



DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Theater im internationalen Kontext:
Ein Vergleich zwischen dem aristotelischen,
dem Stanislawski'schen, dem Brecht'schen epischen
Theater und dem traditionellen chinesischen Theater“

Verfasserin

Mag. Jiefei LI

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, im Januar 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 332

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser

O. Univ.-Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik

Danksagung

Hiermit möchte ich mich bei Herrn Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser für die wissenschaftliche Betreuung dieser Arbeit bedanken.

Besonders wertvoll war die Unterstützung durch Frau o. Univ.-Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik, die mir wichtige Anregungen und Gedanken bei der Erstellung dieser Arbeit vermittelte, sich unverdrossen um den Fortgang dieser Arbeit bemühte, mir wohlwollend mit zahlreichen fachlichen Auskünften zur Seite stand und mir überdies den Zugang zu ihrer umfangreichen Privatbibliothek gestattete.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	1
1. Einleitung	5
2. „Peking-Oper“ – eine inadäquate Übersetzung für „ <i>Jingju</i> “	16
3. Verfremdungseffekt vs. chinesische Schauspielkunst.....	26
3.1. „Zitieren“ – Die Spielweise der Verfremdung	26
3.2. Verfremdungseffekt oder Fremdheitseffekt?	32
4. Aristotelisches vs. nichtaristotelisches Theater	56
4.1. Griechische Antike.....	56
4.1.1. Die Mimesis bei Xenophon und Platon	56
4.1.2. Aristoteles' <i>Poetik</i>	59
4.2. Lessings <i>Hamburgische Dramaturgie</i>	62
4.3. Inwiefern ist Brechts episches Theater eine nichtaristotelische Dramatik?	67
5. Stanislawski'sches Theater – ein aristotelisches Theater? (A = C?).....	71
6. Vergleich zwischen dem Stanislawski'schen, dem Brecht'schen und dem traditionellen chinesischen Theater ...	76
6.1. Beziehung des Schauspielers zur darzustellenden Figur	80
6.1.1. Annäherung des Darstellers an die von ihm zu verkörpernde Person im Stanislawski'schen Theater und im traditionellen chinesischen Theater.....	80
6.1.2. Distanzierung des Schauspielers von der darzustellenden Figur im Brecht'schen epischen Theater und deren Beziehung zu <i>Jingju</i>	91
6.1.2.1. Das doppelte Zeigen.....	92
6.1.2.2. Inwieweit soll Einfühlung verwendet werden?	97
6.1.3. Aspekte der Gestik	103

6.1.3.1. Aspekte der Gestik im Stanislawski'schen Theater und im traditionellen chinesischen Theater...	103
6.1.3.2. Aspekte der Gestik in Brechts Beobachtung zu Mei Lanfangs Darstellung.....	115
6.2. Beziehung des Schauspielers zum Zuschauer	118
6.2.1. Intellektuelle Annäherung des Schauspielers an den Zuschauer im Brecht'schen epischen Theater.....	120
6.2.2. Emotionale Annäherung des Schauspielers an den Zuschauer im Stanislawski'schen Theater und im traditionellen chinesischen Theater.....	127
6.2.3. Die „vierte Wand“	132
6.2.3.1. Die „vierte Wand“ im Stanislawski'schen Theater	132
6.2.3.2. „Beseitigung der vierten Wand“ im Brecht'schen epischen Theater und die „vierte Wand“ im traditionellen chinesischen Theater	135
6.2.3.3. Requisiten	148
6.2.4. Mei Lanfang als Vorbild in der Beziehung des Schauspielers zum Zuschauer im Brecht'schen epischen Theater.....	155
6.3. Beziehung des Zuschauers zur dargestellten Figur ...	160
6.3.1. Die Beziehung des Zuschauers zur dargestellten Figur im Stanislawski'schen Theater	160
6.3.2. Distanzierung des Zuschauers von der dargestellten Figur im Brecht'schen epischen Theater	170
6.3.2.1. Die Distanz zwischen Zuschauer und Figur ..	170
6.3.2.2. Emotional ausgelöste Kritik des Zuschauers.	173
6.3.2.3. Morale Anstalt in Brechts epischem Theater und in <i>Jingju</i> -Stücken Mei Lanfangs	182
6.4. Kostüme und Masken	188
6.4.1. Kostüme und Masken in <i>Jingju</i> im Vergleich mit denen des Brecht'schen epischen Theaters	188

6.4.1.1. Kostüme und Masken in <i>Jingju</i> und Brechts Verständnis davon.....	188
6.4.1.2. Masken und Schminken im Brecht'schen epischen Theater im Vergleich und in der Beziehung zu <i>Jingju</i>	192
6.4.2. Ähnliche Bemühungen um adäquate historische Kostüme bei Stanislawski und Mei Lanfang.....	196
7. Schlussbemerkung.....	199
8. Literaturverzeichnis	203
8.1. Primärliteratur	203
8.2. Sekundärliteratur.....	207
9. Anhang	215
9.1. Zusammenfassung	215
9.2. Summary	219
Lebenslauf.....	223

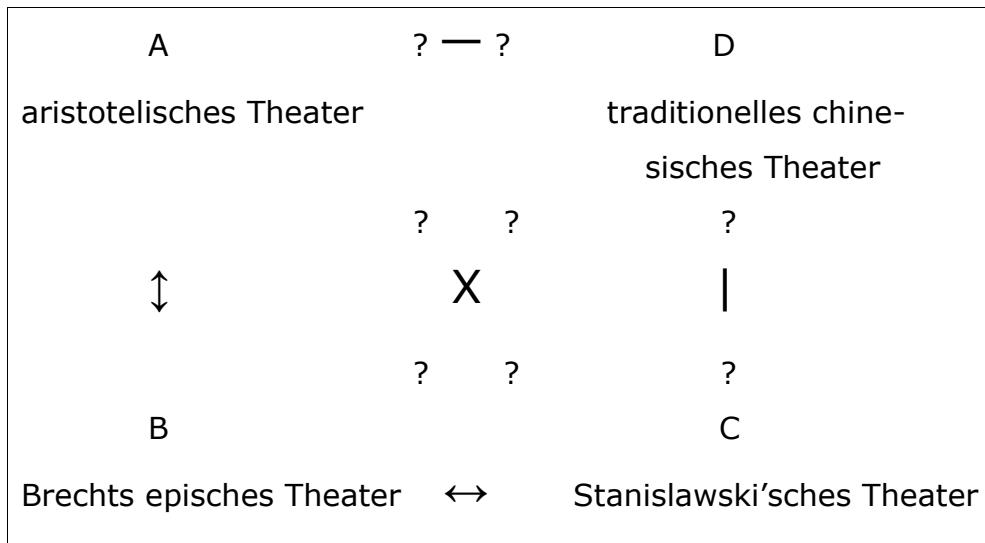
1. Einleitung

Ziel der Dissertation ist es, einen Vergleich zwischen vier Theaterformen – dem aristotelischen Theater, dem Brecht'schen epischen Theater, dem Stanislaski'schen Theater und dem traditionellen chinesischen Theater – zu ziehen und das Verhältnis zwischen ihnen darzustellen: Dass Brechts episches Theater im Gegensatz zum aristotelischen und zum Stanislaski'schen Theater steht, ist schon allgemein bekannt. Aber wie verhalten sich aristotelisches Theater und Stanislaski'sches Theater zueinander? Welche dieser drei europäischen Theaterformen hat tatsächlich Berührungspunkte mit dem traditionellen chinesischen Theater?

Im deutschsprachigen Raum bildet sich der Begriff des so genannten „aristotelischen Theaters“ in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, wobei der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1729) Gottscheds und die *Hamburgische Dramaturgie* (1767/68) Lessings wesentlich dazu beitragen, den Begriffsinhalt zu beschreiben und zu definieren, ohne allerdings den Terminus selbst zu verwenden. Nach einer langwierigen und komplizierten Vermittlungsgeschichte und umfangreichen Theaterdebatten im achtzehnten Jahrhundert findet der Begriff wohl erst Eingang in die Fachterminologie der Theater- und Literaturwissenschaft durch die Theaterschriften Bertolt Brechts, der diesen als Gegenbegriff zu seinen eigenen Theaterkonzepten einsetzt. Das traditionelle chinesische Theater wiederum basiert auf einer über viele Jahrhunderte stabilen Theaterpraxis und -form, die in der Regel von Schauspielern tradiert wurde.

Stanislawski und Brecht hingegen haben beide umfangreiche theatertheoretische Werke vorgelegt, in denen sie die eigenen Konzeptionen entweder in der Traditionslinie eines illusionistischen Einfühlungstheaters verankern oder sich von diesem Modell abzugrenzen suchen – wie Brecht es in seinen Überlegungen zum epischen Theater unternimmt.

Die Fragestellungen der vorliegenden Arbeit, also die möglichen Beziehungen dieser Theatertypen sollen zum Zweck der Übersichtlichkeit auf folgende schematische Art veranschaulicht werden, wobei höchst verschiedenartige Theatertypologien miteinander konfrontiert werden:



Das Ziel der Untersuchung besteht nun darin, neue Erkenntnisse über die vier oben genannten Theaterformen, insbesondere aber über das Brecht'sche epische Theater und das traditionelle chinesische Theater zu gewinnen; durch den Vergleich des Letzteren mit den drei europäischen Theatertypen, die in Spannung zueinander stehen, soll auch dessen Stellung im internationalen Kontext geklärt werden.

Die Untersuchung basiert jedoch nicht auf einem reinen Vergleich zwischen dem traditionellen chinesischen Theater und drei europäischen Theaterformen, mit denen das Erstgenannte nichts im Geringsten zu tun hat. Denn besonders im deutschsprachigen Raum ist es fast nur Brecht-Experten geläufig, dass eine Beziehung zwischen Brechts epischem Theater und der so genannten „Peking-Oper“ besteht und dass diese aus Brechts Sicht wesentliche Aspekte seines epischen Theaters verwirklicht. Scheinbar macht diese Behauptung den Vergleich zwischen den vier Theaterformen leichter, wenn nämlich B gleich D ist, dann stehen A und D, C und D logischerweise im Gegensatz zueinander. Insofern gilt es zuerst zu untersuchen, ob diese Brecht'sche Feststellung dem Selbstverständnis entspricht und was für eine Beziehung zwischen dem epischen Theater und der so genannten „Peking-Oper“ besteht.

Die erste direkte Auseinandersetzung des deutschen Dramatikers Bertolt Brecht (1898-1956) mit der so genannten „Peking-Oper“ fällt auf den März und April des Jahres 1935 und findet in Moskau statt: Dort besucht er das Gastspiel des chinesischen Schauspielers Mei Lanfang (1894-1961), eines der bedeutendsten Darsteller für Frauenrollen. In einem Brief an Helene Weigel schreibt er: „Ich sehe den chinesischen Schauspieler Mei Lan-fang mit seiner Truppe. Er spielt Mädchen und ist wirklich herrlich.“¹ Diese Begegnung beeindruckt Brecht tief und hat große Wirkung auf die weitere Entwicklung seiner Theorie des epischen Theaters: Zahlreiche Aufzeichnungen sowohl über das Spiel Mei Lanfangs als auch über die Besonderheiten des traditionellen chinesischen Theaters, die Brecht in der Theorie seines epischen Theaters verarbeitet, entstehen

¹ Brecht, Bertolt: An Helene Weigel, Moskau, Ende März 1935. In: Werke. Bd. 28 (siehe Literaturverzeichnis), S. 496.

noch vor Ort.² In seinem theoretischen Aufsatz *Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst* (Herbst 1935)³ fasst Brecht seine genauen Beobachtungen, Gedanken und Analysen darüber zusammen. Im darauf folgenden Jahr 1936 überarbeitet er den Text zu dem Essay *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, der in der Londoner Zeitschrift *Life and Letters To-Day* unter dem Titel *The Fourth Wall of China. An essay on the effect of disillusion in the Chinese Theatre* in der Übersetzung von Eric Walter White veröffentlicht wird.⁴ Seine immense Begeisterung für Mei Lanfangs Darstellungskunst lässt sich darin nicht verbergen:

Der chinesische Artist kennt diese Schwierigkeiten [der restlosen Verwandlung] nicht, er verzichtet auf die restlose Verwandlung. Von vornherein beschränkt er sich darauf, die darzustellende Figur lediglich zu zitieren. Aber mit welcher Kunst tut er das! Er benötigt nur ein Minimum von Illusion. Was er zeigt, ist sehenswert auch für den, der nicht von Sinnen ist. Welcher westliche Schauspieler der alten Art (der eine oder andere Komiker ausgenommen) könnte wie der chinesische Schauspieler Mei Lan-fang mit einem Smoking angetan, in einem Zimmer ohne besonderes Licht, umgeben von Sachverständigen, die Elemente seiner Schauspielkunst zeigen? Etwa König Lears Verteilung des Erbes oder das Auffinden des Taschentuches durch Othello? Er würde wirken wie ein Jahrmarktszauberer, der seine Tricks zeigt – wonach

² Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Bd. 22.2, S. 923.

³ Ebenda, S. 934.

⁴ *The Fourth Wall of China. An essay on the effect of disillusion in the Chinese Theatre*. In: *Life and Letters To-Day* Nr. 6 (1936), S. 116-123. Vgl. ebenda, S. 959.

niemand je wieder das Zauberkunststück sehen will.
Er würde lediglich zeigen, wie man sich versteilt.⁵

Brecht ist also fasziniert von der „zitathaften“ Darstellungsweise der Rolle in der Schauspielkunst Mei Lanfangs. Siegfried Melchinger kommentiert die Wirkung dieser Begegnung dahingehend, dass Brecht in Mei Lanfangs „antiillusionistischer Spielweise“ eine „artistisch bewundernswerte“, jahrhunderte-lange Tradition erkenne, die eine Schauspielkunst herausgebildet habe, wie er sie selbst fordere und praktizieren wolle. Mei liefere „den Beweis“, dass das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters – wie Brecht es nennt – „in sinnvoller Weise und heiter“ dargeboten werden könne. Die Aufgabe einer „Neuformierung der Gesellschaft“, wie Brecht sie diesem literarischen Genre abverlangt, sei – wie Mei es vorführt – nicht „an eine Spielweise ohne Kunst“ gebunden.⁶

Auch in den Texten *Über das Theater der Chinesen*, *Über ein Detail des chinesischen Theaters*, *Die Beibehaltung der Gesten durch verschiedene Generationen*, *Theater usw.* finden sich Brechts ausführliche Beobachtungen sowie Analysen von Mei Lanfangs Schauspielkunst. Der starke Eindruck des Moskauer Erlebnisses lässt sich auch in seinem Aufsatz *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt* deutlich erkennen.

Nachzutragen ist der historische Kontext der Moskau-Reise Brechts und des Gastspiels von Mei Lanfang: Seit den Angrif-

⁵ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. In: Werke. Bd. 22.1, S. 200-210, hier: S. 204.

⁶ Obraszw, Sergei: Das Chinesische Theater. Mit einem Vorwort von Siegfried Melchinger. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag 1965 (= Reihe Theater heute 21), im Vorwort S. 6.

fen Andrej Shdanows beim Allunionskongress des sowjetischen Schriftstellerverbandes auf die „formalistische“ Literatur und Kunst musste Brecht wissen, dass seine Theatertheorie und -praxis in der UdSSR nicht willkommen waren. Dennoch nimmt er die Einladung der Internationalen Vereinigung Revolutionärer Theater nach Moskau im Jahre 1935 an, reist aber nach einigen Wochen wieder ab (Aufenthalt: März-Mai). Diese Tatsache könnte bedeuten, dass er als überzeugter Marxist sich zwar für den antifaschistischen Kampf engagiert, aber ihm die Aufführungsmöglichkeiten seines epischen Theaters doch wichtiger sind. Ihm waren, laut John Fuegi, bereits vor seiner Reise nach Moskau die „wahren Gründe für die Einladung“ ganz klar, er „war angewiesen worden, in seinen Schriften in aller Deutlichkeit Stellung gegen die Nationalsozialisten zu beziehen. Er hatte zugestimmt, Mitherausgeber der Zeitung *Das Wort* zu werden und so zu den von Moskau angeleiteten Bemühungen beizutragen, andere Schriftsteller in die Kampagne gegen Hitler einzubinden“. Obwohl die Sowjets dazu bereit waren, Brecht „für Buchausgaben seiner Werke [...] oft sogar in harter Währung“ zu honorieren, „blieben [sie] aber kühl, was die Aufführung seiner Stücke anging“. Dass Brecht „gezwungen“ wurde, „öffentlich die Sicht der Komintern zu vertreten“ und damit durch die „Sowjetpropaganda [...] im nachhinein zu einem großen Helden der antifaschistischen Bewegung“ gemacht zu werden, stünde jedoch „in keinem Verhältnis zu seinen tatsächlichen Anstrengungen“.⁷ Mei Lanfang wiederum wollte nach dem großen Erfolg seines Gastspiels in den USA im Jahre 1930 die chinesische Theatertradition auch in Europa vorstellen.

⁷ Fuegi, John: Brecht & Co. Biographie. Autorisierte erw. u. berichtigte dt. Fassung v. Sebastian Wohlfeil. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1997, S. 449 u. 467.

Zur Einladung an Brecht nach Moskau im Jahre 1935 vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln. Bd. 1. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1986, S. 540.

len: einerseits um das ausländische Publikum für diese künstlerische Erfahrung möglichst zu erweitern, andererseits aber auch auf Grund seiner Befürchtung, dass die gesellschaftspolitischen Umbrüche nach dem Ende der Kaiserzeit diese althergebrachte theatralische Kunstform in ihrem Bestand gefährden würden. Seine ausländischen Tourneen sollten eben auch dazu beitragen, den Fortbestand des traditionellen chinesischen Theaters zu gewährleisten.⁸

In der bisherigen Forschungsliteratur über die Beziehung zwischen Brecht und der chinesischen Kultur lassen sich folgende Schwerpunkte erkennen:

a) Zunächst wird der chinesische Einfluss auf Brechts Werke untersucht: Dieser kann auf philosophischem Gebiet liegen, ausgelöst durch die Gedankensysteme von Laotse (i. e. Laozi: 老子), Motse (i. e. Mozi oder Me Ti: 墨子), Dschuang Dsi (i. e. Zhuangzi: 庄子), Konfuzius (i. e. Kongfuzi: 孔夫子), Menzius (i. e. Mengzi: 孟子) und anderen. Als Beispiele hierfür wären das Gedicht *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration*, das Stückfragment *Leben des Konfutse* und auch das Prosafragment *Buch der Wendungen* zu nennen. Der Einfluss kann aber auch stofflicher Natur sein, wie es z. B. in dem Lehrstück *Die Maßnahme*, dem Parabelstück *Der gute Mensch von Sezuan* und dem Stück *Der kaukasische Kreidekreis* der Fall ist.⁹ Dies trifft weiters auf

⁸ Vgl. Li, Zhongming 李仲明: *Liyuan zongshi – Mei Lanfang* (梨园宗师 —— 梅兰芳: Ehrwürdiger Meister des Birngartens – Mei Lanfang). *Lanzhou* (兰州: Lantschou): *Lanzhou daxue chubanshe* (兰州大学出版社: Lantschou Universitätsverlag) 1996, S. 151-153.

⁹ Sekundärliteratur zu den oben erwähnten Texten verzeichnet Jan Knopf in: Brecht-Handbuch. Eine Ästhetik der Widersprüche. 2 Bde. Bd. 1: The-

Brechts späte Gedichte zu, die – wie Hans Mayer betont – „ohne das chinesische Vorbild nicht zu denken“ wären, denn „[h]ier gab es auch, wie die Affinität zu Po Chüyi [i. e. Bai Juyi: 白居易 (772-846), einer der bedeutendsten Dichter der *Tang*-Dynastie (618-907)] bewies, eine gemeinsame Auffassung von den Aufgaben der Dichtung“.¹⁰ *Die große Decke*, *Der Politiker* und *Der Drache des schwarzen Pfuhls* können hierfür als Beispiele genannt werden.¹¹ Brecht selbst schreibt, dass sämtliche seiner *Chinesische[n] Gedichte* „ohne Zuhilfenahme der chinesischen Originale“ aus der „wörtlichen englischen Nachdichtung Arthur Waleys“ oder „nach wörtlichen Übersetzungen von Wu-an und Fritz Jensen“ übertragen seien. „Die Originale sind auf chinesische Art gereimt, das heißt auf Vokale“, für seine „deutsche Übertragung“ benützt Brecht „die unregelmäßigen Rhythmen der Deutschen Kriegsfibel“.¹² Auch

ater. Bd. 2: Lyrik, Prosa, Schriften. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 1996. Die für diese Dissertation relevante Forschungsliteratur wird im Laufe der Arbeit kritisch referiert.

¹⁰ Mayer, Hans: Anti-Aristoteles. In: Brechts Theorie des Theaters. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 (= suhrkamp taschenbuch materialien 2074), S. 33.

Vgl. weiters zum Thema Brecht und chinesische Lyrik u. a.: Tatlow, Anthony: Towards an Understanding of Chinese Influence in Brecht. An Interpretation of 'Auf einen chinesischen Theewurzellöwen' and 'Legende von der Entstehung des Buches Taoteking'. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 44 (1970), S. 363-387. Tatlow, Antony: Brechts chinesische Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1973. Kao, Shuhsing: Brecht et l'Autre chinois: Questions préliminaires. In: Versuche über Brecht. Hrsg. v. Marc Silberman, John Fuegi u. a. Wisconsin: University of Wisconsin Press 1990 (= Brecht-Jahrbuch 15), S. 85-98. Hanssen, Paula: Brecht's and Elisabeth Hauptmann's Chinese Poems. In: Focus: Margarete Steffin. Hrsg. v. Marc Silberman, Roswitha Mueller u. a. Wisconsin: University of Wisconsin Press 1994 (= Das Brecht-Jahrbuch 19), S. 186-201.

¹¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Chinesische Gedichte. (Entstanden zwischen 1938 und 1949; Entstehungsdaten werden in der Folge in runder Klammer nach der Berliner und Frankfurter Ausgabe angeführt.) In: Werke. Bd. 11, S. 255-266.

¹² Brecht, Bertolt: Anmerkungen. (E: 1950.) In: Werke. Bd. 11, S. 387-388, hier: S. 387.

Gedichte von Su Tung-p'o (i. e. Su Dongpo: 苏东坡) und Mao Tse-tung (i. e. Mao Zedong: 毛泽东) waren dem deutschen Lyriker Vorbild.¹³

b) Ein weiterer wichtiger Bereich der Forschung ist die Beschäftigung chinesischer Theatermacher mit Brecht. Beispiele hierfür sind Analysen von Erfolgen und Misserfolgen der Aufführungen seiner Stücke auf der chinesischen Sprechtheaterbühne.¹⁴ An diesem Punkt muss der Name Huang Zuolin (黄佐临, 1906-1994) genannt werden: Er ist wahrscheinlich der erste chinesische Regisseur, der sich intensiv mit den Brecht'schen Theaterschriften und Stücken auseinander setzte und in China als führender Experte und Regisseur für Brechts Stücke auf der chinesischen Sprechtheaterbühne galt und auch noch heute gilt.

Bevor sich Huang Zuolin der Theatertheorie und den Stücken Brechts zuwandte, befassten er und andere chinesische Theaterwissenschaftler sich mit dem Stanislawski-System, dessen Konjunktur in China nicht ganz von den damals wichtigen und engen politischen Beziehungen zu Russland zu trennen ist. Vor diesem Hintergrund war und ist ein Vergleich zwischen den drei Theaterformen (Brechts epischem, Stanislawski'schem und traditionellem chinesischem Theater) in der chinesischen Theaterforschung mehr oder minder selbstverständlich. Das Ergebnis dieses einmal in China stark diskutierten Themas,

¹³ Vgl. Brecht, Bertolt: Chinesische Gedichte. (Anm. 11) S. 255-266.

¹⁴ Einige der wichtigsten Aufsätze zum Thema Brecht und das moderne chinesische Theater finden sich in: Fuegi, John, Renate Voris u. a. (Hrsg.): Brecht in Asien und Afrika. Hong Kong: University of Hong Kong 1989 (= Brecht-Jahrbuch XIV).

aber vor allem die Thesen Huang Zuolins, welche nach wie vor in China eine entscheidende und führende Rolle spielen, werden in dieser Arbeit überprüft.

Theater- und literaturwissenschaftliche Analysen über die Beziehung zwischen der so genannten „Peking-Oper“ und Brechts Theatertheorie, insbesondere im Hinblick auf die Theorie der Schauspielkunst gibt es jedoch nur in geringem Ausmaß.¹⁵ Dasselbe gilt für einen tiefer greifenden Vergleich zwischen dem traditionellen chinesischen Theater und weiteren Formen des europäischen Theaters, also zum Beispiel dem aristotelischen Theater oder dem Stanislawski’schen Theater. Die vorliegende Arbeit soll einen Beitrag zu diesem besonders in der deutschen Theater- und Literaturwissenschaft bislang vernachlässigten Aspekt liefern. Im Mittelpunkt der Arbeit steht die Auseinandersetzung mit den Theaterschriften Brechts (seine unter den Eindrücken der schon erwähnten Moskauer Begegnung verfassten theoretischen Schriften sollen in den entsprechenden Abschnitten eingehend analysiert werden), mit den Schriften über das traditionelle chinesische Theater – insbesondere über die so genannte „Peking-Oper“ –, mit Aristoteles' *Poetik*, Lessings *Hamburgische[r] Dramaturgie* und den Theaterschriften Stanislawskis.

¹⁵ Die für diese Arbeit relevante Forschungsliteratur wird im Laufe der Analyse thematisiert. Es gibt weiters viele Literatur- und Theaterwissenschaftler, die zwar den Schwerpunkt ihrer Arbeiten nicht auf das Thema Brecht und die so genannte „Peking-Oper“ legen, sondern es lediglich erwähnen und aus Brechts Schriften zitieren, ohne sie mit kritischer Sicht zu bewerten. Als Beispiele hierfür können folgende Bücher genannt werden: Felbert, Ulrich von: China und Japan als Impuls und Exempel. Fernöstliche Ideen und Motive bei Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Egon Erwin Kisch. Frankfurt am Main, Bern, New York: Verlag Peter Lang 1986 (= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 9). Epkes, Gerwig: „Der Sohn hat die Mutter gefunden...“. Die Wahrnehmung des Fremden in der Literatur des 20. Jahrhunderts am Beispiel Chinas. Würzburg: Königshausen & Neumann 1992 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 79).

Meine im Januar 2006 fertig gestellte Diplomarbeit *Die Beziehung zwischen Brechts epischem Theater und der Peking-Oper* nimmt einige Gedanken dieser Dissertation in embryonaler Form vorweg: Die Kapitel und Unterkapitel 2, 3, 6.1.2., 6.1.3.2., 6.2.1., 6.2.3.2., 6.2.3.3., 6.2.4., 6.3.2. und 6.4.1. basieren auf meiner Diplomarbeit, wurden jedoch für die Dissertation überarbeitet und erweitert.

Um einen wissenschaftlich stringenten Vergleich zu gewährleisten, muss zunächst die Form der so genannten „Peking-Oper“ erläutert werden, da dieses Theater doch noch ziemlich fremd für ein nichtchinesisches Publikum ist. Die Gründe dafür, weshalb hier die „Peking-Oper“ ständig als „so genannte“ bezeichnet wird, sollen im folgenden Kapitel auseinander gesetzt werden.

2. „Peking-Oper“ – eine inadäquate Übersetzung für „Jingju“

„Peking-Oper“ ist die Übersetzung des chinesischen Wortes 京剧¹⁶ (die Pinyin-Umschrift hierfür schreibt sich: *Jingju*). *Jing* (京) steht für die Abkürzung für Beijing (entsprechend der englischen Schreibweise „Peking“). *Ju* (剧) ist ebenfalls eine Abkürzung, wird im modernen Chinesisch normalerweise in Verbindung mit einem zweiten Zeichen – z. B. *Xiju* (戏剧) – verwendet und bedeutet „Drama“, „Theater“, „Schauspiel“. Diese Bezeichnung (*Xiju*) wird aber in der chinesischen Kultur zu einem Oberbegriff, der die meisten Formen darstellender Kunst benennt: *Xiju* (戏剧) umfasst also sowohl heimische Theatergattungen *Xiqu* (戏曲: hierunter versteht man das traditionelle Musiktheater) und *Piyingxi* (皮影戏: Schattenspiel), als auch *Huaju* (话剧: äquivalent mit Sprechtheater), *Geju* (歌剧: Oper), *Qinggeju* (轻歌剧: Operette), *Wuju* (舞剧: Tanztheater), *Baleiwuju* (芭蕾舞剧: Ballett), *Yaju* (哑剧: Pantomime), *Mouuxi* (木偶

¹⁶ *Jingju* (京剧) entstand etwa im Zeitraum von 1790 bis 1840. Vgl. Ma, Shaobo u. a. 马少波 等 (Hrsg.): *Zhongguo Jingjushi* (中国京剧史: Chinesische *Jingju*-Geschichte). *Beijingshi yishu yanjiusuo, Shanghai yishu yanjiusuo* (北京市艺术研究所, 上海艺术研究所: Forschungsinstitut für Kunst der Stadt Peking, Schanghaier Forschungsinstitut für Kunst). Bd. 1. *Beijing* (北京: Peking): *Zhongguo xiju chubanshe* (中国戏剧出版社: Chinesischer Theaterverlag) 1999, S. 19-128.

戏: Puppenspiel), *Dianshiju* (电视剧: Fernsehspiel), *Guangboju* (广播剧: Hörspiel) und so weiter.¹⁷

Das Wort „Oper“ wird ins Chinesische als *Geju* (歌剧: „gesungenes Theater“) übersetzt und bedeutet für Chinesen jedoch nichts anderes als ein bestimmtes europäisches Theatergenre, nämlich die Oper des Westens. Mit anderen Worten: Wenn von *Geju* (歌剧) die Rede ist, ist es also nur im westlichen Kontext zu assoziieren, kein Chinese wird dabei an eine für ihn einheimische Theaterart denken, da dieser Signifikant (Ausdruck) nur mit seinem ursprünglichen Signifikat (Inhalt) verbunden ist. Die traditionellen chinesischen Theatergattungen, in denen Gesang vorkommt, würde ein Chinese niemals als *Geju* (歌剧) bezeichnen, selbst wenn sie hauptsächlich aus Gesang bestehen; sondern sie werden nach dem Namen des jeweiligen Entstehungsgebietes bzw. Entwicklungsgebietes in Kombination mit *Ju* (剧) benannt: Wie im Deutschen das Determinans (Bestimmungswort) vor dem Determinatum (Grundwort) zu finden ist, so steht die Abkürzung des jeweiligen Gebietsna-

¹⁷ Im Lexikon *Cihai* (辞海) jedoch sind in der Erklärung des Begriffes *Xiju* (戏剧) – hinsichtlich der Präsentationsformen – innerhalb der chinesischen Kultur als Beispiele nur *Xiqu* (戏曲: das traditionelle Musiktheater), *Huaju* (话剧: Sprechtheater) und *Geju* (歌剧: Oper) genannt; die erste Erklärung für den Begriff *Juzhong* (剧种: Bühnengenre) lautet *xijude zhonglei* (戏剧的种类: Gattungen von *Xiju*), darunter werden als Beispiele *Xiqu* (戏曲: das traditionelle Musiktheater), *Huaju* (话剧: Sprechtheater), *Geju* (歌剧: Oper), *Wuju* (舞剧: Tanztheater), *Mouuxi* (木偶戏: Puppenspiel) und *Piyingxi* (皮影戏: Schattenspiel) angeführt. Vgl. Xia, Zhengnong 夏征农 (Hrsg.): *Cihai* (辞海: Lexikon). Bd. 1. *Shanghai* (上海: Schanghai): *Shanghai cishu chubanshe* (上海辞书出版社: Schanghaier Lexikonverlag) ¹⁰2006, *Xiju* (戏剧): S. 1421-1422; *Juzhong* (剧种): S. 535.

mens vor *Ju* (剧), z. B. *Jingju* (京剧); ein weiteres von vielen Beispielen ist *Chuanju* (川剧), das traditionelle Theater von *Sichuan* (四川: Szetschuan).

Die Übersetzung „Peking-Oper“ hat sich zwar eingebürgert, ist aber nicht nur eine vom Wortsinn her inadäquate Bezeichnung für *Jingju* (京剧), sondern stiftet auch Missverständnisse in Bezug auf deren Form und Inhalt. Denn Gesang ist nur einer der Bestandteile von *Jingju* (京剧): Der chinesische Fachausdruck *Sigong* (四功) bedeutet „vier Kunstfertigkeiten“ und umfasst Folgendes: *Chang* (唱: Gesang) *Nian* (念: Rezitation) *Zuo* (做: Pantomime) *Da* (打: Akrobatik, Tanz), die jeder *Jingju*-Darsteller beherrschen muss. Der auftretende Künstler ist also zugleich Sänger, Schauspieler, Akrobat bzw. Tänzer. Dem Inhalt nach werden die Stücke in zwei Bereiche unterteilt: *Wenxi* (文戏: literarisches Theater), in dem *Chang* (唱) und *Nian* (念) den Schwerpunkt bilden; *Wuxi* (武戏: akrobatisches Schauspiel), in dem *Da* (打) selbstverständlich den überwiegenden Platz einnimmt. Pantomime ist überhaupt für beide Arten unentbehrlich, denn *Jingju* (京剧) besitzt wegen des hier vorherrschenden Tourneearakters kaum Bühnendekorationen; die Schauspieler können oder müssen daher nur durch Pantomime die imaginären Gegenstände darstellen, wodurch die Abstraktion ermöglicht und die Illusion eines imaginären Bühnenbildes bei den Zuschauern hervorgerufen wird.¹⁸ Manche Aufführungen

¹⁸ Nachdem Abstraktion ein notgedrungenes Element dieses Theaters geworden ist, bedarf es natürlich auch eines stillschweigenden Einverständnisses zwischen Schauspieler und Zuschauer: Wenn ein Schauspie-

gen von *Wuxi* (武戏) bestehen fast nur aus pantomimischer Akrobatik (z. B. *Sanchakou*: 三岔口: *Drei Weggabelungen*, *Shuiliandong*: 水帘洞: *Die Grotte hinter dem Wasserfall*, *Nao tiangong*: 阴天宫: *Unruhe im Himmelspalast*).¹⁹

Mit dem extrem strengen bzw. harten Körpertraining muss sich jeder Darsteller des traditionellen chinesischen Theaters von Beginn seiner Ausbildung an, also von Kind auf, beschäftigen: „Streng“, weil jede Kopf-, Schulter-, Hand-, Fuß-, Arm- und Beinbewegung, jede Körperhaltung sowie jede Mimik, ja sogar die minimalste Augenbewegung stilisiert ist und eine symbolische, genau festgelegte Bedeutung enthält, daher muss jede einzelne Bewegung exakt ausgeführt werden; „hart“, weil viele Körperbewegungen dem in China berühmten *Wushu* (武术)²⁰ ähnlich sind und einen durchtrainierten Körper

ler lediglich eine Reitgerte in der Hand hat und die stilisierten, allerdings nicht das reale Reiten imitierenden Körperbewegungen vollführt, dann versteht das Publikum, dass er reitet. Ebenso wird, um das Rudern eines Bootes anzudeuten, bloß ein Ruder als Requisit benötigt. Die Bewegungen beim Öffnen und Schließen einer imaginären Tür, beim Hinauf- und Hinuntergehen imaginärer Treppen oder Berge schaffen zugleich auch die verschiedenen imaginären Räume, in denen sich einige Geschehnisse gleichzeitig abspielen können. Gleichfalls kann eine Runde des Gehens oder Laufens eines Schauspielers auf einer kleinen leeren Bühne zwei, drei oder auch siebzehn, achtzig Kilometer eines Weges symbolisieren; dieser Weg kann hinauf zum Gipfel eines hohen Berges oder hinunter in die Tiefe eines Tales führen.

¹⁹ Zur Inhaltsangabe dieses Stücke vgl. Huang, Jun u. Xu Xibo 黄钧, 徐希博 (Hrsg.): *Jingju wenhua cidian* (京剧文化词典: Lexikon der *Jingju*-Kultur). Shanghai (上海: Schanghai): *Hanyu dacidian chubanshe* (汉语大词典出版社: Hanyu Dacidian Verlag) 2001, *Sanchakou* (*Drei Weggabelungen*): S. 371, *Shuiliandong* (*Die Grotte hinter dem Wasserfall*): S. 353, *Nao tiangong* (*Unruhe im Himmelspalast*): S. 353.

²⁰ Traditionelle chinesische Kampfkunst. In den nichtchinesischsprachigen Ländern wird „*Wushu*“ meist mit „*Kung-Fu*“ gleichgesetzt, welches ebenfalls eine nicht korrekte Bezeichnung ist: Denn der weit verbreitete Ausdruck „*Kung-Fu*“ hat im Chinesischen eigentlich die Bedeutung „Anstre-

erfordern. Außerdem führen die auf Akrobatik spezialisierten Schauspieler in den akrobatischen Kampfszenen die Klingen ihrer Waffen²¹ nur knapp, wenige Millimeter am Körper oder gar am Kopf ihrer Partner vorbei, um eine äußerst spannende Wirkung hervorzurufen; wie wichtig dabei die Präzision der Körperbeherrschung ist, braucht daher nicht weiter betont zu werden. Manche Zuschauer gehen in *Jingju*-Aufführungen, sogar nur um die atemberaubende Akrobatik zu genießen. Ebenfalls von größter Bedeutung ist die Schönheit der Körperhaltung und Bewegung. Die (manchmal auch um der Abstraktion – der imaginären Gegenstände bzw. Wesen – willen) tänzerisch dargestellten Szenen, die auch in *Wenxi* (文戏) zu sehen sind, üben auf das Publikum äußerste Faszination aus. In dieser Hinsicht hätte man *Jingju* (京剧) – ohne Vorkenntnis der chinesischen Kultur – auf Grund des ästhetischen Fokus auf Bewegung genauso falsch wie „Peking-Oper“ als „Peking-Ballett“ übersetzen können.

Abgesehen davon, dass die Gesamtheit der wichtigsten Bestandteile von *Jingju* (京剧) bei der Übersetzung ignoriert wird, ist allein der Zusammenhang zwischen Opern- und *Jingju*-Gesang, den das Wort „Peking-Oper“ andeutet, schon fraglich. Denn in der Oper hat die Musik die Übermacht, vom Gesang bis zur körperlichen Bewegung: Alles muss sich nach der Musik richten; auch die Sprache ist ihr untergeordnet – die haupt-

gung“ sowie die damit verbundene Zeit und Mühe, um die harte Arbeit eines Menschen beim Üben einer besonderen Fertigkeit zu bezeichnen – wird also nicht speziell für das körperliche Training bei der traditionellen chinesischen Kampfkunst eingesetzt.

²¹ Früher wurden manchmal sogar echte Waffen verwendet. Vgl. Qi, Rushan 齊如山: *Qi Rushan quanji* (齊如山全集: Gesammelte Werke von Qi Rushan). 10 Bde. Taipei (台北: Taipeh): *Lianjing chuban shiye gongsi* (聯經出版事業公司: Lianjing Verlagsgesellschaft) 1979, Bd. 3, S. 1605.

sächlich auf der emotionalen Ebene gegründete Handlung wird vorwiegend von der Musik ausgedrückt. Hingegen spielt die Musik bei *Jingju* (京剧) eine untergeordnete Rolle, sie fungiert nur als Begleitung des Schauspiels: Festgelegte Melodien werden in einem an die Darsteller angepassten Rhythmus gespielt – sowohl nach deren Gesang und Rezitation als auch nach deren Pantomime sowie Akrobatik bzw. Tanz müssen sich die Melodien richten –, sie können unter Umständen sogar variiert werden.²² Denn *Jingju* (京剧) bedarf weder eines Komponisten noch Dirigenten, weder eines Librettisten noch Bühnenbildners. Selbst der Beruf des Regisseurs war im frühen chinesischen Theater völlig unbekannt, schließlich besaß es streng tradierte Regeln, die diesen Beruf geradezu überflüssig machten.²³ Erst im zwanzigsten Jahrhundert bildet sich dieser Beruf heraus, als Grund dafür vermutet Barbara M. Kaulbach eine sachliche Analogie zur europäischen Theatertradition: In Deutschland tritt dieser Berufsstand gleichzeitig mit Lessings *Hamburgische[r] Dramaturgie* auf.²⁴

In der europäischen Kultur eine analoge Gattung für *Jingju* (京剧) zu finden, stellt also ein unmögliches Unterfangen dar, und die unpassende Übersetzung „Peking-Oper“ wird in der folgen-

²² Vgl. Hsü, Tao-Ching: The Chinese Conception of the Theatre. Seattle, London: University of Washington Press 1985, S. 51: “[...] in the Chinese theatre the conductor (the drummer) has no score, the musicians in the orchestra memorize the standard passages which accompany each type of action and synchronize the music to the action.”

²³ Vgl. Eberstein, Bernd: Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1983 (= Schriften des Instituts für Asienkunde in Hamburg, Bd. 45), S. 218.

²⁴ Vgl. Kaulbach, Barbara M.: Ch'i Ju-shan (1875-1961). Die Erforschung und Systematisierung der Praxis des Chinesischen Dramas. Frankfurt a. M., Bern, Las Vegas: Peter Lang 1977 (= Würzburger Sino-Japonica 7), S. 78-79.

den Arbeit vermieden. Stattdessen wird durchgehend nur die Transkription (*Pinyin*-Umschrift) des chinesischen Ausdruckes, also *Jingju*, verwendet.

In diesem Zusammenhang sollte noch auf Folgendes hingewiesen werden: Um *Jingju* bzw. im weiteren Sinne das traditionelle chinesische Theater auch wirklich verstehen zu können, muss der Terminus *Xieyi* (写意) beachtet werden. Der Begriff *Xieyi* (写意) stammt ursprünglich aus der traditionellen chinesischen Malerei und ist ein auf das Wesentliche reduzierter Darstellungsstil.²⁵ Ein laufendes Pferd wird beispielsweise nur durch ein paar aufgelockerte, schlichte, jedoch kraftvolle Pinselstriche gezeichnet, die dem Betrachter die geballte Energie der Bewegung des Pferdes vermitteln sollen. Da das traditionelle chinesische Theater auch eine sehr stilisierte und symbolische Darstellungsweise als Merkmal hat, wird der Terminus *Xieyi* (写意) auch in diesem Bereich verwendet. Qi Rushan, wohl einer der bedeutendsten chinesischen Theatertheoretiker, akzentuiert in all seinen das traditionelle chinesische Theater betreffenden Aufsätzen diese Besonderheit, die darin besteht, eine realistische Darstellung um jeden Preis zu vermeiden.²⁶ In seinem Text *Wo die Vorteile des traditionellen chinesischen*

²⁵ Lothar Ledderose übersetzt diesen Begriff aus der chinesischen Malerei als „Niederschreiben[...] der Idee“. Ledderose, Lothar (Hrsg.): Im Schatten hoher Bäume. Malerei der Ming- und Qing-Dynastien (1368-1911) aus der Volksrepublik China. Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden u. Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg 1985, S. 90.

Elizabeth Wichmann zieht eine Analogie zwischen diesem Darstellungsstil der traditionellen chinesischen Malerei (*Xieyi*) und dem künstlerischen Ideal in *Jingju*. Vgl. Wichmann, Elizabeth: Listening to Theatre. The Aural Dimension of Beijing Opera. Honolulu: University of Hawaii Press 1991, S. 2.

²⁶ Vgl. Qi, Rushan 齊如山: *Qi Rushan quanji* (齊如山全集: Gesammelte Werke von Qi Rushan). (Anm. 21) 10 Bde.

*Theaters liegen*²⁷ erläutert Qi Rushan die zwei seiner Meinung nach einzigen Vorzüge dieses Theaters, die zugleich die wesentliche Differenz zur westlichen Oper und Schaubühne ausmachen²⁸: nämlich die Besonderheit der darin enthaltenen speziellen Dramaturgie (*gezhong zuzhifa*: 各種組織法), welche natürlich die bereits erwähnte Vermeidung der realistischen Darstellung umfasst (als Beispiel sei hier angeführt, dass schon vier Statisten genügen, um ein gewaltiges Heer von Reitern und Fußsoldaten zu symbolisieren²⁹), sowie der Kanon an Bewegungen (*gezhong dongzuo*: 各種動作), worin vorwiegend verschiedene stilisierte Bewegungen bzw. Posen beschrieben oder auch nur erwähnt werden.³⁰ Alle diese Stilisierungen müssen jedoch strengen Regeln folgen, denn sie dienen ja als Zeichencodes zur Verständigung zwischen Schauspielern und Zuschauern. Jede Bewegung des Schauspielers signalisiert eine wichtige Information: Etwa ob die dargestellte Frau eine Kaiserin, die Gattin einer hochgestellten Persönlichkeit, ein adeliges Fräulein oder eine Zofe ist, verrät schon allein ihr Gang.³¹ Die aufeinander abgestimmten Bewegungen jeder dargestellten Figur müssen zugleich so kunstvoll und ästhetisch gestaltet werden wie in einer Choreographie. (Allein für die stilisierten Ärmelbewegungen hat Qi Rushan zweihundertsechzig Arten genannt.³²) Handlungen, die nicht ästhetisiert wer-

²⁷ 《中國劇的優點何在》 (*Zhongguoju de youdian hezai*). In: Qi, Rushan 齊如山: *Qi Rushan quanji* (齊如山全集: Gesammelte Werke von Qi Rushan). (Anm. 21) Bd. 2, S. 1092-1098.

²⁸ Vgl. ebenda, S. 1093.

²⁹ Vgl. ebenda, S. 1094.

³⁰ Vgl. ebenda, S. 1093-1098.

³¹ Vgl. ebenda, S. 1095.

³² Vgl. Qi, Rushan 齊如山: *Qi Rushan quanji* (齊如山全集: Gesammelte Werke von Qi Rushan). (Anm. 21) Bd. 1, S. 391-443.

den können, wie beispielsweise die Verrichtung der (großen und kleinen) Notdurft, werden weggelassen.³³ Neben der Gestik (*dongzuo*: 動作) gehört die Herstellung des Tons (*fasheng*: 發聲) nach Qi Rushans Meinung zu den – grob geteilt – zwei Bestandteilen der Schauspielkunst³⁴: So beschreibt er sieben- und zwanzig Arten des Lachens bzw. Lächelns, die durch winzige Nuancen bei der Herstellung des Tons und auch in der Mimik voneinander unterschieden werden und somit verschiedenste Emotionen in stilisierter Weise deutlich ausdrücken.³⁵ Auch Weinen, Wütendsein, Besorgtsein, Fürchten, Bereuen, Hassen, sogar Seufzen und Husten müssen akustisch stilisiert werden, d. h. sie werden in einem singenden Ton vorgetragen.³⁶

All diese Zeichencodes bedürfen natürlich eines Publikums, welches in der Lage ist, selbige zu dechiffrieren. Jede, auch die kleinste Bewegung bzw. eine winzige Nuance bei der Herstellung des Tons impliziert also eine vorgeschriebene Interpretation, die jeder geübte Zuschauer automatisch wahrnimmt. Ohne also „aktiv“ darüber nachdenken zu müssen, versteht er sofort die Aussagen jeder einzelnen Bewegung, wie etwa in den meisten Kulturen das Kopfnicken als Zeichen der Bejahung, hingegen Kopfschütteln als Zeichen der Verneinung aufgefasst wird. Wenn diese beiden Bewegungen aber das Gegen teil der für uns gewohnten Bedeutungen beinhalten (Kopf-

³³ Vgl. Qi, Rushan 齊如山: *Qi Rushan quanji* (齊如山全集: Gesammelte Werke von Qi Rushan). (Anm. 21) Bd. 5, S. 2700.

³⁴ Vgl. Qi, Rushan 齊如山: *Qi Rushan quanji* (齊如山全集: Gesammelte Werke von Qi Rushan). (Anm. 21) Bd. 2, S. 941.

³⁵ Vgl. ebenda, S. 942-951.

³⁶ Vgl. Qi, Rushan 齊如山: *Qi Rushan quanji* (齊如山全集: Gesammelte Werke von Qi Rushan). (Anm. 21) Bd. 6, S. 3462.

nicken = nein / Kopfschütteln = ja), ergeben sich grundlegende Schwierigkeiten bei der Informationsübermittlung. Folglich basiert eine gelungene Kommunikation auf der unabdingbaren Voraussetzung, den Kulturunterschied keinesfalls zu ignorieren. Ein wesentliches Problem jener komplexen Stilisierung des traditionellen chinesischen Theaters ergibt sich demnach, sobald eine mit den speziellen Charakteristika dieses Theaters nicht vertraute Person versucht, die darin enthaltenen Aussagen zu interpretieren, ohne sich vorher über die Besonderheiten der chinesischen Theaterkultur informiert zu haben.

3. Verfremdungseffekt vs. chinesische Schauspielkunst

3.1. „Zitieren“ – Die Spielweise der Verfremdung

Das Element, das in *Jingju* bzw. generell im traditionellen chinesischen Theater den dominierenden Platz einnimmt, ist die Darstellungstechnik, also die Schauspielkunst. Die oben genannten vier Kunstfertigkeiten – *Chang* (唱: Gesang) *Nian* (念: Rezitation) *Zuo* (做: Pantomime) *Da* (打: Akrobatik, Tanz) – sind nur dazu da, dem Publikum eine möglichst perfekte Aufführung zu bieten. Schließlich ist es auch diese Darstellungstechnik, die hinsichtlich des Brecht'schen Theaters relevant ist. Besonders im Essay *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* wird deutlich, dass Brecht eine Bestätigung seiner Theatertheorie in der Darstellungskunst Mei Lanfangs gefunden zu haben meinte – und zwar in der Form des Verfremdungseffektes, der in der Konzeption seines epischen Theaters eine zentrale Rolle einnimmt.

