnambule. Carnières.
- Gao, Xingjian. 1999. The Other Shore: Play by Gao Xingjian. Fong, Gilbert C.F. (Übersetz.). Hong Kong.
- Gao, Xingjian. 2000a. Das andere Ufer. Übungsstück für Schauspieler. Fessen-Henjes, Irmtraud (Übersetz.). 1. Entwurf 1992. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Gao, Xingjian. 2000b. Nächtliche Wanderung. Reflektionen über das Theater. Gieselmann, Martin/Janku, Andrea/Riemenschnitter, Andrea/Schweiger, Irmy/Weigelin-Schwiedrzik (Übersetz.). Mit einem Nachwort von Natascha Vittinghof. Neckargemünd.
- Gao, Xingjian. Interview vom 6.11.2004. Paris.
- Gao Xingjian. Interview vom 5.8.2006. Paris.
- Gao, Xingjian. 2008. 論創作 [Diskutieren über Kreation]. Hong Kong.
- Gao Xingjian. Gespräch vom 19.1.2008. Paris.
- Gao, Xingjian/Yang, Lian. 2001. Was hat uns das Exil gebracht? Ein Gespräch zwischen Gao Xingjian und Yang Lian über chinesische Literatur. Hoffmann, Peter (Übersetz.). Berlin.
- Haus der Kulturen der Welt und Zuni Icosahedron. Videoaufzeichnung der Präsentation *Quintett* vom 19.8.2000.
- Hazelton, George und Benrimo. 1913. The Yellow Jacket. A Chinese Play Done in a Chinese Manner in Three Acts. Indianapolis.
- Hazelton, George und Benrimo. 1914. Die Gelbe Jacke. Ein chinesisches Schauspiel in drei Akten für die Bühne der westlichen Ländern gewonnen. Freund, Frank E. Washburn (Übersetz.). Berlin.
- Hein, Christoph. 1988. Die wahre Geschichte des Ah Q. Passage. Berlin.
- Hein im Interview mit Gregor Edelmann. 1983. In: Programmheft der Aufführung *Die wahre Geschichte des AhQ*. Berlin. Ohne Seitenangabe.
- Knopp, Hans-Georg. 2000. Kulturaustausch ist wie ein Eisberg. In: Grünfelder/Besteher-Hegenbart (Hg.). S. 6-7.
- Law, Miu Lan. 2003. Zur kulturellen Identität der Menschen zwischen den Kulturen. In: Programmheft der Theateraufführung *Häuptling Abendwind*. Ohne Seitenangabe.
- Lung, Edwin. 2000. Von einem Ausgangspunkt kann man ganz verschiedene Richtungen einschlagen/Possibilities can be generated from a Single Starting Point. In: Grünfelder/Besteher-Hegenbart (Hg.), 2000. S. 83.
- Lung, Edwin. E-Mail vom 20.8.2008.
- Lorenz, Alexander/Wu Wei Theater Frankfurt. Videoaufzeichnung der Theateraufführung *Häuptling Abendwind* vom 16.9.2003.

- Needa, Veronica. 1998. Unveröffentlichtes Manuskript ihrer autobiographischen Theaterperformance *Face*.
- Nestroy, Johann. 1970. Häuptling Abendwind oder Das gräuliche Festmahl. Operette in einem Akt. In: Hein, Jürgen (Hg.). Judith und Holofernes Häuptling Abendwind. Einakter. Stuttgart. S. 35-74.
- Odenthal, Johannes. 2000. Culture and Postcolonialism. In: Bake u.a. (Hg.). S. 4-5.
- Offenbach, Jacques. 1990. Häuptling Abendwind (Vent du Soir). Klavierauszug mit deutschem und französischem Text. Operette in einem Akt von Philippe Gille. Deutscher Text von Johann Nestroy. Nach den Quellen herausgegeben und für die Aufführungspraxis bearbeitet von Mathias Spohr. Berlin.
- Piscator, Erwin. 1929. Das politische Theater. Berlin.
- Piscator, Erwin. 2006. Piscators Brief an Wolf vom 7.10.1930. In: Diezel, Peter (Hg.). Die Briefe. Bd. 1: Berlin-Moskau (1909-1936). 1. Aufl. 2005. Berlin. S. 190-195.
- Rommen, Ann-Christin. Telefoninterview vom 22.7.2008.
- Rothe, Hans (Hg.). 1930. Max Reinhardt. 25 Jahre Deutsches Theater: Ein Tafelwerk. München.
- Schmid, Lars. 2003. Die Herausforderung der Übersetzung in „Häuptling Abendwind“. In: Programmheft der Theateraufführung *Häuptling Abendwind*. Ohne Seitenangabe.
- Stern, Ernst. Chinoiserie vom 27.10.1911. In: Blätter des deutschen Theaters. Nr. 6. S. 85-86.
- Stern, Ernst. 1955. Bühnenbildner bei Max Reinhardt. Mit 80 Zeichnungen des Verfassers. Berlin.
- Stern, Ernst/Herald, Heinz (Hg.). 1918. Reinhardt und seine Bühne. Bilder von der Arbeit des Deutschen Theaters. Berlin.
- The Record of “The Yellow Jacket” Victories. In: The Research Collections, The New York Public Library for the Performing Arts. New York.
- Tian, Man Sha. Interview vom 6.4.2006. Berlin.
- Tretjakow, Sergei. 1976. Brülle, China! In: Brülle, China! Ich will ein Kind haben. Zwei Stücke. Mit einem Nachwort von Fritz Mierau und einem Dokumententeil. Berlin. S. 5-82.
- Vollmoeller, Karl. 1911. Manuskript – Chinesisches Märchenspiel von Carlo Gozzi. Berlin.
- Wolf, Friedrich. 1930. Auszüge aus Briefen von Friedrich Wolf an seine Frau. In: Piscator Center 2584, Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Berlin.
- Wolf, Friedrich. 1957. Weshalb schrieb ich Tai Yang erwacht? In: Wolf, Else/Pollatschek, Walther (Hg.). Aufsätze über Theater. Berlin. S. 369-374.
- Wu Wei Theater Frankfurt. E-Mail vom 24.3.2003.
- Wu Wei Theater Frankfurt. Interview vom 21.1.2003. Frankfurt/Main.
- Wu Wei Theater Frankfurt. 2003. Pressemitteilung der Theaterproduktion *Häuptling Abendwind*. Ohne Seitenangabe.
- Wu Wei Theater Frankfurt. Interview vom 23.3.2007. Frankfurt/Main.
- Wu Wei Theater Frankfurt. Kommentar zu dieser Studie in der E-Mail vom 14.4.2009.
- Yu, Wei Jie. 1994. Der Gute Mensch “in” Sezuan: Wuwei Theatre’s China Tour as a Dramatic Contact with the Chinese Theater. Unveröffentlichtes Manuskript. S. 1-22.
- Yung, Danny. 2002. Reflections on the Festival of Vision/反思香港柏林當代文化節. In: Ching, Chee-Fong/Lung, Man-Ho/Pang, Steven/Leong, Vicky (Hg.).

