Zeitgenössisches Theater in China



Cao Kefei ist Theaterregisseurin, Mitgründerin des Ladybird Theaters in Beijing und Übersetzerin. Mehrfach hat sie deutschsprachige Dramatik ins Chinesische übersetzt und inszeniert, seit 2007 hat sie eine Reihe dokumentarischer Projekte realisiert. (Siehe auch Künstlerbiografie S. 382)

Sabine Heymann ist Kulturjournalistin, Theaterkritikerin, Übersetzerin und seit 2001 Geschäftsführerin des Zentrums für Medien und Interaktivität (ZMI) der Universität Gießen. Mit dem chinesischen Theater ist sie seit dem Jahr 2000 intensiv befasst. (Siehe auch Autorenbiografie S.430)

Christoph Lepschy ist Dramaturg und Professor für Dramaturgie an der Universität Mozarteum Salzburg. Seit 2005 beschäftigt er sich intensiv mit dem chinesischen Gegenwartstheater und hat mehrfach mit chinesischen Theaterschaffenden zusammengearbeitet. (Siehe auch Autorenbiografie S. 431)

Zeitgenössisches Theater in China

中国当代戏剧

Herausgegeben von Cao Kefei, Sabine Heymann und Christoph Lepschy



Alexander Verlag Berlin

Gefördert durch das Goethe-Institut China, das Zentrum für Medien und Interaktivität (ZMI) der Justus-Liebig-Universität Gießen und die Universität Mozarteum Salzburg







Originalausgabe

© by Alexander Verlag Berlin 2017

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com

Redaktion: Cao Kefei, Sabine Heymann und Christoph Lepschy

Redaktionelle Mitarbeit: Julian Nordhues

Schlussredaktion/Lektorat Verlag: Christin Heinrichs-Lauer

Satz und Layout: Antje Wewerka Umschlag: Antje Wewerka

Alle Rechte vorbehalten.

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

ISBN 978-3-89581-346-7

Printed in Hungary (May) 2017

Inhalt

9	Vorwort
9	V OI W OI L

Von Peter Anders

11 Einleitung: Begrenzte Spielräume

Von Cao Kefei, Sabine Heymann und Christoph Lepschy

18 Danksagung der Herausgeber*innen

1. Philosophie, Kultur, Politik

Von der Abwesenheit des Theaters in China

Von François Jullien

44 Scheintot. Menschliche Bomben und Jesus als Zimmermann

Von Zhang Xian

60 Über die chinesische Kulturindustrie

Von Mark Siemons

2. Geschichte des modernen chinesischen Theaters

78 Das 20. Theaterjahrhundert in China

Von Michael Gissenwehrer

100 Wohin geht das chinesische Theater am Ende des 20. Jahrhunderts?

Von Xie Xizhang

114 Beobachtungen zum Theater in China, Hongkong und Taiwan

Der Kritiker und ehemalige Theaterleiter Lin Kehuan im Gespräch mit Cao Kefei

130 »Perfekter Zusammenklang der Emotionen«

Entwicklungstendenzen des *xiqu* im frühen bis mittleren 20. Jahrhundert *Von Irene Wegner*

144 »Revolution ist kein Galadiner ...«

Xiqu-Künstler und die Kulturrevolution: Interviews mit Zeitzeugen Von Sabine Heymann

»Theaterkonzeption«, »Theater auf der Suche«, »Modernismus« – Schlüsselbegriffe zum Theater der achtziger Jahre

Von Tao Qingmei

176 Verändert das Theater die Welt?

Über Das andere Ufer Von Mou Sen

3. Theater der Gegenwart

192 Die Struktur der heutigen chinesischen Theaterlandschaft Von Li Yinan

196 Experimentelles Theater in China

Von Tao Qingmei

212 »Vom Mund überliefert – im Herzen bewahrt«

Experimentelles xiqu heute Die Sichuan-Operndarstellerin Tian Mansha im Gespräch mit der Sinologin Anna Stecher

226 Von den »Müßiggängern« zur »Würde«

Der Theaterautor Guo Shixing im Gespräch mit Cao Kefei

242 Warum wir das Theater brauchen – wegen des »Hungers«

Memory – ein Dokumentartheater-Projekt Von Wu Wenguang

250 Grenzpolitik von Körper und Raum

Gesellschaftstheater jenseits der Gesellschaft Von Zhao Chuan

266 Mit dem Körper Grenzen überschreiten

Ein Gespräch zwischen den Choreografinnen Wen Hui und Xiao Ke über Feminismus, den weiblichen Körper und das »Living Dance Studio«

280 Vom Selbst so viel wie von anderen: Der Körper im Gegenwartstheater

Von Tian Gebing

294 Über die Grenze hinaus

Die Theaterregisseurin Cao Kefei im Gespräch mit der Autorin und Kulturjournalistin Sun Min

4. Transkulturelle Begegnungen

310 »Ohren, die lauschten ins Offene«

Anmerkungen zum Übersetzen aus dem Chinesischen Von Marc Hermann

320 Eine Zelebration der »Menschlichkeit«

Jürgen Flimms Inszenierung des Woyzeck am Volkskunsttheater Beijing Von Li Yinan

334 Die Gefühle der Masse

Notizen zu einer chinesisch-deutschen Theaterexpedition des Paper Tiger Theater Studios Beijing und der Münchner Kammerspiele Von Christoph Lepschy

344 Ist es das, was wir meinen, wenn wir von Theater reden?

Von Gesine Danckwart

354 2 x Kapital

Die Kapital-Inszenierungen von Nick Rongjun Yu (Shanghai 2011) und Rimini Protokoll (Düsseldorf 2006) im Dialog Von Philipp Schulte und Zhang Weiyi

362 Volksrepublik Volkswagen

Ein Theaterprojekt von Stefan Kaegi am Schauspielhaus Hannover Von Cao Kefei

370 EXPATS. Eidgenossen in Shanghai

Eine interkulturelle Spurensuche im Reich der Mitte für ein dokumentarisches Theaterstück am Theater Basel

Von Gesine Schmidt

376 MAO UND ICH oder Warum Kommunikation auch scheitern darf Von Ulrike Suha

Porträts

- 382 Cao Kefei
- 383 Gao Xingjian
- 384 Guo Shixing
- 385 Jin Xing
- 386 Liao Yimei
- 387 Li Jianjun
- 388 Li Liuyi
- 389 Lin Zhaohua
- 391 Meng Jinghui
- 393 Mou Sen
- 394 Tian Gebing
- 396 Tian Mansha
- 398 Tian Qinxin
- 399 Wang Chong
- 400 Wen Hui
- 401 Wu Wenguang
- 403 Xiao Ke
- 404 Nick Rongjun Yu
- 405 Zhang Xian
- 406 Zhao Chuan
- 407 Zhou Shen

Anhang

- 409 Bibliografie
- 419 Register/Glossar
- 429 Autorinnen und Autoren
- 438 Übersetzerinnen und Übersetzer
- 440 Bildnachweis

Vorwort

Der Begriff der »Zeitgenossenschaft« impliziert nach unserem westlichen Verständnis eine gewisse kritische Distanz zu ihrem Gegenstand. Zeitgenössisches Theater, ja zeitgenössische Kunst im Allgemeinen beinhaltet den Aufbruch, das Experiment, die Abgrenzung vom zuvor Dagewesenen. Für China muss das nicht so sein. Zeitgenossenschaft meint zunächst einmal die Kopie, die – mal mehr, mal weniger – verwandelt wird. Dabei ist es dieser Grad der Verwandlung, der mal stärker, mal schwächer ausfällt und der es uns, die wir radikale Formen des Zeitgenössischen gewohnt sind, so schwer macht, das innovative Potenzial des Zeitgenössischen in China zu entdecken.

Ein konstituierendes Moment für eine zeitgenössische Praxis der Theaterarbeit in China scheint mir das Kollektive zu sein, das sich im Ringen um die richtige performative Sprache, den richtigen Ausdruck manifestiert. Auf den Proben wird ungewöhnlich viel geredet, diskutiert und in der Regel dann die Vorstellung dessen nachgeahmt, was da als Konsens verabschiedet wurde. Das uns bekannte Individuelle, zuweilen im besten Sinne Virtuose verschwindet ganz im Gemeinsinn der Produktion und ordnet sich diesem unter.

Dies bietet auch Schutz. Noch immer kann auf chinesischen Bühnen nicht alles gesagt werden, es herrschen strikte Genehmigungsverfahren, die dann zuweilen wieder erstaunlich durchlässig sind. Zurück bleibt ein Klima der Verunsicherung, das dem künstlerischen Prozess nicht zuträglich ist. Umso erfreulicher ist es, dass die Autorinnen und Autoren in diesem Buch eine Reihe von Theaterschaffenden vorstellen, die sich durchgesetzt haben in einer Szene, die fernab der Staatskunst nach einem Bild von sich selbst sucht, und die uns einen Einblick in das heutige China gibt.

Viele dieser Theaterleute befinden sich in einem regen Austausch mit westlichen Kolleginnen und Kollegen – das kann, muss aber nicht zum Besseren gereichen. Im günstigsten Falle bestärkt es darin, den eigenen künstlerischen Weg trotz aller Widrigkeiten zu beschreiten – dies freilich ist eine Voraussetzung, die universell und systemübergreifend gilt. Die kulturellen Kontexte sind es nicht. Sie bieten Raum für ein vielfältiges Erzählen auf den Brettern, die angeblich auch heute noch die Welt bedeuten. Jeder staatliche Eingriff bestätigt dies und macht die Theaterkunst unentbehrlich für die Selbsterkenntnis.

Peter Anders Goethe-Institut China Dezember 2015

Begrenzte Spielräume

I.

Noch vor Erscheinen dieses Buches sind zwei der wichtigsten Orte der freien Theaterszene Chinas verschwunden. Die Räume der Caochangdi-Workstation des »Living Dance Studio« (Shenghuo wudao gongzuoshi) und die Räume des »Paper Tiger Theater Studio« (Zhilaohu gongzuoshi), beide im Nordosten Beijings gelegen. Es waren Proben- und Arbeitsräume, Räume für Aufführungen, Workshops und Begegnungen. In beiden Fällen hat der entfesselte Immobilienmarkt die Künstlerinnen und Künstler verdrängt.

Die Bedrohung, die Begrenzung, das Verschwinden, die Neueröffnung von Spielräumen, das sind ständig wiederkehrende Begleitumstände der jüngeren Theatergeschichte Chinas: Nach dem Ende der Kulturrevolution entstehen innerhalb und außerhalb der etablierten Theaterinstitutionen (in den Universitäten z.B.) neue Räume für Experiment und Neuorientierung. Damit ist es spätestens nach 1989 vorbei. Wieder werden die kulturpolitischen Weichen neu gestellt. Die individuellen Experimente werden in kommerzielle Produkte transformiert

Der Begriff »Theater« im umfassenden Sinne der darstellenden Künste heißt im Chinesischen xiju 戏剧 (»Aufführung eines Spiels«), nicht zu verwechseln mit dem ähnlich klingenden Wort xiqu 戏曲 (»Spiel und Musik/Melodien«), welches das traditionelle Musiktheater bezeichnet. Seit der Rezeption und Aneignung westlicher Theaterformen mit Beginn des 20. Jahrhunderts wird der Oberbegriff xiju auch in Abgrenzung zum xiqu zur Beschreibung der westlichen Theaterformen verwendet, unter ihnen huaju 话剧, »Sprech-Theater«, und geju 歌剧, »Lied-Theater« für die westliche Oper. Der Ort der Aufführung heißt im Chinesischen juchang 剧场 (»Spiel-Ort«). Vgl. dazu: Budde, Antje (2008): Theater und Experiment in der VR China. Kulturhistorische Bedingungen, Begriff, Geschichte, Institution und Praxis, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, S. 251–259.

oder überführt. Mit der ökonomischen Liberalisierung entsteht auch im Theater erstmals ein Gespür für den Markt. So werden über die Errichtung eines kommerziellen Produktionssystems weite Teile der freien Theaterszene und ihre vielstimmigen Erfahrungen zum Verstummen gebracht oder vereinnahmt, also mit der offiziellen Politik synchronisiert. Die Theatermacherinnen und Theatermacher, die auf ihrer Unabhängigkeit insistieren, weichen aus dem öffentlichen in den privaten Raum aus. Viele bauen eigene Studios auf, meist finanziert mit Hilfe von privaten Unterstützerinnen oder Unterstützern, und nutzen sie auch für Aufführungen im kleinen Rahmen. Genau diese Räume sind es, die derzeit wieder verschwinden. Neuerdings lässt sich aber auch eine Bewegung zurück in den öffentlichen Raum verzeichnen, etwa in die großen Kunstmuseen, die verstärktes Interesse an den performativen Künsten entwickeln.

Wer heute durch China reist, erlebt eine äußerst widersprüchliche Theaterlandschaft im Wandel. Abseits vom öffentlichen Kulturleben und ohne öffentliche Mittel existiert weiterhin eine lebendige unabhängige Theaterszene in den Schlupflöchern einer Gesellschaft, die sich seit zwei Jahrzehnten im vielleicht radikalsten Umbruch ihrer Geschichte befindet. Ausdruck der neu gewachsenen ökonomischen Potenz sind die in den letzten zehn Jahren in vielen Städten Chinas entstandenen gigantischen, prestigeträchtigen Theaterneubauten, in der Mehrzahl als Gastspielhäuser ohne eigenes Ensemble von der Poly Culture Group Ltd. betrieben, einem Tochterunternehmen der staatlichen China Poly Group Corporation, die unter anderem ein global agierender Rüstungskonzern ist. Diese Theater sind Kathedralen der Kulturindustrie, die mit kommerziellem Kalkül auf die Unterhaltungsbedürfnisse einer neu entstandenen, zahlungskräftigen Mittelschicht ausgerichtet sind. Gleichzeitig pflegen eine Reihe von staatlich subventionierten großen Compagnien - wie etwa die »China National Beijing Opera Company« (Zhongguo guojia Jingjuyuan) (mit rund 200 Darstellerinnen und Darstellern) das kulturelle Erbe des xiqu, des traditionellen chinesischen Musiktheaters, bei uns meist fälschlich unter dem Begriff »Peking-Oper« subsumiert. Sie bemühen sich, diese jahrhundertealte Tradition in der gegenwärtigen modernen Hochgeschwindigkeitsgesellschaft am Leben zu halten. Außerdem gibt es einige wenige öffentliche Theaterinstitutionen in Beijing, Chengdu, Shanghai und anderswo, die die in China noch junge, aus dem Westen importierte, erst seit gut 100 Jahren bestehende Kultur des Schauspiels und Sprechtheaters pflegen und sich darüber hinaus als Orte eines zeitgenössischen Theaters verstehen.