Der Anfang der schriftlichen Verwendung der Termini „Verfremdung“ bzw. „Verfremdungseffekt“ („V-Effekt“) durch Brecht für sein episches Theater fällt auf das Jahr 1936: Der Begriff „Verfremdung“ wird Brecht während seines Moskauer Aufenthaltes von Sergej Tretjakow³⁷ – zur Zeit des Gastspiels

³⁷ Sergej Tretjakow bezieht sich in diesem Zusammenhang auf den russischen Formalisten und Literaturwissenschaftler Viktor Schklowski, der in seinem Aufsatz *Kunst als Kunstgriff* (1917) den Begriff „ostranenie“ (Verfremdung) verwendet. Vgl. dazu Brecht, Bertolt: Werke. Bd. 22.2, S. 934.

von Mei Lanfang³⁸ – bei den Diskussionen „über das chinesische Theater und über das Theater Ochlopkows“³⁹ vermittelt; im Essay *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* (entstanden im Jahre 1936) kommt es erstmalig zur „datierbare[n] schriftliche[n]“ Verwendung des Begriffes „Verfremdungseffekt“.⁴⁰ Brechts Definition von Verfremdung lautet: „Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.“⁴¹ Anhand des Beispiels von König Lears Zorn über die Undankbarkeit seiner Töchter stellt Brecht das Gegensatzpaar „Einfühlungstechnik“ und „Verfremdungstechnik“ auf und meint, dass der Schauspieler im zweiten Fall den Lear'schen Zorn so darstellen soll, „daß der Zuschauer über ihn staunen kann, daß er sich noch andere Reaktionen des Lear vorstellen kann als gerade die des Zornes“. Die Verfremdung in Lears Haltung ist dann als erfolgreich zu werten, wenn sie „als eigentümlich, auffallend, bemerkenswert dargestellt“ wird.⁴²

Brecht bewundert Mei Lanfangs Darstellungsweise, die er ein Zitieren der darzustellenden Figur nennt.⁴³ Er fordert den Schauspieler seines epischen Theaters dazu auf, Distanz zwischen sich und seiner Rolle zu schaffen, statt sich vollkommen in die darzustellende Figur zu verwandeln. Im Text *Verfrem-*

³⁸ Vgl. ebenda, S. 923.

³⁹ Ebenda, S. 934.

⁴⁰ Ebenda, S. 959.

⁴¹ Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater. (E: März/April 1939.) In: Werke. Bd. 22.1, S. 540-557, hier: S. 554.

⁴² Ebenda.

⁴³ Vgl. Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 204.

dungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst nennt Brecht einen der Gründe dafür, warum er gegen die im Stanislawski'schen Theater verwendete so genannte „restlose Verwandlung“ ist, weil sie dem Schauspieler – seiner Meinung nach – im Grunde genommen nicht gelingen kann. Nach seiner Auffassung wäre diese komplette Verwandlung nur durch eine beständige Einflussnahme des Schauspielers auf sein Unterbewußtsein zu erreichen, was der deutsche Regisseur jedoch für unmöglich hält:

Dieser Akt der restlosen Verwandlung ist übrigens ein sehr mühevoller. Stanislawski gibt eine Reihe von Kunstmitteln, ein ganzes System, an, vermittels derer das, was er creative mood, Schaffenslaune nannte, immer von neuem, bei jeder Vorstellung herbeigezwungen werden kann. Dem Schauspieler gelingt es nämlich für gewöhnlich nicht lange, sich wirklich als der andere zu fühlen, bald beginnt er erschöpft nur noch gewisse Äußerlichkeiten in der Haltung und im Stimmfall des andern zu kopieren, worauf die Wirkung beim Publikum sich erschreckend abschwächt. Dies kommt zweifellos daher, daß die Kreierung des andern ein »intuitiver«, also dunkler Akt war, der im Unterbewußtsein vor sich ging, und das Unterbewußtsein ist sehr schwer zu regulieren: es hat sozusagen ein schlechtes Gedächtnis.⁴⁴

Aus Brechts Perspektive stellt Mei Lanfang seine Rolle genau auf jene Art und Weise dar, die er sich wünscht, indem Mei sich von der darzustellenden Figur distanziert, und sich darauf

⁴⁴ Ebenda, S. 203-204.

verlegt, sie „lediglich zu zitieren“.⁴⁵ Der äußerst wichtigen Frage, ob dies tatsächlich die Absicht Mei Lanfangs war, wird im nächsten Unterkapitel nachgegangen.

Vom Schauspieler des epischen Theaters fordert Brecht die Technik des Zitierens, schließlich meint er auch: „Es ist für den Schauspieler schwierig und strapaziös, jeden Abend gewisse Emotionen oder Stimmungen in sich zu erzeugen, dagegen einfacher, die äußeren Anzeichen vorzutragen, die diese Emotionen begleiten und anzeigen.“⁴⁶ In der Schauspielkunst Mei Lanfangs findet Brecht diese von ihm gewünschte Darstellungsweise: „Der Artist zeigt: dieser Mensch ist außer sich, und er deutet die äußeren Zeichen dafür an.“⁴⁷

Der Verfremdungseffekt lässt sich von zwei Seiten betrachten: Einerseits verfremdet der Schauspieler die dramatische Präsentationsweise seiner darzustellenden Figur, andererseits aber auch die Wahrnehmung der Figur durch den Zuschauer. Brecht betont mit Nachdruck, dass die so genannte „emotionelle Ansteckung“ in diesem Fall beim Zuschauer ausbleiben soll:

Allerdings gilt dann nicht so ohne weiteres die Übertragung dieser Emotionen auf den Zuschauer, die *emotionelle Ansteckung*. Der Verfremdungseffekt tritt ein, und zwar nicht in der Form *keiner* Emotionen, sondern in der Form von Emotionen, die sich mit denen der dargestellten Person nicht zu decken brau-

⁴⁵ Ebenda, S. 204.

⁴⁶ Ebenda.

⁴⁷ Ebenda, S. 203.

chen. Beim Anblick von Kummer kann der Zuschauer Freude, bei dem von Wut Ekel empfinden.⁴⁸

Der Schauspieler soll folglich die äußereren Anzeichen der Emotionen der Bühnenfigur lediglich zitieren, ohne dabei herkömmliche Emotionen in sich entstehen zu lassen. Wenn der Zuschauer durch die lebendige Darstellung emotional „angesteckt“ wird, kann der Verfremdungseffekt nicht entstehen. Anhand eines Beispiels, wie der Schauspieler nun Zorn darstellen soll, damit der V-Effekt auftritt, erklärt Brecht die Darstellungstechnik wie folgt:

[W]enn der Schauspieler an einer bestimmten Stelle ohne Übergang eine tiefe Blässe des Gesichts zeigt, die er auf mechanische Weise erzeugt hat, indem er das Gesicht in die Hände verbarg und in diesen einen weißen Schminkstoff hatte. Trägt der Schauspieler zu gleicher Zeit ein anscheinend gefaßtes Wesen zur Schau, dann wird sein Erschrecken gerade bei dieser Stelle (auf Grund dieser Nachricht oder dieser Entdeckung) den V-Effekt auslösen. So zu spielen ist gesünder und wie uns scheint würdiger eines denkenden Wesens, es erfordert ein großes Maß von Menschenkenntnis und Lebensklugheit und ein scharfes Erfassen des gesellschaftlich Wichtigen. Selbstverständlich geht auch hier ein schöpferischer Prozeß vor sich: er ist höher geartet, weil er in die Sphäre des Bewußtseins gehoben ist.⁴⁹

⁴⁸ Ebenda, S. 204-205.

⁴⁹ Ebenda, S. 205.

Antony Tatlow zufolge hätte Brecht „eine andere Technik – auf Chinesisch *bianlian*, >Gesicht verändern< – [erwähnt], bei der ein Gesichtswechsel plötzlich durch die in der Hand verborgene weiße Schminke entsteht“⁵⁰, wofür Tatlow allerdings den Nachweis schuldig bleibt. Aus Brechts Überlegungen zur Schauspielkunst ist nicht erkennbar, dass er mit dieser „*Bianlian*“-Technik vertraut war. Diese Technik stammt ursprünglich aus *Chuanju* und wurde erst später von *Jingju* übernommen. Die Realisierung dieser speziellen Geschicklichkeit, die in China noch immer als „außergewöhnliche Kunstfertigkeit“ gilt und deren Tricks nach wie vor zu den Geheimnissen der jeweiligen Schauspieler zählen, ist selbstverständlich nicht so einfach, wie Tatlow es schildert: In *Chuanju bianlian* (川剧变脸) verändert ein Darsteller in einem blitzschnellen Tempo (angeblich 1/270 Sekunde⁵¹) sein Gesicht und damit zugleich seinen Gesichtsausdruck üblicherweise durch mehrere – auch bunt bemalte – Masken oder durch verschiedenfarbige Schminke.⁵²

⁵⁰ Tatlow, Antony: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. In: Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Hrsg. v. Jan Knopf. Bd. 4: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2003, S. 190.

⁵¹ Vgl. Huang, Jun u. Xu Xibo 黄钧 , 徐希博 (Hrsg.): *Jingju wenhua cidian* (京剧文化词典: Lexikon der *Jingju*-Kultur). (Anm. 19) S. 204.

⁵² Wie die Schauspieler diese Technik einüben, ist zwar noch immer streng geheim, aber unter den zahlreichen Büchern über *Chuanju* habe ich schließlich eines gefunden, in dem ein Überblick über die Arten der „*Bianlian*“-Technik angeführt wird: Es gebe insgesamt acht Arten dafür, nämlich *shi* (拭: wischen): genauer erklärt als *shibaoyan* (拭暴眼, d. h. wörtlich übersetzt: ungestüme Augen wischen), der Schauspieler trägt vorher schwarze Farbe auf die Augenbrauen auf und wischt sie an der entsprechenden Stelle der Aufführung unbemerkt um die Augenpartie, um seinen Augen einen grimmigen, zornigen Ausdruck zu verleihen; *mo* (抹: bestreichen): ähnlich wie die *Shibaoyan*-Technik, der Schauspieler trägt verschiedene Farben beispielsweise auf den Haaransatz auf und streicht in der Darstellung mit der Hand in einer Richtung bei jedem Farbwechsel nur eine einzige Farbe (ein paar Mal hintereinander) auf das ganze Gesicht, so dass es jedes Mal eine andere Farbe bekommt; *rou* (揉: reiben): im Unterschied zu *Mo*-Technik verteilt der Schauspieler bei der *Rou*-Technik die Farben dadurch, dass er eine Hand oder beide Hände

3.2. Verfremdungseffekt oder Fremdheitseffekt?

Diese vom herkömmlichen Theater verschiedene, „gesündere“, „würdigere“, den Verfremdungseffekt hervorbringende Spielweise, die Brecht für sein episches Theater verwendet, wäre aus seiner Sicht in der Darstellungskunst Mei Lanfangs zu finden. Nun ist es fraglich, ob die Darstellungseffekte in *Jingju* als solche der Verfremdung aufgefasst werden können.

Im Aufsatz *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* entwickelt Brecht im Hinblick auf Mei Lanfangs Vorführung folgende Gedanken, welche die Wirkung des chinesischen Schauspiels analysieren:

Dem westlichen Schauspieler kommt das Spiel der chinesischen Artisten vielfach kalt vor. Nicht als ob

kreisend auf dem Gesicht bewegt; *chui* (吹: pusten): der Schauspieler schmiert vorher Öl auf das Gesicht (oder nur auf jene Partien des Gesichts, die er später verändern will), in der Aufführung findet er Gelegenheit, sich der Stelle, an welcher das Papier oder der Behälter mit (meistens schwarzem oder goldfarbigem) Pulver liegt, anzunähern – beispielsweise bei akrobatischen Bewegungen auf den Boden hinzustürzen – dann pustet er kräftig darauf oder hinein, damit das Pulver sein Gesicht (oder die eingeöltten Partien) bedeckt; *hua* (画: malen): der Schauspieler bemalt geschwind mit einem gefärbten Pinsel eine Partie seines Gesichts (z. B. die Augen- bzw. Nasenpartie), um das Gesicht nur teilweise zu verändern; *dai* (戴: aufsetzen): der Schauspieler setzt unbemerkt Masken auf; *bie* (憋: den Atem anhalten): die Gesichtsfarbe wird natürlich rot; *che* (扯: abreißen): der Schauspieler trägt alle zu zeigenden Masken übereinander und reißt jede Einzelne während der Darstellung mit großer Geschicklichkeit vom Gesicht ab. Vgl. *Sichuan Sheng Chuanju Yishu yanjiuyuan* (四川省川剧艺术研究院: Forschungsakademie für *Chuanju*-Kunst der Provinz Szetschuan): *Chuanju biaoxian shoufa tonglan* (川剧表现手法通览: Überblick der *Chuanju*-Ausdruckstechnik). *Chengdu* (成都: Tschöngtu): *Sichuan wenyi chubanshe* (四川文艺出版社: Verlag für Literatur und Kunst, Szetschuan) 2002, S. 134-141.

das chinesische Theater auf die Darstellung von Gefühlen verzichtete! Der Artist stellt Vorgänge von großer Leidenschaftlichkeit dar, aber dabei bleibt sein Vortrag ohne Hitzigkeit. In Augenblicken tiefer Erregung der dargestellten Person nimmt der Artist eine Haarsträhne zwischen die Lippen und zerbeißt sie. Aber das ist wie ein Ritus, alles Eruptive fehlt ihm.⁵³

Dieses starke Empfinden der Absenz jegliches Eruptiven hat wohl mit der ungeheuren Fremdheit des traditionellen chinesischen Theaters zu tun – eine Fremdheit, die für Brecht wie ein unüberwindliches Hindernis auf dem Weg des Nachvollziehens und Verstehens liegt. Brecht selbst gibt dies auch zu: „Es ist zunächst schon schwierig, sich, wenn man Chinesen spielen sieht, frei zu machen von dem Gefühl der Befremdung, das sie in uns, als in *Europäern*, erregen.“⁵⁴ Hier betont Brecht das Wort „Europäer“ in Pluralform, d. h. nach seiner Auffassung solle der Ausbruch des Affektiven im chinesischen Schauspiel für europäische Zuschauer generell nicht oder kaum wahrnehmbar sein. Aber wäre es in diesem Kontext nicht sinnvoll, die Möglichkeit eines individuellen Missverständnisses zu bedenken? Ein solches hätte nämlich sehr wenig damit zu tun, dass Chinesen ihre Gefühle, Emotionen auf andere, einem Europäer meist nicht so leicht zugängliche Art und Weise ausdrücken. Wie dem zunächst auch sei – in der bisherigen Forschungsliteratur ist man zwar dazu bereit, den Widerspruch zwischen Brechts Interpretation zur *Jingju*-Darstellungstechnik und der Interpretation der chinesischen Zuschauer, die der *Jingju*-Schauspielweise gerecht wird, aufzuzeigen, als Grund

⁵³ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 202-203.

⁵⁴ Ebenda, S. 206.

für die fehlende Übereinstimmung werden jedoch allein kulturelle Differenzen genannt.⁵⁵ Weiters wurde eine andere wichtige, tiefer greifende Frage, nämlich die, ob alle nichtchinesischen Zuschauer auf Grund des Kulturunterschiedes die Wahrnehmung Brechts teilen müssen, noch nie gestellt. Um diese Frage nun mit einem überzeugenden Nein beantworten zu können, sei die Schilderung des berühmten russischen Puppenspielers Sergei Obraszow, der einer Aufführung der unglücklichen Liebesgeschichte zwischen Liang Shanbo und Zhu Yingtai (梁山伯与祝英台: Liang Schan-po und Tschu Ying-tai), einem Stück des traditionellen chinesischen Theaters in Schanghai beiwohnte, als ein aussagekräftiges Beispiel herausgegriffen, welches die Wahrscheinlichkeit nahe legt, es habe sich nicht um generell kulturelle, sondern um partikuläre, also individuelle Verständnisunterschiede gehandelt:

In einer Aufführung des Theaters in Schanghai standen minutenlang allen Zuschauern – den sowjetischen wie den chinesischen – Tränen in den Augen, obgleich während der ganzen Zeit die Schauspieler in eben dieser Spielweise, in einer ‚gegenstandslosen Handlung‘ agierten.

Der imaginäre Gegenstand war in diesem Falle Blut.

[...]

Zum ersten Mal steht Tschu Ying-tai im Kleid eines Mädchens vor dem [= Liang Schan-po], den sie seit langem liebt. Zum ersten Mal sieht er sie mit Blumen

⁵⁵ Wie etwa die Feststellung Lü Longpeis, Brechts Bemerkungen bezögen sich nur „auf den Eindruck eines Menschen, der in einer völlig anderen Kultur aufgewachsen ist“. Auf Grund der nachfolgenden Beispiele für Rezeptionsmöglichkeiten europäischer Zuschauer ist eine solche Beurteilung keine zutreffende Diagnose. Vgl. Lü, Longpei: Brecht in China und die Tradition der Peking-Oper. Diss. Universität Bielefeld 1982, S. 75.

im schwarzen Haar, schlank, zart und unaussprechlich schön.

Die Augen von Liang Schan-po leuchten vor Entzücken, Begeisterung, Liebe und Glück.

Aber warum sind die Augenbrauen von Tschu Ying-tai zusammengezogen?

Warum steht auf ihrer Stirn eine Sorgenfalte?

Warum hat sie den Kopf gesenkt?

Was sprechen ihre Lippen?

Sie kann nicht Liang Schan-pos Frau werden. Der Vater will es nicht. Er verheiratet sie mit einem anderen. Mit einem Reichen. Ihr ist weder Liebe noch Glück beschieden.

Liang Schan-po ist ein wenig zurückgewichen. Einige Sekunden lang scheint er wie versteinert. Aus weit-aufgerissenen Augen blickt er sie starr an. Er schaut Tschu Ying-tai gerade so in die Augen, als sei er mit ihnen durch unsichtbare Kristallketten verbunden.

Plötzlich greift sich der Jüngling an die Brust und beugt sich rasch nach vorn. Aus seinem Mund bricht ein Blutstrom.

Es ist kein Blut da, doch wir sehen es, weil es das Mädchen sieht, das voller Entsetzen auf jene Stelle am Boden blickt, auf die das Blut geflossen ist.

Tschu Ying-tai reicht dem Geliebten ein Tuch. Er drückt es an den Mund. Das Tuch bleibt genauso schneeweiß, wie es war, doch uns scheint, als sei es ganz von Blut getränkt. Wir sehen das daran, wie das Mädchen nach dem Tuch greift und wie sie es anschaut, voller Angst, das Schreckliche zu glauben,

was geschehen ist.⁵⁶

Die Bewegungen und Mimik der Schauspieler sind offensichtlich stark stilisiert, dennoch betont Obraszow den hohen Grad an Affektivität im Bühnengeschehen und – davon äußerst ergriffen – beschreibt er dieses voller Gefühl; die Darstellung kann – auch trotz des Sprachunterschiedes⁵⁷ – heftige Emotionen bei allen Zuschauern unabhängig von ihrem kulturellen Hintergrund hervorrufen, ja sie innerlich zutiefst berühren. Die Erklärung für Brechts fehlende Einbeziehung der emotionellen Ebene, sie beruhe nur auf dem Kulturunterschied, wird damit entkräftet. Es handelt sich offenbar um individuelle Rezeptionsunterschiede.

Tatsächlich ist Brechts Urteil wohl eher in einer Art „Selbstgerechtigkeit“ begründet: Er selbst verspürt die Lebendigkeit der Moskauer Darbietung Mei Lanfangs in sich nicht und nimmt von seiner Empfindung abweichende Reaktionen anderer Zuschauer als Fehlleistung wahr (vgl. nächstes Zitat). Denn ihr Verhalten zeigt, dass sie sehr wohl „Hitzigkeit“ und „Eruptives“ verspüren können und dass sie die Darstellung nicht als kalt oder rituell empfinden. Man darf nicht außer Acht lassen, dass die Aufführungen des chinesischen Künstlers von den Autoritäten der damaligen europäischen Theaterwelt, nämlich „von der *crème de la crème* der europäischen Theateravantgarde besucht [wurden]: von Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko, Meyerhold, Tairov, Keržencev, Tretjakov und Eisenstein, von

⁵⁶ Obraszow, Sergei: *Theater in China*. Berlin: Henschelverlag 1963 (= Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin), S. 115-116.

⁵⁷ Alle Mitglieder dieser sowjetrussischen Delegation, zu der Obraszow gehörte, hatten Dolmetscher bei sich. Vgl. ebenda, S. 92.

Craig, Brecht, Piscator und von dem schwedischen Regisseur Alf Sjöberg“.⁵⁸ Trotz der Autorität dieser professionellen Theatermacher betrachtet Brecht ihre allem Anschein nach mit denen des Publikums weitgehend übereinstimmenden Reaktionen – die sich mit den seinen kaum überschneiden – als „unsagbar lächerlich“:

Während einer Sterbeszene Mei Lan-fangs stieß ein neben mir sitzender Zuschauer einen Ton der Verblüffung über eine Geste des Artisten aus. Einige Zuschauer vor uns wandten sich empört um und zischten. Sie verhielten sich, als seien sie bei dem wirklichen Sterben eines wirklichen armen Mädchens zugegen. Ihr Verhalten war vielleicht richtig für eine europäische Theateraufführung, aber unsagbar lächerlich für eine chinesische. Der V-Effekt hatte seine Wirkung bei ihnen verfehlt.⁵⁹

Sergei Obraszow jedoch hat das einführende Moment entdecken können, und wie der obige Bericht suggeriert, ist es anderen Zuschauern bei dem Gastspiel Mei Lanfangs ähnlich ergangen – der dem traditionellen chinesischen Theater zugeschriebene Verfremdungseffekt ist folglich nur in Brechts Augen als solcher zu erkennen. Brechts Erkenntnisinteresse hindert ihn an einer tiefer greifenden Beurteilung. Der Grund könnte gut darin liegen, dass Brecht auf seine persönliche Vorstellung vom Verfremdungseffekt fixiert ist und alle Arten von Darstellungen, die in diese Richtung zu gehen scheinen, ein-

⁵⁸ Fischer-Lichte, Erika: Das eigene und das fremde Theater. Tübingen, Basel: Francke 1999, S. 103.

⁵⁹ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 206.

seitig wahrnimmt: Er sucht also – vielleicht auch unbewusst – Beispiele für eine anti-aristotelische Darstellungsweise. Um diese zu finden, erachtet er es anscheinend als unnötig, *Jingju* im Gesamtzusammenhang der chinesischen Tradition zu betrachten, während die anderen europäischen Zuschauer diese Brecht'sche Erwartung nicht zu haben scheinen. Daher sind sie bereit, die *Jingju*-Darstellung in ihrer Ganzheit zu respektieren, zu begreifen, deswegen können sie sich tief in diese einfühlen. Anders ausgedrückt, sie lassen sich von ihr berühren, können sich von ihr ohne filternde Interpretation ergreifen lassen. Brecht hingegen beurteilt sie vorschnell nach ihrem Schein, der auf seinem ersten instinktiven Eindruck beruht, und wehrt sich so gegen andere Möglichkeiten der Rezeption. Er ist von *Jingju* nur als möglicher Manifestation des V-Effekts begeistert, weshalb er seine (fehlenden) Empfindungen bei der Vorführung Mei Lanfangs nicht in Frage stellen will.

Wenn Brecht schon felsenfest von einem Vorhandensein des V-Effektes im traditionellen chinesischen Theater überzeugt ist, muss nun an dieser Stelle geklärt werden, ob in dessen Darstellungsziel (da wir es bis jetzt nur aus der Sicht des Zuschauers betrachtet haben) zumindest eine Tendenz oder Affinität zum V-Effekt zu erspüren ist. Ein grundlegender Unterschied zwischen dem Brecht'schen und dem chinesischen Rollenverständnis – der *Jingju*-Darsteller soll den Zuschauer emotional bewegen –, lässt sich aus dem folgenden Zitat von Mei Lanfang deutlich herauslesen, nämlich dass die Absicht, den Zuschauer mitzureißen, ohnehin ein selbstverständliches Ziel der *Jingju*-Darstellung ist:

A person usually tends a bit towards hero-worship when watching the performance of a famous artist. It

is easy to hold his attention, and therefore easy to move him; the performance does not just drift over his head.⁶⁰

Brechts V-Effekt war und ist also niemals das Ziel von *Jingju*-Schauspielern. Denn dieses Prinzip, in dem der Schauspieler den Zuschauer durch lebendige Darstellungsweise emotional anzustecken versucht, welches Brecht unbedingt vermeiden will, ist Mei Lanfang selbstverständlich. Der Gegensatz zwischen dem *Jingju*-Darstellungsprinzip und dem Rollenverständnis des Brecht'schen epischen Theaters, das auf Distanzierung des Schauspielers von seiner darzustellenden Figur, auf ein „Zitieren“, auf ein Prinzip des „Nicht – Sondern“⁶¹ abzielt, wird somit unübersehbar. Durch ein grundsätzliches Missverständnis kann Brecht das traditionelle chinesische Theater aber als ein Vorbild für die Verwendung des Verfremdungseffektes empfinden, weil er übersieht, dass der chinesische Schauspieler trotz der stilisierten und symbolischen *Xieyi*-

⁶⁰ Mei, Lanfang: Artistic Perception and Judgement. In: Mei, Lanfang: Reflections on My Stage Life. In: Peking Opera and Mei Lanfang. A Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master. By Wu Zuguang, Huang Zuolin and Mei Shaowu. Beijing: New World Press 1981, p. 42.

⁶¹ „Allereinfachste Sätze, die den V-Effekt anwenden, sind Sätze mit »nicht-sondern« (er sagte nicht »kommt herein«, sondern »geht weiter«. Er freute sich nicht, sondern er ärgerte sich.“). Brecht, Bertolt: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt. (E: Frühjahr 1940, Datierung unsicher.) In: Werke. Bd. 22.2, S. 641-659, hier: S. 656.

Brecht führt zum „Nicht – Sondern“-Prinzip weiter aus: „Der Schauspieler soll bei allen wesentlichen Punkten zu dem, was er macht, noch etwas ausfindig, namhaft und ahnbar machen, was er nicht macht. Er sagt z. B. nicht: ich verzeihe dir, sondern: das wirst du mir bezahlen. Er fällt nicht in Ohnmacht, sondern er wird lebendig. Er liebt seine Kinder nicht, sondern er haßt sie. Er geht nicht nach rechts hinten, sondern nach links vorn. Gemeint ist: der Schauspieler spielt, was hinter dem *Sondern* steht; er soll es so spielen, daß man auch, was hinter dem *Nicht* steht, aufnimmt.“ Brecht, Bertolt: Anweisungen an die Schauspieler. (E: 1940, Datierung unsicher.) In: Werke. Bd. 22.2, S. 667-668, hier: S. 667.

Darstellungsweise eine stark emotionale Beziehung zum Publikum herstellt.

Aus der Sicht eines Zuschauers, der *Jingju* im Kontext der chinesischen Tradition begreift, ist Brechts Satz „Es ist nicht ganz einfach, den V-Effekt der chinesischen Schauspielkunst als ein *transportables Technikum* (als vom chinesischen Theater loslösabaren Kunstbegriff) zu erkennen“⁶², vollkommen richtig, denn es ist nicht nur „nicht ganz einfach“, sondern genau gesagt unmöglich für *Jingju*-Kenner sowie Zuschauer, die sich auf die Gesamtheit von *Jingju* einlassen, dieses „Technikum“ zu erkennen. Brechts Urteil hinsichtlich der scheinbar unverständigen Zuschauer: „Der V-Effekt hatte seine Wirkung bei ihnen verfehlt“⁶³, ist auch zutreffend: Denn dieser V-Effekt soll bei ihnen auch „verfehlt“ sein und muss bei ihnen seine Wirkung für immer und ewig „verfehlt“ sein. Für Brecht ist Mei Lanfangs Darstellung fremd, „vielfach kalt“⁶⁴ – mit anderen Worten: eine fremdartige Darstellung für ihn, allerdings nicht für andere Zuschauer, nämlich für jene, denen die Einfühlung in dieses Theater gelingt, für sie ist die Darstellung „heiß“ genug, um ihre Herzen zutiefst zu berühren. Deswegen kann der V-Effekt bei ihnen auch nicht so eintreten, wie es Brecht erwartet. Es bleibt folglich festzustellen: *Jingju* ist kein episches Theater – die Begriffe des epischen Theaters sind *Jingju* also fremd und allen voran der des Brecht'schen Verfremdungsefektes.

⁶² Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 206.

⁶³ Ebenda.

⁶⁴ Ebenda, S. 202.

Brechts Ansatz ist folglich keine stimmige Auslegung einer Tradition, vielmehr hat er aus einer subjektiven Wahrnehmung heraus Elemente extrahiert, die er für seine eigene Theorieentwicklung fruchtbar machen kann. In Bezug auf den Verfremdungseffekt darf man sagen, dass Brechts Begegnung mit Mei Lanfangs Vorführung zu einem glücklichen und produktiven Missverständnis geführt hat.

Jan Knopf spricht von einem Brecht, der alle Traditionen beberbt, „die sich nutzbar machen lassen“ – in Bezug auf diese V-Effekte, die „als Mittel [...] – zu einem nicht geringen Teil – weder neu noch originell“ sind: Mittelalter, Barock, China, Rom usw. dienen ihm als Inspirationsquellen. Dennoch ist es nie sein Bestreben, bereits ausgebildete dramatische Mittel nur zu übernehmen, sondern im Vordergrund steht ihre Verwendbarkeit hinsichtlich zeitgenössischer Inhalte, das heißt, Brecht setzt die Elemente der ursprünglichen Tradition einer „formale[n] Isolierung“ aus.⁶⁵

Das sind jedoch zweierlei Dinge: Wenn Brecht in die Rolle eines *Jingju*-Studenten geschlüpft wäre, könnte man ihm vorwerfen, dass er die *Jingju*-Darstellung falsch auslegt und dass er *Jingju* zuerst erlernen müsste. Es handelt sich nun jedoch um einen ganz anderen Fall – dieses profunde Erlernen oder zumindest ein besseres Kennenlernen dieser dramatischen Kunst war offensichtlich nicht seine Absicht – es geht hier um die Fruchtbarmachung einer fremden Tradition für die eigene Arbeit: Brecht nimmt nur den Teil vom Ganzen, den er für seine Theatertheorie für zweckdienlich hält; er ist sich dessen bewusst, dass er an das traditionelle chinesische Theater eher isolierend als umfassend herangeht:

⁶⁵ Knopf, Jan: Brecht-Handbuch, Bd. 1: Theater. (Anm. 9) S. 388.

Es ist nicht ganz leicht, mit der Gewohnheit zu brechen, eine Kunstdarbietung *als Ganzes* aufzunehmen. Dies ist aber nötig, wenn man unter vielen Effekten gerade einen einzigen studieren will. Der Verfremdungseffekt wird auf dem chinesischen Theater auf folgende Weise erzielt: [...].⁶⁶

In diesem Fall dient ihm Mei Lanfangs Darstellung als bloßes Objekt seiner subjektiven Betrachtung, das für jede individuelle Interpretation offen ist. Mit dieser Einschränkung ist Brechts Betrachtungsweise von *Jingju* legitim. Wenn Brechts Behauptungen auf diese Ebene beschränkt geblieben wären, gäbe es keinen Grund, etwas gegen seine Äußerungen einzuwenden. Es steht ihm frei, sich von verschiedenen Quellen für seine Arbeit anregen zu lassen. Für Brecht scheint der Verfremdungseffekt in *Jingju* erzielt zu sein, und dies ist im Grunde genommen noch nicht zu beanstanden. Jedoch ganz anders verhält es sich hinsichtlich mancher seiner Behauptungen, die seinen Versuch zeigen, seine subjektiven Auslegungen als objektiv geltende Aussagen zu allgemeiner Gültigkeit zu erheben, wie z. B.: „Der Artist wünscht, dem Zuschauer fremd, ja befremdlich zu erscheinen.“⁶⁷ Diese Aussage widerspricht der Absicht Mei Lanfangs ganz und gar, denn er selbst beschreibt sein Gefühl während des Schauspielens wie folgt:

我每次演到这里，真觉得心酸，仿佛身临其境一样。演员和角色的关系就是这样，演员如果不体会剧情深入角色，就不可能

⁶⁶ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 201.

⁶⁷ Ebenda, S. 202.

被角色所感动，假使演员本身都没有受到感动，却拿什么来感动观众呢？⁶⁸

Jedes Mal, wenn ich diese Szene [es handelt sich um eine, in der er die eigenen Tränen abwischt, Anm. d. V.] spiele, fühle ich im Herzen tatsächlich Trauer, so als ob ich persönlich am Schauplatz des Geschehens zugegen wäre. Die Beziehung zwischen Schauspieler und seiner darzustellenden Figur funktioniert nämlich auf folgende Art und Weise: Wenn der Schauspieler nicht ins dramatische Geschehen eindringt und sich nicht tief in die darzustellende Person einfühlt, dann ist es unmöglich, von der Figur berührt zu werden; wenn der Schauspieler selbst ungerührt bleibt, wie kann er den Zuschauer bewegen?

⁶⁸ Mei, Lanfang 梅蘭芳: *Wutai shenghuo shishi nian* (舞台生活四十年: Vierzig Jahre Bühnenleben). Bd. 3. Beijing (北京: Peking): Zhongguo xiju chubanshe (中国戏剧出版社: Chinesischer Theaterverlag) 1987, S. 476.

Es gibt im Übrigen auch chinesische Interpreten, die anscheinend um jeden Preis Brechts Auslegungen zu *Jingju* zustimmen wollen und ohne jeglichen Beleg behaupten: „Auch wenn es sich um eine Liebesgeschichte handelt, z. B. die unglückliche Liebe zwischen dem jungen Akademiker Liang Shanbo und dem als Jungen verkleideten Mädchen Zhu Yingtai – die man gern mit ‘Romeo und Julia’ vergleicht –, wird die Liebe auf der Bühne nur symbolisch dargestellt, ohne jede Absicht, das Publikum zu Tränen zu bewegen. Die Ähnlichkeiten der Brechtschen Dramaturgie zur Peking-Oper sind vielleicht doch kein Zufall, denn es ist allgemein bekannt, daß Brecht im Jahre 1935 in Moskau einen der größten Peking-Oper-Künstler, Mei Lanfang [...], kennenlernte und seine Darbietungen bewunderte. [...] Manche Germanisten und Dramatiker in China glauben, daß die Peking-Oper Brecht bei der Vervollkommnung seiner Dramaturgie beeinflußt hat.“ Zhou, Chun: Bertolt Brecht und China. In: „Zeitenwende – die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Hrsg. v. Peter Wiesinger. Unter Mitarbeit v. Hans Derkits. Bd. 7: Gegenwartsliteratur. Deutschsprachige Literatur in nichtdeutschsprachigen Kulturzusammenhängen. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt a. M., New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2002 (= Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte, Bd. 59), S. 300-301.

Mei Lanfangs eigene Position ist also denkbar weit vom V-Effekt entfernt: Er wünscht sich offensichtlich überhaupt nicht, dem Zuschauer fremd bzw. befremdlich zu erscheinen, sondern ganz im Gegenteil – er betont hier ja nachdrücklich, wie sehr ein Schauspieler sich darum bemühen soll, den Zuschauer durch seine Darstellung zutiefst zu berühren. Also einführendes, lebendiges, emotionelles und leidenschaftliches Schauspiel wünscht er sich. Im Gegensatz dazu muss man nochmals zu Brechts Gedankengängen zurückkehren:

Er [der ‚Artist‘, Mei Lanfang] erreicht das [„dem Zuschauer fremd, ja befremdlich zu erscheinen“] dadurch, daß er sich selbst und seine Darbietungen mit Fremdheit betrachtet. So bekommen die Dinge, die er vorführt, etwas Erstaunliches. Alltägliche Dinge werden durch diese Kunst aus dem Bereich des Selbstverständlichen gehoben.⁶⁹

Diese Impression Brechts hat zunächst noch ihre künstlerische Berechtigung – jedoch bleibt er hier nicht stehen, sondern entwickelt die aus dieser Beobachtung entstandene Erkenntnis an einer anderen Stelle zu einer scheinbar überzeugenden Schlussfolgerung, wobei er meint, über das Empfinden des chinesischen Künstlers Bescheid zu wissen:

Wenn der chinesische Artist in der Pantomime (etwa das Reiten vorführend) seine eigenen Gliedmaßen betrachtet und mit den Blicken verfolgt, so kontrolliert er nicht nur, ob ihre Bewegungen richtig sind, sondern er legt in den Blick ein Erstaunen, als mache

⁶⁹ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 202.

er Entdeckungen: er entdeckt sie in besonderen Haltungen, und zeigt offen sein Befremden. So erzielt er die Wirkung eines Besessenen, seine Spielweise ist eine dämonische. Er entfremdet das Reiten, allerdings beileibe nicht, um es begreiflich zu machen.⁷⁰

Brecht geht hier soweit, in der Spielweise nicht nur Entfremdendes, sondern sogar eine besessene, ja sogar dämonische Dimension zu orten – auf keinen Fall jedoch sieht er eine Darstellung, die auf Begreiflichkeit abzielt. Damit steht seine Auslegung der stilisierten Darstellung in krassem Gegensatz zu Mei Lanfangs Auffassung: Der chinesische Schauspieler führt die stilisierte Bewegung des Reitens vor, bloß um den Eindruck des Reitens zu vermitteln. Mei Lanfang beschreibt das Ziel der stilisierten Darstellungsweise der Bewegungen in *Jingju* folgendermaßen:

京剧演员在台上所表达的騎馬、乘車、坐轎、开门、关门、上楼、下楼等等一切虚拟动作和手的各种指法，眼睛的各种看法，脚的各种走法，都是把实际生活的特点高度集中，用艺术夸张来表现到观众的眼前，使观众很清楚地抓住演员每一个动作的目的性。⁷¹

⁷⁰ Brecht, Bertolt: [Der chinesische Artist]. (E: 1936, Datierung unsicher.) In: Werke. Bd. 22. 1, S. 214.

⁷¹ Mei, Lanfang 梅蘭芳: *Mei Lanfang xiju sanlun* (梅蘭芳戏剧散論: Mei Lanfangs Essays über [traditionelles chinesisches] Theater). Beijing (北京: Peking): Zhongguo xiju chubanshe (中国戏剧出版社: Chinesischer Theaterverlag) 1959, S. 25-26.

Wenn der *Jingju*-Darsteller auf der Bühne das Reiten, eine Fahrt im Wagen, das Sitzen in der Sänfte, das Öffnen und Schließen der Türe, das Emporsteigen sowie Hinuntergehen der Treppen und andere Bewegungen mittels Pantomime darstellt und verschiedene Arten der Fingerbewegungen [...]⁷², des Schauens [...] [und] des Gehens [...] stilisiert, zeigt [er] die Besonderheiten [dieser Bewegungen] des realen Lebens in einer höchst konzentrierten Form, führt [diese Abläufe] durch künstlerische Übertreibung den Augen des Zuschauers vor, damit der Zuschauer den Zweck jeder einzelnen Bewegung des Darstellers sehr klar begreift.

Keine Spur des Verfremdungseffektes lässt sich in dem im Zitat beschriebenen Prinzip entdecken: Beide, Brecht und Mei Lanfang, heben zwar das Selbstverständliche aus seiner Selbstverständlichkeit heraus – hier besteht also eine Ähnlichkeit –, jedoch verfolgen sie verschiedene Ziele mit dieser Vorgangsweise: Brecht geht es um die Verfremdung, der chinesische Künstler aber zeigt das Reiten nicht in selbstverständlicher, sondern in konzentrierter Form, um das Reale in seiner ganzen Besonderheit zu gestalten. Alle a-naturalistischen Elemente innerhalb des *Jingju*-Theaters haben einzig und allein einen ästhetischen Sinn und sollen im Publikum eher ästhetisches Wohlgefallen als kritisches Denken erregen: „They all seem to create alienation effects, but [...] they are intended to provide immediate aesthetic pleasure for the audience and are not necessarily meant to encourage critical thinking.“⁷³ Bewe-

⁷² In [] Änderungen gegenüber einer wörtlichen Übersetzung aus dem Chinesischen.

⁷³ Sun, Huizhu: Aesthetics of Stanislavsky, Brecht, and Mei Lanfang. In: Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Pre-

gungen, die für einen unerfahrenen Betrachter noch so sehr den Anschein des Befremdens erwecken können, sind für das Kennerpublikum dechiffrierbar: „Das Kennerpublikum ist fähig, vorgegebene Bewegungsabfolgen vom einfachen Augenaufschlag bis hin zum Tanz zu entschlüsseln und somit vom Akteur zum Gehalt der Geschichte abzuleiten.“⁷⁴

Auch Fritz Erpenbeck, der verantwortliche Redakteur der Moskauer Emigrantenzeitschrift *Das Wort*, an der Brecht als Beiträger und Herausgeber mitarbeitete, sieht die Besonderheiten der Darstellung im traditionellen chinesischen Theater – insbesondere in der Pantomime – und ortet eine unüberbrückbare Kluft zwischen der Darstellung des traditionellen chinesischen Theaters und dem Verständnis des deutschen Publikums:

Solche Art des Theaterspielens hat [...] zwei unumgängliche Voraussetzungen, die bei uns restlos fehlen: Erstens beherrscht das Publikum (vom Kind bis zum Greis) diese wortlose Bühnensprache wie seine Alltagssprache, weil sich das chinesische Theater ganz und gar inmitten des Volkes als Volkstheater entwickelt hat; zweitens hat sich der chinesische Schauspieler im Laufe der Jahrhunderte eine für uns unvorstellbare Fähigkeit traditionellen Stilisierens erworben.⁷⁵

sent. Edited and translated by Faye Chunfang Fei. Foreword by Richard Schechner. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2002, p. 177.

⁷⁴ Gissenwehrer, Michael u. Jürgen Sieckmeyer: Peking Oper. Theaterzeit in China. Schaffhausen, Zürich, Frankfurt a. M., Düsseldorf: Edition Stemmler 1987, S. 26.

⁷⁵ Erpenbeck, Fritz: Episches Theater oder Dramatik? Ein Diskussionsbeitrag anlässlich der Aufführung von Bertolt Brechts »Der kaukasische Kreidekreis«. In: Brechts Theaterarbeit. Seine Inszenierung des »Kaukasi-

Diese Feststellung erklärt auch das Missverständnis Brechts, denn er erfüllt naturgemäß keine dieser Voraussetzungen. Dennoch betrachtet er die Vorführungen ohne den erwähnten Hintergrund als lesbar und zieht entsprechend falsche Schlüsse aus seinen Beobachtungen.

Hans Mayer, in seinen Leipziger Jahren mit Bertolt Brecht gut bekannt, schreibt in seinem im Jahre 1971 erschienenen Aufsatz *Anti-Aristoteles*, dass die „historisierende Gestik“ des chinesischen Artisten ein gemeinsames Geschichtsbewusstsein von Publikum und Schauspieler erfordert.⁷⁶ Auch Brecht verlangt eine Historisierung des Theaters, jedoch mit dem Ziel, die Historien so darzustellen, dass das Theaterspielen als Theaterspiel – als ein vergangenes Geschehen – sichtbar wird:

Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen. Dasselbe kann natürlich auch mit Zeitgenossen geschehen, auch ihre Haltungen können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden.⁷⁷

So bedeutet dies beinahe das Gegenteil dessen, was in *Jingju* erreicht wird.⁷⁸

schen Kreidekreises« 1954. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985 (= suhrkamp taschenbuch materialien 2062), S. 179.

⁷⁶ Mayer, Hans: *Anti-Aristoteles*. (Anm. 10) S. 33.

⁷⁷ Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater. (Anm. 41) S. 554-555.

⁷⁸ Vgl. Mayer, Hans: *Anti-Aristoteles*. (Anm. 10) S. 33.

In diesem Zusammenhang muss auf einige wenige Ansätze in der einschlägigen Forschungsliteratur verwiesen werden, in denen es zumindest punktuelle Übereinstimmungen mit meiner eigenen Interpretation gibt: Wang Jian meint in seinem Aufsatz *Über die Begegnung zwischen Brecht und Mei Lan-fang*: Was Brecht „als Mimik und Gestik des Kontrollierens, Erstaunens, Entdeckens und Befremdens“ auffasst, sind nur seine „eigene[n] Projektionen“.⁷⁹ Auch Carol Martin ist der Meinung: “Another explanation of Mei's system of acting is that it is just the opposite of Brecht's.”⁸⁰

Entsprechend nebulös und kryptisch fällt Brechts Begründung für den von ihm unterstellten V-Effekt aus:

Der chinesische Artist holt seinen V-Effekt aus dem Zeugnis der Magie. Das »wie man es macht« ist noch geheimnisvoll, das Wissen ist noch das Wissen von Tricks, es ist in der Hand weniger, die es sorgsam hüten und aus ihrem Geheimwissen Gewinn ziehen; dennoch wird hier schon in das Naturgeschehen eingriffen, das Machenkönnen erzeugt die Frage, und in Zukunft wird der Forscher, bemüht, das Naturgeschehen verständlich, beherrschbar und irdisch zu machen, immer wieder zunächst einen Standpunkt aufzusuchen, von dem aus es geheimnisvoll, unverständlich und unbeherrschbar erscheint. Er wird sich

⁷⁹ Wang, Jian: Über die Begegnung zwischen Brecht und Mei Lan-fang. In: Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur 2 (2001), S. 199.

⁸⁰ Martin, Carol: Brecht, Feminism, and Chinese Theatre. In: The Drama Review 43, 4 (1999), p. 78.

in die Haltung des Staunenden bringen, den V-Effekt anwenden.⁸¹

Mei Lanfangs Darstellung erzeugt bei Brecht eigentlich einen Fremdheitseffekt, den Brecht jedoch als Verfremdungseffekt interpretiert. Seinen Ausführungen, die er wahrscheinlich als überzeugenden Beweis für seine zur damaligen Zeit noch ziemlich neue Theatertheorie brauchte, fehlt es an genauerer Recherche. Dennoch behauptet er mit großer Bestimmtheit: „Auch die alte chinesische Schauspielkunst kennt den Verfremdungseffekt, sie wendet ihn in sehr raffinierter Weise an.“⁸² Die von Brecht hier ins Spiel gebrachte Raffinesse lässt darauf schließen, dass er einen Sachverhalt feststellt, der ausschließlich für ihn evident ist. Renata Berg-Pan erfasst Brechts Dilemma sehr treffend: “He wanted to find ‘Verfremdung’ at all cost, and thus he found it, indeed, although on his own terms.”⁸³ Man kann Berg-Pan hier nur voll und ganz zustimmen: Brecht wollte Verfremdung finden, koste es, was es wolle.

Brecht versteht seine Interpretation jedoch als eine, die Anspruch auf universelle Gültigkeit hat: „Man muß sich also vorstellen können, daß sie den V-Effekt auch erzielen bei ihren chinesischen Zuschauern.“⁸⁴ Diese Behauptung ist nicht fundiert und wohl gänzlich unzutreffend, denn in der Aufführung

⁸¹ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 207.

⁸² Ebenda, S. 200.

⁸³ Berg-Pan, Renata: Bertolt Brecht and China. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1979 (= Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, Bd. 88), S. 169.

⁸⁴ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 206.

des traditionellen chinesischen Theaters werden normalerweise bei den chinesischen Zuschauern sehr starke Emotionen hervorgerufen: Es gibt ja tatsächlich in China Berichte über Aufführungen, bei denen sich Zuschauer emotionell so tief in das Geschehen involvieren, dass sie so weit gehen und sogar auf die Bühne stürzen, um den Bösewicht des Stücks zu verprügeln bzw. zu beschimpfen. Ein entsprechendes Beispiel ist das gerade von Mei Lanfang gespielte *Jingju*-Stück *Laoyu yuan-yang* (牢獄鴛鴦: *Das Mandarinentenpaar im Gefängnis*) (darauf wird weiter unten, in Unterkapitel 6.3.2.2. „Emotional ausgelöste Kritik des Zuschauers“ genauer eingegangen). Nach dieser Aufführung preist Mei Lanfang den Darsteller, der die böse Figur gespielt hat: “這也可以證明您演得太像了。台下才動真火的。”

⁸⁵ („Das kann auch beweisen, dass Sie sehr lebendig dargestellt haben [–] erst deshalb konnte sich der Zuschauer aufregen.“) Bernd Eberstein weiß über dieses Ereignis ebenfalls Bescheid und weist in seinem Buch *Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert* auf Brechts Fehleinschätzung hin:

Bertold [sic!] Brecht, der am Musiktheater der Chinesen gerade dessen verfremdenden Charakter schätzte, hätte dieses Beispiel der vollkommenen Verwechslung der dargestellten Realität mit der Realität selbst wohl zu denken geben müssen. Das Lob, das Mei Lanfang nach dem Stück dem Schauspieler für seine hervorragende Darstellung des Kreisbeamten zollte, kann – bezogen auf Brechts Meinung von

⁸⁵ Mei, Lanfang 梅蘭芳: *Wutai shenghuo shishi nian* (舞台生活四十年: Vierzig Jahre Bühnenleben). Bd. 2. Shanghai (上海: Schanghai): *Pingming chubanshe* (平明出版社: Pingming Verlag) 1954, S. 55.

[sic!] chinesischen Theater – eigentlich nur als eine Widerlegung Brechts verstanden werden.⁸⁶

Wie bereits festgestellt, verfolgt *Jingju* keineswegs die Verfremdung als Darstellungsziel. Das Lob von Mei Lanfang für den Schauspieler ist so zu erklären: Er hat sein Ziel – den Kreisbeamten als hassenswert darzustellen – so überzeugend erreicht, dass er mit seinem Schauspiel der Realität nahe kam, und damit widerlegte er Brechts Behauptung, das Darstellungsziel von *Jingju* läge in der Verfremdung.