Creative Industries & Cultural Exchange. Festival of Vision – Hong Kong/Berlin Record of the Conferences/創意工業與文化交流。香港柏林當代文化節。會議紀錄。Hong Kong. S. 100-102.

- Yung, Danny. 2006. Konvention und Experiment. Notizen über die traditionelle Kunst unter Laborbedingungen. In: Tian, Mansha/Odenthal, Johannes (Hg.). Lebendige Erinnerung – Xiqu. Zeitgenössische Entwicklungen im chinesischen Musiktheater. Berlin. S. 32-37.
- Yung, Danny/Knopp, Hans-Georg/Sacker, Ulrich/Wong, Annie. 2002. Joint Statement/文化節引言. In: Ching/Lung/Pang/Leong (Hg.). S. 108-109.

## **Sekundärliteratur**

### **Monografien**

- Albrecht, Terrance. 1997. Rezeption und Zeitlichkeit des Werkes Christoph Heins. Berlin.
- Ang, Ien. 2001. On Not Speaking Chinese. Living between Asia and the West. London.
- Appiah, Kwame Anthony. 2006. Cosmopolitanism. Ethic in a World of Strangers. London.
- Arnold, Robert F. 1932. Reden und Studien. Leipzig.
- Bachtin, Michail M. 1979. Die Ästhetik des Wortes. Gröbel, Rainer (Hg.). Ders./Reese, Sabine (Übersetz.). Frankfurt/Main.
- Bachtin, Michail M. 1986. The Dialogic Imagination. Holquist, Michael (Hg.). Ders./Emerson, Caryl (Übersetz.). Austin.
- Balme, Christopher. 1995. Theater im postkolonialen Zeitalter: Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum. Tübingen.
- Beck, Ulrich. 2004. Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden. Frankfurt/Main.
- Berger, Willy Richard. 1990. China-Bild und China-Mode im Europa der Aufklärung. Köln.
- Bhabha, K. Homi. 2004. The Location of Culture. 1. Aufl. 1994. London.
- Bharucha, Rustom. 1990. Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture. London und New York.
- Bharucha, Rustom. 2000. The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization. London.
- Broca, Paul. 1864. On the Phenomena of Hybridity in the genus homo. Blake, C. Carter (Hg.). London.
- Burke, Peter. 2000. Kultureller Austausch. Wolf, Burkhardt (Übersetz.). Frankfurt/Main.
- Burke, Peter. 2009. Cultural Hybridity. Cambridge.
- Chen, Wei 陈伟. 2004. 西方人眼中的东方戏剧艺术 [Das Bild der östlichen Theaterkunst aus westlicher Sicht]. Shanghai.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. 1992. Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin.
- Duden. 1989. Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. Bd. 7. Mannheim.
- Eberhard, Wolfram. 1983. Lexikon chinesischer Symbole: Geheime Sinnbilder in Kunst und Literatur, Leben und Denken der Chinesen. Köln.
- Eberstein, Bernd. 1983. Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert. Wiesbaden.
- Emmerich, Reinhard (Hg.). 2004. Chinesische Literaturgeschichte. Stuttgart.
- 中国大百科全书: 戏曲曲艺. [Enzyklopädie Chinas. Musiktheater/Gesangkunst]. 1998. Beijing.
- Fiebach, Joachim. 1965. Die Darstellung kapitalistischer Widersprüche und revolutionärer Prozesse in Erwin Piscators Inszenierungen von 1920-1931:

- Untersuchungen zur theaterhistorischen Rolle Erwin Piscators in der Weimarer Republik. Dissertationsschrift. Berlin.
- Fiebach, Joachim/Hasche, Christa/Schölling, Traute (Hg.). 1994. Theater in der DDR. Chronik und Positionen. Berlin.
- Fischer-Lichte, Erika. 1993. Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen.
- Fischer-Lichte, Erika. 1999. Das eigene und das fremde Theater. Tübingen.
- Fischer-Lichte, Erika. 2004a. Ästhetik des Performativen. Frankfurt/Main.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008a. The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics. Jain, Saakya Iris (Übersetz.). London.
- Fischer-Lichte, Erika/Riley, Josephine/Gissenwehler, Michael (Hg.). 1990. The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign. Tübingen.
- Fischer-Lichte, Erika/Xander, Harald (Hg.). 1993. Welttheater – Nationaltheater – Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts. Tübingen.
- Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.). 2005. Metzler Lexikon: Theatertheorie. Stuttgart.
- Forsdick, Charles. 2000. Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity: Journeys between Cultures. Oxford.
- García-Canclini, Néstor. 1995. Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity. 1. Aufl. 1989. Aus dem Spanischen übersetzt von C. L. Chiappari und S. L. López. Minneapolis.
- Geldsetzer, Lutz/Hong, Han-ding. 1998. Grundlagen der chinesischen Philosophie. Stuttgart.
- Gérard, Genette. 1993. Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt/Main.
- Gissenwehler, Michael. 2008. Chinas Propagandatheater 1942-1989. München.
- Griswold, Wendy. 2004. Cultures and Society in a Changing World. London.
- Gruzinski, Serge. 2002. The Mestizo Mind: the Intellectual Dynamics of Colonization and Globalization. New York.
- Gulrich, Ragnhild. 1993. Exotismus in der Oper und seine szenische Realisation (1850-1910). Unter besonderer Berücksichtigung der Münchener Oper. Salzburg.
- Güttinger, Erich. 2004. Die Geschichte der Chinesen in Deutschland. Ein Überblick über die ersten 100 Jahre seit 1822. Münster.
- Ha, Kien Nghi. 2005a. Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus. Bielefeld.
- Hannula, Mika/Suoranta, Juha/Vadén, Tere. 2005. Artistic Research – Theories, Methods and Practices. Helsinki/Gothenburg.
- Hárs, Endre/Müller-Funk, Wolfgang/Orosz, Magdolna (Hg.). 2003. Verflechtungsfiguren: Intertextualität und Intermedialität in der Kultur Österreich-Ungarns. Frankfurt/Main.
- Hartmann, Sascha (Hg.). 1999. Ja oder/und Nein (1992). Ein Drama von Gao Xingjian. Bochum.
- Haug, Thomas. 2005. ‚Das spielt (k)eine Rolle!‘ Theater der Befreiung nach Augusto Boal als Empowerment-Werkzeug im Kontext von Selbsthilfe. Stuttgart.
- Hecht, Werner (Redigiert). 1968. Materialien zu Brechts >Der gute Mensch von Sezuan<. Frankfurt/Main.
- Huang, Zuolin/Wu, Zuguang/Mei, Shaowu. 1981. Peking Opera and Mei Lanfang. A Guide to China's Traditional Theatre and the Art of its Great Master. With Selections from Mei Lanfang's Own Writings. Beijing.

