Tian Mansha, Torsten Jost (Hrsg.)

Regiekunst heute

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Tian Mansha, Torsten Jost (Hrsg.)

Regiekunst heute

Stimmen und Positionen aus China

Mit Vorworten von Erika Fischer-Lichte
und Gong Baorong

Deutsch von Stefan Christ

Alexander Verlag Berlin

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Gefördert vom Chinesischen Kulturministerium, mit Unterstützung des Internationalen Forschungskollegs »Verflechtungen von Theaterkulturen« (FU Berlin) und der Theaterakademie Shanghai.

Inhalt

7 Grußwort von Gong Baorong 宫宝荣
12 Vorwort von Erika Fischer-Lichte
23 Einleitung von Torsten Jost und Tian Mansha

Essays und Interviews

34 林兆华 Lin Zhaohua (Jg. 1936)
58 张曼君 Zhang Manjun (Jg. 1953)
82 王晓鹰 Wang Xiaoying (Jg. 1957)
104 郭晓男 Guo Xiaonan (Jg. 1957)
128 田蔓莎 Tian Mansha (Jg. 1963)
154 孟京辉 Meng Jinghui (Jg. 1964)
178 赵川 Zhao Chuan (Jg. 1967)
200 卢昂 Lu Ang (Jg. 1967)
226 田沁鑫 Tian Qinxin (Jg. 1968)
252 李建军 Li Jianjun (Jg. 1972)
274 周可 Zhou Ke (Jg. 1975)
296 王翀 Wang Chong (Jg. 1982)

Anhang

321 Glossar von Stefan Christ
339 Verzeichnis erwähnter Theaterinstitutionen und Festivals in China
341 Bildnachweis

Grußwort

Kurz vor Veröffentlichung von *Regiekunst heute* bat mich Tian Mansha, ein Vorwort beizusteuern. Tatsächlich waren wir schon während der Entstehung dieses Buches ständig in Kontakt und ich habe ihre Leidenschaft und Tatkraft für dieses Projekt sehr bewundert. Von der Konzeption über die Interviews bis zur Organisation der Übersetzung nur ein gutes Jahr zu brauchen, ist wirklich außergewöhnlich. Dabei ist ein Buch entstanden, das ich für eine wichtige Pionierarbeit in der Geschichte des Theateraustausches zwischen China und dem Westen halte.

Ich sage deshalb Pionierarbeit, weil sich hier zum ersten Mal deutsche und chinesische Forscher zusammengetan haben, um das erste Buch im Westen zu veröffentlichen, in dem zeitgenössische Regisseure aus China ihre Regiekunst erklären. Genauer gesagt liegt der Ursprung dieses Projekts im gemeinsamen Wunsch dreier Seiten aus zwei Ländern: der Shanghaier Theaterakademie, dem internationalen Kolleg »Verflechtungen von Theaterkulturen« der Freien Universität Berlin und der Kulturabteilung der chinesischen Botschaft in Deutschland. Von Anfang bis Ende haben das Projekt begleitet Dr. Hans-Georg Knopp, Kulturvermittler und Dozent an der Shanghaier Theaterakademie, Tian Mansha, Professorin am Institut für das Singspiel der Shanghaier Theaterakademie, und Torsten Jost von der Freien Universität Berlin. Der Kulturreferent der chinesischen Botschaft in Berlin, Chen Ping, und meine Wenigkeit haben dieses Projekt unterstützt, indem wir entsprechende Förderungen des Kulturministeriums und des Spitzenforschungsprojekts »Theater- und Filmwissenschaften« der Shanghaier Theaterakademie besorgten. Früher wurden ähnliche Projekte häufig von einer Seite allein initiiert und organisiert, wodurch sie häufig in unerwartete Schwierigkeiten bei der Durchführung und Verbreitung gerieten. Die Zusammenarbeit von mehreren Seiten kann solche Schwierigkeiten natürlich leichter verhindern.

Wie allgemein bekannt ist, werden mit der zunehmenden Stärke Chinas auch immer mehr internationale Theateraufführungen ins Land

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

eingeladen und erlauben dem chinesischen Publikum, mit eigenen Augen bedeutende Theatertruppen der Gegenwart zu erleben. Egal ob große und zunehmend namhafte Festivals wie das »Internationale Theaterfestival Wuzhen«, das »Cao Yu Internationale Theaterfestival Tianjin« und das »Shanghai International Arts Festival« oder kleine, aber dennoch sehr einflussreiche Veranstaltungen wie das »Shanghai International Experimental Theatre Festival« der Shanghaier Theaterakademie und das »Nanluoguxiang Theaterfestival« des Beijinger Penghao Theaters, sie alle bringen jedes Jahr viele internationale Produktionen auf chinesische Bühnen und haben die Namen bedeutender Regisseure aus dem Ausland auch zu bekannten Größen in China gemacht. Bereits in den achtziger Jahren in China geläufige Namen wie Peter Brook oder Robert Wilson, aber auch in den letzten dreißig Jahren bekannt gewordene Regisseure wie der Deutsche Thomas Ostermeier, Krystian Lupa aus Polen oder der Russe Alexander Titel sind beim chinesischen Publikum äußerst beliebt geworden. Noch aus den größten Entfernungen reisen Chinesen per Flugzeug oder Bahn an, um ihre »Stars« zu sehen. Natürlich gibt es einen Unterschied zwischen Theater und Konzerten, in ersterem geht es um die von populären Regisseuren inszenierten Stücke, während man bei letzteren echte Stars sehen will.

Interessant ist dabei, dass dieses »Starfieber« nicht unbedingt deshalb entsteht, weil die berühmten Theaterpersönlichkeiten tatsächlich so schillernd wären, sondern vielmehr weil ihre Schriften, Theorien und Theaterkonzeptionen schon lange in China verbreitet wurden. Das Interesse erstreckt sich gar nicht so sehr auf die konkreten Stücke, sondern vielmehr auf die Theorien. So wurden schon in der Frühzeit der sogenannten »Reform- und Öffnungsperiode« in den achtziger Jahren, in einer zweiten Welle[1] der Übernahme westlichen Wissens und westlicher Theorien, zahlreiche Klassiker des modernen und zeitgenössischen Theaters in China eingeführt, beispielsweise *Der leere Raum* von Peter Brook, Artauds *Theater der Grausamkeit* oder Grotowskis *Für ein Armes Theater*. Zu Beginn der neunziger Jahre waren all diese Klassiker übersetzt und publiziert, sodass man in China ein recht gutes Verständnis der Theorien und Praktiken hatte, die das

1 Anm. d. Übers.: Die erste Welle wäre in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu verorten.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

moderne westliche Theater stark beeinflusst hatten. Ein altes Sprichwort sagt: Die Vorräte müssen schon unterwegs sein, bevor die Soldaten in Marsch gesetzt werden. In eben dieser Weise mussten erst die modernen westlichen Theorien und Schriften übersetzt und eingeführt werden, bevor im neuen Jahrtausend die Stücke der westlichen Theatermacher auf fruchtbaren Boden fallen und sofort zahlreiche Fans gewinnen konnten. Daran zeigt sich, dass im internationalen Kulturaustausch, wenn eine Seite ohne Probleme Akzeptanz auf der anderen Seite finden will, die Vorbereitungsarbeit unerlässlich ist. Im Gegenzug gelingt die Aufnahme und Anziehung fremder Kultur besser, wenn man sich zunächst mit der Geschichte, den Theorien, der Praxis und den wichtigsten Vertretern der Gegenseite vertraut machen kann.

Bedauerlicherweise muss man jedoch feststellen, dass im konkreten Fall des kulturellen Austausches zwischen China und dem Westen die Vorbereitung nicht auf beiden Seiten im gleichen Maße stattfand. Das chinesische Theater hat sich dem Westen früh und weit geöffnet, schon im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Man nutzte das westliche Theater nicht nur, um das moribunde traditionelle Singspiel zu erneuern, sondern frönte einem unerschrockenen »Übernehmerismus« (*nalai zhuyi*) und schuf das für China völlig neue »Sprechtheater« (*huaju*). Nicht nur das, fast das gesamte 20. Jahrhundert hindurch, mit Ausnahme der zehn radikalen Jahre, wurde ununterbrochen westliches Theater vorgestellt, übersetzt und untersucht: vom Theater des antiken Griechenlands, über Shakespeare, das klassische Theater Frankreichs, das nordeuropäische Theater von Ibsen und Strindberg, das von Tschechow vertretene russische Theater, bis hin zum jungen amerikanischen Theater eines O'Neill. Seitdem diese neue Zeit begonnen hat, mag es kurze Unterbrechungen gegeben haben, aber insgesamt hat sich die Entwicklung sogar beschleunigt und es gibt kaum eine moderne oder zeitgenössische westliche Strömung, die nicht nach China gelangt wäre. Alle wichtigen Stücke und Werke der verschiedenen Länder wurden ins Chinesische übersetzt und publiziert. Es ist diesem über einhundert Jahre angesammelten Wissen zu verdanken, dass die ausländischen Stücke, die nun im 21. Jahrhundert in authentischer Form nach China kommen, in keiner Weise fremd oder seltsam erscheinen, vielmehr sogar als alte Bekannte begrüßt werden.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

In Europa dagegen ist ein solches Gefühl langer Vertrautheit mit chinesischen Traditionen kaum zu finden. Nicht nur sind Übersetzungen und Vorstellungen des traditionellen chinesischen Theaters im Westen vergleichsweise rar – seit Joseph-Henry Prémares Übersetzung von *Die Waise der Familie Zhao* im 18. Jahrhundert sind bis heute nur wenige weitere Stücke in westliche Sprachen übertragen worden –, auch modernes und zeitgenössisches chinesisches Theater fand nur wenig Aufmerksamkeit, ganz zu schweigen von theoretischen Werken. Unverständnis und Unkenntnis haben so bei vielen zu Vorbehalten gegenüber dem chinesischen Theater geführt, in starkem Gegensatz zu den vielen Fans westlichen Theaters in China. Vor diesem Hintergrund ist das gemeinsame Projekt *Regiekunst heute. Stimmen und Positionen aus China* der Shanghaier Theaterakademie und der Freien Universität Berlin von besonderer Bedeutung, denn es kann dazu beitragen diesen Abstand zwischen China und dem Westen zu verkleinern und erlaubt den westlichen (oder zumindest deutschen) Lesern einen tiefer gehenden Einblick in das Schaffen zeitgenössischer chinesischer Theaterregisseure.