Ein chinesischer Zuschauer verfolgt das stilisierte traditionelle chinesische Theaterspiel also mit ähnlichen Emotionen wie ein westlicher Zuschauer ein Stück, das nach Lessing'schem oder Stanislavski'schem Vorbild in Szene gesetzt worden ist. Auch Y.T. Luk betont: "In spite of the blatant theatricality, the convention of the Chinese stage is such that the spectator would still find himself responding emotionally to the acting on the stage as if it were an illusion of reality."⁸⁷ Mit *Jingju* bei chinesischen Zuschauern Verfremdungseffekte erzielen zu wollen, würde ein recht unglückliches Unterfangen darstellen. Man muss sich daher nicht, soll sich auch nicht vorstellen können, „daß sie den V-Effekt auch erzielen bei ihren chinesischen Zuschauern“.⁸⁸

⁸⁶ Eberstein, Bernd: Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert. (Anm. 23) S. 220 (Fußnote 27).

⁸⁷ Luk, Y.T.: Chinese Theatricalism and Modern Drama. In: Acculturation. Responsables de la publication: Eva Kushner et Milan V. Dimić avec la collaboration de Paul Chavy, Marguerite K. Garstin et Paul A. Robberecht. Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien: Peter Lang 1994 (= Actes du Xle Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée [Paris, 20-24 août 1985], Vol. 9), S. 251.

⁸⁸ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 206.

Es wäre nicht weiter sinnvoll, in dieser Arbeit jeden Satz der Fehleinschätzung Brechts, welcher der eigentlichen Absicht Mei Lanfangs bzw. dem Darstellungsziel von *Jingju* widerspricht, aufzugreifen und zu widerlegen. Eine andere Perspektive ist hier zielführender: Einmal abgesehen von Brechts unzutreffenden Behauptungen über die Wünsche, Gefühle und Rezeptionsmöglichkeit der Chinesen weisen andere Momente in seinen Interpretationen der Schauspielkunst Mei Lanfangs auf einen höchst interessanten Aspekt hin, der sich beim chinesischen Publikum auf der Ebene des Unbewussten befindet: Auf Grund des auf der chinesischen Theatertradition beruhenden stillschweigenden Einverständnisses zwischen Darsteller und Zuschauer über die stilisierte und symbolische Darstellungsweise käme ein chinesischer Zuschauer nie auf die Idee, *Jingju* aus dem Blickwinkel Brechts zu betrachten. Denn die stilisierte Darstellungsweise ist von vornherein ein stillschweigendes Einverständnis, etwas Selbstverständliches zwischen einem *Jingju*-Darsteller und seinem Publikum, das im Stande ist, sie zu entschlüsseln. Auch außerhalb der chinesischen Tradition stehende Rezipienten, welchen die Chiffren dieses Theaters als offensichtlich oder zumindest ausgewiesen erscheinen, würden sie nie als verfremdet empfinden können. Ein hartnäckiges Beharren auf seiner Wahrnehmung ermöglicht es Brecht, die Darstellung aus einer völlig anderen Perspektive, also zu seinem Zweck der Verwendung des Verfremdungseffektes zu beobachten und zu analysieren (das bedeutet jedoch nicht – wie in diesem Unterkapitel bereits ausführlich dargelegt –, dass die Schauspielkunst von *Jingju* auf den V-Effekt abzielen will). Die von Brecht empfundene Verfremdung liegt in dieser Hinsicht im toten Winkel der chinesischen Betrachtungsweise. Außerdem, wenn Brecht die Möglichkeit dazu gehabt hätte, sich län-

ger und intensiver mit dem traditionellen chinesischen Theater zu beschäftigen, wäre das fruchtbare Missverständnis vielleicht auch zu vermeiden gewesen – also wahrscheinlich wurde der deutsche Dramatiker erst durch die Flüchtigkeit der Begegnung mit Mei Lanfangs Vorführung dazu befähigt, sie für seine eigenen Zwecke zu verwenden:

Be that as it may, Brecht's encounters with Eastern theater were brief. Because of that brevity, Brecht was free to adapt what he had seen to his own purposes.⁸⁹

Unter diesen Voraussetzungen kann Brecht die von ihm empfundene verfremdende Darstellungstechnik in der chinesischen Schauspielkunst, die ihm „für ein realistisches und revolutionäres Theater“⁹⁰ als ein vergleichbares Beispiel bzw. ein Verwendungsmuster seiner Theorie des V-Effekts verwendbar zu sein scheint, „mit Gewinn studieren“: „Tatsächlich können nur diejenigen ein Technikum wie den V-Effekt der chinesischen Schauspielkunst mit Gewinn studieren, die ein solches Technikum für ganz bestimmte gesellschaftliche Zwecke benötigen.“⁹¹

Es wird lohnend sein, später auf die Frage zurück zu kommen, wie das traditionelle chinesische Theater auf die Brecht'sche Weise konkret betrachtet werden kann; deren Beantwortung

⁸⁹ Tsubaki, Andrew T.: Brecht's Encounter with Mei-Lan-Fang (Peking Opera Actor) and *Taniko* (Japanese No Play). In: Brecht Unbound. Presented at the International Bertolt Brecht Symposium, held at the University of Delaware, February 1992. Edited by James K. Lyon and Hans-Peter Breuer. Newark: University of Delaware Press, London: Associated University Presses 1995, p. 176.

⁹⁰ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 206.

⁹¹ Ebenda, S. 207.

wird es ermöglichen, die Beziehung zwischen dem Brecht'schen epischen Theater und *Jingju* zu analysieren.

4. Aristotelisches vs. nichtaristotelisches Theater

Wenn *Jingju* dem Brecht'schen nichtaristotelischen Theater – besonders unter dem Aspekt der Absicht der Schauspieler – nicht entspricht, bedeutet dies natürlich nicht, dass *Jingju* dann automatisch ein aristotelisches Theater ist – denn es besteht immerhin noch die Möglichkeit, dass das traditionelle chinesische Theater, also D (vgl. Fragestellungsschema in der Einleitung), weder B noch A sein könnte. Es ist nun dringend notwendig, zunächst auf den Kern des aristotelischen Theaters einzugehen, um dessen Vergleich mit dem traditionellen chinesischen Theater und dem Stanislawski'schen Theater zu ermöglichen und um die charakteristischen Eigenheiten eines nichtaristotelischen Theaters beschreiben zu können.

4.1. Griechische Antike

4.1.1. Die Mimesis bei Xenophon und Platon

Bevor man sich genauer mit dem aristotelischen Theater auseinander setzt, muss man den Begriff der Mimesis der Antike Hellas' skizzieren. Der Terminus „Mimesis“ enthält ursprünglich die Bedeutungen des „Trugbildes“ und der „Täuschung“.⁹² Vor Platon führt wahrscheinlich der Schüler Sokrates' Xenophon (um 430 v. Chr. – um 354 v. Chr.) als Erster die Theorie der Kunst als Mimesis nachweisbar aus, interpretiert sie jedoch

⁹² Grassi, Ernesto: Die Theorie des Schönen in der Antike. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg 1962 (= Kunstgeschichte, Deutung, Dokumente), S. 124.

„als ‚Darstellung‘ jener Schönheit, die entweder *der Natur* – ihrer Ordnung und ihren Proportionen – unmittelbar entnommen oder in menschlichen Werken, die durch Gestaltung geistiger Werke die *höhere Natur* sinnfällig darstellen, gefunden wird“.⁹³ Kunst ist „Nachahmung der sinnlichen wie der geistigen Objekte“, und „die Nachahmung der schönen geistigen Züge ist *angenehmer und schöner*, denn sie versinnlichen die Vollendung des Menschen, also die ihm schlechthin zukommende ‚Praxis‘“.⁹⁴ Ernesto Grassi formuliert dieses vorplatonische Verständnis von Mimesis folgendermaßen: „Seit Xenophon ist, neben und über der Nachahmung des Realen, das Trachten nach der Darstellung eines Ideals aufzuweisen, das in sich die verschiedenen Eigenschaften aufnimmt und nachbildet.“⁹⁵ Die Nachahmung oder Darstellung der Schönheit ist also in der Antike zu jener Zeit ein Ziel der künstlerischen Mimesis. Zu diesen nachahmenden Künsten gehören nicht nur Malerei, Bildhauerei, sondern auch Musik und Dichtung.

Später wird Mimesis der zentrale Begriff in Platons philosophischer Theorie zur Dichtkunst: „[A]lle Dichter, von Homer angefangen, ahmen Bilder der Tüchtigkeit nach und der übrigen Dinge, von denen sie in ihren Dichtungen handeln.“⁹⁶ Der nachahmende Künstler kann nach Platons Ansicht jedoch kein tatsächliches Wissen von seinem nachzuahmenden Objekt haben, dazu schreibt Platon in seiner Schrift *Der Staat (Politeia)* Folgendes: „Also weder ein Wissen noch eine richtige Meinung

⁹³ Ebenda, S. 76.

⁹⁴ Ebenda, S. 78.

⁹⁵ Ebenda.

⁹⁶ Platon: *Der Staat*. Über das Gerechte. Übers. und erläutert v. Otto Apelt. Durchgesehen und mit ausführlicher Literaturübersicht, Anmerkungen und Registern versehen v. Karl Bormann. Einleitung v. Paul Wilpert. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1979, S. 393.

wird der Nachahmer haben von dem, was er nachahmt, was Schönheit oder Schlechtigkeit betrifft.“⁹⁷ Jede Nachahmung sei eine Spielerei und stelle keine ernsthafte Tätigkeit dar.⁹⁸ Mit den folgenden Worten Sokrates’ führt Platon diese Anschauung weiter aus: „Darauf nun wollte ich hinaus, als ich sagte[...], die Malerei und überhaupt die Nachahmungskunst halte sich bei der Herstellung ihrer Werke fern von der Wahrheit, stehe aber auch in engem Verkehr mit einem Teil in unserer Seele, der von der Einsicht weit entfernt ist; und das Ziel dieses Bundes und dieser Freundschaft sei nichts Gesundes und Wahres.“⁹⁹ Aus diesem Zusammenhang ist zu entnehmen, dass bei Platon Nachahmung immer nur eine bloß äußerliche Nachbildung eines Wesens sein kann. Nachahmungskunst bleibt immer nur weit entfernt von der Wirklichkeit, da „die gleichen Gegenstände uns gebogen und gerade [erscheinen], je nachdem man sie im Wasser oder außerhalb desselben sieht, und bald hohl, bald erhaben infolge der Gesichtstäuschung bei den Farben; und dies deutet doch klar auf einen völlig verworrenen Seelenzustand hin“.¹⁰⁰ Platon argumentiert mit den Worten Sokrates’, dass nicht nur „die perspektivische Malerei“, sondern jegliche „Gauklerkunst sowie die vielen anderen Blendwerke dieser Art“, auf eine solche Schwäche der menschlichen Natur mit ihren Täuschungen abzielen.¹⁰¹

Gemäß dieser kritischen Haltung gegenüber den nicht wirklich wissenden Nachahmern scheint dem Philosophen Platon, laut Manfred Brauneck, „auch die erkenntnismäßige Nichtigkeit der

⁹⁷ Ebenda, S. 395.

⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 396.

⁹⁹ Ebenda, S. 397.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 396.

¹⁰¹ Ebenda.

künstlerischen Mimesis erwiesen".¹⁰² Es lässt sich nun interpretieren, dass auf Grund dieser Nichtigkeit eine gewisse Entfremdung des nachgeahmten Objektes entsteht. Brauneck greift nun die Gedanken der platonischen Ideenmetaphysik auf, um das Theater im platonischen Sinn zu beleuchten und kommt zu dem Schluss: „Das Theater verstärkt diesen Aspekt um einen weiteren Grad der Entfremdung durch die Suggestivität, mit der es seine Scheinhaftigkeit überspielt: das direkte Reden des Dichters in der Rolle eines anderen und die Identifikation des Schauspielers mit dieser Rolle.“¹⁰³ Ob Platon dieser Interpretation zugestimmt hätte, ist heute nicht mehr zu entscheiden, jedoch scheint dieser Standpunkt der Brecht'schen Maßnahme des Verfremdungseffektes ähnlich zu sein, da jede Darstellung nach Platons Auffassung hinter der Wirklichkeit zurückbleiben muss – Brecht macht den Menschen diese Tatsache durch sein episches Theater ersichtlich und bewusst, indem er die Technik des „Zitierens“ der darzustellenden Figur von seinem Schauspieler fordert, um die dem deutschen Dramatiker unmöglich scheinende „restlose Verwandlung“ in die Rolle zu vermeiden (vgl. Kap. 3.1. „Zitieren“ – Die Spielweise der Verfremdung).

4.1.2. Aristoteles' *Poetik*

Der bedeutendste Schüler Platons ist, auch im Hinblick auf die Poetologie, Aristoteles. Platons philosophische Theorie zur Dichtkunst hat zwar direkte Wirkung auf Aristoteles' *Poetik*, welche für die europäische Theatertheorie eine wesentliche

¹⁰² Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters.* Bd. 1. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler 1993, S. 81.

¹⁰³ Ebenda.

Grundlage bietet, jedoch übernahm Aristoteles die skeptische Haltung Platons gegenüber der Mimesis nicht: Für ihn ist die Dichtkunst keine Täuschung, sondern Mittel zum Ausdruck eines höchst wahrscheinlichen, obzwar fiktiven Geschehens – es gibt also einen grundlegenden Bewertungsunterschied zwischen Platon und Aristoteles bezüglich dieses Begriffes. Schon im ersten Kapitel seiner Schrift *Poetik* stellt Aristoteles klar, dass alle Dichtungsgattungen und die Musik, „[d]ie Epik und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung sowie – größtenteils – das Flöten- und Zitherpiel“¹⁰⁴, Nachahmungen sind, ohne diese jedoch abzuwerten. Mit je verschiedenen Mitteln bzw. Gegenständen oder auf je unterschiedliche Weise ahmen sie nach.¹⁰⁵ Damit liegt die Nachahmung, also Mimesis, der *Poetik* zugrunde. Am Anfang des vierten Kapitels geht Aristoteles auf den Ursprung einer menschlichen Eigenschaft zurück: Die Nachahmung gehört zu den dem Menschen angeborenen Fähigkeiten; im Unterschied zu den restlichen Lebewesen ist der Mensch besonders dazu befähigt, bereits von Kindheit an seine Kenntnisse durch Nachahmung und die daran verbundene Freude zu erwerben.¹⁰⁶ Basierend auf dieser menschlichen Veranlagung erklärt Aristoteles die Entstehung der Dichtung: Da die Nachahmung sowie die Melodie und der Rhythmus unserer Natur entsprechen „– denn daß die Verse Einheiten der Rhythmen sind, ist offenkundig –, haben die hierfür besonders Begabten von den Anfängen an allmählich Fortschritte gemacht und so aus den Improvisationen die Dichtung hervorgebracht“.¹⁰⁷ Im zweiten

¹⁰⁴ Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1994, S. 5.

¹⁰⁵ Vgl. ebenda.

¹⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 11.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 13.

Kapitel der *Poetik* führt Aristoteles aus, dass die Nachahmenden „handelnde Menschen“, die „notwendigerweise entweder gut oder schlecht“ sind, nachahmen.¹⁰⁸ Den Grund für diese Notwendigkeit der guten bzw. schlechten Charaktere erklärt Aristoteles, dass die menschlichen Charaktere fast immer unter einer dieser beiden Kategorien fallen und daher sind alle Menschen durch „Schlechtigkeit und Güte“ ihrer Charaktere zu unterscheiden.¹⁰⁹ Folglich sollen oder müssen die nachgeahmten Handelnden „entweder besser oder schlechter“ sein, „als wir zu sein pflegen, oder auch ebenso wie wir“.¹¹⁰ Unter diesem Wort „wir“ müssten durchschnittliche Menschen verstanden werden. Die zwei Gegensätze der menschlichen Eigenschaften liegen auch dem wesentlichen Unterschied zwischen der Tragödie und der Komödie zugrunde: „[D]ie Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuhaben, als sie in der Wirklichkeit vorkommen.“¹¹¹

In seiner *Poetik* setzt sich Aristoteles vorwiegend mit der Theorie zur Tragödie auseinander, wobei, wie schon erwähnt, die Mimesis die Basis dieser dramatischen Darstellung bildet. Das Ziel der Tragödie besteht jedoch darin, die Katharsis herbeizuführen, deren Wirkung der Philosoph in seiner genaueren Definition von der Tragödie beschreibt: „Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern [Griechisch *e/eos*

¹⁰⁸ Ebenda, S. 7.

¹⁰⁹ Ebenda.

¹¹⁰ Ebenda.

¹¹¹ Ebenda, S. 8.

und *phobos*] hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“¹¹² Als Grund dafür, warum die Tragödie unbedingt von „bestimmter Größe“ sein muss, gibt Aristoteles Folgendes an: „Das Schöne beruht nämlich auf der Größe und der Anordnung.“¹¹³ Denn weder ganz kleine noch ganz große Gegenstände oder Lebewesen können schön sein.¹¹⁴ Überdies fordert Aristoteles unter anderem, dass die Lösung der Handlung „aus der Handlung selbst hervorgehen muß, und nicht – wie in der »Medea« und wie in der »Ilias« die Geschichte von der Abfahrt – aus dem Eingriff eines Gottes“.¹¹⁵ Damit unterscheidet sich das aristotelische Theater von anderen Theatertraditionen, die märchenhafte oder überirdische Elemente aufweisen.

4.2. Lessings *Hamburgische Dramaturgie*

Aristoteles’ *Poetik* beeinflusst auch in starkem Maße die deutsche Theatertheorie. Wie allgemein bekannt übersetzt Lessing die griechischen Begriffe *eleos* und *phobos* mit „Mitleid“ und „Furcht“ statt mit „Jammer“ und „Schaudern“.¹¹⁶ Über den Begriff „Mitleid“ beruft sich Lessing auf Moses Mendelssohn und zitiert dessen *Briefe über die Empfindungen* in seiner berühmten *Hamburgische[n] Dramaturgie*: „Das Mitleid [...] ist

¹¹² Ebenda, S. 19.

¹¹³ Ebenda, S. 25.

¹¹⁴ Vgl. ebenda, S. 25-27.

¹¹⁵ Ebenda, S. 49.

¹¹⁶ „Die Tragödie‘, sagt er [Aristoteles], ‚ist die Nachahmung einer Handlung, – die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht, die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt.‘“ Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Mit einer Einleitung von Claus Träger. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1972, S. 423.

eine vermischt Empfindung, die aus der Liebe zu einem Gegenstande, und aus der Unlust über dessen Unglück zusammengesetzt ist.“¹¹⁷ Lessing erläutert diesen Sachverhalt mit einem weiteren ausführlichen Zitat von Mendelssohn:

„[...] da jede Liebe mit der Bereitwilligkeit verbunden ist, uns an die Stelle des Geliebten zu setzen: so müssen wir alle Arten von Leiden mit der geliebten Person teilen, welches man sehr nachdrücklich Mitleiden nennt.“¹¹⁸

Das besondere Merkmal der Lessing’schen Theatertheorie besteht darin, die über die Poetiker der Renaissance und des Barocks (wie z. B. Martin Opitz) bis zu Johann Christoph Gottsched gültig gebliebene Ständeklausel in seiner Entwicklung des bürgerlichen Trauerspiels aufzuheben. Denn nach Lessings Ansicht steht das persönliche Schicksal, das rein Menschliche, im Mittelpunkt einer Theateraufführung. Dies allein vermag dem Zuschauer jene emotionalen Reaktionen zu entlocken, welche über Erfolg oder Misserfolg eines Theaterstückes entscheiden:

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicher Weise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht

¹¹⁷ Mendelssohn, Moses: Briefe über die Empfindungen. Zit. n. Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Ebenda, S. 409.

¹¹⁸ Ebenda, S. 410.

als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfodert einen einzeln Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.¹¹⁹

Somit konzentriert sich das bürgerliche Trauerspiel auf Individuenschicksale. Der andere Begriff, den die Katharsis umfasst, nämlich die Furcht, soll nach Lessings Meinung „aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspring[en]; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können“.¹²⁰ Diese Furcht ist schlicht und einfach „das auf uns selbst bezogene Mitleid“.¹²¹ Daher ist es die Voraussetzung für diese Furcht, dass der Dichter den tragischen Helden „mit uns von gleichem Schrot und Korne schildere“¹²², also ihn als einen uns gleichen Menschen schafft. Erst auf dieser Basis kann nach Lessings Meinung der Zuschauer die dargestellte Figur verstehen, weil er an ihrer Stelle auch so handeln würde wie sie. Dabei beruft sich Lessing auf seine Interpretation von Aristoteles: „Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen [nämlich dem des Helden] eben so ähnlich werden könne, als wir ihm zu sein uns selbst fühlen: und diese Furcht sei es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife

¹¹⁹ Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. (Anm. 116) S. 105.

¹²⁰ Ebenda, S. 411.

¹²¹ Ebenda.

¹²² Ebenda, S. 413.

bringe.“¹²³ Würde die Furcht nicht zustande kommen, könne es auch kein Mitleid geben¹²⁴, „weil nichts unser Mitleid erregt, als was zugleich unsere Furcht erwecken kann“.¹²⁵ Diese beiden Leidenschaften müssen jedoch in einem adäquaten Maße gehalten werden, dies ist in der Lessing’schen Interpretation der „Aristotelischen Reinigung der Leidenschaften“¹²⁶, also der Katharsis, zu finden:

Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruhet, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen, sich diesseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchem sie inne stehet: so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muß nicht allein, in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzet. Gleichfalls muß das tragische Mitleid, in Ansehung der Furcht, dem, was zu viel, und dem, was zu wenig, steuern: so wie hin-

¹²³ Ebenda, S. 413-414.

¹²⁴ Vgl. ebenda, S. 413.

¹²⁵ Ebenda, S. 414.

¹²⁶ Ebenda, S. 430.

wiederum die tragische Furcht, in Ansehung des Mitleids.¹²⁷

Das letztendliche Ziel der Nachahmung im Theater liegt nun nicht darin, das menschliche Verlangen nach ästhetischem Genuss zu befriedigen, sondern moralische Belehrung dadurch zu vermitteln (vgl. z. B. Lessing'sche Dramen *Emilia Galotti*, *Nathan der Weise*), dass eine glaubwürdige, nachahmenswerte und sich mit dem Publikum auf der gleichen Sozialschicht befindende Bühnenfigur den Zuschauer dazu verleitet, sich mit ihr zu identifizieren.

Die Wirkung des Theaters, die Aristoteles und Lessing hervorbringen wollen, kann man mit einem Satz zusammenfassen: Der Zuschauer muss von der Bühnendarstellung emotionell gerührt werden. Seien es Furcht und Mitleid, seien es Jammer und Schaudern, all diese hervorzurufenden Gefühle sind nur zu dem Zweck bestimmt, nämlich die Identifikation des Zuschauers mit dem tragischen Helden zu ermöglichen. Dieser Zweck ist dem des traditionellen chinesischen Theaters vergleichbar, denn auch dieses, wie in Unterkapitel 3.2. „Verfremdungseffekt oder Fremdheitseffekt?“ bereits erläutert, zielt mit seiner stilisierten Darstellungsweise auf die Erregung von Emotionen beim Zuschauer ab; und wenn sich ein Zuschauer emotional so tief in das Bühnengeschehen einfühlt, dass er auf die Bühne stürzt und den Bösewicht des Stücks beschimpft und sogar verprügelt¹²⁸, liefert das gerade einen aussagekräftigen Beweis dafür, dass das traditionelle chinesische Theater das Identifi-

¹²⁷ Ebenda, S. 430-431.

¹²⁸ Vgl. Mei, Lanfang 梅蘭芳: *Wutai shenghuo shishi nian* (舞台生活四十年: Vierzig Jahre Bühnenleben). Bd. 2. (Anm. 85) S. 54-55.

kationsangebot für den Rezipienten erfolgreich gewährleistet hat.

Nun stellt sich die Frage, wieweit Brechts Bestreben geht, eine nichtaristotelische Dramatik zu gestalten.

4.3. Inwiefern ist Brechts episches Theater eine nichtaristotelische Dramatik?

Es ist zuallererst wichtig, zu eruieren, was Brecht unter aristotelischer Dramatik versteht, um den für ihn zentralen Gegenbegriff bestimmen zu können: „Als aristotelische Dramatik, von der sich abgrenzend eine nichtaristotelische sich definieren will, wird da alle Dramatik bezeichnet, auf welche die aristotelische Definition der Tragödie in der »Poetik« in dem, was wir für ihren Hauptpunkt halten, paßt.“¹²⁹ Darüber hinaus schreibt Brecht von seinem Verständnis zur *Poetik* Aristoteles' und meint diesbezüglich, dass der Hauptzweck der Tragödie bei Aristoteles die Katharsis ist, also „die Reinigung des Zuschauers von Furcht und Mitleid durch die Nachahmung von furcht- und mitleiderregenden Handlungen“.¹³⁰ Diese Reinigung kann nur dann eintreten, wenn die Einfühlung der Zuschauer in die Bühnenfiguren zustande kommt.¹³¹ Nach Brechts Meinung kann ein Zuschauer sich allerdings nicht direkt in eine handelnde Figur einfühlen, sondern nur über den Schauspieler – so macht Brecht einen Unterschied zwischen dem Darsteller und der von ihm verkörperten Person auf der

¹²⁹ Brecht, Bertolt: [Kritik der »Poetik« des Aristoteles]. (E: Um 1935, Datierung unsicher.) In: Werke. Bd. 22.1, S. 171-172, hier: S. 171.

¹³⁰ Ebenda.

¹³¹ Vgl. ebenda.

Bühne und hebt die wichtige Funktion des Darstellers als Verbindungsglied hervor: „Es wird ersichtlich, daß die Nachahmung handelnder Menschen durch die Schauspieler eine Nachahmung der Schauspieler durch die Zuschauer auslösen soll; die Art der Entgegennahme des Kunstwerks ist die Einfühlung in den Schauspieler und über ihn in die Stückfigur.“¹³²

Wo nimmt nun Brecht einen konträren Standpunkt zu einer aristotelischen Auffassung von Dramatik ein? „Eine völlig freie, kritische, auf rein irdische Lösungen von Schwierigkeiten bedachte Haltung des Zuschauers ist keine Basis für eine Katharsis.“¹³³ (Die Formulierung Brechts „rein irdische Lösungen“ ist jedoch verwirrend, denn Aristoteles fordert – wie bereits erwähnt –, dass sich die Lösung der Handlung statt „aus dem Eingriff eines Gottes“ von selbst ergeben muss.¹³⁴) Das heißt, im aristotelischen Theater kann der Zuschauer sich nach Brechts Meinung auf Grund der Katharsis nichts Praktisches, für ihn Nützliches erwerben. Brecht will eine Dramatik schaffen, die in erster Linie Belehrung zum Ziel hat, dabei erkennt er, dass im Theater seiner Zeit die zwei grundlegenden „Elemente des Dramas und des Theaters“, nämlich „Unterhaltung und Belehrung“ in wachsendem Maße zu gegensätzlichen Größen geworden sind¹³⁵ – ganz im Gegensatz zur Epoche der Aufklärung:

Die revolutionäre bürgerliche Ästhetik, begründet von den großen Aufklärern Diderot und Lessing, definiert das Theater als eine Stätte der Unterhaltung und der

¹³² Ebenda, S. 172.

¹³³ Ebenda.

¹³⁴ Aristoteles: Poetik. (Anm. 104) S. 49.

¹³⁵ Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater. (Anm. 41) S. 546.

Belehrung. Das Zeitalter der Aufklärung, welches einen gewaltigen Aufschwung des europäischen Theaters einleitete, kannte keinen Gegensatz zwischen Unterhaltung und Belehrung. Reines Amusement, selbst an tragischen Gegenständen, schien den Diderots und Lessings ganz leer und unwürdig, wenn es dem Wissen der Zuschauer nichts hinzufügte, und belehrende Elemente, natürlich in künstlerischer Form, schienen ihnen das Amusement keineswegs zu stören; nach ihnen vertieften sie das Amusement.¹³⁶

Damit schwächt Brecht seine krasse Trennung des nichtaristotelischen Theaters vom aristotelischen Theater der Aufklärungszeit ab. Vielmehr ist seine Polemik¹³⁷ gegen die europäischen Theaterkonventionen seiner Zeit gerichtet. Hierbei verurteilt der deutsche Dramatiker nachdrücklich die seiner Meinung nach fehlende Unterweisung und Belehrung des Zuschauers und das Überhandnehmen einer illusionistischen, allein der Unterhaltung dienenden Theaterwelt:

Dies war die Krise: Die Experimente eines halben Jahrhunderts, veranstaltet in beinahe allen Kulturländern, hatten dem Theater ganz neue Stoffgebiete und Problemkreise erobert und es zu einem Faktor von erheblicher sozialer Bedeutung gemacht. Aber sie hatten das Theater in eine Lage gebracht, wo ein

¹³⁶ Ebenda.

¹³⁷ Manfred Pauli weist in seiner Erklärung für den Begriff „Aristotelisches Theater“ kurz darauf hin: „Bretts Gegenüberstellung von aristotelischem und epischem Theater ist mehr polemische Zuspritzung als differenzierende theatergeschichtliche Wertung.“ Pauli, Manfred: Aristotelisches Theater. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. v. Manfred Brauneck, Gérard Schneilin. 3. vollst. überarb. u. erw. Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992 (= rowohls enzyklopädie 465), S. 98.

weiterer Ausbau des erkenntnismäßigen, sozialen (politischen) Erlebnisses das künstlerische Erlebnis ruinieren mußte. Andererseits kam das künstlerische Erlebnis immer weniger zustande ohne den weitern Ausbau des erkenntnismäßigen. Es war ein technischer Apparat und ein Darstellungsstil ausgebaut worden, der eher Illusionen als Erfahrungen, eher Täuschung als Aufklärung erzeugen konnte.¹³⁸

Schließlich wird es in einem solchen Theater unmöglich für Unterhaltung und Belehrung, nebeneinander zu existieren: „[J]e mehr wir das Publikum zum Mitgehen, Miterleben, Mitfühlen brachten, desto weniger sah es die Zusammenhänge, desto weniger lernte es, und je mehr es zu lernen gab, desto weniger kam Kunstgenuß zustande.“¹³⁹

Um die Unterscheidung zwischen dem aristotelischen und dem nichtaristotelischen Theater wieder deutlich zu machen, betont Brecht schließlich ausdrücklich, dass eine nichtaristotelische Dramatik eine „nicht auf Einfühlung ausgehende“ Dramatik ist.¹⁴⁰

¹³⁸ Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater. (Anm. 41) S. 547-548.

¹³⁹ Ebenda, S. 547.

¹⁴⁰ Brecht, Bertolt: Grenzen der nichtaristotelischen Dramatik. (E: 1938, Datierung unsicher.) In: Werke. Bd. 22.1, S. 393.

5. Stanislawski'sches Theater – ein aristotelisches Theater? (A = C?)

Gemäß dieser Brecht'schen Definition der nichtaristotelischen Dramatik lässt sich nun ableiten, dass das Stanislawski'sche Theater ein aristotelisches Theater ist, da die Stanislawski'sche Schauspieltheorie insbesondere auf der Methode der Einfühlungstechnik basiert – wie sie der berühmte russische Lehrer der Schauspielkunst selbst definiert: Im Mittelpunkt seiner Anweisungen zur Ausübung der darstellenden Bühnenkunst steht dabei die volle Konzentration des Schauspielers auf die umfassende Wiedergabe aller inneren Empfindungen des durch ihn zu verkörpernden Rollencharakters durch die komplette Ausschöpfung seiner seelischen und körperlichen Anlagen:

Aber um das feinste, oft unbewußte Leben unserer organischen Natur äußerlich sichtbar machen zu können, muß man über einen außerordentlich gefügigen, vorzüglich geschulten stimmlichen und körperlichen Apparat verfügen. Sie müssen mit größter Einfühlung und Unmittelbarkeit augenblicklich die feinsten, fast unwägbaren inneren Vorgänge mit höchster Präzision wiedergeben. Mit anderen Worten: Die Abhängigkeit des körperlichen Lebens des Schauspielers auf der Bühne von seinem seelischen Leben ist gerade in unserer Kunstrichtung besonders wichtig. Deshalb muß ein Schauspieler unserer Richtung sich viel mehr, als es in anderen nötig ist, nicht nur um seinen inneren Apparat kümmern, der den Vorgang des Erlebens gestaltet, sondern auch um den äußeren Apparat seines Körpers, der die Resultate der schöpferischen

Arbeit des Empfindens in der äußereren Form der Verkörperung richtig wiedergibt. Auch diese Arbeit wird von unserer organischen Natur mit ihrem Unbewußten stark beeinflußt, und auch auf diesem Gebiet – dem Gebiet der Verkörperung – kann sich die kunstvollste schauspielerische Technik nicht mit ihr messen, so selbstsicher sie auch Anspruch auf Überlegenheit erheben mag.¹⁴¹

Schon im zweiten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts (1916) nennt Stanislawski vier große Vorbereitungsperioden in der Arbeit eines Schauspielers an der Rolle: das Kennenlernen, das Erleben, Verkörpern und Einwirken.¹⁴² In der ersten Periode, nämlich in der des Kennenlernens, soll der Schauspieler unter anderem eine Technik beherrschen – „ich bin's“: „das heißt in Gedanken fange ich an, im Stück zu »sein«, zu »existieren«, ich beginne, mich »mittendrin« zu fühlen, ich beginne, eins zu werden mit allen Umständen, die mir der Dichter anbietet und die vom Schauspieler geschaffen werden, ich beginne, das Recht zu erwerben, in ihnen zu leben.“¹⁴³ Das Erreichen der Beherrschung dieser Technik ist nach Stanislawskis Meinung ein „schwieriges und zugleich das wichtigste psychologische Moment in der allerersten Vorbereitungszeit des Schaffens, das außergewöhnliche Aufmerksamkeit erfordert“.¹⁴⁴ Der Schauspieler muss also die Seele eines lebendi-

¹⁴¹ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers. Teil I. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens. Übers.: Ingrid Tintzmann. Berlin: Henschel Verlag ⁵1999, S. 330.

¹⁴² Vgl. Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Materialien für ein Buch. Hrsg. v. Dieter Hoffmeier. Übers.: Karl Fend, Hans-Joachim Grimm u. Dieter Hoffmeier. Berlin: Henschel Verlag ³1999, S. 21.

¹⁴³ Ebenda, S. 42.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 41.

gen Objektes empfinden können.¹⁴⁵ Die Seele der darzustellenden Figur wird ständig von Stanislawski hervorgehoben, um „echte menschliche Gefühle“ und „das geistige Leben des Menschen im lebendigen Organismus“ der darzustellenden Figur zu schaffen.¹⁴⁶ Nur eine solche Darstellung kann erst in die Seele des Zuschauers eindringen. So schildert Stanislawski am 16. November 1904 in seinem Regietagebuch zur Inszenierung von *Iwan Mironytsch* ein Ziel des Schauspielens – die Arbeit vom Äußeren bis zum Inneren:

Seele und Äußeres bilden die Persönlichkeit des Menschen. Das Äußere der Bühnengestalt, die ein Schauspieler darzustellen hat, ist sehr wichtig, jedoch ihre Seele ist wichtiger. Das Publikum interessiert man leicht für das Äußere, denn das ist konkret und sichtbar. Hat der Schauspieler die Aufmerksamkeit durch das Äußere erregt, muß er sie nutzen, um die Seele der darzustellenden Person zu zeigen. Das ist weitaus schwieriger. Die Seele eines Menschen erkennt man an seinen Augen, denn die drücken sie am besten aus.¹⁴⁷

Somit erfüllt das Stanislawski'sche Theater auch jene Forderung des aristotelischen Theaters, nämlich den Zuschauer zum Mitfühlen zu verführen. Dass das Stanislawski'sche Theater ein psychologisches Theater ist, lässt sich aus den oben zitierten Passagen deutlich erkennen. Daher kann die Feststellung, dass

¹⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 44.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 56.

¹⁴⁷ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Ausgewählte Schriften · 1. 1885 bis 1924. Hrsg. v. Dieter Hoffmeier. Aus dem Russischen übertragen v. Hans-Joachim Grimm u. a. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1988 (= Veröffentlichung der Akademie der Künste der DDR, Schriften der Sektion Darstellende Kunst), S. 58.

das Stanislawski'sche Theater ein aristotelisches Theater ist, allerdings nur in eingeschränkter Form gelten, denn das aristotelische Theater ist nicht unbedingt als ein psychologisches Theater im heutigen Sinne zu definieren, während das Stanislawski'sche Theater umstritten auf der Psychologie gründet und die Einfühlungstechnik äußerst betont. Außerdem beruft sich Stanislawski nicht, wie Lessing das tut, explizit und ständig auf die Aristotelische *Poetik*. In der Übersetzung seiner berühmten Schrift *Mein Leben in der Kunst* ist zwar doch einmal von der Katharsis die Rede: „Das war der Höhepunkt des Stücks, die Katharsis“, wobei Stanislawski mit dem Begriff Katharsis nur „den Gipfel des wahren tragischen Pathos“¹⁴⁸ meint; ob er hier den Begriff im aristotelischen Sinne verwendet, bleibt allerdings offen.

Aus den obigen Passagen lässt sich auch die andere Seite der Einfühlung herausstellen, nämlich die des Zuschauers in die dargestellte Figur. (Wenn diese zustande kommt, dann können die Bemühungen des Stanislawski'schen Schauspielers erst als gelungen angesehen werden.) So wird einsichtig, dass Brecht das Stanislawski'sche Theater als eine aristotelische Dramatik betrachtet haben dürfte, denn die kathartische Wirkung, i. e. die Reinigung erfolge „auf Grund eines eigentümlichen psychischen Aktes, der *Einfühlung* des Zuschauers in die handelnden Personen, die von den Schauspielern nachgeahmt werden. Wir bezeichnen eine Dramatik als aristotelisch, wenn diese Einfühlung von ihr herbeigeführt wird, ganz gleichgültig, ob unter

¹⁴⁸ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: *Mein Leben in der Kunst*. Aus dem Russischen v. Sergej Gladkich. Westberlin: Verlag das europäische Buch 1987, S. 185.

Benutzung der vom Aristoteles dafür angeführten Regeln oder ohne deren Benutzung.“¹⁴⁹

¹⁴⁹ Brecht, Bertolt: [Kritik der »Poetik« des Aristoteles]. (Anm. 129) S. 171.

6. Vergleich zwischen dem Stanislawski'schen, dem Brecht'schen und dem traditionellen chinesischen Theater

Die emotionale Einfühlung, die eine Parallele zwischen den beiden Theaterformen – dem Stanislavski'schen Theater und dem aristotelischen Theater – bildet, wird wiederum von manchen chinesischen Wissenschaftlern in der chinesischen Diskussion herangezogen, um die Kompatibilität des Stanislavski'schen Theaters mit dem traditionellen chinesischen Theater zu behaupten. Hier sind die Ausführungen von Sun Huizhu* und Mei Lanfangs eigene Aussage bezüglich der Einfühlungs-technik Stanislawskis von größter Bedeutung:

Some Soviet experts, however, while promoting the Stanislavsky system in China, believed that the Chinese traditional theater operates on exactly the same principles as the Stanislavsky system. There are many Chinese critics who have found support for this assertion. Mei Lanfang himself also said: 'What I have experienced my whole life onstage is compatible with the Stanislavsky system.'¹⁵⁰

Dennoch lässt sich die Behauptung, dass das traditionelle chinesische Theater dem Stanislavski'schen und somit auch dem aristotelischen Theater ähnlich wäre, nicht so einfach aufstel-

* Theaterautor, -kritiker und Professor der Theaterwissenschaft. Vgl. Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present. Edited and translated by Faye Chunfang Fei. Foreword by Richard Schechner. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2002, p. 170.

¹⁵⁰ Sun, Huizhu: Aesthetics of Stanislavsky, Brecht, and Mei Lanfang. (Anm. 73) p. 175.

len. Denn in der chinesischen Theaterwissenschaft unterscheidet man drei so genannte „große Theatersysteme“ (vgl.: *shijie sanda xiju tixi*: “世界三大戏剧体系”: „Die drei großen Theatersysteme der Welt“), und zwar das Stanislawskis, das Brechts und das Meis (Mei Lanfangs). Das würde aber bedeuten, dass das traditionelle chinesische Theater weder dem Stanislaski’schen noch dem Brecht’schen Theater ähnlich wäre, sondern dass es als ein eigenes System zu betrachten sei. Weiters stellen sich auch die Fragen, inwieweit Brecht – wenn ihn das traditionelle chinesische Theater so tief beeindruckt und dieses so große Wirkung auf die weitere Entwicklung seiner Theorie des epischen Theaters hat – seine Interpretationen des traditionellen chinesischen Theaters für sein episches Theater anwendet und ob das epische Theater äußerlich eine dem traditionellen chinesischen Theater ähnliche Form hat. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, wie diese drei Theaterformen miteinander zu vergleichen sind, um deren Beziehungen zueinander, deren Affinitäten und Differenzen und um den einschlägigen Forschungsstand zu überprüfen und gegebenenfalls zu falsifizieren.

In welcher Form sollen sie miteinander verglichen werden? Brecht hat in seinen theoretischen Theaterschriften das traditionelle chinesische Theater hoch gepriesen, dem Stanislaski’schen Theater gegenüber nahm er jedoch eine kritischere Haltung ein. Das heißt, diese zwei Theaterformen wurden dem deutschen Dramatiker zu Inspirationsquellen, an denen er seine eigene Theorie orientieren konnte. Deshalb ist es sinnvoll, zuerst kurz auf die „Frucht“ (im Sinne von Ergebnis), also auf das Brecht’sche epische Theater einzugehen, um die Gliederung dieses Vergleiches zu konzipieren.

Das in Unterkapitel 3.1. behandelte „Zitieren“, das den Verfremdungseffekt hervorbringt und welches Brecht als die „gesündere“, „würdigere“ Spielweise sieht – jene Art der Darstellung, die Brecht vom Schauspieler seines epischen Theaters fordert –, bedeutet allerdings nicht, dass der Schauspieler bloß gefühllos seinen Rollentext vorträgt, sondern auf die Art und Weise, wie Brecht sie bei Mei Lanfangs Darstellung empfindet: „Der Artist stellt Vorgänge von großer Leidenschaftlichkeit dar, [...].“¹⁵¹ Genauer weist Brecht im 48. Paragraphen seiner Schrift *Kleines Organon für das Theater* die Spitzfindigkeit innerhalb der Darstellungstechnik des epischen Theaters so aus:

Er [der Schauspieler] hat seine Figur lediglich zu zeigen oder, besser gesagt, nicht nur lediglich zu erleben; dies bedeutet nicht, daß er, wenn er leidenschaftliche Leute gestaltet, selber kalt sein muß. Nur sollten seine eigenen Gefühle nicht grundsätzlich die seiner Figur sein, damit auch die seines Publikums nicht grundsätzlich die der Figur werden. Das Publikum muß da völlige Freiheit haben.¹⁵²

Daraus lassen sich deutlich zwei Distanzen in der Dreiecksbeziehung Schauspieler-Rolle-Zuschauer bilden: a) Distanz zwischen dem Schauspieler und der von ihm darzustellenden Figur, b) Distanz zwischen dem Zuschauer und der dargestellten Figur. Die Beziehung, die zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer entsteht, lässt sich durch diese beiden Distanzen sowie durch die „Beseitigung der vierten Wand“ zu einer intellektuellen Annäherung führen, ist also rein rationaler Natur.

¹⁵¹ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 202.

¹⁵² Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater. (E: Sommer 1948.) In: Werke. Bd. 23, S. 65-97, hier: S. 83.

Dieses neue Verhältnis geht jedoch auf Kosten des gewöhnlichen Einverständnisses zwischen Figur und Zuschauer. Dieses Ziel wird unter anderem auch durch die Verwendung von Kostümen und Masken verfolgt.

In den folgenden Unterkapiteln werden zuerst diese drei zueinander in Spannung stehenden Beziehungen innerhalb des Brecht'schen epischen Theaters mit denen der anderen zwei Theaterformen – des Stanislawski'schen Theaters und des traditionellen chinesischen Theaters – verglichen und analysiert: Das Unterkapitel 6.1. geht auf die Beziehung des Schauspielers zur darzustellenden Figur ein, das Unterkapitel 6.2. beschäftigt sich mit der Beziehung des Schauspielers zum Zuschauer, und das Unterkapitel 6.3. behandelt die Beziehung des Zuschauers zur dargestellten Figur. Im Weiteren untersucht das Unterkapitel 6.4. die Kostüme und Masken in den drei hier genannten Theaterformen, insbesondere aber im Brecht'schen epischen Theater und in *Jingju* – Antony Tatlow bemerkt ja, dass sich die Wirkung chinesischer Kunst nicht allein auf Fragen der Schauspieltechnik beschränkt, sondern auch Brechts spätere theatralische Ästhetik beeinflusst.¹⁵³

¹⁵³ Vgl. Tatlow, Antony: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 50) S. 192.

6.1. Beziehung des Schauspielers zur darzustellenden Figur

6.1.1. Annäherung des Darstellers an die von ihm zu verkörpernde Person im Stanislaski'schen Theater und im traditionellen chinesischen Theater

Ob eine Form des Theaters sich bewährt und ob eine Inszenierung gelingt oder nicht, wird zuallererst von der Darstellungstechnik bestimmt. Stanislaski schildert das Empfinden als Schauspieler auf der Bühne folgendermaßen:

Es gibt keine größere Freude, als sich wie zu Hause auf der Bühne zu fühlen, und keine größere Pein, als nur Gast auf ihr zu sein. Nichts ist quälender, als die Pflicht, koste es was es wolle, etwas Fremdes, Formloses und dich nichts Angehendes zu verkörpern. Auch heute noch werde ich von diesen Widersprüchen gleichermaßen erfreut und gemartert.¹⁵⁴

Die von Stanislaski entwickelte berühmte Schauspieltheorie basiert auf dem Postulat einer Einfühlungstechnik, in der ein Schauspieler möglichst eng mit seiner Rolle verschmelzen soll und muss. Stanislaski stellt diese Theorie systematisch auf methodische Weise dar: Um die Wahrheit auf der Bühne darstellen zu können, sollen alle seine Schauspieler die größtmögliche Vorstellungskraft entwickeln, dadurch soll der Glaube an die imaginäre Wahrheit des Theaters gewährleistet werden;

¹⁵⁴ Stanislaski, Konstantin Sergejewitsch: Mein Leben in der Kunst. (Anm. 148) S. 58.

die Methode dazu beschreibt Stanislawski in seiner Theorie des „Was-wäre-wenn“:

Der Schauspieler soll vor allem dem glauben, was um ihn herum geschieht, und in erster Linie dem, was er selbst tut. Glauben kann man aber nur etwas, das wahr ist. Man muß darum immer einen Sinn fürs Wahre haben, es finden, und dazu soll man diesen Sinn auch entwickeln. Man wird einwenden:

»Aber ich bitte Sie! Von welcher Wahrheit kann da die Rede sein, wenn auf der Bühne alles Lüge und Attrappe ist: Dekoration, Pappe, Farbe, Maske, Kostüme, hölzerne Becher, Schwerter und dergleichen. Und das soll nun Wahrheit sein?«

Ich meine aber eine andere Wahrheit, die meiner Gefühle und Wahrnehmungen, die des inneren Antriebs, der sich ausdrücken will. Die Wahrheit außerhalb meiner ist für mich ohne Bedeutung, wichtig ist mir die Wahrheit in mir, nämlich wie ich die Vorgänge auf der Bühne, Gegenstände, Dekorationen, Partner und deren Gedanken und Gefühle beurteile. Der Schauspieler sagt sich:

»Diese ganzen Dekorationen, Gegenstände, Masken, Kostüme, öffentlichen Auftritte usf. sind doch nur Schummel. Ich weiß es und mache mir nichts daraus, weil mich die Gegenstände nichts angehen. Aber wenn alles, was mich umgibt, echt wäre, dann würde ich das und das tun, mich so oder so verhalten.«

Ich begriff, daß das Schöpferische dort einsetzt, wo in der Seele und der Phantasie des Schauspielers jenes magische Was-wäre-wenn auftaucht. Solange es eine reale Wirklichkeit gibt, die jedermann natürgemäß glauben muß, kann keine Kreativität einsetzen. Doch dann erscheint jenes schöpferische Was-wäre-wenn, das heißt eine eingebildete Wahrheit, der ein Schauspieler genauso, wenn nicht sogar mit größerer Bereitschaft, zu glauben versteht wie der realen Wirklichkeit, ebenso wie ein Kind an die Existenz seiner Puppe mit allem, was um sie herum geschieht, glaubt. Seit diesem Augenblick verläßt der Schauspieler die Ebene des Realen und begibt sich auf die Ebene eines anderen, zu erschaffenden, imaginären Lebens. Wenn er es glaubt, kann er schöpferisch werden.¹⁵⁵

Diese berühmte Theorie des „magischen Wenn“ (eine andere gängige deutsche Übersetzung dafür lautet „Als ob“) dient dazu, die „Echtheit der Leidenschaften“ oder eine „Wahrscheinlichkeit der Empfindungen“ des Schauspielers auszulösen¹⁵⁶, und ihnen somit auf dem mühevollen Weg zum Gipfel der Einfühlung behilflich zu sein. In seiner Theaterschrift *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* schreibt Stanislawski die Texte in Form eines Tagebuches eines Schauspielschülers. Den ersten Teil dieser Schrift nennt der berühmte russische Lehrer der Schauspielkunst *Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens*. Darin führt Stanislawski mit den folgenden Worten von Arkadi Nikolajewitsch aus, wie die Theo-

¹⁵⁵ Ebenda, S. 367.

