



universität
wien

MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

„Kontextualisierte Betrachtung des Modellstücks *Das rote Frauenbataillon* als sinisiertes Hybridprodukt vor dem Hintergrund der chinesischen Modernisierungsanstrengungen“

Verfasserin

Bakk. phil. Ulrike Kniesner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 811

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Sinologie

Betreuerin:

Univ.- Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik

Meiner Schwester

Inhaltsverzeichnis

1 EINLEITUNG	1
2 EXKURS: TANZ IN CHINA.....	18
2.1 HISTORISCHER RÜCKBLICK.....	22
2.2 WESTLICHER IMPORT DES EURPÄISCHEN BÜHNENTANZES NACH CHINA: DIE CHINESISCHE TANZSZENE IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERTS.....	25
2.2.1 Wu Xiaobang und Dai Ailian – Pioniere des Zeitgenössischen Tanzes in China	29
2.3 TANZ IN CHINA UNTER MAO ZEDONG	30
2.3.1 Kulturrevolutionäre Modelle an vorderster Front: Die Jahre 1966-1976	35
2.4 TENDENZEN IM TANZ IN CHINA HEUTE: VON DEN 80ERN INS 21. JAHRHUNDERT	39
3 TANZ UND POLITIK.....	43
3.1 „AUS WASSER WERDE WEIN“ – DEBATTE ZUR FUNKTION UND FUNKTIONALISIERUNG VON TANZ	45
3.2 POLITISIERUNG DES THEATRALISCHEN TANZES	48
3.3 AUSFORMUNGEN VON PROPAGANDA IM KONTEXT DES BALLETTES <i>DAS ROTE FRAUENBATAILLON</i>	53
4 DAS MODELLBALLETT <i>DAS ROTE FRAUENBATAILLON</i>.....	57
4.1 VON DER REFORM DER KUNST NACH MAßSTÄBEN MARXISTISCH-LENINISTISCHER UND MAO ZEDONG-IDEEN ZUR REVOLUTIONSKUNST	57
4.1.1 „Make it revolutionary or ban it“ – Die Entstehung des Modellballetts <i>Das rote Frauenbataillon</i>	67
4.2 INHALTLICHE DARSTELLUNG DES <i>ROTEN FRAUENBATAILLONS</i> IN SZENISCHER ABFOLGE...	72
4.3 DARSTELLUNGSTECHNIKEN IM BALLETT <i>DAS ROTE FRAUENBATAILLON</i> UNTER DEM ASPEKT „TO MAKE THE PAST SERVE THE PRESENT AND FOREIGN THINGS SERVE CHINA“	77
4.3.1 Das <i>san tuchu</i> -Prinzip (三突出)	85
4.3.2 Die <i>liang xiang</i> -Technik (亮相).....	88
4.3.3 Revolutionärer Realismus und revolutionärer Romantizismus (革命现实主义与革命浪漫主义)	89

5 CONCLUSIO.....	93
6 BIBLIOGRAPHIE.....	96
7 ANHANG: ABSTRACT, CURRICULUM VITAE	106

1 Einleitung

Hochgelobt und zugleich maßlos verurteilt – die chinesischen Modellopern (*yangbanxi*¹) – Produkte der *Großen Proletarischen Kulturrevolution* (*wuchan jieji wenhua da geming*) (1966-1976)², achtzehn an der Zahl³, stellen ein Phänomen dar, dem in der Literatur bis heute immer wieder unzählige Seiten eingeräumt wurden. Im bedingungslosen Verhältnis zur jeweils urteilmächtigsten Partei⁴ stehend, unterwirft sich nicht nur die Beschäftigung mit der Kulturrevolution im Allgemeinen, sondern auch

¹ Jiang Qing, die in der Literatur vielfach direkt in Verbindung mit der Initiierung und Kreation der Modellopern gebracht wird, bemächtigte sich erstmals 1965 in diesem Kontext des Terminus ‚Modell‘: “On 27 April 1965, [...], she spoke of ‘last year’s three models’ (*qunian san kuai yangban*). [...] Later published documents from the February 1966 army conference on literature and art, [...] suggest that ‘leaders should personally take charge, and bring forth good models’ (*lingdaoren yao qinzi zhua, gaohao de yangban*).” (Clark 2008:59)

Die offizielle Einführung des Terminus ‘Modellstücke’ (*yangbanxi*) fällt auf den 28. November 1966, wo Kang Sheng, Vorsitzender des Kulturrevolutionskomitees, im Zuge des ‚*Capital Literature and Art Circles Proletarian Cultural Revolution Meetings*‘ verkündet, dass es sich bei den fünf Pekingoperen *Mit taktischem Geschick den Tigerberg erobern*, *Die rote Laterne*, *Seehafen*, *Shajiabang*, und *Überfall auf das Regiment Weißer Tiger*, den Balletten *Das weißhaarige Mädchen* und *Das rote Frauenbataillon*, sowie der Sinfonie *Shajiabang* um ‘revolutionäre Modellstücke’ (*geming yangbanxi*) handelt. (vgl. Clark 2008:59)

² Die offizielle Datierung der KR umfasst den Zeitraum von 1966-1976, nichts desto trotz sei hier angemerkt das heute Theorien dazu übergehen diese Periodisierung in Hinsicht auf einzelne Aspekte der KR differenzierter zu betrachten, sei es einerseits diesen dekadischen Rahmen in kleinere Einheiten auf zu splitten, andererseits in Bezug auf spezifische Entwicklungen diesen auch zu sprengen. In diesem Zusammenhang verweist Paul Clark (2008:7) z.B. auf eine 2005 in China erschienene Publikation zum Thema Tanz in China seit 1949, deren Zäsursetzung auf die Jahre 1965, sowie 1975 entfällt. Siehe dazu u.a. auch Clark 2008:250, Esherick/Pickowicz/Walder 2006:17, Gao 2008:5;

³ In der Literatur wird häufig von 8 Modellopern gesprochen. Diese 8 bilden, nicht zuletzt auf Grund ihrer Popularität und ihres frühen Erscheinungsdatums, unumstritten den Kern der kulturrevolutionären Bühnenstücke. Zu den „8 Modellopern“ zählen: Die Opern *Die rote Laterne* (*Hong dengji*), *Shajiabang* (*Shajiabang*), *Mit taktischem Geschick den Tigerberg erobern* (*Zhiqu weihushan*), *Überfall auf das Regiment Weißer Tiger* (*Qixi baihutuan*), *Seehafen* (*Haigang*), die Ballette *Das weißhaarige Mädchen* (*Baimaonü*), *Das rote Frauenbataillon* (*Hongse niangzijun*) und die Sinfonie *Shajiabang* (*Shajiabang*). Darüberhinaus ist zu bemerken, dass einzelne Sujets oft auch mehrmals in unterschiedlichen Versionen, sprich Oper, Ballett, Sinfonie unter demselben Namen neu adaptiert wurden.

Die Zahl der Modellopern beläuft sich tatsächlich insgesamt auf achtzehn Werke, darunter: Die Opern *Die rote Laterne* (*Hong dengji*), *Das Dorf Shajiabang* (*Shajiabang*), *Mit taktischem Geschick den Tigerberg erobern* (*Zhiqu weihushan*), *Überfall auf das Regiment Weißer Tiger* (*Qixi baihutuan*) und das Ballett *Das rote Frauenbataillon* (*Hongse niangzijun*), die Oper *Seehafen* (*Haigang*), die Sinfonie *Das Dorf Shajiabang* (*Shajiabang*), das Ballett *Das weißhaarige Mädchen* (*Baimaonü*), das Klavierkonzert mit Gesang *Die rote Laterne* (*Hong dengji*), das Klavierkonzert *Der gelbe Fluß* (*Huanghe*), die Oper *Das rote Frauenbataillon* (*Hongse niangzijun*), die Oper *Kampf in der Ebene* (*Pingyuan zuo zhan*), das Ballett *Ode an den Berg Yimeng* (*Yimeng song*), das Ballett *Kinder des Graslandes* (*Caoyuan ernü*); 1972: Die Oper *Ode an den Drachenfluß* (*Longjian song*); 1973: Die Oper *Azaleenberg* (*Dujuanshan*), die Sinfonie *Mit taktischem Geschick den Tigerberg erobern* (*Zhiqu weihushan*); 1975: Die Oper *Felsenbucht* (*Panshiwan*); (vgl. Mittler in: http://www.sino.uni-heidelberg.de/staff/mittler/list_ybx.htm, Michel 1982:147)

⁴ „Partei“ wird hier in seiner allgemeinen Definition bezugnehmend auf die partizipierenden Akteure gebraucht, d.h. in diesem Fall die Urheber der schriftlichen Urteile, und nicht bezugnehmend auf die Kommunistische Partei.

die hier zur Diskussion vorliegende spezifische Thematik bis heute in erster Linie einem jeweils politisch motiviertem Diskurs, was gleichermaßen auf chinesische, sowie auf westliche Rezeptionen der KR und spezifischer mit der KR in Relation gebrachter Phänomene zutrifft, wobei sich einzelne Autoren dieser Tatsache nicht immer gewahr zu sein scheinen. Dieses spiegelt sich folglich in der Praxis einer Auseinandersetzung mit der KR insofern wieder, als dass sich der Großteil der Literatur zum Thema Kulturrevolution bislang vorrangig zwar Beschreibungen von Ereignissen, persönlicher Kämpfe Einzelner und intriganter Machenschaften im Politapparat widmet, gleichzeitig aber umstrittene politische und sozio-ökonomische Belange der Gesellschaft dieser Zeit ignoriert. Diese Ausführungen rechtfertigen auf der einen Seite die aktuellen Ansichten und Meinungen ihrer Autoren, auf der anderen Seite unterschlagen sie dabei aber unangenehme historische Fakten und fördern damit Assoziationen an eine in der Pekingoper bevorzugten Darstellungspraxis – der schwarz-weiß-Malerei. Analog zur Idee, dass unverfälscht Gutes im Kontrast zu leibhaftig Bösem steht, werden so legitime kontestierende Erinnerungen untergraben. (vgl. Gao 2008:10) Bezogen auf die kulturrevolutionären Bühnenwerke, die hier den Fokus bilden sollen, gehen die Auseinandersetzungen selten über Beschreibungen einerseits der Stücke selbst, andererseits der im Schaffungsprozess involvierten Personen hinaus. Von der Abwesenheit einer tiefergreifenden Analyse basierend auf der Einbettung des Phänomens in einen breiteren soziokulturellen Kontext ganz abgesehen, handelt der Großteil der Literatur die Modellopern als „autarke“ Ausgeburten der Kulturrevolution, peinlichst darauf bedacht Abstand von einer möglichen positiven Beurteilung, vor allem in Bezug auf den künstlerischen Wert dieser Bühnenstücke zu nehmen. Dem ausgenommen sind – wie sich von selbst versteht – die unzähligen im Zuge der KR erschienenen, die kulturellen Errungenschaften der Zeit lobpreisenden Publikationen⁵.

Erst im Zuge der letzten Jahre sind im chinesisch- sowie im westlich-sprachigen Raum Ansätze dahingehend zu beobachten nicht nur der Kulturrevolution an sich,

⁵ Für Beispiele dazu siehe u.a.: Wen (1970), Shan (1970), Jin (1970), Hong/ Hai (1971), Fang (1970)

sondern auch einzelnen Phänomenen der KR reflektierter zu begegnen⁶, d.h. auch bezogen auf den kulturellen Bereich und die diesem unterzuordnende Diskussion der Rolle der Modellopern als chinesisches Kulturerbe.

The passage of time [since the CR] has permitted fresh perspectives and allowed us to see how the dynamics of political and social conflict have played out as an ongoing historical process. The accumulation of published and archival, official and unofficial sources, together with the availability of extensive oral history accounts permits a new level of detail and nuance that was impossible in the earlier generation of Cultural Revolution scholarship. Viewing the movement from some distance allows us to escape the categories and rhetoric of the day and look at the movement with fresh analytical lenses. (Esherick/Pickowicz/Walder 2006:26)

Damit legt die 2006 erschienene Publikation *The Chinese Cultural Revolution as History* treffend Zeugnis über die aktuelle akademische Auseinandersetzung mit der Thematik ab.