Man darf behaupten, dass die Auswahl an Regisseuren in diesem Buch sehr repräsentativ ist. Ihr Theaterschaffen erstreckt sich im längsten Fall bereits über mehr als dreißig Jahre und selbst im jüngsten Fall über annähernd zehn Jahre. Ihre Inszenierungen wurden vielfach in Beijing, Shanghai und anderen Städten im ganzen Land gespielt und haben für Aufsehen gesorgt. Unter den hier versammelten Regisseurinnen und Regisseuren, von denen jeder und jede Einzelne eine große Persönlichkeit und sogar eine »Berühmtheit« in der chinesischen Theaterwelt ist, sticht der Älteste, Lin Zhaohua, geradezu als Verkörperung des modernen, experimentellen Theaters hervor. Seine Inszenierung von *Das Notsignal* in den achtziger Jahren am Volkskunsttheater Beijing machte ihn zum Begründer der Bewegung des experimentellen Theaters der »kleinen Bühne«. Er ist bis heute aktiv. Wang Xiaoying, Meng Jinghui und Guo Xiaonan bilden eine mittlere Generation von Theatermachern, die ihren Aufstieg am Ende des letzten Jahrhunderts begann und die Bühnen bis in dieses Jahrhundert hinein bestimmt. Tian Qinxin, Lu Ang, Li Jianjun, Zhou Ke und andere stehen dagegen für eine junge Generation, die in jeder Hinsicht die Zukunft des chinesischen Theaters bestimmen wird. Noch interessanter ist, dass sich fast alle in ihrem Schaffen zwischen

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Singspiel und Sprechtheater bewegen und ganz eigene Ansichten und Einsichten zu Tradition und Gegenwart des chinesischen Theaters haben. Zugleich haben sie sich größtenteils auch lange mit Theorien des modernen und zeitgenössischen westlichen Theaters auseinandergesetzt und sie in ihre Praxis einfließen lassen. Wenn wir sie also selbst von ihrem Verständnis des Theaters und der Rolle des Regisseurs erzählen, die Eigenheiten und Unterschiede östlichen und westlichen Theaters und ihren Austausch erklären lassen, wird das zweifellos dazu beitragen, dass man im Westen das chinesische Theater, die chinesische Kultur und damit China insgesamt besser verstehen wird. Ich denke, würden mehr solcher Werke in Deutschland und anderen europäischen Ländern erscheinen, hätte das großen Einfluss auf das Verständnis der chinesischen Kultur.

Ohne Zweifel, mehr will ich gar nicht sagen, ist *Regiekunst heute. Stimmen und Positionen aus China* eine höchst verdienstreiche Pionierarbeit, ein Grund zur Freude und ein Werk, das einen Platz in der Geschichte des kulturellen Austausches zwischen China und dem Westen verdient hat.

Dr. Gong Baorong 宫宝荣
Professor und Vizedirektor der Shanghaier Theaterakademie
27. Dezember 2017

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Vorwort

Erika Fischer-Lichte

Das vorliegende Buch ist aus der langjährigen Zusammenarbeit zwischen dem Internationalen Forschungskolleg »Verflechtungen von Theaterkulturen« an der Freien Universität Berlin und der Theaterakademie Shanghai hervorgegangen. Im Zentrum der gemeinsamen Interessen standen die Begegnungen und daraus resultierenden Verflechtungen zwischen chinesischen und deutschen Theaterformen. Dabei fassen wir unter den Begriff »Theater« alle Formen eines Sprech-, Musik- und Tanztheaters ebenso wie entsprechende Mischformen bis hin zu einigen Installationen. Verflechtungen haben zur Voraussetzung, dass bei den Begegnungen zwischen Vertretern unterschiedlicher Theaterformen ein je spezifisches Wissen zirkuliert und jeweils von der einen auf die andere Seite transferiert wird, wobei es häufig Veränderungen erfährt. Dabei kann es sich um verkörpertes Wissen handeln, technisches Wissen oder spezielles kulturelles Wissen, ebenso wie um theoretisches, philosophisches, spirituelles Wissen. Es geht bei Verflechtungen von Theaterformen bzw. Theaterkulturen also immer auch um ein Wandern von Wissen zwischen den Vertretern der unterschiedlichen Formen, das häufig zur Generierung ganz neuen Wissens führt.

Hinsichtlich dieser Begegnungen zwischen chinesischen und europäischen/deutschen Theaterkünstlern lassen sich grob drei Perioden unterscheiden: (1) das erste Drittel des 20. Jahrhunderts, in dem sich in Europa die Avantgarden formierten und in China die westliche Form des Sprechtheaters eingeführt wurde, (2) der Kulturaustausch zwischen der VR China und der DDR in den 1950er-Jahren und (3) die Zeit nach der Kulturrevolution, in der ganz neue Formen der Zusammenarbeit möglich wurden.

1

In Shanghai gründeten 1914 die Freunde des neuen Theaters das Frühlingsweidentheater, auf dem westliche Sprechstücke wie zum Beispiel Ibsens *Nora* und *Der Volksfeind* gezeigt werden sollten. Mit

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

der Einführung dieser neuen Theaterform sollte dem Theater eine neue Funktion übertragen werden: es sollte aktuelle soziale Probleme zur Diskussion stellen – wie zum Beispiel die Stellung der Frau in der Gesellschaft oder die Gefährdung der Natur und der Gesundheit der Menschen durch die Profitgier Einzelner oder ganzer Gruppen. Diese Art von sozialem Wissen schien zu diesem Zeitpunkt mit den Schauspieltechniken des traditionellen Singspiels kaum vermittelbar. Ein neuer Schauspielstil wurde notwendig, der ein neues Körperwissen verlangte, das auf ganz anderen Grundsätzen beruhte als das der traditionellen Singspiele – eine realistisch-psychologische Schauspielkunst.

Bereits 1906 hatte Li Xishuang, der sich in Japan aufhielt, wo das westliche Theater einige Jahre früher eingeführt worden war, die Frühlingsweidengesellschaft gegründet. Seine Truppe war mit ersten – eher melodramatischen – Stücken wie einer Dramatisierung von Harriet Beecher Stowes *Uncle Tom's Cabin*, Alexandre Dumas' (fils) *La Dame aux Camélias* und Victorien Sardous *La Tosca* recht erfolgreich. Die Gründung des neuen Theaters in Shanghai, das in der Folgezeit in der Tat Ibsens Stücke zeigte, leitete eine neue Epoche des Theaters in China ein.

Ungefähr zur selben Zeit, nämlich in der Theatersaison 1913/14, wurde in vielen europäischen Ländern ein Stück zum Kassenschlager, das zwar nicht aus China stammte, jedoch aus den beliebtesten Szenen von Kanton-Singspielen kompiliert war: *Die Gelbe Jacke* von George C. Hazelton und Joseph H. Benrimo. Das Stück wurde in New York, London, Madrid, Düsseldorf, Berlin, Wien, Budapest, St. Petersburg, Moskau aufgeführt, zum Teil von den bedeutendsten Regisseuren der Zeit wie Max Reinhardt (Kammerspiele des Deutschen Theaters Berlin, Premiere am 31. März 1914), Gustav Lindemann (Düsseldorfer Schauspielhaus, Premiere am 3. März 1914) und Aleksandr Tairov (Svobodny Teatr Moskau, im Dezember 1913). Wo immer es gezeigt wurde, erlebte es einen überwältigenden Erfolg.

Dies mag zunächst überraschen. Denn die Inszenierungen folgten, soweit sich das nach überlieferten Kritiken und anderen Beschreibungen beurteilen lässt, den Szenenanweisungen, welche eine Reihe der besonderen Bühnenkonventionen der chinesischen Singspiel-Aufführungen ausführlich beschreiben, akribisch. Ganz im Einklang mit den Zielen der Theateravantgarde wurden auf diese Weise die

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Bühnenereignisse ausdrücklich als Theater ausgewiesen und nicht als eine Illusion von Wirklichkeit vorausgesetzt. Die Objekte, die als Requisiten verwendet wurden, lagen in einer Kiste und wurden vom Bühnenmeister erst dann ins Spiel eingeführt, wenn sie gebraucht wurden. So brachte der Bühnenmeister in Reinhardts Inszenierung »immerzu auf offener Bühne die Requisiten herbei: eine Fahnenstange bedeutet einen Weidenbaum, in die Luft geworfene Papierschnitzel sind ein furchtbarer Schneesturm, vier übereinander gestellte Stühle ein kaum zu übersteigender Berg«[1]. Auf diese Weise wurde ein ganz neues Wissen über Theater generiert. Über Reinhardts Bühnenmeister, Rudolf Schildkraut, erfahren wir, dass er

> den Rücken zum Publikum, Zigaretten paffend oder Zeitung lesend oder Reis kauend, in seiner Ecke [sitzt] und [...] nur dann in Aktion tritt – oder besser schlampt – wenn es gilt, die Ausdrucksmittel der Bühne zu erhöhen. Zugleich aber bedient er, den Stummel im Mundwinkel, mit einem Ausdruck von niederträchtigstem Stoizismus [...] die Schauspieler mit jenen Requisiten, die ihr Spiel nicht entbehren kann.[2]

Auch wenn dieses Verhalten nichts mit Konventionen des chinesischen Theaters gemein hat, sondern eher auf das epische Theater vorausweist, wurde es – ebenso wie die tatsächlichen Konventionen – eingesetzt, um den Illusionscharakter des realistisch-psychologischen Theaters *ad absurdum* zu führen. Ohne die geringste Anstrengung, sich unauffällig zu bewegen – da er doch als unsichtbar eingeführt war –, und ohne auch nur das geringste Interesse für die Handlung vorzutäuschen, präsentierte der Bühnenmeister sich als ein Mann, der nicht an der fiktionalen Welt des Spiels teilhat, sondern der Alltagswelt zugehört, aus der er lediglich bestimmte Objekte in die Bühnenwelt transferiert, in der sie ständig neue Bedeutungen übernehmen.