¹⁵⁶ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*. Teil I. (Anm. 141) S. 59.

rie des „magischen Wenn“ zur Aktivierung der Phantasie des Darstellers in die Schauspielpraxis umgesetzt, angewendet und ausgeübt werden soll:

Nehmen Sie Ihr geliebtes ‚Wenn‘ und stellen Sie es vor jede ‚vorgeschlagene Situation‘, über die Sie verfügen. Sagen Sie sich dabei folgendes: ‚Wenn der Eingedrungene ein Wahnsinniger wäre, wenn die Schüler zur Einweihung in Maloletkowas Wohnung versammelt wären, wenn das Türschloß entzwei und nicht mehr verschließbar wäre, wenn man die Tür verrammeln müßte und so weiter – was würde ich dann tun und wie würde ich dann handeln?‘

Diese Frage löst sofort Ihre Aktivität aus. Beantworten Sie die Frage, indem Sie handeln, sagen Sie: ‚Das würde ich tun!‘ Und tun Sie das, was Sie tun möchten, wozu es Sie drängt, überlegen Sie nicht im Augenblick des Handelns.¹⁵⁷

Folglich soll eine überzeugende Darstellung aus der Spontaneität des Schauspielers entstehen. Wie in Unterkapitel 3.1. „Zitieren“ – Die Spielweise der Verfremdung“ bereits erwähnt, kritisiert Brecht in seinem Text *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* die Einfühlungstechnik der Stanislawska’schen Schauspieltheorie heftig und meint, dass es nicht in der psychischen Möglichkeit eines Menschen liege, sich völlig in eine andere Person zu verwandeln. Der Hauptkritikpunkt des deutschen Regisseurs richtet sich dabei auf die absolute Unmöglichkeit einer stetigen aktiven Kontrolle des eigenen Unterbewusstseins durch den Schauspieler:

¹⁵⁷ Ebenda.

Dieser Akt der restlosen Verwandlung ist übrigens ein sehr mühevoller. Stanislawski gibt eine Reihe von Kunstmitteln, ein ganzes System, an, vermittels derer das, was er creative mood, Schaffenslaune nannte, immer von neuem, bei jeder Vorstellung herbeigezwungen werden kann. Dem Schauspieler gelingt es nämlich für gewöhnlich nicht lange, sich wirklich als der andere zu fühlen, bald beginnt er erschöpft nur noch gewisse Äußerlichkeiten in der Haltung und im Stimmfall des andern zu kopieren, worauf die Wirkung beim Publikum sich erschreckend abschwächt. Dies kommt zweifellos daher, daß die Kreierung des andern ein »intuitiver«, also dunkler Akt war, der im Unterbewußtsein vor sich ging, und das Unterbewußtsein ist sehr schwer zu regulieren: es hat sozusagen ein schlechtes Gedächtnis.¹⁵⁸

Aber wenn man sich präziser mit der Stanislawski'schen Schauspieltheorie befasst, merkt man, dass Brecht eigentlich nur von den „falschen“ Schauspielern spricht, während Stanislawski „wahre“ Schauspieler fordert und ausbilden will. Ganz entgegen der Brecht'schen Ansicht ist also für den russischen Lehrmeister der Schauspielkunst die völlige – psychische wie physische – Aneignung eines fremden Charakters durch den Schauspieler durchaus realisierbar:

Der wahre Schauspieler muß aber nicht die äußereren Erscheinungsformen der Leidenschaften nachhaffen, nicht die Gestalten von außen kopieren, nicht nach

¹⁵⁸ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 203-204.

dem Schauspielerritus mechanisch mimen, sondern menschlich wahrhaftig handeln. Man kann nicht Leidenschaften und Gestalten spielen, sondern man muß unter dem Einfluß der Leidenschaften in der Gestalt handeln.¹⁵⁹

Die Tatsache, dass ein Schauspieler psychisch nicht von vornherein, ohne jegliche Übung, bereit sein kann, in der auf der Bühne dargestellten imaginären Wirklichkeit genauso instinktiv zu empfinden und zu handeln wie im faktischen Alltagsleben¹⁶⁰, ist dem russischen Schauspieler und Regisseur natürlich klar:

Auf der Bühne dagegen stehen wir nicht in der tatsächlichen Wirklichkeit, sondern das Leben der Rolle entsteht durch die Vorstellungskraft unserer Phantasie. Dabei sind anfänglich in der Seele des Schauspielers noch keine eigenen menschlichen Bedürfnisse und Ziele vorhanden, die denen der dargestellten Person entsprechen. Diese Bedürfnisse und Ziele der Rolle sind nicht unvermittelt einfach da, sondern werden erst allmählich in langwieriger schöpferischer Arbeit ausgebildet.¹⁶¹

Damit weist der russische Lehrer der Schauspielkunst auf die Symptome der „falschen“ Schauspieler sowie auf die Ursache für ihre Fehler hin, die von Brecht scharf kritisiert wurden und die offenbar auch im Stanislawski'schen Theater keinen Platz

¹⁵⁹ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil I. (Anm. 141) S. 49.

¹⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 336.

¹⁶¹ Ebenda.

haben (vgl. nächstes Zitat). Wenn aber Brecht die absolute und dauerhafte Übernahme einer fremden Identität auf der Bühne – auf Grund der seiner Meinung nach nicht vorhandenen menschlichen Fähigkeiten – von vornherein für undurchführbar hält, so ist dies für Stanislawski im Grunde nur eine Frage der richtigen Ausbildung:

Man muß nun verstehen, das nur in der Vorstellung vorhandene Ziel in ein eigenes echtes und dringendes Bedürfnis umzuwandeln. Schauspieler, die nicht über die entsprechende innere Technik verfügen, suchen sehr naiv und primitiv nach einem Ausweg aus der schwierigen Situation. Sie geben sich zwar den Anschein, als ob sie mit aller Kraft nach dem hohen Ziel des Stückes trachten und nur um dieses Ziels willen handeln, in Wirklichkeit täuschen sie die Leidenschaften der Rolle jedoch nur vor'. Man kann aber nicht nur handeln oder empfinden ,als ob' und dabei aufrichtig an diesen Selbstbetrug glauben. Sobald den Schauspielern jedoch der Glaube an die Wahrhaftigkeit ihres Verhaltens auf der Bühne fehlt, verlieren sie endgültig den Halt, den ihnen ihre im wirklichen Leben vorhandenen Fertigkeiten, Gewohnheiten und Erfahrungen, die unbewußte Tätigkeit ihres Organismus und die Logik und Folgerichtigkeit ihrer persönlichen Wünsche, ihres Strebens und Handelns bieten.¹⁶²

Die Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit der Darstellung würde dann verdrängt durch einen „eigentümliche[n], ausgesprochen schauspielerhafte[n] Zustand“, der mit dem realen Leben

¹⁶² Ebenda, S. 336-337.

nichts mehr gemein habe.¹⁶³ Aus diesem Zusammenhang hebt Stanislawski die Wichtigkeit der „Psychotechnik“ hervor und bezeichnet sie als die Mittel, die es „zu unserem Glück gibt“, die „uns im Kampf gegen diese Gefahr unterstützen und unsere Arbeit auf den richtigen, lebenswahren und natürlichen Weg leiten“. ¹⁶⁴ Diese Psychotechnik dient dazu, dass der Schauspieler auch „physisch“ an das glaubt, was er auf der Bühne macht.¹⁶⁵ (Darin liegt einer der wesentlichen Unterschiede zwischen Stanislawski und Brecht, wie Anatoly Smeliansky zutreffend beschreibt: „Stanislawski vergöttlichte das Gefühl und die Seele des Schauspielers, Brecht dessen Vernunft.“¹⁶⁶)

Die innere und äußere Arbeit des Schauspielers sind hier eng miteinander verbunden und stehen in Wechselbeziehung zueinander. So bilden die psychische und physische Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle das berühmte Stanislaski-System:

Mein »System« besteht aus zwei Hauptteilen: 1) die innere und äußere Arbeit des Schauspielers an sich selbst und 2) die innere und äußere Arbeit an der Rolle. Die innere Arbeit an sich selbst besteht im Erarbeiten einer psychischen Technik, die es dem Schauspieler ermöglicht, das schöpferische Befinden in sich hervorzurufen, einen Zustand, bei dem sich die Inspiriertheit am einfachsten einstellt. Die äußere

¹⁶³ Ebenda, S. 337.

¹⁶⁴ Ebenda.

¹⁶⁵ Ebenda, S. 338.

¹⁶⁶ Smeliansky, Anatoly: Ein neues Stanislaski-Bild im Vergleich mit Brecht. In: Brecht & Stanislaski – und die Folgen. Anregungen für die Theaterarbeit. Hrsg. v. Ingrid Hentschel, Klaus Hoffmann u. Florian Vaben. Berlin: Henschel Verlag 1997 (= Eine Veröffentlichung der Bundesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater e. V.), S. 29.

Arbeit besteht in der Vorbereitung des körperlichen Apparats auf die Verkörperung der Rolle und die genaue Wiedergabe ihres Innenlebens. Die Arbeit an der Rolle besteht im Studium des geistigen Gehalts eines dramatischen Werkes, jenes Kerns also, aus dem es entstanden ist und der seinen Sinn, der sich aus dem Sinn jeder Rolle zusammensetzt, bestimmt.¹⁶⁷

Daraus ergeben sich in der Arbeit des Schauspielers an der Rolle die so genannten „physischen und elementar-psychologischen Aufgaben“. Sie seien für alle Menschen nötig, somit auch für „den lebendigen Organismus“ der darzustellenden Figur.¹⁶⁸ Diese physischen und elementar-psychologischen Aufgaben dienen dazu, dass der Darsteller sich mit „den Leidenschaften und dem erdachten Leben“ identifiziert, so dass in ihm selbst „rollenähnliche Gefühle“ entstehen.¹⁶⁹ Erst dann „beginnt der Schauspieler seine Rolle echt zu erleben“.¹⁷⁰ In diesem Zusammenhang weist Stanislawski darauf hin: „Die Tatsache, daß der Schauspieler als Mensch wie als Rollendarsteller ein und dieselben physischen und psychologischen Aufgaben braucht, ergibt die erste organische Annäherung zwischen dem Darsteller und der von ihm darzustellenden Person.“¹⁷¹

¹⁶⁷ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Mein Leben in der Kunst. (Anm. 148) S. 489.

¹⁶⁸ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. (Anm. 142) S. 67.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 68.

¹⁷⁰ Ebenda.

¹⁷¹ Ebenda, S. 67.

Im Hinblick auf das traditionelle chinesische Theater lässt sich folgende Parallele erkennen: Wie schon erwähnt, spielt die Einfühlung des Schauspielers in seine darzustellende Figur in der Verkörperungskunst dieses Theaters eine bedeutende Rolle – rein von der inneren, also psychologischen Arbeitsweise des Darstellers gesehen, ist sie am wichtigsten. Klar und deutlich akzentuiert Mei Lanfang die erste Aufgabe des *Jingju*-Darstellers, um seine Verschmelzung mit der Rolle hervorzuheben:

All these different emotions have to be portrayed within a very short time. The performing artist has to work all this out himself. The first thing to do is to forget that you are acting and make yourself one with the part. Only then can you depict those feelings profoundly and meticulously.¹⁷²

Ebenso betont Zhang Geng, einer der bedeutendsten chinesischen Theatertheoretiker, Pädagogen, Musiktheaterhistoriker¹⁷³, mit Nachdruck: “如果演员不进入角色，就不能感动

¹⁷² Mei, Lanfang: How I Play in My Two Favourite Operas. In: Mei, Lanfang: Reflections on My Stage Life. In: Peking Opera and Mei Lanfang. A Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master. By Wu Zuguang, Huang Zuolin and Mei Shaowu. Beijing: New World Press 1981, p. 35.

¹⁷³ Vgl. *Zhongguo dabaikequanshu chubanshe bianjibu* (中国大百科全书出版社编辑部: Redaktion des Großen Chinesischen Enzyklopädieverlages): *Zhongguo dabaikequanshu. Xiqu, quyi* (中国大百科全书。戏曲, 曲艺: Große Chinesische Enzyklopädie. Musiktheater, Quyi-Spiel). Beijing, Shanghai (北京, 上海: Peking, Schanghai): *Zhongguo dabaikequanshu chubanshe* (中国大百科全书出版社: Großer Chinesischer Enzyklopädieverlag) ²1985, S. 571.

人，……。”¹⁷⁴ („Wenn der Schauspieler sich nicht tief in die darzustellende Person hineinversetzt, dann kann er die Menschen nicht bewegen, [...]“) Auf diese schon dargelegte Parallele braucht nun nicht weiter eingegangen zu werden.

In den fünfziger Jahren und Anfang der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts nähert man sich im Theaterbereich Chinas dem Stanislawski-System an. Bereits im März des Jahres 1955 unterstreicht Mei Lanfang: “作为京剧演员，学习这个体系是十分必要的。”¹⁷⁵ („Als *Jingju*-Darsteller ist es unbedingt notwendig, dieses System zu studieren.“) Das System enthält „fortgeschrittene Erkenntnisse“ – wie der berühmte chinesische Musiktheatertheoretiker, Dramatiker und Regisseur A Jia¹⁷⁶ im Jahre 1962 formuliert:

近年来，戏曲舞台艺术创作，强调从生活出发，在内心体验
上，提倡学习斯坦尼斯拉夫斯基的先进经验。这都是很好
的。¹⁷⁷

¹⁷⁴ Zhang, Geng 张庚: *Zhanggeng wenlu* (张庚文录: Ausgewählte Schriften von Zhang Geng). Bd. 6. Changsha (长沙: Tschangscha): Hunan wenyi chubanshe (湖南文艺出版社: Verlag für Literatur und Kunst, Hunan) 2003, S. 333.

¹⁷⁵ Mei, Lanfang 梅蘭芳: *Mei Lanfang xiju sanlun* (梅蘭芳戏剧散論: Mei Lanfangs Essays über [traditionelles chinesisches] Theater). (Anm. 71) S. 205.

¹⁷⁶ Vgl. *Zhongguo dabaikequanshu chubanshe bianjibu* (中国大百科全书出版社编辑部: Redaktion des Großen Chinesischen Enzyklopädieverlages): *Zhongguo dabaikequanshu. Xiqu, quyi* (中国大百科全书。戏曲，曲艺: Große Chinesische Enzyklopädie. Musiktheater, Quyi-Spiel). (Anm. 173) S. 1.

¹⁷⁷ A, Jia 阿甲: *Xiqu biaoyan lunji* (戏曲表演论集: Schriften zur Darstellung des Musiktheaters). Shanghai (上海: Schanghai): Shanghai wenyi chu-

In den letzten Jahren wird im Kunstschaften der Musiktheaterbühne das Vom-Leben-Ausgehen betont, beim inneren Erleben [des Schauspielers] sind die fortgeschrittenen Erkenntnisse Stanislaskis anzuwenden. Das ist sehr gut.

Eine direkte Beziehung und eindeutige Vergleichbarkeit des Stanislaski'schen Theaters mit dem traditionellen chinesischen Theater in diesem Zeitraum wird somit unübersehbar.

Nun ist es auch interessant, auf die eigenartige Perspektive einzugehen, aus der Brecht das traditionelle chinesische Theater auf eine ganz spezifische Weise betrachtet, wodurch die Beziehung zwischen dem Brecht'schen epischen Theater und *Jingju* analysiert wird.

6.1.2. Distanzierung des Schauspielers von der darzustellenden Figur im Brecht'schen epischen Theater und deren Beziehung zu *Jingju*

Um die Haltung des Zuschauers zu verändern – wie es Brecht fordert –, muss notwendigerweise eine neue Spielweise gefunden werden, gleichzeitig muss die alte Darstellungsform verändert werden.¹⁷⁸ Die herkömmliche Methode, die keine kriti-

banshe (上海文艺出版社: Verlag für Literatur und Kunst, Sanghai)
²1979, S. 88.

¹⁷⁸ Vgl. Hecht, Werner: Der Weg zum epischen Theater. In: Brechts Theorie des Theaters. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 (= suhrkamp taschenbuch materialien 2074), S. 54.

sche Haltung zulässt – da sie die Zuschauer mit Emotionen überschüttet –, stellt für Brecht eine Sackgasse dar.

6.1.2.1. Das doppelte Zeigen

In seinen Texten *Über das Theater der Chinesen* und *Über ein Detail des chinesischen Theaters* äußert Brecht einige spezielle Beobachtungen zur Darstellung Mei Lanfangs. Er sieht in dessen Demonstration¹⁷⁹ nicht nur die darzustellende Figur:

Er [Mei Lanfang] demonstriert, im Smoking, gewisse weibliche Bewegungen. Das sind deutlich zwei Figuren. Eine zeigt, eine wird gezeigt. Am Abend zeigt die eine Figur, der Doktor (Familievater, Bankier) noch mehr von der zweiten, auch ihr Gesicht, auch ihre Kleidung, auch ihre Art, erstaunt zu sein, oder eifersüchtig, oder frech, auch ihre Stimme. Die Figur im Smoking ist fast ganz verschwunden. Vielleicht sähe man sie überhaupt nicht mehr, wenn man nicht so gut von ihr Bescheid wüßte, wenn sie nicht so berühmt wäre, mindestens vom Stillen Meer bis zum Ural.¹⁸⁰

Wenn man daher glaubt, dass sich der Schauspieler Brecht zu folge hinter seiner Figur verbergen soll, dann irrt man sich.

¹⁷⁹ Demonstration bezieht sich auf „das Forum am 14. April 1935, bei dem Mei Lan-fang den Bühnenschaffenden die Technik der chinesischen Theaterkunst demonstriert und die Symbole erklärt“. Brecht, Bertolt: Werke. Bd. 22.2, S. 924.

¹⁸⁰ Brecht, Bertolt: Über ein Detail des chinesischen Theaters. (E: April/Mai 1935.) In: Werke. Bd. 22.1, S. 126-127, hier: S. 127.

Brecht sieht in Mei Lanfangs Darstellung – wie er beschreibt – das „doppelte Zeigen“¹⁸¹:

Die Chinesen zeigen nicht nur das Verhalten der Menschen, sondern auch das Verhalten der Schauspieler. Sie zeigen, wie die Schauspieler die Gesten der Menschen in ihrer Art vorführen. Denn die Schauspieler übersetzen die Sprache des Alltags in ihre eigene Sprache. Sieht man also einem chinesischen Schauspieler zu, dann sieht man nicht weniger als drei Personen gleichzeitig, einen Zeigenden und zwei Gezeigte.

Zu zeigen: Ein junges Mädchen bereitet Tee. Der Schauspieler zeigt zunächst, daß Tee bereitet wird. Dann zeigt er, wie man Tee in vorgeschriebener Weise bereitet. Das sind bestimmte, immer wiederkehrende Gesten, die vollendet sind. Dann zeigt er gerade dieses Mädchen, etwa, daß sie heftig ist oder duldsam oder verliebt. Dabei zeigt er, wie der Schauspieler Heftigkeit oder Duldsamkeit oder Verliebtheit ausdrückt, in wiederkehrenden Gesten.¹⁸²

In der Darstellung muss folglich die Distanzierung des Schauspielers von der darzustellenden Figur sowohl innerlich als auch äußerlich herausgearbeitet werden. Wenn Brecht die Schauspieler des epischen Theaters lehrt, wie man eine Figur spielen soll, lehrt er genau diese Technik: In ein und demselben Schauspieler sollen zwei Menschen ersichtlich werden. Der

¹⁸¹ Brecht, Bertolt: Über das Theater der Chinesen. (E: April/Mai 1935.) In: Werke. Bd. 22.1, S. 126.

¹⁸² Ebenda.

Schauspieler soll sich also in die Karten schauen lassen. Klarer ausgedrückt, er soll sich hinter der darzustellenden Figur sichtbar machen:

Der Schauspieler dieses einer nichtaristotelischen Dramatik dienenden epischen Theaters wird dabei alles tun müssen, um sich als *zwischen* Beschauer und Vorgang stehend bemerkbar zu machen. Auch dieses *Sich-bemerkbar-Machen* macht die Wirkung zu der angestrebt mittelbaren.¹⁸³

Vor dem Zuschauer soll der Schauspieler die darzustellende Figur erst zitieren. Um gut zu zitieren, muss er zuerst genau beobachten: „[...] Das erste / Was ihr zu lernen habt, ist die *Kunst der Beobachtung*.“¹⁸⁴ So appelliert Brecht an die Schauspieler seines epischen Theaters. Beobachtungen des Alltagslebens sollen den Lehrstoff für die Schauspieler vermitteln. In der *Straßenszene*, die Brecht als „*Grundmodell einer Szene des epischen Theaters*“¹⁸⁵ bezeichnet, beschreibt er, wie ein Augenzeuge eines Verkehrsunfalls das Geschehen den umstehenden Leuten vorführt. So soll sich ein Schauspieler im epischen Theater verhalten. Das bedeutet, dass der Schauspieler sich nicht vollkommen in die darzustellende Figur verwandeln darf, sondern ein bereits vergangenes Geschehen zeigen soll. Die Parallelen zwischen dieser *Straßenszene* und der *epischen Theaterszene* stellt Brecht folgendermaßen dar:

¹⁸³ Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur »Mutter« [1938]. (E: 1932-1938.) In: Werke. Bd. 24, S. 150-190, hier: S. 156.

¹⁸⁴ Brecht, Bertolt: Rede an dänische Arbeiterschauspieler über die Kunst der Beobachtung. (E: 1935.) In: Werke. Bd. 22.2, S. 860-865, hier: S. 862.

¹⁸⁵ Brecht, Bertolt: Die Straßenszene. *Grundmodell einer Szene des epischen Theaters* (1940). (E: „Juni 1938“, „laut Notiz von Margarete Steffin auf einem frühen Typoskript“.) In: Werke. Bd. 22.1, S. 370-381, hier: S. 370.

Völlig entscheidend ist es, daß ein Hauptmerkmal des gewöhnlichen Theaters in unserer *Straßenszene* ausfällt: die Bereitung der *Illusion*. Die Vorführung des Straßendemonstranten hat den Charakter der Wiederholung. Das Ereignis hat stattgefunden, hier findet die Wiederholung statt. Folgt die *Theaterszene* hierin der *Straßenszene*, dann verbirgt das Theater nicht mehr, daß es Theater ist, so wie die Demonstration an der Straßenecke nicht verbirgt, daß sie Demonstration (und nicht vorgibt, daß sie Ereignis) ist. Das Geprokte am Spiel tritt voll in Erscheinung, das auswendig Gelernte am Text, der ganze Apparat und die ganze Vorbereitung.¹⁸⁶

Demzufolge versucht Brechts episches Theater also nicht, mittels eines illusionserweckenden Bühnenbildes und „hypnotisierender“ Schauspielkunst die Vergangenheit in die Gegenwart zu transferieren, sondern gerade entgegengesetzt dem Publikum in einer bewusst wahrgenommenen Gegenwart eben jene Vergangenheit als etwas Abgeschlossenes vor Augen zu führen. Somit werden alle schon zurückliegenden Ereignisse allein von einem vorsätzlich dargestellten „Hier und Jetzt“ ausgehend aufgezeigt.

Um den Zeigecharakter des epischen Theaters zu verdeutlichen, ist weiters zu beachten: „[D]er Schauspieler spricht in der Vergangenheit, die Figur in der Gegenwart.“¹⁸⁷ Die Distanzierung des Schauspielers von seiner darzustellenden Figur

¹⁸⁶ Ebenda, S. 372.

¹⁸⁷ Brecht, Bertolt: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt. (Anm. 61) S. 650.

wird unter anderem auch durch diese Widersprüchlichkeit in der Haltung des Schauspielers ermöglicht.

Die Stanislawski'sche Fusion von Schauspieler und seiner darzustellenden Figur wird zu diesem Zweck aufgegeben, da die Distanzierung eine der Aufgaben des Schauspielers – die „Erziehung“ seiner Figuren – beinhaltet:

Um Figuren darzustellen, muß der Schauspieler ihnen gegenüber Interessen haben, und zwar erhebliche Interessen, also solche, die an der Veränderung der Figuren in ihm bestehen. Er muß seine Figuren gleichsam erziehen. So enthalten die Figuren zweierlei Ichs, die einander widersprechen, das eine davon ist das des Schauspielers. Als Schauspieler nimmt er teil an der Erziehung (planmäßigen Veränderung) seiner Figuren durch die Zuschauer. Er ist es, der diese letztere anregen muß. Er ist selber ein Zuschauer, und der Entwurf eines solchen Zuschauers ist die zweite Figur, die der Schauspieler zu entwerfen hat.¹⁸⁸

Diese Distanzierung soll der Schauspieler dem Publikum auch bewusst vermitteln, das empfiehlt Brecht seinen Schauspielern nachdrücklich: Im *Dialog über eine Schauspielerin des epischen Theaters* lässt Brecht durch den Mund des „Schauspielers“ über den Eindruck der Darstellung der Schauspielerin Helene Weigel sagen:

¹⁸⁸ Brecht, Bertolt: Rollenstudium. (E: 1939, Datierung unsicher.) In: Werke. Bd. 22.1, S. 600-604, hier: S. 601.

[W]enn sie [Weigel] eine Fischerfrau spielt, muß sie das vergessen machen. Sie zeigte alles, was an der Fischerfrau bemerkenswert ist, aber sie zeigte auch, daß sie es zeigte.¹⁸⁹

Dieses Zeigen als Zeigen wird unter anderem auch durch Zeige-Gesten ermöglicht. Helmut Heinze weist darauf hin, dass die „Verwendung von Zeige-Gesten für Vorgänge“, die eine „besondere Methode zur Erzeugung von Aufmerksamkeit“ ist, zwei Funktionen hat: Zunächst die Herstellung von Assoziationen zum bedeuteten Gegenstand, weiters soll damit zugleich das Zeigen als Zeigen erkennbar werden.¹⁹⁰

6.1.2.2. Inwieweit soll Einfühlung verwendet werden?

Obwohl im Brecht'schen epischen Theater die Identifizierung des Schauspielers mit seiner darzustellenden Figur vermieden werden muss, bedeutet dies noch längst nicht, dass Einfühlung ganz und gar nicht verwendet werden darf. In einem Gespräch mit Schauspielern antwortet Brecht auf die Frage des Schauspielers Hurwicz, ob er denn gegen Einfühlung sei¹⁹¹, Folgendes:

¹⁸⁹ Brecht, Bertolt: Dialog über eine Schauspielerin des epischen Theaters. (E: Februar 1938.) In: Werke. Bd. 22.1, S. 353-355, hier: S. 354.

¹⁹⁰ Heinze, Helmut: Brechts Ästhetik des Gestischen. Versuch einer Rekonstruktion. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1992 (= Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 115), S. 115-116.

¹⁹¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Einfühlung. In: Stanislawski-Studien. 1951 bis 1954. In: Bertolt Brecht. Gesammelte Werke 16. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967 (= Schriften zum Theater 2), S. 852-854, hier: S. 853.

Ich? Nein. Ich bin dafür, in einer bestimmten Phase der Proben. Es muß dann nur noch etwas dazukommen, nämlich die Einstellung zur Figur, in die Ihr Euch einfühlt, die gesellschaftliche Einschätzung. Ich empfahl gestern Ihnen, Geschonneck, sich in den Großbauern einzufühlen. Es schien mir, Sie gaben nur die Kritik der Figur und nicht die Figur. Und die Weigel, als sie sich heute an den Kachelofen setzte und mit Leibeskräften fror, muß sich auch eingefühlt haben.¹⁹²

Brecht ist also ebenfalls der Ansicht, dass der Schauspieler sich in seine Figur einfühlen muss, um selbige auch wirklich überzeugend darstellen zu können. Was aber seiner Meinung nach verhindert werden soll, ist die so genannte „restlose Einfühlung“. Jan Knopf stellt fest, dass „Brecht's Wendung gegen das Gefühl“ auf ein Gefühl abzielt, das „unkontrolliert, bloß subjektiv, assoziativ ist“.¹⁹³ Der Darsteller hat sich zwar in seine Rolle einzufühlen, jedoch nur soweit, als es ihm zum Studium der Figur auch dienlich ist. Eine vollständige Einfühlung hingegen, welche es schlussendlich dem Schauspieler ermöglichen sollte, unter Verlust der eigenen Identität jene der Figur annehmen zu können, lehnt Brecht ab. Der deutsche Dramatiker will die Einfühlung vielmehr auf eine äußerliche Betrachtung beschränkt wissen, also quasi auf eine nur einfache Kontaktaufnahme, auf ein einfaches Kennenlernen der Figur, damit der Schauspieler die eigenen Assoziationen mit der Rolle verknüpfen und die Figur dadurch kritisch beurteilen kann.

¹⁹² Ebenda.

¹⁹³ Knopf, Jan: Brecht-Handbuch, Bd. 1: Theater. (Anm. 9) S. 385.

Auch Mei Lanfang spricht sich gegen eine grenzenlose Einführung des Schauspielers in die darzustellende Figur aus:

……把戏演过头的危險性很大，有一些比較外行的觀众会来
喜爱这种过火的表演。最初或許你还能感覺到自己的表演过火
了，久而久之，你就会被台下的掌声所陶醉，只能向这条歪路
挺进，那就愈走愈远回不来了。¹⁹⁴

[...] für einen Schauspieler ist die Gefahr, mit unkontrollierten Emotionen zu spielen, sehr groß. Manchen Laienzuschauern mag eine solch übertriebene Darstellungsweise gefallen. Am Anfang kannst du [Schauspieler] vielleicht noch spüren, maßlos gespielt zu haben. Mit der Zeit wirst du auf Grund des Beifalls vom Zuschauerraum in einen Freudentaumel gerissen, kannst aber nicht anders, als auf diesem falschen Weg weiterzugehen, und je weiter du gehst, umso entfernter [vom richtigen Ziel] bist du, und kannst nie wieder zurückkommen.

Die emotionale Intensität der Darstellung muss also stets vom Schauspieler kontrolliert werden. Unter oder über dem vorgesehenen Maße produzierte Intensität kann den Darsteller nicht zum richtigen Ziel führen. An diesem Punkt stimmen das Brecht'sche epische Theater und das traditionelle chinesische Theater überein. Die hier herangezogene Parallele zwischen den beiden Theaterformen stellt jedoch keinen Widerspruch hinsichtlich der Vergleichbarkeit der Einfühlung im traditionel-

¹⁹⁴ Mei, Lanfang 梅蘭芳: *Mei Lanfang xiju sanlun* (梅蘭芳戏剧散論: Mei Lanfangs Essays über [traditionelles chinesisches] Theater). (Anm. 71) S. 36-37.

len chinesischen Theater und im Stanislawski'schen Theater dar, da der deutsche Dramatiker durchaus zugibt, dass zwischen seinem System und dem Stanislawski'schen System Übereinstimmungen bestehen:

P. Vielleicht können Sie besser darüber Auskunft geben, ob der Schauspieler für Ihre Arbeitsweise etwas aus der Stanislawskischen gewinnt?

B. [= Brecht] Das glaube ich.

P. Er benötigt aber vielleicht noch anderes, das er dem Stanislawskischen System nicht ohne weiteres entnehmen kann?

B. Das ist anzunehmen.

P. Nehmen wir die Frage *Parteinahme – Rechtfertigung*.

B. Vom Standpunkt des Stückschreibers aus ist dieser Widerspruch ein dialektischer. Als Stückschreiber brauche ich die Fähigkeit des Schauspielers zu volliger Einfühlung und restloser Verwandlung, die Stanislawski wohl als erster systematisch faßt, aber auch und vor allem den Abstand von der Figur, den der Schauspieler als Vertreter der Gesellschaft (ihres fortschrittlichen Teils) zu erarbeiten hat.

P. Wie drückt sich das in den beiden Systemen aus?

B. Stanislawski hat die Überaufgabe, wenn ich ihn richtig verstehe. Bei mir kommt der Einfühlungsakt . . .

P. . . . den Stanislawski herbeizuführen lehrt . . .

B. . . . in einer andern Probenphase vor.

P. Man könnte ihr [sic!] System, vom Stanislawskischen aus, also als ein System, die Überaufgabe betreffend, beschreiben?

B. Ja, vermutlich.¹⁹⁵

In welchem Maße, also inwieweit soll nun Einfühlung im epi-schen Theater verwendet werden? Brecht betont nachdrücklich, dass der Schauspieler in der Darstellung „das Mittel der Ein-fühlung“ so weit anwenden soll, „als jede beliebige Person ohne schauspielerische Fähigkeiten und schauspielerischen Ehrgeiz es benützen würde, um eine andere Person darzustel-len, das heißt ihr Verhalten zu zeigen“.¹⁹⁶ Der Demonstrieren-de der oben erwähnten *Straßenszene* muss „kein Künstler“ sein: „Er braucht nicht über besonders suggestive Fähigkeiten zu verfügen.“¹⁹⁷ Seine Darstellung verfolgt einen genauen Zweck – „Was er können muß, um seinen Zweck zu erreichen, kann praktisch jeder“¹⁹⁸ –, den er jedoch nicht aus den Augen verlieren darf. Sobald er aber an seine Grenzen stößt, wenn er etwa eine für seine Kapazitäten zu schnelle Bewegung des Verunglückten ausführen müsste, so würde er auf sprachliche Mittel zurückgreifen: „[Er] bewegt sich dreimal so schnell [...].“¹⁹⁹ Deswegen würde seine Demonstration weder „we-sentlich geschädigt“ noch „entwertet“ sein.²⁰⁰ Niemand soll von der perfekten „Verwandlungsfähigkeit“ seiner Nachah-

¹⁹⁵ Brecht, Bertolt: Stanislawski und Brecht. In: Stanislawski-Studien. 1951 bis 1954. In: Bertolt Brecht. Gesammelte Werke 16. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967 (= Schriften zum Theater 2), S. 864-866, hier: S. 865-866.

¹⁹⁶ Brecht, Bertolt: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schau-spielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt. (Anm. 61) S. 642.

¹⁹⁷ Brecht, Bertolt: Die Straßenszene. (Anm. 185) S. 372.

¹⁹⁸ Ebenda.

¹⁹⁹ Ebenda.

²⁰⁰ Ebenda.

mungen begeistert werden; niemand soll in den „Bann“ gezogen oder in „eine höhere Sphäre“ gelockt werden.²⁰¹

Schließlich bleibt im Brecht'schen epischen Theater das Vorzeigen des vergangenen Ereignisses ein wichtiges Ziel der Schauspieltechnik des Zitierens – eine menschliche Fähigkeit, die im Alltagsleben bei unzähligen Gelegenheiten Verwendung findet. Um so eine a-naturalistische Darstellung jedoch erfolgreich zu gestalten, bedarf es trotzdem der Einfühlung, um die Eigenheiten der imitierten Person überhaupt treffen zu können.²⁰² – Dadurch lässt sich eine untere Grenze des nötigen Maßes an Einfühlung feststellen.

Ihre obere Grenze ist es, den Zusehenden trotz dieser Einfühlung keine Illusion eines realen Geschehens zu vermitteln. Ein Theater, das von solchen Grundsätzen ausgeht und den Fokus also weniger auf die Erzeugung von Emotionen legt, vollzieht nun einen „Funktionswechsel“²⁰³ und betrachtet ein Zuviel an Gefühl als Störung. Der Schauspieler des epischen Theaters soll vom Zuschauer – in Bezug auf die Einfühlung – schließlich als Ausführender dessen, was der Dramatiker geschrieben hat, betrachtet werden. Als neues Ziel wird die Erregung einer kritischen Haltung des Publikums formuliert. Die so genannte „restlose Einfühlung“ des Schauspielers gilt auf dem Weg zu diesem Ziel als lähmend und hinderlich, gerade der Widerspruch zu der Erwartungshaltung des Zuschauers, der die her-

²⁰¹ Ebenda.

²⁰² Vgl. Brecht, Bertolt: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt. (Anm. 61) S. 642.

²⁰³ Brecht, Bertolt: Die Straßenszene. (Anm. 185) S. 373.

kömmliche Technik des Schauspiels gewöhnt ist, als förderlich.²⁰⁴

6.1.3. Aspekte der Gestik

6.1.3.1. Aspekte der Gestik im Stanislawski'schen Theater und im traditionellen chinesischen Theater

„Die Gesten runden die Gestalt ab, und das Wort bringt die Stimmung zum Ausdruck.“²⁰⁵ – So beschreibt Stanislawski in seinem Regietagebuch zur Inszenierung von *Iwan Mironytsch* die Wichtigkeit der äußereren Darstellung der Schauspieler. Einer rein aus „konventionellen“ Körperbewegungen bestehenden Spielweise gegenüber ist Stanislawski sehr kritisch: „Wer mit Händen und Füßen spielt, kann nicht mit den Augen spielen.“²⁰⁶ Hohle, fassadenhafte Gesten zur Darstellung der Gefühle, ohne Bedachtnahme auf das eigene innere Erleben, lehnt er schlichtweg ab, ja er bezeichnet diese sogar als „Tricks“:

Um sich ihre Arbeit zu erleichtern, haben die Schauspieler das Publikum an etwas anderes gewöhnt. An Tricks nämlich, die inzwischen als legitim anerkannt sind. Davon gibt es sehr viele. Um Leiden auszudrücken, werden der Hals gereckt, die Augen gen Himmel gerichtet und die Herzgrube mit der linken

²⁰⁴ Vgl. Brecht, Bertolt: Ist die kritische Haltung eine unkünstlerische Haltung? In: Neue Technik der Schauspielkunst. Etwa 1935 bis 1941. In: Bertolt Brecht. Gesammelte Werke 15. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967 (= Schriften zum Theater 1), S. 377-379, hier: S. 377.

²⁰⁵ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Ausgewählte Schriften · 1. (Anm. 147) S. 59.

²⁰⁶ Ebenda.

Hand (manchmal auch mit beiden) zusammengepreßt. Man geht also hier davon aus, daß bei jedem seelischen Schmerz das Herz weh tun muß. Frauen müssen in Augenblicken der Erregung möglichst oft die Frisur ordnen, fallende Haarsträhnen zurückstreifen und die Kämme in den Haaren zurechtrücken. Ferner empfiehlt es sich, an Tüchern zu zupfen und bei ganz starker Ekstase deren Spitzen abzubeißen. Wird auf der Bühne von Geheimnissen gesprochen, legt man den Zeigefinger ans Kinn und biegt den kleinen Finger zurück, damit's schön aussieht. Kopiert eine Frau einen Mann, vor allem einen Militär, hebt sie die Schultern und wackelt mit den gedachten Schulterstücken, redet natürlich in einer unnatürlichen Baßstimme und zwirbelt den Schnurrbart, obwohl die Militärs das heute gar nicht mehr tun. Betritt eine Kokette ein Zimmer, greift sie nach beiden Portieren und bleibt in einer vornehmen Pose fast an ihnen hängen. Männern, die Liebeserklärungen machen, muß vor Leidenschaft das Blut in den Kopf schießen, und sie müssen die Hände ihrer Geliebten quetschen und drücken. Junge Mädchen müssen schnell reden, auf der Stelle hüpfen und sich so drehen, daß sie Glockenröcke bekommen. Noch viele andere solcher Gesetze und Regeln haben sich die Schauspieler ausgedacht, um sich die Aufgabe echten inneren Erlebens zu erleichtern. All diese Tricks fußen darauf, durch heftiges Handeln von den Augen abzulenken, da diese das Wesen der Rolle nicht auszudrücken vermögen.²⁰⁷

²⁰⁷ Ebenda.

Die inhaltslosen einfachen körperlichen Darstellungen können die intensiven komplizierten seelischen Zustände der Bühnenfigur nicht wirklich ausdrücken. Leidenschaften müssen im Herzen empfunden, aus dem Herzen dargestellt und ins Herz des anderen vermittelt werden. Genau darin liegt der wesentliche Unterschied zwischen Handwerk und Kunst. So definiert der russische Theatertheoretiker Ende des Jahres (23./24. Dez.) 1930 im Brief an Frau Ljubow Jakowlewna Gurewitsch: „Wenn das, was vorgeführt wird, nicht vorher erlebt ist, dann haben wir es mit Handwerk zu tun.“²⁰⁸ Den Grund für diese handwerkliche Darstellungsweise sieht Stanislawski in der oberflächlichen Auseinandersetzung mit den alltäglichen menschlichen Empfindungen, welche nur betrachtet, aber nicht durchlebt werden:

Ohne den Halt, den uns die echten menschlichen Bedürfnisse bieten, beginnt man auf der Bühne alle möglichen Verrenkungen zu vollführen und gerät unversehens auf den Weg des geringsten Widerstandes, das heißt in die Gewalt eines schablonenhaften, rein handwerksmäßigen Spiels.²⁰⁹

Eine solche Kritik an unkreativen Schauspielern findet man auch im traditionellen chinesischen Theater: Der schon erwähnte chinesische Musiktheatertheoretiker, Dramatiker und Regisseur A Jia wirft den Schauspielern, die nur blind nachzuhahmen wissen, ebenfalls vor:

²⁰⁸ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Briefe. 1886-1938. Hrsg. v. Heinz Hellmich. Mit einem Essay v. Joachim Fiebach. Übers.: Heinrich Schnakenburg u. Harro Lucht. Berlin: Henschelverlag 1975, S. 676.

²⁰⁹ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil I. (Anm. 141) S. 337.

……有些演员，将台下练基本功的素材，搬上台去，依样葫
芦描摹一番，如出场，也不问具体人物，具体环境，老生必整
冠理鬓，旦角必抚鬓看脚，花脸必鼓目转睛，小丑必挤鼻弄
眼，武生必挺胸凸肚，认为这是角色的一定之规。²¹⁰

[...] manche Schauspieler übertragen den Stoff grundlegender Fertigkeitsübungen von außerhalb der Bühne [einfach so] auf das Schauspiel und agieren schablonenhaft: Beispielsweise beim Auftritt ist es ihnen gleichgültig, welche Bühnenfiguren sie spielen und in welcher konkreten Situation sie sich befinden: *Laosheng*^[211] muss die Kopfbedeckung zurechtmachen und sein Schläfenhaar ordnen; *Dan* muss das Schläfenhaar glatt streichen und den Blick auf ihre Füße richten; *Hualian* muss die Augen aufreißen und mit ihnen rollen; *Chou* muss die Nase rümpfen und mit den Augen blinzeln; *Wusheng* muss sich in die Brust werfen und den Bauch herausstrecken. [Sie, die Schauspieler,] glauben, dass dies festgesetzte Regeln für Rollentypen sind.

²¹⁰ A, Jia 阿甲: *Xiqu biaoyan lunji* (戏曲表演论集: Schriften zur Darstellung des Musiktheaters). (Anm. 177) S. 134-135.

²¹¹ Es gibt vier Rollentypen: *Sheng* (生: männlicher Rollentyp), *Dan* (旦: weiblicher Rollentyp), *Jing*, nämlich *Hualian* (净, 即花脸: Rollentyp charakterisiert durch buntbemalte Gesichter) und *Chou* (丑: Clown-Rollentyp). Die jeweiligen Rollentypen werden wiederum unterteilt: z. B. beim Rollentyp *Sheng* (生) gibt es *Laosheng* (老生: älterer männlicher Rollentyp), *Xiaosheng* (小生: jüngerer männlicher Rollentyp), *Wensheng* (文生: gelehrter männlicher Rollentyp), *Wusheng* (武生: kämpferischer männlicher Rollentyp) und so weiter.

Mit dieser handwerklichen Darstellungsmethode kann sich der Darsteller nicht nur die mühsame Arbeit einer tiefen, ernsthaf-ten Analyse seiner zu verkörpernden Figur ersparen, sondern vielmehr sich selbst in seiner Körperlichkeit und in seinem Auf-treten schön, kokett, zärtlich, lieblich oder heldenhaft präs-en-tieren, ohne dabei berücksichtigen zu müssen, ob diese Prä-sentation der Bühnenfigur gerecht wird. Diese Darstellungs-weise könnte man nun ebenso als „oberflächlich“ bezeichnen, da der Schauspieler aufgerufen sein sollte, die Gedanken und Hintergedanken des Dichters zum Ausdruck zu bringen, und nicht die des Schauspielers selbst. Darauf bezieht sich auch Stanislawski, wenn er sagt: „Das Wesen eines Autors wieder-zugeben ist schwieriger, als sich selber zu zeigen.“²¹²

Wie bereits erwähnt, ist das Erleben der darzustellenden Figur im Stanislawski-System die zweite Phase der vier großen Vor-bereitungsperioden in der Arbeit eines Schauspielers an der Rolle. Dass auch das traditionelle chinesische Theater Ver-gleichbares seinen Schauspielern abverlangt, belegen die Aus-führungen von A Jia, der die Darsteller dieser Kunstrichtung überdies dahingehend anleitet, dass sie sich selbst bei diesem Prozess nicht komplett vergessen dürfen, sondern eine eigene Persönlichkeit entwickeln sollen:

……体验角色，不只是我对角色有了正确的分析就够了，有
了感受的热情就够了，有了角色行为的逻辑线就够了，有了角
色的贯串动作就够了。凡是这些，都是必须追求必须掌握的。
不研究这些，就无法认识角色，深入角色。但是，还应当研究

²¹² Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Ausgewählte Schriften · 1. (Anm. 147) S. 60.

你自己的表现工具和表现方法，在角色中看到你自己的风格，
正如木刻有你自己的刀法，绘画有你自己的色彩，书法有你自
己的笔势，诗词有你自己的韵格那样。²¹³

[...] um die darzustellende Figur zu erleben, genügt es nicht nur, dass ich bezüglich dieser Rolle eine zutreffende Analyse vorgenommen, die Leidenschaft für die [schauspielerische] Einfühlung aufgebracht und die Logik des Verhaltens dieser Figur mit ihren aufeinander abgestimmten Bewegungen erfasst habe. [Ein Schauspieler] muss danach streben, sich all dies zu Eigen zu machen und es anwenden zu können. Wenn er sich damit nicht auseinander setzt, dann kann er die darzustellende Person nicht verstehen und sich nicht tief in sie einfühlen. Allerdings sollst du [Schauspieler] auch deine eigenen Darstellungsinstrumente und deine eigene Darstellungsweise analysieren, in der Figur deinen eigenen Stil finden – genau wie bei einem Holzschnitt, bei dem du deinen eigenen Stil kreierst; wie bei einem Gemälde, für das du deine individuelle Farbgebung wählst; wie bei einer Kalligraphie, bei welcher du dich deines eigenen Schriftstils bedienst, und wie bei einem Gedicht, in dem du deinen eigenen Worten nachhaltigen Ausdruck verleihst.

A Jia nennt in seinen *Schriften zur Darstellung des Musiktheaters* einige berühmte Schauspieler des traditionellen chinesischen Theaters als glänzende Vorbilder in der Darstellungs-

²¹³ A, Jia 阿甲: *Xiqubiaoyan lunji* (戏曲表演论集: Schriften zur Darstellung des Musiktheaters). (Anm. 177) S. 82.

kunst, als Ersten nennt er eben Mei Lanfang und meint: “他的表演所以不同于其他人所演，主要是从生活的体会出发，而不是程式的袭用。”²¹⁴ („Seine Darstellung ist daher anders als [von] anderen Menschen gespielt, [weil sie] vor allem von Lebenserfahrungen ausgeht [und] keine ausschließliche Anwendung überliefelter Muster ist.“) Es bleibt festzustellen, dass die Schauspieler des Stanislawski’schen Theaters und des traditionellen chinesischen Theaters in ihrer Darstellungskunst unbedingt kreativ sein müssen.

Eine der Arbeiten an der Rolle – das körperliche Leben – nennt Stanislawski „ein[en] gute[n] fruchtbare[n] Boden für die Samen unseres inneren Lebens“.²¹⁵ Mit dem „*Schema für das körperliche Leben*“ steht der Schauspieler jedoch nur am Beginn seiner Arbeit an seiner darzustellenden Figur, der wichtigste Schritt in dieser Arbeit ist es, „dieses Leben [zu] vertiefen bis hin zu den tiefsten Tiefen, wo *das geistige Leben des Menschen* beginnt, dessen Schaffung eine der Hauptaufgaben unserer Kunst ist“.²¹⁶ Das körperliche Leben und das geistige Leben stehen in Abhängigkeit voneinander – wie der russische Lehrer der Schauspielkunst darauf hinweist: „Bekanntlich spiegelt sich ja das Leben des Geistes im Leben des Körpers genauso wider wie das Leben des Körpers in dem des Geistes.“²¹⁷

²¹⁴ Ebenda, S. 90.

²¹⁵ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. (Anm. 142) S. 222.

²¹⁶ Ebenda.

²¹⁷ Ebenda, S. 223.

Für Stanislawski ist es in der Periode des Erlebens wichtig, dass der Schauspieler die inneren Leidenschaften seiner darzustellenden Figur am eigenen Leib so stark empfindet, dass er ihr äußeres Handeln auf der Bühne schon unbewusst zum Ausdruck bringen kann. Stanislawski betrachtet die Trennung von körperlicher Motorik und seelischen Empfindungen als eine nur scheinbare:

Die Grenzen zwischen den physischen und den psychischen Abschnitten können sich dabei decken oder verschieben. Ist jemand ganz von einer Leidenschaft erfüllt, vergißt er die physischen Aufgaben, werden sie nur unbewußt in mechanischer Gewohnheit ausgeführt. Im Leben denken wir ja auch nicht immer daran, wie wir gehen, klingeln, Türen öffnen und andere Leute begrüßen. Meist tun wir das alles unbewußt. Der Körper lebt motorisch sein gewohntes Leben, und die Seele lebt ihr tieferes psychologisches Leben. Dieses scheinbare Abgesondertsein zerreißt aber den Zusammenhang zwischen Seele und Körper nicht, sondern röhrt daher, daß die Aufmerksamkeit vom äußeren auf das innere Leben übergeht.²¹⁸

Das bedeutet allerdings nicht, dass der Schauspieler die Technik für die äußere Darstellung an die zweite Stelle rücken darf, sondern ganz im Gegenteil: Bloß tief eingehende Einfühlung kann dem Verkörpern einer Figur noch längst nicht genügen. Der Stanislawski'sche Schauspieler muss auch physisch im Stande sein, seine Empfindungen auszudrücken. Der berühmte Schauspieler Stanislawski verwendet zum Beispiel im Aufsatz *Schauspieler müssen sprechen können* metaphorische Be-

²¹⁸ Ebenda, S. 77.

schreibungen, um zu vermitteln, wie sehr eine der äußereren Darstellungstechniken, also das Vortragen des Rollentextes von Bedeutung ist:

Es ist qualvoll, nicht in der Lage zu sein, genau wiederzugeben, was man wunderbar in sich verspürt. Ich glaube, ein Stummer, der zu einer geliebten Frau in seinem entsetzlichen Mühen von seinem Gefühl spricht, muß ähnliches empfinden. Ein Pianist, der auf einem verstimmten oder schadhaften Instrument spielt, empfindet eine ähnliche Verärgerung, wenn er hört, wie sein künstlerisches Gefühl verzerrt wird.²¹⁹

Eine solche Qual hat Stanislawski nämlich am eigenen Leib erfahren, als er bei der Arbeit an *Mozart und Salieri* bei der Wiedergabe des Puschkin'schen Verses auf dieses Problem gestoßen ist.²²⁰ Seit diesem Erlebnis konzentriert sich der Schauspieler Stanislawski auf den „Klang der Worte und der Rede“, und zwar sowohl auf der Bühne als auch im Leben.²²¹ Nicht nur die Übung im Sprechen, sondern auch körperliches Training – Gymnastik, Akrobatik, Tanz usw.²²² – ist unentbehrlich für die Arbeit des Schauspielers an sich selbst, um seine Ausdrucksfähigkeiten zu vervollkommen und somit die Verkörperung einer Bühnenfigur zu perfektionieren. Ähnliche Forderungen nach körperlichem Training sind, wie bereits in Kapitel 2.