Selbstverständlich sind sie alle der Zensur unterworfen, in der Volksrepublik China kommt keine öffentliche Aufführung ohne entsprechende Genehmigung der Behörden zustande, wobei die Kriterien dafür häufig undurchschaubar bleiben, was wiederum das Wesen der Zensur ausmacht.

II.

Der vorliegende Band unternimmt den Versuch, einen umfänglichen Einblick in die vielen Facetten des zeitgenössischen Theaters in China zu geben, und zwar aus chinesischer und europäischer Sicht. Ganz abgesehen davon, dass damit selbstverständlich kein Anspruch auf eine umfassende Darstellung verbunden ist – das wäre anmaßend –, bedingt diese doppelte Perspektive in mehrfacher Hinsicht die Struktur des Bandes und die Auswahl der Autoren:

I. Die besondere Situation des chinesischen Theaters ist eng verbunden mit der Modernisierungsgeschichte Chinas im 20. Jahrhundert und verdankt sich nicht zuletzt der Auseinandersetzung mit der Kolonialzeit des 19. und 20. Jahrhunderts. Umso mehr gilt es zu vermeiden, die Begriffe und die Geschichte, Parameter des europäischen Theaters, als Maßstab der Beschreibung zu setzen. Von den kulturellen, philosophischen und politischen Voraussetzungen des chinesischen Theaters handeln daher die im ersten Kapitel versammelten Texte. François Jullien formuliert grundlegende Überlegungen zur Nichtentwicklung des Theaters im alten China. Mark Siemons nimmt den in China heute so nachdrücklich propagierten Begriff der Kulturindustrie und den ideologischen und ökonomischen Horizont des Kulturschaffens genauer unter die Lupe. Zhang Xian skizziert das unbeständige Panorama des Theatermachens von der Kulturrevolution bis heute und vermittelt einen Eindruck von der politischen Atmosphäre, in der sich die Theatermacherinnen und Theatermacher in China bewegen. Im zweiten Kapitel geht es darum, die Geschichte des chinesischen Theaters im 20. Jahrhundert in den Blick zu nehmen und damit eine Voraussetzung für das Verständnis der Gegenwart zu schaffen, so in den Artikeln von Michael Gissenwehrer, Xie Xizhang und Tao Qingmei. Vom Wandel der Zeiten seit der Kulturrevolution bis in die Gegenwart erzählt der Theaterkritiker und ehemalige Theaterleiter Lin Kehuan aus einer persönlichen Perspektive im Gespräch mit Cao Kefei. In den Zusammenhang dieses Kapitel gehört selbstverständlich auch

die Auseinandersetzung mit der wechselvollen Geschichte des *xiqu* in den Texten von Sabine Heymann und Irene Wegner.

- 2. Korrespondierend zu diesem Blick von außen bzw. aus der analytischen Distanz, haben wir eine Reihe bedeutender chinesischer Theaterkünstlerinnen und Theaterkünstler eingeladen, ihre Arbeit vorzustellen bzw. Analysen aus der Innensicht des chinesischen Gegenwartstheaters beizusteuern. Dabei richtet sich die Aufmerksamkeit vor allem auf das breite Spektrum der jüngeren, bisher kaum reflektierten Erscheinungsformen des zeitgenössischen Sprech- und Tanztheaters sowie des Dokumentartheaters. Sie finden sich nach überblickshaften Skizzen von Tao Qingmei und Li Yinan mit einer Ausnahme im dritten Kapitel versammelt, das – ganz der Gegenwart gewidmet – viele divergierende Sichten anschaulich macht. Mou Sen gehört zu den Wegbereitern des sogenannten experimentellen Theaters (und findet sich daher bereits im zweiten Kapitel). Er erinnert an seine ersten Arbeiten in den achtziger Jahren. Der Autor Guo Shixing, die wichtigste Stimme der chinesischen Gegenwartsdramatik, lässt seine Laufbahn als Dramatiker ab Mitte der achtziger Jahre Revue passieren. Wu Wenguang denkt über das dokumentarische Theater nach, Zhao Chuan schreibt über das Verhältnis von Gesellschaft und Theater, Tian Gebing erörtert die Rolle des Körpers im chinesischen Theater. Tian Mansha äußert sich über experimentelles xiqu, Wen Hui und Xiao Ke diskutieren über Feminismus im Theater. Cao Kefei erzählt von ihrem Leben und Arbeiten in und zwischen China und dem deutschsprachigen Raum. In diesem Sinn versteht sich der Band auch als ein Künstlerbuch, das aus der Perspektive der Theatermacherinnen und Theatermacher Einblick gibt in Schaffensprozesse und Gedankenwelten.
- 3. Ein dritter wichtiger Ansatz ist der Blick auf aktuelle transkulturelle Projekte zwischen China und Europa. Dieser Ansatz ist es auch, der den Impuls lieferte für die Entstehung dieses Buches, das sich selbst als ein solches Projekt versteht. Vor dem Hintergrund der jüngeren chinesischen Theatergeschichte, die seit etwa 100 Jahren so sehr von der Auseinandersetzung mit dem westlichen, vor allem dem europäischen Theater geprägt ist, stellt sich die Frage, wie die Praxis dieses Austauschs heute aussieht. In den letzten Jahren ist eine Reihe von chinesisch-europäischen Kooperationen entstanden, bei denen Theaterkünstlerinnen und Theaterkünstler aus beiden Kulturen den Dialog miteinander suchen. Dazu gehören gemeinsame Theaterproduktionen, Gastspiele, chinesisch-deutsche Autorinnen- und Autorenplattformen, diverse Ge-

sprächsforen und Symposien zum Theater, der Austausch von Kunsthochschulen und Akademien, Kooperationen zwischen Universitäten. Wir konzentrieren uns in Kapitel 4 auf eine Auswahl künstlerischer Versuche, diesen Dialog zu gestalten. Dabei haben wir uns, wie in Kapitel 2, vorwiegend für Berichte und Erzählungen aus der Perspektive der beteiligten Künstlerinnen und Künstler entschieden, um Einblicke in die jeweiligen Entstehungsprozesse und Arbeitsweisen zu bieten. Der Bogen spannt sich von den ersten, noch tastenden, weil Neuland betretenden Kooperationsversuchen zwischen dem Hamburger Thalia Theater und dem Volkskunsttheater Beijing in den achtziger Jahren, denen Li Yinan nachgegangen ist, über dokumentarische bzw. literarische Auseinandersetzungen mit China aus westlicher Perspektive, wie sie Gesine Schmidt, Ulrike Syha und Stefan Kaegi unternommen haben, über Philipp Schultes und Zhang Weiyis vergleichende analytische Betrachtung zweier sehr unterschiedlicher Kapital-Inszenierungen in China und Deutschland, bis zu chinesisch-europäischen Koproduktionen wie Ping Tan Tales von Gesine Danckwart und Totally Happy von Tian Gebing. Einen besonders wichtigen Aspekt dieses Themenkomplexes beleuchtet Marc Hermanns Essay über das Übersetzen aus dem Chinesischen, fundamentale Voraussetzung für die transkulturelle Arbeit, mithin auch für das Entstehen dieses Bands selbst.

III.

Die Idee, ein Buch über das zeitgenössische Theater in China zu machen, entstand bereits 2011, nachdem die Herausgeberinnen und Herausgeber Cao Kefei, Sabine Heymann und Christoph Lepschy, alle drei bereits seit Jahren auf unterschiedliche Weise mit dem Theater in China befasst, eine Reihe von chinesisch-europäischen Veranstaltungen initiiert bzw. kuratiert oder an ihnen als Gäste teilgenommen hatten (u. a. das Autorenfestival China/Deutschland in Düsseldorf und Beijing 2009, eine Reihe chinesisch-deutscher Theaterforen in Wuhan, Düsseldorf und Chongqing 2009–11, sowie verschiedene Editionen des seit 2008 jährlich stattfindenden European-Chinese Cultural Dialogue, allesamt vom Goethe-Institut China unterstützt oder veranstaltet). Auch die folgende Phase intensiver Arbeit an dem Buch war geprägt von Reisen, Recherchen, Begegnungen und Gesprächen. Die Gliederung ergab sich geradezu organisch aus Einsichten in die oben skizzierten Besonderheiten

der chinesischen Theaterlandschaft, dazu gehört auch die Entscheidung, viele der wichtigsten Künstlerinnen und Künstler selbst zu Wort kommen zu lassen. Gleichzeitig war es uns wichtig, Autorinnen und Autoren aus China und Europa zu versammeln, da wir auf diese Weise den konzeptionellen Gedanken des transkulturellen Dialogs weiterverfolgen konnten. Die sehr lebendige und vielfältige Theaterszene Hongkongs findet hier keine Berücksichtigung. Der Grund dafür liegt in den vollkommen anderen historischen (Einfluss der britischen Kolonialzeit) und politischen (unter anderem keine Zensur) Voraussetzungen und Strukturen der Theaterszene Hongkongs, die einer ausführlicheren separaten Darstellung bedürfen. Das gilt auf andere Weise auch für die Theaterlandschaft Taiwans. Jeder einzelne Beitrag des Buches ging über die Schreibtische aller drei Herausgeber und Herausgeberinnen und wurde dementsprechend aus unterschiedlichen Blickwinkeln redigiert und diskutiert.

Eine besondere Herausforderung waren die Übersetzungen zahlreicher Texte aus dem Chinesischen. Grundsätzlich sind Chinesisch und Deutsch distante Fremdsprachen, z. B. kennt das Chinesische keine Flexion von Verben und Nomen, der Satzbau benötigt kein Subjekt usw. Hinzu kommen mitunter kaum übertragbare Begrifflichkeiten, die nur im chinesischen Kontext verständlich sind. Mit Unterstützung einiger Sinologinnen und Sinologen haben wir uns bemüht, die entsprechenden Passagen verständlich zu machen und zugleich einen ausufernden Fußnotenapparat zu vermeiden. Komplettiert wird der Band durch ein Glossar, das alle relevanten chinesischen Begriffe als Schriftzeichen auflistet, sowie eine umfangreiche Bibliografie.

IV.

Bei aller Fremdheit und Differenz wird »das Andere« der chinesischen Theaterlandschaft hier keinesfalls als feste Kategorie verstanden, sondern als ein dynamisches, flexibles Gebilde, das nicht auf einen Nenner zu bringen ist. Allemal ist unsere global verflochtene Theaterwelt von der Differenz zwischen den Individuen mindestens so bestimmt wie vom Abstand zwischen den Kulturen. Da vermag ein Regisseur oder eine Regisseurin aus Beijing oder Shanghai sich womöglich besser mit Münchner oder Berliner Kolleginnen und Kollegen zu verständigen, als mit manchem/r kommerziell orientierten/r Theaterkünstlerin oder

Theaterkünstler in seiner oder ihrer Heimat. In diesem Sinn möge ein Gedanke aus dem *Klassiker der Berge und Meere (Shanhaijing)* die Lektüre begleiten: »Kein Ding ist von sich aus fremd, es braucht mich, um fremd zu werden.«

Cao Kefei Sabine Heymann Christoph Lepschy Berlin – Gießen – München Dezember 2016

Danksagung der Herausgeber*innen

Viele Menschen und Institutionen haben zur Entstehung des Buches beigetragen. Dafür wollen wir ihnen ausdrücklich Dank sagen:

An erster Stelle Peter Anders, dem ehemaligen (bis Ende 2015) Leiter des Goethe-Instituts China, ohne den dieses Buch nur schwerlich zustande gekommen wäre, und dem Goethe-Institut China, das den größten Teil der Finanzierung übernommen hat; Prof. Dr. Henning Lobin vom ZMI der Universität Gießen für die begleitenden Gespräche und die Ermöglichung einer finanziellen Förderung durch das ZMI; Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Gratzer, dem ehemaligen Vizerektor für Forschung und Entwicklung der Universität Mozarteum Salzburg, und der Universität Mozarteum, die ebenfalls zur Finanzierung des Bandes beigetragen hat; dem Eurasia-Pacific Uninet Wien für die Finanzierung zweier Forschungsreisen von Christoph Lepschy nach China; Prof. Dr. Hans-Georg Knopp, dem ehemaligen Generalsekretär des Goethe-Instituts, und Dr. Wilfried Eckstein, dem ehemaligen Leiter des Goethe-Instituts Shanghai, die uns vor allem in der Anfangsphase beraten und ermutigt haben; den Theaterkünstlern Zhang Xian und Tian Gebing für viele Gespräche, die unsere Kenntnis der chinesischen Verhältnisse vertieft und unseren Blick geschärft haben; Prof. Tian Mansha, zu Beginn unserer Arbeit noch Vizepräsidentin der Shanghai Theatre Academy, für ihre fachliche Beratung zum xiqu und (immer wieder) die Herstellung von wichtigen Kontakten; Dr. Irmgard Enzinger für ihren philologisch und philosophisch geprägten sinologischen Blick auf das Ganze und ihre unermüdliche Hilfe in aussichtslos erscheinenden Fällen; Dr. Dr. Dominique Hertzer für die

großzügige sinologische Begleitung und Beratung in Grundlagenfragen; Dr. Anna Stecher, der Sinologin und Expertin für chinesisches Theater von der LMU München, Autorin und Übersetzerin von Texten des vorliegenden Buches, für ihre stete uneigennützige Hilfe, für die Übersetzung der filmisch dokumentierten Erzählungen von Zeitzeugen der Kulturrevolution, bei der Recherche, beim Bibliografieren, beim Auffinden entlegener Materialien; Cheng Yan, wissenschaftliche Mitarbeiterin am ZMI, für die Verschriftung und Überprüfung von Übersetzungen; Ralph Zoth, studentische Hilfskraft am ZMI, für Fotobearbeitung und Grafiken; Kathrin Herm, ehemalige Studienassistentin am Thomas-Bernhard-Institut für Schauspiel und Regie der Universität Mozarteum, für die Transkription des Gesprächs mit François Jullien; Prof. Dr. Michael Gissenwehrer (LMU) für die Beantwortung schwieriger Fragen zu Problemen der Geschichte des chinesischen Theaters im 20. Jahrhundert, insbesondere die Kulturrevolution betreffend; dem Dokumentarfilmer und Theatermann Wu Wenguang für die Überlassung von Materialien zur Kulturrevolution; Prof. Dr. Li Yinan (Theaterakademie Beijing), die uns eine zuverlässige Beraterin in vielen Fragen zum chinesischen Gegenwartstheater war; dem Theatermuseum des Volkskunsttheaters Beijing für die Überlassung historischer Aufführungsfotos; Xie Xizhang für die Unterstützung bei der Suche nach Fotos; Dr. Albrecht von der Heyden, in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts Leiter des Kulturreferats an der Deutschen Botschaft Beijing, für die wertvollen Informationen zu den Begleitumständen von Jürgen Flimms Woyzeck; Jürgen Bertram, zur gleichen Zeit ARD-Korrespondent in Beijing, für die Überlassung seines Woyzeck-Beitrags aus der Sendung »Kulturweltspiegel« (WDR); allen Autorinnen und Autoren, Übersetzerinnen und Übersetzern für die engagierte, geduldige und weit über das übliche Maß hinausgegangene Mitarbeit an unserem Buch; unserem Verleger Alexander Wewerka, der an das Projekt geglaubt hat, als die Finanzierung noch keineswegs stand; unserer Lektorin Christin Heinrichs-Lauer, die sich mit großer Sensibilität und Akribie in ein ihr völlig neues Thema eingearbeitet hat; Antje Wewerka, die in der Schlussphase so einfühlsam, aufmerksam und kreativ Satz und Layout entwickelt und begleitet hat; last but not least Julian Nordhues, wissenschaftlicher Mitarbeiter des ZMI, für seine intelligente, mitdenkende und präzise Arbeit an der Formatvorlage und die redaktionelle Begleitung, seine Ruhe in jedem Sturm und die aufwändige Erstellung einer Bibliografie.