Eine andere Funktion kam Aufführungen von Übersetzungen chinesischer Stücke zu. Klabunds *Kreidekreis. Spiel in fünf Akten nach dem Chinesischen* geht auf ein chinesisches Singspiel zurück – auf *Huilan ji* von Li Qianfu (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts). Es wurde von Stanislas Julien bereits 1832 ins Französische übersetzt und aus dem Französischen von

1 *Badische Presse*, 1. April 1914.
2 Walter Turzinsky, in: *Breslauer Zeitung*, 1. April 1914.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Wollheim da Fonseca 1876 ins Deutsche übertragen. Klabund, der seine Version vor allem für die Schauspielerin Elisabeth Bergner erstellte, psychologisierte die Figuren. Das Stück wurde im Schauspielhaus Frankfurt von Richard Weichert (3. Januar 1925), im Schauspielhaus Hannover von Rolf Roennecke (3. Januar 1925) und am Deutschen Theater Berlin von Max Reinhardt, hier tatsächlich mit Elisabeth Bergner als Haitang, inszeniert (20. Oktober 1925). Die Aufführungen wurden an allen drei Orten ein großer Erfolg – allerdings nicht, weil sie mit ›chinesischen‹ Verfahren arbeiteten – sie taten es nicht –, sondern weil es in ihnen Szenen gab, »in denen das Herz des Märchens zitterte«[3]. Kein Wunder, dass Brecht seinen *Kaukasischen Kreidekreis* nicht als Reaktion auf diese Aufführungen schrieb, sondern erst sehr viel später, nachdem er eine ›echte‹ Aufführung chinesischer Singspiele gesehen hatte.

Der berühmte Frauendarsteller – *dan* – des Beijing Singspiels, Mei Lanfang, bereiste mit seiner Truppe weite Teile Europas sowie die USA. Er kam jedoch nicht nach Deutschland. Bei seinem Gastspiel in Moskau von März bis November 1935 wurden seine Aufführungen von den bedeutendsten europäischen Regisseuren besucht: von Stanislawskij und Nemirovič-Dančenko ebenso wie von den Vertretern der Avantgardebewegungen Meyerhold, Tairov, Keržencev, Tretjakov, Eisenstein, Craig und eben auch Brecht und Piscator. Ganz offensichtlich waren diese Aufführungen imstande, den Zuschauern ein aufregendes neues Wissen über Theater zu vermitteln. Tretjakov und Eisenstein publizierten noch im Laufe des Gastspiels ihre neuen Erkenntnisse: Tretjakov den in das chinesische Theater einführenden Beitrag *Unser Gast Mei Lanfang*[4], Eisenstein eine längere Studie zu Mei Lanfangs Kunst und zu Besonderheiten der chinesischen Kultur, *Der Zauberer vom Birnengarten*.[5] Brecht veröffentlichte seine vom Gastspiel ausgelösten Reflexionen »Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst« später im Rahmen des *Messingkaufs*.[6]

3 Monty Jacobs, in: *Vossische Zeitung*, Berlin, 21. Oktober 1925.

4 In: Sergej Tretjakow, *Gesichter der Avantgarde. Portraits – Essays – Briefe*, Berlin/Weimar 1985, S. 380–383.

5 In: Mei Lanfang, *My Life on the Stage*. To which is added *The Enchanter from the Pear Garden* by S. M. Eisenstein, Beijing 1986, S. 43–53.

6 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* in 20 Bänden, Frankfurt am Main 1967, Bd. 16, S. 619–631.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Brecht interessierten an Mei Lanfangs Schauspielkunst vor allem spezifische theatrale Verfahren als »*transportables Technikum* (als vom chinesischen Theater loslösbaren Kunstgriff)«[7]. Er stellt dabei Verfahren in den Mittelpunkt der Untersuchung, die dem Zuschauer »die Dinge«, die das Schauspiel vorführt, als »etwas Erstaunliches« erscheinen lassen: »Alltägliche Dinge werden durch diese Kunst aus dem Bereich des Selbstverständlichen gehoben«[8]. Brechts Meinung nach ermöglichen sie also dem Zuschauer, die vorgeführten Dinge auf neue Weise wahrzunehmen, ihnen eine neue Bedeutung beizulegen und neue Beziehungen zwischen ihnen herzustellen. Diese Verfahren haben die Funktion, die vorgeführten Dinge zu verfremden. Brecht rezipiert entsprechend die chinesische Schauspielkunst, wie sie Mei Lanfang realisierte, als Inszenierung eines Prozesses bewusster Dekonstruktion von eingefahrenen Wahrnehmungsmustern und fixierten Bedeutungen – in gewisser Weise durchaus der Rezeption des Requisitengebrauchs vergleichbar, wie ihn die Aufführungen der *Gelben Jacke* ermöglicht hatten. In den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts gewannen deutsche Regisseure für ihre Entwicklung neuer, nicht-realistischer Theaterformen entsprechend eine Reihe wichtiger Anregungen aus dem chinesischen Theater.

2

Bereits 1949, d.h. im Jahre ihrer Gründung, wurden zwischen der Volksrepublik China und der DDR die deutsch-chinesischen zwischenstaatlichen Beziehungen wiederaufgenommen. In den 1950er-Jahren tauschten beide Länder mitgliederstarke Kulturensembles aus, welche die Volkskulturen repräsentieren sollten. Den Auftakt machte das Chinesische Jugendkunstensemble, das von Ende September bis Anfang November 1953 mit ca. 130 Mitgliedern eine Reihe von Städten in der DDR besuchte, darunter Rostock, Leipzig, Halle und Jena. Seine Besuche wurden vom staatlichen Volkskunstensemble der DDR erwidert. Von Dezember 1953 bis Februar 1954 wurden Darbietungen des 230 Mitglieder starken Ensembles in zehn chinesischen Städten

7 Ebenda, S. 620.
8 Ebenda, S. 621.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

gezeigt, darunter Beijing, Nanjing, Shanghai und Wuhan. Es folgten Auftritte des Chongqing-Artistenensembles in der DDR. Im Sommer 1954 – von Juni bis August – wurden seine 42 Vorstellungen von ca. 250.000 Zuschauern besucht. Ihnen folgte von September bis Oktober das Nordostchinesische Gesangs- und Tanzensemble, das 20 Vorstellungen für 170.000 Zuschauer gab. Welche Art von neuem Wissen sich jeweils für die Zuschauer aus den Gastspielen ergab, lässt sich kaum ermitteln. Es wird sich in erster Linie um ein Wissen von besonderen kulturellen Eigenheiten der jeweils anderen Kultur sowie um ideologische Gemeinsamkeiten gehandelt haben.

Den Höhepunkt dieses Kulturaustausches bildete zweifellos das Gastspiel einer traditionellen Shaochin-Singspiel-Truppe aus Shanghai in Ostberlin im Jahr 1955. Die Truppe bestand ausschließlich aus Frauen. Sie brachte das Singspiel – *xiqu – Das Westzimmer* des Dichters Wang Shifu (1200–1280) zur Aufführung, dessen Text seit 1926 in einer deutschen Übersetzung vorlag. Es war das erste Gastspiel, das nicht eine sogenannte Volkskunst präsentierte, sondern eine traditionelle Theaterform, die mehrere hundert Jahre alt war. Von chinesischer Seite ebenso wie von der DDR-Presse wurde es allerdings als ein »früher Aufstand gegen die Feudalordnung und das Bestreben der Jugendlichen nach der Freiheit der Ehe« deklariert.[9] Das Gastspiel fand in der Hauptstadt der DDR in dem Jahr statt, in dem zwischen der Volksrepublik China und der DDR ein Freundschaftsvertrag unterzeichnet wurde. Auf Vorschlag der chinesischen Seite wurde in der Präambel die Charakterisierung bilateraler Zusammenarbeit durch den Zusatz »enge und freundschaftliche« ergänzt. Es ist davon auszugehen, dass der Vertrag einen auf lange Sicht hin angelegten Kulturaustausch begründen und ermöglichen sollte.

Dazu kam es allerdings nicht. Denn da sich nach 1955 die Beziehungen zwischen der Sowjetunion und der Volksrepublik China unübersehbar verschlechterten, war die DDR nicht mehr in der Lage, einen solchen Kulturaustausch aufrechtzuerhalten. Zwar gab es nachfolgend zwischen Oktober 1955 und Januar 1959 noch drei Orchesterreisen von der DDR nach China – von der Bläservereinigung der DDR, der Berliner Volkspolizei und dem Erich-Weinert-Ensemble der NVA. Theatergastspiele fanden jedoch in beiden Richtungen

9 Vgl. *Der Spiegel* 29, 1955, S. 32.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

nicht mehr statt.[10] Der Ausbruch der Kulturrevolution setzte dann jeglichen Bemühungen um einen Kulturaustausch ein radikales Ende.