²¹⁹ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Mein Leben in der Kunst. (Anm. 148) S. 443.

²²⁰ Vgl. ebenda.

²²¹ Ebenda, S. 444.

²²² Die entsprechenden Texte sind im zweiten Teil der Schrift *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* zu finden: Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers. Teil II. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Verkörpersns. Übers.: Ruth Elisabeth Riedt. Berlin: Henschel Verlag
51999.

„Peking-Oper“ – eine inadäquate Übersetzung für „Jingju“ beschrieben, ebenfalls in der Ausbildung eines Schauspielers des traditionellen chinesischen Theaters unbedingt notwendig.

In der späteren Entwicklungsphase seines Schauspielkonzeptes legt Stanislawski besonderes Gewicht auf die physische Darstellung. In seinem Text *Schaffung des körperlichen Lebens der Rolle* (dem zweiten Abschnitt des Textes *Die Arbeit an der Rolle* (»Othello«), entstanden 1930-1933), welcher zu seiner weltberühmten Theaterschrift *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle* gehört, schreibt Stanislawski gleich am Anfang:

Auf der weiteren Suche nach einem möglichst unbefangenem, natürlichen und intuitiven inneren Herangehen an Stück und Rolle stoßen wir auf eine neue, überraschende und ungewöhnliche Methode, die ich zu beachten bitte. Sie beruht auf der Verbindung von Innerem und Äußerem. Wir fühlen hierbei die Rolle, indem wir das physische Leben unseres Körpers schaffen.²²³

Zu den kursiv gedruckten Worten fühlen sich die Übersetzer der Schrift verpflichtet, Erläuterungen anzuführen und auf ein weit verbreitetes Missverständnis hinzuweisen:

Eine solche Methode für die Arbeit an der Rolle ist kennzeichnend für Stanislawskis Praxis als Regisseur und Pädagoge in seinen letzten Lebensjahren. Später wurde sie bekannt als »Methode der physischen

²²³ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. (Anm. 142) S. 207.

Handlungen« (eine nur bedingte Bezeichnung, auf der Stanislawski nicht bestand).²²⁴

Alle diese Methoden des Stanislawski-Systems sind dafür bestimmt, um das so genannte „schöpferische Befinden“, einer der zentralen Begriffe dieser Theaterkonzeption, zu erreichen. Dieser Begriff bezeichnet den inneren und äußeren Idealzustand des Schauspielers:

Nachdem ich die Verlogenheit und die Schädlichkeit des schauspielerischen Befindens klar erkannt hatte, suchte ich verständlicherweise nach einem anderen körperlichen und seelischen Zustand, einem wohltuenden und nicht dem schöpferischen Prozeß feindlichen. Nennen wir ihn schöpferisches Befinden.²²⁵

Am Anfang der Entwicklung dieser Idealform, nämlich dieses schöpferischen Befindens, bemerkt Stanislawski einerseits als Schauspieler bei sich selbst und seinen Kollegen, dass die körperliche Lockerheit, also „völlige Entkrampfung der Muskeln und die Unterordnung des gesamten motorischen Apparates unter den Willen des Schauspielers“, eine wichtige Voraussetzung für das von ihm genannte schöpferische Befinden ist.²²⁶ Auf dieser Basis kann der Schauspieler erst „frei und ungehemmt mit dem Körper ausdrücken, was die Seele empfindet“.²²⁷ Um die wunderbare Freude daran lebendig beschreiben zu können, bemüht Stanislawski folgenden Vergleich: „Er-

²²⁴ Ebenda, S. 375.

²²⁵ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Mein Leben in der Kunst. (Anm. 148) S. 361.

²²⁶ Ebenda, S. 363.

²²⁷ Ebenda.

lebte ich es in mir auf der Bühne, so hatte ich das Gefühl der Befreiung, das ein Häftling hat, wenn er die Ketten zerreißt, die ihn jahrelang am freien Leben und Handeln hinderten.“²²⁸ Andererseits beobachtet Stanislawski als Regisseur Darstellungen anderer Schauspieler und verspürt in einem solchen beschriebenen Augenblick das Erreichen des schöpferischen Befindens auch bei sich selbst. Später stellt Stanislawski fest, dass das „Schöpferische“ in erster Linie „die totale Konzentration der körperlichen und geistigen Natur des Menschen“ bedeutet²²⁹:

Sie [diese Konzentration] erfaßt nicht nur das Sehen und Hören, sondern sämtliche fünf Sinne und außerdem den Körper, das Denken, den Willen, das Gefühl, das Gedächtnis und die Phantasie. Das Geistige und das Körperliche müssen im kreativen Akt voll und ganz auf die Vorgänge in der Seele der darzustellenden Person gerichtet sein. Diese neue Erkenntnis überprüfte ich vor den Zuschauern mit Hilfe der von mir entwickelten Übungen, die auf eine systematische Steigerung der Aufmerksamkeit gerichtet waren.²³⁰

Demnach dient dieses schöpferische Befinden schließlich dem Endziel, den Zuschauer zum Mitfühlen zu führen.

²²⁸ Ebenda.

²²⁹ Ebenda, S. 364.

²³⁰ Ebenda.

6.1.3.2. Aspekte der Gestik in Brechts Beobachtung zu Mei Lanfangs Darstellung

Wiederum im Hinblick auf das Brecht'sche epische Theater lässt sich nun die Frage stellen: Welche Wirkung hat das traditionelle chinesische Theater mit seiner Gestik auf Brecht?

Der deutsche Dramatiker ist davon überzeugt, dass „[b]esondere Eleganz, Kraft und Anmut der Geste [...] den V-Effekt“ ergibt²³¹, – hier handelt es sich um eine weitere Inspiration Brechts durch Mei Lanfangs Darstellung:

Meisterhaft in der Behandlung der Geste ist die chinesische Schauspielkunst. Dadurch, daß der chinesische Schauspieler seine eigenen Bewegungen sichtbar beobachtet, erzielt er den V-Effekt [...].²³²

Diesen Eindruck gewinnt er durch seine Beobachtung und Interpretation des von ihm so genannten „Sich-selber-Zusehens“ – neben der Nichtexistenz der „vierten Wand“ (dieses Thema wird in Unterkapitel 6.2.3. „Die vierte Wand“ behandelt) eine der Maßnahmen, durch die der Verfremdungseffekt in der chinesischen Schauspielkunst angeblich erzielt wird:

Der Artist sieht sich selber zu. Etwa eine Wolke darstellend, ihr unvermutetes Auftauchen, ihre weiche

²³¹ Brecht, Bertolt: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt. (Anm. 61) S. 645.

²³² Ebenda.

und starke Entwicklung, schnelle und doch allmähliche Veränderung vorführend, sieht er mitunter nach dem Zuschauer, als wolle er sagen: Ist es nicht genau so? Aber er sieht auch auf seine eigenen Arme und Beine, sie anführend, überprüfend, am Ende vielleicht lobend. Ein deutlicher Blick auf den Boden, ein Abmessen des ihm für seine Produktion zur Verfügung stehenden Raumes scheint ihm nichts, was die Illusion stören könnte. Der Artist trennt so die Mimik (Darstellung des Betrachtens) von der Gestik (Darstellung der Wolke), aber die letztere verliert nichts dadurch, denn die Haltung des Körpers wirkt auf das Antlitz zurück, verleiht ihm ganz seinen Ausdruck. Jetzt hat es den Ausdruck gelungener Zurückhaltung, jetzt den vollen Triumphes! Der Artist hat sein Gesicht als jenes leere Blatt verwendet, das durch den Gestus des Körpers beschrieben werden kann.²³³

Es muss an dieser Stelle zuerst auf Folgendes hingewiesen werden: Da in Mei Lanfangs Schriften über seine Darstellungs-technik nirgendwo nachzulesen ist, dass ein Schauspieler mit besonderer Aufmerksamkeit sich selbst zusehen soll – der Blick auf die Bewegung bzw. der Blick, der mit der Bewegung mitgeht, ist ein selbstverständlicher unentbehrlicher Bestandteil des Darstellens (besonders bei Pantomimen, Tanzen, Akrobatik usw.) –, birgt diese Interpretation Brechts eine wahrlich große Überraschung aus der Sichtweise der Chinesen in sich.

²³³ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 201.

Brecht erhebt diesen Aspekt von Mei Lanfangs Darstellung zur Priorität und verlangt von seinem Schauspieler die an diese Interpretation anschließende Technik, welche er mit folgenden einfachen Worten erklärt: „Wenn du zeigst: es ist so, so zeige es auf eine Art, daß der Zuschauer fragt: »Ist es denn so?«“²³⁴

In seinem Text *Die Beibehaltung der Gesten durch verschiedene Generationen* erläutert Brecht die Besonderheiten der Gesten des chinesischen Theaters und weist damit auf „die Beibehaltung im Hinblick auf die Änderung“²³⁵ hin, die er für sein episches Theater als interessant empfindet und die zu dessen Veränderung als Vorbild dienen soll:

Nur wer die typischen oberflächlichen Gestaltungen westlicher Schauspieler im Sinn hat, die ihre Figuren aus lauter kleinen nervösen Zügen zusammensetzen, die wenig besagen, mehr oder weniger privaten Ursprungs sind, nichts Typisches bedeuten, wird nicht sich vorstellen können, daß Abänderungen von Gesten wirkliche grundlegende Neuerungen in der Gestaltung einer Figur bedeuten können. Tatsächlich ist eine Umwälzung der Schauspielkunst bei uns so schwer, weil es schwer ist, umzuwälzen, wenn da nichts zum Umwälzen vorhanden ist.²³⁶

²³⁴ Brecht, Bertolt: Der Nachschlag. In: Über den Beruf des Schauspielers. Etwa 1935 bis 1941. In: Bertolt Brecht. Gesammelte Werke 15. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967 (= Schriften zum Theater 1), S. 407-408, hier: S. 408.

²³⁵ Brecht, Bertolt: Die Beibehaltung der Gesten durch verschiedene Generationen. (E: April/Mai 1935.) In: Werke. Bd. 22.1, S. 127-129, hier: S. 127.

²³⁶ Ebenda, S. 128-129.

Jan Knopf meint, Brecht fordere damit eine historische und historisierende Haltung des Schauspielers, der zunächst die herkömmlichen Gesten und Haltungen erlernen, anwenden und in seinem Spiel dem Publikum bewusst machen soll, so dass „mit der alten Darstellungsweise die Änderungen, die durch die neue Zustände kommen“ als „Bruch mit der Tradition“ markiert würden. So erst entstünde ein „Bewußtsein vom Neuen“. ²³⁷

6.2. Beziehung des Schauspielers zum Zuschauer

Durch die Behandlung der Gesten im Sinne von Brecht (und natürlich auch durch andere verfremdende Darstellungsweisen) wird nicht nur die Identifizierung des Schauspielers mit seiner darzustellenden Figur verhindert, sondern auch das Identifikationsangebot an den Zuschauer beseitigt. Brecht betont hier ausdrücklich, dass mit der Beseitigung der auf emotionaler Ebene stehenden Beziehung zwischen Schauspieler und Publikum eine solche auf geistiger Ebene entstehen würde:

Das Sich-selber-Zusehen des Artisten, ein künstlicher und kunstvoller Akt der Selbstentfremdung, verhindert die vollständige, d. h. die bis zur Selbstaufgabe gehende Einfühlung des Zuschauers und schafft eine großartige Distanz zu den Vorgängen. Auf die Einfühlung des Zuschauers wird trotzdem nicht verzichtet. Der Zuschauer fühlt sich in den Schauspieler als in

²³⁷ Knopf, Jan: Brecht-Handbuch, Bd. 1: Theater. (Anm. 9) S. 446.

einen Betrachtenden ein: so wird seine betrachtende, zuschauende Haltung kultiviert.²³⁸

Der Zuschauer soll folglich dem Schauspieler – allerdings nicht der dargestellten Figur – durch seine Einfühlung (die Einfühlung des Zuschauers) intellektuell, nicht emotional näher gebracht werden, er und der Schauspieler sind beide Betrachter der Bühnenfigur: Gemeinsam fällen Schauspieler und Zuschauer ein Urteil über die dargestellte Person. Dieses kann positiv oder negativ sein.

Abschließend sei noch auf die in China folgenreiche und teilweise problematische Auslegung des epischen Theaters durch Huang Zuolin verwiesen, der in seinem Text *Brecht's Theory of Drama in Contrast to Stanislavsky's* schreibt:

The most fundamental thing in Brecht's theory of drama was his conviction that a certain distance must be maintained between the actors and the characters played, between the audience and the actors, and between the audience and the characters. In other words, the actors are not to identify themselves with the characters, neither is the audience to identify itself with the actors, much less with the stage characters. Players, characters and spectators should keep a certain distance from each other.²³⁹

²³⁸ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 202.

²³⁹ Huang, Zuolin: Brecht's Theory of Drama in Contrast to Stanislavsky's. In: Huang, Zuolin: Mei Lanfang, Stanislavsky, Brecht – A Study in Contrasts. In: Peking Opera and Mei Lanfang. A Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master. By Wu Zuguang, Huang Zuolin and Mei Shaowu. Beijing: New World Press 1981, p. 16.

Seit Jahrzehnten gilt diese Textstelle unzähligen chinesischen Interpreten als Schlüsselstelle, als Prinzip des Brecht'schen epischen Theaters. Sie trifft auf dessen Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauer jedoch kaum zu, schließlich ignoriert Huang das eigentliche Ziel von Brechts Theatertheorie: nämlich die Herstellung einer völlig neuen Form der Annäherung zwischen Schauspieler und Publikum, also der Annäherung auf intellektueller Ebene.

6.2.1. Intellektuelle Annäherung des Schauspielers an den Zuschauer im Brecht'schen epischen Theater

In seinem Text *Beziehung des Schauspielers zu seinem Publikum* (etwa um 1939)²⁴⁰ stellt Brecht klar:

Die Beziehung des Schauspielers zu seinem Publikum sollte die allerfreieste und direkteste sein. Er hat ihm einfach etwas mitzuteilen und vorzuführen, und die Haltung des bloß Mitteilenden und Vorführenden sollte allem nunmehr unterliegen. Hier macht es noch keinen Unterschied aus, ob seine Mitteilung und Vorführung mitten unter dem Publikum, auf einer Straße oder in einem Wohnzimmer stattfindet oder auf der Bühne, diesem abgemessenen, den Mitteilungen und Vorführungen reservierten Brett. Es tut nichts, daß er schon in einem besonderen Rock steckt und seine Maske gemacht hat; den Grund hierfür kann er ebenso gut hinterher als vorher erklären.²⁴¹

²⁴⁰ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Bd. 22.2, S. 1086.

²⁴¹ Brecht, Bertolt: Beziehung des Schauspielers zu seinem Publikum. In: Werke. Bd. 22.1, S. 604-605, hier: S. 604.

Ein strenges Distanzierungsgebot lässt sich aus dieser Passage nicht herauslesen. Brecht fordert bloß eine neue Form der Approximation des Schauspielers an seinen Zuschauer, die man mit Attributen wie „intellektuell“, „geistig“ oder „rational“ beschreiben könnte. Diese Annäherung wird auch durch Brechts „Beseitigung der vierten Wand“ ermöglicht. Der Zuschauer soll also aus der Position eines Voyeurs befreit werden, ihm soll keine Illusion eines realistischen Geschehens vermittelt werden. Nun ist das Bühnengeschehen als Theater zu betrachten, indem der Schauspieler sich direkt zu ihm wendet und ihn sogar anredet. Wenn der Schauspieler sich von seinem Publikum distanziere – wie es Huang Zuolin beschreibt –, würde kein solch direkter Kontakt zwischen Schauspieler und Zuschauer entstehen und das Schauspiel würde, ohne das Publikum direkt zu beachten, stattfinden wie im Illusionstheater, welches das Gegenteil von epischem Theater ist. Darum besteht die Beziehung des Schauspielers zum Zuschauer in Brechts epischem Theater in einer intellektuellen Annäherung, in welcher der Schauspieler geistig an den Zuschauer heranrückt:

Der Schauspieler hat üblicherweise nicht als Grundhaltung das, daß er die Zuschauer anblickt, bevor er seine Vorführung veranstaltet, unverdeckt, ja betont sich direkt an den Zuschauer wendet mit allem, was er macht. Dieses Aug-in-Aug, »gib acht, was der, den ich dir vorführe, jetzt macht«, dieses »hast du es gesehen?«, »was denkst *du* darüber?« mag, künstlerisch gehandhabt, indem es sich in vielen Abschattungen gibt, alles Starre, Primitive abstreifen, es muß aber doch bleiben, und es ist die Grundhaltung des

V-Effekts; er kann in keiner andern angelegt werden.²⁴²

Ohne den Hinweis auf diese neue Errungenschaft Brechts, nämlich die geistige Annäherung, ist jeder Kommentar zu seinem epischen Theater demnach als unzulänglich zu betrachten.

Die oben zitierte (siehe S. 119) Feststellung von Huang Zuolin, die nicht mehr zutrifft, da sie schon längst von Brecht selbst korrigiert worden ist, wird an dieser Stelle deswegen besonders hervorgehoben und kritisiert, weil chinesische Theaterleute sie noch heute in allen das epische Theater betreffenden Bereichen verwenden, jedoch bedauerlicherweise nicht als Zitat von Huang Zuolin ausweisen, sondern Brecht direkt zuschreiben – höchst wahrscheinlich aus dem Grund, dass Huang Zuolin in China nach wie vor als herausragende Kapazität und Pionier unter den Regisseuren für Brechts Stücke auf der chinesischen Sprechtheaterbühne angesehen wird.²⁴³ Eine solche unvollständige Auslegung entsteht, wenn man die Schriften Brechts nicht detailliert genug liest: Die beiden Distanzierungen – die des Schauspielers von seiner darzustellenden Figur und die des Zuschauers von der dargestellten Figur – werden ohnehin von Anfang an ständig von Brecht ausdrücklich betont, bleiben daher sicher auch bei einer oberflächlichen Lektüre in Erinnerung. Aber die Beziehung des Schauspielers zum Zuschauer, die sich in der Entwicklung der Theatertheorie Brechts verändert hat, bedarf daher einer sorgfältigen Be-

²⁴² Ebenda, S. 605.

²⁴³ Vgl. Einleitung zu dem Textauszug aus Huang Zuolins „Peking Opera and Mei Lanfang“ in: Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present. Edited and translated by Faye Chunfang Fei. Foreword by Richard Schechner. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2002, p. 154.

trachtung, die jedoch von Huang Zuolin nicht geleistet wurde. Wie es zu seiner Missinterpretation kommen konnte, entschlüsselt folgende Textstelle aus dem *Dialog über Schauspielkunst*, den Brecht nach der Uraufführung der *Dreigroschenoper* (am 31. August 1928) und der Premiere des *Ödipus'* (am 4. Januar 1929) im Jahre 1929 „erstmals [als] eine theoretische Darlegung“ verfasst²⁴⁴:

Nicht nahekommen sollten sich Zuschauer und Schauspieler, sondern entfernen sollten sie sich voneinander. Jeder sollte sich von sich selber entfernen. Sonst fällt der Schrecken weg, der zum Erkennen nötig ist.²⁴⁵

Diese Aussage, die ganz am Beginn der Entwicklung von Brechts Theatertheorie steht, allein als repräsentativ für sein Gesamtwerk aufzugreifen, heißt zu übersehen, dass Brechts Theaterkonzeption sich im Laufe der Zeit weiterentwickelt hat. Denn Brecht merkt schließlich bei den Aufführungen, dass diese Technik vom breiten Publikum nicht verstanden werden kann: „[A]ußer bei den Kennern“ hat fast „niemand an den geistigen Entscheidungen der Handlung teilgenommen“. ²⁴⁶ Nun wird Brecht bewusst, so einfach könne der epische Darstellungsstil nicht umgesetzt werden, er benötige ein Publikum, das ihn versteht oder zu verstehen im Stande ist.²⁴⁷ Werner Hecht versucht, die oben angeführte Passage vom *Dialog über Schauspielkunst* als die Forderung nach einer Distan-

²⁴⁴ Hecht, Werner: Der Weg zum epischen Theater. (Anm. 178) S. 58 sowie dazu gehörende Anmerkungen 36 u. 37 auf den Seiten 87 u. 88.

²⁴⁵ Brecht, Bertolt: Dialog über Schauspielkunst. (E: Januar/Februar 1929.) In: Werke. Bd. 21, S. 279-282, hier: S. 280.

²⁴⁶ Ebenda, S. 282.

²⁴⁷ Vgl. Hecht, Werner: Der Weg zum epischen Theater. (Anm. 178) S. 61.

zierung des Schauspielers von seiner Figur und des Zuschauers von sich selbst zu interpretieren²⁴⁸ – eine Lesart, die eine Distanz zwischen Publikum und Schauspieler ausschließt. Weiters verweist Hecht auf die „genügende[...] Entfernung“, die als Ziel die „Erkenntnis“ oder gar „erschreckende Selbsterkenntnis“ haben müsste.²⁴⁹ Distanzierung ist hier also als eine „von sich selbst“ gemeint.

Brecht fordert den Schauspieler des epischen Theaters auf, sich nicht nur dazu verpflichtet zu fühlen, dem Zuschauer ein vergangenes Geschehen zu zeigen, sondern auch „einen bestimmten Standpunkt [seiner darzustellenden Figur gegenüber zu] wählen, seine Meinung über sie [zu] verraten, den Zuschauer, der auch seinerseits nicht eingeladen wurde, sich zu identifizieren, zur Kritik der dargestellten Person auf[zu]fordern“.²⁵⁰ Die eigene Meinung des Schauspielers über seine Figur muss natürlich auch eine kritische sein, er kann für sie oder gegen sie Partei ergreifen²⁵¹, z. B. „die Figur sagt etwas, was sie wahr glaubt. Der Schauspieler kann ausdrücken, muß ausdrücken können, daß es unwahr ist, oder: daß das Sagen dieser Wahrheit verhängnisvoll ist oder anderes“.²⁵² Der Zuschauer soll zur Entscheidung geführt werden, ob er „je nach seiner Klassenzugehörigkeit“ diese gesellschaftlichen Zustände rechtfertigbar oder verwerflich empfinden soll.²⁵³ Der

²⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 59.

²⁴⁹ Ebenda.

²⁵⁰ Brecht, Bertolt: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt. (Anm. 61) S. 645.

²⁵¹ Vgl. ebenda, S. 652.

²⁵² Ebenda, S. 651.

²⁵³ Ebenda, S. 646.

Schauspieler hat folglich den Zuschauer dazu zu bringen, dass dieser „(um)erzogen“ wird, wie Werner Hecht es zutreffend beschreibt:

Während auf dem Weg zum epischen Theater noch eine Tendenz zum Theater als Selbstzweck auffällig war, wurde es nunmehr unter einen pädagogischen Zweck gestellt. Der Zuschauer sollte erzogen und umerzogen werden.²⁵⁴

Der für Brecht immer wichtiger werdende marxistische Standpunkt bringt ihn dazu, seine Theatertheorie entscheidend zu verändern.²⁵⁵ Künstler und Publikum haben nun eine neue Aufgabe, nämlich sich die marxistische Weltanschauung anzueignen und die „neue[...] epische[...] Dramatik“ zu genießen.²⁵⁶

Jetzt erst spricht sich Brecht exakter über die Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauer aus, sie soll nämlich die „allerfreieste und direktteste“²⁵⁷ werden, und Gefühl hat nur noch seine Gültigkeit als „Mittel zum Zweck der Erkenntnis“.²⁵⁸ Diese Ansicht wurde als eigenständiger Text, der um 1939 entstanden sein dürfte²⁵⁹, in seiner vollständigen Version aus-

²⁵⁴ Hecht, Werner: Der Weg zum epischen Theater. (Anm. 178) S. 63.

²⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 84.

²⁵⁶ Ebenda, S. 85.

²⁵⁷ Brecht, Bertolt: Beziehung des Schauspielers zu seinem Publikum. (Anm. 241) S. 604.

²⁵⁸ Joost, Jörg Wilhelm: Zum Theater [1933-1941]. In: Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Hrsg. v. Jan Knopf. Bd. 4: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2003, S. 180.

²⁵⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Bd. 22.2, S. 1086.

formuliert und überdies im Rahmen des Aufsatzes *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt* (nämlich im Anhang 4) teilweise²⁶⁰ verwendet.

Interessant sind die Folgen des bruchstückartigen Verständnisses Huang Zuolins: Seine Inszenierung des Brecht'schen Stücks *Mutter Courage und ihre Kinder* im Jahre 1959, in der er sein Brecht-Verständnis umsetzt, wird vom Publikum sehr kühl behandelt. Huang selbst bezeichnet diese Inszenierung zwanzig Jahre später in einem Text als den größten Misserfolg seiner Laufbahn als Regisseur.²⁶¹ Statt seine Interpretation von Brechts Theorie zu revidieren, beschuldigt Huang jedoch den Verfremdungseffekt und beanstandet sogar, dass zwischen Brechts Theorie und dessen dramatischem Schaffen keine Verbindung bestünde:

……我归罪于‘间离效果’，把观众都间离到剧场外面去了。事实上他写戏是一回事，理论又是一回事，……。²⁶²

[...] die Schuld gebe ich dem ‚Verfremdungseffekt‘, der die Zuschauer so entfremdet hat, dass sie aus dem Theater vertrieben wurden. In der Tat ist bei

²⁶⁰ Circa die ersten zwei Drittel der erwähnten, um 1939 erschienenen vollständigen Version.

²⁶¹ Vgl. Huang, Zuolin 黄佐临: *Wo yu Xieyi xijuguan* (我与写意戏剧观: Meine Ansicht zur Theaterkonzeption des *Xieyi*). Beijing (北京: Peking): *Zhongguo xiju chubanshe* (中国戏剧出版社: Chinesischer Theaterverlag) 1990, S. 420.

²⁶² Ebenda.

ihm [Brecht] das Schreiben seiner Stücke eine Sache, seine Theorie wiederum eine andere [...].

Als Huang Zuolin 1978 bis 1979 in der Inszenierung des Stücks *Leben des Galilei* die Hauptregie führt, sagt er am ersten Tag der Arbeit zu den Schauspielern: “不要也不必搭理那个‘间离效果’。”²⁶³ („Kümmert euch nicht um jenen ‚Verfremdungseffekt‘, das ist nicht nötig.“) Als Grund dafür gibt er Folgendes an: “经验告诉我，用这个神智不清、万分费解的名词，庸人自扰地去束缚住自己是自寻烦恼，自找苦吃的。”²⁶⁴ („Die Erfahrung sagt mir, dass diesen verwirrenden und äußerst schwer verständlichen Begriff in die Praxis umzusetzen so viel bedeutet wie ein Narr zu sein, der viel Lärm um nichts macht[. Man] legt sich [damit] nur selbst Fesseln an, schafft sich Probleme [und] bereitet sich Schwierigkeiten.“)

6.2.2. Emotionale Annäherung des Schauspielers an den Zuschauer im Stanislawski'schen Theater und im traditionellen chinesischen Theater

Den Zuschauer mitzureißen ist ein selbstverständliches Ziel, sowohl im traditionellen chinesischen Theater – wie die in Unterkapitel 3.2. „Verfremdungseffekt oder Fremdheitseffekt?“ bereits zitierte Äußerung Mei Lanfangs²⁶⁵ deutlich zeigt –, als

²⁶³ Ebenda, S. 255.

²⁶⁴ Ebenda.

²⁶⁵ “A person usually tends a bit towards hero-worship when watching the performance of a famous artist. It is easy to hold his attention, and therefore easy to move him; the performance does not just drift over

auch im Stanislawski'schen Theater: „Natürlich müssen die inneren Erlebnisse des Schauspielers stark und seine Ausdrucksmittel durchschlagend sein, um tausendköpfige Zuschauermassen mitreißen zu können.“²⁶⁶ In diesem Kontext fügt der russische Theatertheoretiker noch Folgendes hinzu, um auf den unentbehrlichen Bestandteil einer gelungenen Inszenierung, der von den Zuschauern abhängt, hinzuweisen: „Dieses überaus feinfühlige Einwirken ist schwer zu bewerkstelligen und erfordert ein Publikum, das aufmerksam ist und mitgeht.“²⁶⁷ Selbst wenn ein solches Publikum vorhanden ist, ist es trotzdem eine Tatsache, dass die menschliche Konzentration (seitens der Zuschauer) während einer Aufführung nur phasenweise, auf manche Passagen und nur für ein paar Minuten fokussiert sein kann, wie Stanislawski auf Grund seiner Beobachtungen und Erfahrungen formuliert:

Ich beobachtete die großen Künstler, um festzustellen, wie lange sie allein und ohne jegliche Hilfe, auf der Vorderbühne stehend, die Aufmerksamkeit der Menge zu fesseln vermochten. Ich achtete auch auf die Vielfalt ihrer Posen, Bewegungen und der Mimik. Die Erfahrungen zeigten, daß das Maximum ihrer Fähigkeit, die Masse durchgehend in Spannung zu halten, bei einer emotional starken Szene sich auf sieben Minuten (ungeheuer viel!), bei einer einfachen, ruhigen Szene auf eine Minute (auch schon viel) belief. Dann ging ihnen der Vorrat an Ausdrucksmitteln aus, und sie mußten sich wiederholen.

his head.” Mei, Lanfang: Artistic Perception and Judgement. In: Mei, Lanfang: Reflections on My Stage Life. (Anm. 60) p. 42.

²⁶⁶ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Ausgewählte Schriften · 1. (Anm. 147) S. 58-59.

²⁶⁷ Ebenda, S. 59.

Die Aufmerksamkeit der Zuschauer ließ nach bis zum nächsten Bruch, in dem neue Mittel der Umsetzung ein neuerliches Anschwellen der Aufmerksamkeit hervorriefen.²⁶⁸

Auch mittels Anwendung seines gesamten Repertoires an schauspielerischen Ausdrucksformen ist es also – gemäß Stanislawski – selbst für einen grandiosen darstellenden Künstler absolut unmöglich, eine vollständige Konzentration des Publikums über einen längeren Zeitraum als wenige Minuten aufrechtzuerhalten. Danach verringert sich langsam die Aufmerksamkeit des Publikums, wodurch die emotionale Bindung zwischen Darsteller und Zuschauer an Intensität verliert. Folglich liegt es nicht in der Macht des Schauspielers, das Publikum während einer gesamten Inszenierung hindurch in Bann zu halten. Um jedoch diese gefühlsmäßige Verbindung des Künstlers mit dem Publikum möglichst aufrechterhalten zu können, bedarf es einer aufrichtigen und glaubhaften Darstellungsweise, um die sich der Schauspieler bemühen muss und die er durch stetige und gewissenhafte Übungen erreichen kann: „Das Publikum muß dem Schauspieler glauben und seine Schöpfungen für lebendige Menschen halten können.“²⁶⁹ Das Interesse der Zuschauer ist demnach an eine wahrhaftige, überzeugende Darstellung gebunden. Dieses Ziel sollte der Künstler stets vor Augen haben:

Das Publikum muß sich interessieren für das, was auf der Bühne vor sich geht, was der Schauspieler fühlt.
Das Publikum wird für alles Interesse finden, was un-

²⁶⁸ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Mein Leben in der Kunst. (Anm. 148) S. 220.

²⁶⁹ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Ausgewählte Schriften · 1. (Anm. 147) S. 54.

gekünstelt, aufrichtig, natürlich, verständlich und ausdrucksstark ist.²⁷⁰

Wenn Stanislawski schreibt: „Über das Wort und seinen Sinn lernt das Publikum die Seele des darzustellenden Menschen kennen“²⁷¹, so darf man feststellen, dass sich die Beziehung des Schauspielers zu seinem Publikum hier auf einer emotionalen Ebene befindet. Zwischen Schauspieler und Zuschauer besteht also ein gefühlsbetontes Verhältnis: „Ist der Schauspieler in dessen [des darzustellenden Menschen] »Haut geschlüpft«, widerspiegeln sich seine Empfindungen in den Augen, und wenn er es vermag, sie der Menge zu zeigen, erkennt diese in ihnen seine Gefühle und erlebt mit ihm die Empfindungen und Gedanken der darzustellenden Person.“²⁷² Auf eine solche Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauer zielt – wie bereits erwähnt – auch das traditionelle chinesische Theater ab.

Aus dem Theater will Stanislawski kein Theater machen, sondern das wirkliche Leben des menschlichen Geistes wiedergeben²⁷³, alles in seinem Theater muss glaubwürdig dargestellt werden:

Die Lüge muß auf der Bühne Wahrheit werden oder als solche erscheinen, um überzeugend zu sein. Die Wahrheit auf der Bühne, das ist das, was Schauspieler, Bühnenbildner und Zuschauer aufrichtig glauben,

²⁷⁰ Ebenda, S. 60.

²⁷¹ Ebenda, S. 58.

²⁷² Ebenda.

²⁷³ Vgl. Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Mein Leben in der Kunst. (Anm. 148) S. 381.

darum muß die Konvention auf der Bühne wahrhaftig, mit anderen Worten, glaubwürdig werden, damit der Schauspieler und der Zuschauer ihr glauben kann.²⁷⁴

Dadurch wird das gemeinsame Fühlen und Erleben von Darsteller und Zuseher verstärkt.

Gut Ding braucht Weile: Damit ein Stück den Zuschauer wirklich so fesseln kann, dass er es mehrmals sehen will, spricht Stanislawski von der „Notwendigkeit von zweihundert Proben für ein Stück“.²⁷⁵ So malt sich der russische Theatermacher eine Idealsituation aus:

Man stelle sich folgendes Bild vor: Ein Mäzen kommt und sagt zu einem Theater der alten Schule: »Ich sicheere Ihnen hundert bis zweihundert Proben zu und gebe Ihnen die nötigen Mittel, um ein Werk künstlerisch auf die Bühne zu bringen. Dabei stelle ich die Bedingung, daß die Arbeit ohne Rücksicht auf Zeit und Mittel so ausgeführt wird, daß das Publikum das Stück nicht nur einmal sehen möchte, sondern fünf oder zehn Mal.«²⁷⁶

²⁷⁴ Ebenda.

²⁷⁵ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Ausgewählte Schriften · 1. (Anm. 147) S. 180.

²⁷⁶ Ebenda, S. 179.

Dementsprechend findet Folgendes auch tatsächlich statt: „1924 nahm Stanislavskij seine Arbeit in Moskau wieder auf. Inzwischen war mit Mejerhol'd ein Konkurrent auf höchstem künstlerischen Niveau auf den Plan getreten. Mit Inszenierungen von Ostrovskij's *Ein heißes Herz* (1926, zusammen mit Sudakov und M.M. Tarchanov) und Beaumarchais' *Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit* (1927, zusammen mit Elizaveta Telešéva und Boris Veršilov), hatte sich das Künstlertheater jedoch bald wieder an die Spitze der Moskauer Theater gespielt. Die insgesamt dreihundert Proben zu diesen Stücken zogen sich über zwei Jahre hin.“

Schauspieler, die zu solch harter Arbeit bereit sind, können erst dann wirklich vom Publikum angenommen und somit von wahrem Erfolg gekrönt werden.

6.2.3. Die „vierte Wand“

6.2.3.1. Die „vierte Wand“ im Stanislawski'schen Theater

Den Zuschauerraum nennt Stanislawski „das schwarze Loch“, das die Öffnung des Vorhangs – also metaphorisch der vierten Wand – bedeutet und welches der Stanislawski'sche Schauspieler in der Darstellung als extrem störend empfindet:

Während der Vorhang aufging, veränderte sich etwas in mir.

Womit soll ich dieses Gefühl vergleichen?

Man stelle sich vor, ich wäre mit meiner Frau – so ich eine hätte – in einem Hotelzimmer. Wir reden ungestrungen miteinander, wir ziehen uns aus, um zu Bett zu gehen – da sehen wir plötzlich, wie die große Tür, die wir gar nicht beachtet hatten, aufgeht und von dort, aus dem Dunkel, fremde Menschen – unsere Nachbarn – zu uns herüberblicken. Wie viele es sind, ist ungewiß, im Dunkeln hat man immer das Gefühl, daß es sehr viele sind. Rasch greifen wir wieder nach unseren Kleidern, kämmen uns, sind bemüht, uns mit Anstand zu benehmen, als wäre Besuch da.

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 4. Das europäische Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003, S. 824.

So ging auch mit mir ruckartig eine Veränderung vor, alle Saiten spannten sich, und nachdem ich mich eben noch wie zu Hause gefühlt hatte, stand ich jetzt gewissermaßen im Hemd vor allen Leuten.

Erstaunlich, wie das schwarze Loch alles Intime zerstört. Solange wir in dem lieben Wohnzimmer waren, hatten wir nicht das Gefühl, als gäbe es eine wichtige und eine unwichtige Seite. Wie man auch stand, wo hin man sich auch wandte, alles war gleich gut. Bei geöffneter vierter Wand wird das schwarze Loch zur wichtigen Seite, auf die man sich einzustellen versucht. Die ganze Zeit muß man an diese vierte Wand denken, von dorther kommen die Blicke, auf die man Rücksicht nehmen will. Unwesentlich wird, ob es dem Partner paßt, ob es einem selbst paßt, wesentlich ist nur, daß die dort alles sehen und hören, die nicht mit im Zimmer sind, aber unsichtbar jenseits der Rampe in der Dunkelheit sitzen.²⁷⁷

Die Welt auf der Bühne muss für den Schauspieler des Stanislawski'schen Theaters psychisch absolut abgeschlossen sein, das heißt, er muss „das schwarze Loch“ ignorieren. Zu diesem Zweck lässt Stanislawski auf bahnbrechende Weise in seinen Inszenierungen an der Front der Bühne Möbel mit der Rückseite zum Zuschauerraum stellen, damit seine Schauspieler gemütlich und unbefangen in der eingerichteten Wahrheit der Bühnenwelt leben und handeln können: „Wir hingegen verwendeten ungewöhnliche Perspektiven der Zimmer mit unerwarteten Winkeln und Ecken, Ausschnitte mit Möbeln auf der Vorderbühne, die mit der Rückseite zum Zuschauer zeigten

²⁷⁷ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil I. (Anm. 141) S. 88.

und hiermit die vierte Wand andeuteten.“²⁷⁸ Als eine weitere innovative Maßnahme zu diesem Zweck gilt jene, dass der Schauspieler sogar in einem spannenden Moment des Bühnengeschehens mit dem Rücken zum Publikum spielen darf:

Es war üblich, daß der Schauspieler dem Publikum sein Gesicht zeigte, während wir ihn mit dem Rücken zum Zuschauer plazierten, und das an den spannendsten Stellen des Stücks. Dieser Trick half dem Regisseur oftmals, unerfahrenen Schauspielern an den Höhepunkten ihrer Rolle Deckung zu geben.²⁷⁹

Dieser Trick wird zum Beispiel in Stanislawskis Inszenierung von *Othello* verwendet: „Auf der Vorderbühne, mit dem Rücken zum Zuschauer, stellen sich die Venezianer auf, bereit, den Kampf aufzunehmen.“²⁸⁰

Trotz aller Regietricks müssen die Schauspieler jedoch gewissenhaft üben, bis sie das berühmte „schöpferische Befinden“ erreichen können. Denn nur das kann den Schauspielern wirklich helfen – wie Stanislawski es am eigenen Leib erfahren hat:

Durch einen Zufall stieß ich auf eine weitere Binsenwahrheit, die ich tief empfand, das heißt erkannte. Ich begriff, daß ich mich darum auf der Bühne wohl fühlte, weil meine Übungen nicht nur die Muskeln lockerten, sondern auch die Aufmerksamkeit auf die körperlichen Empfindungen lenkten und mich so ver-

²⁷⁸ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Mein Leben in der Kunst. (Anm. 148) S. 235.

²⁷⁹ Ebenda.

²⁸⁰ Ebenda, S. 208.

gessen ließen, was im Zuschauerraum, jenseits des furchtbaren schwarzen Loches des Bühnenportals geschah. Derart abgelenkt, hörte ich auf, das Publikum zu fürchten, und vergaß für Augenblicke, daß ich überhaupt auf der Bühne war. Ich stellte fest, daß ich mein Befinden in solchen Momenten als besonders wohltuend empfand.²⁸¹

So hat der Schauspieler Stanislawski eine stabile, ihm Sicherheit gewährende und ihn beruhigende „vierte Wand“ in seiner Vorstellung.

6.2.3.2. „Beseitigung der vierten Wand“ im Brecht'schen epischen Theater und die „vierte Wand“ im traditionellen chinesischen Theater

Brecht hingegen fordert als ein weiteres Mittel, mit dem ein Theater entwickelt werden sollte, das seinen bewusstseinsbildenden Forderungen gerecht würde, die „Beseitigung der vierten Wand“. Im herkömmlichen Theater wird durch die fiktive „vierte Wand“ die Illusion hergestellt, es fände im Bühnenraum ein abgeschlossenes, reales Geschehen statt, dem die Zuschauer zwar als Beobachter beiwohnen, mit dem sie aber nicht in interaktiven Kontakt treten könnten, denn „der Bühnenvorgang finde in der Wirklichkeit, ohne Publikum statt“.²⁸² Brecht will dem Publikum keine solche Illusion vermitteln und ihm daher die Vorstellung der vierten Wand nehmen.²⁸³ Folg-

²⁸¹ Ebenda, S. 363.

²⁸² Brecht, Bertolt: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt. (Anm. 61) S. 641.

²⁸³ Vgl. ebenda.

lich muss der Schauspieler den Zuschauer ständig daran erinnern, dass dieser sich im Theater befindet.

Jan Knopf deutet als Ziel dieser Methode die Öffnung des Bühnengeschehens, das nun als öffentliche Verhandlung verstanden wird, und weiters die bewusste und dem Zuschauer bewusst gemachte „Trennung von Kunst (Bühne) und Wirklichkeit“. Situationen werden szenisch aufbereitet, um vom bewussten Zuseher beurteilt zu werden; da dieser im üblichen Theater zum Voyeur herabgesetzt würde, der als „Schlüssellochgucker“ einer privaten Angelegenheit ungeladen beiwohnt, würde er durch diese Öffnung aus seiner „unwürdigen“ und erniedrigenden Haltung befreit. Der Betrachter hätte nicht mehr die vergleichbare „Zuschauuhaltung“ wie ein *Peeping Tom* in einer so genannten „Peep Show“, denn „der Verzicht darauf, das, was die Bühne zeigt, als Wirklichkeit zu suggerieren, macht die Errichtung der »vierten Wand«, nämlich die zum Publikum hin, überflüssig“.²⁸⁴

Wie oben in Unterkapitel 6.1.3.2. „Aspekte der Gestik in Brechts Beobachtung zu Mei Lanfangs Darstellung“ schon erwähnt, sieht Brecht in Mei Lanfangs Darstellung auch die Nichtexistenz der „vierten Wand“. Er versteht *Jingju* nämlich als ein Theater, das ohne „vierte Wand“ auskommt und folglich den V-Effekt erzeugt:

Der chinesische Artist spielt vor allem nicht so, als existiere außer den drei Wänden, die ihn umgeben, auch noch eine vierte Wand. *Er bringt zum Ausdruck, daß er weiß, es wird ihm zugesehen.* Das entfernt

²⁸⁴ Knopf, Jan: Brecht-Handbuch, Bd. 1: Theater. (Anm. 9) S. 392.

sogleich eine bestimmte Illusion der europäischen Bühne. Das Publikum kann nicht mehr die Illusion haben, ungesehener Zuschauer eines wirklich stattfindenden Ereignisses zu sein.²⁸⁵

Jedoch muss an dieser Stelle auch geklärt werden, ob dieser von Brecht formulierte Eindruck den eigentlichen Intentionen der *Jingju*-Darstellung entspricht oder nicht, da dies bei der Klärung der Frage, wie Brecht zu seiner Interpretation kommen konnte und wie er diese Erkenntnis in seiner Theatertheorie anwendete, helfen soll. In der bisherigen chinesischsprachigen Forschungsliteratur werden dazu folgende Auffassungen vertreten: Huang Zuolin hebt (Anfang der achtziger Jahre) den fundamentalen Unterschied zwischen Mei Lanfang, Stanislavski und Brecht in Bezug auf die Theorien der „vierten Wand“ hervor:

Put simply, the most basic difference is that Stanislavsky believed in the ‘fourth wall’, Brecht wanted to demolish it, while for Mei Lanfang such a wall did not exist and so there was never any need to pull it down, since the Chinese theatre has always been so highly conventionalized that it has never set out to create an illusion of real life for the audience.²⁸⁶

²⁸⁵ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 201.

²⁸⁶ Huang, Zuolin: The Most Basic Difference. In: Huang, Zuolin: Mei Lanfang, Stanislavsky, Brecht – A Study in Contrasts. In: Peking Opera and Mei Lanfang. A Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master. By Wu Zuguang, Huang Zuolin and Mei Shaowu. Beijing: New World Press 1981, p. 19.

Auf diesem Zitat Huangs, das offensichtlich auf Brechts Interpretation (und die allgemein bekannte Kenntnis vom Unterschied der Theatertheorien zwischen Stanislawski und Brecht) hin entstanden ist, beruhen seit Jahrzehnten unzählige – sowohl chinesische als auch nichtchinesische – Auslegungen zu *Jingju*, und bis dato gibt es dazu nur Zustimmungen. Diesem Verständnis (sc. Brechts) ist jedoch in Bezug auf die Nichtexistenz der „vierten Wand“ in Mei Lanfangs Darstellung bzw. hinsichtlich der fehlenden Illusion von der „vierten Wand“ im traditionellen chinesischen Theater nicht unbedingt zuzustimmen. Ob diese Annahme widerlegt werden kann, hängt von dem Beweis ab, ob das Publikum unbedingt in eine Illusion versetzt werden muss bzw. ob es einem realen Geschehen beizuwollen glaubt. Als ein überzeugendes Beispiel sei eine hervorragende Schilderung und Analyse der Darstellung einer klassischen Szene von *Jingju* herausgegriffen, nämlich diejenige von *Sanchakou* (三岔口: wörtliche Übersetzung: *Drei Weggabelungen*) – auch auf Grund dessen, dass sie aus der Sicht eines Europäers (Sergei Obraszow) geschrieben wurde und deswegen für Europäer leichter nachvollziehbar ist:

Die Szene stellt eine akrobatische Pantomime dar. Ihre Fabel ist sehr einfach und lediglich auf einem Mißverständnis aufgebaut, das durch die Dunkelheit entsteht.

In einem Posthof macht ein Heerführer Station, der in Ungnade gefallen und vom Kaiser fortgeschickt worden ist. Er will nur übernachten und am nächsten Morgen weiterziehen, weil seine Feinde ihn erschlagen wollen. Der Wirt des Posthofes führt den Heerführer in ein Zimmer. Es erscheint ein junger Krieger,

ein Freund des Heerführers. Er hat von der Verschwörung erfahren und eilt ihm zu Hilfe. Der Wirt, der ihn für einen vorgeschnickten Mörder hält und verheimlicht, daß sich der Heerführer hier befindet, läßt den neuen Gast übernachten – als Bett dient ein Tisch –, löscht die Kerze aus und geht weg.

Der Gast schläft ein. Der Wirt aber kehrt mit einem Schwert in der Hand auf die Bühne zurück, um den Schlafenden zu erschlagen. Dieser hört die Schritte und wacht auf. In der Dunkelheit entbrennt nun ein Kampf. Wegen des Lärms kommt der aufgewachte Heerführer herbeigelaufen, beteiligt sich ebenfalls am Kampf und hätte wahrscheinlich seinen Freund getötet oder verwundet, wenn nicht plötzlich eine Kerze aufleuchten würde, die die ganze Verwicklung klärt.

Der Konflikt der Fabel ist also darauf aufgebaut, daß die Handlung in der Dunkelheit vor sich geht. Nicht in der Dämmerung, sondern in vollständiger, absoluter Dunkelheit, in der die Helden sich nicht sehen können.

Wenn man diese Dunkelheit tatsächlich auf der Bühne herstellen würde, würden nicht nur die Helden, sondern auch die Schauspieler, die die Rollen dieser Helden spielen, und schließlich auch die Zuschauer nichts sehen.

Hinzufügen muß man noch, daß die Szene stumm gespielt wird und es der Fabel nach keine Gespräche geben darf, weil sich sonst die Helden an ihrer Stim-

me erkennen würden und das Mißverständnis, Ursache für den Konflikt, beseitigt wäre.

Es ist vollkommen klar, daß die Demonstration einer unsichtbaren und unhörbaren Handlung eine unmögliche, eine absurde Sache ist.