Von der Abwesenheit des Theaters in China

Von François Jullien

Am Rande eines Vortrags in Berlin äußerte sich der Philosoph und Sinologe François Jullien vor einigen Jahren zur Frage nach dem Theater in China. Wenn man über das chinesische Theater spreche, meinte er, müsse man zunächst einmal über die Abwesenheit des Theaters (im westlichen Sinn) in China nachdenken. Der Gedanke provozierte. Wie könnte man mit Blick auf die reiche chinesische Theaterkultur, die vielfältigen Formen des xiqu, das Drama der Yuan-Zeit usw. von der »Abwesenheit des Theaters« sprechen? Doch geht es Jullien selbstverständlich nicht darum, die chinesische Theatergeschichte zu dementieren. Es geht ihm zunächst darum, den abendländischen Begriff des Theaters aus einer außereuropäischen Perspektive zu befragen und zu untersuchen: Was sind die begrifflichen Grundlagen unseres Verständnisses vom Theater? Und was passiert, wenn man diese Begriffe im Kontext eines anderen kulturellen Raums denkt? Dabei steht auch die Frage im Raum, ob man die Idee des Theaters, die in unserem abendländischen Verständnis so tief von der griechischen Antike geprägt ist, auch anders denken könnte. Es geht um grundsätzliche Fragen einer mentalitätsgeschichtlichen Verfassung. Bei einem Treffen mit Christoph Lepschy in Paris im Februar 2013 erläuterte Jullien seine Überlegungen. Der folgende Text gibt wesentliche Teile dieser Ausführungen wieder.1

In meinen Überlegungen möchte ich der Frage nachgehen, inwiefern die Unter- oder Nicht-Entwicklung des Theaters im alten China Aspekte der Entwicklung oder der Erfindung des Theaters in Griechenland erhellt. Vor einiger Zeit habe ich schon einmal eine vergleichbare Arbeit² gemacht. Dabei ging es um den Akt in der Kunst. Die Ausgangsfrage war ähnlich: Warum hat es in der chinesischen Kunst keine Entwicklung des Nackten gegeben? Die Abwesenheit des Nackten in der chinesischen Kunst lässt uns über die Bedingungen der Unmöglichkeit des Nackten in der chinesischen Kunst nachdenken und im Umkehrschluss auch über die Bedingungen der Möglichkeit des Nackten in der europäischen, vorrangig der griechischen Tradition. Die Ähnlichkeit im Vorgehen besteht darin, bei einer Abwesenheit zu starten, das heißt, über die Bedingungen dieser Abwesenheit nachzudenken, was im selben Augenblick die Bedingungen der Möglichkeit einer Präsenz oder einer Entwicklung

Der Text basiert auf einem Transkript dieser Begegnung, das von Christoph Lepschy komprimiert, bearbeitet und in die hier vorliegende Form gebracht wurde.

² Jullien, François (2003): *Vom Wesen des Nackten*, München: Sequentia.

derselben anderswo beleuchtet. Eigentlich Kants Frage nach der Bedingung von Möglichkeit. Ich versuche also, Dinge über den Abstand, über den Umweg des Außen, genauer: des chinesischen Außen, zu beleuchten. Ich versuche mit meiner Arbeit, das Ungedachte unseres Denkens zu denken und damit von außen kommend das zu erfassen, was Europa, oder sagen wir, was die Erfindung »Europa« ausmacht. Übrigens vermeide ich den Begriff des »Unterschieds« (différence) und bevorzuge »Abweichung/Abstand« (écart).

Zunächst aber möchte ich ein paar Worte über das gleichwohl existente Theater in der chinesischen Tradition sagen, damit der Kontext klar wird. Es ist festzustellen, dass das Theater in China vergleichsweise spät entstanden ist: Vor dem 12. Jahrhundert gibt es keine Theaterstücke und die ältesten schriftlichen Belege stammen aus dem 13. oder 14. Jahrhundert. Doch was wird da eigentlich unter Theater verstanden? Im Theater Chinas steht an erster Stelle der Gesang, der aus der großen Tradition der chinesischen Poesie erwächst. Das Potenzial des Theaters ist also mit der Lyrik verbunden. Dialogpassagen spielen eine untergeordnete Rolle, sie finden sich gleichsam eingebettet zwischen den Gesangspartien. Das Sprechtheater im eigentlichen Sinn entsteht in China erst im 20. Jahrhundert unter dem Einfluss des Westens. Der Dialog ist im Wesentlichen ein westliches Konzept.

Bei näherem Hinsehen lassen sich zwei entscheidende Wurzeln des chinesischen Theaters ausmachen, der Schamanismus und das Ritual. In China zwei weit auseinanderliegende Traditionen. Der Schamanismus kommt aus Zentralasien und verbreitet sich von dort sowohl in den Fernen Osten als auch nach Griechenland. Wir haben es hier übrigens mit einem der seltenen historischen Phänomene zu tun, die sich sowohl in Europa als auch in China entwickelt haben. In China ist der Schamanismus dann schließlich überlagert worden von der rituell geprägten Kultur des Konfuzianismus. Das Theater – bzw. das, was man dort Theater nennen könnte – findet sich nun genau an der Schnittstelle dazwischen. Der Schamanismus dient dazu, schlechte Einflüsse zu vertreiben, er ist eine Form magischer Anrufung, ein Exorzismus, der sich in choreografischen und gestischen Elementen ausdrückt, die ursprünglich eine gewisse Wirksamkeit und Operativität erwarten ließen. Daraus hat sich der spezifische Charakter des Tanzes und des Gestischen, auch der Akrobatik, entwickelt, der für alle klassischen chinesischen Theaterformen prägend ist.

Hinzu kommt, dass das Theater für gewöhnlich die Kunst des Narren gepflegt hat, die am chinesischen Hof eine bedeutsame politische Funktion erfüllte. Die Narren galten als Verrückte und hatten deshalb die Möglichkeit, Dinge zu sagen, die andere nicht sagen konnten. Dazu konnten sie sich freilich nicht der offiziellen Sprache bedienen, sondern sie drückten sich gestisch, mimisch, körperlich aus. Dennoch hatte das eine politische Dimension. Sie nutzten theatrale Ausdrucksmittel jenseits der Sprache, um der politischen Zensur zu entgehen.

All dies vorweg, um zu verstehen, wie im 12./13. Jahrhundert auf einmal etwas entstehen konnte, was eher mit Oper als mit Theater zu tun hat. Wir finden typisierte Figuren wie den Naiven, den Schurken usw. Diese Typisierung ohne jede Psychologisierung bleibt auch für das spätere Pekinger Theater bestimmend und verweist auf die Wurzeln des chinesischen Theaters in einer Art Gegenkultur.

Ich werde nun auf zehn Aspekte der Abwesenheit des Theaters in China eingehen, verknüpft mit der Frage, was uns diese über die Entstehung des Theaters in der griechischen Antike sagen können. Dabei wären drei Komplexe zu erörtern: zuerst die äußeren Bedingungen, dann das, was ich die inneren Bedingungen nenne, und schließlich alles, was sich auf die theatrale Handlung selbst bezieht, wobei gleichzeitig der Begriff und das Konzept der theatralen Handlung in Frage zu stellen wäre.

1. Mythos

Charakteristisch für das griechische Theater scheint mir die Verbindung von *Mythos* und *Logos*. Nun ist festzustellen, dass China kein (Helden-) Epos kennt. China ist die einzige große Kultur, die nicht mit einer großen Erzählung – einem Epos – begonnen hat. Ein singulärer Fall in der Geschichte der Kulturen. In Japan, in Indien und natürlich in Griechenland – überall steht am Anfang der Kultur eine große Erzählung. Auch das griechische Theater wurde aus dem Epos geboren. Das heißt, zuallererst gab es eine große epische Erzählung mit dialogischen Passagen, die sich im Lauf der Zeit allmählich in Szenen zerteilt und auf die Bühne verlagert haben. In China gibt es eine solche große Erzählung nicht. Warum nicht? Weil das Epos die Geschichte einer großen heroischen Person ist, die sich vergebens (auf)opfert. Weil das Heldenepos große heldenhafte Taten beschreibt, die unnütz und ineffizient bleiben. Weil es viel Anstrengung, viel Lärm und wenig Wirkung beschreibt. Wenn man hingegen in China von Effizienz redet, ist stets eine diskrete Wirksamkeit gemeint, die sich über das Heranreifen von Bedingungen vollzieht, die sich ohne

Verausgabung und Widerstand ihren Weg bahnen. Die epische Idee ist der chinesischen Kultur also fremd, weil das Epos auf gewisse Weise eine vergebliche Angelegenheit ist und weil China Vertrauen in den Prozess, in den Verlauf hat. Das habe ich die »stillen Wandlungen«³ genannt. »Stille Wandlung« ist im Grunde das, was sich ohne Lärm seinen Weg bahnt, also ohne darüber zu sprechen. Tatsächlich das Gegenteil von Epos. Was sich ohne Lärm den Weg bahnt, worüber man nicht spricht, das bestimmt die Wirklichkeit. Auch die geschichtliche Wirklichkeit.

Das griechische Theater erfindet sich in einem bestimmten Abstand zum Mythos. Wenn man mit Vernand davon ausgeht, dass das griechische Theater in den fünfzig Jahren entsteht, die zwischen Aischylos und Euripides liegen, könnte man sagen, dass die richtige Distanz zur mythischen Erzählung die Voraussetzung für die Geburt der Tragödie bildet. Die Distanz existiert da bereits – wir befinden uns nicht mehr im Mythos -, gleichzeitig ist sie aber noch nicht zu groß. Mit Euripides verschwindet in Griechenland der Bezug zur mythischen Erzählung. Was also mit Aischylos beginnt und mit Euripides zu Ende geht, ist eine Zeit von fünfzig Jahren, in der der richtige Abstand zum Mythos besteht, um diesen in Szene setzen zu können. Aber was heißt das eigentlich, »in Szene setzen«? »In Szene setzen« bedeutet: nicht festkleben und nicht vergessen, keine Abtrennung hervorrufen. Um etwas darstellen zu können, muss man sich losgelöst haben, ohne aber die Verbindungen abzubrechen. Die Erzählung muss man noch vor Augen haben, noch an ihr haften, aber eben nicht zu sehr. Man muss Abstand zu ihr genommen, nicht aber mit ihr gebrochen haben. Wir sehen also, an welchem Punkt das griechische Theater effektiv mit dem Mythos verknüpft ist. Es gibt da eine bestimmte Entfernung, durch die jener Punkt sichtbar wird, an dem eine notwendige Verbindung der Darstellung mit der Erzählung besteht.

Anders in China, wo es diese Art von Erzählung nicht gibt. In China beobachten wir die Abwesenheit des Mythos. Es fehlt nicht nur das Epos, es gibt gar keine große Gründungsgeschichte der Welt, keine große Erzählung, um auf das Warum der Welt eine Antwort zu geben. Keine. Häufig wird gesagt, unsere Moderne oder Postmoderne sei das Ende der großen Erzählungen – China hat eine solche große Erzählung niemals gekannt. Man hat sich die Welt dort nicht mit Hilfe von Erzählungen erklärt. Eines der ältesten Bücher Chinas ist in Form von Linien konzipiert: eine durchgehende Linie – yang \mathbb{H} , eine unterbrochene Linie – yin

Jullien, François (2010): Die stillen Wandlungen, Berlin: Merve.

阴. Eine Figur setzt sich aus sechs *Yin*- bzw. *Yang*-Linien zusammen. Es handelt sich dabei stets um Figuren, die in Situationen eingebunden und Teil eines Prozesses sind. In der Situation von Bedeutung ist nur ihr Verwandlungspotenzial – also wie man von einer Situation in die nächste gelangt. Das ist der »Klassiker der Wandlungen« (*Yijing* 易经): durchgehende Linien, unterbrochene Linien, die zu Figuren kombiniert ein Gefüge ergeben, das man zur Vorhersage benutzt.