- Huesmann, Heinrich. 1983. Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen. Mit einem Beitrag „Max Reinhardts amerikanische Spielpläne“ von Leonhard M. Fiedler. München.
- Hunger, Herbert. 1959. Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. Wien.
- Huntington, Samuel. 1997. Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert. 6. Aufl. München.
- Hutnyk, John. 2000. Critique of Exotica: Music, Politics, and the Culture Industry. London.
- Hutnyk, John/Kalra, Virinder S./Raminder, Kaur. 2005. Diaspora and Hybridity. London.
- Jappe, Elisabeth. 1993. Performance Ritual Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa. München.
- Kiewitz, Christl. 1995. Der stumme Schrei. Krise und Kritik der Sozialistischen Intelligenz im Werk Christoph Heins. Tübingen.
- Kluge, Friedrich. 1995. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin.
- Kormacher, Peter. 1993. Exotismus in Giacomo Puccinis „Turandot“. Köln-Rheinkassel.
- Köster, Albert. 1891. Schiller als Dramaturg. Berlin.
- Kraidy, Marwan M. 2005. Hybridity: or the Cultural Logic of Globalization. Philadelphia.
- Kreidt, Dietrich. 1987. Exotische Figuren und Motive im Europäischen Theater. Stuttgart.
- Kubin, Wolfgang (Hg.). 1995. Mein Bild in Deinem Auge. Exotismus und Moderne: Deutschland – China im 20. Jahrhundert. Darmstadt.
- Lachmann, Renate. 1990. Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt/Main.
- Laotse, Tao Te Ching. 2004. Das Buch vom Sinn und Leben. Richard Wilhelm (Verdeutsch und erläutert). Nachdruck der Ausgabe Jena 1921. Wiesbaden.
- Law, Miu Lan. 1995. The Process of Constructing and Communicating Meaning in an Experimental Theater Performance. Bachelorarbeit. Hong Kong.
- Law, Miu Lan. 2000. The Search for the Identity of the Hongkonger Represented in Hong Kong Contemporary Theatre Performances. Magisterarbeit. Berlin.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. 2006. Der Briefwechsel mit den Jesuiten in China (1689-1714). Widmaier, Rita (Hg.). Babin, Malte-Ludolf (Übersetz.). Französisch, Lateinisch und Deutsch. Hamburg.
- Leung, Maggi Wai-Han. 2004. Chinese Migration in Germany. Making Home in Transnational Space. Frankfurt/Main.
- Leutner, Mechthild/Yü-Dembski, Dagmar (Hg.). 1990. Exotik und Wirklichkeit: China in Reisebeschreibungen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München.
- Lilley, Rozanna. 1998. Staging Hong Kong. Gender and Performance in Transition. Honolulu.
- Liu, Ben 廖奔. 2007. 东西方戏剧的对峙与解构 [Konfrontation und Dekonstruktion zwischen östlichem und westlichem Theater]. Shanghai.
- Lo, Jacqueline/Gilbert, Helen. 2007. Performance and Cosmopolitics. Cross-Cultural Transactions in Australasia. Hampshire.
- Lo, Kii-Ming. 1996. 《Turandot》 auf der Opernbühne. Frankfurt/Main.
- Marinoff, Lou. 2007. The Middle Way: Finding Happiness in a World of Extremes. New York.

- Marranca, Bonnie/Dasgupta, Gautam (Hg.). 1991. *Interculturalism and Performance*. New York.
- Maschke, Annegret. 1996. *Exotismus oder interkulturelles Lernen. Ethnologische Perspektiven zu New Age und Psychotherapie*. Berlin.
- McLuhan, Marshall. 1968. *Die magischen Kanäle – Understanding Media*. Düsseldorf.
- Meng, Hong. 2005. *Das Auslandsstudium von Chinesen in Deutschland (1861-2001): Ein Beispiel internationaler Studentenmobilität im Rahmen der chinesischen Modernisierung*. Frankfurt/Main.
- Meyers Neues Lexikon der DDR. 1974. Leipzig.
- Morton, Samuel George. 1850. *Letter to the Rev. John Bachmann, D.D., on the Question of Hybridity in Animals, considered in Reference to the Unity of the Human Species*. Charleston.
- Mörtenböck, Peter/Mooshammer, Helge. 2010. *Netzwerk Kultur: Die Kunst der Verbindung in einer globalisierten Welt*. Bielefeld.
- Münke, Wolfgang. 1976. *Die Klassische Chinesische Mythologie*. Stuttgart.
- Neis, Edgar. 1971. *Erläuterungen zu Max Frisch. Die chinesische Mauer*. Hollfeld.
- Osterhammel, Jürgen. 1998. *Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert*. München.
- Osterhammel, Jürgen/Petersson, Niels P. 2003. *Geschichte der Globalisierung: Dimensionen, Prozesse, Epochen*. München.
- Pavis, Patrice (Hg.). 1996. *The Intercultural Reader*. London.
- Payrhuber, Franz-Josef. 2005. *Lektüreschlüssel für Schüler. Bertolt Brecht. Der Kaukasische Kreidekreis*. Stuttgart.
- Pfahl, Julia. 2008. *Zwischen den Kulturen, Zwischen den Künsten: Medial-hybride Theaterinszenierungen in Québec*. Bielefeld.
- Pfeiffer, Gabriele C. 1999. *Der Mohr im Mor. Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis*. Frankfurt/Main.
- Pieterse, Jan Nederveen. 2004. *Globalisation and Culture. Global Mélange*. Oxford.
- Quenon, Jean. 1975. *Die Filiation der dramatischen Figuren bei Max Frisch*. Paris.
- Rappaport, Julian. 1977. *Community Psychology: Values, Research & Action*. New York.
- Regus, Christine. 2009. *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik, Politik, Postkolonialismus*. Bielefeld.
- Reichwein, Adolf. 1923. *China und Europa. Geistige und künstlerische Beziehungen im 18. Jahrhundert*. Berlin.
- Richter, Elke. 2008. *Ich-Entwürfe im hybriden Raum—Das Algerische Quartett von Assia Djebar*. Frankfurt/Main.
- Riley, Josephine. 1997. *Chinese Theatre and the Actor in Performance*. Cambridge.
- Said, Edward W. 1979. *Orientalism*. New York.
- Schatt, Peter W. 1986. *Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts: historisch-systematische Untersuchungen zur Metamorphose einer ästhetischen Fiktion*. München.
- Schläder, Jürgen (Hg.). 2009. *Das Experiment der Grenze: Ästhetische Entwürfe im Neuesten Musiktheater*. Berlin.
- Schmidt, Helmut. 2006. *Globalisierung: Politische, ökonomische und kulturelle Herausforderungen*. 1. Aufl. 1998. München.
- Segalen, Victor. 1997. *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus*. Wittmann, Uli (Übersetz.). Frankfurt/Main.