Bei einem europäischen Dramatiker, der in seinem Arsenal solche Darstellungsmittel wie das Spiel der Schauspieler mit imaginären Gegenständen nicht hat, könnte gar nicht der Gedanke aufkommen, eine Szene, die in der Dunkelheit stattfindet, aus der literarischen Sprache in die Sprache der Bühne zu übertragen, das heißt die Dunkelheit zum Schauplatz zu machen.

Für den Dramatiker des traditionellen chinesischen Theaters jedoch, unabhängig davon, ob er einen Namen und Vornamen hat oder ob er eine kollektive Person ist, der daran gewöhnt ist, daß der Zuschauer an die Realität einer imaginären Tür oder eines imaginären Bootes glaubt, konnte eine solche Darstellung des Unsichtbaren kein Hindernis sein.

Man muß den Zuschauer in die Lage versetzen, zu erkennen, daß es auf der Bühne dunkel ist. Im chinesischen Theater braucht man nur eine brennende Kerze auf die Bühne zu bringen und sie dann auszulöschen. Das allgemeine Licht auf der Bühne bleibt das gleiche, doch von dem Augenblick an, an dem die Kerze ausgelöscht worden ist, bis zu jenem Augenblick, an dem sie wieder angezündet wird, wissen alle

Zuschauer, vom ersten bis zum letzten, daß das Zimmer des Posthofes, in dem die Handlung vor sich geht, in Dunkelheit liegt, undurchdringlich für alle handelnden Personen.

Dabei gibt es keinen Zweifel, weder für den chinesischen Zuschauer, noch für den Ausländer, weil diese Dunkelheit in jeder Sekunde durch das Verhalten der Helden überzeugend veranschaulicht wird.

Das Vergnügen des Zuschauers besteht gerade darin, daß er sieht, was die Helden nicht sehen, die wie Blinde einander suchen. Oft sind sie nur Zentimeter voneinander entfernt, wobei sich der eine hinkauert, um den Gegner an den Beinen zu fassen, und der andere, der das nicht errät, mit dem Degen um sich schlägt und dabei nur die Luft trifft. Dieser Degen fährt über den Kopf des unsichtbaren Feindes und streift fast seine Haare. Die Kämpfenden verlieren sich ebenso plötzlich, wie sie sich entdecken. Und wenn sie sich wiederfinden, dann fechten sie mit ihren Degen und fliegen durch die Wucht in Überschlägen über die Bühne. Die Spannung und gleichzeitig der Humor der Situation steigern sich bis zum Äußersten, wenn zu den beiden Kämpfenden noch ein dritter hinzukommt.²⁸⁷

Wenn die Zuseher nicht in die Illusion der absoluten Dunkelheit des Posthofzimmers versetzt worden wären, wenn sie nicht – wie es in jener Passage Brechts über das herkömmliche Theater Europas nachzulesen ist (siehe S. 136-137) – „unge-

²⁸⁷ Obraszw, Sergei: Theater in China. (Anm. 56) S. 152-153.

sehene[...] Zuschauer eines wirklich stattfindenden Ereignisses²⁸⁸ gewesen wären, wenn sie das Bühnengeschehen nicht als ein reales, sondern bloß als eine Demonstration eines vergangenen Geschehens betrachtet hätten, dann hätten die Empfindung von Spannung und die Ungewissheit, ob im nächsten Augenblick möglicherweise jemand getötet oder schwer verwundet werden würde, nicht im Geringsten entstehen können. In einem Satz ausgedrückt: Existierte keine „vierte Wand“ zwischen Zuschauer und Bühnengeschehen, dann hätte diese Szene überhaupt nicht funktionieren können. Daher kann der subjektiven Auffassung Brechts keine allgemeine Gültigkeit zukommen. (Hinsichtlich der Illusion ist jedoch zu beachten, dass die Grenze zwischen Realität und Illusion in der chinesischen Kultur viel fließender ist als in der europäischen.)

Um die Behauptung einer Existenz der „vierten Wand“ im traditionellen chinesischen Theater weiter zu untermauern, werden nun Beschreibungen aus dem chinesischen Raum angeführt, in welchen die Vorgänge auf der Bühne als höchst illusionserweckend und -erregend dargestellt werden. Daher unterstützen diese Beispiele meine Argumentation, dass das Publikum in eine Illusion versetzt wird bzw. dass es einem realen Geschehen beizuwohnen glaubt:

我记得有一年夏天在中和园看谭鑫培先生演《碰碑》，第二场

出场时他使了一个身段，把两手藏在白胡子的下面，表示寒冷

的意思，我就觉得气候变了，有寒冷的感觉，几乎忘了那时是

²⁸⁸ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 201.

六月的盛暑，我是一个演员，尚且被他深深地带进戏里面去了，其他观众更无怪乎都看出了神。²⁸⁹

Ich [Mei Lanfang, Anm. d. V.] kann mich erinnern[,] dass [ich mir] einmal in einem Sommer im *Zhongheyuan* [Name eines Theaterhauses, Anm. d. V.] das Stück *Pengbei* mit Herrn Tan Xinpei [einem sehr berühmten *Jingju*-Schauspieler, Anm. d. V.] ansah[:] Bei seinem Auftritt der zweiten Szene machte er eine stilisierte Bewegung, [indem er seine] beiden Hände unter dem weißen Bart versteckte, um die Kälte zum Ausdruck zu bringen, so spürte ich [sofort,] dass das Klima sich änderte, hatte ein Gefühl der Kälte [und] fast vergessen, dass zu jener Zeit [gerade] drückende Sommerhitze im Juni herrschte[.] Selbst als Schauspieler wurde ich zutiefst von seiner Darstellung mitgerissen, nicht zu reden von den anderen Zuschauern, die wie gebannt zusahen.

Das folgende Beispiel macht vielleicht noch deutlicher, wie intensiv vom Publikum die Bühnenillusion im traditionellen chinesischen Theater empfunden wird:

……川剧在北京演《秋江》，我也曾請一位亲戚——老太太去看戏，回来后，我問她：‘《秋江》好不好？’她說：‘很

²⁸⁹ Mei, Lanfang 梅兰芳: *Dui Jingju biaoyan yishu de yidian tihui* (对京剧表演艺术的一点体会: Einige persönliche Erfahrungen mit der *Jingju*-Darstellungskunst. In: *Jingju congtan bainian lu* (京劇叢談百年錄: Ein Jahrhundert Debatten [über] *Jingju*). Hrsg. v. Weng Sizai (翁思再). Bd. 1. *Shijiazhuang* (石家庄: Schitschiatschuang): *Hebei jiaoyu chubanshe* (河北教育出版社: Verlag für Pädagogik, Hopeh) 1999, S. 149-150.

好，就是看了有点头晕，因为我有晕船的毛病，我看出了神，
仿佛自己也坐在船上了，不知不觉的头晕起来。’那一次是在
素幕前面表演的，所以效果很好。²⁹⁰

²⁹⁰ Mei, Lanfang 梅蘭芳: *Mei Lanfang wenji* (梅蘭芳文集: Schriften von Mei Lanfang). Hrsg. v. d. Chinesischen Gesellschaft für Dramatik (中国戏剧家协会编). Beijing (北京: Peking): Zhongguo xiju chubanshe (中国戏剧出版社: Chinesischer Theaterverlag) 1962, S. 30.

Einer Szene dieses Stücks wohnte Sergei Obraszow in *Chengdu* (成都: Tschöngtu), der Hauptstadt der Provinz Szetschuan bei. Den interessanten Hergang des Bühnengeschehens beschrieb er wie folgt: „In der Stadt Tschöngtu sahen wir eine Szene aus dem lokalen Szetschuan-Musikdrama ‚Der Herbst auf dem Fluß‘ [sc. *Der Herbstfluss*]. Es wirkten in dieser Szene zwei Personen mit. Sie dauerte ungefähr zwanzig Minuten, obgleich ihre Fabel sehr einfach und kurz ist. Ein Mädchen muß über einen Fluß übersetzen, um mit ihrem Geliebten zusammenzukommen. Der alte Fährmann, der die Ungeduld des Mädchens versteht, amüsiert sich über ihre Eile und hält absichtlich die Überfahrt auf. Er handelt lange um den Preis, lehnt ab und fährt weg, kommt dann aber zurück und nimmt einen niedrigeren Preis als den, den das Mädchen zu zahlen bereit war. Ein Boot gibt es selbstverständlich nicht. Es gibt nur ein Ruder. Aber als der Alte am Ufer anlegt, bindet er das nicht existierende Boot mit einer nicht existierenden Leine an einen nicht existierenden Pfahl. Vorsichtig hilft er dem Mädchen über eine nicht existierende Planke ins Boot. Er versucht, mit dem Ruder abzustoßen. Das Boot röhrt sich nicht vom Fleck. Offensichtlich liegt es auf Grund. Der Alte zieht sich sorgfältig die Schuhe aus, obgleich beide Schuhe nach wie vor an seinen Füßen bleiben. Er steigt ins Wasser und tut, als hebe er den Bug des Bootes an.

Das Mädchen setzt sich im Boot auf das andere Ende, so daß das Heck eintaucht. Es ist keine Sandbank da. Jetzt erst merkt der Alte, daß er vergessen hat, die Leine vom Pfahl loszubinden. Er geht zu der Stelle, wo der Pfahl steckt, bindet die Leine los, kehrt zurück und stößt mit dem Fuß das Boot vom Ufer los. Das Mädchen läuft erschreckt mit schnellen, kleinen Schritten rückwärts in einer Diagonale in die Tiefe der Bühne. Was wird sie tun, wo sie sich nun allein im Boot befindet, mitten auf dem Fluß, während der Fährmann mit dem Ruder am Ufer zurückgeblieben ist?

Doch der Alte macht mit den Händen eine Bewegung, als zöge er an der Leine. Das Mädchen, wie von einem Stoß schwankend, bleibt stehen. Es stellt sich heraus, daß der Fährmann das Ende der Leine in seiner Hand festgehalten hat. Wiederum hat er sich über die Verliebte lustig gemacht, die zu ihrem Liebsten eilen will. Jetzt zieht er das Boot zu sich heran, indem er die Leine aufrollt.

Das Mädchen kommt mit ebenso schnellen und kleinen Schritten zurück. Der Fährmann nimmt das Ruder und springt ins Boot. Es beginnt zu schaukeln. Sowohl das Mädchen als auch der Alte setzen sich abwechselnd hin und richten sich dann wieder auf. Er am Bug – sie am Heck. Danach stößt der Fährmann vom Ufer ab, und in einem gewissen Abstand voneinander machen beide auf der Bühne einige weite Kreise.

[... als] das *Chuanju*-Stück [*Chuanju*: das traditionelle Theater von Szetschuan, Anm. d. V.] *Der Herbstfluss* in Peking gespielt wurde, lud auch ich eine Verwandte – eine ältere Dame zur Aufführung ein[. Als sie] zurückkam, fragte ich sie: „Wie hat Ihnen [das Stück] *Der Herbstfluss* gefallen?“ Sie sagte: „Sehr gut, nur nach dem Zusehen [wurde mir] ein bisschen schwindlig, weil ich mich seekrank fühlte[.]“ [Da] ich fasziniert zugeschaut hatte, [hatte ich das Gefühl,] als säße [ich] selbst auch in einem Boot [und so wurde mir] unwillkürlich schwindlig.“ In dem betreffenden Fall wurde ohne Bühnenbild gespielt, daher [war] die Wirkung sehr gut.

Die Empfindung dieser Zuschauerin lässt keinen Zweifel an der wirksamen Illusion im traditionellen chinesischen Theater aufkommen. Umso fragwürdiger, um nicht zu sagen schwer nachvollziehbar, ist, dass Huang Zuolin einen Gegensatz hinsichtlich der Illusionswirkung zwischen dem Stanislawski'schen und dem traditionellen chinesischen Theater behauptet: Er beschreibt detailliert die Illusionstechniken in Stanislaskis *Othello*-Inszenierung, um die Szene mit der venezianischen Gondel zu präsentieren, und betont dann aber den seiner Meinung nach antiillusionistischen Charakter einer Wasserszene

Das heißt, sie fahren über einen sehr breiten Fluß. Der Alte rudert mit dem Ruder bald auf der linken, bald auf der rechten Seite, und das Mädchen schwenkt ihren Seidenschal – es stellt den Wind dar. Schließlich macht das Boot die letzte Runde und verschwindet hinter einer Kulisse.“ Obraszow, Sergei: Theater in China. (Anm. 56) S. 110- 111.

Zu der hervorragenden Darstellungskunst beider Schauspieler schrieb Sergei Obraszow noch: „Ich bin überzeugt, daß Stanislawski von dieser Darstellung begeistert gewesen wäre und sein berühmtes Wort ‚ich glaube es‘ gesprochen hätte, jenes Wort, das von ihm zu hören den kleinsten wie den bedeutendsten Schauspieler des Künstlertheaters glücklich machte, weil es höchste Anerkennung der Meisterschaft bedeutete.“ Ebenda, S. 113.

aus dem *Jingju*-Stück *Dayu shajia* (打渔杀家: die gängige deutsche Übersetzung lautet: „*Die Rache des Fischers*“), das Mei Lanfang während seines schon erwähnten Gastspiels 1935 in Moskau aufführte. Mei arbeitete in dieser Inszenierung – wie es auch bei dem obigen *Chuanju*-Stück *Der Herbstfluss* geschieht – nach der traditionellen Regel ohne Bühnenbild und lediglich mit einem Ruder als Requisit, um das Rudern eines Bootes vorzuführen:

This reminds me of an incident when *Othello* was staged in Moscow by Stanislavsky at about the same time [around 1935]. His notes as director show how he dealt with the Venetian gondola. Wheels thickly encased in rubber were fitted under the gondola to enable it to move smoothly. . . . Following the example of the two ships in *The Flying Dutchman*, the gondola was pushed by twelve men and sacking blown by fans was used to make waves. . . . Stanislavsky gave detailed instructions regarding the oars, which were made of tin hollowed out inside and half filled with water, to reproduce the sound of splashing so typical of Venice. Thus in the handling of the boat in *Othello* an attempt at verisimilitude was made, while in the Chinese drama *The Fisherman's Revenge* a technique to dispel this illusion was employed.²⁹¹

²⁹¹ Huang, Zuolin: An Appreciation of Mei Lanfang's Art. In: Huang, Zuolin: Mei Lanfang, Stanislavsky, Brecht – A Study in Contrasts. In: Peking Opera and Mei Lanfang. A Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master. By Wu Zuguang, Huang Zuolin and Mei Shaowu. Beijing: New World Press 1981, p. 22.

In diesem Zusammenhang muss ein grundlegendes Problem in der Debatte über das traditionelle chinesische Theater geklärt werden: Huang Zuolins Feststellung über die Nichtexistenz der „vierten Wand“ (siehe S. 137), die er von Brecht unreflektiert übernommen hat, ist zu kritisieren. Sie wird nämlich in der Forschungsliteratur als Zustimmung zu Brechts Beobachtung aufgenommen, ist allerdings in Bezug auf die Nichtexistenz der „vierten Wand“ hinsichtlich Mei Lanfangs Darstellung im Besonderen und des traditionellen chinesischen Theaters im Allgemeinen hinfällig. Ihre Folgen sind noch viel schädlicher als Huangs unvollständige Deutung der Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauer in Brechts epischem Theater, denn auch nichtchinesische Interpreten verwenden diese Feststellung als Bestätigung, ja sogar als Lernstoff über das traditionelle chinesische Theater. Äußerst bedauerlich ist es weiters, dass sogar chinesische Interpreten, die ihre eigene kulturelle Tradition kennen sollten, blind Brechts subjektiver Auffassung folgen und die darauf beruhende Feststellung Huangs kritiklos als zutreffend betrachten. Huangs Äußerung bewirkt außerhalb Chinas ein falsches Verständnis der *Jingju*- bzw. der traditionellen chinesischen Theaterdarstellung, und innerhalb Chinas führt sie zu einer irreführenden Theaterkategorisierung: Wie bereits erwähnt, unterscheidet man in der chinesischen Theaterwissenschaft drei so genannte „große Theatersysteme“ (siehe S. 77). Diese Dreiteilung geht höchst wahrscheinlich auf Huangs Gegenüberstellung von „Glauben an die ‚vierte Wand‘ – „Beseitigung der ‚vierten Wand‘ – „Nichtexistenz der ‚vierten Wand‘ zurück, weil ihre angenommene, inhärente Spannung zwischen den drei großen Theatersystemen in der Theorie, Pädagogik und Praxis des Theaters in China als selbstverständlich und unantastbar betrachtet wird und untrennbar mit der Vorstellung von den „drei großen Theatersys-

temen der Welt“ verbunden ist.²⁹² Wenn chinesische Wissenschaftler das einheimische traditionelle Theater in den internationalen Theatersystemen zu positionieren versuchen, müssen sie es jedoch zuerst richtig aus sich selbst heraus verstehen. An der Diskussion über die „vierte Wand“ zeigt sich deutlich, dass dieses korrekte Verständnis für die Einordnung der chinesischen dramatischen Tradition in einen europäischen Kontext bisher fehlt.

6.2.3.3. Requisiten

Bei einer Szene der Tragödie *Zar Fjodor* von Aleksej Konstantinovič Graf Tolstoj gestaltet Stanislawski das Bühnenbild auf folgende Weise:

Die Dekoration zeigte eine überdachte Terrasse russischen Stils mit wuchtigen Holzpfählen und nahm die linke (vom Zuschauer aus) Hälfte der Bühne ein. Zwischen ihr und dem Zuschauer wurde eine Balustrade aufgebaut, die nur die Oberkörper der hinter ihr Agierenden sehen ließ. Das machte die Szene interessanter. Die rechte Hälfte der Bühne zeigte die Dachfirste der anliegenden Häuser mit dem perspektivischen Blick auf Moskau. Neben dem Vorteil, eigentlich zu sein, hatte die auf die Hälfte der Bühne eingegrenzte Terrasse den Vorzug, daß die Anzahl der Sta-

²⁹² Es ist für viele dieser chinesischen Interpreten auch selbstverständlich, dass das Mei-Theatersystem hinsichtlich der „vierten Wand“ auf einer höheren Ebene steht als die beiden anderen. Eine dieser Interpreten ist z. B. Li Lingling. Vgl. Li, Lingling 李伶伶 : *Mei Lanfang quanzhuan* (梅蘭芳全傳: Vollständige Biographie von Mei Lanfang). Beijing (北京: Peking): *Zhongguo qingnian chubanshe* (中国青年出版社: Chinesischer Jugendverlag) ²2002, S. 445.

tisten und hiermit die Ausgaben reduziert werden konnten. Je enger der Raum, desto weniger Leute sind voneinander, um den Eindruck einer dichten Menschenmenge zu erwecken. Die Anzahl der Statisten, über die wir verfügten, würde, auf die ganze Bühne verteilt, allenfalls lose Grüppchen darstellen. Angesichts unserer finanziellen Notlage aber konnten wir uns nur wenige Mitarbeiter leisten.

Die überdachte Terrasse bog im Hintergrund um die linke Hausecke hinter die Kulissen. An dieser Biegung wurden geschickt Schauspieler und Statisten plaziert, so daß der Zuschauer optisch nach hinten, hinter die Kulissen gelockt wurde und den Eindruck einer sich dahinter verbergenden Weite hatte. Es schien, als brauste dort ein leutseliges Treiben.²⁹³

Diesem mächtigen und detailreichen Bühnenbild entsprechend sind auch die Requisiten dieser Szene der Inszenierung opulent:

Hinzu kamen die farbenfrohen Bojarenkostüme, Diener mit riesigen Schüsseln, auf denen ganze Gänse, Spanferkel, Rindsbratenstücke, Obst und Gemüse lagen. Weinfässer wurden hereingerollt, das hölzerne Geschirr, das ich aus Nishni Nowgorod mitgebracht hatte, wurde herumgereicht.²⁹⁴

²⁹³ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Mein Leben in der Kunst. (Anm. 148) S. 252-253.

²⁹⁴ Ebenda, S. 253.

Es lässt sich herauslesen, dass Stanislawski ein optisch möglichst authentisches Bühnenbild braucht, welches dem Zuschauer das Eintauchen in diese inszenierte Illusion erleichtern soll, da vor seinen Augen ein der Realität extrem nahe kommender Anblick dargeboten wird. Diesem Ziel entsprechend wurde der Bühnenbildner einer Inszenierung des Stückes *Othello* sogar nach Zypern geschickt.²⁹⁵ Das zeigt deutlich, dass auf der Stanislawski'schen Theaterbühne danach gestrebt wird, die Gegenstände möglichst detailgetreu in ihrer originalen Gestalt zu präsentieren und eine „illusionistische Reproduktion der Lebenswirklichkeit auf der Bühne“ zu schaffen.²⁹⁶

Nach der Beschreibung seiner Impression von der Nichtexistenz der „vierten Wand“ in Mei Lanfangs Darstellung klagt Brecht über das europäische Theater: „Eine ganze reich entwickelte Technik der europäischen Bühne, vermittels derer es verborgen werden kann, daß die Szenen so angelegt sind, daß sie vom Publikum bequem eingesehen werden können, wird damit überflüssig.“²⁹⁷ Entsprechend begeistert nimmt er Mei Lanfangs pantomimische Einlagen auf, die er als Darstellung ohne Illusion verstehen und verstanden wissen will. Dem folgenden Bericht liegt Meis Aufführung des *Jingju*-Stückes *Die Rache des Fischers* zu Grunde, der Brecht in Moskau beiwohnte²⁹⁸:

²⁹⁵ Vgl. Engel-Braunschmidt, Annelore: Stanislawski-System. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. v. Manfred Brauneck, Gérard Schneilin. 3. vollst. überarb. u. erw. Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992 (= rowohlts enzyklopädie 465), S. 878.

²⁹⁶ Ebenda, S. 877-878.

²⁹⁷ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 201.

²⁹⁸ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Bd. 22.2, S. 923.

Eine junge Frau, die Tochter eines Fischers, wird gezeigt, wie sie einen Kahn rudert. Stehend lenkt sie mit einem kleinen Ruder, das ihr kaum bis zu den Knien reicht, den Kahn, der nicht vorhanden ist. Jetzt wird die Strömung schneller, jetzt wird es schwieriger, das Gleichgewicht zu halten, jetzt ist sie in einer Bucht, sie rudert etwas lässiger. Nun, so lenkt man einen Kahn. Aber diese Kahnfahrt scheint historisch zu sein, in vielen Liedern besungen, eine ungewöhnliche Fahrt, jedermann bekannt. Jede der Bewegungen dieses berühmten Mädchens ist wohl in Bildern festgehalten, jede Biegung des Flusses war ein Abenteuer, man kennt es, auch die betreffende Flußbiegung ist bekannt. Dieses Gefühl des Zuschauers wird hervorgerufen durch die Haltung des Artisten: sie ist es, die diese Fahrt berühmt macht.²⁹⁹

Imaginäre Gegenstände im traditionellen chinesischen Theater sollen als echte betrachtet werden, und wo die Requisiten fehlen, da verlässt sich der Schauspieler auf die Phantasie des Zusehers. Ebenfalls bedürfen – um konkret über Requisiten des traditionellen chinesischen Theaters zu sprechen – die vorhandenen Requisiten der Phantasievorstellung des Publikums, um deren Funktion und Bedeutung zu erschließen. Denn beispielsweise *Jingju* kann, wie bereits erwähnt³⁰⁰, auf Grund des Tourneearakters kaum Bühnendekorationen benutzen, als Requisiten gibt es in den meisten Fällen bloß einen Tisch und einen oder zwei Stühle, die je nach dem Inhalt einer Szene verschiedene Gegenstände symbolisieren müssen. So kann

²⁹⁹ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 202.

³⁰⁰ Siehe S. 18, insbesondere Fußnote 18.

z. B. derselbe Tisch in der einen Szene ein Schreibtisch, in der nächsten ein Bett und in der übernächsten eine Wand oder sogar ein Berg sein. Der Zuschauer kann oder muss sich durch den Zusammenhang des Bühnengeschehens vorstellen, welchen Gegenstand dieser Tisch nun andeutet. Diese Darstellungsweise – ein Minimum an Requisiten, insbesondere statt nicht vorhandener Requisiten pantomimische Einlagen zu verwenden – steht mit dem bereits in Kapitel 2. dargelegten *Xieyi*-Stil in engem Zusammenhang. Doch die Verwendung dieses Stils im traditionellen chinesischen Theater ist auch Folge der Praxis der Wanderbühne, mit möglichst geringem materiellem Aufwand den größtmöglichen Effekt zu erzielen, also gewissermaßen eine aus der Not geborene Maßnahme, die allerdings nie zur Anwendung kommt, um einen Verfremdungseffekt herzustellen.

Dass Brecht diese Abstraktion als Verfremdung versteht³⁰¹, geschieht vielleicht nicht zuletzt deswegen, weil er ein „ungeübter“ Zuseher des traditionellen chinesischen Theaters ist: Zwar entsprechen dessen Requisiten bestimmt nicht denen des Stanislawski’schen Theaters, dennoch haben sie – mitsamt den fehlenden Requisiten – die gleiche Funktion wie die des Stanislawski’schen Theaters, nämlich die Illusion der „vierten Wand“ aufrechtzuerhalten (vgl. z. B. die Fabel *Sanchakou*: Auf der extrem wenig dekorierten Bühne – ein Tisch steht fürs nötige Bett – soll jedoch in der Vorstellung des Zuschauers ein reales Gastzimmer des Posthofes geschaffen werden.). Mit anderen Worten, im traditionellen chinesischen Theater gibt es zwar kaum Requisiten, doch bedeutet das nicht, dass es auf

³⁰¹ „Auch die alte chinesische Schauspielkunst kennt den Verfremdungseffekt, sie wendet ihn in sehr raffinierter Weise an. [...] Gewisse Gesten mit beiden Händen stellen das gewaltsame Öffnen einer Tür vor [...].“ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 200-201.

die „vierte Wand“ und deshalb auch auf Requisiten verzichtet, so wie Brecht dies in seiner Behauptung zu implizieren scheint. Die Parallele bezüglich der fehlenden Requisiten, die zugleich den Unterschied des Effektes zwischen Brechts epischem Theater und traditionellem chinesischem Theater darstellt, die Brecht zu seiner Interpretation geführt haben könnte, soll am folgenden Vergleich plausibel werden: Wenn ein Schauspieler auf der Bühne einen leeren Becher in der Hand hält und so tut, als ob er aus ihm tränke: a) würde der Zuschauer des Brecht'schen epischen Theaters sagen: „Ich verstehe, er demonstriert das Trinken des Herrn XY. Er braucht nicht wirklich zu trinken, denn er will nur zeigen, dass er zeigt, und ich will nur sehen, dass er zeigt.“ b) würde der Zuschauer des traditionellen chinesischen Theaters voller Bewunderung ausrufen: „Ich sehe das Wasser, das aus dem Becher in den Mund des Herrn XY fließt!“

Gemäß Brechts Interpretation entspricht die *Jingju*-Darstellung also dem Ziel, das er auf der epischen Theaterbühne zu realisieren versucht: „Voraussetzung für die Anwendung des V-Effekts zu dem angeführten Zweck [nämlich ‚dem Zuschauer eine untersuchende, kritische Haltung‘ gegenüber dem Bühnenvorgang zu vermitteln] ist, daß Bühne und Zuschauerraum von allem »Magischen« gesäubert werden und keine »hypnotischen Felder« entstehen.“³⁰² Um den Verzicht auf Illusion zu ermöglichen, darf das Bühnenbild also keine illusionserregenden Elemente enthalten. Die Neigung des Publikums, sich Illustrationen des realen Geschehens hingeben zu wollen, muss durch künstliche Mittel durchbrochen werden.³⁰³

³⁰² Brecht, Bertolt: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt. (Anm. 61) S. 641.

³⁰³ Vgl. ebenda.

Um eines dieser „Kunstmittel“³⁰⁴ herauszugreifen, soll auf die „Sichtbarkeit der Lichtquellen“³⁰⁵, die Brecht auf der Bühne des epischen Theaters fordert, verwiesen werden: „Das offene Zeigen der Lampenapparatur hat Bedeutung, da es eines der Mittel sein kann, nichtgewünschte Illusion zu verhindern.“³⁰⁶ Interessanterweise lässt sich an diesem Punkt auch eine Parallele ziehen: In der Beschreibung des Stückes *Sanchakou* von Obraszow sticht hervor: Auf der hell erleuchteten Bühne wird durch die Darstellung der Schauspieler die Atmosphäre eines stockfinsternen Zimmers hergestellt. Formell – hinsichtlich Brechts Verständnisses – ist dieses Darstellungsmittel das Gegenstück einer naturalistischen Inszenierung auf der Bühne, ein Mittel, das Brecht als Maßnahme zur Säuberung der epischen Theaterbühne von „magischen“ Elementen verlangt: „Es unterblieb daher der Versuch, die Atmosphäre eines bestimmten Raumes auf der Bühne (Abendliches Zimmer, Straße im Herbst) zu schaffen [...].“³⁰⁷ Zu diesem Satz erklärt er noch im Anhang des Textes: „Wenn auf dem epischen Theater eine bestimmte Atmosphäre Gegenstand der Darstellung ist, weil sie gewisse Haltungen der Personen erklärt, muß sie selber verfremdet werden.“³⁰⁸ Die auf der chinesischen Bühne dargestellte, nicht real existierende Finsternis, die jedoch das Verhalten der Darsteller verständlich macht, hätte Brecht wahrscheinlich als Verfremdung der Finsternis angesehen.

³⁰⁴ Ebenda.

³⁰⁵ Brecht, Bertolt: Die Sichtbarkeit der Lichtquellen. (E: Herbst 1936 / Anfang 1937.) In: Werke. Bd. 22.1, S. 239-240, hier: S. 239.

³⁰⁶ Ebenda.

³⁰⁷ Brecht, Bertolt: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt. (Anm. 61) S. 641.

³⁰⁸ Ebenda, S. 647.

6.2.4. Mei Lanfang als Vorbild in der Beziehung des Schauspielers zum Zuschauer im Brecht'schen epischen Theater

Ein weiteres Mittel, das Brecht zur Erzeugung des Verfremdungseffektes vorschlägt, dient dem Ziel, „[...] durch einen abgestimmten Rhythmus des Sprechens Stimmung zu erzeugen; das Publikum wurde weder durch die Entfesselung von Temperament »angeheizt«, noch durch ein Spiel mit angezogenen Muskeln »in Bann gezogen«; kurz, es wurde nicht angestrebt, das Publikum in Trance zu versetzen und ihm die Illusion zu geben, es wohne einem natürlichen, uneinstudierten Vorgang bei“.³⁰⁹ In der Darstellung Mei Lanfangs findet Brecht ein Verwendungsmuster für seine Theatertheorie: Einerseits bleibe der Vortrag für ihn trotz „großer Leidenschaftlichkeit“ des Schauspielers „ohne Hitzigkeit“³¹⁰; andererseits versetze sich Mei Lanfang – laut Brecht – selbst von vornherein nicht in Trance:

Der chinesische Artist befindet sich nicht in Trance.
Er kann jeden Augenblick unterbrochen werden.³¹¹

Dies wird zu einem Prinzip für die Darstellungstechnik, die Brecht von seinem Schauspieler fordert. Er schreibt nämlich im 47. Paragraphen seiner Theaterschrift *Kleines Organon für das*

³⁰⁹ Ebenda, S. 641.

³¹⁰ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 202.

³¹¹ Ebenda, S. 206.

Theater, die im Jahre 1948 entstand³¹²: „Nicht beabsichtigend, sein Publikum in Trance zu versetzen, darf er sich selber nicht in Trance versetzen.“³¹³

Zur Behauptung, dass Mei Lanfangs Vorführung jeder Zeit unterbrochen werden könne, führt Brecht weiter aus:

Er [Mei] wird nicht »drauskommen«. Nach der Unterbrechung wird er seine Vorführung an der Stelle der Unterbrechung fortsetzen. Es ist nicht der »mystische Augenblick der Gestaltung«, in dem wir ihn stören: als er auf die Bühne vor uns trat, war er mit der Gestaltung schon fertig. Er hat nichts dagegen, wenn um ihn herum während des Spieles umgebaut wird. Geschäftige Hände reichen ihm, was er zu seiner Darbietung braucht, in aller Öffentlichkeit.³¹⁴

Im epischen Theater verwirklicht Brecht Verfremdung unter anderem eben durch Unterbrechung des Bühnengeschehens: Dies kann über die Kommentare durch den Auftritt des Chores, über eine direkte Wendung des Schauspielers an das Publikum bzw. über das Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren in der dritten Person³¹⁵ usw. erfolgen. Brecht weist darauf hin, dass die Wendung zum Publikum „eine volle Wendung“ sein muss; das bedeutet, sie „darf nicht das »Beiseitesprechen« oder die Monologtechnik des alten Theaters

³¹² Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Bd. 23, S. 459.

³¹³ Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater. (Anm. 152) S. 83.

³¹⁴ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 206.

³¹⁵ Vgl. Brecht, Bertolt: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt. (Anm. 61) S. 644.

sein".³¹⁶ Dementsprechendes findet er wiederum bei Mei: „[Er] sieht [...] mitunter nach dem Zuschauer, als wolle er sagen: Ist es nicht genau so?“³¹⁷ Weiters erläutert Brecht zur grammatischen Form: „Entscheidend für die Gestaltung ist natürlich die *Erform*, bei der der Sprecher der Schauspieler ist, so daß Spielanweisung und Kommentar die Meinung des Schauspielers über die Figur wiedergibt.“³¹⁸

Der Schauspieler soll darauf achten, dass die Empfindungen der darzustellenden Figur (nicht zu verwechseln mit der eigenen Meinung des Schauspielers über die Figur, die er darstellt!) nicht diejenigen des Zuschauers sein werden. Dies entdeckt Brecht ebenfalls bei Mei Lanfang:

Er [Mei] hütet sich, ihre Empfindungen [die Empfindungen der darzustellenden Figur] zu denen der Zuschauer zu machen. Niemand wird von dem Individuum vergewaltigt, das er darstellt: es ist nicht der Zuschauer selber, es ist sein Nachbar.³¹⁹

Die von Brecht geforderte Beziehungsform zwischen Schauspieler und Zuschauer, die nicht von Herz zu Herz, sondern von Verstand zu Verstand wirken soll, lässt sich mit diesem Zitat verdeutlichen. Auch Werner Hecht meint, dass diese Brecht'sche Form – im Gegensatz zum alten Drama – mit einer neuen Kunstzielsetzung zusammenhänge: Das herkömmliche, überholte Drama verfolgt das Ziel, eine Stimmung des Priva-

³¹⁶ Ebenda.

³¹⁷ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 201.

³¹⁸ Brecht, Bertolt: Anweisungen an die Schauspieler. (Anm. 61) S. 668.

³¹⁹ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 203.

ten herzustellen; das neue Drama, also das epische Theater, hat hingegen den Verstand des Zusehers zu aktivieren.³²⁰ Mit der so genannten „Vergewaltigung“ meint Brecht offenbar eine Art Manipulation wie beispielsweise im „aristotelischen Theater“ seines Zeitalters (in dem „vage Stimmungsseligkeit, Abwesenheit von Verstand, Bannung“³²¹ herrscht), die in seinem epischen Theater verhindert werden muss – niemand wird also von der dargestellten Figur manipuliert, niemand folgt den Gedanken dieser Figur blind.

Damit die darzustellende Figur wirklich ein „Nachbar“ des Zuschauers sein kann, wird von Brecht wiederum gefordert, dass der Schauspieler sich auf keinen Fall so verhalten darf, dass er von den Zuschauern mit seiner darzustellenden Figur verwechselt wird (dies kann auch durch nicht „restlose Verwandlung“ verhindert werden). So formuliert er in der *Straßenszene*: „Die Illusion, die Demonstranten seien wirklich die Demontierten, darf nicht erzeugt werden.“³²² Er muss dem Zuschauer den Raum geben, das Geschehen zu kritisieren – so wie etwa Brecht anhand Piscators *Amerikanische[r] Tragödie* die Aufgabe der Schauspielerin, die die Mutter darstellt, beschreibt: „Die Schauspielerin darf den Satz nicht zu ihrer eigenen Sache machen, sie muß ihn der Kritik überantworten, sie muß das Verständnis seiner Motive ermöglichen und den Protest.“³²³ Dass die emotionelle Scheidung zwischen Bühnengeschehen und Zuschauer nicht leicht gelingt, ist Brecht durchaus bewusst:

³²⁰ Vgl. Hecht, Werner: Der Weg zum epischen Theater. (Anm. 178) S. 54.

³²¹ Knopf, Jan: Brecht-Handbuch, Bd. 1: Theater. (Anm. 9) S. 455.

³²² Brecht, Bertolt: Die Straßenszene. (Anm. 185) S. 380.

³²³ Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 209.

Darwin beschwert sich in »Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren«, daß das Studium des Ausdrucks schwierig sei, denn »wenn wir Zeuge irgendeiner tiefen Erregung sind, so wird unser Mitgefühl so stark erregt, daß wir vergessen oder daß es uns fast unmöglich wird, eine sorgfältige Beobachtung anzustellen«. Hier hat der Künstler einzusetzen und selbst Zustände tiefster Erregung so zu gestalten, daß der »Zeuge«, der Zuschauer, fähig bleibt, zu beobachten.³²⁴

Durch die Distanzierung des Schauspielers von seiner darzustellenden Figur und seine kritische Haltung dieser Figur gegenüber kann die Distanz zwischen der dargestellten Figur und dem Zuschauer leichter geschaffen werden. Diese Erschaffung von Abstand glaubt Brecht gleichfalls bei Mei Lanfang zu finden, da er ja in seiner Analyse das „Sich-selber-Zusehen“ dieses Schauspielers mit Begeisterung beschreibt (vgl. Unterkapitel 6.1.3.2. „Aspekte der Gestik in Brechts Beobachtung zu Mei Lanfangs Darstellung“, Zitat S. 115-116).

³²⁴ Brecht, Bertolt: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt. (Anm. 61) S. 652.

6.3. Beziehung des Zuschauers zur dargestellten Figur

6.3.1. Die Beziehung des Zuschauers zur dargestellten Figur im Stanislawski'schen Theater

Wenn im Stanislawski'schen Theater eine Verschmelzung des Schauspielers mit der von ihm darzustellenden Figur sowie die emotionale Annäherung des Schauspielers an den Zuschauer gefordert werden, so lässt sich die logische Schlussfolgerung ableiten, dass die Beziehung zwischen dem Zuschauer und der dargestellten Figur in dieser Theaterform eine Annäherung sein muss. Erst auf dieser Annäherung kann die gewünschte Wirkung basieren und eintreten, so dass der Zuschauer an alles glaubt, was auf der Bühne geschieht – es also als tatsächliches Geschehen und dargestellte Figuren als reale Menschen betrachtet. Diese Feststellung findet natürlich in Stanislawskis Äußerungen ihre Bestätigung: „[...] die schöne Wahrheit und die lebendige Poesie [muss] so weit gebracht werden, daß das Publikum vergißt, daß es im Theater ist und anfängt, die Schöpfung des Schauspielers für eine lebendige, wirklich existierende Person anzusehen und sie mit in den Kreis seiner Angehörigen und Bekannten aufnimmt.“³²⁵ Diese Annäherung dient als Voraussetzung für das Endziel Stanislawskis, nämlich dass der Schauspieler die Intention des Stückeschreibers dem Zuschauer erfolgreich vermittelt: „Dazu [zu einer den Zuschauer fesselnden Aufführung] gehört natürlich, außer einer künstlerischen Inszenierung, daß jeder der beteiligten Schauspieler tief in die Seele des Autors eindringt, um dort das gewisse Etwas zu finden, das mit Zauber und unaussprechlichem

³²⁵ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Ausgewählte Schriften · 1. (Anm. 147) S. 180.

Reiz das Publikum ergreift.“³²⁶ Stanislawskis Bestreben geht dahin, die Kernaussage (im Sinne von der Idee) eines Stücks, also die „Überaufgabe“ durch seine Inszenierung allen Menschen verständlich zu machen – auch den einfachen:

Ich glaube, ein einfacher Zuschauer begreift alles, was wahr und künstlerisch ist, jedoch unter einer außerordentlich wichtigen Bedingung: Der Grundgedanke des Stücks muß klar, einfach, wahrheitsgetreu und in strahlenden Farben durchgeführt sein. Dann offenbart sich auch dem einfachen Zuschauer das recht komplizierte Wesen eines Stücks. So muß beispielsweise bei einer Inszenierung des »Don Juan« die letzte Szene – die Vergeltung für die Sünden – außerordentlich eindringlich gezeigt werden, und die Rolle des Komturs sollte in den Händen eines sehr starken Schauspielers liegen.³²⁷

Es ist eine Tatsache, wie Stanislawski im Jahre 1932 in einem Interview feststellt, dass die Zuschauer des Moskauer Künstlertheaters zu jener Zeit hauptsächlich Arbeiter und Angestellte waren, die auf Grund der ihnen früher mangelnden Möglichkeiten, ins Theater zu gehen, das Theater hoch verehren und „als Heiligtum betrachten“.³²⁸

³²⁶ Ebenda, S. 179-180.

³²⁷ Ebenda, S. 191-192.

³²⁸ „Kurz vor der Abfassung des Artikels hatte Stanislawski bereits in einem Interview mit einem Mitarbeiter der »Berliner Zeitung am Mittag« festgestellt, »das jetzige Publikum unseres Theaters besteht im wesentlichen aus Arbeitern und Angestellten, die früher nicht die Möglichkeit hatten, oft ins Theater zu gehen, und die das Theater als Heiligtum betrachten. Bereits eine Viertelstunde vor Beginn der Vorstellung herrscht völlige Stille im Zuschauerraum. Die Theatervorstellungen werden viele Monate im voraus von den Gewerkschaften angekauft.«“ K. S. Stanislawski über unsere Theaterbesucher. In: Večernjaja Moskva, 16. November 1932. Zit. n. Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Ausge-

Dieses neue Publikum fordert den russischen Theatermacher, denn er fühlt die unumgängliche hohe Verantwortung, die Zuschauer zu belehren und ihnen beim Nachdenken über das Leben und ihre aktuelle Situation zu helfen:

Ich halte es für eine der wichtigsten Tatsachen unseres Theaterlebens, daß neue Zuschauer ins Theater kommen. Sie sind wißbegierig, empfänglich für Eindrücke, unverbildet und reagieren leicht auf Gesehenes. Dadurch hat das Theater noch größere Verpflichtungen gegenüber seinen Zuschauern. Wie jede Kunst muß es auch ihr Bewußtsein vertiefen, ihre Gefühle verfeinern und ihre Bildung heben. Wenn die Zuschauer das Theater verlassen, müssen sie Leben und Gegenwart tiefer sehen als vorher. Daher hat das Theater kein Recht, die Erwartungen der Zuschauer auf die leichte Schulter zu nehmen oder durch ihren Applaus und ihre Beifallsstürme überheblich zu werden.³²⁹

Weiters kritisiert Stanislawski scharf die verantwortungslose Ausnützung der Schlichtheit solcher mit naivem Herzen kommenden Zuschauer, indem er sich gegen ein Theater wendet, das „häufig große Themen durch vordergründige, verlogene theatralische Spielweise oder durch oberflächliches Nachahmen des Lebens [vernebelt]“.³³⁰ Somit weist der russische

wählte Schriften · 2. 1924 bis 1938. Hrsg. v. Dieter Hoffmeier. Aus dem Russischen übertragen v. Hans-Joachim Grimm u. a. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1988 (= Veröffentlichung der Akademie der Künste der DDR, Schriften der Sektion Darstellende Kunst), S. 354 (Fußnote 78).

³²⁹ Ebenda, S. 110.

³³⁰ Ebenda.

Theatermacher auf die eigentliche Aufgabe des Theaters und der Schauspieler klar und deutlich hin:

Dabei besteht der Sinn der Theaterkunst aber darin, durch lebendige, vollblütige und wahrheitsnahe Gestalten die Themen der Stücke zu erläutern. Verfolgen die Zuschauer dann die Neugeburt oder das Dahinsterben einer Gestalt, verstehen sie wesentliche Probleme der Kultur besser. Das Theater darf nicht schulmeistern, sondern muß die Zuschauer durch Bilder mitreißen und zur Idee des Stücks führen. In unserem Lande hat das Theater kein Recht zu lügen. Es muß innerlich wahr sein. Das erlegt auch den Schauspielern gewaltige Verpflichtungen auf und stellt ebensolche Anforderungen an ihr Können. Das Schwierigste ist es, jetzt Gestalten der Gegenwart echt und vielschichtig zu zeigen. Deshalb ist die Aufmerksamkeit des Moskauer Akademischen Künstlertheaters augenblicklich vor allem darauf gerichtet, das fachliche Können der Schauspieler zu entwickeln und zu heben.³³¹

Sehr intensiv und erfolgreich beschäftigt sich Stanislawski schon seit der Gründung des Moskauer Künstlertheaters (1898) mit den Werken Tschechows, dabei begreift er, „daß die Form vom Inhalt nicht zu trennen war; daß man die literarische, psychologische oder soziale Seite eines Kunstwerkes nicht gesondert von den Figuren, Szenen und der Ausstattung betrachten konnte, die erst in ihrer Gesamtheit das Künstleri-

³³¹ Ebenda.

sche der Inszenierung ausmachen".³³² Das Theater ist also nicht ein in den Elfenbeinturm gehobener Ästhetizismus, nicht eine für sich allein stehende autonome Kunst. In der Arbeit, Tschechows Werke adäquat auf die Bühne zu bringen, erkennt Stanislawski auch einen bedeutenden Verbindungsweg, der dem Darsteller den Zugang zu seinem Unterbewusstsein ermöglicht:

Die Inszenierungen der historischen Stücke [von Tschechow] führten uns zum äußeren Realismus, auf dem Wege der Intuition und des Gefühls kamen wir zum inneren Realismus, der uns ganz selbstverständlich an den organischen Schaffensprozeß heranführte, der im Unterbewußtsein des Schauspielers verläuft, nämlich dort, wo sowohl der äußere als auch der innere Realismus aufhören. Dieser Weg – vom Äußeren über das Innere zum Unterbewußten – ist gewiß nicht der einzige richtige, doch er ist möglich. Für mich zumindest war er damals einer der wichtigsten.³³³

Durch die Bemühungen der Schauspieler, zutreffende Interpretationen der Werke zu einem persönlichen Glaubensbekennnis zu machen und dies auch dementsprechend auf der Bühne zum Ausdruck zu bringen, können die Zuschauer erst in diesen Aufführungen aus sich selbst heraus lernen – das spielt besonders bei den gesellschaftlich-politischen Stücken eine entscheidende Rolle³³⁴:

³³² Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Mein Leben in der Kunst. (Anm. 148) S. 274.

³³³ Ebenda, S. 275.

³³⁴ Vgl. ebenda, S. 305.

Tendenz und Kunst sind unvereinbar, sie schließen sich gegenseitig aus. Behandelt man die Kunst mit tendenziösen, pragmatischen oder anderen kunstfremden Absichten, so welkt sie wie die Blume in Siebels Hand. In der Kunst muß sich die fremde Tendenz in eine eigene Idee verwandeln, zum inneren Bestreben, ja zur zweiten Natur des Schauspielers werden, dann erst wird sie zum Bestandteil seines geistigen Lebens, der Rolle und des Stücks. Dann ist es keine Tendenz mehr, sondern das eigene Credo. Der Zuschauer mag seine Schlüsse ziehen und die Tendenz aus dem Gesehenen wiedererschaffen. Die natürlichen Schlußfolgerungen entstehen im Kopf und im Herzen des Zuschauers aus dem vom Schauspieler künstlerisch Dargebotenen.

Dies ist die notwendige Voraussetzung, unter der die Inszenierung von politischen Stücken denkbar ist.³³⁵

Stanislawskis Anliegen ist es, die auf der Bühne dargestellte Wirklichkeit mit dem wahren Leben so zu harmonisieren, dass dem Zuschauer der Zugang zur Welt des Stücks und somit schließlich zum Grundgedanken des Stückeschreibers ermöglicht wird – wie W. Prokofjew diesbezüglich Stanislawskis Ziel zutreffend erörtert: Stanislawski fordere, so Prokofjew, sein ganzes Leben lang nicht Wirklichkeitsabklatsch, sondern künstlerische Überzeugungskraft auf der Bühne: „Für ihn war es wichtig, den Zuschauer nicht von der Wirklichkeit, sondern von der Existenzmöglichkeit einer ähnlichen Erfindung im realen Leben zu überzeugen, damit der künstlerische Vorwurf des

³³⁵ Ebenda.

Stückes und der Aufführung nicht nur in keinerlei Widerspruch, sondern vielmehr im Einklang mit unseren Vorstellungen vom Leben, mit unserer Auffassung von Lebenswahrheit stehen möchte.“³³⁶

An Hand des Beispiels *Iwanow* von Tschechow kritisiert Stanislawski die übliche dramatische Verkörperung dieser Figur und betont, dass das Mitleid mit dem tragischen Helden beim Zuschauer zu erzeugen nicht das eigentliche Ziel eines solchen Stücks sei, sondern umwälzende Kräfte zu erwecken, denn dies entspreche der Intention des Autors:

So spielen die Darsteller den Iwanow für gewöhnlich als einen Neurastheniker und rufen im Zuschauer höchstens Mitleid mit dem kranken Menschen hervor. Wobei Tschechow ihn als einen starken Mann und Kämpfer im sozialen Leben darstellte. Aber auch ein Iwanow hielt es nicht durch und unterlag im ungleichen Kampf gegen die unerträgliche russische Wirklichkeit. Die Tragödie besteht nicht darin, daß der Hauptheld krank geworden ist, sondern in der Unerträglichkeit der Lebensbedingungen, die einer grundlegenden Reform bedürfen. Geben Sie diese Rolle einem Schauspieler mit ungeheuerer innerer Kraft, und Sie werden Tschechow nicht wiedererkennen, genauer, Sie werden ihn überhaupt erst erkennen, wie er sein soll.³³⁷

³³⁶ Prokofjew, W.: K. S. Stanislaskij und seine Theorie der schauspielerschen Erziehung. In: Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Theater, Regie und Schauspieler. Hamburg: Rowohlt 1958 (= rowohlts deutsche enzyklopädie 68, Sachgebiet Theaterwissenschaft), S. 142.