Er bedeutete zugleich das Ende des bisherigen Theaters in China. Die meisten Truppen wurden aufgelöst, viele ihrer Mitglieder zur »Umerziehung« aufs Land geschickt. Die verbliebenen Schauspieler wurden für Aufführungen der neuen, von Jiang Qing, der Ehefrau Maos, geförderten Modellstücke eingesetzt, welche die Ziele der Kulturrevolution verkünden und verbreiten sollten (Jiang Qing war selbst Schauspielerin und hatte in den 1930er-Jahren u. a. die Rolle der *Nora* in Ibsens Stück gespielt). Das bisherige Theaterleben war vollständig zum Erliegen gekommen.

3

Vor der Kulturrevolution gab es keinen Kulturaustausch zwischen der VR China und der BRD. Erst 1972 wurde ein Vertrag abgeschlossen, der dies hätte ermöglichen können. Das meines Wissens erste Gastspiel einer chinesischen Theatertruppe in der Bundesrepublik ereignete sich erst beim Festival Theater der Nationen, das 1979 in Hamburg stattfand. Das Festival wurde von einer Beijing-Singspiel-Truppe mit einer Szenenfolge *Kampf unter Wasser und andere Szenen* aus verschiedenen Singspielen und dem Singspiel *Die Generalinnen der Familie Yang* eröffnet. Die jüngste Folge des Festivals – das seit 1981 in Theater der Welt umbenannt wurde – fand 2017 wiederum in Hamburg statt. Auf ihm wurden zwei experimentelle Aufführungen aus China gezeigt – Chen Tianzhuos Musiktheater-Performance *ISHVARA* sowie Tian Gebings Inszenierung *500 Meters* des Paper Tiger Theater Studio. In all ihrer Verschiedenheit markieren beide Inszenierungen den gewaltigen Abstand, der sie einerseits von der Tradition des Singspiels – *xiqu* – und andererseits von der des Sprechtheaters – *huaju* – trennt. Gleichwohl schließen sie in mancher Hinsicht an beide an. Sie greifen auf das Singspiel insofern zurück, als sie ganz

10 Vgl. hierzu Siegfried Bode, »Der Freundschaftsvertrag von 1955«, in: Joachim Krüger (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte der Beziehungen der DDR und der VR China. Erinnerungen und Untersuchungen*, Münster 2002, S. 33–46, sowie Joachim Krüger, »Das erste Jahrzehnt der Beziehungen«, ebenda, S. 65–112, insb. S. 99–104.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

unterschiedliche Genres miteinander verbinden – zum Beispiel Butoh-Tanz, Drag-, Club- und Popkultur (Chen) oder Performance, Tanz, Text, Video, Musik (Tian). Und sie beziehen sich auf das Sprechtheater, indem sie sich mit spezifischen Problemen auseinandersetzen – *ISHVARA* mit dem Verhältnis von Realität und Fantasie und *500 Meters*, wo Kafkas Text *Beim Bau der chinesischen Mauer* verwendet wird, mit dem Sinn und Unsinn spezifischer Mauerbauten. In beiden Fällen sind ganz eigene Theaterformen entstanden.

Wie sich an den beiden Hamburger Beispielen zeigt, sind es vor allem Festivals, die als Stätten des Austausches fungieren, sei es das zwischen verschiedenen deutschen Städten zirkulierende Theater der Welt oder das Wuzhen Festival in China. Daneben haben sich jedoch in den letzten vierzig Jahren eine Fülle von anderen Möglichkeiten vor allem der Kooperation zwischen Künstlern beider Länder herausgebildet.

Sie wurden durch Entwicklungen ermöglicht, die nach dem Ende der Kulturrevolution eine Epoche des Experimentierens begründeten. Autoren wie Gao Xingjian, Wang Peigan, Tao Jun und andere schufen eine ganz neue Form des Sprechtheaters. Der Regisseur Lin Zhaohua inszenierte am Volkstheater Beijing eine Reihe von Gaos Stücken – *Notsignal* (1982), *Die Bushaltestelle* (1983) und *Der Wildmensch* (1985). Vor allem die beiden ersten lösten heftige, kontroverse Diskussionen aus.

Die umstrittenen Neuerungen betrafen nicht nur das Sprechtheater, sondern auch das Singspiel. Aus Anlass des ersten Shakespeare-Festivals in China (1986) studierte der Regisseur Huang Zuolin mit der Shanghai-*kunqu*-Truppe eine Inszenierung des *Macbeth* im *kunqu*-Stil ein. Ein Jahr später brachte die Sichuan-Singspiel-Truppe in Chengdu eine Aufführung von Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* heraus. In beiden Fällen wurde in diesem Prozess nicht nur der jeweilige Text der Theaterform angepasst. Vielmehr erfuhren auch die traditionellen Singspielformen eine Reihe von Veränderungen. Mit dieser Art von Verflechtungen wurde ein wichtiges, zukunftsweisendes Wissen generiert.

Wie aus diesen wenigen Beispielen hervorgeht, verlangten die jetzt einsetzenden Experimente sowohl mit dem Sprechtheater als auch mit dem Singspiel in einer bisher nicht gekannten Weise nach einem undogmatischen, erfinderischen und imaginativen Regisseur.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Entsprechend trat seit Beginn der 1980er-Jahre der Regisseur immer stärker ins Zentrum der Theaterarbeit. Unter Berücksichtigung dieser wichtigen Neuorientierung legt das vorliegende Buch seinen Schwerpunkt auf die Regisseure und ihre eigene Sicht auf ihre Arbeit.

Denn es waren in erster Linie die Regisseure, welche mit Verflechtungen zwischen unterschiedlichen heimischen Theaterformen – wie dem *xiqu* und dem *huaju* – experimentierten und sich dabei durchaus auch von Theoretikern und Künstlern anderer Theaterkulturen anregen ließen. Bereits 1962 hatte Huang Zuolin bei der nationalen Konferenz für kreatives Schreiben im Sprechstück, an der 180 Dramatiker teilnahmen, einen langen Vortrag über Brecht, seinen Verfremdungseffekt und seine Beziehung zu Mei Lanfang und dem chinesischen Theater gehalten, um das Monopol der sogenannten Stanislawski-Methode zu brechen, die nach 1949 von sowjetischen Experten eingeführt wurde und seitdem Aufführungen des Sprechtheaters dominierte. Nach der Kulturrevolution experimentierte Huang Zuolin nicht nur mit Aufführungen westlicher Dramen im *kunqu*-Stil, sondern widmete den Rest seines Lebens der Entwicklung eines ganz neuen Theaters, das beide Traditionen auf produktive Weise miteinander verbinden sollte – ein »ideographisches Theater«, wie er es nannte.[11]

In den 1980er-Jahren begann auch eine offizielle Zusammenarbeit zwischen dem Volkskunsttheater Beijing und dem Thalia Theater Hamburg. Aus Anlass eines Symposiums zu Georg Büchners 150. Todestag im Jahr 1987 wurde Jürgen Flimm eingeladen, zusammen mit Lin Zhaohua Büchners *Woyzeck* zu inszenieren. Über diese Inszenierung wurde ausführlich in der deutschen Presse berichtet, u. a. von Henning Rischbieter in *Theater heute*. Im folgenden Jahr erwiderte Lin Zhaohua Flimms Gastinszenierung mit einer Wiederholung seiner Inszenierung des *Wildmenschen* von 1985, nun jedoch am Thalia Theater mit deutschen Schauspielern. Sie wurde hier mit dem Titel *Yeti – Der wilde Mann* annonciert. Für die Schauspieler stellte die Inszenierung eine große Herausforderung dar. Sie mussten sich neue Körpertechniken aneignen, ohne dass angestrebt war, sie zu *xiqu*-

11 Vgl. Huang Zuolin, »›China Dream:‹ A Fruition of Global Interculturalism«, in: Erika Fischer-Lichte, Josephine Riley, Michael Gissenwehrer (Hrsg.), *The Dramatic Touch of Difference*, Tübingen: Gunter Narr 1990, S. 179–186.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Künstlern ›weiterzubilden‹. Die Kritiker würdigten nicht nur die Umweltproblematik des Stücks, sondern ausdrücklich auch die Arbeitsweise des Regisseurs:

> Lin Zhaohua hat das mit Schauspielschülern aufgefüllte Ensemble behutsam an die fremde Mentalität herangeführt, hat ihnen die Chinesen nicht angeschminkt, sondern ihnen ihr Wesen durch Hineindenken und -fühlen in andere Traditionen, Lebensgewohnheiten, Lebensumstände nahegebracht und es so zu ›chinesischen‹ Verhaltensweisen und Haltungen geführt. Das Resultat seiner Bemühungen ist verblüffend (...).[12]

Der Kritiker hebt vor allem die Vielzahl der künstlerischen Mittel hervor, die zweifellos auf das traditionelle Singspiel verweisen:

> Aus Text, Tanz, Gesang und Pantomime, dem Spiel mit wallenden Tüchern und ästhetisch ausgeklügelten Tableaus schuf Lin Zhaohua ein Stück, das unterhält und zugleich an eine Wunde rührt, die uns alle schmerzt und angeht.[13]

Das Publikum reagierte mit langanhaltendem Beifall.

Es ist insofern keineswegs ein Zufall, dass in diesem Buch Lin Zhaohua als Erster zu Wort kommt. Er war nicht nur der erste chinesische Regisseur, der an einer solchen Kooperation beteiligt war; auch einige seiner späteren Arbeiten wurden in Deutschland gezeigt, so dass sein Name hierzulande bekannt ist.