2. Logos (Rede/Überzeugung)

Ein zweiter Punkt ist die Rede (logos), das Überzeugen. Es ist im griechischen Theater eine Hauptaufgabe, jemand anderen durch Argumente von der eigenen Position zu überzeugen. Sowohl zwischen den Figuren als auch zwischen dem Chor und dem Publikum. Überzeugen bzw. überreden ist ein essentielles griechisches Verb (paideia, peithein). Bekanntlich besteht die Rede im griechischen Theater, vor allem in den Dialogen, zu einem großen Teil aus dem Bemühen zu überzeugen. Und auch hier stellen wir wieder eine große Abwesenheit im chinesischen Denken fest: In China hat sich keine Kultur des Überzeugens entwickelt. Ich meine damit das Überzeugen des Anderen, um mit Hilfe von Argumenten, mit den Mitteln der Rede, eine Zustimmung zu erzeugen. Uns erscheint das selbstverständlich – jemanden zu überzeugen. Für das griechische Verb, das ich für universell gehalten hätte, gibt es im klassischen Chinesisch keine Entsprechung. In der Moderne gibt es das Verb shuofu 说服: sprechen-unterwerfen. Es impliziert, dass der andere überwältigt wird, es ist also ein Verb mit einem gewalttätigen Aspekt. Bemerkenswerterweise haben die Chinesen die Praxis des Überzeugens nicht der gesprochenen Sprache anvertraut. Das griechische Theater trägt genau das in sich, es ist eine Art Überzeugungsspiel.

Tatsächlich gibt es das Problem der Überzeugung mit Hilfe der Sprache in China nicht. Es geht eher darum, die Bedingungen so zu organisieren, dass der andere das tut, was ich möchte, ohne dass ich es überhaupt nötig habe, mit ihm zu sprechen. Ich habe das einmal als Manipulation beschrieben, im Unterschied zum Vorgang des Überzeugens.⁴ Das Vertrauen in die Sprache ist etwas sehr Griechisches.

Man muss das bis zu dem Punkt denken, dass in China die in der grie-

⁴ Jullien, François (1999): Über die Wirksamkeit, Berlin: Merve, S. 187 ff.

chischen oder römischen Antike so wichtige Figur des Redners überhaupt nicht existiert. Der öffentliche Redner, die öffentliche Rede, das gibt es in China nicht. Gleichwohl besteht eine ausgeprägte Fähigkeit, die Machtfrage zu steuern. Aber nicht über das Vertrauen in die Sprache.

3. Polis und Publikum

Ein weiterer Punkt ist, dass es in China keine Polis gibt. Wieder beginne ich mit einem »Es-gibt-nicht« – es gibt keine Polis. In Griechenland ist das Theater strukturell an die Polis gebunden – das unterstreichen die Choreografien, die Chöre, die von den Bürgern getragenen Abgaben für das Theater und die Tatsache, dass sich die Polis im Theater darstellt. Eindeutig hat das Theater im Rahmen der Polis eine politische Dimension. Und wenn das Theater in Athen eine Liturgie ist, so liegt das daran, dass es eine immanente Verbindung zwischen der Konstitution der Polis und der theatralen Darstellungsform gibt. Daher ist es interessant, dass China nie eine Polis gekannt hat, Fürstentümer dagegen schon. Eine Stadt war also entweder Palast (Herrschaftsgewalt) oder Markt (Handel). Es gibt da keine politische Struktur, keine politische Idee von der Stadt. Diese fundamentale Abwesenheit ermöglicht es uns, mit Blick auf China besser einzuschätzen, wie sehr das Theater bei uns mit der Polis verbunden ist, das heißt, wie grundlegend die politische Dimension des Theaters ist.

Das bedeutet in der Konsequenz, dass in Griechenland ein Volk für das Theater existiert, ein Zuschauervolk, weil es einen öffentlichen Platz gibt und einen Gerichtssaal. Es gibt einen Demos. Demos kommt von Demokratie. Ein Volk hat sich gebildet, das sind die Bürger der Stadt, die gleichzeitig die Zuschauer der Theaterstücke sind. Das gibt es in China nicht. In China hat man die Masse (qunzhong 群众). Aber keinen Demos. Man kennt diese Form eines zivilgesellschaftlichen Körpers nicht, der letztlich den Zuschauerkörper konstituiert und dafür sorgt, dass es überhaupt ein Publikum gibt. Das Volk als Teilnehmer an der Agora, als Teilnehmer an der politischen Wahl ist dasselbe Volk, das als Zuhörer und Zuschauer an der Theateraufführung teilnimmt. Für mich besteht der große Abstand zwischen der chinesischen und der europäischen Tradition darin, dass sich in China nie das Bewusstsein eines solchen Publikums ausgebildet hat. Wichtig ist Folgendes: Es ist nicht selbstverständlich, dass es ein Publikum gibt. Dass es ein Publikum gibt, ist ein ein-

zigartiges Konzept. In China gibt es kein Publikum. Das Konzept hat sich dort nicht herausgebildet. Dabei gibt es auch in China eine Wertschätzung von Poesie oder von Musik, nur geschieht das immer zwischen ein oder zwei Personen, es richtet sich immer an einen Einzelnen. *Zuschauen* kann man das nicht nennen. Es geht eher um ein intimes Verstehen. Die kollektive Dimension eines Publikums existiert nicht, ebenso wenig wie eine öffentliche Wirkung. Doch diese öffentliche Wirkung ist für uns auf das Engste verbunden mit der Polis, die der Demos ist – ein gesellschaftlicher Körper, eben das Publikum.

4. Pathos

Der nächste wichtige Begriff, das Pathos, steht am Ursprung des griechischen Theaters. Noch eine griechische Angelegenheit, die China nicht kultiviert hat. Das liegt zuallererst daran, dass es dort Dionysos nicht gibt und daher die markerschütternde, extreme Dimension bei der Entfaltung von Gefühlen fehlt. Es gibt kein – die Griechen benutzen dieses nicht übersetzbare Wort – Pathos. Es geht dabei um den Bezug zur Intensität, um die Frage nach der Grenzerfahrung, um den Umgang mit der dramatischen Spannung, der Organisation eines Spannungsbogens – ein Konzept, das man in China nicht findet.

In der chinesischen Hochkultur bildet sich eine andere Verfassung von Gefühlen heraus. Gefühle übertragen sich dort via Verbreitung, Einfluss, Aktion und Reaktion, man könnte es Inter-Emotion nennen, xiang gan 相感. Es handelt sich um die Idee, dass sich Gefühlsregungen, die von hier ausgehen, andernorts verteilen, ausbreiten, sich wechselseitig durchdringen, wiederum prozesshaft und unbegrenzt, von der einen Person zur anderen übergehen, ohne jede Sorge um einen dramatischen Spannungsbogen. Es ist ein Prozess der Entfaltung, bei dem es nicht um wachsende Intensität oder das Erleben von Höhepunkten geht.

Im Grunde genommen ist es in China wichtig, dass eine Emotion andere Menschen durchqueren oder ergreifen kann, sogar ohne dass diese sich dessen bewusst werden. Das heißt, das emotionale Erfülltwerden oder Ergriffensein setzt sich von Mensch zu Mensch fort, nicht im Modus des Ereignisses, sondern im Modus des Prozesses. Diese Fähigkeit zur unmerklichen Verteilung von Emotionen ist sehr interessant. Wenn der Fürst vorhatte, seine Herrschaft zu erweitern, vermochte er tatsächlich das ganze Land emotional zu durchdringen, weil es diese Art und

Weise einer diffusen Anregung (Inzitament) von Emotion gibt. Ein Anreiz, der unbemerkt voranschreitet und sich bis zum anderen Ende der Welt ausbreiten wird. Es geht darum, seinen Einfluss immer mehr zu erweitern, zuerst auf seine Frau, seine Kinder, sein Umfeld und dann immer weiter. Es geht um die Idee des Einflusses. Dieser kontinuierliche und durchschlagende Verbreitungsprozess kann sich daher auch nicht mittels gesprochener Sprache vollziehen. Was zählt, ist die Prägnanz der Emotion. Das ist auch ein Merkmal der gesamten chinesischen Poesie: Die Umsetzung der Prägnanz von Emotionen.

5. Komödie – Tragödie

Kommen wir nun zu den inneren theaterspezifischen Begründungen. Zunächst einmal ist folgende Tatsache bedeutsam: Die Chinesen haben nicht wie die Griechen zwischen Lachen und Weinen unterschieden. Folglich gibt es in China auch die Unterscheidung Komödie – Tragödie nicht. Für uns ist diese Differenz fundamental: Tragödie oder Komödie, das eine oder das andere. Das betrifft nicht nur die dramatische Perspektive auf das Leben, das man entweder in Form der Tragödie oder in Form der Komödie darstellen kann. Das findet man schon bei Platon. Es gibt ja diesen großen Satz von Marx, dass sich die Geschichte immer zwei Mal abspielt, einmal auf tragische Weise und dann noch einmal auf komische Weise – premier empire (erstes Reich) und second empire (zweites Reich) in Frankreich. Napoleon der Erste und Napoleon der Dritte. Wir pflegen eine ganz schön vereinfachende Sichtweise, nicht wahr?! Es ist immer das eine oder das andere und dementsprechend gibt es auch zwei Gattungen, die entweder das eine oder das andere ausdrücken. So etwas gibt es in China nicht. Das bringt uns zum Nachdenken darüber, ob es nicht eine willkürliche Einteilung ist, die wir da betreiben. Denn eigentlich sind die Dinge nicht so einfach, traurig oder lustig, wie wir sie darstellen.

Hinzu kommt, dass das Verständnis vom Lachen in China etwas sehr Einzigartiges ist. In China lacht man nicht, weil etwas lustig ist. Das Lachen in China hat eine ganz eigene Grammatik. In China lacht man, um sich einer Situation zu entziehen, um sich bedeckt zu halten. Das Lachen wurde nicht wie in Europa dem Lustigen zugeordnet. Man lacht, um nicht sprechen zu müssen oder um sich zu widersetzen. Es gibt also keine universelle Grammatik des Lachens, sondern es kann sehr viele unterschied-

liche Funktionen einnehmen. In China ist das Lachen im Wesentlichen strategischer Natur. Es ist also nicht der Ausdruck von Emotion – etwas ist lustig, also lache ich. Es ist eine Strategie in der Beziehung zum anderen, eine Strategie, das Gesicht zu wahren, eine zulässige Art und Weise, sich abzuschirmen, nicht teilzunehmen.

6. Rhetorik/Sprache

Ich möchte nun auf die Frage der Rhetorik und der Sprache zurückkommen. Während die Sprache im griechischen Theater von fundamentaler Bedeutung ist, manifestiert sich in China der Reichtum des Denkens nicht im Modus der Rhetorik, sondern dem der Anspielung oder Andeutung, in der Vieldeutigkeit. Anders als im Deutschen ist im Französischen die Andeutung – *l'allusion* – ganz einfach eine rhetorische Figur. Es scheint mir, als gäbe es im Deutschen, besonders in der deutschen Romantik, eine tiefergehende Dimension: »Der Schein des Endlichen und die Anspielung aufs Unendliche fließen ineinander. – Jedes Kunstwerk ist eine Anspielung aufs Unendliche«, heißt es bei Schlegel.

Der Begriff der Andeutung ist für mich wesentlich, um chinesische Ausdrucksweisen zu begreifen, die – wie oben beschrieben – in keiner Weise der Ordnung des Ȇberzeugens«, der Erläuterung von Argumenten angehören. Indem man eine Sache benennt, macht man ganz viele andere Dinge unausgesprochen mit zum Thema. Denn die Andeutung bewegt sich im Spannungsfeld zwischen dem Expliziten und dem Impliziten. Die symbolische Dimension ist in China sehr kodiert und nicht sonderlich interessant. Umso bedeutungsvoller ist die Dimension der Andeutung. Man spricht etwas nicht direkt an, und das, was man kaum sagt, verweist auf alles, was man nicht gesagt, aber gleichwohl ins Spiel gebracht hat. Im Chinesischen nennt man das »dire à peine« (wörtl.: »kaum sagen«). Etwas unterschwellig sagen. Und damit den Prozess des Suchens zulassen. Anschließend, im Stillen, wird es sich fortsetzen, seinen Weg gehen. Eine sehr alte Praxis, die in China die »subtile Absicht« genannt wird. An der Grenze des Wahrnehmbaren, zart, fein, eben »kaum«. Eine Sprache, die inchoativ bleibt. Es geht dabei um den Übergang. Man spricht auch vom »Vorbei-Sprechen« (parler à côté). Man benennt den Gegenstand nicht explizit, um ihn abzugrenzen, zu bestimmen, sondern spricht über etwas Naheliegendes, um eine Leere, einen Raum des Übergangs zu schaffen zwischen dem, was gesagt wurde, und

dem, was durch das Gesagte ins Spiel kommt. Eine hoch reflektierte Kunst der Anspielung, die Kunst der chinesischen Poesie. Man versucht dabei, das Objekt sprachlich nicht direkt zu fassen, es wäre tot, wenn man es dergestalt isolierte. Man sucht nach möglichen Strategien der Annäherung, ohne es festzulegen. Wenn man es festlegt, kann es sich nicht weiter entfalten, man blockiert und verliert es.

Beispiel: Ein Gedicht über die Traurigkeit, in dem weder das Wort traurig vorkommt noch das Thema erwähnt wird. Es erzählt von dem Gras, das vor der Tür gewachsen ist – wenige Leute kommen mich besuchen. Der Gürtel sitzt locker, weil ich keine Lust mehr habe zu essen. Es werden Bilder für Situationen erfunden, welche eine Aushöhlung oder eine Leere entstehen lassen, ohne jemals zu sagen: »Ich bin traurig.«

Das ist eine Sprache, die unterwegs ist, die nicht zu benennen versucht, sondern anregt oder anfängt und es dann weiterlaufen lässt, etwas auf den Weg bringt. Kann eine solche Sprache eine Sprache des Theaters sein? Wo das Theater doch Präsenz verlangt und ausmacht. Eine Sprache, die »unterwegs« ist, die noch einmal durchdacht werden will, vollzieht sich vielleicht nicht in der Gegenwart, die die Sprache des Theaters erfordert. Es ist ja eben eine Sprache, die Zeit verlangt, die eine Art kontinuierliches Vordringen erfordert. Kann das eine Sprache des Theaters sein, eine Sprache also, die unmittelbar im Moment zählt und eine kurzfristige Reaktion fordert?

Denken wir an Tschechow. Tschechows Theater scheint mir etwas grenzwertig. Dort wird ebenfalls häufig von Dingen gesprochen, die nicht wirklich die Dinge sind, von denen man spricht. Aber ich frage mich, ob es bei Tschechow nicht etwas anderes gibt, was das kompensiert. Gibt es da nicht etwas, was ich – genau wie bei den Griechen – Ethos nennen würde? Figuren, die mit einer gewissen Verbindlichkeit konstituiert worden sind und dadurch unser Interesse hervorrufen. Auf chinesischer Seite gibt es dahingegen weder ein Pathos noch ein Ethos. Es gibt dort nicht die Idee eines in sich schlüssigen Charakters. In der klassischen europäischen Tradition haben wir dagegen die Vorstellung, das Theater habe die Aufgabe, Charaktere zu zeichnen.