- Tan, Yuan. 2007. Der Chinese in der deutschen Literatur. Unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht. Göttingen.
- Tao Te Ching 道德经 Lao Tzu 老子. 1997/1998. Waley, Arthur (Übersetz.). Beijing.
- Thomsen, Christian W. (Hg.). 1994. Hybridkultur. Bildschirmmedien und Evolutionsformen der Künste. Annäherungen an ein interdisziplinäres Problem. Siegen.
- Toyka-Fuong, Ursula (Katalogkonzept). Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.). 2003. Schätze der Himmelssöhne: Die Kaiserliche Sammlung aus dem Nationalen Palastmuseum, Taipeh, Die Großen Sammlungen. Bonn.
- Väth, Alfons. 1933. Johann Adam Schall von Bell S. J.: Missionar in China, kaiserlicher Astronom und Ratgeber am Hofe von Peking 1592-1666: ein Lebens- und Zeitbild. Köln.
- Voltaire. 1994. Die Werke: Zum 300. Geburtstag. Wiesbaden.
- Watts, Alan. 2003. Der Lauf des Wassers. Die Lebensweisheit des Taoismus. Unter Mitarbeit von Al Chung-liang Huang. 1. Aufl. 1975. Schaup, Susanne (Übersetz.). Frankfurt/Main.
- Weiler, Christel. 1994. Kultureller Austausch im Theater. Theatrale Praktiken Robert Wilsons und Eugenio Barbas. Marburg.
- Welsch, Wolfgang. 1996. Grenzgänge der Ästhetik. Stuttgart.
- Whaples, Miriam Karpilow. 1977. Exoticism in Dramatic Music, 1600-1800. Ann Arbor, Michigan.
- Yang, Peter. 2000. Play is Play. Theatrical Illusion in *Chinese Wall* by Frisch and other "Epic" Plays by Brecht, Wilder, Hazelton and Li. Lanham.
- Yu-Dembski, Dagmar. 2007. Chinesen in Berlin. Berlin-Brandenburg.

#### Aufsätze

- Allan, Seán. 2000. Introduction. In: Jackman, Graham (Hg.). Christoph Hein in Perspective. Amsterdam-Atlanta. S. 253-254.
- Barba, Eugenio. 1990. Eurasian Theatre. Richard Fowler (Übersetz.). In: Fischer-Lichte/Riley/Gissenwehrer (Hg.). S. 31-36.
- Becker, Heinz. 1976. Die „Couleur locale“ als Stilcategory der Oper. In: Ders. (Hg.). Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts. Regensburg. S. 23-46.
- Benjamin, Walter. 1972. Die Aufgabe des Übersetzers (1921). In: Rexroth, Tillman (Hg.). Gesammelte Schriften. IV.I. Frankfurt/Main. S. 9-21.
- Berg-Pan, Renate. 1979. The Orient and the Development of Brecht's Dramatic Theories und More "Chinese" Plays. In: Dies. Bertolt Brecht and China. Bonn. S. 138-218.
- Bhabha, K. Homi. 1999. The Anxiety of Cultural Translation/,Angst' in kultureller Übersetzung. In: Herlinghaus, Hermann/Riese, Utz (Hg.). Heterotopien der Identität. Literatur in interamerikanischen Kontaktzonen. Heidelberg. S. 83-98.
- Bhabha, K. Homi. 1990. The Third Space. Interview with Homi Bhabha. In: Rutherford, Jonathan. (Hg.). Identity, Community, Culture, Difference. London. S. 207-221.
- Boal, Augusto. 1989. Theater der Unterdrückten in Europa. In: Spinu, Marina/Thorau, Henry (Hg. und Übersetz.). Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Frankfurt. S. 67-118.

- Breger, Claudia/Döring, Tobias. 1998. Einleitung: Figuren der/des Dritten. In: Dies. (Hg.). Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume. Amsterdam. S. 1-18.
- Chan, Kwok-bun. 2007. Introduction: Globalization, Localization and Hybridization: Their Impact on Our Lives. In: Ders., Walls, Jan W./Hayward, David (Hg.) East-West Identities: Globalization, Localization, and Hybridization, Leiden. S. 1-19.
- De Toro, Alfonso. 2002. Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept. In: Hamann, Christof/Sieber, Cornelia (Hg.). Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. Hildesheim. S. 15-52.
- Fiebach, Joachim. 1990. Wole Soyinka and Heiner Müller. Different Cultural Contexts, Similiar Approaches. In: Fischer-Lichte/Riley/Gissenwehrer (Hg.). S. 263-273.
- Fischer-Lichte, Erika. 1985. Intercultural Misunderstanding as Aesthetic Pleasure. In: Brunt, R. J./Enninger, W. (Hg.). Interdisciplinary Perspectives at Cross-Cultural Communication. Aachen. S. 79-92.
- Fischer-Lichte, Erika. 1990a. In Search of a New Theatre. Re-Theatricalisation as Productive Reception of Far East Theatre. In: Ahrends, G./Diller, H.-J. (Hg.). Unconventional Conventions in Theatre Texts. Tübingen. S. 161-180.
- Fischer-Lichte, Erika. 1990b. Staging the Foreign as Cultural Transformation. In: Dies./Riley/Gissenwehrer (Hg.). S. 277-287.
- Fischer-Lichte, Erika. 1994. Theatergeschichte und Wissenschaftsgeschichte: eine bedenkenswerte Konstellation. Rede zur Eröffnung des Ersten Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. e.V. in Leipzig. In: Dies./Greisenegger, Wolfgang/Lehmann, Hans-Thies (Hg.). Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Tübingen. S. 13-24.
- Fischer-Lichte, Erika. 1995. Inszenierung des Fremden. Zur (De-) Konstruktion semiotischer Systeme. In: Dies. (Hg.). TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache. Tübingen. S. 156-241.
- Fischer-Lichte, Erika. 1997a. Neue Spielregeln – neue Leseweisen. Die Gelbe Jacke: chinesische theatrale Zeichen vom europäischen Theater aus gelesen. In: Lehmann, J. u.a. (Hg.). Konflikt Grenze Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge. Frankfurt/Main. S. 141-156.
- Fischer-Lichte, Erika. 1997b. What are the Rules of The Game? Some Remarks on *The Yellow Jacket*. In: Dies. The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective. Iowa City. S. 73-90.
- Fischer-Lichte, Erika. 1999. Chinesische Märchenspiele. In: Dies. Das eigene und das fremde Theater. Tübingen. S. 75-91.
- Fischer-Lichte, Erika. 2004b. Interart-Ästhetiken. In: Brosch, Renate (Hg.). Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern. Berlin. S. 25-41.
- Fischer-Lichte, Erika. 2006a. Ein anderes Theater (er)finden. Zur Geschichte der Rezeption des chinesischen Theaters in Europa. In: Tian/Odenthal (Hg.). S. 180-189.
- Fischer-Lichte, Erika. 2006b. Perzeptive Multistabilität und ästhetische Wahrnehmung. In: Dies./Gronau, Barbara/Schouten, Sabine/Weiler, Christel (Hg.). Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater. Berlin. S. 129-139.