Dennoch, schon bereits ab der ersten Stunde zeigte sich das Potential der Jiang Qing zugeschriebenen Modellstücke⁷, die Geister zu scheiden. Bis zum heutigen Tag wird die Diskussion rund um die revolutionären Bühnenstücke vorrangig von einem negativen Tenor dominiert. Kritische Stimmen wurden erstmals im Jahre 1964 laut: "The Peking operas on contemporary themes are like pure boiled water [tasteless]." (zit. in: Terrill 1984:245, Chung/Miller 1986:104, Michel 1982:105f) Auf diese verbale Attacke reagierte Jiang Qing unbeirrt mit der Entgegnung: "[...] What is wrong with pure boiled water? Only when you have pure boiled water can you make tea and wine. [...] No one can live without pure boiled water." (zit. in: Terrill 1984:245, siehe auch Chung/Miller 1986:104, Michel 1982:105f)

⁶ Gao Mobo (2008:117) bezieht sich wie folgt auf diesen Trend: „For a long time in China it has been taken for granted that the Cultural Revolution had nothing positive to talk about and ‘the ten-year disaster of the Cultural Revolution’ had become the accepted wisdom, just as it was once accepted that the sun revolved around the earth. However, the wisdom is increasingly being questioned now in the e-media.“ Siehe dazu u.a. auch Weigelin-Schwiedrzik 2008:103; Clark 2008:4; Lee/Yang 2007:3,167; Yang 2006; Han 2006;

⁷ Im in der Juniausgabe 1967 erschienenen *Rote Fahne*-Artikel, der Jiang Qings Rede wiedergibt, die sie bereits drei Jahre zuvor, nämlich im Sommer 1964 bei einem Kongress zur Opernreform gehalten hatte, werden ihre Bemerkungen mit Maos Worten auf eine Waagschale gelegt. Man bedient sich dabei auch explizit der Formulierung ihrer „Gespräche“ (*jianghua*) in Anlehnung an – ihrer Rede somit indirekt höchste Relevanz beimessend – Maos Yanan-Gespräche über Literatur und Kunst von 1942. Dennoch findet sich kein konkreter Hinweis auf Jiang Qings direkte Involvierung in Prozesse der Kreation, Revision oder aber Promulgation der ersten fünf Modellopern, entgegen den überzeichneten Ausführungen aus der Zeit der KR selbst, sowie der post-KR Periode. (vgl. Clark 2008:56f,61)

In der oben zitierten Formulierung der Ehefrau des Vorsitzenden Maos und der gleichzeitig selbsternannten und vielfach auch in der Literatur als solche bezeichneten „Schöpferin“ der kulturrevolutionären Modellopern tritt ihre Auffassung von einer diesen Stücken unterliegenden Funktion zu Tage – ohne jegliche Anstrengung jedoch dahingehend zu unternehmen, näher auf die definitive Natur dieser Funktion einzugehen. Jiang Qings Worte transportieren die Idee, diese Stücke stünden im Dienste eines höheren Zwecks. Die sich in den Vordergrund drängende Interpretation des tatsächlichen Charakters dieses „höheren Zwecks“, nämlich das Heraufbeschwören eines Kults rund um die Person Mao Zedong mit dem Ziel, seine Position im Klima der internen Machtkämpfe innerhalb der KPCh nach dem *Großen Sprung nach Vorne*⁸ wieder zu stärken, war nicht allein Grund des rigorosen Widerstandes von Seiten der chinesischen Kulturdelegierten und Kunstschaffenden. Die Kritik letzt Genannter bezieht sich in erster Linie direkt auf die Person Jiang Qing. In der plötzlichen Berufung von Maos Ehefrau aufs politische Parkett⁹ und in den ihr dabei zugesprochenen Kompetenzen im Kulturbereich, ahndeten Künstler wie auch Funktionäre Einschränkungen innerhalb ihres bisherigen eigenen Aktionsraumes. Dazu reiht sich die Tatsache, dass das politische Parkett in China traditionell immer schon eine Männerdomäne dargestellt hat. Frauen waren zwar nachweislich im Zuge der chinesischen Geschichte nie unbeteiligt am politischen Geschehen und bei Zeiten schaffte man es auch das Zepter an sich zu reißen – ein Beispiel dafür: die Kaiserinwitwe Cixi¹⁰ – dennoch zählt dies nicht zum Regelfall. Im Gegenteil ist der Mythos über die Involvierung einer Frau in politische Staatsgeschäfte als „böses

⁸ Die Politik des *Großen Sprungs nach Vorne* (*Da yuejin*) wurde 1958 als Kollektivierungsmaßnahme unter Mao Zedong eingeleitet und mündete 1960 begleitet von verheerenden Naturkatastrophen in eine der wohl folgenschwersten Hungersnöte in der Geschichte der VR China. (vgl. Leutner 1999:116-122, MacFarquhar/ Fairbank 1974:38f) Eine Erörterung betreffend die Opferzahlen im Zusammenhang mit dem „Großen Sprung nach Vorne“ leistet der Artikel von Joseph Ball (Ball 2007).

⁹ Bereits 1951 betrat Jiang Qing das politische Parkett als *Head of Secretariat of the General Office of the Party's Central Committee*, das sie jedoch genau so schnell gezwungen war wieder zu verlassen, indem Liu Shaoqi sich auf das Heiratsabkommen aus Yanan-Zeiten berief, dass ihr die Ausübung jeglichen politischen Amtes untersagte. So trat Jiang Qing 1952 von dieser Position zurück um die Bürogeschäfte Maos zu übernehmen. (Terrill 1984:199-201) Ihr Auftritt im Juni 1964 beim Festival der Pekingoper mit zeitgenössischen Themen in Peking, im Zuge dessen sie ihre später auch publizierte Rede 'Über die Revolution der Pekingoper' vortrug, sollte der Startschuss für ihre politische Karriere sein. Im Dezember desselben Jahres wurde sie als Delegierte der Provinz Shandong in den Nationalen Volkskongress gewählt. Im Mai 1966 fand sie sich schließlich als stellvertretende Leiterin der Fünfergruppe für die KR. (Michel 1982:143f, Terrill 1984:258) „On August 18, 1966, Chiang Ch'ing made her public debut at the reception for Red Guards at Tiananmen Square: Leader of the CR Group under the Party's Central Committee, Comrade Chiang Ch'ing, declared the rally open.[...]" (Chung/ Miller 1968:148f)

¹⁰ Die Kaiserinwitwe Cixi (Xiao Qin 孝欽) (1835-1908) kam 1851 als Konkubine in den Palast des Kaisers Wen Zong. Als einziger potentieller Thronfolger Wen Zongs erhielt Cixis Sohn 1861 das Himmelsmandat. Das Zepter sollte jedoch Cixi selbst Zeit ihres Lebens nicht abgeben.

Omen“ im Denken der Chinesen teilweise bis heute fest verankert.¹¹ Nicht zuletzt aber zielt die Kritik gegenüber Jiang Qing auf ihren Lebenswandel vor der Verheiratung mit Mao Zedong als wenig erfolgreiche Schauspielerin im Shanghai der dreißiger Jahre ab. Kernpunkt der Kritik gegenüber Jiang Qing ist die auf einem Mangel an Kunstverständnis beruhende fehlende Qualifikation ihrer Person, ein politisches Amt, betraut mit den kulturellen Angelegenheiten des Landes, inne zu halten.¹² Als Reaktion darauf zeigte sich Jiang Qing im Zuge der Kulturrevolution dann auch äußerst bemüht jedes noch so kleine Indiz in Zusammenhang mit ihrem Leben als Schauspielerin in Shanghai zu verwischen.¹³

Der oben angesprochene Vorwurf gegenüber Jiang Qing die modernen Pekingoperen trügen den Beigeschmack von „aufgebrühtem“, im Sinne von „schalem Wasser“ und die bereits kurz ausgeführte Natur der Behandlung der Thematik „revolutionäre Modellopern“ allgemein, werfen unweigerlich die Frage auf, ob diese kulturrevolutionären Bühnenstücke als Produkte der „ten years of calamity“ (*shinian haojie*)¹⁴, einzig und allein Agitationswerke im Dienste der Staatspropaganda der Zeit darstellen und so in Folge dessen als Bruch für das Kontinuum der chinesischen Kulturgeschichte zu werten sind. Führt man diesen Gedanken weiter, würde das bedeuten, dass die zur Diskussion stehenden revolutionären Kreationen kulturellen Schaffens in keinerlei Relation zur chinesischen Vergangenheit bzw. der chinesischen Gegenwart stehen. Hinter der nun mehr zentralen Überlegung, wer diese Annahme forciert und welche Motive dem zu Grunde liegen, reiht sich unweigerlich auch eine weitere Frage und zwar die, in wie fern der allgegenwärtige Vorwurf einer weitreichenden Zerstörung von Kultur und Tradition während dieser Periode auch mögliche kulturelle und kreative Errungenschaften in den Schatten stellt, die Gao (Gao 2008:28) als „three characteristics of the ‘new arts‘“ bezeichnet,

¹¹ Zur Involvierung von Frauen in das politische Geschehen Chinas einst und in der Ära Mao Zedongs, siehe u.a. Terrill 1984:18,150,308,311-314; Witke 1979:338; Gao Mobo (2008:149f) nimmt sich der Problematik an, indem er dazu anmerkt, dass: „Many people gradually come to realize that much of the slander piled on the character of Jiang Qing may have something to do with deep-seated gender discrimination among Mao’s revolutionary comrades.“

¹² „Jiang Qing is often accused of not only being a third-rate actress but also of being responsible for wiping out artistic expression and creativity.“ (Gao 2008:150)

¹³ Siehe: Chung/Miller 1968:20f

¹⁴ Vgl. dazu: Law 2003:14; Gao Mobo widmet sich in *The Battle for China’s Past* (2008:15) einer Diskussion der Bezeichnung ‘*shinian haojie*’ als Synonym für die KR. Im Zuge dessen bezieht er auch kritisch Stellung zum Titel des hier zu vorderst zitierten Werkes von Law (Law 2003).

nämlich: „new ideological content, new subject matters and the rise of amateur artists“.

Abgesehen von der negativen Rezeption der Anstrengungen der Clique rund um Jiang Qing unmittelbar vor und am Beginn der Kulturrevolution, die in erster Linie auf interne Fraktionskämpfe zurück geht und vielfach in der Angst einzelner Personen um den Verlust strategisch wichtiger politischer Positionen wurzelt, soll hier unser Blick einerseits auf die westliche Rezeption und andererseits auf die chinesische Rezeption der Thematik in der Zeitspanne von der kulturrevolutionären über die postkulturrevolutionäre Ära bis hin zum heutigen Tage gerichtet werden.

Eine etablierte These in Bezug auf die chinesische Geschichtsschreibung besagt, dass die chinesische Historiographie seit Jahrhunderten auf der Tradition der Konzeption einer Meistererzählung, der sogenannten „master narrative“ beruht. Dabei geht es um ein Um-, teilweise auch Neuschreiben der Historie, einem „die historischen Fakten in ein neues Licht rücken“, mit dem Ziel die Legitimation der jeweiligen, herrschenden Elite zu untermauern bzw. zu rechtfertigen. (vgl. Pilz 1999:78) Wie Rubie S. Watson (Watson 1994:1) ausführt, nimmt die „Produktion“ von Geschichte speziell im Kontext der Legitimation kommunistischer Herrschaft eine signifikante Rolle ein. Der Grund dafür liegt in der Natur der Rechtfertigung kommunistischer Herrschaft, deren Argumentation auf der Idee basiert, der Kommunismus sei der „einzige Weg“. Die Konzeption einer „master narrative“ bringt jedoch unweigerlich Problematiken mit sich, die über Kompromisse hinausgehend Gefahr laufen zu einem Paradoxon heranzuwachsen. Guo Yingjie (Guo 2004:68) argumentiert in diesem Zusammenhang, dass die aktuell in China geführte Nationalismus-Debatte, welche in der Suche nach nationaler Identität gründet, dies sichtbar macht:

To rewrite Chinese history as a process of natural cultural continuation rather than a series of revolutionary ‘negotiations’ necessarily entails a rejection of the class-based people and historical materialism. It is therefore clear that the Party-state has much to lose from [...] the rewriting of history [...]. The past is of such paramount importance to national identity that to rewrite the nation’s history is to redefine the nation.