Im chinesischen Theater gibt es diese stark vereinfachten, typisierten Charaktere wie den Hinterhältigen, den Naiven usw. Es existiert auch eine umfangreiche Literatur über »Charakterologie«, Abhandlungen zur Charakterkunde, besonders zur Zeit der sechs Dynastien seit dem dritten Jahrhundert. Und welche Figur erscheint stets als Erste in diesem Zusammenhang? Der Weise. Und was zeichnet diese Figur aus? Seine

wichtigste Qualität ist das »Fade«.⁵ Er passt seinen Charakter an die jeweilige Situation an. Er zeichnet sich nicht durch einen signifikanten Charakterzug aus, weil er je nach Situation alle Charaktere in sich trägt. Er verfügt nicht über einen eigenen konstitutiven Charakter, weil er im Grunde fade ist, ohne Charakter. Der Charakter manifestiert sich als Funktion der Situation. Das ist es, was Weisheit ausmacht – die Offenheit für »Mit-Möglichkeiten«. Das bedeutet, dass selbst Tugenden ein Verlust sind. Weil Tugend charakteristisch ist. Das ist eine Begrenzung, weil eine spezielle Tugend womöglich auf Kosten anderer Tugenden ausgeprägt wurde. Dagegen verfügt der Weise in China über alle möglichen Tugenden, um sich stets wandeln zu können und dann das zu leben oder zu sein, was den Erfordernissen des Moments entspricht.

Das ist die chinesische Vorstellung des *dao*. Das *dao* ist das »Mit-Mögliche«, es bedeutet, sich alle Möglichkeiten zu bewahren, indem man unterlässt, sie voneinander abzugrenzen. Denn was sich abgrenzt, was sich vereinzelt, ist ein Verlust. Oder wie man es in den Begriffen der Logik formuliert hat: Omnis determinatio est negatio. Jede Bestimmung ist eine Verneinung.

Das gilt es also zu vermeiden, und deshalb ist der Weise ohne Qualität und kann auch keinen Charakter ausbilden. Ein Charakter impliziert Vereinzelung, Differenzierung usw. Der Charakter ist ein Verlust. Nicht wahr?!

7. Handlung

Das Theater (jedenfalls das griechische Theater) wird grundlegend von der Handlung bzw. von handelnden Menschen konstituiert. Nach Aristoteles: drontas – »als Handelnde«, daher Drama – »Handlung«. Im Singular und im Plural: Handlung – Handlungen. Im Griechischen: praxis, praxae. Es gibt eine Handlung und mehrere Handlungen. Das bedeutet, man kann Handlungen aneinanderfügen, es gibt die Vorstellung eines Handlungsabschnitts. Insofern scheint die Handlung einen Anfang und ein Ende zu haben. Das ist nicht selbstverständlich. Hinzu kommt, dass es ein Subjekt geben muss, das die Handlung ausführt. Indem die Handlung also über Anfang und Ende verfügt und sich auf ein Subjekt bezieht,

⁵ Vgl. zum Begriff des »Faden«: Jullien, François (1999): Über das Fade – eine Eloge. Zu Denken und Ästhetik in China, Berlin: Merve.

wird sie für uns sichtbar: Man sieht die Menschen handeln. Und kann sie somit auch als Handelnde darstellen. Die Frage, die uns China nun tatsächlich stellt, lautet: Was ist eine Handlung? In China gibt es das Konzept der Handlung nicht. Es gibt kein Wort dafür. Man hat dort nicht im Begriff von »Handlung« gedacht. Wie kann das sein?

Zwar existiert im modernen Chinesisch das Wort *zuo* 做. Eigentlich gibt es aber in China eher Verhaltensweisen, die als im Verlauf befindlich verstanden werden. Man spricht vom »Lauf des Himmels«, *tian xing* 天行, vom Verlauf eines Verhaltens. Es gibt Verläufe und Prozesse, etwas, das immer weiter geht. Mein Leben verläuft, es besteht nicht aus einer Handlung und noch einer Handlung. Es ist ein Prozess des kontinuierlichen Aufeinanderfolgens. Der Lauf des Himmels und der Lauf des menschlichen Lebens – um diese beiden Verläufe geht es. Alles dreht sich um den Prozess. Für uns stellt sich also die zentrale Frage: Wie kann man Theater und Prozess zusammendenken?

Zunächst ist festzuhalten. dass die Chinesen die Annahme eines Anfangs und eines Endes für vollkommen willkürlich halten. Die Voraussetzung dafür wäre eine Handlung, die beginnt und als eigenständige Einheit begriffen werden müsste, und der unter Umständen eine weitere Handlung folgen könnte. Offenbar ist die Vorstellung eines möglichen Anfangs und Endes etwas sehr Befremdliches. Im Theater entspricht das dem Öffnen und Schließen des Vorhangs. Man beginnt etwas, man beendet etwas, man kann einen Anfang und ein Ende festlegen. Im Leben legt man jedoch niemals Anfang und Ende fest, denn alles befindet sich in einem kontinuierlichen Verlauf, die Dinge überlagern sich und folgen aufeinander. Unserem Theater ist aber diese sehr willkürliche Vorstellung eines herausgeschnittenen Anfangs und Endes eigentümlich - ich denke, weil das Theater selbst eine sehr willkürliche Erfindung ist. Stellen Sie sich vor, dass man im klassischen Chinesisch häufiger Ende-Anfang als Anfang-Ende sagt: zhong shi 终始. Ende-Anfang. Jedes Ende ist ein Anfang. Es gibt keinen ursprünglichen Beginn. Es gibt nur kontinuierliche Verwandlungen. Die Idee des Theaters, ein Segment auszuschneiden, das über Anfang und Ende verfügt, scheint mir daher ausgesprochen einfallsreich zu sein.

Mehr und mehr beschäftigt mich die Frage: Was ist ein Anfang? Ist ein Anfang möglich? China kennt keine Schöpfungsgeschichte, man hat dort überhaupt keine Vorstellung eines ursprünglichen Anfangs, einer anfänglichen Erschaffung der Welt oder auch nur eines Initialmoments entwickelt. Die Frage hat sich einfach nicht gestellt. Dass man überhaupt

nach dem Anfang (und somit auch nach dem Ende) fragen könnte, lag jenseits des Vorstellbaren. China führt uns also die machtvolle und einflussreiche Willkür vor Augen, die darin liegt, einen Anfang zu denken. Ein Anfang, der Beginn der Geschichte oder der Revolution, letztlich jedweder Angelegenheit sein kann. Was heißt beginnen? Kann etwas beginnen? So lautet die chinesische Frage. Die chinesische Antwort: Nein. Nein, weil es kontinuierliche Transformationen und Regularien gibt. Der Wandel der Dinge reißt nicht ab, er erneuert sich. Der Himmel steht für den kontinuierlichen Wandel der Dinge, aber man fragt sich nie, woher der Himmel kommt oder wann der Himmel angefangen hat. Für das menschliche Verhalten gilt dasselbe: Man weiß zum Beispiel nicht, wann man begonnen hat zu altern. Das ist ein fließender Übergang. Die Chinesen haben daher dem Leben vor der Geburt große Aufmerksamkeit gewidmet. Die Geburt ist kein Anfang. Die Erziehung des Kindes setzt bereits vor der Geburt ein. Man formt es schon im Mutterleib. Da die chinesische Weltsicht maßgeblich von Energien ausgeht, existieren energetische Ansätze, die sich weiterentwickeln, Energien (qi = 0), die miteinander interagieren und die fortlaufend neue Situationen erzeugen. Wenn Sie sich klarmachen, dass nicht der Begriff des Seins im Zentrum des Denkens steht, sondern der Begriff des sich wandelnden qi – Energie, Atem, Atmung –, dann verstehen Sie, dass sich das Konzept von Anfang und Ende erübrigt.

Stattdessen gibt es keimhafte Ansätze, also leichte, sehr variable, noch nicht festgelegte Modifikationen, die die Dinge beginnen lassen. China hält sich also an das altüberlieferte Konzept des Keimhaften – ein unendliches Anfangen, das sich, einmal aufgerufen, fortsetzt, auf sehr zerbrechliche, fließende und unbegrenzte Weise. Das Interesse ist darauf ausgerichtet, Andeutungen wahrzunehmen, die sich dann im Folgenden konkretisieren, manifest werden, weiterentwickeln – oder eben nicht. Die Feinheiten sind ausschlaggebend. Es gibt also eine große Aufmerksamkeit für das Subtile, die Nuancen zwischen dem Wahrnehmbaren und dem Nicht-Wahrnehmbaren – alles ist im Übergang. Folglich ist die Frage nach dem tatsächlichen Anfang überflüssig.

Vor diesem Hintergrund stellt sich für uns die Frage: Hat das Theater nicht mit Anfang und Ende zu tun? Kann es darauf verzichten? Ein Theater zu betreten und es zwei Stunden später wieder zu verlassen – was bedeutet das?

Wir haben ja bereits die Frage nach der dramatischen Entwicklung, nach der Klimax berührt. Im Grunde beruht das griechische Theater, vielleicht sogar das gesamte klassische europäische Theater, auf der Vorstellung des dramatischen Spannungsbogens, der Steigerung des Pathos. Und auf der Idee einer Krise. Bei Aristoteles wird sehr deutlich, dass all das im Plot enthalten sein muss. Der Knoten wird geschürzt, die Spannung steigt bis zum Höhepunkt an und wird schließlich zur Lösung geführt. Es gibt also eine dramatische Konstruktion, eine Dramaturgie, die das Drama und seine Intensität ansteigen lässt. Das ist wiederum aufschlussreich in unserem Zusammenhang: Denn China stellt diese Konstruktion der dramatischen Spannung in Frage.

Nehmen wir zum Beispiel den Film: Bei chinesischen Filmen wissen europäische Zuschauer häufig nicht, wann sie enden. Sie nehmen bereits ihren Mantel und denken, der Film ist zu Ende – aber nein, es geht weiter. Es gibt Unterbrechungspunkte, die einen annehmen lassen, es sei zu Ende, aber nein, es geht wieder los – *yi hui* — . Man dreht noch eine Runde. Auch wenn man sich den chinesischen Roman ansieht, wird sehr deutlich, dass es in der chinesischen Dramaturgie keine Steigerung hin zu einer Klimax gibt. Und in der chinesischen Dramatik finden wir häufig eine Aneinanderreihung von Szenen, die kein eindeutiges Ende finden, denen die innere Notwendigkeit einer Handlung fehlt.

Was gibt es stattdessen? Auch hier finden wir wieder den Prozess, den Verlauf durch Transformation und Wandel, ohne den Effekt der Fokalisierung oder Zuspitzung, der die Spannung steigen lässt. Stattdessen bewegt man sich in einem Verhältnis zwischen Spannung und Entspannung. Wie beim Atmen. Die Atmung ist eine regulierende Wechselfolge. Die Lunge ist niemals völlig entleert noch völlig gefüllt. Sie vollzieht eine sich ständig im Übergang befindende Austauschbewegung, die keine wirklichen Extrempunkte erreicht. Sie atmet in einem wechselnden Übergang, in dem eins das andere hervorruft. Das ist das Leben. Es gibt also eine Logik der Regulation, von Spannung und Entspannung, die den Rhythmus der Existenz bestimmt. Es gibt nicht nur das Eine, weil dann das Leben aufhört. Wenn man nur noch einatmet, dann ist es vorbei. Daher erscheint ein ursprünglicher Beginn, ebenso wie ein Spannungsaufbau, der zu einer maximalen Steigerung führt, als willkürliche Setzung.

8. Wahl

Die Frage der Wahl steht im Zusammenhang mit der Art und Weise, wie sich die griechische Moral in Verbindung mit dem Theater herausgebil-

det hat. Bei Aristoteles wird sehr deutlich, dass die Moral, beispielsweise in der »Nikomachischen Ethik«, ausgehend von einer grundlegenden Spaltung zwischen Hekon und Akon gedacht ist. Aus freien Stücken oder gezwungenermaßen. Das sind Kategorien des Theaters. Worum geht es im griechischen Theater? Es geht um die Frage, ob die Figur die Handlung im Einvernehmen mit sich selbst oder erzwungenermaßen ausführt, also durch Gewalt dazu veranlasst wird. Zum Beispiel wenn Sophokles' Ajax sich umbringt: Handelt Ajax aus freien Stücken oder wird er durch den von den Göttern geschickten Irrsinn dazu veranlasst? Ist es Mania, ist es das Schicksal, kurz: Ist etwas anderes als er selbst dafür verantwortlich? Ich denke, die Griechen haben versucht, mit Hilfe des Theaters Folgendes zu verstehen: Auf welche Weise haftet der Mensch für sein Handeln? Welche Rolle spielt er in seinem Handeln? Ist es wirklich seine Handlung? Oder sind es andere Kräfte, andere Gewalten sozusagen? Die griechische Unterscheidung zwischen Hekon und Akon steht also am Anfang der Moral. Von diesem Startpunkt aus konzipiert Aristoteles seine Ethik und entwickelt seine moralischen Kategorien der Wahl. Das moralische Denken der Griechen kommt somit vom Theater, von dieser grundlegenden Unterscheidung: aus freien Stücken, das heißt: Ich bin tatsächlich involviert und verantwortlich für mein Handeln oder aber etwas anderes außer mir – andere Kräfte, etwa das Schicksal – hat auf mich eingewirkt. Aristoteles spricht noch nicht vom Willen. Der Wille kommt erst später ins Spiel, mit Augustinus. Aristoteles hat das moralische Dispositiv anhand von drei zentralen Begriffen konzipiert: das Begehren (boulesis), das Abwägen (bouleusis) und die bevorzugte Wahl (prohairesis). Kurz, hier entsteht ein ganzes Netz von Begriffen, die den europäischen Diskurs über die Moral bestimmen werden. Zwei davon sind für das Theater besonders wichtig: das Abwägen der Entscheidung. Tue ich es oder tue ich es nicht? Und dann die erste Wahl. Das ist exakt die Idee eines Anfangs, die Idee einer Handlung, die ein Subjekt impliziert, das die Verantwortung für seine Wahl übernimmt.