³³⁷ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Mein Leben in der Kunst. (Anm. 148) S. 334-335.

Zum Thema Revolution (gemeint sind die zunehmenden politischen Unruhen in den letzten beiden Jahrzehnten des zaristischen Russlands) lässt sich beim Inszenieren der damals gegenwärtigeren Stücke ein deutlicherer Ausdruck finden: „Das Gären und Brodeln der herannahenden Revolution brachte eine Anzahl von Stücken auf die Bühne, die die gesellschaftspolitische Stimmung, die Unzufriedenheit und den Protest wider spiegelten und dem Wunsch nach einem mutig die Wahrheit sagenden Helden Rechnung trugen.“³³⁸ Vor dem politischen Hintergrund lässt es sich also nicht vermeiden, dass Stücke eine politische Färbung annehmen, wenn Polizei und Zensur sie zur Aufführung zulassen. Auch Stücke, die wenig Kritik an der Politik beinhalten, werden diesem Bedürfnis entsprechend für das Publikum adaptiert, z. B. das norwegische Schauspiel *Ein Volksfeind* von Henrik Ibsen auf der damaligen russischen Theaterbühne:

Stockmann wurde beliebt in Moskau und besonders in Petersburg, was auch seine Gründe hatte. Es war jene politisch unruhige Zeit vor der ersten Revolution, wo die Protesthaltung der Gesellschaft besonders stark war. Man wartete auf einen Helden, der der Regierung die bittere Wahrheit ins Gesicht sagen konnte. Man brauchte ein revolutionäres Stück, also machte man »Ein Volksfeind« zu einem solchen. Das Stück wurde beliebt, obwohl der Held ja die Gemeinschaft verachtet und Individualität predigt, der er die entscheidende Stellung übertragen möchte. Doch es genügte, daß Stockmann protestierte und kühn die

³³⁸ Ebenda, S. 305.

Wahrheit sagte, um aus ihm einen politischen Helden zu machen.³³⁹

Eigentlich lässt dieser gesellschaftspolitische Hintergrund die Neigung der Zuschauer entstehen, Stücke politisch rezipieren und interpretieren zu wollen, wie dies aus der Beschreibung Stanislawskis zu seiner Aufführung des eben erwähnten Schauspiels (in dem er Regie führt und zugleich den Protagonisten verkörpert) deutlich abzulesen ist:

Am Tage der blutigen Zusammenstöße am Kasaner Platz spielten wir in Petersburg »Ein Volksfeind«. Zuschauer waren durchweg Intellektuelle, im Parkett sah ich fast nur ergraute Köpfe von Professoren. Das Publikum war angesichts der Grausamkeiten des Tages äußerst erregt und reagierte bei jeder Anspielung auf Freiheit und jedem Protestwort Stockmanns. An den unerwartetsten Stellen, mitten in der Handlung, gab es demonstrativen Applaus. Es wurde ein politisches Stück. Die Stimmung im Saal war derart, daß man jederzeit mit dem Abbruch der Vorstellung und mit Verhaftungen rechnen mußte. Die Zensoren, die bei allen Vorstellungen von »Ein Volksfeind« zugegen waren und darüber wachten, daß ich als Stockmann ja den censierten Text sprach, verdoppelten ihre Aufmerksamkeit. Ich mußte besonders achtgeben, denn der Text war mehrmals gestrichen worden und zum Teil wieder erlaubt, so daß man leicht aus Verwirrung etwas Falsches hätte sagen können. Im letzten Akt findet Stockmann in seiner vom Mob demoniierten Wohnung seinen schwarzen Anzug, den er am

³³⁹ Ebenda, S. 302-303.

Vortag in der öffentlichen Versammlung getragen hat, entdeckt ein Loch und sagt zu seiner Frau:

»Man soll nie seine besten Hosen anziehen, wenn man hingehet und für Wahrheit und Freiheit ficht.«

Das Publikum bezog den Satz unwillkürlich auf die Schlacht am Kasaner Platz, wo ganz gewiß nicht wenige gute Hosen für Wahrheit und Freiheit gelitten haben durften. Nach diesem Satz brauste ein Beifallssturm los, daß man die Vorstellung nicht fortsetzen konnte. Manche sprangen auf, rannten zur Rampe und streckten ihre Hände nach mir. An diesem Tag erlebte ich am eigenen Leibe die Kraft des Einflusses, den ein richtiges, ehrliches Theater auf die Menge ausüben konnte.³⁴⁰

Die Reaktionen dieser Zuschauer sind für die Schauspieler, die eine dezidiert politische Interpretation des Stücks jedoch überhaupt nicht intendiert haben, unerwartet und überraschend.³⁴¹ Für die Schauspieler ist der Protagonist bloß ein Patriot – wie Stanislawski meint: „Für uns [Darsteller] war Stockmann weder Politiker noch Versammlungsredner, sondern ein überzeugter und rechtschaffener Mensch, ein Freund seines Volkes und seines Heimatlandes, wie es jeder ehrliche Staatsbürger sein sollte.“³⁴² Daher können die heftigen Reaktionen des Publikums nur einseitig bleiben, denn Stanislawskis Bestreben gilt nach wie vor der „Intuition“ und dem „Ge-

³⁴⁰ Ebenda, S. 303.

³⁴¹ Vgl. ebenda, S. 304.

³⁴² Ebenda.

ühl".³⁴³ Durch dieses Erlebnis gerät Stanislawski „[u]nversehens [...] auf gesellschaftspolitische Geleise: von der Intuition über Alltag und Symbol zur Politik.“³⁴⁴

Dennoch ist es nie Stanislawskis Absicht, Gesellschaftskritik zum ausschließlichen Ausgangspunkt seiner Theaterarbeit zu machen, dies ist jedoch erklärtes Ziel des Brecht'schen epischen Theaters – ein Ziel, das Brecht durch die Verfremdung und Distanz zwischen Zuschauer und Figur erreichen will.

6.3.2. Distanzierung des Zuschauers von der dargestellten Figur im Brecht'schen epischen Theater

6.3.2.1. Die Distanz zwischen Zuschauer und Figur

Was ein Zuschauer vom herkömmlichen europäischen Theater erwartet, ist für den deutschen Regisseur eindeutig: „Die Menschen gehen ins Theater, um mitgerissen, gebannt, beeindruckt, erhoben, entsetzt, ergriffen, gespannt, befreit, zerstreut, erlöst, in Schwung gebracht, aus ihrer eigenen Zeit entführt, mit Illusionen versehen zu werden.“³⁴⁵ Gegen ein solches Theater ist Brechts Standpunkt: Die „einfühlbaren Helden“ gehören für den deutschen Dramatiker einem antiquierten Theater an, das nach unveränderlichen Urbildern des Menschen verlangt.³⁴⁶ Mit seiner Maßnahme der „Verfremdung“ erhofft sich Brecht, „daß der Zuschauer die Menschen auf der

³⁴³ Ebenda.

³⁴⁴ Ebenda.

³⁴⁵ Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater. (Anm. 41) S. 553.

³⁴⁶ Brecht, Bertolt: Zweites der kleinen Gespräche mit dem ungläubigen Thomas. (E: Um 1944.) In: Werke. Bd. 23, S. 39-41, hier: S. 40.

Bühne nicht mehr als ganz unänderbare, unbeeinflußbare, ihrem Schicksal hilflos ausgelieferte dargestellt sieht".³⁴⁷ Die Haltung des Publikums gegenüber den geforderten „historische[n], vergängliche[n], meist mehr ein Erstaunen als ein »So bin ich auch« herausfordernde[n] Charaktere[n]“, die künftighin auf die Bühnen gestellt werden sollen, muss geprägt sein von einem „verstandes- und gefühlsmäßig[en]“ Widerspruch.³⁴⁸ Dies soll dazu führen, dass das Publikum seine gewohnte Haltung entsprechend verändert: Der Zuschauer des epischen Theaters soll ein mit Vernunft denkender, kritischer Beurteiler sein, ganz im Gegensatz zur Haltung des Zuschauers des herkömmlichen Theaters – statt Identifizierung strebt Brecht Kritik an:

Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt. – So bin ich. – Das ist natürlich. – Das wird immer so sein. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. – Das ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. – Ich weine mit den Weinen-den, ich lache mit den Lachenden.

Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich nicht gedacht. – So darf man es nicht machen. – Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. – Das muß aufhören. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. – Das ist große Kunst, da ist nichts selbstverständlich.

³⁴⁷ Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater. (Anm. 41) S. 555.

³⁴⁸ Brecht, Bertolt: Zweites der kleinen Gespräche mit dem ungläubigen Thomas. (Anm. 346) S. 40-41.

– Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden.³⁴⁹

Brechts verfremdende Darstellungsweise bricht mit allen Normen und Regeln der traditionellen Schauspielmethode. Durch den Einsatz des V-Effektes auf der Bühne werden die Zuschauer im ersten Augenblick schockiert. Es wird mit der gewohnten Darstellungsweise in überraschender Form gebrochen, was vom Zuschauer als Provokation empfunden werden muss. Da alle traditionellen Einfühlungsmethoden versagen, beginnt der Zuschauer andere Entschlüsselungsmöglichkeiten zu suchen, um seine Hilflosigkeit dem Bühnengeschehen gegenüber zu überwinden: Er beginnt, kritisch zu denken. Damit eröffnet Brecht dem Rezipienten einen neuen Zugang zur Theaterwelt und beeinflusst in weiterer Folge auch die Weltanschauung desselbigen.

Klaus-Detlef Müller ortet im Jahre 1972 eine Hervorhebung der Distanz zwischen Zuschauer und Figur: „Die Distanz zwischen Zuschauer und Figur wird nicht aufgehoben, sondern im Gegenteil unterstrichen.“³⁵⁰ Jan Knopf weist im Brecht-Handbuch (1980 ED) darauf hin, dass diese Distanz den Zuschauer dazu befähigen soll, Kunst von Wirklichkeit trennen zu lernen, das Theater nicht als „Reales suggeriert“ zu erleben und die Schauspieler nicht als identisch mit den gespielten Figuren, sondern als Schauspieler erkennen zu können. Abstand zu den Figuren und zum Bühnengeschehen erreicht der Zuseher nicht

³⁴⁹ Brecht, Bertolt: Vergnügungstheater oder Lehrtheater? (E: Februar/März 1935, Datierung unsicher.) In: Werke. Bd. 22.1, S. 106-116, hier: S. 110.

³⁵⁰ Müller, Klaus-Detlef: Der Philosoph auf dem Theater. Ideologiekritik und >Linksabweichung< in Bertolt Brechts »Messingkauf«. In: Brechts Theorie des Theaters. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 (= suhrkamp taschenbuch materialien 2074), S. 160.

durch Wegsehen, sondern durch einen umso genaueren Blick auf die Bühne: „Brecht's Zuschauer soll mehr, nicht weniger auf der Bühne sehen, [...] er soll den gezeigten Vorgang *und* seine Künstlichkeit zugleich sehen [...].“³⁵¹

6.3.2.2. Emotional ausgelöste Kritik des Zuschauers

Während das Brecht'sche epische Theater versucht, den Zuschauer in eine kritische Haltung zu versetzen und ihn gerade darin die Kunst des Theaters erkennen zu lassen, verfolgt das traditionelle chinesische Theater jedoch das Ziel, den Zuschauer durch das Bühnengeschehen emotional zu berühren. In dieser Hinsicht scheinen das traditionelle chinesische Theater und das Brecht'sche epische Theater einander diametral entgegengesetzt. Doch muss gefragt werden: Schließt Brecht die emotionale Reaktion des Zuschauers tatsächlich völlig aus? Die Antwort ist: Nein. Zwar betont Brecht die Erweckung der Vernunft im Zuschauer, aber wenn es darum geht, die Kritikfähigkeit desselben auszulösen, lässt er die Emotion nicht aus: „Was das Emotionelle betrifft, so ergaben die Versuche mit dem V-Effekt in den deutschen Aufführungen des epischen Theaters, daß auch durch diese Spielweise Emotionen erregt wurden, wenn auch Emotionen anderer Art als die des üblichen Theaters [...].“³⁵² Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine Panne, sondern um Berechnung. Wenn Brecht bemerkt, dass gerade ein episch, also in der „rationellste[n] Form“ in-

³⁵¹ Knopf, Jan: Brecht-Handbuch, Bd. 1: Theater. (Anm. 9) S. 384.

³⁵² Brecht, Bertolt: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt. (Anm. 61) S. 647.

szeniertes Lehrstück die emotionellste Wirkung erzeugt³⁵³, so erreicht er genau damit sein letztendliches Ziel: „Die Kritik der Gesellschaft ist die Revolution.“³⁵⁴ Um eine Veränderung der Gesellschaft durch die Kunst seines epischen Theaters zu ermöglichen, will Brecht beim Publikum sehr wohl Emotionen auslösen. Gefühl soll hier jedoch nicht als Mitleid mit einem tragischen Helden auftreten, sondern als Empörung über die gesellschaftlichen Zustände – „Die Gefühle, die sein Theater wecken soll, verbinden sich mit Kritik und Produktion, beides Voraussetzungen für die Lust an Erkenntnis.“³⁵⁵ Der Zweck des V-Effektes liegt darin, „dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen“.³⁵⁶ Brecht wehrt sich gegen die Manipulation eines Theaters, das gesellschaftliche Zustände als gegeben oder als Schicksal ausweist, mit dem die Geschädigten sich abzufinden haben³⁵⁷; gesellschaftliche Zustände sollen mit kritischen Augen betrachtet werden, das Publikum soll über sie nachdenken und sie schließlich aus eigenem Antrieb heraus ändern. Silvia Volckmann beschreibt im Artikel *Brechts Theater zwischen Abbild und Utopie* über die „Zuschaukunst“ Brechts völlig zutreffend:

Mit seinem Theater will Brecht eine ‚neue Zuschaukunst‘ fördern: nicht passiv miterleben sollen die Zuschauer, sondern beobachten; nicht sich von den Vorgängen auf der Bühne einlullen lassen, sondern

³⁵³ Brecht, Bertolt: Über rationellen und emotionellen Standpunkt. (E: Um 1938.) In: Werke. Bd. 22.1, S. 500-502, hier: S. 500.

³⁵⁴ Brecht, Bertolt: Ist die kritische Haltung eine unkünstlerische Haltung? (Anm. 204) S. 378.

³⁵⁵ Knopf, Jan: Brecht-Handbuch, Bd. 1: Theater. (Anm. 9) S. 455.

³⁵⁶ Brecht, Bertolt: Die Straßenszene. (Anm. 185) S. 377.

³⁵⁷ Vgl. Brecht, Bertolt: Vergnügungstheater oder Lehrtheater? (Anm. 349) S. 115.

die Lust der Erkenntnis, des Zweifels, der Veränderung entdecken – um, so der Hintergedanke des Stückeschreibers, mit ähnlich lustvoller Haltung auch ihre eigene Umwelt zu verändern.³⁵⁸

Brecht weiß selbst darüber Bescheid, dass mit einer kritischen Haltung des Zuschauers, die bloß „rational[...], rechnerisch[...], neutral[...]“ und „wissenschaftlich[...]“ funktioniert, nicht viel erreicht ist, also soll diese auch „künstlerisch[...], produktiv[...]“ und nicht zuletzt „genußvoll[...]“ sein.³⁵⁹ Erst dann repräsentiere sie „in der Kunst die praktisch gewordene Kritik der Menschheit an der Natur, auch an der eigenen Natur“.³⁶⁰ Um das Wesen dieser Kunst zu vermitteln, führt Brecht eine Reihe von Beispielen für produktive Kritik an:

Es handelt sich um die »Kritik« eines Flusses, welche in der Regulierung des Flusses besteht, Kritik eines Obstbaums, welche in der Okulierung des Obstbaums besteht, Kritik der Fortbewegung, welche in der Produktion neuer Fahr- und Flugzeuge besteht, Kritik der Gesellschaft, welche in der Revolution besteht. All diese Kritik praktischer, fröhlicher und produktiver Art ist ein psychisches Erlebnis des Menschen von heute und also ein Feld der Künste.³⁶¹

³⁵⁸ Volckmann, Silvia: Brechts Theater zwischen Abbild und Utopie. In: Handbuch des deutschen Dramas. Hrsg. v. Walter Hinck. Düsseldorf: August Bagel 1980, S. 444.

³⁵⁹ Brecht, Bertolt: Zweites der kleinen Gespräche mit dem ungläubigen Thomas. (Anm. 346) S. 41.

³⁶⁰ Ebenda.

³⁶¹ Ebenda.

Schließlich ist er davon überzeugt, mit dieser Haltung mehr erreichen zu können als mit jener des herkömmlichen Theaters: „Diese neue neugierige, aktive, erfinderische Haltung ist, wie ich glaube, an Bedeutung, Umfang und Lustgehalt der alten aristotelischen Katharsis keineswegs unterlegen.“³⁶² Dementsprechend will er die Wirkung der Katharsis durch neuen Inhalt ersetzen, indem er deren beide zentralen griechischen Begriffe *eleos* und *phobos* (die mit der Lessing'schen Übersetzung als „Mitleid und Furcht“ zur unabdingbaren Forderung des bürgerlichen Theaters geworden sind) mit einer neuen Bedeutung versieht: anstatt „des Mitleids die Hilfsbereitschaft“, und anstatt „der Furcht vor dem Schicksal die Wissensbegierde“. ³⁶³

Interessanterweise kann emotional ausgelöste Kritik des Zuschauers, wie sie hier gefordert wird, auch beim traditionellen chinesischen Theater gefunden werden: Bei den Zuschauern können sogar extreme Reaktionen beobachtet werden. An dieser Stelle sei auf die Vorkommnisse während einer Aufführung des *Jingju*-Stückes *Laoyu yuanyang* (牢獄鴛鴦: *Das Mandarinentenpaar im Gefängnis*) verwiesen:

有一次在‘吉祥’，演到縣官把衛如玉屈打成招的時候，高四保
口裏正念着：‘你不肯招，也得叫你招了，才好了這場官司！’
台底下有一位老者，大概興奮過了頭，實在忍不下去了，就跳
上了戲台，指着縣官說：‘衛如玉沒有殺人，為什麼把他屈打
成招！你這狗官，真是喪盡天良，我打死你這王八蛋！’說着
真的舉起拳頭就打。高四保祇顧認真做戲，想不到會有人上台

³⁶² Ebenda.

³⁶³ Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater. (Anm. 41) S. 554.

來打他的，這一嚇就把剛才這種臭官架子全嚇跑了。他一時也來不及想主意，祇好乾脆使了一個劇情以外的身段，往桌子底下鑽了進去，免得吃眼前虧。按說這位老者是同情衛如玉的，或者姜六爺可以勸止得住他。可是姜六爺想了想，不對！我是跪在公案桌下的一個犯人，不能站起來跟他說話。讓台下看了，怎麼這一霎眼的工夫，官兒不見了，犯人也不跪了，自動的站起來還要勸人。這不更亂成一團糟了嗎？幸虧後台管事趕快出來拉住這老頭兒，向他婉轉解釋說：‘這是做戲，不是真事，您別生氣。請回到您的座兒上，往下看。您就知道衛如玉是死不了的，您放心吧。’一邊說一邊就扶他下台。這老頭兒一路走着還使着很大的嗓門，不住嘴的大罵狗官，混賬，冤屈好人，可惡極了，我非揍他不可。等他走了，高四保這才慢慢打桌子底下鑽出來。坐好了，再接演下去。可是剛才那種擅作威福，盛氣凌人的樣子，再做就沒有勁了。³⁶⁴

Einmal wird im ‚Jixiang‘ [Name eines Theaterhauses, Anm. d. V.] die Szene gespielt, in welcher der Kreisbeamte [dargestellt von Gao Sibao, Anm. d. V.] [den Häftling] Wei Ruyu unter Folter zum Ablegen eines falschen Geständnisses bringen will[.] Gao Sibao rezitiert gerade: ‚Du willst dein Verbrechen nicht gestehen, aber [ich] werde dich doch dazu zwingen, damit dieser Prozess erledigt werden kann!‘ Ein alter Herr im Publikum ist wahrscheinlich zu sehr aufge-

³⁶⁴ Mei, Lanfang 梅蘭芳: *Wutai shenghuo shishi nian* (舞台生活四十年: Vierzig Jahre Bühnenleben). Bd. 2. (Anm. 85) S. 54-55.

regt, um sich noch zurückhalten zu können, springt auf die Bühne [und] schreit[,] mit dem Finger auf den Kreisbeamten deutend: ‚Wei Ruyu hat niemanden ermordet, warum zwingst [du] ihn unter Folter zum Ablegen eines falschen Geständnisses! Du hündischer Beamter hast ja das Gewissen völlig verloren, ich erschlage dich, du Hurensohn!‘ Dann schwingt er die Fäuste und schlägt tatsächlich zu. Gao Sibao konzentriert sich gewissenhaft nur auf die Darstellung seiner Rolle [und] hätte nie daran gedacht, dass jemand auf die Bühne kommen und ihn verprügeln würde[.] In seinem Erschrecken vergisst [er] auf die vorhin eingenommenen Beamtenallüren[,] hat [aber] in der Eile keine Zeit, einen Ausweg aus seiner Zwangslage zu finden [und] macht einfach eine stilisierte Bewegung, die außerhalb der Handlung liegt[: Er] schlüpft unter den Tisch, um den unmittelbar anstehenden Schaden zu vermeiden. Es ist anzunehmen, dass dieser alte Herr [den Häftling] Wei Ruyu bemitleidet[. In dieser Situation] wäre es denkbar, dass Jiang Liuye [Spitzname von Jiang Miaozi, dem Darsteller, der Wei Ruyu spielt, Anm. d. V.] ihn [nämlich den alten Herrn von seinem Angriff] zurückhalten könnte. Aber Jiang Liuye denkt eine Weile nach[: ,] Nein[, das geht nicht]! Ich bin ein vor dem Richtertisch niederkniegender Häftling [und] darf nicht aufstehen[, um] mit ihm [zu] sprechen. [Sonst würde] das Publikum sehen, dass in diesem Augenblick [nicht nur] der Kreisbeamte verschwunden ist, [sondern] auch der Häftling nicht mehr kniet, von selbst aufsteht und noch dazu jemanden [von einem Angriff] zurückhalten will. Würde dies nicht ein noch

größeres Chaos hervorrufen?['] Glücklicherweise [läuft] der Inspizient schnell aus den Kulissen hervor[, tritt auf die Bühne,] hält den alten Herrn fest [und] erklärt ihm mit höflicher Zurückhaltung: ,Das ist [nur ein] Theaterspiel, kein echtes Geschehen, regen Sie sich [also] nicht auf. Bitte gehen Sie auf Ihren Sitzplatz zurück [und] sehen Sie weiter zu. Dann werden Sie schon erfahren, dass Wei Ruyu nicht sterben wird[.] Seien Sie unbesorgt.' Während des Sprechens führt [er] ihn [nämlich den alten Herrn] von der Bühne weg[,] dabei schimpft dieser noch immer unaufhörlich und sehr laut weiter[: ,]hündischer Beamter, Schwein, tut guten Menschen unrecht, abscheulich bis zum Äußersten, ich muss ihn unbedingt schlagen.['] Als er weggegangen ist, kommt Gao Sibao erst langsam unter dem Tisch hervor[,] setzt sich [wieder und] spielt weiter. Aber die tyrannische, arrogante Haltung von vorhin kann [er] nicht mehr wiederherstellen.

Folgende Feststellung lässt sich hier machen: Das traditionelle chinesische Theater – welches im Hinblick auf seine Thematik und Kernaussagen ein Ergebnis der Beeinflussungen von Konfuzianismus, Buddhismus und vor allem Taoismus ist – dient der moralischen Vervollkommnung *Xiuyang* (修养) und damit der Fähigkeit, zwischen Gut und Böse sowie zwischen Richtig und Falsch zu unterscheiden. Der im Zitat angesprochene Zuschauer zeigt durch seine Handlung, dass er dazu absolut befähigt ist. Dabei zeigt er auch, dass er von dem Geschehen auf der Bühne emotional berührt wird. In diesem Sinne erfüllt das traditionelle chinesische Theater von Brechts Erwartungen gerade jene, die er mit dem Mittel der Distanzierung erreichen

will, nämlich das „Mitleid“ als Antriebsmittel zur „Hilfsbereitschaft“ zu wecken.³⁶⁵ Das chinesische Publikum hat keine „Furcht vor dem Schicksal“ und erlebt die Ungerechtigkeit des Geschehens nicht in rein passiver Haltung mit. Allerdings erreicht das traditionelle chinesische Theater dieses Ziel nicht durch die Distanzierung des Zuschauers von der dargestellten Figur, sondern durch die Identifikation des Zuschauers mit dem Bühnengeschehen.

Auch was das Verhältnis von Wahrnehmung der Realität und Kritik an der Realität betrifft, gibt es Übereinstimmung zwischen den Intentionen von Brecht und den Vorstellungen des traditionellen chinesischen Theaters. Brecht fordert, der Zuschauer „sollte nicht mehr aus seiner Welt in die Welt der Kunst entführt, nicht mehr gekidnappt werden; im Gegenteil sollte er in seine reale Welt eingeführt werden, mit wachen Sinnen“.³⁶⁶ Das Publikum muss also die Wirklichkeit kritisch wahrnehmen und sie verändern. Die Trennung der Kunst von der Wirklichkeit dient dabei als Impuls, die Kritikfähigkeit des Zuschauers herzustellen, um Manipulation zu verhindern und um das Publikum von einem Sich-Abfinden mit dem Schicksal, von einem rein passiven Miterleben abzuhalten. Sobald die Zuschauer das Bühnengeschehen, das gewisse gesellschaftliche Zustände widerspiegelt, kritisieren können und nicht als unveränderbar hinnehmen, ist Brechts Bestreben erfüllt.

Das Verhalten des alten Zuschauers, das Mei Lanfang beschreibt, entsprang einem Gerechtigkeitssinn. In dessen extremen Reaktionen steckte nicht nur emotionale Teilnahme, sondern auch eine daraus entstandene Kritik. Einen solchen

³⁶⁵ Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater. (Anm. 41) S. 554.

³⁶⁶ Ebenda.

Gerechtigkeitssinn haben wohl viele Zuschauer, und jeder von ihnen würde – zumindest im Inneren – ähnlich reagieren. Diese Behauptung lässt sich auch bei Mei Lanfang bestätigen: “那天還有那些沒上台的觀眾，他們的滿腹憤慨，恐怕也未必跟這位老者兩樣吧。”³⁶⁷ („An jenem Tag gab es [zwar] auch Zuschauer, die nicht auf die Bühne gekommen waren, [doch] waren sie wahrscheinlich wie der alte Herr genauso voller Wut.“) Kritik an der Gesellschaft ist also auch ein Ziel Mei Lanfangs: Die Darstellung des Stoffes auf der Bühne soll den Gerechtigkeitssinn des Publikums wecken und es nicht veranlassen, die verbrecherische Tat des Kreisbeamten als Ausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse hinzunehmen, die unabänderlich sind. In dieser Hinsicht scheint sich Mei Lanfangs Anliegen nicht von Brechts Intentionen zu unterscheiden (Das bedeutet jedoch nicht, dass die emotional ausgelöste Kritik der Zuschauer im traditionellen chinesischen Theater – wie Brecht sie von seinem epischen Theater verlangt – durch den V-Effekt erzeugt wird.). Das Verhalten des Zuschauers ist in diesem Sinne auch von Mei Lanfang gewollt, da die Vermittlung der guten Moral als gelungen erscheint und vor allem emotional ausgelöste Kritik an den gesellschaftlichen Missständen vorgebracht wird: Das *Jingju*-Stück *Das Mandarinentenpaar im Gefängnis* (um 1915) wird nach der *Xinhai*-Revolution (*Xinhai geming*: 辛亥革命) im Jahre 1911³⁶⁸ von Mei Lanfang auf die Bühne gebracht, um auf die Unfreiheit bei der Wahl des Ehepartners und auf die im Beamtenumfeld vorherrschenden finsternen Mächte aufmerksam zu

³⁶⁷ Mei, Lanfang 梅蘭芳: *Wutai shenghuo shishi nian* (舞台生活四十年: Vierzig Jahre Bühnenleben). Bd. 2. (Anm. 85) S. 55.

³⁶⁸ Am 10. Oktober 1911 brach in Wuchang (in der Provinz Hupeh) der Aufstand aus, am 12. Februar 1912 dankte der letzte Kaiser der letzten Dynastie (Qing-Dynastie, ab 1644) ab.

machen.³⁶⁹ Mei Lanfangs Bestreben geht dahin, die Erwartung des Publikums, das ein Happyend sehen will, zu erfüllen, aber trotzdem der Fabel ein sinnvolles Motiv zu verleihen und mit ihrer Hilfe eine Warnung vor Ungerechtigkeit zu vermitteln.³⁷⁰ Diese Intention, durch Theater das Publikum zu Kritik an der Gesellschaft aufzurufen, war natürlich nicht immer integraler Bestandteil der Dramaturgie des traditionellen chinesischen Theaters, es wurde vielmehr von Mei Lanfang in die Dramaturgie von *Jingju* angesichts der sich rapide verändernden gesellschaftlichen Verhältnisse in China in der Zeit nach der *Xinhai*-Revolution von 1911 integriert.

6.3.2.3. Moralische Anstalt in Brechts epischem Theater und in *Jingju*-Stücken Mei Lanfangs

Es gibt allerdings Missverständnisse hinsichtlich der Vergleichbarkeit der Intentionen von *Jingju* (wenn Mei Lanfangs Aufführungspraxis in Betracht gezogen wird) und vom epischen Theater Brechts, und zwar in Bezug auf die moralische Dimension. Die folgende Passage funktioniert gewissermaßen wie ein Auslöser für ein solches Missverständnis. Brecht schreibt über sein episches Theater:

Dabei traten beim epischen Theater moralische Erörterungen erst an zweiter Stelle auf. Es wollte weniger moralisieren als studieren.³⁷¹

³⁶⁹ Vgl. Mei, Lanfang 梅蘭芳: *Wutai shenghuo shishi nian* (舞台生活四十年: Vierzig Jahre Bühnenleben). Bd. 2. (Anm. 85) S. 54.

³⁷⁰ Vgl. ebenda.

³⁷¹ Brecht, Bertolt: Vergnügungstheater oder Lehrtheater? (Anm. 349) S. 115.

Die Interpretation dieser Äußerung, die Lü Longpei unternimmt, ist jedoch aus dem Kontext gerissen: „Brecht legt zwar ähnlich dem Jing-Ju [Jingju] großen Wert auf die lehrhafte Wirkung seines Theaters, aber er betrachtet Theater nicht als eine moralische Anstalt, die dem Jing-Ju vergleichbar wäre.“³⁷² Seine Meinung verdeutlicht Lü folgendermaßen: „Die Moral ist ihm [Brecht] eine Sache sekundärer Bedeutung[.]“³⁷³ Doch Brechts Satz geht noch weiter: „Allerdings es wurde studiert, und dann kam das dicke Ende nach: die Moral von der Geschichte.“³⁷⁴ Er beschränkt sein Ziel nicht auf das Erreichen der Erregung der „moralische[n] Bedenken gegen gewisse Zustände“, sondern setzt es noch eine Stufe höher an, nämlich die „Mittel ausfindig zu machen, welche die betreffenden schwer ertragbaren Zustände beseitigen konnten“.³⁷⁵ Die Auslegung, die Lü Longpei in seiner Dissertation aus dem Jahre 1982 äußert, beruht auf dem Nichterfassen der Unterschiede von zwei verschiedenen moralischen Auffassungen: Die eine, gegen die Brecht sich wendet, geht davon aus, dass den Geschädigten „mit moralischen Hinweisen“ weisgemacht wird, dass sie sich mit ihrer Lage abzufinden haben³⁷⁶; die andere, die Brecht zu seinem Zweck erhebt, strebt an, Mittel zur Beseitigung von Missständen zu finden.³⁷⁷ Er formuliert schließ-

³⁷² Lü, Longpei: Brecht in China und die Tradition der Peking-Oper. (Anm. 55) S. 35.

³⁷³ Ebenda.

³⁷⁴ Brecht, Bertolt: Vergnigungstheater oder Lehrtheater? (Anm. 349) S. 115.

³⁷⁵ Ebenda.

Ein vergleichbares Ziel – dies lässt sich schon vom oben zitierten Beispiel *Das Mandarinentenpaar im Gefängnis* ablesen – verfolgt der bedeutendste und berühmteste Jingju-Darsteller Mei Lanfang ebenfalls.

³⁷⁶ Ebenda.

³⁷⁷ Vgl. ebenda.

lich klar und deutlich, dass die Menschen nicht – wie bei jenen Moralisten, die Resignation verbreiten – für die Moral da sein sollen, sondern die Moral für die Menschen.³⁷⁸ In der zahlreichen Sekundärliteratur zu Brecht wird fast ausschließlich die Lehrhaftigkeit – besonders seiner Lehrstücke, die eingehend analysiert werden – betont. Allerdings wurde die Frage, ob nach Brechts eigenen theoretischen Schriften sein episches Theater als moralische Anstalt zu werten ist, bisher im Wesentlichen vernachlässigt.³⁷⁹ Am Ende des entsprechenden Aufsatzes betont Brecht nämlich seinen eigenen Standpunkt: „Immerhin wird man aus dem Gesagten entnehmen können, wieweit und in welchem Sinn das epische Theater eine moralische Anstalt ist.“³⁸⁰ Lü Longpei hat offenbar diese Äußerungen Brechts nicht in seine Interpretation einbezogen und ist damit zu einer Beurteilung gekommen, die das moralische Element in der Theatertheorie Brechts beträchtlich unterschätzt.

Lü Longpeis Äußerung ist im Hinblick auf die moralische Intention von *Jingju* allerdings nicht unumstritten. Autoren wie Hsü Tao-Ching vertreten nämlich die Ansicht, dass die Vermittlung moralischer Prinzipien in *Jingju* gar nicht im Vordergrund steht. So führt Hsü in seinem Buch *The Chinese Conception of the Theatre* aus, dass *Jingju* im Unterschied zu den anderen traditionellen chinesischen Lokalmusiktheatern mehr die her-

³⁷⁸ Vgl. ebenda.

³⁷⁹ Die Dissertation *Gesellschaft und Moral im Werk Bertolt Brechts* von Peter Hanke aus dem Jahre 1966 bietet zwar, basierend auf ausgewählten Werken Brechts, eine sehr genaue und tief gehende Analyse u. a. zum Thema Moral, jedoch werden darin die theoretischen Schriften Brechts leider nicht berücksichtigt. Vgl. Hanke, Peter: *Gesellschaft und Moral im Werk Bertolt Brechts*. München: Dissertations- und Fotodruck Frank 1972 (= Diss. Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br. 1966).

³⁸⁰ Brecht, Bertolt: Vergnügenstheater oder Lehrtheater? (Anm. 349) S. 115.

vorragende Schauspielkunst zum Ziel hat als die moralische Belehrung.³⁸¹ Meiner Ansicht nach unterschätzt Hsü die moralische Intention von *Jingju*, zumindest wenn man Mei Lanfangs Aufführungspraxis zur Grundlage der Beurteilung erklärt: Die in der Zeit nach der *Xinhai*-Revolution von 1911 von Mei Lanfang auf die Bühne gebrachten Stücke handeln alle davon, die Schattenseiten des gesellschaftlichen Zusammenlebens zu entlarven, sie auf satirische Weise zu enthüllen und Appelle zur Befreiung der Geschädigten zu formulieren: z. B. entlarvt das Stück *Niehai bolan* (孽海波瀾: *Wellen des Meeres der Sünde*) die Zwangsprostitution und verlangt die Befreiung der Prostituierten; das Stück *Huanhaichao* (宦海潮: *Flut des Meeres der Beamten*) enthüllt die Intrigen und Heimtücken des Beamtenmilieus; das Stück *Deng Xiagu* (邓霞姑: ein Frauenname) erzählt von einer Frau, die mit finsternen Mächten kämpft, um die Freiheit bei der Wahl des Ehepartners zu erlangen; das Stück *Yilüma* (一缕麻: *Eine Strähne Hanf*) schildert die tragischen Folgen einer von den Eltern arrangierten Ehe; das Stück *Tongnü zhanshe* (童女斩蛇: *Ein kleines Mädchen tötet die Schlange*) verfolgt das Ziel, die Leute zu ermuntern, sich von abergläubischen Vorstellungen zu lösen.³⁸² Die moralische Intention jener Stücke, die Mei Lanfang aufgeführt hat, ist also durchaus stärker als von Hsü Tao-Ching behauptet.

³⁸¹ Vgl. Hsü, Tao-Ching: The Chinese Conception of the Theatre. (Anm. 22) S. 16: „Moral ideas are reflected in the theatre in China, as elsewhere, but in the classical theatre the emphasis is on artistic achievement rather than moral instruction.“

³⁸² Mei, Lanfang 梅蘭芳: *Wutai shenghuo shishi nian* (舞台生活四十年: Vierzig Jahre Bühnenleben). Bd. 3. (Anm. 68) S. 551.

All diese Beispiele beweisen, dass auch die *Jingju*-Stücke Mei Lanfangs im Namen der Geschädigten sprechen und so dem Anliegen Brechts entsprechen – mit dieser Einschränkung auf Mei Lanfangs Aufführungspraxis ist der oben zitierte Vergleich Lü Longpeis zwischen *Jingju* und dem epischen Theater Brechts bezüglich der moralischen Intention als nicht zutreffend zu betrachten. Denn auch *Jingju* (besonders bei Mei Lanfang) dient als Sprachrohr der Moral (im Brecht'schen Sinn), um eine Beseitigung von schwer ertragbaren Zuständen zu propagieren: Die unterdrückten Menschen sollen sich nichts von finsternen Mächten gefallen lassen, sie sollen etwas unternehmen, eine Veränderung in der Realität schaffen. Die hier genannten *Jingju*-Stücke sollen dem Ziel der Befreiung aller Geschädigten dienen, und sie finden auch ihr gesellschaftliches Echo: So wurde z. B. nach einer Aufführung des Stükkes *Yilüma* (一缕麻: *Eine Strähne Hanf*) in der Stadt *Tianjin* (天津: Tientsin) tatsächlich eine von den Eltern arrangierte Verlobung mit dem Einverständnis beider Familien gelöst.³⁸³

Das Ziel der oben erwähnten *Jingju*-Stücke (Mei Lanfangs), eine tatsächliche Veränderung in der Realität herbeizuführen, stellt also eine Parallele zu Brechts epischem Theater dar – abgesehen vom Unterschied, der sich durch die Wahl des Stoffes ergibt (Brecht will ja eine marxistische Weltanschauung vermitteln). Jan Knopf erläutert Brechts diesbezügliche Erwartung folgendermaßen: „[R]eale Veränderung [geschieht] [...] in der Wirklichkeit (paradigmatisch *Der gute Mensch von Sezuan*: die Zuschauer werden aus dem Theater gewiesen, den guten Schluß selbst – das heißt: in ihrer gesellschaftlichen Re-

³⁸³ Vgl. Mei, Lanfang 梅蘭芳: *Wutai shenghuo shishi nian* (舞台生活四十年: Vierzig Jahre Bühnenleben). Bd. 2. (Anm. 85) S. 76.

alität – zu suchen und dort tätig zu werden) [...].“³⁸⁴ Die Zuschauer müssen tatsächlich eingreifen: „Eingreifen geschieht nicht durchs Denken (als Verändern), »eingreifendes Denken« bereitet vielmehr reales Eingreifen vor, als Denken greift es nur insofern ein, als es – auch das ist eine produktive (erkenntnikritische) Leistung (aber ohne reale Veränderung) – die »eigentliche« (= entfremdete, unverschleierte) Wirklichkeit bloßlegt.“³⁸⁵ Es gibt kein Schicksal, nichts ist unveränderbar. Das Publikum soll dazu gebracht bzw. in den Stand versetzt werden, zu handeln, statt in passiver Resignation zu verharren. Nicht Hinnehmen, sondern eine Produktivität, die durch Kritik freigesetzt wird, muss realisiert werden, „indem sich durch die Kritik des Gegebenen seine mögliche Änderbarkeit und Veränderung zeigt, die dann produktiv und »positiv« in Angriff genommen werden kann“.³⁸⁶

³⁸⁴ Knopf, Jan: Brecht-Handbuch, Bd. 1: Theater. (Anm. 9) S. 382.

³⁸⁵ Ebenda.

³⁸⁶ Ebenda, S. 455.

6.4. Kostüme und Masken

6.4.1. Kostüme und Masken in *Jingju* im Vergleich mit denen des Brecht'schen epischen Theaters

6.4.1.1. Kostüme und Masken in *Jingju* und Brechts Verständnis davon

Im Gegensatz zu der kargen Bühnendekoration sind die Kostüme und Masken von *Jingju* prächtig und gehören zu den wichtigsten Bestandteilen dieses Theaters. Sobald ein *Jingju*-Darsteller auf die Bühne tritt, weiß das Publikum schon beim ersten Anblick, was für eine Figur er spielt: Die Kostüme signalisieren vor allem den sozialen Status (Adeliger, General, Beamter, Bürger, Kaufmann, Bettler usw.) und das Geschlecht ihrer Träger (früher wurden auch alle Frauenrollen von Männern gespielt³⁸⁷, daher war die Erkennbarkeit des Geschlechtes der dargestellten Figuren an deren Kostümen umso wichtiger). Sichtbar wird all dies nicht durch den Stoff, da fast alle Gewänder – von der Kaiserrobe bis zur Bettlerkleidung – aus Seide bzw. Satin sind, sondern durch verschiedene, bedeutungstragende Schnitte und Farben. So werden z. B. auf das Bettler-Kostüm Seidenflicken in anderen Farben als die des Kostüms appliziert.

Die Masken verdeutlichen die Charaktereigenschaften der Bühnenfiguren: Die so genannten „Masken“ malen sich die *Jingju*-Darsteller selbst direkt auf das Gesicht, jede Farbe und

³⁸⁷ Erst etwa in den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts führten Frauenensembles des traditionellen chinesischen Theaters zuerst in Schanghai *Jingju*-Stücke vor. Vgl. Ma, Shaobo u. a. 马少波 等 (Hrsg.): *Zhongguo Jingjushi* (中国京剧史: Chinesische *Jingju*-Geschichte). Bd. 1. (Anm. 16) S. 282.

jeder Strich hat festgelegte Bedeutungen: Weiß steht für Hinterlist und Argwohn. Schwarz deutet auf einen rechtschaffenen, allerdings oft groben Charakter – also Gerechtigkeit, auch Gerechtigkeit und Unbestechlichkeit. Rot ist die Farbe der Loyalität und Tapferkeit. Violett kennzeichnet Rechtschaffenheit und Souveränität. Gelb verrät einen gewalttätigen, brutalen Charakter, aber auch Kühnheit. Blau symbolisiert Beständigkeit und Wildheit. Grün charakterisiert Jähzorn sowie Unbeugsamkeit. Gold und Silber sind die Farben für Götter.³⁸⁸ Wie bereits in Unterkapitel 6.1.3.1. erklärt, gibt es vier Rollentypen, einer von ihnen ist *Jing*, nämlich *Hualian* (净，即花脸: Rollentyp charakterisiert durch buntbemalte Gesichter) – wie dessen Name schon sagt, hat dieser Rollentyp ein mit verschiedenen Farben bemaltes Gesicht, das die jeweiligen Charaktere zeigt, die in derselben Figur zu finden sind; die Farbe, die einen Großteil des Gesichts bedeckt, steht natürlich für die dominierende Eigenschaft dieser Figur. Auch *Chou* (丑: Clown-Rollentyp) verwendet solche „Masken“ (bei den meisten *Jing-ju*-Clowns sind die Augen- und Nasenpartie weiß bemalt). Hingegen schminken sich *Sheng* (生: männlicher Rollentyp) und *Dan* (旦: weiblicher Rollentyp) in der Regel „dezent“, indem sie das Gesicht mit Puder (oder Rouge) bedecken und Schminke nur so auftragen, dass es im Vergleich mit *Jing* und *Chou* ein normales menschliches Aussehen bietet. Diese hier beschriebenen Farbbe bedeutungen beschränken sich allerdings auf die der Masken, haben aber kaum mit denen der Kostüme zu

³⁸⁸ Zu den Bedeutungen der Farben vgl. Huang, Dianqi 黄殿祺: *Zhongguo xiqu lianpu* (中国戏曲脸谱: Gesichtsmasken des traditionellen chinesischen Musiktheaters). Beijing (北京: Peking): *Beijing gongyimeishu chubanshe* (北京工艺美术出版社: Kunstgewerbe-Verlag, Peking) ²2002, S. 160-161.

tun, dort symbolisiert zum Beispiel weiße Kleidung Trauer, die gelbe Robe kaiserliche Macht. Der Darsteller betritt – mit ein paar verzierenden tänzerischen Bewegungen – die Bühne, dann setzt er sich in Positur, indem er die Vorderansicht seines bemalten Gesichtes dem Publikum zuwendet. Dies dient auch dazu, dass die Charaktereigenschaften dieser Figur für das Publikum schon beim ersten Anblick deutlich erkennbar werden.

Dies ist Brecht zumindest teilweise bekannt, wenn er in seinem Essay *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* (1936) schreibt:

Man weiß, daß das chinesische Theater eine Menge von Symbolen verwendet. [...] Armut wird dadurch angedeutet, daß auf den seidenen Gewändern unregelmäßig Stücke von anderer Farbe, aber ebenfalls aus Seide, aufgenäht sind, die Flicken bedeuten. Die Charaktere werden durch bestimmte Masken bezeichnet, also einfach durch Bemalung. Gewisse Gesten mit beiden Händen stellen das gewaltsame Öffnen einer Tür vor usw. Die Bühne selber bleibt unverändert, jedoch werden während des Spiels Möbel hereingetragen. All dies ist seit langem bekannt und kaum übertragbar.³⁸⁹

So schwebt dem deutschen Dramatiker vor, dass das Publikum eine „Zuschaukunst“, die in der europäischen Kultur offensichtlich als Kunst unbekannt ist, erlernt. Dabei scheint ihm wichtig, dass diese „Zuschaukunst“ dazu dient, die Effektivität

³⁸⁹ Brecht, Bertolt: *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*. (Anm. 5) S. 200-201.

und den Genuss des Schauspiels zu steigern, und nicht dazu, den Zusehern zu ermöglichen, auch an einer schlechten Inszenierung Gefallen finden zu können:

Spricht man von der letzteren [der Zuschaukunst], so bekommt man die Antwort: »Was für schlechte Schauspieler müßt ihr haben, wenn es eine Kunst bei euch ist, von ihnen ergriffen zu werden!« Man meint, je mehr an Schauspielkunst vorhanden ist, desto weniger an Zuschaukunst braucht es. Und wenn es schon unwahrscheinlich ist, daß einer in einem Buch lernen könnte, wie man Menschen ergreift, so scheint es noch weit unmöglich, in einem Buch zu lernen, wie man ergriffen wird.³⁹⁰

Brecht entdeckt genau diese Fähigkeit beim chinesischen Theater, das „eine wahre Zuschaukunst hervorzubringen“ versucht.³⁹¹ Die komplizierten symbolischen Regeln, deren Kenntnis das Theater bei seinen Zuschauern voraussetzt, die jedoch nicht nur von einem kleinen Kreis von Gebildeten bzw. Eingeweihten, sondern von der breiten Volksmasse verstanden werden, beeindrucken Brecht: Erst durch die Kenntnis dieser Regeln wird die Darstellung zum Hochgenuss.³⁹²

³⁹⁰ Brecht, Bertolt: [Schauspielkunst]. In: Über den Beruf des Schauspielers. Etwa 1935 bis 1941. In: Bertolt Brecht. Gesammelte Werke 15. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967 (= Schriften zum Theater 1), S. 391-393, hier: S. 391.

³⁹¹ Brecht, Bertolt: Über die Zuschaukunst. (E: April/Mai 1935.) In: Werke. Bd. 22.1, S. 124-125, hier: S. 124.

³⁹² Vgl. ebenda, 124-125.

6.4.1.2. Masken und Schminken im Brecht'schen epischen Theater im Vergleich und in der Beziehung zu *Jingju*

Zur Verdeutlichung des Zeigecharakters in Brechts epischem Theater werden sowohl Masken als auch eine spezielle Schminktechnik als Maßnahme eingesetzt.

Die *Jingju*-Masken, welche die Charaktere darstellen, machen die Gesichter repräsentativ. Eine solche Funktion von Masken kann Brecht bei der Aufführung des *Kaukasischen Kreidekreises*, in der er ursprünglich durch die Umstände zur Verwendung von Masken gezwungen wurde³⁹³, gut gebrauchen. Joachim Tenschert berichtet von einer Diskussion Brechts mit Leipziger Studenten im Dezember 1955: Brecht antwortet auf die Fragen eines chinesischen Gaststudenten nach der Maskenverwendung in der Inszenierung des *Kaukasischen Kreidekreises* sowie auf dessen Vergleich mit den Masken des chinesischen Theaters wie folgt³⁹⁴:

Die chinesische Maske ist kultisch und besitzt eine hohe Funktion. Bei uns fixiert sie die Muskulatur. Das gibt den Figuren ein starres Aussehen. Wir fanden, daß wir das sehr gut verwenden konnten. Wir gingen davon aus, daß die herrschenden Klassen starrere

³⁹³ In dieser Aufführung kam Brecht zur Verwendung von aufgesetzten Masken, weil nicht genügend Schauspieler zur Verfügung standen: „Zunächst gingen wir davon aus, daß das Stück 150 Personen hat, wir aber nur etwa 50 Schauspieler haben. Wir mußten etwas finden, wodurch unsere 50 diese 150 darstellen konnten. So kamen wir auf Masken.“ Bertolt Brecht [Diskussion Brechts mit Leipziger Studenten im Dezember 1955], zit. n. Tenschert, Joachim: Über die Verwendung von Masken. In: Brechts Theaterarbeit. Seine Inszenierung des »Kaukasischen Kreidekreises« 1954. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985 (= suhrkamp taschenbuch materialien 2062), S. 157.