In der Praxis ist die Konzeption der „master narrative“ verbunden mit der Neuevaluation historischer Fakten und der Rehabilitierung einzelner Personen, denn ein Maßschneidern der Historie ist ebenso eng mit der Gegenwart, wie mit der Vergangenheit verknüpft, wobei die Gegenwart die Rahmenbedingungen für die Konstruktion der Vergangenheit schafft. (vgl. Gao 2008:32)

In der postkulturrevolutionären Ära durchläuft China unterschiedliche Phasen der Urteilsfällung in Bezug auf die Kulturrevolution. Die beiden Jahre unmittelbar nach dem Tode Maos und dem offiziellen Ende der KR, die Periode Hua Guofeng's (1976-1978), sind geprägt von Hua's pro-KR Diskurs gleichzeitig aber einem stillen Bruch mit der Politik der vorhergegangenen Dekade. Nachdem 1979 erstmals explizit Stellung zur KR bezogen und dabei diese als „zehn Jahre des Unheils“ mit Mao Zedong als Hauptakteur deklariert wird, folgt ein kurzes Intermezzo, im Zuge dessen Mao entlastet und die Hauptverantwortlichkeit für die desaströse Dekade letztendlich der Viererbande zugeschrieben wird.¹⁵ Ab dem Jahre 1984 herrscht ein Konsens zur „totalen Negation der KR“, eingeleitet und unterstützt durch eine, vom Westen völlig unbemerkt gebliebene, Kampagne. (vgl. Lowell Dittmer in: Woei 2002:3-26, Weigelin-Schwiedrzik 2008:111) Zwischenzeitlichen Versuchen sich reflektierend an die kulturrevolutionäre Epoche heran zu tasten und sich einzelner Phänomene der KR zu widmen wird spätestens in der Folgezeit der Ereignisse am Platz des Himmlischen Friedens 1989 abermals ein Riegel vorgeschoben: „In a June 1991 Politburo meeting it was resolved that ‘any attempt to rehabilitate the CR in any way goes counter to the will of the public, the party, and the army.’ Thereafter the official policy has been ‘total denial of the CR.’” (Woei 2002:xviii)

Susanne Weigelin-Schwiedrzik (2008) argumentiert in Bezug auf den Umgang mit der KR, dass bereits 1976 der Prozess einer öffentlichen Auseinandersetzung mit der KR in der VRCh seinen Anfang nahm. Die Kampagne zur Verunglimpfung der „Viererbande“, sowie der Erlass der „Resolution zu Fragen betreffend die Geschichte

¹⁵ “They [Gang of Four] desperately pushed an idealistic theory of genius in order to attain their criminal goal ... [of] turning the scientific system of Mao Zedong Thought into a rigid dogma that was divorced from revolutionary practice.[...] In the sphere of culture, they [Gang of Four] engaged in a large-scale disruptive activities under the banner of CR ... willfully destroying our historical and cultural heritage.” (zit. in: Woei 2002:8,10)

„Main criticism of the CR included of course the villainous machinations of the Jiang Qing-Lin Biao clique but focused mainly on that it was all critique, with no constructive program.” (Woei 2002:13)

der Partei seit Gründung der VRCh¹⁶ sind als Versuch der KPCh zu sehen, Erinnerung zu monopolisieren. Obwohl die KPCh ihre Strategie seit 1976 beständig graduellen Anpassungen unterzogen hat – vor dem Hintergrund, dass die Vergangenheit bzw. die Bewertung dieser nicht zuletzt in unabdingbarem Verhältnis zur jeweils gegenwärtigen Situation sondern auch zu Zukünftigem steht – scheint sie dennoch weder in der Lage eine kollektive Amnesie zu bewirken, noch dem Erinnerungskollektiv ihren Erinnerungsrahmen ganzheitlich überzustülpen.

Die offizielle Historiographie der VR China basiert also, wie Weigelin-Schwiedrzik (2008:107) in ihrem Artikel „Coping with the Cultural Revolution: Contesting Interpretations“ weiter ausführt, auf der „Resolution zu Fragen betreffend die Geschichte der Partei seit Gründung der VR China“ und erfüllt damit die Aufgabe den, wie Weigelin-Schwiedrzik es bezeichnet, „trauma process“¹⁷ gemäß der Interpretation der KP China zu beeinflussen.

Dem zehnten bzw. zwanzigsten Jahrestag in Gedenken an die Kulturrevolution, im Jahre 1986, folgte eine Welle von Publikationen, die sich einer neuerlichen Interpretation bzw. Re-Evaluation dieser Dekade der proletarischen Revolution verschrieben hatten – unschwer zu verkennen, dass sich diese Ausführungen mehr oder minder ausnahmslos im Rahmen der Resolution von 1981 bzw. der KP Agenda Mitte der 80er Jahre bewegen. (vgl. Weigelin-Schwiedrzik 2008:128) Gao (2008) und Weigelin-Schwiedrzik (2008:98) scheinen sich einig in Bezug auf die Tatsache, einer absoluten Mehrheit an Negativrezeptionen der KR gegenüberzustehen, gleichzeitig verweisen beide auf die seit einigen Jahren quantitativ im Wachstum inbegriffene Minderheit der ein positiveres Licht auf einzelne Aspekte der KR werfenden Ausführungen.

Die Traumaprozess-These als Erklärungsmodell zum Umgang mit der KR und der Rezeption derselben in China, kontrastiert insofern vorangegangene Theorien zur chinesischen Historiographie, indes ihre Essenz im Argument wurzelt, die Partei

¹⁶ „China’s official statement on the origins of the CR is the *Resolution on Certain Questions in the History of Our Party Since the Founding of the People’s Republic of China (PRC)*, passed by the Chinese Communist Party’s Central Committee in 1981.“ (Law 2003:5) Ein Exzerpt der Resolution findet sich auch in: Schönhals 1996:296-304.

¹⁷ Sich auf die These Ron Eyermans zu „kulturellem Trauma“ stützend (vgl. Weigelin-Schwiedrzik 2008:99,104), spricht Weigelin-Schwiedrzik in Bezug auf die KR von einem erlittenen kollektiven Trauma: „As a consequence of a loss of identity induced by a traumatic event, the collective needs to go through a ‘trauma process’, which can take the form of a public debate.“ (Weigelin-Schwiedrzik 2008:100)

würde die Massen nicht von ihrer Verantwortung entbinden, die als Konsequenz ausufernder Gewalt am Beginn der KR entstandenen „Verwundungen“ im sozialen Gefüge mittels Re-Definition bzw. Rekonstruktion einer kollektiven Identität durch das traumatisierte Kollektiv selbst zu „heilen“. Im öffentlichen Diskurs, d.h., dem in diesem Prozess vom Kollektiv gewählten Weg, fungiert die chinesische Machtelite sozusagen als nicht uneigennützig handelnder „Diskussionsleiter“, immer aufs neue mit der Aufgabe konfrontiert, als „Kontrollorgan“ den Rahmen der Diskussion, angepasst an die jeweils gegenwärtigen Bedingungen, vorzugeben und damit die Debatte innerhalb überschaubarer Grenzen zu halten. Insofern spiegelt der seit 1984 immer wieder laut werdende Ruf nach einer „totalen Negation“ der KR über die ungelöste Fraktionsfrage hinweg, die Angst der Diskurspartizipanten vor einem Widererstarken der Ultralinken wider, entgegen früherer Thesen, die darin eine Strategie der KPCh sehen Legitimationsanspruch zu beziehen. (vgl. Weigel-Schwiedrzik 2008, Woei 2002, Law 2003, Schönhals 1996)

Die Modellopern werden mit Ende der KR, und dies gilt vor allem für die beiden Ballette *Das rote Frauenbataillon* (*Hongse niangzi jun*) und *Das weißhaarige Mädchen* (*Baimao nü*), nunmehr vordergründig als Popkultartefakte gehandelt - ihres politischen Kontexts scheinbar enthobene bunte Bühnenspektakel, die abgesehen von ihrem hohen technischen Grad, in ihrem äußeren Erscheinungsbild mehr einem Musical nach amerikanischem Vorbild gleichen. Und dennoch bilden sie nicht zuletzt bis zum heutigen Tag als Publikumsmagneten¹⁸ Teil des Standardrepertoires des chinesischen Nationalballetts, stellen gelegentlich Bezugspunkte in zeitgenössischen Tanzproduktionen dar und sind seit kurzem wieder ins Zentrum des politisch-kulturellen Diskurses gerückt. Einen Erklärungsansatz für letzt genannten Trend bietet David J. Davies 2007 (zit. in Lee/Yang 2007:167) indem er ausführt:

If revolutionary visual culture was central to envisioning the present and the future of the socialist project, it is not surprising that reflection and reevaluation of [...] the Chinese revolutions of the twentieth century would be in dialogue with revolutionary visual culture of the past.

Die chinesische Materiallage zur diskutierten Thematik teilt sich im Großen und Ganzen in zwei Blöcke. Auf der einen Seite stehen hier die unzähligen in

¹⁸ Vgl. dazu: Ballet in China –Part 2, in: http://www.cctv.com/program/RediscoveringChina_new/20050525/102267.shtml (2008-12-08)

formelhaftem Stil Politpropaganda transportierenden Artikel und Aufsätze in z.B. *Red Flag* oder aber dem Volksorgan *Renmin Ribao* aus den siebziger Jahren – Lobeshymnen auf die revolutionären Modellopern und ihre Initiatorin, die Ehefrau des Vorsitzenden Mao, Jiang Qing. Auf der anderen Seite stehen einige wenige wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der Thematik, die ab Mitte der neunziger Jahre entstanden waren. Dazu zählen unter anderen das in unzähligen universitären Abschlussarbeiten zum Thema zitierte Werk *Das Dilemma mit den Modellopern: Jiang Qing und die Modellopern hinter den Kulissen* 样板戏的风风雨雨: 江青·样板戏及内幕 (1995) und die 2005 erschienene Arbeit *Fakten über die ‚rote Bühne‘* 实话实说红舞台 Die den Arbeiten chinesischer Autoren unterliegenden Hauptthesen verlaufen ausnahmslos in dem von der KPCh vorgegebenen Rahmen, wobei das zentrale Argument für eine Negativrezeption in beinahe allen Fällen die Person Jiang Qing bildet.

Innerhalb der postkulturrevolutionären westlichen Rezeption der Modellopern dominiert, ebenso wie in den chinesischen, ein negativer Tenor. Geprägt sind die aus unterschiedlichen Disziplinen hervorgegangenen Arbeiten durch eine allumfassende Verurteilung der mit der VR China in Zusammenhang stehenden Entwicklungen vor allem im künstlerischen Bereich, basierend auf dem Argument der Funktionalisierung der Kunst durch die kommunistische Parteispitze. Eine unmittelbar aus diesem Ansatz resultierende Aberkennung des künstlerischen Anspruches und eine auf diesem Argument basierende Ignoranz der Rolle der Modellopern in ihrer Funktion als kulturelles Erbe Chinas innerhalb der Rezeptionen mutet einer im Westen vorherrschenden, durch die Traumata des Kalten Krieges geprägten, Rhetorik der Dämonisierung der mit der VR China in Zusammenhang stehenden Entwicklungen und Phänomene an.¹⁹

¹⁹ „[Von Anbeginn des Ost-West-Konfliktes] herrschte in der Rezeption der westlichen kapitalistischen Staaten [in Bezug auf chinesische Entwicklungen] vor allem ein negativer Tenor. [...] Der Ost-West-Konflikt war in dieser Phase des Kalten Krieges [Ende der 40er/ Gründung der VRChina] bereits zum bestimmenden weltpolitischen Faktor geworden. Unter dem Einfluß der Totalitarismus-Ideologie wurde so in der Folge die VRCh in den kapitalistischen Ländern, [...], als kommunistisches System und dementsprechend als menschenverachtend und gefährlich verurteilt.“ (Leutner 1995:43ff, in: Linhart/Pilz 1999:110) Ergänzend dazu, reflektiert Brady (2002:95): „In contemporary Western images of China, the Cultural Revolution is a potent symbol of the ugly face of Chinese society, as the Nazi era is a symbol of the ugly face of German society. The Cultural Revolution has been a lucrative tool for the West in its critique of the Chinese government; it has given the West the moral high ground in this debate. Vgl. dazu auch: Gao 2008:16.“

In ähnlichen Überlegungen wurzelt auch die These in Woei's *China's Great Proletarian Cultural Revolution - Master Narratives and Post-Mao Counternarratives*, dass die KR bis zum heutigen Tag ein lukratives Instrument des Westens darstellt, Kritik an der chinesischen Regierung zu üben. (vgl. Woei 2002:95)²⁰

Auf die Komplexität der Thematik und die Kontroversen innerhalb der Rezeption der Modellopern hindeutend schreibt Martin Ebon 1975:

When a filmed version of *The Red Detachment of Women* was shown on U.S. television by the National Broadcasting Company on March 12, 1972, Western critics of the ballet tended to alternate between admiration of the technical side of the performances and an ironic view of its all-too-obvious political message. (Ebon 1975:121)

Zu den von Ebon im Zuge seiner Ausführung zitierten vereinzelt positiven Rezensionen internationalen Publikums aus den 60er und 70er Jahren (vgl. Ebon 1975:xiii,123), reiht sich auch Nixons Äußerung zu den Modellopern. (vgl. Terrill 1984:341) Die Tatsache der nicht zu leugnenden, vereinnahmenden Wirkung auf den Betrachter verdeutlicht die Effizienz der Modellstücke als Propagandainstrumente. Nicht umsonst stellen die, an technischer Perfektion ihres Gleichen suchenden²¹, *yangbanxi*, die weitverbreitetste Kunstform in der Geschichte der darstellenden Künste in China dar. (vgl. Lu 1998:137)