Für die Regisseure, die seit den späten 1950er-Jahren geboren wurden, sind Auslandsreisen und Inszenierungen im Ausland selbstverständlich geworden. Sie haben sich von Richard Schechners »Environmental Theatre«, Anne Bogarts »Viewpoints«, Joseph Beuys' »sozialer Plastik«, Pina Bauschs »Tanztheater« und Frank Castorfs Arbeit an der Berliner Volksbühne – um nur einige Beispiele zu nennen – inspirieren lassen und das Wissen, das sie aus ihnen gewannen, für ihre eigenen Arbeiten fruchtbar gemacht. Eine Reihe ihrer Inszenierungen wurde auch in Deutschland gezeigt. Es war ebenfalls diese Generation von Regisseuren, welche die Ideen des bedeutenden russischen

12 Mathis Rehder, in: *Hamburger Abendblatt*, 28. 10. 1988.
13 Ebd.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Regisseurs und Theoretikers Vsevolod E. Meyerhold, der aufgrund der Dominanz der Stanislawski-Methode bis zur Kulturrevolution verpönt war, aufgriffen und weiterentwickelten. Dafür liefert vor allem die Arbeit von Wang Xiaoying über Meyerholds Begriff *uslovnost'* (deutsch: Bedingtheit, Konventionsbasiertheit) – chinesisch *jiading xing* – ein eindrucksvolles Beispiel. Gerade die Umdeutung, die der Begriff in der Übersetzung erfahren hat, ermöglicht ein spezifisches Wissen, das sich für die Ausbildung neuer, durch experimentelle Verflechtungen entstehender Theaterformen als äußerst produktiv erwiesen hat.

Seit Beginn des neuen Jahrtausends sind nicht nur verstärkt Arbeiten deutscher Regisseure in China gezeigt und diskutiert worden, sondern umgekehrt auch eine Reihe von Inszenierungen chinesischer Regisseure – darunter derer, die in diesem Band vertreten sind – in Deutschland. Es ist daher zu hoffen, dass die im vorliegenden Band versammelten Beiträge dieser Regisseure die in den Aufführungen ihrer Arbeiten gemachten Erfahrungen um eine wichtige Dimension erweitern und so den deutschen Zuschauern ein vertieftes Verständnis für die neuen Entwicklungen im chinesischen Theater ermöglichen werden.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Einleitung

Torsten Jost und Tian Mansha

Das vorliegende Buch versammelt Essays von und Interviews mit zwölf Theaterregisseur*innen, die in China leben und arbeiten. Es entstand aus einer Zusammenarbeit zwischen dem Internationalen Forschungskolleg »Verflechtungen von Theaterkulturen« an der Freien Universität Berlin und der Theaterakademie Shanghai.

Die Entstehungsgeschichte des Buchs: Verflechtungen von Interessen

Die Idee zu diesem Buch hatten die Schauspielerin, Regisseurin und Professorin der Shanghaier Theaterakademie Tian Mansha und Dr. Hans-Georg Knopp, der ehemalige Generalsekretär des Goethe-Instituts München und Berater der Theaterakademie Shanghai. Als sie ihre Idee im Frühjahr 2017 im Forschungskolleg »Verflechtungen von Theaterkulturen« vorstellten, erklärten sie diese mit den folgenden Worten: »Der Westen versteht China längst nicht so gut wie China den Westen. Wer in China Theaterkunst studiert, muss sich mit westlichen Theorien beschäftigen, viele Künstler reisen zum Studium und zu Aufführungen ins Ausland. Vor allem in den letzten zehn Jahren lud China außerdem zahlreiche Inszenierungen berühmter ausländischer Regisseure ins Land ein. Das hat es dem Publikum und Künstlern in China erlaubt, in direkten Kontakt mit westlichem Theater zu kommen. Außerdem laden chinesische Theaterakademien häufig westliche Regisseure, Theaterkünstler und Forscher für Workshops und Vorträge ein, um Methoden und Ideen vorzustellen. Im Westen dagegen haben Publikum und Künstler bedauerlicherweise nur selten Gelegenheit, chinesisches Theater oder Singspiele zu erleben und chinesische Bücher über das Theater zu lesen, ganz zu schweigen davon, dass sie die Arbeiten chinesischer Theaterregisseure genauer kennen würden. Dazu kommt, dass es im Westen viel weniger Übersetzungen von und Literatur über das chinesische Theater gibt als umgekehrt. Deshalb denken wir, dass

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

wir zusammenarbeiten sollten, um ein Buch über zeitgenössische Theaterregisseure in China herauszubringen. Das westliche Publikum sollte die Chance bekommen, die Stimmen der chinesischen Seite zu hören. Man sollte in solch einem Buch Regisseure zusammenbringen, die in unterschiedlichen Theaterformen und mit unterschiedlichen Schaffensmethoden arbeiten, und sie über ihre eigenen Erfahrungen, ihr Denken und ihre Stücke erzählen lassen, über ihre künstlerischen Ansichten und Methoden. Ein solches Buch wäre nicht nur eine Premiere für die westlichen Leser, sondern auch für die chinesischen. Ein westlicher Leser hätte damit die Gelegenheit, ein tiefer gehendes Verständnis für das kreative Denken chinesischer Regisseure zu entwickeln und das ist eine dringend notwendige und äußerst wichtige Sache.«

Mit ihrer Idee rannten Tian Mansha und Hans-Georg Knoop im Forschungskolleg sprichwörtlich offene Türen ein, was sie freilich ahnten. Schließlich war es noch nicht lange her, dass sie und zahlreiche weitere Theaterexpert*innen aus China vom Forschungskolleg nach Berlin eingeladen worden waren, um im Rahmen eines Workshops über »theaterbezogene ästhetische Konzepte in chinesischer Sprache« zu diskutieren. Ausgangspunkt war ein erkenntnistheoretisches Problem: Im Kontext internationaler Arbeitszusammenhänge nutzen Theaterwissenschaftler*innen heute zumeist Englisch als *lingua franca*. Diese Praxis hat Vorteile, birgt aber Gefahren. Etwa, dass theoretische Diskurse über Theater sich schleichend vereinheitlichen, weil sie – mit Blick auf ein internationales Fachpublikum – zunehmend nur noch auf Englisch geführt werden. Wenn aber Wissenschaftler*innen nur noch eine Sprache nutzen, um Konzepte zu prägen und Theorien zu entwickeln, berauben sie sich der erkenntnistheoretischen Potenziale, welche andere Sprachen – wie zum Beispiel das Chinesische – sowie ein mit Übersetzungen arbeitender Multilingualismus bereithalten. Vor dem Hintergrund dieser Problematik arbeitet ein Team des Forschungskollegs »Verflechtungen von Theaterkulturen« nun bereits seit einigen Jahren daran, zusammen mit internationalen Theaterexpert*innen ein umfangreiches Handbuch zu erstellen, das einer internationalen Leserschaft exemplarisch ausgewählte theaterbezogene Konzepte aus nicht-europäischen Sprachen vorstellt (unter anderem Chinesisch, Koreanisch, Japanisch, Yorùbá, Arabisch und indische Sprachen).

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Workshop über Theaterkonzepte, Juni 2015

*»Welche zehn ästhetischen Konzepte sind immer wieder anzutreffen, also praktisch unverzichtbar, wenn Künstler*innen, Kritiker*innen, Zuschauer*innen und Wissenschaftler*innen heute in chinesischer Sprache über Theateraufführungen sprechen?«* Diese nur scheinbar einfach zu beantwortende Forschungsfrage erhielten die Workshop-Teilnehmer*innen, bevor sie nach Berlin reisten. Das Ergebnis war eine Liste mit mehr als 70 Begriffen, über deren jeweilige Relevanz, Reichweite und kulturelle Spezifität während des Workshops rege diskutiert wurde. Am Ende dieses mehrtägigen Prozesses stand eine Liste von zehn Kernbegriffen, über die Handbuchartikel verfasst wurden. Tian Mansha verfasste zwei Artikel für das vom Forschungskolleg herausgegebene

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

»Handbuch zu theaterbezogenen Konzepten in nicht-europäischen Sprachen«, welches demnächst auf englischer Sprache erscheint.

Diese Vorgeschichte macht vielleicht besser verständlich, warum Tian Mansha und Hans-Georg Knopp wussten, wie sehr sich die im Berliner Forschungskolleg arbeitenden Wissenschaftler*innen dafür interessieren, welche Begriffe und Konzepte im Chinesischen (sowie in anderen Sprachen) genutzt werden, um über Theateraufführungen nachzudenken und zu sprechen. Ihre Idee, zeitgenössische Regisseur*innen aus China zu bitten, Essays über ihre künstlerische Arbeit zu verfassen, und anschließend Interviews durchzuführen, musste im Forschungskolleg auf großes Interesse stoßen. Schließlich war es eine seltene Gelegenheit, die bereits im Workshop begonnene Forschungsarbeit fortzuführen, zu vertiefen und zu erweitern.