³⁹⁴ Vgl. Tenschert, Joachim: Über die Verwendung von Masken. Ebenda.

Gesichter haben als die arbeitenden. Diese Gesichter sind repräsentativ. Besondere Diener bzw. Anwälte, die von den Herrschenden gekauft sind, tragen auch Masken. Da geht die Erstarrung auch herunter bis zu den einfachsten Menschen.³⁹⁵

Diese „Beredtheit“ der repräsentativen Gesichter ist vergleichbar mit jener der aussagekräftigen Figurencharakterisierung der *Jingju*-Masken.

Doch das Fixieren der Muskulatur beschränkt sich nur auf Teile der Figuren, ist kein universelles Ziel Brechts:

Dann überlegten wir, was geschähe, wenn alle Personen Masken hätten. Wir stellten fest, daß das nicht geht. Wenn z. B. die Grusche eine Maske trägt, so geht vermutlich viel verloren von feinem Spiel. Uns schien, daß sie ihr Gesicht braucht für die Darstellung. Ich würde nicht sagen, daß zu aller Zeit die Grusche ohne Maske spielen soll. Wir sind heute noch nicht entfernt so weit, um vollständig mit Masken spielen zu können. Die Pantomime ist bei uns noch gar nicht entwickelt. Wir könnten also viele Figuren mit Masken bestimmt nicht so gut darstellen.³⁹⁶

Dies bedeutet, dass Brecht bei seinem Theater ebenfalls die Pantomime, im Speziellen die Mimik benötigt. Beim Ausprobieren einer Maske für Weigel kommt er weiters darauf, dass die das ganze Gesicht bedeckende Maske das unabdingbare Mienenspiel verhindert:

³⁹⁵ Bertolt Brecht [Diskussion Brechts mit Leipziger Studenten] (Anm. 393).

³⁹⁶ Ebenda.

Es wird eine Maske für die Weigel (Gouverneursfrau) ausprobiert. Zunächst wird eine Ganzmaske angeboten. Sie ist sehr schön, wirkt aber zu chinesisch. Außerdem geht verloren die Benutzung des Lächelns im Gespräch mit dem Adjutanten. Brecht möchte das erhalten haben. Man einigt sich auf eine verhältnismäßig kleine Maske: Nase und Augen.³⁹⁷

Durch diese Verwendung von Masken verfremdet der Schauspieler des Stückes sowohl die Gesten, den Gang, als auch die Sprechweise.³⁹⁸ Dieser Wirkung ist sich Brecht offenbar schon vor dieser Aufführung bewusst, da er in seinem Text *Hervorbringen des V-Effekts*, der etwa um 1938 entstand³⁹⁹, niederschreibt:

Verfremdung der Gestik

Eine einfache Methode für den Schauspieler, den Gestus zu verfremden, besteht darin, ihn von der Mimik zu trennen. Er braucht nur eine Maske aufzusetzen und im Spiegel sein Spiel zu verfolgen. Auf diese Weise wird er leicht zu einer Auswahl von Gesten kommen, die in sich reich sind. Gerade die Tatsache, daß die Gesten ausgewählt sind, bringt den V-Effekt hervor. Etwas von der Haltung, die der Schauspieler vor dem Spiegel einnahm, soll er dann mit in das Spiel übernehmen.

³⁹⁷ Zitat von einem von Joachim Tenschert zitierten Probennotat. Tenschert, Joachim: Über die Verwendung von Masken. (Anm. 393) S. 158 u. 160.

³⁹⁸ Vgl. Tenschert, Joachim: Über die Verwendung von Masken. (Anm. 393) S. 161.

³⁹⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Bd. 22.2, S. 1013.

Verfremdung der Sprechweise

Mit der Maske probend verfremdet der Schauspieler auch die Sprechweise. Er sieht, daß er auch hier zu einer Sammlung kommen muß, einer Sammlung ausgewählter Tonfälle. Er erleichtert sich so die Übersetzung des Natürlichen ins Künstliche und übersetzt nach dem Sinn.⁴⁰⁰

Die Trennung von Gestik und Mimik, durch welche die Auslösung des V-Effekts ermöglicht wird, findet Brecht auch in der Darstellung Mei Lanfangs⁴⁰¹:

Der Artist [Mei Lanfang] trennt so die Mimik (Darstellung des Betrachtens) von der Gestik (Darstellung der Wolke), aber die letztere verliert nichts dadurch, denn die Haltung des Körpers wirkt auf das Antlitz zurück, verleiht ihm ganz seinen Ausdruck. Jetzt hat es den Ausdruck gelungener Zurückhaltung, jetzt den vollen Triumphes! Der Artist hat sein Gesicht als jenes leere Blatt verwendet, das durch den Gestus des Körpers beschrieben werden kann.⁴⁰²

Damit der Schauspieler des epischen Theaters ebenfalls auf seinem leeren Gesicht den Körpergestus „beschreiben“ kann, schreibt ihm Brecht in seinem Text *Schminken* das Prinzip dieser Technik vor: „Die Schminke muß das Gesicht vor allem

⁴⁰⁰ Bertolt Brecht: Hervorbringen des V-Effekts. In: Werke. Bd. 22.1, S. 355-356, hier: S. 355-356.

⁴⁰¹ Obwohl das folgende Zitat schon in anderem Zusammenhang – Unterkapitel 6.1.3.2., S. 116 – verwendet wurde, wird es auf Grund seiner Wichtigkeit und Notwendigkeit hier noch einmal aufgegriffen.

⁴⁰² Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. (Anm. 5) S. 201.

leer machen, darf es nicht anfüllen, nicht besonders machen und fixieren.“⁴⁰³ Er empfiehlt zum Schluss noch nachdrücklich, dass der Schauspieler sich für jede Szene umschminken müsse, „so daß es einer der Haupteffekte werden kann, wenn er eine Zeitlang immer gleich aussieht“.⁴⁰⁴ Dieser Grundsatz wird beispielsweise von der Schauspielerin Helene Weigel folgendermaßen in die Praxis umgesetzt: Sie schminkt sich in manchen Stücken für jede Szene extra um, „so daß es, [tritt] sie in einer Szene nicht umgeschminkt auf, zur besonderen Wirkung [wird]“.⁴⁰⁵

6.4.2. Ähnliche Bemühungen um adäquate historische Kostüme bei Stanislawski und Mei Lanfang

Stanislawskis Ansicht zu Bühnendekorationen, Kostümen und Masken ist für ein Theater, das auf Illusion abzielt, absolut zutreffend:

Durch Bühnenbild, Maske und Kostüm bekommt ein Stück immer ein Gesicht. Was lebensfern war, wird lebensnahe.⁴⁰⁶

Im Text *Vor der Eröffnung des Moskauer Künstlertheaters* können Stanislawskis gewissenhafte Bemühungen um die an-

⁴⁰³ Brecht, Bertolt: Schminken. (E: 1939, Datierung unsicher.) In: Werke. Bd. 22.1, S. 605.

⁴⁰⁴ Ebenda.

⁴⁰⁵ Anmerkung Brechts zu seinem Gedicht *Schminke*. (E: Um 1937.) In: Brecht, Bertolt: Werke. Bd. 14, S. 650.

⁴⁰⁶ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Ausgewählte Schriften · 1. (Anm. 147) S. 90.

gemessenen historischen Kostüme seiner Inszenierung des *Zaren Fjodor* deutlich gezeigt werden:

Zunächst beschäftigten wir uns mit den Kostümen der Epoche des »Zaren Fjodor«, weil diese Tragödie A. Tolstois als erste aufgeführt werden sollte. Nun ist das Klischee des Bojarenkostüms ganz besonders abgedroschen. Historische Kostüme aus den Museen weisen Nuancen in den Linien und im Schnitt auf, die von gewöhnlichen Schneidern nicht wahrgenommen werden, die aber für den Stil der Epoche typisch sind. Um diese Feinheiten zu erfassen, braucht es einen Künstler. Eben diesem Geheimnis, diesem »je ne sais quoi« im Kostüm, waren wir auf der Spur. Alte Bücher und Stiche, Museen, kirchliche und klösterliche Gewandkammern wurden eingehend durchgesehen und studiert. Es gelang uns dennoch nicht, diese kunsthistorischen Muster genau zu kopieren, und darum machten wir uns auf die Suche nach alten Stickereien, Kopfbedeckungen, Häubchen und so weiter. Ich rüstete zu einer Expedition in verschiedene Städte zu Trödlern und Händlern sowie in Dörfer zu den Bauern und Fischern, die, wie es hieß, in ihren Truhen viele schöne Dinge verwahrten und an Moskauer Antiquitätenhändler verkauften. Darum mußte unser Überfall überraschend sein, damit die Konkurrenz uns nicht zuvorkommen konnte. Diese erste Expedition verlief erfolgreich und brachte eine reiche Ausbeute.⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Mein Leben in der Kunst. (Anm. 148) S. 237.

Interessanterweise findet man ähnliche Bemühungen bei Mei Lanfang: Von alten Bildern und Statuen, von Sehenswürdigkeiten und historischen Museen u. ä. lässt sich Mei für seine Kostüme inspirieren.⁴⁰⁸ Für die Stickerei auf den Kostümen bittet der fleißige und sorgfältige chinesische Schauspieler die Maler, als Stickereimuster Blumen, Gräser, Vögel, Insekten und dergleichen zu zeichnen; manchmal kreiert er auch selbst Muster.⁴⁰⁹ Mei Lanfangs ist auch ein guter Maler im klassischen chinesischen Stil, seine dadurch erworbenen Kenntnisse sind ihm auch bei der Verbesserung der Schminktechnik im traditionellen chinesischen Theater hilfreich und bieten ihm zahllose Anregungen.⁴¹⁰ Doch während sich bei Mei die historische „Wahrhaftigkeit“ unter anderem auf die ornamentalen Stickereien der Gewänder bezieht und das Kostüm lediglich ganz allgemein in die Kaiserzeit verweist, ist Stanislawski um die Herstellung täuschender Echtheit bemüht, für die er keinen Aufwand scheut.

⁴⁰⁸ Vgl. Mei, Lanfang 梅蘭芳: *Wutai shenghuo shishi nian* (舞台生活四十年: Vierzig Jahre Bühnenleben). Bd. 3. (Anm. 68) S. 510-511.

⁴⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 512.

⁴¹⁰ Vgl. ebenda, S. 513.

7. Schlussbemerkung

Auf Grund der vorangegangenen Ausführungen der vorliegenden Arbeit lässt sich zuerst darauf schließen, dass Brecht die Darstellungstechnik von *Jingju* aus seiner subjektiven Wahrnehmung heraus mit viel Gewinn studiert und sie auch fruchtbar für seine Theaterpraxis angewendet hat, obwohl seine Interpretation dieser chinesischen Theatertradition auf einem Missverständnis beruht. Dieses Missverständnis ist allerdings nicht ein kulturelles – wie es in der bisherigen Forschungsliteratur bezeichnet wird –, sondern ein individuelles, das heißt, nichtchinesische Zuschauer müssen nicht unbedingt nur auf Grund des Kulturunterschiedes die spezifische Wahrnehmung Brechts teilen, nicht jeder Zuschauer verkennt die im chinesischen Theater dargestellten Emotionen, nämlich den Ausbruch des Affektiven, so wie Brecht es tat. Trotz dieses Missverständnisses kommt es allerdings zu einem glücklichen Ausgang, und zwar in dem Sinne, wie aus der Lessing'schen „falschen“ Übersetzung „Mitleid und Furcht“ für „*eleos* und *phobos*“ letztlich ein Vorteil für die Entwicklung des bürgerlichen Theaters resultierte.

Brechts selektive Anverwandlung chinesischer Schauspielkunst ist für sein Theoriegebäude des epischen Theaters wichtig und äußerst produktiv geworden, während der Versuch des chinesischen Regisseurs Huang Zuolin, Brechts episches Theater für das chinesische Publikum zu adaptieren, aus den oben (in Unterkapitel 6.2.1.) beschriebenen Gründen kaum Akzeptanz fand, wie z. B. der durch den Einsatz seiner unvollständigen Auslegung der Brecht'schen Theatertheorie verursachte Miss-

erfolg in der chinesischen Aufführung von *Mutter Courage und ihre Kinder* belegt.

Brechts Maßnahmen zur Theaterdarstellung – insbesondere die Verfremdung – scheinen aus philosophischer Perspektive der Einstellung zum Theater im platonischen Sinn vergleichbar zu sein.

Basierend auf der Erkenntnis, dass eine auf Einfühlung abziehende Dramatik nach Brechts Definition eine aristotelische Dramatik ist⁴¹¹, können das traditionelle chinesische Theater und das Stanislawski'sche Theater auf Grund der von ihnen verlangten Einfühlungstechnik des Schauspielers in seine darzustellende Figur und der Einladung an den Zuschauer zur Identifikation mit der dargestellten Person zur aristotelischen Dramatik gerechnet werden.

Die Vergleichbarkeit des Stanislawski'schen Theaters mit dem traditionellen chinesischen Theater lässt sich außer bei der eben genannten Einfühlung und Identifikation auch an Hand der Theorie „der vierten Wand“ eindeutig nachweisen. Dadurch wird der Mythos der in der chinesischen Theaterwissenschaft so bedeutsamen „drei großen Theatersysteme der Welt“, der höchst wahrscheinlich auf Huang Zuolins Gegenüberstellung von „Glauben an die ‚vierte Wand‘“ bei Stanislawski, „Beseitigung der ‚vierten Wand‘“ bei Brecht und „Nichtexistenz der ‚vierten Wand‘“ bei Mei Lanfang zurückgeht, hinfällig. Die zwei vergleichbaren Theaterformen – das Stanislawski'sche Theater und das traditionelle chinesische Theater – stellen interessanterweise auch bei der Ausbildung ihrer Schauspieler ähnliche

⁴¹¹ Vgl. Brecht, Bertolt: [Kritik der »Poetik« des Aristoteles]. (Anm. 129) S. 171.

Forderungen, wie z. B. körperliches Training und Kreativität in ihrer Darstellungskunst. Die bei Stanislavski und bei Mei Lanfang gleichermaßen zu erkennenden Bemühungen um adäquate historische Kostüme bilden ebenfalls eine Parallele in diesem Vergleich. Eine direkte Beziehung zwischen diesen beiden Theaterformen bestand in den fünfziger Jahren und Anfang der sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, ein Zeitraum, in dem sich das chinesische Theater stark vom Stanislavski-System beeinflussen ließ.

Die zwei in vielerlei Hinsicht ganz verschiedenartigen Theaterformen – Brechts episches Theater und *Jingju* in der Aufführungspraxis von Mei Lanfang – treffen jedoch letztendlich bei einem gemeinsamen Ziel zusammen, nämlich bei dem Anliegen, emotional ausgelöste Kritik des Zuschauers zu erregen: Brecht erreicht dies beim europäischen Publikum durch Maßnahmen des Verfremdungseffektes, *Jingju* bei den chinesischen Zuschauern durch die Identifikation des Publikums mit dem Bühnengeschehen, welche auf der Basis von homogener Mentalität und Tradition zustande kommt und durch eine sehr stilisierte, auf das Wesentliche reduzierte Aufführungspraxis, die sowohl in der Darstellung als auch in den Requisiten zu beobachten ist, welche das chinesische Publikum ansprach und anspricht. Allerdings muss hier hervorgehoben werden, dass Mei Lanfang seine Aufführungspraxis unter bestimmten historischen Bedingungen entwickelte, die für *Jingju* der späten Kaiserzeit nicht gilt.

In Bezug auf diesen Effekt, emotional ausgelöste Kritik des Zuschauers zu erregen, gibt es bis zu einem gewissen Grad Übereinstimmung zwischen dem Stanislavski'schen Theater (obwohl dies nie Stanislawskis Absicht war, sondern aus dem

Publikum unwillkürlich hervoring), dem epischen Theater Brechts und *Jingju* (besonders bei Mei Lanfang). Dieses Faktum hat selbstverständlich mit dem jeweiligen politischen Hintergrund dieser drei Länder zu tun: Deutschland war von den beiden Weltkriegen und dem Nationalsozialismus gezeichnet, im späten zaristischen Russland entwickelten sich die Arbeiterbewegungen, bis schließlich die Bolschewiki siegten und die Herrschaft übernahmen (Oktoberrevolution von 1917), China befand sich in der Zeit nach der bereits erwähnten *Xinhai*-Revolution von 1911.

Zwischen den vier miteinander zu vergleichenden Theaterformen – dem aristotelischen Theater, dem Brecht'schen epischen Theater, dem Stanislawski'schen Theater und dem traditionellen chinesischen Theater – kann jedoch überraschenderweise eine verbindende Gemeinsamkeit erschlossen werden, wobei das gefundene Gemeinsame beim aristotelischen Theater auf ein Theater im Sinne Lessings, also der Epoche der Aufklärung beschränkt ist: nämlich die Belehrung des Publikums als eine grundlegende Aufgabe der jeweiligen Theaterform. In dieser Hinsicht scheint es also angemessen, die Gegenüberstellung dieser vier Theatertypen als vier unterschiedliche aufzugeben.

8. Literaturverzeichnis

8.1. Primärliteratur

Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1994.

Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. 20 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967:

Bd. 15 (= Schriften zum Theater 1):

Neue Technik der Schauspielkunst. Etwa 1935 bis 1941. S. 337-388:

Ist die kritische Haltung eine unkünstlerische Haltung? S. 377-379.

Über den Beruf des Schauspielers. Etwa 1935 bis 1941. S. 389-436:

[Schauspielkunst]. S. 391-393.

Der Nachschlag. S. 407-408.

Bd. 16 (= Schriften zum Theater 2):

Stanislawski-Studien. 1951 bis 1954. S. 841-866:

Einfühlung. S. 852-854.

Stanislawski und Brecht. S. 864-866.

Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. 30 Bde. u. Registerband. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag u. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1988-2000:

Bd. 11: Gedichte 1: Sammlungen 1918-1938. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag u. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1988:

Chinesische Gedichte. S. 255-266.

Anmerkungen. S. 387-388.

Bd. 14: Gedichte 4: Gedichte und Gedichtfragmente, Gedichte und Lieder aus Stücken. 1928-1939. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag u. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1993.

Bd. 21: Schriften 1: 1914-1933. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag u. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1992:

Dialog über Schauspielkunst. S. 279-282.

Bd. 22.1 und 22.2: Schriften 2 [2 Teilbände]: 1933-1942

· Der Messingkauf. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag u. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1993:

Bd. 22.1:

Vergnügenstheater oder Lehrtheater? S. 106-116.

Über die Zuschauerkunst. S. 124-125.

Über das Theater der Chinesen. S. 126.

Über ein Detail des chinesischen Theaters. S. 126-127.

Die Beibehaltung der Gesten durch verschiedene Generationen. S. 127-129.

Theater. S. 129.

[Kritik der »Poetik« des Aristoteles]. S. 171-172.

Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. S. 200-210.

[Der chinesische Artist]. S. 214.

Die Sichtbarkeit der Lichtquellen. S. 239-240.

Dialog über eine Schauspielerin des epischen Theaters. S. 353-355.

Hervorbringen des V-Effekts. S. 355-356.

Die Straßenszene. *Grundmodell einer Szene des epischen Theaters*. S. 370-381.

Grenzen der nichtaristotelischen Dramatik. S. 393.

Über rationellen und emotionellen Standpunkt. S. 500-502.

Über experimentelles Theater. S. 540-557.

Rollenstudium. S. 600-604.

Beziehung des Schauspielers zu seinem Publikum. S. 604-605.

Schminken. S. 605.

Bd. 22.2:

Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt. S. 641-659.

Anweisungen an die Schauspieler. S. 667-668.

Rede an dänische Arbeiterschauspieler über die Kunst der Beobachtung. S. 860-865.

Bd. 23: Schriften 3: 1942-1956. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag u. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1993:

Zweites der kleinen Gespräche mit dem ungläubigen Thomas. S. 39-41.

Kleines Organon für das Theater. S. 65-97.

Bd. 24: Schriften 4: Texte zu Stücken. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag u. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1991:

Anmerkungen zur »Mutter« [1938]. S. 150-190.

Bd. 28: Briefe 1: 1913-1936. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag u. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1998:

An Helene Weigel, Moskau, Ende März 1935, S. 496.

Huang, Zuolin 黄佐临: *Wo yu Xieyi xijuguan* (我与写意戏剧观: Meine Ansicht zur Theaterkonzeption des *Xieyi*). Beijing (北京: Peking): Zhongguo xiju chubanshe (中国戏剧出版社: Chinesischer Theaterverlag) 1990.

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Mit einer Einleitung v. Claus Träger. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1972.

Mei, Lanfang 梅蘭芳: *Wutai shenghuo shishi nian* (舞台生活四十年: Vierzig Jahre Bühnenleben). Bd. 2. Shanghai (上海: Schanghai): Pingming chubanshe (平明出版社: Pingming Verlag) 1954.

Mei, Lanfang 梅蘭芳: *Mei Lanfang xiju sanlun* (梅蘭芳戏剧散論: Mei Lanfangs Essays über [traditionelles chinesisches] Theater). Beijing (北京: Peking): Zhongguo xiju chu-

banshe (中国戏剧出版社: Chinesischer Theaterverlag)
1959.

Mei, Lanfang 梅蘭芳: *Mei Lanfang wenji* (梅蘭芳文集: Schriften von Mei Lanfang). Hrsg. v. d. Chinesischen Gesellschaft für Dramatik (中国戏剧家协会編). *Beijing* (北京: Peking): *Zhongguo xiju chubanshe* (中国戏剧出版社: Chinesischer Theaterverlag) 1962.

Mei, Lanfang: Reflections on My Stage Life. In: *Peking Opera and Mei Lanfang. A Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master*. By Wu Zuguang, Huang Zuolin and Mei Shaowu. Beijing: New World Press 1981, pp. 30-45.

Mei, Lanfang 梅蘭芳: *Wutai shenghuo shishi nian* (舞台生活四十年: Vierzig Jahre Bühnenleben). Bd. 3. *Beijing* (北京: Peking): *Zhongguo xiju chubanshe* (中国戏剧出版社: Chinesischer Theaterverlag) 1987.

Mei, Lanfang 梅兰芳: *Dui Jingju biaoyan yishu de yidian tihui* (对京剧表演艺术的一点体会: Einige persönliche Erfahrungen mit der *Jingju*-Darstellungskunst. In: *Jingju congtan bainian lu* (京劇叢談百年錄: Ein Jahrhundert Debatten [über] *Jingju*). Hrsg. v. Weng Sizai (翁思再). 2 Bde. *Shijiazhuang* (石家庄: Schitschiatschuang): *Hebei jiaoyu chubanshe* (河北教育出版社: Verlag für Pädagogik, Hopeh) 1999, S. 148-151.

Platon: Der Staat. Über das Gerechte. Übers. und erläutert v. Otto Apelt. Durchgesehen und mit ausführlicher Literaturübersicht, Anmerkungen und Registern versehen v. Karl Bormann. Einleitung v. Paul Wilpert. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1979.

Qi, Rushan 齊如山: *Qi Rushan quanji* (齊如山全集: Gesammelte Werke von Qi Rushan). 10 Bde. *Taibei* (台北: Taipeh): *Lianjing chuban shiye gongsi* (聯經出版事業公司: Lianjing Verlagsgesellschaft) 1979.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Briefe. 1886-1938. Hrsg. v. Heinz Hellmich. Mit einem Essay v. Joachim Fiebach. Übers.: Heinrich Schnakenburg u. Harro Lucht. Berlin: Henschelverlag 1975.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Mein Leben in der Kunst. Aus dem Russischen v. Sergej Gladkich. Westberlin: verlag das europäische buch 1987.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Ausgewählte Schriften. 2 Bde. Bd. 1: 1885 bis 1924. Bd. 2: 1924 bis 1938. Hrsg. v. Dieter Hoffmeier. Aus dem Russischen übertragen v. Hans-Joachim Grimm u. a. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1988 (= Veröffentlichung der Akademie der Künste der DDR, Schriften der Sektion Darstellende Kunst).

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers. [2 Teile: Teil I. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens. Übers.: Ingrid Tintzmann. Teil II. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Verkörpersns. Übers.: Ruth Elisabeth Riedt. Berlin: Henschel Verlag⁵ 1999.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Materialien für ein Buch. Hrsg. v. Dieter Hoffmeier. Übers.: Karl Fend, Hans-Joachim Grimm u. Dieter Hoffmeier. Berlin: Henschel Verlag³ 1999.

8.2. Sekundärliteratur

A, Jia 阿甲: *Xiqu biaoyan lunji* (戏曲表演论集: Schriften zur Darstellung des Musiktheaters). Shanghai (上海: Schanghai): Shanghai wenyi chubanshe (上海文艺出版社: Verlag für Literatur und Kunst, Schanghai)² 1979.

Berg-Pan, Renata: Bertolt Brecht and China. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1979 (= Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, Bd. 88).

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 1. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler 1993.

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 4. Das europäische Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003.

Eberstein, Bernd: Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1983 (= Schriften des Instituts für Asienkunde in Hamburg, Bd. 45).

Engel-Braunschmidt, Annelore: Stanislawski-System. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. v. Manfred Brauneck, Gérard Schneilin. 3. vollst. überarb. u. erw. Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992 (= rowohlts enzyklopädie 465), S. 877-879.

Epkes, Gerwig: „Der Sohn hat die Mutter gefunden...“. Die Wahrnehmung des Fremden in der Literatur des 20. Jahrhunderts am Beispiel Chinas. Würzburg: Königshausen & Neumann 1992 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 79).

Erpenbeck, Fritz: Episches Theater oder Dramatik? Ein Diskussionsbeitrag anlässlich der Aufführung von Bertolt Brechts »Der kaukasische Kreidekreis«. In: Brechts Theaterarbeit. Seine Inszenierung des »Kaukasischen Kreidekreises« 1954. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985 (= suhrkamp taschenbuch materialien 2062), S. 172-180.

Felbert, Ulrich von: China und Japan als Impuls und Exempel. Fernöstliche Ideen und Motive bei Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Egon Erwin Kisch. Frankfurt am Main, Bern, New York: Verlag Peter Lang 1986 (= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 9).

Fischer-Lichte, Erika: Das eigene und das fremde Theater. Tübingen, Basel: Francke 1999.

Fuegi, John, Renate Voris u. a. (Hrsg.): Brecht in Asien und Afrika. Hong Kong: University of Hong Kong 1989 (= Brecht-Jahrbuch XIV).

Fuegi, John: Brecht & Co. Biographie. Autorisierte erw. u. berichtigte dt. Fassung v. Sebastian Wohlfeil. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1997.

Gissenwehrer, Michael u. Jürgen Sieckmeyer: Peking Oper. Theaterzeit in China. Schaffhausen, Zürich, Frankfurt a. M., Düsseldorf: Edition Stemmle 1987.

Grassi, Ernesto: Die Theorie des Schönen in der Antike. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg 1962 (= Kunstgeschichte, Deutung, Dokumente).

Hanke, Peter: Gesellschaft und Moral im Werk Bertolt Brechts. München: Dissertations- und Fotodruck Frank 1972 (= Diss. Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br. 1966).

Hanssen, Paula: Brecht's and Elisabeth Hauptmann's Chinese Poems. In: Focus: Margarete Steffin. Hrsg. v. Marc Silberman, Roswitha Mueller u. a. Wisconsin: University of Wisconsin Press 1994 (= Das Brecht-Jahrbuch 19), S. 186-201.

Hecht, Werner: Der Weg zum epischen Theater. In: Brechts Theorie des Theaters. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 (= suhrkamp taschenbuch materialien 2074), S. 45-90.

Heinze, Helmut: Brechts Ästhetik des Gestischen. Versuch einer Rekonstruktion. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1992 (= Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 115).

Hsü, Tao-Ching: The Chinese Conception of the Theatre. Seattle, London: University of Washington Press 1985.

Huang, Dianqi 黄殿祺: *Zhongguo xiqulianpu* (中国戏曲脸谱: Gesichtsmasken des traditionellen chinesischen Musiktheaters). Beijing (北京: Peking): Beijing gongyimeishu chubanshe (北京工艺美术出版社: Kunstgewerbe-Verlag, Peking) ²2002.

Huang, Jun u. Xu Xibo 黄钧 ,徐希博 (Hrsg.): *Jingju wenhua cidian* (京剧文化词典: Lexikon der Jingju-Kultur). Shanghai (上海: Schanghai): *Hanyu dacidian chubanshe* (汉语大词典出版社: Hanyu Dacidian Verlag) 2001.

Huang, Zuolin: Mei Lanfang, Stanislavsky, Brecht – A Study in Contrasts. In: Peking Opera and Mei Lanfang. A Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master. By Wu Zuguang, Huang Zuolin and Mei Shaowu. Beijing: New World Press 1981, pp. 14-29.

Huang, Zuolin: On Mei Lanfang and Chinese Traditional Theater. In: Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present. Edited and translated by Faye Chunfang Fei. Foreword by Richard Schechner. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2002, pp. 154-158.

Joost, Jörg Wilhelm: Zum Theater [1933-1941]. In: Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Hrsg. v. Jan Knopf. Bd. 4: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2003, S. 172-188.

Kao, Shuhsi: Brecht et l'Autre chinois: Questions préliminaires. In: Versuche über Brecht. Hrsg. v. Marc Silberman, John Fuegi u. a. Wisconsin: University of Wisconsin Press 1990 (= Brecht-Jahrbuch 15), S. 85-98.

Kaulbach, Barbara M.: Ch'i Ju-shan (1875-1961). Die Erforschung und Systematisierung der Praxis des Chinesischen Dramas. Frankfurt a. M., Bern, Las Vegas: Peter Lang 1977 (= Würzburger Sino-Japonica 7).

Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Eine Ästhetik der Widersprüche. 2 Bde. Bd. 1: Theater. Bd. 2: Lyrik, Prosa, Schriften. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 1996.

Ledderose, Lothar (Hrsg.): Im Schatten hoher Bäume. Malerei der Ming- und Qing-Dynastien (1368-1911) aus der Volksrepublik China. Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden u. Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg 1985.

Li, Lingling 李伶伶 : *Mei Lanfang quanzhuan* (梅蘭芳全传: Vollständige Biographie von Mei Lanfang). Beijing (北京: Peking): *Zhongguo qingnian chubanshe* (中国青年出版社: Chinesischer Jugendverlag) ²2002.

Li, Zhongming 李仲明: *Liyuan zongshi – Mei Lanfang* (梨园宗师 —— 梅兰芳: Ehrwürdiger Meister des Birngartens – Mei Lanfang). Lanzhou (兰州: Lantschou): *Lanzhou daxue chubanshe* (兰州大学出版社: Lantschou Universitätsverlag) 1996.

Lü, Longpei: Brecht in China und die Tradition der Peking-Oper. Diss. Universität Bielefeld 1982.

Luk, Y.T.: Chinese Theatricalism and Modern Drama. In: Acculturation. Responsables de la publication: Eva Kushner et Milan V. Dimić avec la collaboration de Paul Chavy, Marguerite K. Garstin et Paul A. Robberecht. Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien: Peter Lang 1994 (= Actes du Xle Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée [Paris, 20-24 août 1985], Vol. 9), S. 249-260.

Ma, Shaobo u. a. 马少波 等 (Hrsg.): *Zhongguo Jingjushi* (中国京剧史: Chinesische Jingju-Geschichte). *Beijingshi yishu yanjiusuo, Shanghai yishu yanjiusuo* (北京市艺术研究所, 上海艺术研究所: Forschungsinstitut für Kunst der Stadt Peking, Schanghaier Forschungsinstitut für Kunst). 3 Teile in 4 Bdn. Beijing (北京: Peking): *Zhongguo xiju chubanshe* (中国戏剧出版社: Chinesischer Theaterverlag) 1999.

Martin, Carol: Brecht, Feminism, and Chinese Theatre. In: The Drama Review 43, 4 (1999), pp. 77-85.

Mayer, Hans: Anti-Aristoteles. In: Brechts Theorie des Theaters. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 (= suhrkamp taschenbuch materialien 2074), S. 32-42.

Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln. 2 Bde. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1986.

Müller, Klaus-Detlef: Der Philosoph auf dem Theater. Ideologiekritik und >Linksabweichung< in Bertolt Brechts »Messingkauf«. In: Brechts Theorie des Theaters. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 (= suhrkamp taschenbuch materialien 2074), S. 142-182.

Obraszow, Sergei: Theater in China. Berlin: Henschelverlag 1963 (= Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin).

Obraszow, Sergei: Das Chinesische Theater. Mit einem Vorwort von Siegfried Melchinger. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag 1965 (= Reihe Theater heute 21).

Pauli, Manfred: Aristotelisches Theater. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. v. Manfred Brauneck, Gérard Schneilin. 3. vollst. überarb. u. erw. Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992 (= rowohlts enzyklopädie 465), S. 98.

Prokofjew, W.: K. S. Stanislawskij und seine Theorie der schauspielerischen Erziehung. In: Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Theater, Regie und Schauspieler. Hamburg: Rowohlt 1958 (= rowohlts deutsche enzyklopädie 68, Sachgebiet Theaterwissenschaft), S. 131-159.

Sichuan sheng Chuanju yishu yanjuyuan (四川省川剧艺术研究院: Forschungsakademie für Chuanju-Kunst der Provinz Szetschuan): *Chuanju biaoxian shoufa tonglan* (川剧表现手法通览: Überblick der Chuanju-Ausdruckstechnik). Chengdu (成都: Tschöngtu): *Sichuan wenyi chubanshe* (四川文艺出版社: Verlag für Literatur und Kunst, Sze-tschan) 2002.

Smeliansky, Anatoly: Ein neues Stanislawski-Bild im Vergleich mit Brecht. In: Brecht & Stanislawski – und die Folgen. Anregungen für die Theaterarbeit. Hrsg. v. Ingrid Hentschel, Klaus Hoffmann u. Florian Vaßen. Berlin: Henschel

Verlag 1997 (= Eine Veröffentlichung der Bundesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater e. V.), S. 24-32.

Sun, Huizhu: Aesthetics of Stanislavsky, Brecht, and Mei Lan-fang. In: Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present. Edited and translated by Faye Chunfang Fei. Foreword by Richard Schechner. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2002, pp. 170-178.

Tatlow, Antony: Towards an Understanding of Chinese Influence in Brecht. An Interpretation of 'Auf einen chinesischen Theewurzellöwen' and 'Legende von der Entstehung des Buches Taoteking'. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 44 (1970), S. 363-387.

Tatlow, Antony: Brechts chinesische Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1973.

Tatlow, Antony: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. In: Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Hrsg. v. Jan Knopf. Bd. 4: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2003, S. 188-192.

Tenschert, Joachim: Über die Verwendung von Masken. In: Brechts Theaterarbeit. Seine Inszenierung des »Kaukasischen Kreidekreises« 1954. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985 (= suhrkamp taschenbuch materialien 2062), S. 151-162.

Tsubaki, Andrew T.: Brecht's Encounter with Mei-Lan-Fang (Peking Opera Actor) and *Taniko* (Japanese No Play). In: Brecht Unbound. Presented at the International Bertolt Brecht Symposium, held at the University of Delaware, February 1992. Edited by James K. Lyon and Hans-Peter Breuer. Newark: University of Delaware Press, London: Associated University Presses 1995, pp. 161-178.

Volckmann, Silvia: Brechts Theater zwischen Abbild und Utopie. In: Handbuch des deutschen Dramas. Hrsg. v. Walter Hinck. Düsseldorf: August Bagel 1980, S. 440-452.

Wang, Jian: Über die Begegnung zwischen Brecht und Mei Lan-fang. In: Literaturstraße. Chinesisch-deutsches

Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur 2 (2001), S. 185-203.

Wichmann, Elizabeth: Listening to Theatre. The Aural Dimension of Beijing Opera. Honolulu: University of Hawaii Press 1991.

Xia, Zhengnong 夏征农 (Hrsg.): *Cihai* (辞海: Lexikon). 3 Bde. Shanghai (上海: Schanghai): *Shanghai cishu chubanshe* (上海辞书出版社: Schanghaier Lexikonverlag) ¹⁰2006.

Zhang, Geng 张庚: *Zhanggeng wenlu* (张庚文录: Ausgewählte Schriften von Zhang Geng). 7 Bde. Changsha (长沙: Tschangscha): *Hunan wenyi chubanshe* (湖南文艺出版社: Verlag für Literatur und Kunst, Hunan) 2003.

Zhongguo dabaikequanshu chubanshe bianjibu (中国大百科全书出版社编辑部: Redaktion des Großen Chinesischen Enzyklopädieverlages): *Zhongguo dabaikequanshu. Xiqu, quyi* (中国大百科全书。戏曲, 曲艺: Große Chinesische Enzyklopädie. Musiktheater, Quyi-Spiel). Beijing, Shanghai (北京, 上海: Peking, Schanghai): *Zhongguo dabaikequanshu chubanshe* (中国大百科全书出版社: Großer Chinesischer Enzyklopädieverlag) ²1985.

Zhou, Chun: Bertolt Brecht und China. In: „Zeitenwende – die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Hrsg. v. Peter Wiesinger. Unter Mitarbeit v. Hans Derkits. Bd. 7: Gegenwartsliteratur. Deutschsprachige Literatur in nichtdeutschsprachigen Kulturzusammenhängen. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt a. M., New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2002 (= Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte, Bd. 59), S. 299-303.

9. Anhang

9.1. Zusammenfassung

In dieser Dissertation wird der Versuch unternommen, einen Vergleich zwischen vier Theaterformen – dem aristotelischen Theater, dem Brecht'schen epischen Theater, dem Stanislawski'schen Theater und dem traditionellen chinesischen Theater – zu ziehen und das Verhältnis zwischen ihnen darzustellen. In die Problematisierung der Übersetzung „Peking-Oper“ für den chinesischen Begriff *Jingju* ist auch eine Darstellung dieser chinesischen Theatertradition integriert. Die Analyse einer Ge- genüberstellung des Brecht'schen Verfremdungseffektes und der chinesischen Schauspielkunst erbringt den Nachweis, dass Brechts Interpretation des traditionellen chinesischen Theaters auf einem Missverständnis – allerdings nicht auf generell kulturellen (wie es in der bisherigen Forschungsliteratur bezeichnet wird), sondern auf individuellen Verständnisunterschieden – beruht, das heißt, nichtchinesische Zuschauer müssen nicht unbedingt nur auf Grund des Kulturunterschiedes die spezifische Wahrnehmung Brechts teilen, nicht jeder Zuschauer verkennt die im chinesischen Theater dargestellten Emotionen, nämlich den Ausbruch des Affektiven, so wie Brecht es tat. Dass Brecht die Darstellungstechnik von *Jingju* (einer der traditionellen chinesischen Theateruntergattungen) aus seiner subjektiven Wahrnehmung heraus mit viel Gewinn studiert und sie auch fruchtbar für seine Theaterpraxis angewendet hat, ist ebenfalls ein Schwerpunkt dieser Arbeit.

Brechts selektive Anverwandlung chinesischer Schauspielkunst ist für sein Theoriegebäude des epischen Theaters wichtig und äußerst produktiv geworden, während der Versuch des chine-

sischen Regisseurs Huang Zuolin, Brechts episches Theater für das chinesische Publikum zu adaptieren, zuerst kaum Akzeptanz fand, wie z. B. der durch den Einsatz seiner unvollständigen Auslegung der Brecht'schen Theatertheorie verursachte Misserfolg in der chinesischen Aufführung von *Mutter Courage und ihre Kinder* belegt.

Basierend auf der Erkenntnis, dass eine auf Einfühlung abziehende Dramatik nach Brechts Definition eine aristotelische Dramatik ist, können das traditionelle chinesische Theater und das Stanislawski'sche Theater auf Grund der von ihnen verlangten Einfühlungstechnik des Schauspielers in seine darzustellende Figur und der Einladung an den Zuschauer zur Identifikation mit der dargestellten Person zur aristotelischen Dramatik gerechnet werden. Eine Parallele zwischen den drei aristotelischen Theaterformen – dem Stanislawski'schen Theater, dem aristotelischen Theater und dem traditionellen chinesischen Theater – besteht darin, dass sie alle drei das Ziel verfolgen, den Zuschauer mitzureißen.

Die Vergleichbarkeit des Stanislawski'schen Theaters mit dem traditionellen chinesischen Theater lässt sich außer bei der oben genannten Einfühlung und Identifikation auch an Hand der Theorie „der vierten Wand“ nachweisen. Dadurch wird der Mythos der in der chinesischen Theaterwissenschaft so bedeutsamen „drei großen Theatersysteme der Welt“, der höchst wahrscheinlich auf Huang Zuolins Gegenüberstellung von „Glauben an die ‚vierte Wand‘“ bei Stanislawski, „Beseitigung der ‚vierten Wand‘“ bei Brecht und „Nichtexistenz der ‚vierten Wand‘“ bei Mei Lanfang zurückgeht, hinfällig. Die zwei vergleichbaren Theaterformen – das Stanislawski'sche Theater und das traditionelle chinesische Theater – stellen interessan-

terweise auch bei der Ausbildung ihrer Schauspieler ähnliche Forderungen, wie z. B. körperliches Training und Kreativität in ihrer Darstellungskunst. Die bei Stanislawski und bei Mei Lanfang gleichermaßen zu erkennenden Bemühungen um adäquate historische Kostüme bilden ebenfalls eine Parallele in diesem Vergleich. Eine direkte Beziehung zwischen diesen beiden Theaterformen bestand in den fünfziger Jahren und Anfang der sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, ein Zeitraum, in dem sich das chinesische Theater stark vom Stanislawski-System beeinflussen ließ.

Die zwei in vielerlei Hinsicht ganz verschiedenartigen Theaterformen – Brechts episches Theater und *Jingju* in der Aufführungspraxis von Mei Lanfang – treffen jedoch letztendlich bei einem gemeinsamen Ziel zusammen, nämlich bei dem Anliegen, emotional ausgelöste Kritik des Zuschauers zu erregen: Brecht erreicht dies beim europäischen Publikum durch Maßnahmen des Verfremdungseffektes, *Jingju* bei den chinesischen Zuschauern durch die Identifikation des Publikums mit dem Bühnengeschehen, welche auf der Basis von homogener Mentalität und Tradition zustande kommt und durch eine sehr stilisierte, auf das Wesentliche reduzierte Aufführungspraxis, die sowohl in der Darstellung als auch in den Requisiten zu beobachten ist, welche das chinesische Publikum ansprach und anspricht. Allerdings muss hier hervorgehoben werden, dass Mei Lanfang seine Aufführungspraxis unter bestimmten historischen Bedingungen entwickelte, die für *Jingju* der späten Kaiserzeit nicht gilt.

In Bezug auf diesen Effekt, emotional ausgelöste Kritik des Zuschauers zu erregen, gibt es bis zu einem gewissen Grad Übereinstimmung zwischen dem Stanislawski'schen Theater

(obwohl dies nie Stanislawskis Absicht war, sondern aus dem Publikum unwillkürlich hervorging), dem epischen Theater Brechts und *Jingju* (besonders bei Mei Lanfang). Dieses Faktum hat selbstverständlich mit dem jeweiligen politischen Hintergrund dieser drei Länder zu tun: Deutschland war von den beiden Weltkriegen und dem Nationalsozialismus gezeichnet, im späten zaristischen Russland entwickelten sich die Arbeiterbewegungen, bis schließlich die Bolschewiki siegten und die Herrschaft übernahmen (Oktoberrevolution von 1917), China befand sich in der Zeit nach der *Xinhai*-Revolution von 1911.

Zwischen den vier miteinander zu vergleichenden Theaterformen – dem aristotelischen Theater, dem Brecht'schen epischen Theater, dem Stanislawski'schen Theater und dem traditionellen chinesischen Theater – kann jedoch überraschenderweise eine verbindende Gemeinsamkeit erschlossen werden, wobei das gefundene Gemeinsame beim aristotelischen Theater auf ein Theater im Sinne Lessings, also der Epoche der Aufklärung beschränkt ist: nämlich die Belehrung des Publikums als eine grundlegende Aufgabe der jeweiligen Theaterform. In dieser Hinsicht scheint es also angemessen, die Gegenüberstellung dieser vier Theatertypen als vier unterschiedliche aufzugeben.

9.2. Summary

This thesis represents the attempt to make a comparison between four forms of theatre – the Aristotelian theatre, Brecht's epic theatre, Stanislavsky's theatre, and the traditional Chinese theatre – and to examine their relationship. The discussion of the problematic nature of the translation of the Chinese expression *Jingju* into "Peking Opera" also contains a description of this Chinese theatre tradition. The analysis of the comparison of Brecht's *Verfremdungseffekt* (alienation effect) with the Chinese dramatic art proves that Brecht's interpretation of the traditional Chinese theatre was due to a misunderstanding, however, not a general cultural misinterpretation (as it has been described up to now in the existing scientific research) but an individual different understanding, which means that non-Chinese spectators may share Brecht's specific perception not only and necessarily because of the cultural difference, and not every spectator misreads emotions as they are shown in the Chinese theatre, that is the outburst of affections, like Brecht did. This thesis also emphasizes the fact that Brecht benefited from his personal studies of the performing techniques of *Jingju* (one of the traditional Chinese theatre sub-genres) and successfully used them for his own theatrical practice.

Brecht's selective utilization of Chinese dramatic art has become important and productive for his theory of the epic theatre. Meanwhile, the Chinese stage director, Huang Zuolin, who tried to adapt Brecht's epic theatre for a Chinese audience, was not well received in the beginning for various reasons, e.g. his incomplete interpretation of Brecht's theatre theory

caused a failure of the Chinese performance of "*Mutter Courage und ihre Kinder*".

According to Brecht, drama that aims towards a sympathetic understanding is considered an Aristotelian drama. Based on this cognition, both the traditional Chinese theatre and Stanislavsky's theatre can be regarded as belonging to the Aristotelian drama, due to the required actor's technique to create sympathetic understanding and the invitation to the audience to identify with the character that is personated. One can draw a parallel between these three forms of Aristotelian theatre – Stanislavsky's theatre, the Aristotelian theatre, and the traditional Chinese theatre – as they all aim at engaging the audience.

Sympathetic understanding and identification are not the only comparable traits between Stanislavsky's theatre and the traditional Chinese theatre. Another similarity can be proved with the theory of "the fourth wall", thus disposing of the myth of the so-called "the Three Great World Theatrical Systems" that is so relevant for Chinese dramatics. The myth can probably be traced back to Huang Zuolin's comparison of Stanislavsky's "believe in the 'fourth wall'", Brecht's "elimination of the 'fourth wall'", and Mei Lanfang's "non-existence of the 'fourth wall'". The two comparable forms of theatre – Stanislavsky's theatre and the traditional Chinese theatre – interestingly share similar requirements concerning the actors' education, e.g. physical training and creativity in performing. Another parallel can be seen in Stanislavsky's and Mei Lanfang's likewise efforts to provide adequate historic costumes. These two forms of theatre shared a direct relationship during the fifties

and early sixties of the twentieth century, when Stanislavsky's system exerted a strong influence on the Chinese theatre.

Brecht's epic theatre and *Jingju* according to Mei Lanfang's performance practice differ in many aspects. However, both forms of theatre join in a common goal, that is their intention to inspire emotionally induced critique of the spectator: Brecht achieves this goal with the European audience by applying measures of the *Verfremdungseffekt*; *Jingju* by making the Chinese audience identify itself with the happenings on stage based on a homogeneous mentality and tradition combined with a performing practice that is reduced to the essentials in performance and stage properties that has been and still is appreciated by the Chinese audience. One has to stress, however, that Mei Lanfang developed his performance practice under certain historical conditions which did not apply to *Jingju* of the late empire.

Referring to its effect of emotionally induced critique of the spectator, there is a certain degree of concurrence of Stanislavsky's theatre (although this never was Stanislavsky's intention but a result of the audience's reaction) with Brecht's epic theatre and *Jingju* (especially Mei Lanfang's). Of course, this fact is related to the respective political background of these three countries: Germany was bearing the marks of the two World Wars and National Socialism; during the late tsarist period in Russia labour movements evolved until finally the Bolsheviks took over (October revolution in 1917); in China the *Xinhai* revolution had occurred in 1911.

Among the four forms of theatre in comparison – the Aristotelian theatre, Brecht's epic theatre, Stanislavsky's theatre, and

the traditional Chinese theatre – surprisingly, there is one common trait, although concerning the Aristotelian theatre it is restricted to Lessing's meaning of theatre and thus to the era of Enlightenment: the fundamental responsibility of the respective forms of theatre is to educate the audience. In this regard, it seems appropriate to discard the comparison of these four forms of theatre as four different ones.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	LI Jiefei 李捷飞
Geburtstag	18. August 1980
Geburtsort	Peking (Beijing)

Schulbildung

1986 – 1992	Volksschule, Peking
1992 – 1998	Mittelschule, Peking

Weiterbildung

1998 – 2001	Traditionelle Chinesische Medizin, Peking, Harbin
-------------	---

Studienvorbereitung

4/2001 – 6/2001	Deutschkurs, Cultura Wien
9/2001 – 2/2002	Deutschkurs, Wiener Internationale Hochschulkurse

Studium

3/2002 – laufend	Studium an der Universität Wien:
3/2002 – laufend	Übersetzer- und Dolmetscherausbildung Deutsch-Englisch
3/2003 – laufend	Publizistik- und Kommunikationswissenschaft
3/2003 – 2/2006	Deutsche Philologie
3/2006 – laufend	Doktoratsstudium der Deutschen Philologie Doktoratsstudium der Sinologie

Beruf

5/2005 – laufend	Sprachlehrerin für Chinesisch an der Sprachschule Berlitz
3/2006 – 6/2006	Tutorin der Sinologie an der Universität Wien
9/2006 – laufend	Univ.-Lektorin der Sinologie an der Universität Wien