[...], muß man der Leistung der Künstler der revolutionären Peking-Oper in jeder Hinsicht höchstes Lob spenden, denn kaum eine andere Operngattung hat jemals so viele künstlerische Mittel so konsequent auf ein bestimmtes Ziel hin so technisch meisterhaft angewendet. Daß die Kunst dabei nicht mehr ihren eigenen künstlerischen Maßstäben folgen konnte, sondern zu einem Werkzeug der Propaganda wurde, darf nicht verwundern, denn genau diese Prämisse lag der Gestaltung der revolutionären Opern zu Grunde. (Michel 1982:214f)

²⁰ Barbara Mittler schreibt: „The phrase ‘rigid control over the arts by use of the *yangbanxi*’ is often used in the post-Mao orthodox discussions on the evils of cultural policies during the CR. [...]“ (vgl. Mittler 1994:85: Fußnote 325) Beispiel dafür ist die Arbeit von Heike Sabine Gäßler, die in Anlehnung an die eben dort zitierten Worte des Tanzkritikers Wang Lan Lan: „Vor und während der Kulturrevolution (1966-1976) beherrschten Unterdrückung und Kontrolle durch die Regierung den Tanz. [...]“ (zit. In: Gäßler 2002:26), ihr, der Betrachtung der Modellopern folgendes Kapitel, mit dem Titel: „Die Befreiung der Kunst [...]“ versehen hat. (Gäßler 2002:26)

²¹ Der oft gepriesene, hohe technische Grad der Modellstücke ist nicht verwunderlich, wurden diese Stücke doch von den renommiertesten Ensembles des Landes zur Aufführung gebracht. (siehe Lu 1998:137)

Abgesehen von der, allgemeinen Konsens findenden Tatsache über die Funktion der Modellopern als Instrument der staatlichen Propaganda, gibt es darüber hinausgehend zwei weitere Ansatzpunkte für Kontroversen innerhalb der Rezeption der zur Diskussion stehenden Thematik. Ausgehend von der Annahme eines Interrelationsverhältnisses von Propaganda und Kunst, d.h., eines Konstrukts bestehend aus zwei Komponenten, die einander nicht ausschließen, sondern im Gegenteil in einem Wechselwirkungsverhältnis stehen²², stellt sich unweigerlich in Folge die Frage nach dem Grad der künstlerischen Innovation. In Zusammenhang mit den Revolutionsstücken der KR führt diese Frage zu zwei zentralen Überlegungen: Was nun ist das „Revolutionäre“ an den Revolutionsopern und was macht das „Chinesische“ aus? Dem zugrunde liegt der von Mao erstmals 1965 formulierte Slogan „Make the Past Serve the Present and Foreign Culture Serve China“ (*Jiu wei jin yong, yang wei zhong yong*)²³ als zentraler Leitsatz für die Revolutionierung der Kunst, der seine konzeptionelle Niederlegung auch in den Modellstücken findet. Dieses Konzept, das von einem westlichen Standpunkt ausgehend häufig als Antithese zu Innovation gewertet wird²⁴, birgt jedoch Ansätze für das Argument eines historischen Kontinuums im chinesischen Kontext und damit die Rechtfertigung für eine eingehendere Beschäftigung mit der Thematik:

A major propagandistic role in the Cultural Revolution was played by the so-called model operas (*yangbanxi*), which were based on the traditional Beijing Opera style. Elements from the demonological paradigm are omnipresent in traditional Chinese opera traditions: the display of martial action has precisely the exorcist function of expelling evil demons as defined in the demonological paradigm. The Beijing Opera style contains an extensive martial repertoire that was employed by the model operas to portray political enemies as demon-like adversaries against whom the use of violence was purely justified. In fact, whereas the Beijing Opera itself was very nuanced as an artistic form, the model operas made the demonological aspect far more explicit and unidimensional. As Barbara Mittler and others have pointed out, this model

²² Auf Grund der Relevanz für die Diskussion der Thematik befasst sich Kapitel III ausführlicher mit dem Verhältnis von Kunst und Politik. Einer allgemeinen Diskussion soll dabei eine spezifische Erörterung der Interrelation von Tanz und Politik basierend auf der Darstellung einzelner Beispiele folgen.

²³ Der hier zitierte Slogan entstand im Zuge der Kampagne „Lasst hundert Blumen blühen, lasst hundert Schulen miteinander wetteifern“ (*Bai hua qifang, bai jia zhengming*) (1956-57). Parallelen zu Zhang Zhidongs Aussage „Chinesisches Wissen als Substanz, westliches Wissen für den praktischen Gebrauch“ (*Zhong wei ti, Xi wei yong*) im Zuge der Hundert-Tage Reform von 1898 sind dabei unverkennbar. (vgl. Mittler 1994:234)

²⁴ Vgl. dazu Mittlers Ausführung über Innovation und Imitation im Kontext einer musiktheoretischen Diskussion. (Mittler 1994:110f)

operas (and by implication the worldview) were and are still extremely influential, also among the educated. (Woei 2002:57)

Der Fokus dieser Arbeit liegt, vordergründig in einem persönlichen Interesse gepaart mit den durch jahrelange Praxis erworbenen Einblicken in die Materie Tanz wurzelnd, auf dem modernen Revolutionsballett „Das rote Frauenbataillon“ und bewegt sich im Rahmen der oben bereits kurz ausgeführten Aspekte.

Tänzerische Äußerungen sind gebunden an die Zeit, die sie hervorbringt, [...] sie sind vom herrschenden geistigen Klima nicht zu trennen – sei es als Haupt- oder Nebenströmung, Akklamation oder Widerspruch, als Leitbild oder Außenseiterposition. (Tanzforscherin Hedwig Müller zitiert in: Weickmann 2002:16)

Insofern, folgert darauf die Tanzwissenschaftlerin Dorion Weickmann, „läßt sich die Entfaltung einer Körpertechnik nur dann begreifen, wenn man zugleich die soziokulturellen Muster ihrer Ursprungsgesellschaft beleuchtet. [...] gerade der tanzende Körper ist in hohem Maße sozial konstruiert, [...]“ (Weickmann 2002:16f)

Die akademische Auseinandersetzung mit Tanz wurde seit Jahrhunderten von einem geschichtswissenschaftlichen Ansatz durch die Theaterwissenschaft dominiert, im Zuge dessen eine Einbettung der Kunstform Tanz in einen größeren Kontext kein Gehör fand. Tanzwissenschaftler wie Dorion Weickmann (Weickmann 2002), Helen Thomas (Thomas 1995), Janet Adshead und June Layson (Adshead/Layson 1994), sowie auch Andrée Grau (Grau/Jordan 2000) zählen unter anderen zu den Verfechtern eines interdisziplinären Ansatzes innerhalb der akademischen Auseinandersetzung mit Tanz. Janet Adshead und June Layson argumentieren, dass „a detailed examination and analysis of dance devoid of its contiguous and contemporaneous contexts is likely to be seriously flawed since the dance is both part of and derived from its contexts“. (Adshead/Layson 1994:8f)²⁵

Speziell im Kontext der Modellopern scheint es sinnvoll von einem linearen Geschichtsansatz Abstand zu nehmen²⁶, wie Anhand des Beispiels der Arbeit der

²⁵ Auch Susan Leigh Foster fordert eine Kontextualisierung im Zuge der Betrachtung tänzerischer Äußerungen. Siehe dazu: Foster Leigh 1995:181.

²⁶ “[Within a traditional approach] there is always the danger of succumbing to the notion that dance, like human activity in general, has evolved into ever more advanced states and is, in some way, ‘better’ as time progresses. [...]” (Adshead/ Layson 1994:6)

Theaterwissenschaftlerin Heike Sabine Gäßler über den chinesischen modernen Tanz (Gäßler 2002) deutlich wird. Gäßler sieht in den Modellopern, bzw. speziell den tänzerischen Bühnenwerken der KR keine nennenswerte kulturelle Errungenschaft, im Gegenteil sie geht sogar soweit, die Produkte der KR als irrelevant für die Entwicklung des Tanzes in China zu deklarieren. Ihr Fazit lautet:

Der Tanz diene fortan [während der Phase der Kulturrevolution und ihrer Folgezeit 1966-1978] ausschließlich politischer Indoktrination und stand im Dienste der Massenmobilisierung, sowie der Erziehung zur sozialistischen Gesellschaft mit ihrem sozialistischen Klassenbewusstsein. Der gerade entstehende Moderne Tanz fand ein jähes Ende. (Gäßler 2002:25f) [...] In der heutigen Tanzbewegung des modernen Tanzes nehmen die Revolutionsstücke keinen großen Stellenwert mehr ein. [...] (Gäßler 2002:59)

Abgesehen davon, dass die Argumentation Gäßlers schon in sich einen Widerspruch birgt, im Sinne dessen, dass sie im Anschluss an das oben zitierte die Tatsache anführt, dass die *Beijing Modern Dance Company* in ihrer tanzgeschichtlichen Produktion *Over the Red* von 2001 Passagen aus dem *Roten Frauenbataillon* neu in Szene gesetzt hat, um die Tanzgeschichte Chinas zu demonstrieren und, dass sich darüberhinaus auch einzelne Choreographen immer wieder in kritischer Weise der typischen ästhetischen Elemente des *Roten Frauenbataillons*, wie etwa jener der bestimmten Bedeutung der Farbe oder der roten Fähnchen bedienen (vgl. Gäßler 2002:59), scheint hier eine reflektierende Betrachtung des chinesischen Phänomens im Kontext der Entwicklungen in der internationalen Tanzszene gänzlich zu fehlen. Der „gerade entstehende Moderne Tanz“, von dem Gäßler hier spricht, steht keineswegs in der Tradition des *Modern Dance*, welcher seinen Ursprung in den USA der Jahrhundertwende hat (vgl. Dahms 2001:162,168; Thomas1995:108), sondern er gründet im deutschen *Ausdruckstanz*, der durch die chinesischen Pioniere des *Zeitgenössischen Tanzes* Dai Ailian und Wu Xiaobang seinen Import nach China erlebte. (vgl. Ou 1998:29) Der *Ausdruckstanz*²⁷, dessen Konzept die tänzerische Gestaltung „philosophisch verallgemeinerter Lebenseinsichten und das Zelebrieren allgemein gültiger Werte als Essenz individueller Erfahrungen“ propagiert, konnte gerade auf Grund dieses idealisierten Tanzverständnisses von den Nationalsozialisten ab den 1930er Jahren genutzt werden:

²⁷ Zu Definition und Entstehung von *Ausdruckstanz*, siehe: Dahms 2001:158,160,176; Grau/Jordan 2000:57; Sorell 1981, in: Thomas 1995:102.

Die eigentlich demokratische Idee, die hinter der Propagierung des individuellen Ausdrucks gestanden hatte, pervertierte, nachdem sie eine Laienanzbewegung von bis dahin unbekanntem Ausmaß, die der Ausdruckstanz auch ist, ins Leben gerufen hatte. (Dahms 2001:153)

Im Zuge der Entnazifizierung und einer durch die Sowjetunion beeinflussten Realismus-Debatte, wandte man sich auch in der DDR, ab den 1950er Jahren vom *Ausdruckstanz* ab und begann sich nach sowjetischem Vorbild verstärkt Formen wie dem anti-individualistischen Ballett, sowie dem Volkstanz zu widmen. (vgl. Grau/Jordan 2000:66) Was sich in den 1950er Jahren bereits in der internationalen Tanzszene abzeichnete, wurde schließlich in den 1980er Jahren Realität: Entwicklungen rund um das deutsche *Tanztheater*²⁸, sowie den US-amerikanischen *Postmodern Dance*²⁹ gerieten ins Stocken, das Ballett erlebte eine Renaissance. (vgl. Dahms 2001:151)

Das Ballett – als immer wieder totgesagte Form des europäischen Schautanzes – hat alle kritischen Angriffe überlebt und bildet weiterhin das Fundament des europäisch-amerikanischen Theatertanzes; eine klassische Ballettausbildung wird noch heute als selbstverständliche Voraussetzung professioneller Tänzer angesehen, und ein Großteil des internationalen Repertoires ist stilistisch zweifellos der Tradition des Balletts zuzurechnen oder erkennt diese Tradition freimütig als Wurzel und Inspirationsquelle des eigenen Tuns an. [...] Sein universeller Charakter und die daraus resultierende Fähigkeit zur Integration unterschiedlicher Einflüsse hat dem Ballett immer wieder neue Wege eröffnet – Wege, die einer an individuelle Inspiration und subjektiven Ausdruck gebundenen Kunst per definitionem versperrt bleiben müssen. (Dahms 2001:151f)

Im Zentrum dieser Ausführung über das revolutionäre Modellballett *Das rote Frauenbataillon* steht die Untersuchung und Diskussion der tänzerischen Gestaltung dieses Revolutionsballetts, wobei basierend auf einem sinologischen Ansatz im Lichte der Alt-Neu und China-Westen Dichotomien und in Anlehnung an Barbara Mittlers These auch die Bedeutung des *Roten Frauenbataillons* in seiner Rolle als chinesisches Kulturerbe erörtert werden soll. Die Modellopern, wie Mittler argumentiert:

[...] are everything else but the product of an iconoclastic, and xenophobic era as which the Cultural Revolution is so often described. Instead, they are manifestations of a hybrid taste which calls for the transformation of Chinese

²⁸ Zu Definition und Entwicklung von *Tanztheater*, siehe: Dahms 2001:175-177.