- Fischer-Lichte, Erika. 2007a. Auf der Schwelle. Ästhetische Erfahrung in Aufführungen. In: Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/Von Wilcke, Katharina (Hg.). Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld. S. 239-246.
- Fischer-Lichte, Erika. 2007b. Performance Art – Experiencing Liminality. In: Abramović, Marina. 7 Easy Pieces. Mailand. S. 33-45.
- Fischer-Lichte, Erika. 2010a. Einleitung. In: Dies./Hasselmann, Kristiane/Rautzenberg, Markus (Hg.). Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaft. Bielefeld. S. 7-29.
- Fischer-Lichte, Erika. 2010b. Verflechtung von Kulturen in Aufführungen. In: Dies. Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Faches. Tübingen. S. 155-193.
- Flegel, Silke. 2000. Vor der Tafelrunde, Christoph Hein als Theaterdichter. In: Jackman, Graham (Hg.). Christoph Hein in Perspective. Amsterdam-Atlanta. S. 211-234.
- Gespräch zwischen Ong Keng Sen und Joachim Fiebach. 1999. In: Theater der Welt/Theater der Zeit 1999 in Berlin: Arbeitsbuch. Hrsg. im Auftrag von Theater der Zeit und dem Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstitutes e.V. (ITI)/Fiebach, Joachim. Berlin. S. 129-133.
- Giang, Bui Khoi. 1990. Bertolt Brecht. In: Ders. Das Interesse europäischer Theaterkünstler an nicht-europäischem Theater im 20. Jahrhundert. Dissertation der Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät an der Humboldt-Universität zu Berlin. S. 49-70.
- Gissenwehler, Michael. 1990. To Weave a Silk Road Way. Thoughts on an Approach towards the Unfamiliar: Chinese Theatre and our Own. In: Fischer-Lichte/Riley/Ders. (Hg.). S. 151-160.
- Goethe, Johann Wolfgang v. 1992a. Aus dem Nachlass des West-Östlichen Divan. In: Ders., Goethes Poetische Werke. Bd. 2. Augsburg. S. 121-128.
- Goethe, Johann Wolfgang v. 1992b. Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-Östlichen Divans (1819). In: Ders., Bd. 2. S. 233-235.
- Goethe, Johann Wolfgang v. 1992c. Theaterreden. Epilog. Gesprochen den 11. Juni 1792. In: Ders. Bd. 3. S. 916-917.
- Grossberg, Lawrence. 1997. Identity and Cultural Studies: Is that All There Is? In: Hall, Stuart/Du Gay, Paul (Hg.). Questions of Cultural Identity. London. S. 87-107.
- Guthke, Karl S. 2000. Nachwort. In: Friedrich Schiller. Turandot. Prinzessin von China. Ein tragikomisches Märchen nach Gozzi. Stuttgart. S. 89-91.
- Ha, Kien Nghi. 2003. Hybride Bastarde. Identitätskonstruktionen in kolonial-rassistischen Wissenschaftskontexten. In: Kimminich, Eva (Hg.). Kulturelle Identität. Konstruktionen und Krisen. Frankfurt/Main. S. 107-160.
- Ha, Kien Nghi. 2005b. Die schöne neue Welt der Hybridität: epistemologischer Wertewandel und kulturindustrielle Vermischungslogik im Spätkapitalismus. In: Merz-Benz, Peter-Ulrich/Wagner, Gerhard (Hg.). Kultur in Zeiten der Globalisierung. Neue Aspekte einer soziologischen Kategorie. Frankfurt/Main. S. 93-161.
- Hall, Stuart. 1990. Cultural Identity and Diaspora. In: Rutherford (Hg.). S. 222-237.
- Hans, Jan. 1992. Exiltheater. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.). Theaterlexikon. Begriff und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg. S. 328-335.