Besonders interessant erschien aus Perspektive des Berliner Forschungskollegs der Vorschlag, den Fokus speziell auf zeitgenössische Regisseur*innen aus China zu richten. Theaterhistorisch ist die Regie (auch) in China ein relativ junges Phänomen, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit *huaju*, also dem dramatischen Sprechtheater, Einzug hielt. Seither wird der Regie in China ein zunehmend größerer Stellenwert beigemessen, ein Trend, der sich ab den 1980er-Jahren, nach der Kulturrevolution, verstärkte und sogar ausweitete – sowohl im Sprechtheater (*huaju*), als auch im Feld des chinesischen Singspiels (*xiqu*). Worauf lässt sich dieser Trend zurückführen? Könnte er daher rühren, dass seit der erneuten Öffnung des Landes in den 1980er-Jahren eine zunehmend große Zahl von Schauspielstilen und theatralen Inszenierungstechniken – jenseits eines von den Theorien Stanislawskis geprägten sowjetischen Realismus – bekannt und verfügbar wurde, welche nun verstärkt danach verlangen, von Regie-Expert*innen fachkundig bzw. kunstfertig modifiziert und eingesetzt zu werden? Oder damit, dass das traditionsreiche Singspiel (*xiqu*) in China zunehmend um gesellschaftliche Akzeptanz und Wertschätzung kämpfen muss, weshalb insbesondere eine innovative Regie gefragt ist, um die Theaterform zu beleben? Vor dem Hintergrund dieser Fragen erschien ein Buch speziell über Regisseur*innen aus China als eine ausgezeichnete Idee.

Die gemeinsame Arbeit am Buch wurde im Frühjahr 2017 aufgenommen. Hans-Georg Knopp und Christel Weiler, die damalige Programmdirektorin des Berliner Forschungskollegs, vereinbarten einen

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Termin mit dem Kulturreferenten der chinesischen Botschaft in Berlin, Chen Ping. Er war begeistert und sicherte finanzielle Unterstützung zu. Anschließend galt es zu entscheiden, welche Regisseur*innen in das Buch aufgenommen werden sollen. In China gibt es viele Theaterformen und Regisseur*innen. Welche auswählen? Und wie viele? Angesichts der Beschränkungen, denen ein einzelnes Buch unterliegt, beschlossen wir, renommierte Regisseur*innen anzufragen, deren künstlerische Arbeiten in China (aber zum Teil auch außerhalb Chinas) viel Aufmerksamkeit erhalten – von durchaus unterschiedlichen Rezipienten- und Interessengruppen. Es sollten verschiedene Generationen zu Wort kommen und die zu treffende Auswahl außerdem die Vielfalt der Theaterformen und Theaterforen in China widerspiegeln – das Sprechtheater und das Singspiel, das traditionelle und das experimentelle Theater, das staatliche und das private Theater, die Theaterakademien und die freie Theaterszene. Zugleich beschränkten wir die Auswahl aber auf Künstler*innen, die hauptsächlich auf dem »chinesischen Festland« arbeiten. Sicher wäre die Einbeziehung von in Taiwan, Hongkong und Macau arbeitenden Künstler*innen interessant gewesen. Allerdings hätte dies bedeutet, die vollkommen anderen historischen Voraussetzungen und politischen Bedingungen des Theatermachens in diesen Regionen ausführlich darstellen zu müssen. Dies hätte den Charakter des Buches grundlegend verändert.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen einigten wir uns schließlich auf zwölf Regisseur*innen. Warum zwölf? Zufall und das Glück spielten dabei freilich eine Rolle. Tian Mansha erklärte, dass für sie – wie für viele Chinesen – die Zwölf eine besondere Bedeutung hat. Das Jahr habe zwölf Monate, die Zwölf sei ein Zyklus und damit vollkommen. Zusätzlich bestanden die Vertreter*innen des Berliner Forschungskollegs darauf, dass Tian Mansha selbst ebenfalls einen Essay und ein Interview zu diesem Buch beisteuert. Als zweifellos eine der wichtigsten Vertreterinnen des »experimentellen Singspiels« ist Tian Mansha weit über die Grenzen Chinas hinaus bekannt. Ohne ihren (zwölften) Beitrag wäre dem Buch eine wertvolle Stimme und Position verloren gegangen.

Nachdem die grundlegenden Entscheidungen getroffen waren, galt es abzuwarten und die nach und nach eintreffenden Essays der Künstler*innen zu übersetzen. Eine Aufgabe, welche der an der Universität Hamburg arbeitende Sinologe Stefan Christ mit höchster

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Sorgfalt, bewundernswerter Genauigkeit und großer Expertise übernahm. Im Herbst 2017 reiste schließlich Torsten Jost als Vertreter des Berliner Forschungskollegs nach China. In nur zehn Tagen fuhr er zusammen mit Tian Mansha und Hans-Georg Knopp nach Hangzhou, Wuzhen, Beijing und Shanghai, um die Interviews durchzuführen.

Zeugnisse, Medien und Experten der »Verflechtung von Theaterkulturen«

Die in diesem Buch enthaltenen Essays und Interviews entstanden im Sommer und Herbst des Jahres 2017. Alle Künstler*innen waren spürbar begeistert von der Gelegenheit, ihre Ideen und Theorien zum Thema »Regiekunst« erläutern und im Rahmen eines Interviews diskutieren zu können. Innerhalb kurzer Zeit ist ein aus unserem Blickwinkel einzigartiges Theaterbuch entstanden, das (selbstverständlich ohne den Anspruch auf eine lückenlose Darstellung der chinesischen Theaterlandschaft zu erheben) nicht nur für Wissenschaftler*innen interessantes Forschungsmaterial zur Verfügung stellt, sondern – dies ist zu hoffen – auch für Theaterpraktiker*innen und theaterbegeisterte Leser*innen eine anregende Lektüre darstellen wird.

Herausragende Theaterkünstler*innen aus China erscheinen hier einmal nicht als »Objekte« der Beobachtung und Beschreibungen anderer, sondern kommen selbst zu Wort. Aus ihrer je eigenen Perspektive berichten sie über die Entwicklungsgeschichten, Inspirationsquellen, Herausforderungen und Ziele ihrer künstlerischen (und zum Teil auch theaterwissenschaftlichen) Arbeit. In ungewohnter Weise rücken dadurch andere, nämlich in China gebräuchliche Formen des schreibenden und sprechenden Nachdenkens über Regie- und Theaterkunst in den Vordergrund. Damit werden europäische oder, genauer gesagt, deutsche Gepflogenheiten des kritischen Nachdenkens über Theater zumindest partiell relativiert.

Da unterschiedliche Generationen von Künstler*innen vertreten sind, vermittelt das Buch tatsächlich nicht nur einen lebhaften Eindruck von »Regiekunst heute«, wie es sein Titel verspricht, sondern gewährt auch einen Einblick in die wechselvolle Geschichte der Regiekunst in China im Verlauf der letzten circa 50 Jahre – also während und nach der Kulturrevolution. Die Buchkapitel sind nach den

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Geburtsjahren der jeweiligen Künstler*innen (vom ältesten bis zum jüngsten) geordnet, um so den zeitlichen Überblick zu erleichtern.

Darüber hinaus kennzeichnet dieses Buch aber vor allem, dass die Essays und Interviews eine große Vielzahl von Themen ansprechen. Die Leser*innen dürfen also selbst auf Entdeckungsreise gehen und dabei eigene Interessensschwerpunkte und »rote Fäden« entwickeln. Am Ende der Lektüre, soviel darf sicher vorweggenommen werden, wird man viel Neues erfahren haben. Zum Beispiel darüber,

- wie in China die Ausbildungen und Karrieren von Theaterregisseur*innen verlaufen *(siehe etwa die Beiträge von Zhang Manjun oder Li Jianjun)*;
- welche Produktionsbedingungen für Theater existieren und wie die Künstler*innen Inszenierungsprozesse gestalten *(siehe Zhao Chuan oder Tian Qinxin)*;
- welche Spielstätten vorhanden sind und wie aktuell Spielpläne konzipiert und Theaterfestivals kuratiert werden *(siehe Wang Xiaoying, Meng Jinghui oder Guo Xiaonan)*;
- welche Theaterformen heute in China unterschieden werden und warum und wie Regisseur*innen versuchen, verschiedene Theaterformen zu »verflechten« *(siehe Lu Ang oder Wang Xiaoying)*;
- welchen Stellenwert die Künstler*innen »traditionellen« Theaterformen beimessen *(siehe Zhang Manjun oder Tian Mansha)*;
- wie sie sich religiöse, spirituelle und philosophische Ideen und Traditionen aneignen und wie sie deren Verhältnis zum Theater darstellen *(siehe Tian Qinxin oder Zhou Ke)*;
- wie sie die Aufgaben und Funktionen der Regie sowie von Dramatiker*innen, Schauspieler*innen, Dramaturg*innen oder Theaterakademien beschreiben *(siehe Lin Zhaohua oder Wang Chong)*;
- welchen Stellenwert sie einer Idee des »Chinesischen« beimessen, als Beschreibungskategorie einer spezifischen ästhetischen Tradition und/oder Nation *(siehe Zhang Manjun oder Tian Qinxin)*;
- wie sie die Anschlussfähigkeit anderer Theaterkulturen (etwa der deutschsprachigen oder US-amerikanischen) einschätzen, im Hinblick sowohl auf ihre eigene Regiearbeit als auch auf ihre Theaterkultur insgesamt *(siehe Zhao Chuan oder Wang Chong)*;
- wie sie den Einfluss der Zensur auf ihre künstlerische Arbeit beschreiben und bewerten *(siehe Zhao Chuan oder Wang Chong)*;

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

- wie sie Tendenzen der politischen Instrumentalisierung und Kommerzialisierung von Theater einschätzen *(siehe Meng Jinghui oder Wang Chong)*;
- wie sie das gesellschafts- und kulturkritische Potenzial von Theater beurteilen und zu nutzen versuchen *(siehe Zhao Chuan oder Lu Ang)*;
- wie ästhetisches Wissen theatral in Szene gesetzt, zur Sprache gebracht und vermittelt wird *(siehe Guo Xiaonan, Li Jianjun oder Tian Qinxin)*;
- und, nicht zuletzt, wie sich die Künstler*innen die nahe und ferne Zukunft der Regie- und Theaterkunst in China vorstellen *(siehe Lin Zhaohua, Lu Ang oder Tian Qinxin)*.