²⁹ Zu Definition und Entwicklung von *Postmodern Dance*, siehe Dahms 2001:170.

tradition according to Western standards, a taste which for a century has led to the creation of a Chinese culture of Western imprint. The model works are thus not to be considered the perversion of the Maoist experiment of re-inventing a new, Chinese but revolutionary, culture, instead, they have their rightful place in a long series of attempted syntheses of Western and Chinese heritage. (Barbara Mittler in: <http://www.sino.uni-heidelberg.de/staff/mittler/>) (2008-11-09)

Das dieser Untersuchung zu Grunde liegende datenbasierte Arbeiten stützt sich auf Sekundärliteratur westlichen, sowie chinesischen Ursprungs, sowie auf Primärquellen unter anderem in Form der medialen Aufzeichnung des *Roten Frauenbataillons* aus dem Jahre 1971³⁰. Die Interpretation der Sekundärliteratur erfolgt dabei unter Berücksichtigung der oben bereits vorweg genommenen Erkenntnisse Weigelin-Schwiedrziks (2008) zum Umgang mit dem erlittenen Trauma im postkulturrevolutionären Diskurs.

Neben der, für die Thematik relevanten, sinologischen Fachliteratur erfordert der Analyseschwerpunkt Tanz zum Zwecke einer Kontextualisierung interdisziplinäres Arbeiten. In diesem Zusammenhang sollen hier nicht nur tanzhistorische Fakten und Theorien innerhalb der Argumentation Berücksichtigung finden, sondern das chinesische Phänomen des Revolutionsballetts unter dem Blickwinkel eines modernen tanzwissenschaftlichen Ansatzes³¹ hinsichtlich der Natur tänzerischer Ausformungen als Reflexionen der Zeit und der Gesellschaft die sie hervorbringen, betrachtet werden.

A study of cultural activities during these years [1966-76] can help our understanding of the Cultural Revolution in two ways that counter the usual interpretations of the period. First, the innovation and experimentation in the field of culture in these ten years contrasts with the orthodox emphasis on destruction and failure. Second, a cultural perspective can encourage a greater sense of the continuities between the period before and after the Cultural Revolution. (Clark 2008:4)

Unabhängig davon, auf welches Erklärungsmodell man sich bezüglich der zur Einleitung der KR geführten Motive auch stützt, lassen sich nach eingehender

³⁰ Beim oben genannten handelt es sich um die von Jiang Qing initiierte und von den Regisseuren Pan Wen Zhan und Fu Jie umgesetzte Verfilmung des Balletts *Das rote Frauenbataillon* mit Liu Qingtang in der männlichen Hauptrolle (Hong Changqing) und Xue Jinghua in der weiblichen Hauptrolle (Wu Qinghua).

³¹ Vgl. dazu unter anderen: Weickmann 2002, Adshead/Layson 1994.

Beschäftigung mit den kulturellen Anstrengungen der Dekade von 1966-76 diese als – beinahe schon an Obsession grenzende – Ambition Chinas Kultur zu modernisieren begreifen. Unter dem mit dieser Erkenntnis einhergehenden Aspekt fällt nunmehr endgültig das Argument einer kulturhistorischen Diskontinuität, bedenkt man, dass in China in den vergangenen hundert Jahren immer wieder, unterschiedliche Ausformungen annehmende, Modernisierungsbestrebungen verfolgt wurden.

2 Exkurs: Tanz in China

Die Kunstform Tanz ist durchaus tief verankert in der chinesischen Tradition. Der folgende historisch-chronologische Ausflug zu den Wurzeln des chinesischen Tanzes bis hin zur chinesischen Tanzszene des 21. Jahrhunderts dient dazu, einen umfassenden Überblick über Entwicklungen und Einflüsse im Bereich des Tanzes in China zu vermitteln und ein zeitliches Raster zum Zwecke einer Orientierungshilfe zu erstellen. Dies scheint nicht nur allgemein in Hinblick auf die Thematik im Speziellen essentiell, sondern soll vor allem auch dazu dienen längerfristige Prozesse als solche wahrzunehmen.

Es mag auf den ersten Blick sonderbar und unerklärlich anmuten, dass gerade der europäische klassische Bühnentanz seine Niederlegung in den kulturrevolutionären Agitationsballetten fand. Eine eingehendere Betrachtung des Phänomens in einem großzügigeren zeitlichen und kontextuellen Rahmen fördert jedoch Aspekte zutage, die über Erklärungsansätze für die Wahl des Genres hinausgehend, Argumente entgegen eine für die Dekade 1966-76 angenommenen Zäsur³² der tanzgeschichtlichen Entwicklungen in China liefern und nicht davor halt machen, die geläufige Bezeichnung der kulturrevolutionären Modellopern als „a single flower blooming“³³ in Frage zu stellen.

Wenn auch das Ballett³⁴ und der *Zeitgenössische Tanz*³⁵ ursprünglich westliche Importe darstellen, so beruht die Kunstform Tanz in China doch im Wesentlichen auf einer eigenständigen mitunter auch wandelbaren Tradition – Assimilierungsprozesse und ein daraus hervorgehender Synkretismus im Zuge der Interaktion dieser unterschiedlichen Traditionen sind dabei nicht ausgeschlossen. Berührungspunkte

³² Einen Verweis auf die Inadäquatheit einer Periodisierung von 1966-76 in Hinsicht auf eine Reihe mit der KR assoziierter Phänomene liefert u.a. Law Kam-ye (2003:20)

³³ chin. *Yihua dufang*; Siehe dazu auch Clark 2008:174; Deng Xiaoping bezeichnete die Modellopern wiederholt als ‚blossoms of a single flower‘. (vgl. Mittler 1994:81)

³⁴ Der hier und in der weiteren Ausführung verwendete Terminus *Ballett* leitet sich vom italienischen *ballo*, also Tanz ab und beschreibt eine Form des Schautanzes, die sich ab dem 16. Jahrhundert zu einer hochstilisierten Kunst entwickelte und im Umfeld der von Ludwig XIV. gegründeten *Académie royale de danse*, ab dem späten 17. Jahrhundert ihre theoretische Niederlegung in der Formulierung der *Danse d'école* fand. (vgl. Dahms 2001:92)

³⁵ Der Terminus *Zeitgenössischer Tanz* bezieht sich auf die Entwicklungen im Bereich des Tanzes seit den 1980er Jahren, eingeschlossen Formen und Ausprägungen des *Postmodern Dance* und des Tanztheaters. (vgl. Dahms 2001:181)

Chinas mit westlichen Formen des Bühnentanzes gehen bis über hundert Jahre zurück. Sie stehen in Kontext mit den gesellschaftspolitischen Entwicklungen, im Anschluss an die auf Drängen der imperialistischen Westmächte hin vollzogene Öffnung Chinas Ende des 19. Jahrhunderts. Die Einrichtung internationaler Konzessionen in den Städten der chinesischen Ostküste ebnete unter anderem den Weg für eine erste Konfrontation mit künstlerischen Formen, Genres und Techniken aus dem Westen. Insbesondere Shanghai als „Fenster zur Welt“³⁶ avancierte zum Drehkreuz eines regen kulturellen Austausches im Zuge dessen nicht nur erste zögerliche Begegnungen mit dem westlichen klassischen Bühnentanz zu verzeichnen sind. Eines umfassenderen Interesses erfreute sich hingegen erstmals ein, für die Revolutionsballette nicht von minderer Bedeutung geltendes Medium – der Film. Ein weiterer nicht zu vernachlässigender Faktor im Kontext der Introdution und Auseinandersetzung mit westlichen Kunstformen ist der Trend hin zu Auslandsstudien – einhergehend mit im wachsenden Druck durch die imperialistischen Großmächte begründeten Modernisierungsbestrebungen Chinas am Beginn des 20. Jahrhunderts. (vgl. Pilz 1999a:74)

Eine politische Annäherung Chinas an die Sowjetunion Mitte des 20. Jahrhunderts wirkt auch auf das kulturelle Leben ein und so erfährt das Ballett, ursprünglich eine europäische Tradition – man spricht von einer französischen, sowie einer italienischen Ballettradition³⁷ – über den russischen Umweg in den 1950er Jahren seine Institutionalisierung in China und damit die Schaffung der Grundvoraussetzung für die potentielle Entwicklung einer eigenständigen chinesischen Ballettradition. Die russische Ballettradition, ihres Zeichens selbst eine durchaus junge dennoch äußerst einflussreiche, geht zurück auf den Choreographen Marius Petipa (1818-1910), der eine Verlagerung der Schaffenssphäre des Balletts von Mitteleuropa nach St. Petersburg ab den 1860er Jahren bedingte. (vgl. Dahms 2001:123,133f)

Die mit Bestrebungen hin zu einer Modernisierung argumentierte allgemein ablehnende Haltung gegenüber chinesischer Tradition, wie sie sich in der Dekade der Kulturrevolution gebarte, findet Parallelen in früheren Bewegungen, wie u.a. der

³⁶ “文化方面，她是西方文化输入的窗口” (Xiong 1999:4)

³⁷ „[...] Wie schon im 17. und 18. Jahrhundert erweist sich die Rivalität zwischen italienischer und französischer Kultursphäre [...] als Movens, das im Ballett des 19. Jahrhunderts zur Herausbildung zweier Traditionslinien führt.“ (Dahms 2001:123)

vom 4. Mai 1919 五四运动. Schon ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist eine – in der Form ihrer Äußerung wellenförmig – konsequente Hinwendung zu westlichen Praktiken, was sich auch in der Tanzszene Chinas widerspiegelt, zu verzeichnen. Die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in diesem Kontext verfolgte Defensivstrategie schlug spätestens mit der *Bewegung für Neue Kultur* 新文化运动³⁸ endgültig in eine Offensivstrategie um³⁹.

The May Fourth Movement (Schwarcz 1986, Lin 1979) was about abandoning Chinese tradition and embracing Western values because Chinese tradition was considered not only backward and uncivilized but also inhumane and even 'man-eating'. Aspiring members of the Chinese elite intelligentsia either physically went to the West (Japan was already being considered sufficiently Western) to seek the truth, or were devouring Western ideas from an ever growing canon of important textual translations. The overwhelming desire was a wholesale Westernization and a total destruction of the Chinese *mentalité*, that is, everything culturally Chinese. [...] (Gao 2008:34)

Mao Zedong propagierte seit Anbeginn die nicht all zu neue Idee einer „Selbststärkung“ 自強 durch „partielle Übernahme westlicher Errungenschaften“⁴⁰ speziell auch im Bereich der Kultur, wo die von ihm geprägte Parole „*Making Foreign Things Serve China*“ 洋为中用⁴¹ zum Leitmotiv der Opernreform werden sollte und schließlich ihre Manifestation in den Revolutionsballetten der KR findet. (vgl. Michel 1982:41)

Die These einer bislang meist in Abrede gestellten Internationalisierung der chinesischen Tanzszene in der Dekade von 1966-76 allgemein und dem voran des

³⁸ Die *Bewegung für Neue Kultur* äußerte sich in Form der 4. Mai-Bewegung von 1919 und der 30. Mai-Bewegung von 1925 (五卅运动). (vgl. Pilz 1999a:73)

³⁹ Zur Defensivstrategie als Weiterentwicklung des „*tiyong*“-Konzeptes bzw. der Offensivstrategie in Bezug auf Kulturtradition und Modernisierung in China, siehe: Pilz 2003:37.