- Harth, Dietrich. 1995. Über die Bestimmung kultureller Vorurteile, Stereotypen und Images in fiktionalen Texten. In: Kubin, Wolfgang (Hg.): *Mein Bild in Deinem Auge. Exotismus und Moderne: Deutschland – China im 20. Jahrhundert*. Darmstadt. S. 17-42.
- Hinzpeter, Reinhard. 2004. Das Freie Theater – Ein Theater der Zukunft. Zum Beispiel: Freies Schauspiel Ensemble Frankfurt. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft von Bernd Wagner (Hg.). *Jahrbuch für Kulturpolitik 2004*. Bd. 4. Essen. S. 97-100.
- Hoefert, Sigfrid. 1992. Zum China-Bild in der DDR-Literatur: Volker Braun, Christoph Hein und Stephan Hermlin. In: Ders./Hsia, Adrian (Hg.). *Fernöstliche Brückenschläge. Zu deutsch-chinesischen Literaturbeziehungen im 20. Jahrhundert*. Bern. S. 189-198.
- Hsia, Adrian. 1998. The Transplanted *Chinese Orphan* in England, France, Germany, Italy and his Repatriation to Hong Kong. In: Ders. *Chinesia. The European Construction of China in the Literature of the 17th and 18th Centuries*. Tübingen. S. 75-98.
- Hsia, Adrian. 2005. The Jesuit Plays on China and their Relation to the Profane Literature. In: Ders./Wimmer, Ruprecht (Hg.). *Mission und Theater. Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu*. Regensburg. S. 209-239.
- Huang, Zuolin. 1982. A Supplement to Brecht's Alienation Effects in Chinese Acting. In: Tatlow, Antony/Wong, Tak-Wai (Hg.). *Brecht and East Asian Theatre. The Proceedings of a Conference on Brecht in East Asian Theatre*. Hong Kong. S. 96-110.
- Huang, Zuolin. 1990. 'China Dream' A Fruition of Global Interculturalism. In: Fischer-Lichte/Riley/Gissenwehrer (Hg.). S. 179-186.
- Jian, Ming. 1995. Europäisierung, Subjektivierung und Erotisierung – Chinesische Liebeslyrik in deutschen Nachdichtungen. In: Kubin (Hg.). S. 219-244.
- Kristeva, Julia. 1980. Word, Dialogue and Novel. In: Roudiez, Leon S. (Hg.). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York. S. 64-91.
- Kubin, Wolfgang. 1988. Nachwort. In: Ders./Chang, Hsien-chen (Hg. und Übersetz.). *Die Busstation/Gao Xingjian*. Bochum. S. 65-75.
- Lagerroth, Ulla-Britta/Lund, Hans/Hedling, Erik. 1997. Introduction. Towards a Poetics of Interart Discourse. In: Dies. (Hg.). *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam-Atlanta, GA. S. 7-12.
- Law, John. 1999. After ANT: Complexity, Naming and Topology. In: Ders./Hassard, John (Hg.). *Actor Network Theory and After*. Oxford. S. 1-14.
- Lindsay, Jennifer. 2006. Translation and/of/in Performance: New Connections. In: Dies. (Hg.). *Between Tongues. Translation and/of/in Performance in Asia*. Singapore. S. 1-32.
- Müller, Eva. 1992. Chinesische Literatur in der DDR. In: Hoefert/Hsia (Hg.). S. 199-210.
- Müller, Heiner/Weimann, Robert. 2008. Gleichzeitigkeit und Repräsentation. Ein Gespräch. Berlin/Ost, Juli 1989. In: Hörnigk, Frank (Hg.). *Heiner Müller, Werke 11. Gespräche 2. 1987-1991*. Frankfurt/Main. S. 449-483.
- Münz, Rudolf. Trickster (Trixtter). Unveröffentlichtes Manuskript. S. 1-27.
- Pavis, Patrice. 1993. Wilson, Brook, Zadek: Ein interkulturelles Zusammentreffen. In: Fischer-Lichte/Xander (Hg.). S. 179-203.
- Pfister, Manfred. 1985. Konzepte der Intertextualität. In: Ders./Broich, Ulrich (Hg.). *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen. S. 1-30.

- Philipp, Michael. 1999. Exiltheater in Shanghai 1939-1947. In: Trapp, Frithjof u. a. (Hg.). Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. Bd. 1. Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler. München. S. 457-476.
- Pronko, Leonard Cabell. 1967. Servitude and Grandeur of the Chinese Opera Adventures“. In: Ders. Theater East and West. Perspectives toward a Total Theater. Berkeley & Los Angeles. S. 34-67.
- Reck, Hans Ulrich. 1997. Entgrenzung und Vermischung: Hybridkultur als Kunst der Philosophie. In: Schneider, Irmela/Thomsen, Christian W. (Hg.). Hybridkultur: Medien, Netze, Künste. Köln. S. 91-117.
- Schleiermacher, Friedrich. 1816. Über die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Ders. Abhandlungen der philosophischen Klasse der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaft aus den Jahren 1812-1813. Berlin. S. 143-172.
- Schmeling, Manfred. 2000. Mischung als Konzept: Ein Aspekt Kultureller Grenzüberschreitung in Kulturwissenschaft und Literarischer Praxis. In: Marti, Roland (Hg.). Grenzkultur – Mischkultur? Saarbrücken. S. 349-365.
- Schmidt, Dietmar N. 2004. An ein Wunder glauben. Impulse für die Theaterzukunft. In: Wagner (Hg.). S. 269-272.
- Schneider, Irmela. 1994. Hybridkultur. Eine Spurensuche. In: Thomsen (Hg.), S. 9-24.
- Schneider, Irmela. 1997. Von der Vielsprachigkeit zur <Kunst der Hybridation>: Diskurse des Hybriden. In: Dies./Thomsen (Hg.). S. 13-66.
- Schulte, Bernd. 1997. Kulturelle Hybridität: Kulturanthropologische Anmerkungen zu einem <Normalzustand>. In: Schneider/Thomsen (Hg.). S. 245-263.
- Schumacher, Ernst. 1975. Das Gestische in der darstellenden Kunst des Ostens und des Westens unter besonderer Berücksichtigung der Theorie und Praxis der Darstellungskunst bei Artaud, Grotowski, im Living Theatre, bei Brecht und Terayama. In: Slupianek, Benno (Hg.). Dialog 75. Positionen und Tendenzen. Berlin. S. 45-71.
- Spielmann, Yvonne. 2004. Intermedialität und Hybridisierung. In: Lüdeke, R./Greber, E. (Hg.). Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Göttingen. S. 78-102.
- Stenzaly, Georg/Waldmann, Annette. 1992. Freies Theater. In: Brauneck/Schneilin (Hg.). S. 372-376.
- Sun, William und Fei, Faye. 1996. China Dream: A Theatrical Dialogue between East and West. In: Pavis (Hg.). S. 188-195.
- Tatlow, Antony. 1977. Chinese Theatre. In: Ders. The Mask of Evil. Brecht's Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan. A Comparative and Critical Evaluation. Berlin. S. 255-346.
- Töteberg, Michael. 1991. Der Anarchist und der Parteisekretär. Die DDR-Theaterstück und ihre Schwierigkeiten mit Christoph Hein. In: Meyer-Gosau, Frauke (Redaktion). TEXT + KRITIK. Christoph Hein. Heft 111. München. S. 36-43.
- Trauzettel, Rolf. 1995. Exotismus als intellektuelle Haltung. In: Kubin (Hg.). S. 4-16.
- Weber, Carl. 1991. AC/TC Currents of Theatrical Exchange. In: Marranca/Dasgupta (Hg.). S. 27-37.
- Weiß, Johannes. 1999. Identitätsoptionen und Identitätsfallen. Einige Reflexionen über das Glück des Fremdseins und die Dialektik kultureller Identität. In: Willems, Herbert/Hahn, Alois (Hg.). Identität und Moderne. Frankfurt/Main. S. 455-464.