In China wird die Moral nicht in Begriffen der Wahl gedacht. Es zählt nicht die Situation, in der ich dieses oder jenes wähle. Der große Gegensatz lautet nicht: Ich will oder ich kann. Er lautet: Ich kann oder ich handle (xing wei 行为). In China hat sich keine Philosophie des Willens herausgebildet. Weil es die Vorstellung der Wahl nicht gibt. Die chinesische Moral ist keine Moral der Wahl durch das Subjekt, sie ist eine Moral durch Konditionierung. Auch hier sind wieder die Einflüsse bestimmend. Der Einfluss des Fürsten durchdringt das Volk. Ausschlaggebend

ist also die Umgebung, sind die Bedingungen, immer wieder ist es die Natur des Prozesses. Wir begegnen einer Logik der Neigung, die Tendenz ist bestimmend und nicht die Wahl. Es gibt eine klassische griechische Szene: Herkules zwischen der Tugend und dem Laster. Der kahle Weg führt bergan zur Tugend, während der blumengesäumte Weg zum Laster hinabgeht. Das ist ein griechisches Konzept: Tugend versus Laster. Hier stehe ich und was tue ich nun? Nicht so die Chinesen. Weil es für die Chinesen immer den Prozess gibt. Am Scheideweg zu stehen, auf halbem Weg zwischen dem Laster und der Tugend, ist jedoch eine willkürliche, theatralische Situation, die in der Realität nicht existiert. Man steht niemals zwischen dem Laster und der Tugend. Man spürt immer eine Tendenz, einen Hang, eine Neigung, etwas, was weiterführt - es gibt also Kontinuitäten und keine erste Wahl. Die Idee eines Anfangs, die Idee einer Handlung, die Idee einer Wahl, das alles konstituiert ein theatralisches Subjekt oder vielmehr eines, das sich selbst theatralisiert, das sich auf theatralische Weise darstellt. Das hat man in China nicht gemacht.

Warum ist in China das Christentum nicht angekommen? Weil es im Christentum um das Ereignis geht und um die Wahl. Der Marxismus hingegen konnte sich in China durchsetzen, weil er ein Denken der Bedingungen ist und den Gedanken des Prozesses beinhaltet. Menzius sagt zum Beispiel, wenn ihr wollt, dass das Volk moralisch ist, dann müsst ihr erst dafür sorgen, dass es etwas zu essen hat. Man muss erst mal die Bedingungen schaffen. Die Moral erschließt die vorteilhaften Bedingungen.

Nicht die Wahl ist also entscheidend. Es ist die Vorstellung von einer Neigung und anschließend die von einer Festlegung, die einhergeht mit Beharrlichkeit. Beim Sport etwa kann man das gut erkennen, wie sehr es darauf ankommt, durchzuhalten bis zum Schluss. Das ist sehr chinesisch: nicht unterwegs aufgeben. Man geht bis zum Ende.

9. Agon

Der Agon ist ein Herzstück des griechischen Theaters: Die Akteure ziehen sich zurück und diskutieren über das Thema des Theaterstücks, zum Beispiel: War es richtig von Antigone, ihren toten Bruder, der die Waffen gegen die Heimat erhoben hat, zu begraben? Es gibt ebenso viele Verse dafür, wie es Verse dagegen gibt. Das ist griechische Überzeugungskunst. These und Antithese. Das Prinzip des Agons reflektiert die griechische

Vorstellung, dass sich die Wahrheit durch das Diskutieren des Für und Wider herausfinden lässt. Das sagt auch Protagoras: Zu jeder Fragestellung gibt es zwei gegensätzliche Meinungen. Seitdem wird die Wahrheit in Europa durch die diskursive Praxis des Widerspruchs erfasst, der in der Sprache zum Austrag kommt. Die Wahrheit muss in einem Spiel der gegenteiligen Argumente erhärtet werden. Das verlangt auch, dass man ganz allein denkt: Ich werde versuchen, mich selbst zu widerlegen, um mich selbst zu überzeugen - eine wirklich griechische Vorstellung. Und im Theater etabliert sich die Beziehung der Figuren eben dadurch, dass sie diese Debatte zwischen dafür oder dagegen austragen. Die Einführung des Agon ins griechische Theater (agon - agonizesthai), das »Im-Konflikt-Sein« mit dem anderen, ist also eine essentielle Angelegenheit, die auf chinesischer Seite keine Entsprechung hat. In China vermeidet man das Für oder Wider. Ich habe in China Vorträge über Philosophie gehalten, nach denen sich die Zuhörer überrascht gezeigt haben, weil ihnen diese Methode des Für und Wider sehr sinnlos und unnütz vorkam: Man bietet alle Argumente auf, um nachzuweisen, dass der Mensch frei ist, und anschließend führt man alle Argumente an, die das Gegenteil beweisen. Für uns ist dieses Verfahren überzeugend. Diese Art zu Denken (auf griechisch: logizesthai – logos – logismos) erscheint in China abstrakt und willkürlich, da sich das Denken dort nicht in diesem Spannungsverhältnis von Für und Wider fassen lässt. Das Theater hingegen setzt das Für und Wider in Szene. Nicht nur durch den Agon als Teil eines griechischen Theaterstücks, sondern das Theater als solches ist Träger von Fragestellungen, die als Spiel des Für und Wider inszeniert sind.

Ich denke, dass die Griechen mittels dieses Spiels einen Zugang zur Wirklichkeit konzipiert haben. Die Griechen haben uns diese Auffassung sogar als Verpflichtung hinterlassen: Man erhält nur dann Zugang zur Wirklichkeit, wenn man sich diesem Verfahren der Widerrede unterzieht. Die Wahrheit kommt nur im Widerspruch zum Vorschein. Tatsächlich ist das etwas Abstraktes, Willkürliches, Überwältigendes, das den Chinesen als etwas Vergebliches vorkommen muss, gleichsam als eine Falle der Wahrheit. Denn wenn man einmal anfängt, so zu diskutieren, nimmt das kein Ende. Und in der chinesischen Vorstellung, insbesondere in der daoistischen Tradition, bedeutet das einen Energieverlust. Die Chinesen denken in Begriffen von Energie, von unaufhörlicher Atmung, von *qi*. Und sie gehen davon aus, dass eine im Widerstreit ausgetragene Debatte ein Energieverlust und damit ein Vitalitätsverlust ist. Stattdessen soll man sich mit dem Wandel der Dinge in Einklang brin-

gen. Man soll zuhören, wie später auch Nietzsche sagen wird. Nicht alles befragen, sondern zuhören. Zuhören, was von der Welt kommt. Kurz: sich in Einklang setzen. Das heißt, sich angemessen verhalten und der Situation anpassen. Im Grunde sucht das chinesische Denken genau danach: Wie kann man sich in Übereinstimmung bringen mit den Modifikationen der Welt? Etwa so, wie man sich auf die Mondphasen einstellen muss. Es geht darum, sich in ein Resonanzverhältnis zur Welt zu setzen, und nicht um ein Streitgespräch. Das griechische Theater hingegen, namentlich in seiner Konzeption des Agons, ist besetzt von der Vorstellung, dass die Beziehung zwischen den Akteuren eine Beziehung des Widerstreits ist. Und je gegensätzlicher die Positionen sind, umso besser. Es gibt also diese Spannung rund um die Frage der Wahrheit. Das ist etwas, womit man sich in China nicht beschäftigt.

Um Missverständnisse zu vermeiden: Erstens gibt es auch im chinesischen Denken Debatten. Die wichtigsten Denker halten jedoch Abstand dazu. Und in jenen Momenten, in denen sich das chinesische Denken in Debatten vollzieht, bleibt das Gefühl, dass das eine Falle ist und die Weisheit dazu auf Distanz gehen sollte. Zweitens muss man zur Frage der Energie bzw. zum Verlust der Energie das Konzept des *qi* erläutern. In China begreift man die Welt als eine Entfaltung des qi. Was ist das qi? Es ist der Dampf, der aus dem Kochtopf steigt. Dieser Dampf, der weder fest noch unsichtbar ist, diese Verflüchtigung von Energie, ist wie die Atmung: Daraus besteht die Welt. Somit bin ich eine Aktualisierung von Energie, von qi. Die Geburt ist eine individualisierte Ansammlung von qi, die sich im Tod wieder auflöst. Es existiert nichts anderes. China führt uns vor Augen, was es heißt, im Modus von Energie zu denken. Das kann man etwa in den Praktiken des *Oigong* sehen. Es geht nicht um das Wissen, sondern um die Wachsamkeit. Das Theater allerdings, um darauf zurückzukommen, versucht, der Wahrheit auf den Grund zu gehen. Und China ermöglicht uns, genau diesen Punkt zu hinterfragen.

Eine weitere grundsätzliche Frage in unserem Zusammenhang lautet daher: Welche Verbindung kann es zwischen dem Theater und der Weisheit geben? Kann die Weisheit theatralisch sein? Kann sie sich auf theatrale Weise entfalten? Verhindert die Idee des Einklangs, die fehlende Verbindung zur Wahrheit, nicht jegliches Entwicklungspotenzial des Theaters? Wenn man bedenkt, dass sich die Figur des Weisen durch Disponibilität und Verfügbarkeit, durch unbegrenzte, nichtcharakteristische, undramatische Offenheit, durch Entspanntheit auszeichnet, kann man sich dann eine theatralische Vorstellung von der Weisheit machen?

10. Mimesis

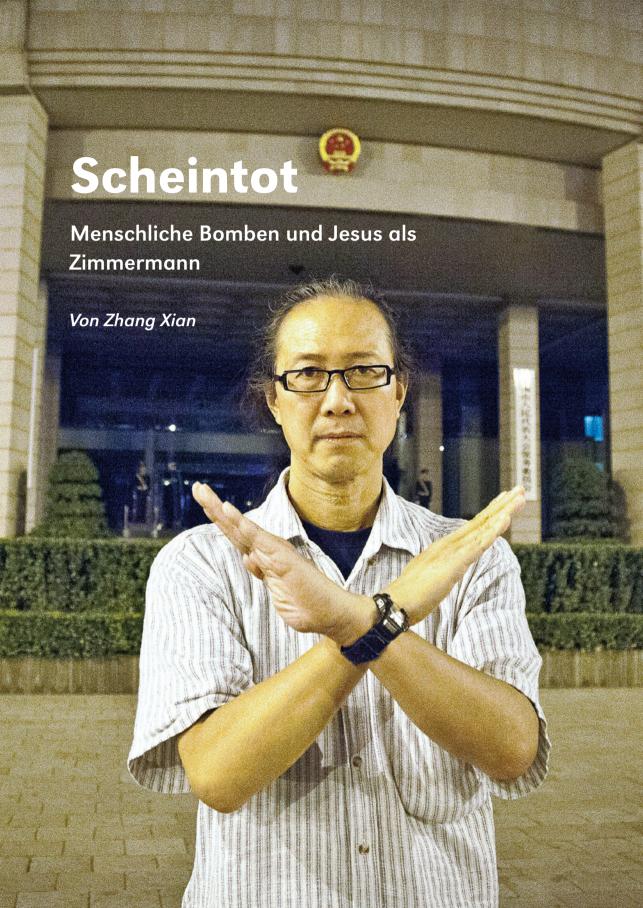
Kommen wir zum letzten Punkt: die Abwesenheit der Mimesis, der Darstellung, der Repräsentation. Im Griechischen ist darstellen, vorstellen (mimesis, mimesthai) ein Verb des Theaters. Daher können wir auf Griechisch und später in allen europäischen Sprachen sagen: Etwas darstellen in einem Theaterstück oder etwas abbilden in einem Gemälde. Dieses Konzept ist im chinesischen Denken abwesend. Ich habe mich ganz besonders für die Übersetzungen von Kant ins Chinesische interessiert. Die ersten Kant-Übersetzer haben zum Beispiel den entsprechenden Begriff in der Theorie der »Vorstellung« mit »zweiter Form« übersetzt. »Zweite Form« für Re-präsentieren, Vor-stellen, Dar-stellen. Wenn Sie die deutsche oder französische Übersetzung eines Katalogs über klassische Malerei in China lesen, finden Sie dort folgende Formulierung: Dieses Gemälde stellt schneebedeckte Häuser dar. Im Chinesischen steht: Gemälde, Haus, Schnee. Dar-stellen gibt es nicht. In China hat sich die Idee der Repräsentation bzw. Darstellung weder auf ästhetischer noch auf politischer Ebene entwickelt. Versuchen wir zu verstehen, weshalb. Bei Kant ist Repräsentation beides, Vorstellung und Darstellung. Wenn er zum Beispiel sagt, das Schöne ist eine schöne représentation der Dinge, dann sagt er: eine schöne Vorstellung. Und im Theater ist die représentation auch die »Vorstellung«. Deshalb bin ich versucht, Vorstellung zu sagen, denn im Griechischen bedeutet mimesthai zunächst theatralisch darstellen und erweitert sich dann später im intellektuellen Sinn von repräsentieren. Genau die Existenz dieses »Vor« scheint mir von Wichtigkeit zu sein, weil das bedeutet, dass es ein Vorne gibt. Eben das steht in China in Frage. So, wie es keinen isolierbaren Augenblick gibt, keinen ursprünglichen Anfang, kein endgültiges Ende, so kann es auch keine Lokalisierung eines Vorne geben, welches die Bühne vor uns wäre. Man kann also einen wesentlichen Abstand darin sehen, dass das europäische Denken Zuweisungen unternimmt: Einen Anfang, ein Ende, einen Ort, ein Vorne usw. Eine wichtige Logik des chinesischen Denkens ist es, keine Zuweisungen vorzunehmen. Es gibt nichts zuzuweisen. Das Theater hingegen birgt eine Logik der Zuweisung. Es gibt einen Ort, die Bühne, es gibt die Bühnenkante, es gibt die Präsenz, welche vorne ist usw. Wir finden hier die für das europäische Denken essentielle Logik der Zuweisung. Um es etwas allgemeiner zu sagen: Das chinesische Denken ist deshalb interessant, weil es uns das Nicht-Zuweisbare zeigt, weil es strömende, andeutende, atmende, nicht fassbare Qualitäten hat. Alles, was Atmosphäre und Stimmung ist, weist nicht zu.