Dies sind freilich nur einige der Themen, die in den Beiträgen wiederholt angesprochen und aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet werden – explizit und gelegentlich auch zwischen den Zeilen. Das Forschungsthema »Theaterkonzepte in chinesischer Sprache« zieht sich ebenfalls wie ein roter Faden durch das Buch. Um dies hervorzuheben, wurden ästhetische Begriffe, die in den Beiträgen in auffälliger Regelmäßigkeit zur Sprache kommen, nicht einfach übersetzt. Stattdessen wurden sie in *Pinyin* (der offiziellen phonetischen Umschrift) notiert und mit einem roten Glossar-Pfeil markiert. Im umfangreichen Glossar dieses Buchs finden sich somit nicht nur hilfreiche Erläuterungen über regionale Theaterformen und historische Termini, die ebenfalls mit dem Glossar-Pfeil markiert sind. Zu finden sind auch – dank der Arbeit des Sinologen und Übersetzers Stefan Christ – detaillierte Erklärungen über auffällig häufig erwähnte, also offenbar unverzichtbare »ästhetische Theaterkonzepte«, wie zum Beispiel *jiading xing*↗, hinter denen sich oft komplizierte Geschichten der Verflechtung zwischen Theaterkulturen verbergen.

Insgesamt zeigen die Essays und Interviews eindrücklich und geradezu modellhaft, was mit dem deutschsprachigen Konzept »Theaterkulturen« gemeint ist: Nämlich keine starren, homogenen, genau eingrenzbaren und in sich abgeschlossenen »Theatersysteme«, welche sich strikt an moderne Nationalstaatsgrenzen halten. Sondern vielmehr dynamische, heterogene, überall ausfransende und voneinander abhängige Netzwerke, in denen tagtäglich theaterbezogenes Wissen auf verschiedenartige Weise (re)artikuliert, verkörpert, theatral in Szene gesetzt, neu verhandelt und immer wieder auch in Frage gestellt wird.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Die Beiträge der Künstler*innen verdeutlichen in außergewöhnlicher Klarheit, dass »Theaterkulturen« nur im Plural existieren und immer schon in vielfältige, sowohl nach innen als auch nach außen gerichtete Austausch-, Aneignungs- und Abgrenzungsprozesse verwickelt sind. Regisseur*innen – insbesondere offenbar chinesische – nutzen intensiv unterschiedlichste Wissensmedien und Wissenspraktiken (wie Bücher, Zeitschriften, Videos, Forschungsreisen, Festivalbesuche, Workshops, internationale Kooperationen, Gastspiele etc.) um ihre Kenntnisse über Theater beständig zu erweitern und sie – durch die Praxis der »Verflechtung« – in ihre eigene Arbeit zu integrieren. Dadurch entsteht neues Wissen, welches aber nicht nur das Theatermachen betrifft und somit in erster Linie für die Künstler*innen selbst Relevanz besitzt (*ästhetisches Fachwissen*). Vielmehr entstehen durch Verflechtungspraktiken auch neue soziale, kulturelle, historische und politische Einsichten. Diese artikulieren sich nicht zuletzt in Theateraufführungen, in ihren Themen und Ästhetiken, und werden so auch für die Theaterzuschauer erfahrbar und verfügbar.

Allerdings beschreiben die in diesem Buch versammelten Beiträge Verflechtungsgeschehen zumeist nicht abstrakt oder theoretisch, vielmehr erzählen sie häufig davon. Etwa wenn der Regisseur Meng Jinghui anekdotisch berichtet, wie er in den 1980er-Jahren in der Zeitschrift *Theater heute* Szenenfotos betrachtete und beschloss: »So ein Theater will ich machen!« Erzählungen wie diese stimmen uns zuversichtlich, dass auch dieses Buch Wirkungen entfalten und deutschsprachige Theaterschaffende dazu anregen wird, neue »Verflechtungen von Theaterkulturen« zu wagen.

Editorische Anmerkungen

Dieses Buch ist nicht zuletzt das Ergebnis aufwendiger Übersetzungsarbeiten. Wie bereits erwähnt, übersetzte der Hamburger Sinologe Stefan Christ alle vorliegenden Essays. Außerdem korrigierte er die Transkripte der Interviews. Zwar waren während der Interviews stets Übersetzer*innen anwesend, um die Fragen und Antworten ins Englische zu übersetzen. Um aber die Korrektheit dieser vor Ort gemachten Übersetzungen zu kontrollieren, hörte sich Stefan Christ noch einmal alle Tonaufzeichnungen der Interviews an und korri-

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

gierte gegebenenfalls die englischsprachigen Transkripte. Anschließend übersetzte Torsten Jost die korrigierten Transkripte der Interviews ins Deutsche.

Dabei wurden folgende Übersetzungsregeln befolgt: Der Begriff *xiju* 戏剧 (»Aufführung eines Spiels«) bezeichnet im Chinesischen die darstellenden Künste insgesamt. Dementsprechend wird er in diesem Buch mit dem Begriff »Theater« übersetzt, der also stets im weitesten Sinne zu verstehen ist. Der Sammelbegriff *xiqu* 戏曲 (»Spiel und Musik/Melodien«) bezeichnet im Chinesischen verschiedene Formen des traditionellen Musiktheaters und wird häufig mit »Oper« übersetzt. Hier weichen wir von der gängigen Praxis ab und übersetzen konsequent mit »Singspiel«. Dadurch wird aus unserer Perspektive besser deutlich, dass Singspiele und Opern tatsächlich unterschiedliche Theaterformen sind und auch im Chinesischen sprachlich unterschieden wird zwischen Singspielen einerseits und Opern andererseits: Erstere werden, wie gesagt, mit dem Sammelbegriff *xiqu* bezeichnet, während für letztere der Begriff *geju* 歌剧 (»Lied-Theater«) gebräuchlich ist. Einige Künstler*innen in diesem Buch inszenieren sowohl Singspiele als auch Opern und äußern sich in ihren Beiträgen über Unterschiede zwischen diesen Theaterformen (siehe etwa *Lu Ang*). Unsere Übersetzungspraxis eignet sich gut, um diesen differenzierten Diskurs auch im Deutschen nachvollziehbar zu machen. Darüber hinaus betont der von uns gewählte Begriff mehr den Gesang, der im chinesischen Singspiel tatsächlich stärker im Vordergrund steht als die – im Vergleich zur westlichen Oper – eher sparsame instrumentelle Begleitung, und enthält zudem das Wort »Spiel«, weshalb wir ihm statt des Begriffs »Musiktheater« den Vorzug gaben. Eine Gefahr unserer Übersetzungspraxis besteht allerdings darin, dass sie womöglich den Eindruck erweckt, es existiere eine große inhaltliche oder ästhetische Nähe zwischen den als *xiqu* bezeichneten chinesischen Singspielformen und der europäischen Musiktheatergattung des Singspiels, welche sich ab circa 1700 als Gegenstück zur höfischen Oper herausbildete. Um dieser Gefahr vorzubeugen, sei hier ausdrücklich angemerkt, dass die hier gewählte Übersetzungspraxis auf keinen Fall darauf abzielt, diese Nähe zu insinuieren.

Bei der Übersetzung (und weiteren editorischen Bearbeitung) der Essays und Interviews wurde insgesamt bewusst darauf geachtet, nicht jede sprachliche Fremdheit radikal zu eliminieren. Als Herausgebern

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

war es uns ein Anliegen, dass man insbesondere den Essays noch anmerkt, dass sie ursprünglich auf Chinesisch verfasst und anschließend ins Deutsche übersetzt wurden. Wir hoffen, dass so ein tatsächlich existierender Abstand zwischen den involvierten Sprachen und (Theater-)Kulturen erfahrbar bleibt, allerdings ohne eine prinzipielle Unüberbrückbarkeit oder Unübersetzbarkeit zu behaupten.

Dank

Viele Personen haben dazu beigetragen, dass dieses Buch entstehen konnte. Besonderer Dank der Herausgeber gilt vor allen: Chen Ping, dem Kulturreferenten der chinesischen Botschaft in Berlin, für seine Unterstützung und Hilfe; Professor Erika Fischer-Lichte und Dr. Gong Baorong für ihre Unterstützung und ihre Vorworte; Dr. Christel Weiler für ihre unermüdliche Unterstützung in sämtlichen Phasen der Buchentstehung; den Regisseur*innen für ihre Beiträge und die Interviews; dem bildenden Künstler Xu Bing für die Gestaltung des Buchumschlags; den Theater- und Porträtfotograf*innen; den Übersetzer*innen während der Interviews (Lin Zhaohua: Wang Xiaoxin 王晓鑫; Zhang Manjun: Zeng Zhenyu 曾震宇; Wang Xiaoying: Wang Xiaoxin 王晓鑫; Guo Xiaonan: Zhang Bingqi 张冰琪; Tian Mansha: Wei Mei 魏 梅; Meng Jinghui: Li Huayi 李华一; Lu Ang: Maya-Stina Johansson; Tian Qinxin: Fu Lin 傅 琳; Li Jianjun: You Mi 由宓, Lai Huihui 赖慧慧; Zhou Ke: Liao Huizhe 廖慧哲); dem Sinologen und Übersetzer Stefan Christ für seine unermüdliche Arbeit an den Beiträgen und dem Glossar; dem gesamten Team des Berliner Alexander Verlags für seine editorische und gestalterische Arbeit; und natürlich Dr. Hans-Georg Knopp für seine Anregungen und seine Hilfe bei der Planung und Umsetzung dieses Buchs. Ohne seine Ermunterung und Anleitung hätten wir es nicht zustande gebracht.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Geboren 1936, lebt und arbeitet in Beijing. Er ist Meisterregisseur des chinesischen Sprechtheaters, inszenierte aber auch moderne Jing-Singspiele *(xiandai jingju)*. Er ist Regisseur am »Volkskunsttheater Beijing« (ehemals Vizedirektor) und künstlerischer Leiter des »Lin Zhaohua Theatre Art Festival«. 1989 gründete er das »Lin Zhaohua Theaterstudio«, das sich der Erkundung des experimentellen Theaters in China widmete. Zudem war er Leiter der Forschungsstelle für Theater der Universität Beijing.