⁴⁰ Die 1898 eingeleitete *100-Tage-Reform* – ein Rehabilitationsversuch der bereits dem Untergang entgegenblickenden Mandschudynastie der Qing – basierte auf diesem theoretischen Konzept, das auf Li Hongzhang und Kang Youwei (1858-1927) zurückgeht. (vgl. Osterhammel 1999:37ff)

⁴¹ Maos Leitsatz ist zweifellos eine Variation des „*tiyong*“-Konzepts (basierend auf dem Slogan „Chinese learning as the essence, Western learning as the practical application“ 中学为体西学为用. Sein Slogan räumt zweifellos Platz für eine breitere Auslegung in Hinsicht auf eine Adaption westlicher Praktiken ein, was unumgänglich erscheint, wenn man den Marxismus als ideologisches Fundament der KPCh betrachtet, dieser somit also die Ansprüche der „Essenz“ oder „*ti*“ erfüllt. (vgl. MacFarquhar/Fairbank 1974:102) In einer Stellungnahme des Vizepräsidenten der *China Central Ballet Troupe*, Huang Minxuan, aus 2005 zur chinesischen Tanzszene scheint das „*tiyong*“-Konzept deutlicher durch: „‘Chinese ballet’ means that we should use the performing style of this western art form to express the emotions of Chinese culture, and the feelings of Chinese people.“ (http://www.news.xinhuanet.com/english/2005-01/18/content_2474620.htm 05.11.2006)

politisch instrumentalisierten Balletts nährt sich nicht allein aus der Perspektive der Wahl eines ursprünglich westlichen Genres, sondern auch aus jener eines langsam erwachsenen bindenden Verhältnisses zu internationalen Entwicklungstrends u.a. im Bereich des Tanzes.⁴² So erscheint die Instrumentalisierung des Balletts als Werkzeug kommunistischer Propaganda während der KR nicht nur unter dem Aspekt seiner ursprünglichen Funktion unter Ludwig dem XIV., utlisiert zur Aufrechterhaltung des Status quo, und im Stil des sozialistischen Realismus der UdSSR⁴³, vereinzelt auch der DDR⁴⁴, weniger abwegig, sondern auch in Hinsicht auf den sich abzeichnenden internationalen Trend hin zu einer Renaissance des Genres Ballett. Auch die Stagnation der Entwicklung des *Zeitgenössischen Tanzes*, der in China auf der Tradition des deutschen *Ausdruckstanzes*⁴⁵ basiert, erklärt sich aus einem internationalen Kontext, insofern einerseits, als dass der Ausdruckstanz seine Instrumentalisierung durch die Nationalsozialisten im Dritten Reich erfuhr und andererseits dass nach Ende des Zweiten Weltkrieges eine darin begründet liegende Abwendung von dieser Form des Bühnentanzes stattfand. (vgl. Grau/ Jordan 2000:66)

Den Grundstein zu einem solchen oben beschriebenen Relationsverhältnisses, das man im weitesten Sinne auch als Globalisierung bezeichnen mag, bildet der westliche Kulturimport am Beginn des 20. Jahrhunderts, wie Li Chunhua, Leiterin der Ballettabteilung der Pekinger Tanzakademie formulierte: „Learning from the West is the first step“ um weiter auszuführen, dass:

[...] the next step should be to produce Chinese works which can honestly be judged as classics. But the nagging doubt remains as to whether western art can really be used to effectively express Chinese culture. [...] Ballet is distant from Chinese culture, so it is difficult to use it in a Chinese context. But on the other hand, because of its distance, it offers the opportunity to do something truly innovative, this is why The Red Detachment of Women and Raise the

⁴² Entgegen verbreiteter Auffassung, schreibt Clark 2008 (2008:158): “As model works, the ballets indicated the modernizing and institutionalizing ambitions of cultural practice in the Cultural Revolution.”

⁴³ Vgl. Mehnert 1972 in Ebon 1975:130; Dahms 2001:147.

⁴⁴ Der mit „realistischem Ballett“ in Verbindung zu bringende Name ist Jean Weidt (1904-1988). (vgl. Grau/ Jordan 2000:67)

⁴⁵ Der deutsche *Ausdruckstanz* baut auf ein apolitisches Konzept philosophisch verallgemeinerter Sichtweisen und allgemein gültiger Werte, das in den Arbeiten Rudolf von Labans (1879-1958) und Mary Wigmans (1886-1973) seinen Ursprung findet. Gerade eben aber diese all zu freie Interpretierbarkeit ermöglichte seine Instrumentalisierung durch die Nationalsozialisten ab den 1930er Jahren. (vgl. Dahms 2001:158,160; Grau/ Jordan 2000:57,60)

Red Lantern are so popular with western audiences.
(http://news.xinhuanet.com/english/2005-01/18/content_2474620.htm
05.11.2006)

Die zweite Phase in diesem Prozess gilt weniger der Kreation, wie es Li hier beschreibt, als einem Kopieren und Experimentieren nicht nur in Bezug auf das Objekt selbst, sondern auch auf seinen strukturellen Rahmen. Eine in dieser Phase eingeleitete Institutionalisierung bildet schließlich die Voraussetzung für einen zukünftigen innovativen Kreativprozess, der meist synkretistische Amalgamationen⁴⁶ hervorbringt und bestenfalls zu einer Herausbildung einer eigenständigen Tradition führen kann. Letzteres ist jedoch keineswegs Bedingung für das oben beschriebene Verhältnis. Der hier skizzierte Prozess bildet die Voraussetzung für eine erfolversprechende – vor allem im Sinne von massenwirksam – Instrumentalisierung der verpflanzten Tradition als politisches Propagandamedium.

Nicht zuletzt aus diesem Grund scheint es unerlässlich, wie in der folgenden Ausführung noch deutlich werden soll, die Entwicklungen auf dem Gebiet des Tanzes in China seit dem 20. Jahrhundert in Kontext und in Relation zu den Entwicklungen der adaptierten westlichen Genres zu stellen und das nicht unbedingt unter dem Aspekt einer „hinterher hinkenden Entwicklung“.

2.1 Historischer Rückblick

Der *Antike Chinesische Tanz* kann auf Grund archäologischer Funde⁴⁷ aus den 1970er Jahren bis über 5000 Jahre, in die Zeit der mythischen Kaiser Yandi und Huangdi⁴⁸, zurückverfolgt werden. (vgl. Ou 1998:29, Schmidt 1998:25) Bei dem heute zur Aufführung gelangenden *Antiken Chinesischen Tanz* handelt es sich um eine Rekonstruktion der ursprünglichen Form ohne Authentizitätsanspruch⁴⁹. (vgl. Clark 2008:168; http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesischer_Tanz) Es gilt als

⁴⁶ Siehe dazu Shils 1981:240-245.

⁴⁷ 1973 wurde im Wehrdorf Shang Su Jia Zhai, Provinz Qinghai, bei Ausgrabungen eine Tonschale mit Tanzdarstellungen gefunden. (siehe Ou 1998:29, Schmidt 1998:25)

⁴⁸ Huangdi, der „Gelbe Kaiser“, gilt dem Mythos nach als „Schöpfer der chinesischen Kultur“.

⁴⁹ „[...] imperial and aristocratic dance performed with elaborated orchestration at court and elsewhere. This historical legacy had been enriched by the recovery by scholars of evidence of traditional Chinese dance in such places as centuries-old murals in the Buddhist caves of Dunhuang, in northwest China.“ (Clark 2008:168)

wahrscheinlich, dass der in seiner Form dem Ballett sehr ähnliche Tanz des chinesischen Altertums seine Blütezeit sowohl während der Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.) als auch während der Dynastie der Tang (618 bis 907 n. Chr.) erlebte. (vgl. Ou 1998:29)

Wie der chinesische Tanzwissenschaftler Ou Jianping⁵⁰ ausführt, fand der Tanz während der Song- (960-1279 n. Chr.) und Ming-Dynastien (1368-1644 n. Chr.) als freie Kunstform ein jähes Ende. (Ou 1998:29) Grund dafür ist die sich zu dieser Zeit etablierende, neokonfuzianische philosophische Strömung der realistischen Schule «Li Xue»⁵¹, die „ein ethisch angelegtes Ordnungsprinzip (*Li*) in der Außen- und Innenwelt“ annimmt, „dem es durch bewusstes Lernen der schriftlichen konfuzianischen Tradition und durch Auseinandersetzung mit der Realität zu entsprechen gälte.“ (Amerbauer 2000:4) Selbst unter der Herrschaft der mandschurischen Qing (1644-1944) erfährt der Tanz keine Billigung als eigenständige Kunstform er bildet neben der Musik lediglich ein künstlerisches Teilelement der chinesischen Oper. In der Selben hat der Tanz nicht nur eine zentrale Rolle, hier hat er auch, wie der Opernpädagoge und Tanzhistoriker Wu Sun Chun⁵² erörtert, bis heute überlebt. (vgl. Wu 1998:33) Im Gegensatz dazu steht der chinesische Volkstanz, der auf Grund seines peripheren Aktionsradius scheinbar alle ideologischen Anfechtungen überdauern konnte. Das «Verzeichnis chinesischer Nationaltänze»⁵³ dokumentiert über 1000 Volkstanzformen der 56 chinesischen Volksgruppen, die auch heute noch immer wieder zur Aufführung gelangen. Darunter fallen, unter anderen: der Drachen-, Stelzen-, Löwen-, Yangge-, Hüfttrommel-, Landboot-, Rassel-, Tee- und der Erntelaternentanz. (vgl. Ou 1998:29; Gäßler 2002:23) Die Frage danach, wie sich ein derartiger Tanzreichtum so lange halten konnte, beantwortet Ou Jian Ping mit einem alten chinesischen Sprichwort, welches

⁵⁰ Ou Jianping (1956 -) zählt zu den ersten MA Absolventen im Fach Tanz in China. Er studierte Tanztechniken und Tanzkritik unter anderen in den USA und in Deutschland. Heute gilt er als chinesische Koryphäe auf dem Gebiet der Tanzwissenschaft und Tanzkritik. Er ist Mitbegründer der Tanzforschungsabteilung der *China Art Academy*. (siehe dazu: Solomon 1995:29)

⁵¹ „Unter dem »li« verstehen die Neokonfuzianer das höchste geistig-metaphysische Prinzip, dem alles Sein, vor alle die ganze materielle Welt, der gesamte Kosmos, unterliegt.“ (http://www.sino-liedtke.de/Chin_Geschichte/Song_Dynastie/song_dynastie.html)

⁵² „Wu Sun Chun lehrt Bewegungskunst der Oper und Geschichte des chinesischen Tanzes am National Institute of Arts in Taipeh, Taiwan.“ (Wu 1998:34)

⁵³ „Das «Verzeichnis chinesischer Nationaltänze» ist eine mehr als 30-bändige Dokumentation aus Beschreibungen, Bewegungsskizzen, Schrittfolgen, Notenbeispielen, Kostüm- und Ausstattungshinweisen, an der mehr als 1000 Wissenschaftler und Redakteure beteiligt waren, [...]“ (Ou 1998:29)

gleichzeitig auch den Titel seines 1998 publizierten Aufsatzes zum Thema Tanz in China bildet: «Die Berge sind hoch und die Herrscher fern». (Ou 1998:29) Diese Aussage Ous ist eine Anspielung auf die Grenzen der Handlungsfähigkeit und Intervention des chinesischen Kaiserhauses und später auch der Zentralregierung in Peking und die zwar beschränkte aber dennoch existente, nicht zu unterschätzende Autonomie der chinesischen Peripherie. Nicht allein in Bezug auf den chinesischen Volkstanz zeigt sich die Macht der Peripherien, auch im Zuge der Anstrengungen um eine nationalen Opernreform, folgend dem Yanan Forum über Literatur und Kunst 1942, soll dieses Paradigma erneut Bedeutung erlangen⁵⁴.

Eine Wiederaufnahme der Beschäftigung mit und Erforschung von Minderheitentänzen ab den 1940er Jahren, der sich unter anderen auch die chinesische Ikone des *Zeitgenössischen Tanzes* Dai Ailian⁵⁵ verschrieb, verlief in Einklang mit der multikulturellen Linie der kommunistischen Kulturpolitik mit dem Ziel sich provokativ gegenüber dem Han-Chauvinismus der GMD zu positionieren. (vgl. Gäßler 2002:35)

Eine nach der Gründung der Volksrepublik fortgesetzte Auseinandersetzung mit traditionellen Volkstänzen der Han, aber auch jener, ethnischer Minderheiten, fand ihre Niederlegung nicht allein in vorkulturrevolutionären Bühnenstücken, wie z.B. in *Der Osten ist rot*⁵⁶ (1964). Traditionelle chinesische Volkstänze fanden auch Eingang in die Choreographien der Modellballette, wo sie an Stelle der Mazurken, Tarantellas u.a. Nationaltänze traten die bis heute obligatorische Teilelemente des westlichen Balletts darstellen. Inwiefern die Einarbeitung traditioneller chinesischer Elemente in Form von Minderheitentänzen in die auf der westlichen Tradition des klassischen Balletts basierenden Revolutionsstücke dem Anspruch auf „Chineseness“ im weitesten Sinne damit der Etablierung einer eigenständigen Tradition gerecht wird, soll in Kapitel 4 nochmals ausführlicher behandelt werden. Paul Clark (Clark 2008:168f) verweist auf die Tatsache, dass die Minderheitentänze dem chinesischem Publikum in all ihrem Variantenreichtum selbst unter schärfsten Restriktionen im

⁵⁴ Zu den Schwierigkeiten in Form eines passiven Widerstands gegenüber der, mit der Reform der *Yangge*-Stücke eingeleiteten, Bestrebungen zur Reformierung der chinesischen Bühne, siehe: Michel 1982.