Qi 气 — was ist das für ein Schriftzeichen? Häufig schreibt man es auch mit dem Radikal für Reis $(qi \, {\overline {\pi}}), qi$, das ist der aufsteigende Dampf. Dampf kann man nicht zuweisen, Dampf steigt auf. Gemeint sind damit die Atmung, die Energie, der Geist — alles nicht zuweisbare Zustände. Das Theater hingegen nimmt unentwegt Zuweisungen vor, durch das Sprechen, den Ort, die Figurenzeichnung, es etabliert Bedeutungssysteme, gibt den Dingen einen Platz. Wenn chinesische Kultur hingegen im Raum des Nicht-Zuweisbaren denkt, kommt sie in Schwierigkeiten mit der Theatralität. Es entspricht nicht ihrer Logik, einen Platz zuzuweisen. Sie versucht, das zu denken, was keinen möglichen, abgegrenzten Platz hat.

Zwei Dinge möchte ich noch dazu sagen. Was ist Mimesis bei Aristoteles? Mimesis bedeutet, etwas aus der realen Welt aufs Papier zu übertragen, in der Malerei ebenso wie im Theater - Aristoteles führt die Malerei als Beispiel an. Es ist die Verschiebung einer aus der Realität genommenen Form, festgehalten auf einer Grundlage, einem Träger. Aristoteles spricht dabei von einem doppelten Gewinn: von einem Erkenntnis- und einem Lustgewinn: Wenn ich etwas auf diese Weise darstelle (mimesthai), so abstrahiere ich vom natürlichen Motiv die Essenz. Ein Prozess der Verallgemeinerung und des Wissenserwerbs findet statt, weil ich vom Natürlichen etwas Essentielles ablöse und so die wesentlichen Charakterzüge bestimme. Diese Abstraktion erzeugt Erkenntnis. Und wenn ich erkenne, was ich abstrahiert habe, freue ich mich drüber. Ich habe Lust an der Erkenntnis. Das ist die aristotelische Theorie der Mimesis. Sie verspricht also eine doppelte Befriedigung. Ich denke, darum geht es Aristoteles auch in Bezug auf das Theater. Seine Analysen zur Malerei macht er im Dienste seiner Theaterbetrachtungen und gibt der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs im Griechischen eine Grundlage. Dem, was nicht zu übersetzen ist, dem Re-präsentieren/Vor-stellen/ Dar-stellen. Nachahmen scheint mir keine angemessene Übersetzung. Es geht ja gerade um die Idee einer Übertragung, bei der etwas verlorengeht und etwas entsteht, das man darstellen kann. Wir kommen hier zur oben aufgeworfenen Frage der Zuweisung zurück: Es gibt etwas, was man als Essenz bezeichnen kann und dessen Erkenntnis Freude bringt. Also muss es ein darstellbares Objekt geben. Die chinesische Kultur geht davon aus, dass es ein solches Objekt nicht gibt. Es gibt kein Objekt, das zugewiesen werden kann. Es gibt keine Dinge, die isoliert oder abgetrennt werden können und deren Essenz man bestimmen kann. Auch hier haben wir es mit einer Art willkürlicher Behauptung zu tun. Das scheint mir ein grundlegendes Element zu sein, um das Verhältnis des Theaters zur chinesischen Kultur zu beschreiben, welche wiederum alles dafür tut, um Willkür zu vermeiden. Dabei unternimmt sie natürlich selbst willkürliche Setzungen. Aber sie versucht alles, um im Bereich der Evidenz, der Selbstverständlichkeit zu bleiben und nicht zu segmentieren oder zu abstrahieren, man könnte sagen: Sie erprobt die Immanenz. Die Frage, die wir letztlich in unserem Zusammenhang stellen müssen, lautet also: Kann es ein Theater der Immanenz geben, ein Theater der Unmittelbarkeit, das nicht vom Gegebenen ausgeht?

Da ich nicht bei den Aussagen darüber bleiben möchte, was es »in China nicht gibt«, um zu beleuchten, was es in Griechenland gibt, richte ich nun folgende Frage an Sie: Ist ein Theater denkbar, welches all das berücksichtigt, was ich vom chinesischen Denken im Abstand zum griechischen Denken beschrieben habe? Ist ein Theater der Weisheit, ein Theater des Nichtzuweisbaren, ein Theater ohne das »Vorne« denkbar? Kann es für die Züge des chinesischen Denkens, welche ich – viel zu kurz – skizziert habe, eine Möglichkeit von Theater geben? Lässt sich ein Theater der Immanenz, ein Theater des Prozesses denken?

Aus dem Französischen von Kathrin Herm und Christoph Lepschy



Mein »Theater« zu erklären ist ausgesprochen schwierig. Es ist so schwierig, dass ich nicht umhin komme, mit einem so seltsam anmutenden Thema wie »menschlichen Bomben« zu beginnen und mit »Jesus als Zimmermann« zu enden:

Als ich das erste Mal von »menschlichen Bomben« hörte, war das nicht in Berichten über Angriffe von Selbstmordattentätern aus dem Mittleren Osten, wie sie gegen Ende des letzten Jahrhunderts über die ganze Welt verbreitet wurden, sondern schon viel früher: 1973, in Kunming, im äußersten Südwesten Chinas. Das war damals ein sehr wichtiges Jahr für mich, ich hatte während der Kulturrevolution gerade drei Jahre Kinderarbeit hinter mir. mit achtzehn Jahren war ich nun zu einem ruhmreichen Arbeiter »umerzogen« worden und hatte gerade meinen Antrag auf Mitgliedschaft in der Partei eingereicht. Nachdem ich schriftlich geschworen hatte, mein Leben dem Sieg des weltweiten Kommunismus zu widmen und jederzeit bereit zu sein, mein Leben bei einem Angriff auf die »39 Stufen der imperialistischen Räuberhöhle des Weißen Hauses« zu opfern, wartete ich auf die entsprechende Anhörung. Gegen Ende jenes Jahres allerdings fiel meine Begeisterung plötzlich in sich zusammen: Eines Mittags ging ich in den Park und traf dort auf einen seltsamen Trupp Menschen, vielleicht vierzig Personen, in Lumpen gekleidet, mit verfilzten Haaren und schmutzigen Gesichtern. Sie strömten einen ekelhaften Gestank aus, streckten die Arme aus und schrien jedem, der ihnen näher kam, entgegen: »Hunger, Hunger!« Neugierig hatten sich bereits einige Tausend Menschen um sie herum versammelt. Das war das erste Mal in meinem Leben, dass ich jenseits meiner Bücher Bettler sah, echte, lebende Bettler, und das erste Mal, dass ich Geld spendete. Mit offenem Munde blieb ich einige Stunden auf dem Platz, bis die Soldaten der Volksbefreiungsarmee die Menschenmassen vertrieben.

Der wichtigere Moment jenes Tages war aber, dass mir abends bei einem Umtrunk mit Freunden plötzlich die Stimme versagte, dass ich zum Schreck der Anwesenden zu heulen begann und mich nicht mehr beruhigen konnte. Nach einer Weile wurde ich von jemand noch lauterem übertönt, und ich sah zwei Männer, die auf die Knie gesunken waren, ihre Gesichter hinter ihren Militärmützen versteckten und ebenfalls lauthals weinten und sich krümmten. Der Gastgeber führte uns drei schließlich in ein kleines Seitenzimmer, wo ich eine schlaflose Nacht verbrachte. Dort schworen wir drei einander, von nun an Blutsbrüder zu sein und unser Geheimnis bis zum Tode zu bewahren. Diese Allianz bestand jedoch nur eine Nacht, denn am Morgen trennten wir uns und sa-

Zhang Xians Kreuz 2012. hen uns niemals wieder. Bis heute weiß ich nicht, wie sie hießen. Unser Geheimnis aber war eine »menschliche Bombe«:

Die beiden waren Kinder hochrangiger Pekinger Kader, junge Intellektuelle, die in die Grenzregion verschickt worden waren. Sie hatten zweimal versucht, die Landesgrenze zu überqueren, waren geschnappt worden und entkommen. Sie erzählten mir, wie es in der Regierung der Kommunistischen Partei wirklich aussah. Die grausame Historie von schmutzigen Machtkämpfen, unaufhörlichen Verfolgungen und Massakern und Millionen verhungerter Bauern erschütterte mich zutiefst, und ich lag die ganze Nacht zitternd wach. Sie sagten, wenn man diese entsetzlichen Zeiten beenden wolle, müsse man bei der Schlüsselfigur beginnen. Sie vermieden es allerdings, jemals irgendeinen Namen zu nennen, sie erzählten aber immer wieder die Geschichte von Kaiser Oin Shihuang und Jing Kes Attentat. Wir wussten, dass eigentlich von Mao die Rede war. Den von uns empfundenen Schmerz nannten sie tianku, das Weinen des Himmels; nicht wir weinten, es war der Himmel, es war unsere ganze Welt, die weinte. Durch Leiden wollte der Himmel uns bewegen, die Dinge richtigzustellen. Vorher hatte ich nie daran gedacht, dass es in meiner Welt einen bösen Menschen geben könnte, und noch viel weniger, dass gerade Mao dieser einzige böse Mensch sein könnte. Als die beiden mich mit hoffnungsvollen Augen anstarrten und mich fragten, ob ich, wenn es eine einzige Möglichkeit gäbe, innerhalb einer Sekunde mit »Kaiser Qin Shihuang« gemeinsam unterzugehen, bereit sei, mich zu opfern, da sagte ich ohne ein kleinstes Zögern, ja, ich sei bereit.

Sie kramten einen Stift und Papier hervor und erklärten mir mittels Zeichnungen das Prinzip der »menschlichen Bombe«. Es war eigentlich ganz einfach: ein durch Funken entzündlicher Detonator an den Körper gebunden, der in Sekundenbruchteilen explodieren konnte. Als ich die Funktionsweise und Sicherheitsanweisungen begriffen hatte, sagten sie, Jing Ke sei vor über 2000 Jahren gescheitert, weil er noch keine moderne Waffentechnik besessen hätte, und Lin Biaos Plan, Mao umzubringen, sei gescheitert, weil er keinen geeigneten Märtyrer gehabt habe, nun aber sei beides gefunden und die Sache absolut sicher. Aber da es

Die Geschichte des im Jahre 227 v. Chr gescheiterten Attentats von Jing Ke auf König Zheng, den späteren despotischen Reichsgründer und Ersten Kaiser Qin Shihuang, ist jedem Chinesen bekannt.

ja immer gewisse Unwägbarkeiten gebe, stellten sie mir noch die entscheidende Frage: Wäre ich dazu auch bereit, wenn jene Sekunde nicht erfolgreich abliefe? Ich verstummte, dachte an die möglichen Konsequenzen, Angst kroch in mir hoch, und mit einem Mal verlor ich all meinen Mut, aber ohne zu wissen, warum, antwortete ich nochmals, ja, ich sei bereit.

Vermutlich aber konnten sie die Feigheit und Angst in meinen Augen lesen, bestimmt waren sie sehr enttäuscht, und ich hatte eigentlich nicht erwartet, dass sie dennoch tief einatmeten und sagten, das sei genau die Antwort, die sie erwartet hätten, sie hätten an meiner Stelle genauso geantwortet: Wir seien alle gleich, wir hätten keine Angst vor dem Tod, nur vor Folter. Niemand möchte sein ganzes Leben für etwas hingeben, höchstens einen kurzen Moment. Nur weil die Menschen zu schwach seien, diesen Schritt zu gehen, seien wir dazu verdammt, unser ganzes Leben solche Qualen zu erleiden!

Zu diesem Zeitpunkt dämmerte es bereits, wir waren fast wieder nüchtern, das nahe Ende der »Partei des Schmerzes« war zu einem deprimierten Geplauder verkommen, drei Menschen reichten sich die Hände, der Schmerz hatte sich zu einem leisen Wimmern und Schluchzen gewandelt, und das Thema wechselte zum eigentlichen Sinn des Lebens.

Die Pekinger sagten: »Unser Leben ist bedeutungslos, weil wir in seiner Epoche leben. «

Ich sagte: »Aber er ist schon sehr alt, er lebt sowieso nicht mehr lange.«
»Er hat bereits seine Nachfolger bestimmt, die sind noch schlimmer.«
»Die Zeiten sind vielleicht ihre, aber das Leben gehört uns.«

»Das ist nicht unser Leben, es ist ihr Leben, ihr Denken, ihr Wille, was wir leben. Wenn wir sie aber vergessen, kehrt das Leben wieder zu uns zurück.«

»Das ist doch Selbstbetrug! In Wirklichkeit sind wir längst tot, wir haben kein Leben, wir sind wandernde Leichen.«

»Wandernde Leichen« ist ein alter Ausdruck, den man für andere oder sich selbst verwenden kann. Dass er sich bis heute gehalten hat, zeigt, dass die Chinesen schon früh erkannten, dass man auch ohne Seele leben kann, aber auch wussten, dass es sich dabei nicht um das wahre Leben handelt. Ich benutzte diesen Ausdruck, um ihnen deutlich zu machen, dass das menschliche Leben nicht nur aus Fleisch besteht, sondern dass der Geist das eigentlich Wichtige ist. Unerwarteterweise aber waren sie verärgert: Das sei wieder diese typische, lachhafte, schreckliche nationale



Zhang Xians Kreuz 2012.

Eigenart der Chinesen: der »geistige Sieg«²: Weil unsere Körper versklavt würden, täten wir alles, um uns wenigstens in eine geistig-moralische Überlegenheit zu retten. Sie belehrten mich, dass es auf der Welt nur einen Sieg gebe, und das sei der Sieg des Materialismus! Wenn Tyrannen das Leben jedes Einzelnen im Griff haben, besitzen sie zwar nur unsere Körper und nicht unsere Seelen. Aber selbst wenn du voller geistiger Energie wärest, sie ließen sie dich nicht artikulieren, nicht zu Papier bringen, und wenn du deine Gedanken zum Ausdruck brächtest, würden sie dich zehn Jahre verknacken, und wenn du es dann wieder versuchst, bekommst du noch mal zehn Jahre oder wirst gleich exekutiert, das alles sei der Weg des Materialismus. Diese Kraft des Materialismus könne auch nur durch die Kraft des Materialismus zerstört werden – die Frage sei letztlich nur, ob wir auch genügend materielle Kraft dafür besäßen.