Lin Zhaohua

林兆华

Bitte noch mehr Theaterrebellen![1]

1. Autobiographische Notiz. Ich machte 1961 meinen Abschluss an der Zentralen Theaterakademie und wurde dem »Volkskunsttheater Beijing« zugewiesen, wo ich bis heute arbeite. Erst 1978 begann ich als Regisseur zu arbeiten. Dass ich als junger Absolvent der Theaterakademie so schnell Regisseur an einem traditionsreichen Theater werden konnte, war eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit. Aber genau so kam es, ich Wirrkopf wurde Regisseur und inszenierte wirrköpfig einige einflussreiche Stücke. Ich mache einfach Theater, ohne großartige Pläne oder Ideale. Eine Schule gründen, eine Theorie bilden, das ist nichts für mich. In meinem Herzen bewahre ich mir immer etwas von jenem stürmischen und unbeschwerten künstlerischen Temperament, einen Raum für freies und fantasievolles Theater. So lebe ich heiter und erfüllt. Man hat mich einen »Avantgarde-Regisseur« genannt, aber das ist Unsinn. Ich halte mich von beiden Extremen fern, »fand ein perfektes Gleichgewicht zwischen Bewegung und Bewegungslosigkeit … Fleißig in der Faulheit und faul im Fleiß bin ich zu einer Berühmtheit geworden, die eigentlich niemand kennt …«. Der von Zi Si[2] beschworene Geist der Mäßigung *(zhongyong)* passt nur allzu gut zu meinem Selbstbild.[3]

1 Dieser Aufsatz wurde von Wang Xiaoxin 王晓鑫 (Dramatikerin und Doktorandin an der Universität Heidelberg) aus Interviews und Schriften Lin Zhaohuas aus den vergangenen Jahren zusammengestellt und anschließend von ihm selbst geprüft und genehmigt.

2 Anm. d. Übers.: chinesischer Philosoph aus dem 5. Jh. v. u. Z.

3 Aus: »Zixu« 自序 (Autobiographische Notiz), in: *Daoyan xiaoren shu quanben* 导演小人书 全本, Beijing: Zuojia chubanshe, 2014.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

2. Ich respektiere mein Gefühl. Als ich an der Theaterakademie studierte, gab es außer den Veranstaltungen unseres Hauptfachs – etwa Schauspielerei – noch alle möglichen Kurse aus den Geisteswissenschaften. Unser Direktor war damals Ouyang Yuqian 欧阳予倩, der erste Direktor der Akademie überhaupt. Er mochte Singspiele *(xiqu)*↗ sehr gerne, all die verschiedenen regionalen Formen aus dem ganzen Land. Jing-Singspiele↗, verschiedene Formen des Geschichtenerzählens *(shuochang)*, von allem gab es Aufführungen in unserem Veranstaltungssaal, die wir uns ansehen mussten. Ach, was für eine Zeit! Ehrlich gesagt, verstand ich anfangs nicht viel vom Singspiel, deshalb war diese ständige Begegnung damit sehr interessant. Zu unserem Studium gehörte noch Unterricht im Jing-Singspiel↗, in *Jingyun dagu* 京韵大鼓[4], *Danxian* 单弦[5] und *Kuaiban* 快板[6]. In jungen Jahren hat mich das noch nicht interessiert, erst später sah ich etwas mehr darin. In den achtziger Jahren, als ich mit Gao Xingjian an *Das Notsignal* arbeitete, kamen wir in einem Gespräch über das Theater der Zukunft zur Ansicht, dass man einige verworfene Elemente aus der traditionellen Kunst wiederbeleben sollte. Wir waren beide der Ansicht, dass das traditionelle chinesische Singspiel eine »allumfassende« Kunst sei. Für ein gutes Singspiel braucht es wirklich große Kunstfertigkeit auf allen Gebieten: *chang, nian, zuo, da* (Singen, Sprechen, Spielen, Schlagen)↗. Auch die Kostüme und Masken halte ich für einen großen Beitrag zum Welttheater. In eben jenem Jahr, in dem ich mit Gao Xingjian zusammenarbeitete, beschäftigte ich mich mit dieser Frage. Die traditionelle chinesische Schauspielkunst kann der modernen absolut von Nutzen sein. Ich will damit nicht irgendeiner Schule das Wort reden, der des Realismus, der Brechtschen, dem Theater der Grausamkeit oder welcher auch immer. Wenn man zum Kern der traditionellen chinesischen Schauspielkunst vordringt, dann entdeckt man nämlich, dass sie sehr viel freier ist als

4 Anm. d. Übers.: Dabei handelt es sich um eine musikalische Form des Geschichtenerzählens im Beijinger Dialekt, üblicherweise von einer Trommel begleitet.

5 Anm. d. Übers.: Eine Art des Gesangs, die auf Unterhaltungsformen der Banner-Mandschuren in Beijing zurückgeht, traditionellerweise von einem Saiteninstrument begleitet.

6 Anm. d. Übers.: Eine weitere Art des mündlichen Geschichtenerzählens aus Nordchina, in Form eines rhythmischen Sprechgesangs, der von Klappern begleitet wird.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Im Gespräch mit Lin Zhaohua

Lin Zhaohua hat uns für das Interview zu sich nach Hause eingeladen. Seine Frau und er sind reizende Gastgeber. Passend zur Jahreszeit wird Mondkuchen gereicht. Die Interviewzeit legen wir auf eine Stunde fest. Tian Mansha stellt die Fragen auf Chinesisch und Wang Xiaoxin übersetzt für Torsten Jost und Hans-Georg Knopp leise ins Englische. Lin Zhaohuas Antworten sind nicht besonders lang, dafür aber sehr humorvoll und direkt.

In den achtziger Jahren inszenierten Sie Gao Xingjians *Das Notsignal*, das damals großes Aufsehen in China erregte. Danach machten Sie viele weitere Stücke, die einen wichtigen Platz in der Geschichte des chinesischen Sprechtheaters *(huaju)*↗ einnehmen und sehr einflussreich waren. Wie kam es zur Zusammenarbeit mit Gao Xingjian?
Dahinter steckt gar kein so großes Geheimnis, wie alle meinen. Als ich den Dramentext bekommen hatte, unterhielten wir uns darüber. Wenn es keine Zeit zum Reden gab, war ich ja schließlich der Regisseur und sagte, wo es langging. Ihm war alles recht.

Welchen Unterschied haben Sie damals zwischen Gao Xingjians Stücken und anderen gesehen?
Seine Stücke waren eben gar nicht wie die aus der chinesischen Tradition. Sehr frisch, ich wollte sie unbedingt inszenieren.

Wie viele seiner Stücke haben Sie inszeniert?
Alle seine Stücke wurden von mir inszeniert.

Welche Stücke mochten Sie am liebsten?
Das Notsignal, Die Bushaltestelle, Der Wildmensch, und dann war er ja schon weg.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Gao Xingjians *Der Wildmensch* haben Sie doch auch in Deutschland inszeniert?
Ja, am Thalia Theater in Hamburg.

War das Ihre erste Regie in Deutschland?
Ja.

Sie haben sehr früh begonnen, international zu arbeiten, so etwa in den achtziger Jahren?
Ja, ich war der erste chinesische Regisseur, der in einem europäischen Land Regie führte.

Mögen Sie das deutsche Theater erst, seit Sie selbst dort als Regisseur gearbeitet haben?
Nein, ich mochte das deutsche Theater immer schon.

Man erkennt Ihre Liebe zum deutschen Theater auch daran, dass Sie viele deutsche Regisseure nach China eingeladen haben. Insbesondere ist es Ihren Anstrengungen zu verdanken, dass Pina Bausch 2007 zum ersten (und letzten) Mal mit einer Aufführung nach China kam. Das war für das Publikum ein großes Glück, sie und ihre Truppe live auf der Bühne erleben zu dürfen.
Abgesehen von Pina habe ich auch Thomas Ostermeier, Luk Perceval, Peter Brook, Krystian Lupa und viele andere internationale Regiegrößen zu Aufführungen und Workshops nach China geholt.

2005 haben Sie mit der Universität Beijing ein Theaterforschungsinstitut gegründet, dessen größte Besonderheit darin besteht, dass dort bekannte nationale und internationale Theatermacher und -forscher lehren und mit den Studierenden zusammen künstlerisch tätig sind. Haben Sie deshalb begonnen, internationale Regisseure nach China einzuladen?
Ja.

Als Sie damals Ostermeier einluden, haben Sie einen Workshop zu »Meyerholds Schauspiel- und Raumtrainingsmethode« gemacht. An ihm nahmen nicht nur viele Studierende, sondern auch viele junge Künstler teil (darunter der Regisseur Meng Jinghui). Was Sie orga-

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Originalausgabe
© 2018 by Alexander Verlag Berlin
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D–14050 Berlin
www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten.

Layout, Satz und Umschlaggestaltung: Antje Wewerka
unter Verwendung einer Zeichnung von Xu Bing 徐冰
Druck und Bindung: Interpress, Budapest
ISBN 978-3-89581-479-2
Printed in Hungary (June) 2018