⁵⁵ Für detailliertere biographische Angaben zu Dai Ailian vgl. Kapitel 2.2.1 (Seite 29f) dieser Ausführung, bzw. Gäßler 2002:34ff und Ou in Solomon/ Solomon 1995:32.

⁵⁶ Für weitere Details zum Bühnenwerk *The East Is Red (Dongfang hong)* siehe: Clark 2008:158f, 168.

Bereich des künstlerischen Schaffens im Zuge der KR allzeit zugänglich waren, indem er fortführend argumentiert:

Folk-derived dance gave instant ‚national characteristics‘ (*minzu tese* or *minzuhua*) to performance forms that drew heavily on imported, Western artistic traditions. [...] China’s minority cultures as subject matter offered instant ‘Chineseness’ for the dance medium, even in somewhat modernized or homogenized versions. The other reason for the acceptance of such folk dances was that most Chinese audiences found them fun.

Ein weiterer interessanter Aspekt im Zusammenhang mit der Revitalisierung chinesischer Volkstänze ergibt sich aus der Betrachtung zeitgleicher Entwicklungen auf der Insel Taiwan. Die taiwanesishe Antwort auf die Einleitung der KR auf dem chinesischen Festland äußerte sich in einer intensivierten Orientierung hin zur Erforschung und Wiederbelebung traditioneller chinesischer Kultur, die in eine 1967 von der GMD-Regierung initiierten „Bewegung zur chinesischen Kulturrenaissance“ mündete. Für den Tanz bedeutete das in der Praxis eine forcierte Beschäftigung mit der Re-Interpretation von Volkstänzen und eine abrupte Zäsur für die Entwicklung im Bereich des sich gerade erst etablierten *Zeitgenössischen Tanzes*. (vgl. Chung 2008)

2.2 Westlicher Import des europäischen Bühnentanzes nach China: Die chinesische Tanzszene in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts präsentierte sich die chinesische Tanzszene nunmehr als Inexistent, wenn man vom Volkstanz absieht, der als einzige eigenständige Form des Tanzes überdauert hat. Der klassische chinesische Tanz fand sich ausschließlich degradiert zu einem untergeordneten Element der Pekingoper wieder. Somit soll es den Emigranten aus dem Westen zufallen, den Tanz in China in dieser Epoche wieder zu beleben.

Der vorwiegend erst mal einseitige Kulturtransfer geht zurück ins Jahr 1886 (Ou 1998:29)

und führte sich 1904 mit der Aufführung von Isadora Duncans⁵⁷ *Greek Dance* durch ihre einzige chinesische Schülerin Yu Rongling (1882-1973) vor der Kaiserinwitwe Cixi fort. (vgl. Gäßler 2002:24, Ou 1998:29, Solomon/ Solomon 1995:30)

Ähnlich wie das klassische Ballett in seiner Heimat war in China die Pekingoper um die Jahrhundertwende unter dem Aspekt eines tradierten Relikts mit einer zunehmend ablehnenden Haltung durch Kulturschaffende und Reformen konfrontiert. Im Bestreben sich von den Zwängen der alten Tradition zu lösen um in Richtung einer Modernisierung zu schreiten, begab man sich auf die Suche nach neuen mit einem modernen Staatswesen konform gehenden künstlerischen Ausdrucksmitteln und Präsentationsformen. In den USA zeichnete sich dies in der Herausbildung des *Modern Dance*⁵⁸ ab, während in Europa die Arbeiten Rudolf von Labans⁵⁹ und Mary Wigmans⁶⁰ den Weg in eine Tanzmoderne ebneten. Ganz im Gegensatz zu diesen in der totalen Ablehnung traditioneller Aufführungskonventionen wurzelnden

⁵⁷ „Isadora Duncan [1877-1927], die die Visualisierung innerer Welten durch subjektive Bewegungsmuster propagierte und das Ballett als Vehikel sinnentleerter Virtuosität unermüdlich brandmarkte, avancierte folgerichtig zur Identifikationsfigur jener Künstler, die ihre integrative Auffassung von Kunst und Leben als Fortschritt und das Ballett als Relikt einer untergehenden Welt ansahen.“ (Dahms 2001:136) Isadora Duncan gilt als die „Mutter“ des *Modern Dance*.

⁵⁸ Der *Modern Dance*, der hier und im Zuge der weiteren Ausführung in kursiv gesetzt sein soll, bezeichnet die Bewegung des Tanzes die um die Jahrhundertwende in Amerika seinen Ausgang nahm. Ihm zu Grunde liegt der Gedanke einer Befreiung von durch tradierte Konventionen auferlegten Zwängen. Aus dem, eine rein amerikanische Tradition darstellenden, *Modern Dance* gingen eine Anzahl komplexer Techniken und Stile hervor die sich jedoch in kein einheitliches pädagogisches System fassen lassen. Zu seinen Hauptvertretern zählt nach Isadora Duncan, Martha Graham und Doris Humphrey. (Dahms 2001:162,168; Thomas 1995:108)

⁵⁹ Rudolf von Laban (1879-1958), ungarischer Tänzer, Choreograph und Tanztheoretiker, zählt zu den wichtigsten Vertretern der deutschen *Ausdruckstanzbewegung*. Laban, der ein Konzept des *Freien Tanzes* verfolgte widmete sich in den Jahren 1911-1917 im Zuge von Sommerkursen in der von ihm begründeten *Schule für Kunst* in Ascona der Bewegungstheorie, aus der 1928 die, auch als *Labanotation* bekannte, Bewegungsschrift *Kinetografie (Laban)* hervor ging. Den dreißigjährigen Choreographen und Tanzpädagogen zog es schließlich nach Deutschland, von wo aus er ein Netz von Tanzschulen (Laban-Schulen) aufzubauen begann, das sich innerhalb der folgenden Dekade auf 25 Institute innerhalb Europas verdichten soll. 1927 gründete er das *Choreographische Institut* in Berlin. Laban entflohen 1937 dem nationalsozialistischen Regime in Deutschland, indem er nach England emigrierte. Zu seinen berühmtesten Schülern zählen Mary Wigman und Kurt Jooss. (vgl. Dahms 2001:156ff; Grau/ Jordan 2000:57f; Sorell 1981, in Thomas 1995:102; <http://www.laban.org/php/news.php?id=20>; <http://www.tanzarchiv-leipzig.de/?q=de/node/399>)

⁶⁰ Mary Wigman (1886-1973), neben Laban eine der zentralsten Figuren in der *Ausdruckstanzbewegung*, wandte sich gegen eine „Favorisierung des Rhythmus als bewegungsgestaltendem Element“ (Dahms 2001:156) ihres frühen Mentors Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950), dessen *Rhythmische Bewegungsanstalt* sie 1910 bis 1911 in Dresden und dann in Hellerau besuchte. Bei Rudolf von Laban kam sie schließlich in Kontakt mit dem *Freien Tanz*, von dessen bewegungskonzeptioneller Idee ausgehend sie den *Absoluten Tanz* entwickelte. Wigman folgte Laban 1913/14 nach München und begann dort ihre Laufbahn als Tänzerin, Choreographin und Pädagogin. 1914 brachte sie ihre berühmte Choreographie *Hexentanz* erstmals in München auf die Bühne. 1920 eröffnete sie ihre eigene Schule in Dresden, die sie gleichsam mit Beendigung ihrer Bühnenkarriere 1942 aufgab und erst 1950 in West-Berlin, wo sie sich inzwischen niedergelassen hatte wiedereröffnete. (vgl. Dahms 2001:156-159; Thomas 1995:102; Grau/ Jordan 2000:57f)

Tendenzen, verschrieb man sich in Russland der Weiterentwicklung des klassischen Balletts. Diese Bemühungen fußen auf den Ideen des Künstlerkollektivs *Mir iskusstva*⁶¹ und werden im renommierten 1909 von Sergej Djagilev⁶² gegründeten *Ballets russes* konsequent weitergeführt. (vgl. Dahms 2001:136)

Politische sowie sozioökonomische Umstände und das darin begründet liegende Verständnis von Modernisierung bedingen Chinas Blick gen Westen, der erst im Zuge der Offensivpolitik durch die Japaner in den 30er Jahren eine Relativierung erfahren soll. Obwohl das Interesse an abendländischen Formen vorrangig einer wachsenden marxistisch orientierten Intellektuellenelite zugeschrieben wird, ist die Orientierung nach und umfassende Beschäftigung mit westlicher Kunst nicht allein durch Mitglieder, der sich ab den 20er Jahren im ganzen Land etablierenden Linken Ligen der neugegründeten kommunistischen Partei getragen, wie es in der Parteipropaganda wiederholt⁶³. (vgl. Michel 1982:i) Die Gastauftritte Anna Pawlowas⁶⁴ 1922 in Shanghai, Ruth St. Denis⁶⁵ und Ted Shawns⁶⁶ 1925/26 in Dalian, Tianjin, Peking und Shanghai, Irma Duncans⁶⁷ russischer Schülerinnen 1926/27 und die Eröffnung von Tanzschulen durch aus der Sowjetunion geflohener russischer Ballettmeister sollten schließlich dafür Sorge tragen, den westlichen Bühnentanz in China zu etablieren. Nicht nur Hu Rongrong, Chefchoreograph des revolutionären Modellballetts *Das weißhaarige Mädchen*, ging aus diesen in den 20er Jahren ins Leben gerufenen Institutionen hervor, auch die legendäre europäische Prima

⁶¹ *Mir iskusstva* („Die Welt der Kunst“) ist ein ursprünglich 1899 von Djagilev in St. Petersburg gegründetes Kunstmagazin aus dessen Mitarbeiterkreis ein Künstlerkollektiv selben Namens hervorging.

⁶² Sergej Djagilev, oft auch „Diaghilev“ (1872-1929), russischer Herausgeber, Kunstkritiker, Kurator und Impressario;

⁶³ Hu Jubin (2003) liefert mit *Projecting a Nation. Chinese National Cinema Before 1949* in diesem Kontext und mit Hauptaugenmerk auf die Entwicklung der Filmindustrie eine äußerst aufschlussreiche Ausführung.

⁶⁴ Anna Pawlowa (1881-1931) war russische Primaballerina und Mitglied des Ensembles des St. Petersburgers Mariinski Theaters, später auch Mitglied des Ballets Russes, wo sie neben Vaslav Nijinsky die führenden Rollen übernahm.

⁶⁵ Ruth St. Denis (1879-1968). Die US-amerikanische Tänzerin, Choreographin und Pädagogin widmete sich nach einer klassischen Ausbildung dem *Modern Dance*. 1914 heiratete sie Ted Shawn, mit dem sie 1915 die Denischawn Tanzschule in Los Angeles gründete. Zu ihren wohl berühmtesten Schülern zählen Martha Graham, Doris Humphrey und Charles Weidman.

⁶⁶ Ted Shawn (1891-1972) gilt ebenfalls als Pionier des amerikanischen *Modern Dance*.

⁶⁷ Irma Duncan (1897-1977), deutsch-amerikanische Tänzerin und Pädagogin, war eine der ersten Schülerinnen aus Isadora Duncans Berliner Grünwald Tanzschule. Sie ist die Adoptivtochter Isadora Duncans.