Es war eine finstere Zeit, und diese Tage gaben mir, der ich gerade an der Schwelle zum Erwachsenwerden stand, das Gefühl, die Welt läge im Grunde in den Händen eines allmächtigen Buddhas, und es sei vollkommen unerheblich, wie man sich den Kopf zermartere, man könne seinem Willen ohnehin nicht entkommen. Was mich verzweifeln ließ, war we-

² Die hier verwendete Formulierung geht auf Lu Xun zurück, der diesen Charakterzug 1921 in Die wahre Geschichte des Ah Q (A Q Zhengzhuan) der Hauptfigur stellvertretend für die Chinesen seiner Zeit zuschreibt.

niger die Tatsache, dass eine Generation junger Menschen nach der anderen gewissermaßen zu Maos lebenden Grabbeigaben wurde, sondern vielmehr, dass sie in ihrem langen Leben gar keine Möglichkeit erhielten, dieses Leben eigenständig zu führen. Das vereinheitlichte Denken, die vereinheitlichte Sprache und Kleidung waren im Grunde ein unaufhörlicher, auf Peking gerichteter religiöser Kult. Von Zeit zu Zeit verschwanden Menschen auf unerklärliche Weise. Wenn man sich selbst beweisen wollte, dass man noch lebte, musste man dies mit todesmutiger Leidenschaft tun, um vielleicht einen Augenblick zu erleben, in dem man ganz bei sich selbst sein konnte. So kam es, dass damals in China ein paar freundliche Worte oder mitfühlendes Verhalten häufig als »den Tod suchen« bezeichnet wurde. Wenn ich zurückdenke, war die Zeit, als ich 24 war und ins Gefängnis kam, auch so eine »Todessuche«:

Nachdem Mao 1976 gestorben war, hatten die Hochschulen wieder ihre lange verschlossenen Tore geöffnet, und es gelang mir in den landesweiten Zulassungsprüfungen, an der Shanghaier Theaterakademie zugelassen zu werden – einem Ort, von dem man sagte, dass dort die Menschen dazu ausgebildet werden würden, ihre eigenen Gedanken und Ideen zum Ausdruck zu bringen. Die Luft war erfüllt von Freiheit, alle waren mit »Nachdenken« beschäftigt, ich aber liebte besonders »Sprechen«. Meine Kommilitonen ermahnten mich, nicht »den Tod zu suchen«. Ich hingegen glaubte, dieses »den Tod suchen« bestünde nur in extremistischem Verhalten, das dann letztlich zur Exekution führen könne. Tatsächlich aber konnte man schon durch friedliche Worte, die man formuliert hatte, den Tod suchen; Überwachung und gesellschaftliche Strafmaßnahmen führten dazu, dass die Menschen weiterhin so lebten, als besäßen sie keine Seele, dass sie wandernde Leichen geworden waren. Diese besondere Form des Todes lag darin, dass unsere Alltagswelt nichts anderes als ein Gefängnis war, und die einzige Regel dieses Gefängnisses hieß Angst. Warum sollte man angesichts dessen Theater studieren? Theater selbst war auch nur eine Form, den Tod zu suchen. Viel später wurde mir klar, dass mein Instinkt mich hierhergebracht hatte wie eine Motte ins tödliche Licht; sich mittels Sprache auszudrücken war eine langsame Form des Selbstmords, ich war bereits der von Freud beschriebenen euphorisierenden Todessehnsucht verfallen, aus der es kein Entrinnen gab.

Als ich dann im wirklichen Gefängnis landete, empfand ich anfangs ein tiefes Gefühl der Befriedigung, etwas erreicht zu haben. Die ständige Last, die ich seit jener schmerzhaften Nacht verspürte, war mir endlich von den Schultern genommen – eine bittere Ernte. Aber noch viel bitterer war, dass ich hier »Zeit« und »Ausdruck« (»expression«) für mich entdeckte:

»Zeit«: Äußerungen, die in den frühen siebziger Jahren noch unweigerlich zu Todesurteilen geführt hatten, reichten nun, zehn Jahre später, nur noch für Haftstrafen, und in weiteren zehn Jahren würden sie straffrei bleiben. Wer schon im ersten Jahr tödliche Worte gesprochen hatte, den konnten die Menschen für die übrigen 29 Jahre nicht mehr hören. Jenseits der offiziellen Zeitrechnung war es mir möglich, für mich selbst nach meiner eigenen »chronischen Zeit« zu leben, und so musste ich nicht – wie unzählige zu Tode gekommene politische Häftlinge vor mir – gemäß dem grausamen Gesetz »Worte sind das Gleiche wie Taten« meine letzten Worte einem Henker gegenüber zum Ausdruck bringen, der die Menschen wie Fliegen abschlachtete.

»Ausdruck«/»expression«: Hierbei handelt es sich um eine der grundlegenden Freiheiten des Menschen; im Chinesischen ist dies immer gleichbedeutend mit yanlun, »Worte«, also »sprechen« und »schreiben«. So viele politische Häftlinge haben sich nicht vorstellen können, dass es noch unendlich viele andere Möglichkeiten gibt, sich »auszudrücken«: Neben Aktionen durch Worte gibt es nämlich die Sprache der Aktion, sie stellt eine Verbindung zwischen dir und den Zuschauern her, nicht zwischen dir und dem Henker.

Wenn du mal die Faust deines Zellenkollegen im Gesicht gehabt hast, wird dir mit einem Schlag alles klar. »Warum schlägst du mich?« – »Weil du lachst.« – »Ich lache?« – »Du hast gelacht. Warum lachst du?«

Ich hatte nicht bemerkt, dass ich noch lachen konnte. Im Gefängnis zu leben ist hart, und viele, die nicht mehr weiterleben wollen, versuchen, sich auf alle möglichen Arten das Leben zu nehmen. Am Anfang konnte ich es auch nicht ertragen, jeden Tag die weißen Wände auf allen Seiten, ich wollte nicht weiterleben und konnte auch nicht sterben. Geschlagen wurde ich, weil sich plötzlich herausstellte, dass ich eine Fähigkeit besaß, die die anderen nicht hatten: Auch wenn ich im Gefängnis saß, konnte ich meine Seele von dort fortfliegen lassen – die Mauern verschwanden, und ich stellte mir heimlich unzählige originelle Theaterszenen vor, und dann lachte ich manchmal laut auf. Und jeder der Insassen bemerkte in diesem Moment: Ich war frei. Diese Freiheit war tief in meinem Inneren verborgen, sie gehörte nur mir, ich konnte sie mit niemandem teilen, ich wurde zum Spiegel ihres Neids und ihres Hasses, und plötzlich erkannte ich, dass jenseits ihres eingesperrten, leiblichen Daseins auch ihre Seelen von ihren eigenen Körpern gefangen gehalten wurden.





Für mich war das nicht schwer. Sobald ich sie alle vergaß, wurden die dicken Wände des Gefängnisses zu einer Schutzhütte, die mir half, still und leise Techniken zu entwickeln, über das Leben des Menschen und die Zukunft nachzudenken. Man kann sagen, dass die Wurzel von allem, was ich in den dreißig Jahren seit meiner Entlassung getan habe, in jener Zeit liegt. Mein unvermitteltes Lachen betrachtete ich als persönliche Wiedergeburt, mein erstes öffentlich aufgeführtes Stück *Owls in the house (Wuli de maotouying)* (1986) war dann die Wiedergeburt unseres Theaterkollektivs. Das Erste, was ich nach meiner Entlassung tat, war die Eröffnung des »Dritten Theaters«—weder das Theater der Tyrannen noch ein Theater, das die Tyrannen anklagte und problematisierte, sondern ein freies Theater, ein Theater, das mit diesen beiden Arten von Theater und den Machthabern nichts zu tun hatte. Entsprechend gewann ich mit meinen freien Stücken Künstler und Publikum, die ebenso nach Freiheit suchten, und so gingen wir gemeinsam einen »dritten Weg«.

Owls in the house ist eine Parabel. Eine Frau, die ihr ganzes Leben niemals ihr Haus verlassen hat, kann nicht schlafen. Jeden Tag wartet sie auf ihren Mann, der morgens früh das Haus verlässt und spätabends zurückkommt und sie dann nachts mit seinen Fingerspitzen hypnotisiert und ihr sexuelle Befriedigung verschafft. Nun, in ihren Wechseljahren, kommt sie zu dem Schluss, dass ihr Leben Zeitverschwendung war und es zu spät ist, und sie beginnt, ihre Orgasmen vorzutäuschen, um ihrem Mann zu gefallen und ihn zum Bleiben zu bewegen. Doch er durchschaut sie, und letztlich wird sie von ihm verlassen und bleibt für immer allein in ihrem dunklen Zimmer zurück.

Die Aufführung dieses Stücks löste große Kontroversen aus. Menschen in totalitären Systemen sind natürlich geneigt, so etwas als Parabel

Urban Performance: Real Black Box auf einem Platz in Shanghai 2011.

Urban Performance: Real Black Box Innenraum 2012. auf die Politik zu verstehen, um ihr plötzliches, geheimes persönliches Unwohlsein zu entlasten: Nachdem das dem Volk von der Partei versprochene falsche Glück zerstoben ist, könnte die Partei ja genauso gut die Verantwortung abgeben und das Volk verlassen, so wie es die heutigen Machthaber täten und so weiter. Aber noch mehr Kommentare waren von einer allgemeinen Sorge gekennzeichnet: Das ganze Stück verwendete eine der damaligen Öffentlichkeit unverständliche Sprache, indem es die Welt aus der subjektiven Erfahrung einer Einzelperson heraus erzählte. Das hatte es in China noch nie gegeben: Wenn man solche Stücke erlauben würde, würde dies nicht nur den Realismus des Theaters in sein Gegenteil verkehren, sondern auch das reale Alltagsleben; wenn jeder begänne, auf diese Weise zu denken und sich auszudrücken, das würde doch unweigerlich ins Chaos führen!

»Kann es sein, dass dieser Mensch nicht mit Reis aufgewachsen ist?« »Er scheint nicht in unserer Welt zu leben!« – das waren die Urteile, die ich als junger Mensch am häufigsten zu hören bekam. Letztlich zeigten sie mir jedoch, dass meine ganzen sogenannten seltsamen Ideen und abwegigen Gedanken, meine als Absurditäten und Missgeburten bezeichneten Stücke verstanden wurden. Die Leute verstanden, aber es fiel ihnen schwer, sie zu akzeptieren, die Stücke waren wie das, was die Menschen im eigenen Alltag erlebten. Einige von denen, die später doch noch meine Freunde wurden, sagen heute, wenn sie sich an jene Jahre erinnern: Damals lehnten wir dich ab, denn wenn wir dich akzeptiert hätten, hätten wir auch deine Verachtung für uns einfache Menschen akzeptieren müssen; das, was du aufgedeckt hast, war ja das, was wir nicht sehen und vergessen wollten, dein Verhalten hat dich in jeder Hinsicht zu unserem Feind gemacht, und es fiel uns sehr schwer, mit Menschen wie dir in der gleichen Welt zu leben. Ich sagte, in dieser Welt war ich möglicherweise gar keiner, der wirklich lebte, sondern ein Toter. Und sie sagten: Stimmt, wenn wir uns dich als eine historische Schriftstellerpersönlichkeit vorgestellt hätten, hätten wir uns damit wohler gefühlt.

Ich glaube ja nicht ohne Grund, dass eine andere Welt möglich ist. Diese Schlussfolgerung habe ich aus bewegenden Szenen im Theater gezogen. Jeden Abend kommen die Menschen in Scharen zum Theater, das von einer Atmosphäre wie bei religiösen Zeremonien erfüllt ist, keiner sagt ein Wort, man hört nur noch schweren Atem, unterdrücktes Gelächter und vereinzelte tiefe Seufzer, schließlich hält es irgendjemand nicht mehr aus und weint... In der Stille nach lange anhaltendem Applaus frage ich mich immer, ob wir in diesem Stück eigentlich alle zu-

sammen die Realität vergessen oder gemeinsam eine Realität geschaffen haben? Ich glaube an ein solches, ein kollektives Leben.

Nach dem Massaker an Studenten auf dem Platz des Himmlischen Friedens traten wir in das Zeitalter der Verehrung des Geldes ein, und die Überprüfung von Theatern begann einer seltsamen Logik zu folgen: Jede Art von nichtkommerzieller Aktivität hatte möglicherweise ein anderes Ziel, ein Theater hatte nur eine Existenzberechtigung, wenn es Geld einbrachte. So wurde mir die Gelegenheit gegeben, mittels einträglicher Stücke wieder in »diese Welt« zurückzukehren. Unsere Stücke Die Ehefrau aus Manhattan (Manhadun lai de aizi) und Margin Calls (Loushang de Majin) wurden nie dagewesene Erfolge auf diesem Markt, schufen ein Theaterwunder, und der finanzielle Erfolg dieser unabhängigen Stücke stimulierte und mobilisierte die Öffentlichkeit. Die Begeisterung, mit der die Shanghaier ihr Geld ausgaben, um Theaterstücke zu sehen und sich damit nach Herzenslust an der durch und durch verhassten offiziellen Partei-Kultur rächten und fröhlich ihre eigene, zu ihnen selbst gehörende Kultur genossen, führte zu einem politischen Ergebnis, das keiner vorhergesehen hatte, das man aber hätte ahnen können: Das Propagandaministerium sorgte dafür, dass ich in den Medien totgeschwiegen wurde, und machte mich auf diese Weise zu einer Person, über deren Existenz man bald nur noch vom Hörensagen erfuhr.

Als öffentliche Person aus den Medien zu verschwinden, ist eine eigenartige Erfahrung: Ich lebte, schien aber nicht zu leben, ich wurde zu einem Ersatzorgan meiner selbst. Auf diese Weise lernte ich aber, mich langsam wieder an die Existenz meines objektiven Selbst zu gewöhnen. Und tatsächlich half mir das, meine Strategie zu wechseln und eine Strategie der inter-aktiven und inter-passiven Weitergabe anzuwenden und in diesem Leerraum zwischen Realität und Fiktion wieder frei meine eigenen Aktivitäten zu entfalten. Von da an begann ich, mich aktiv an allen Arten von Widerstands-Theater im Untergrund zu beteiligen. Dieses Theater sprach nicht, es musste nicht sprechen, die Leute verstanden, was dort zum Ausdruck gebracht wurde, und immer mehr machten mit, und so bildete sich etwas, was von der neuartigen sozialen Gemeinschaft der nationalen Institutionen weit entfernt war.

Was mir anfangs Sorgen bereitete, war nicht die künstlerische Ausdrucksform ohne Worte, sondern die Frage, ob diese Form beim Publikum Akzeptanz fände, ob man letztlich auf diese Weise Theater machen könne. Wir hatten kein reguläres Theater, wir hatten andere Orte, drinnen und draußen, die uns als Raum dienten; wir hatten keine ausgebil-