- Welsch, Wolfgang. 1997. Transkulturalität: Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen. In: Schneider/Thomsen (Hg.). S. 67-90.
- Werle-Burger, Helga. 1992. Frauenrollen auf der chinesischen Opernbühne. Bedeutung der Oper in China. In: Cheng, Ying/Gransow, Bettina/Leutner, Mechthild (Hg.). Frauenstudien. Beiträge der Berliner China-Tagung 1991. München. S. 93-113.
- Wichmann-Walczak, Elizabeth. 2005. Jingju (Beijing/Peking 'opera') as International Art and as Transnational Root of Cultural Identification. In: Um, Hae-kyung (Hg.). *Diaspora and Interculturalism in Asian Performing Arts: Translating Traditions*. London & New York. S. 161-175.
- Wimmer, Ruprecht. 2005. Japan und China auf den Jesuitenbühnen des deutschen Sprachgebiets. In: Ders./Hsia (Hg.). S. 17-58.
- Yang, En-Lin. 1975. Goethes „Elpenor“ in seiner Beziehung zur chinesischen Literatur. In: Hahn, Karl-Heinz (Hg.). *Goethe Jahrbuch*. Im Auftrage des Vorstandes der Goethe-Gesellschaft. Weimar. S. 233-255.
- Yü-Dembski, Dagmar. 1991. Butterfly und Gelbchinese. Trivialmythen unseres Alltags. In: Lorbeer, Maria/Wild, Beate (Hg.). *Menschenfresser – Negerküsse...: Das Bild von Fremden im deutschen Alltag*. Berlin. S. 70-77.

#### **Zeitschriftenartikel**

- Bachmann-Medick, Doris. 1999. „1 + 1 = 3“ Interkulturelle Beziehungen als ‚dritter Raum‘. In: *Weimarer Beiträge* 45/4. S. 518-531.
- Fessen-Henjes, Irmtraud. 2000. Gratulation! Literatur-Nobelpreis für Gao Xingjian. In: *Das neue China*, Nr. 4. S. 35-36.
- Fröhlich, Hajo/Heinrich, Mathias. 2009. China – A Network Society? The Network Concept in Research on Chinese History and Society. In: *Berliner-China Hefte* 35. S. 3-19.
- Fuchs, Thomas. 1999. Von der sinophilen Aufklärung zur Diskreditierung chinesischer Kultur. Funktion und Wandel des Chinabildes im frühneuzeitlichen Europa. In: *Berliner China-Hefte* 17. S. 41-56.
- Gissenwehler, Michael. 1993. Ausgebrüllt. Chinas modernes Schauspiel und die Propaganda. In: *Forum Modernes Theater*. Heft 2, Sonderdruck. S. 134-152.
- Kubin, Wolfgang. 1986. Die Todesreise. Bemerkungen zur imaginativen Geographie in Schillers Stück ‚Turandot. Prinzessin von China‘. In: *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung*. S. 272-286.
- Latour, Bruno. 1996. On Actor/Network Theory. A Few Clarifications. In: *Soziale Welt* 47. S. 369-379.
- Law, Miu Lan. 2004. Vom Überschreiten der Kulturen. Die Dramaturgie, der neutrale Schauspieler und die Personenbezeichnung von Gao Xingjian. In: *Das neue China*. Nr. 4. S. 30-32.
- Law, Miu Lan. 2010. Ein südchinesischer Tiger, ein Clan und eine Prinzessin: Reisebericht einer Insiderin aus Hongkong. In: *Das neue China*. Nr. 2. S. 20-24.
- Leutner, Mechthild. 2003. Sinologen als kulturelle Mittler: Versuch einer Typologie „gebrochener Identitäten“. In: *Berliner-China Hefte* 25. S. 82-99.
- Leutner, Mechthild. 2006. Chinese-German Relations in the 20<sup>th</sup> Century: A Transcultural Perspective. In: *Berliner-China Hefte* 29. S. 93-101.
- Mühlhahn, Klaus. 2002. Cross-cultural Interactions and the Culture of Modern China: Preliminary Reflections. In: *Berliner-China Hefte* 23. S. 3-12.

- Paltemaa, Lauri. 2004. Western Historiography on China and Criticism of Its Euro-Centricity. In: *Berliner-China Hefte* 24. S. 77-89.
- Pohl, Karl-Heinz. 2002. Zur Diskussion über Theorien im interkulturellen (chinesisch-westlichen) Kontext – oder: Ein Amateurversuch in Richtung Metatheorie. In: *Berliner-China Hefte* 23. S. 41-53.
- Schwinn, Thomas. 2006. Konvergenz, Divergenz oder Hybridisierungen. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Soziopsychologie* 58, 1. S. 201-232.
- Sun, William/Fei, Faye. 1986. Das Exzerpt des Theaterstücks *China Dream*. In: *The Drama Review*, Winter. S. 84-105.
- Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte. 2002. Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28. S. 607-636.
- Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte. 2006. Beyond Comparison. *Histoire Croisée* and the Challenge of Reflexivity. In: *History and Theory* 45, S. 30-50.
- Wu, Ge 吴戈. 2004. 《赵氏孤儿》的文化改写：古代/当代/中国/外国 [Die kulturelle Umschreibung des Waisenkindes des Hauses Zhao: Antike/Gegenwart/China/ Ausland]. In: *戏剧艺术/Theatre Arts*, 3. S. 12-24.
- Xu Kai 徐凯, Xu Jian 徐健 and Chen Yuliang 陈昱良. 2006. Forschungen zur Geschichte der deutsch-chinesischen Beziehungen 中德关系史研究. In: *Berliner-China Hefte* 30. S. 121-138.
- Zhang, Zhong Nian 张仲年. 2001. <庄周戏妻访德记> / „Zhuangzhou neckt das Weib“ aufgeführt in Deutschland. In: *戏剧艺术/Theater Arts*, Nr. 2. S. 81-84.

#### **Zeitungsartikel und Rezensionen**

- Eichler, Rolf-Dieter. Kaum eine Geschichte und noch weniger wahr. In: *National-Zeitung* Nr. 205 vom 28.12.1983.
- Forster-Latsch, Helmut/Latsch, Marie-Luise/Schneckmann, Gisela. Auf der Flucht: Der Literaturnobelpreisträger Gao Xingjian. In: *Frankfurter China-Rundbrief* Jan/Febr/März, 2001. S. 5-15.
- Köhler, Erich. Die Prinzessin von China. In: *Das Theater. Illustrierte Halbmonatsschrift für internationale Bühnenkunst*. III. Jahrgang 1911/1912, September–Februar. S. 135-136.
- R.O.F. ‚Turandot‘ im deutschen Theater. Die Gozzische Komödie in Vollmöllers Bearbeitung. In: *Berliner Zeitung am Mittag* vom 28.10.1911.
- Roßmann, Andreas. Keine wahre Geschichte. Westdeutsche Erstaufführung von Heins „Ah Q“. In: *Frankfurter Rundschau* vom 25.12.1984.
- Roßmann, Andreas. Zwischen Hund und Wolf. Christoph Heins „Ah Q“: (k)ein DDR-Stück in Frankreich. In: *Frankfurter Rundschau* vom 12.12.1984.
- Rote Fahne* vom 17.1.1931. In: Piscator Sammlung 66, Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Berlin.
- Schumacher, Ernst. Mit sehr viel Lärm zugedeckt. In: *Berliner Zeitung* vom 10.1.1984.
- Stadelmaier, Gerhard u. a. Eine Kröte hockt im Schnee und zückt ihr Holzbein, lächelnd. Beantwortung der Frage, wie gut das erzählerische Werk und die Theaterstücke des diesjährigen Literatur-Nobelpreisträgers Gao Xingjian sind. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 7.12.2000.
- Stümcke, Heinrich. *Bühne und Welt*. 1911/1912. S. 106-108.
- Unterhaltsames Kauderwelsch mit dem Häuptling Abendwind. In: *taz Berlin* vom 15.9.2003.

*Welt am Abend* vom 16.1.1931. In: Piscator Sammlung 66, Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Berlin.

### Internetreferenzen

- Boran, Erol M. 2004. Eine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett. Columbus. S. 1-369. URL: <http://www.ohiolink.edu/etd/view.cgi?osu1095620178> (Stand: 26.5.2009).
- Budde, Antje. 1999. Kulturhistorische Bedingungen, Begriff, Geschichte, Institution und Praxis des Experimentellen Theaters in der VR China. Berlin. S. 1-567. URL: <http://edoc.hu-berlin.de/docviews/abstract.php?id=10523> (Stand: 29.1.2008).
- Bundesverband freies Theater e.V. URL: <http://www.freie-theater.de/> (Stand: 25.5.2009).
- Chan, Cedric. Biographie in der Website der Pop-Musikgruppe People Mountain People Sea. URL: [http://www.peoplemountainpeoplesea.com/profile\\_cedric001.htm](http://www.peoplemountainpeoplesea.com/profile_cedric001.htm) (Stand: 26.1.2008).
- Chmielorz, Rilo. Biographie. URL: [http://rilochmielorz.com/?page\\_id=12](http://rilochmielorz.com/?page_id=12) (Stand: 1.8.2009).
- De Toro, Alfonso. 2006a. Globalization – New Hybridities – Transidentities – Transnations: Recognition – Difference. S. 19-35. URL: [http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/2006\\_GlobalizationNewHybridities.pdf](http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/2006_GlobalizationNewHybridities.pdf) (Stand: 9.9.2007).
- De Toro, Alfonso. 2006b. ‚Hyperspektakularität‘, ‚Hyperrealität‘, ‚Veristischer Surrealismus‘. Verkörperungen/Entkörperungen: Transmediales und hybrides Prothesen-Theater: ‚Periférico de Objetos‘: Monteverdi Método Bélico. S. 1-42. URL: [http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/de\\_toro.Oktober.Bildbeatb.PDF](http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/de_toro.Oktober.Bildbeatb.PDF) (Stand: 10.8.2008).
- Fischer-Lichte, Erika. 2008b. Interweaving Cultures in Performance: Different States of In-Between. S. 1-12. URL: <http://textures-journal.com/2010/08/interweaving-cultures-in-performance/#more-961> (Stand: 11.8.2010).
- Herriger, Norbert. Grundlagentext Empowerment. URL: <http://www.empowerment.de> (Stand: 21.2.2009).
- Huang, Zuolin. 梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较。 [Zum Vergleich zwischen den Theaterkonzepten von Mei Lanfang, Stanislavski und Brecht] URL: <http://www.meilanfang.com.cn/mlf/comment-13.htm> (Stand: 12.7.2009).
- Kant, Immanuel. Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf. URL: <http://www.philosophiebuch.de/ewfried.htm> (Stand: 3.12.2008).
- Le Cinesi*. URL: <http://www.librettidopera.it/cinesi/cinesi.html> (Stand: 26.3.2008).
- Meta-Theater. URL: <http://www.meta-theater.com/deutsch/produkt/difangxi/difangxi.htm> (Stand: 26.5.2009).
- Meinungen am Textarchiv der Berliner Zeitung vom 13.10.2000. URL: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2000/1013/feuilleton/0004/index.html> (Stand: 3.4.2006).
- Nestroy, Johann. URL: <http://nestroy.at/eingang.html> (Stand: 8.8.2009).
- Piscator-Theater. URL: <http://www.erwin-piscator.de/03%20Inszenierungen/Set-04.htm> (Stand: 2.5.2008).

- Pohl, Karl-Heinz. 2008. Identity and Hybridity - Chinese Culture and Aesthetics in the Age of Globalization. S. 1-20. URL: [http://www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl\\_Publikation/identity\\_and\\_hybridity.pdf](http://www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl_Publikation/identity_and_hybridity.pdf) (Stand: 28.9.2010).
- Renn, Oliver. Plastikbecher und Schlitz im Kleid vom 16.9.2003. URL: <http://www.kulturkueche.de/inhalt/buehne/buehne08.htm> (Stand: 26.2.2009).
- Pressemitteilung der Schwedischen Akademie vom 12.10.2000. URL: [http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2000/press-d.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/press-d.html) (Stand: 2.8.2009).
- Short History of Empowerment. URL: <http://www.motivation-tools.com/workplace/history.htm> (Stand: 22.5.2008).
- 深入成就深度. 在艺术与规矩之间—专访荣念曾. [Unmittelbar den steigenden Leistungsgrad erwerben. Zwischen Kunst und Regeln – Interview mit Danny Yung] In: *南方周末 (Nanfang Daily)* vom 23.06.2005. URL: <http://www.nanfangdaily.com.cn/zm/20050623/wh/dsys/200506230045.asp> (Stand: 30.11.2007).
- Wu Wei Theater Frankfurt. URL: <http://www.wuweitheater.de/> (Stand: 8.9.2007).
- Zuni Icosahedron. URL: <http://www.zuni.org.hk> (Stand: 22.1.2008).

## **Eideserklärung**

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit in allen Teilen selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Datum: 12.12.2010, Berlin

Miu Lan LAW

## **Lebenslauf**

Der Lebenslauf ist aus Gründen des Datenschutzes in der elektronischen Fassung nicht enthalten.