Ballerina Assoluta Margot Fonteyn⁶⁸ begann 1933 ihre Tanzausbildung in Shanghai. (vgl. Ou 1998:29, Gäßler 2002:24, Schmidt 1998:28)

Parallel mit der Introdution westlicher Tanztechniken einher gehen die revolutionären und weitblickenden Versuche des Pekingopern-Darstellers Mei Lanfang⁶⁹ die traditionelle chinesische Tanzkunst wieder zu beleben. Ursprünglich Interpret weiblicher Rollen in der traditionellen chinesischen Oper unternahm er Anstrengungen unter anderen dahin gehend dem Tanz in der traditionellen Oper wieder mehr Bedeutung einzuräumen, indem er eigene Sequenzen und Stücke choreographierte und diese auch außerhalb des Kontextes Oper zur Aufführung brachte. (vgl. Wu 1998:33f; Michel 1982:100;Terrill 1984:192)

Die erste Tänzergeneration nach der kommunistischen Machtübernahme trat in den 50er Jahren in die Fußstapfen von Mei Lan-fong. Sie erlernte die Bewegungen von Kunqu-Meistern und integrierte deren Elemente in ihre eigenen «klassischen» Tanzstücke – eine Form des theatralen Tanzes in klassischen Kostümen, versetzt mit Bewegungselementen aus der Oper, doch ohne Gesang. Der sogenannte «klassische» Tanz auf der Bühne Chinas stand also nicht, [...], in einer alten Tradition, sondern entwickelte sich aus zeitgenössischen Arrangements, hergeleitet aus der chinesischen Oper“ (Wu 1998:33f)

Viele der durch Mei Lanfang⁷⁰ geprägten Ideen werden im Zuge der von den Kommunisten eingeleiteten Opernreform, die unter der Bezeichnung *Yangge*-Bewegung Eingang in die Geschichtsliteratur fand, ab den 1940er Jahren wieder aufgenommen. Seinen Anfang in der *Yanan Aussprache über Literatur und Kunst* 1942 nehmend, wurden bis 1944 Ziele und Richtung dieser Reform definiert. (vgl. Michel 1982:29,39). Für den Tanz bedeutete das:

In den Tänzen wurde zuerst die erotische Atmosphäre eliminiert, und die Reihe der komischen Gestalten in der großen Prozession (ta-yang-ke) wurde durch Tänzer ersetzt, die Arbeiter, Bauern und Soldaten darstellten. Indem so nur positive Gestalten auftraten, wollte man das Ta-yang-ko zu einem Tanz

⁶⁸ (1919-1991). Die Prima Ballerina Assoluta wurde 1954 Präsidentin der *Royal Academy of Dance* in London.

⁶⁹ Mei Lanfang (1894-1961) wurde 1955 neben Ma Shaopo zum Leiter des im Zuge der Opernreform gegründeten Pekingoperninstituts in Peking. (vgl. Michel 1982:44)

⁷⁰ Im Zuge seiner Auslandstourneen konnte Mei Lanfang viele Bewunderer gewinnen zu denen unter anderen George Bernard Shaw, Konstantin Stanislawski, Sergej Eisenstein und Bertold Brecht zählten. (vgl. Wu 1998:33)

der Solidarität machen. [...] Es traten nun positive Helden als Vertreter der Massen auf. (Michel 1982:29)

2.2.1 Wu Xiaobang und Dai Ailian – Pioniere des *Zeitgenössischen Tanzes* in China

Die kreative Beschäftigung mit Tanz während den 1930er und 40er Jahren in China ist eng mit den Namen Wu Xiaobang (1906-1995)⁷¹ und Dai Ailian (1916-2006) verbunden. Wu und Dai, die in der chinesischen Fachliteratur zu Nationalhelden empor gehoben werden, kamen im Zuge ihres Auslandsstudiums – Wu studierte mit Unterbrechung im Zeitraum von 1929-32⁷² Ballett am *Takada Dance Institute*⁷³ in Japan und im Zuge seines dritten Japanaufenthaltes 1935 deutschen *Ausdruckstanz* bei seinen ehemaligen Ballettkommilitonen Takaya Eguchi⁷⁴ und Misako Miya⁷⁵, Dai Ballett bei Anton Dolin⁷⁶, Marie Rambert⁷⁷ und Margaret Craske⁷⁸ und im Anschluss daran deutschen *Ausdruckstanz* in London bei Rudolf von Laban⁷⁹ und Kurt Jooss⁸⁰ – mit westlichen Tanztechniken in Berührung, die sie nach ihrer Rückkehr in die Heimat in ihre Choreographien einfließen ließen. Daraus ergibt sich, dass der moderne chinesische Bühnentanz genau genommen im deutschen *Ausdruckstanz* gründet und nicht im amerikanischen *Modern Dance*. Wu hatte sich im Klima zunehmender sozialer Missstände und politischer Wirren am Vorabend der

⁷¹ Wu leitete von 1949-54 das *Central Song and Dance Ensemble*. 1956 wurde er Direktor der *Beijing Dance School*, dessen Ensemble, das *Central Ballet*, er von 1963-64 ebenfalls leitete. 1964-66 bekleidete er dann das Amt des Vizedirektors des *Central Opera and Ballet Theatres*.

⁷² Nach dem „September 18 Incident“ war Wu gezwungen seinen Japanaufenthalt kurzfristig zu unterbrechen.

⁷³ Die Tanzschule ist benannt nach dem japanischen Tänzer, Choreographen und Tanzpädagogen Masao Takada.

⁷⁴ Takaya Eguchi, oft auch „Takaya“ Eguchi, etablierte als Tänzer und Choreograph den deutschen *Ausdruckstanz* in Japan. Vor allem in seiner Zusammenarbeit mit Misako Miya leistete er einen bedeutenden Betrag für die japanische Tanzmoderne.

⁷⁵ Misako Miya, die neben Takaya Eguchi und Wu Xiaobang ebenfalls eine klassische Ballettausbildung genossen hatte studierte im Anschluss daran bei Mary Wigman *Modern Dance*.

⁷⁶ Anton Dolin (1904-1925), britischer Balletttänzer und Choreograph, trat 1921 Djagilevs *Ballets Russes* bei. Er ist Gründer des Markova-Dolin Balletts und des London Festival Balletts.

⁷⁷ Marie Rambert (1888-1982): polnisch-britische Tänzerin und Ballettpädagogin;

⁷⁸ Margaret Craske (1892-1990), britischer Tänzer und Tanzpädagoge, zählt zu den führenden Persönlichkeiten in der Lehre der Cecchetti Methode.

⁷⁹ Rudolf von Laban beschäftigte sich zeitlebens in Theorie und Praxis mit dem sogenannten *Freien Tanz*, womit er – basierend auf seinem Verständnis der Beziehung zwischen Körperbewegung und Raum – neben Mary Wigman den Grundstein für die gesamte Tanzmoderne legte. (vgl. Dahms 2001:156ff,176)

⁸⁰ Kurt Jooss (1901-1979), Schüler Labans, fungierte als „Bindeglied zwischen den Generationen“, somit beeinflusste Labans tanztheoretisches Konzept auch die Arbeiten von Choreographen in den 1960er/70er Jahren. (vgl. Dahms 2001:176)

japanischen Invasion mit seinen auf klassischem Ballett basierenden Choreographien nicht mit Interesse von Seiten des Publikums gekrönt gesehen, was ihn 1935 abermals zu einem Studienaufenthalt in Japan bewog im Zuge dessen er an den deutschen Ausdruckstanz herangeführt wurde. Von 1937 bis 1946 unterrichtete Wu Tanz unter anderem auch in Yanan. Gemeinsam mit Dai Ailian entwickelte er die prokommunistischen, von einer antijapanischen Haltung geprägten Stücke *March of Red Flag* und *Joining Efforts*. (vgl. Gäßler 2002:30ff, Ou 1998:29, Solomon/ Solomon 1995:31)

Dai Ailian verschrieb sich mitunter der Erforschung und Revitalisierung von traditionellen Tänzen der chinesischen Minderheiten, was in Übereinstimmung mit der KP-Linie zur Zeit der Republik als progressiv und provokativ galt. Ab 1940 ging Dai dazu über vorrangig Stücke mit nationalistischem und antijapanischem Inhalt zu choreographieren. Nach der Machtübernahme durch die Kommunisten 1949 verschrieb sie sich ganz und gar dem kommunistischen Zweck und erwiderte als chinesische Repräsentantin wiederholt Einladungen zu Tanzfestivals in kommunistisch geprägte Länder in den 1950er Jahren, wo sie ihre Choreographien⁸¹ präsentierte. Seit sich Dai in der KR als Opfer der Linienkämpfe wiederfand, ließ sie keine weiteren Choreographien entstehen. 1982 wurde sie zur Vizevorsitzenden des internationalen Tanzrates der UNESCO berufen. (vgl. Gäßler 2002:35f)

2.3 Tanz in China unter Mao Zedong

1950 wurde in der DDR eine ‚Realismus-Debatte‘ vom Zaun gebrochen, die auf eine ‚Sozialisierung der Kultur in Anlehnung an das Sowjetische Modell‘ abzielte. Im Gegenzug zu einer rigiden Ablehnung alles dessen mit Faschismus Assoziiertem – darunter fällt auch der *Ausdruckstanz* – erfuhr das anti-individualistische Ballett, das sich auch in der Sowjetunion großer Popularität erfreute, einen Aufschwung. Parallel dazu zeichnete sich auch eine Renaissance des Volkstanzes ab. Unter dem

⁸¹ Zu Dai Ailians Choreographien zählen unter anderen die Werke *Long Live the People's Victory* zur Gründung der Volksrepublik 1949, *Grand Yangge Dance: Reconstructing our Motherland*, *The Great Unity of all the Chinese Nationalities*, *The Pigeon of Peace* und *Sozialism is Good*. (vgl. Gäßler 2002:35f) *The Pigeon of Peace* (和平鸽), auch als *Dove of Peace* übersetzt, entstand zu Beginn des Koreakrieges (1950) und zählt zu den ersten abendfüllenden chinesischen Ballettproduktionen. (vgl. Clark 2008:296)

sozialistisch re-interpretiertem Diktum Labans „in Jedem stecke ein Tänzer“ widmeten sich eine wachsende Zahl an professionellen-, wie auch Laienensembles der Erforschung und Präsentation von Volkstänzen ostdeutschen oder osteuropäischen Ursprungs. (vgl. Grau/ Jordan 2000:66)

In China zeichnen sich währenddessen deutliche Parallelen zu oben beschriebenen Tendenzen im Bereich des Tanzes ab. Darunter fällt nicht nur die, oft mit einer „diktatorischen“ Vereinnahmung der Szene durch Jiang Qing und ihre Modellstücke argumentierte Abwendung vom sich gerade etablierenden modernen Tanz⁸² in China, der im *Ausdruckstanz* seine Wurzeln wähnt, sondern auch eine, wie bereits in Zusammenhang mit Dai Ailian angesprochene, Auseinandersetzung mit Volkstänzen der Han, sowie der zahlreichen ethnischen Minderheiten. Rudolf von Labans Diktum findet sich auch in der bereits im Zuge der *Aussprache über Literatur und Kunst* 1942 in Yanan formulierten Forderung nach einer Kunst aus den Massen für die Massen, sprich „Arbeiter, Bauern und Soldaten“. (vgl. u.a. Jin 1970:23f; Wang 1998:35; Mao 1968, in AW Bd. III:88; vgl. Michel 1982:16f) Eine durch diesen Grundsatz künstlerischen Schaffens forcierte Laienbewegung ist in Hinsicht auf eine hochstilisierte Kunstform wie das Ballett schwer realisierbar, doch findet man im Volkstanz ein entsprechendes Medium für die Umsetzung dieses Diktums und zwar nicht nur in Form von an Popularität gewinnenden Amateuraufführungen des Volkstanzes selbst, sondern auch in der Praxis einer Integration von Elementen dieser traditionellen Tanzform ins Ballett. In der Spezifizierung ihres Kunstansatzes lässt Jiang Qing einen solchen Umgang mit Maos Weisung durchblicken:

Der Schlüssel für das dramatische Schaffen ist eine dreifache Verbindung der Leitung mit den Fachkräften und den Massen [...] Zuerst stellt die Leitung das Thema auf. Danach gehen die Autoren des Stücks an Ort und Stelle und sammeln praktische Erfahrungen [...] (Jiang Qing zit. in Gäßler 2002:41)

Nicht zuletzt aber ist neben einer stagnierenden Entwicklung des modernen Tanzes und der Popularisierung des Volkstanzes hier vor allem eine in der chinesischen Tanzszenen zu verzeichnende Hinwendung zum klassischen Ballett von zentralem Interesse. Die ab 1950 fortschreitende systematische Institutionalisierung des

⁸² Die hier verwendete Formulierung „moderner Tanz“, bezieht sich auf die Entwicklungen im Bereich des Tanzes, die von klassischen Formen abgehen und unterschiedliche Bewegungen, wie die des *Ausdruckstanzes*, des *Modern Dance*, etc. als Inspirationsquelle einschließen. Der spezifischere Terminus „*Modern Dance*“ steht zum Zwecke einer Absetzung im Zuge dieser Ausführung in „kursiv“.

klassischen Bühnentanzes nach sowjetischem Vorbild erfasst 1954 auch die chinesische Hauptstadt mit Eröffnung der Pekinger Tanzakademie und der Gründung des Ensembles *Experimental Ballet of Beijing Dance School* 1959, seit 1963 *Ballet Company of the Central Opera & Ballet Theatre*, kurz *Central Ballet*. Neben einem nicht nur am Repertoire ablesbaren, sondern auch in Stil und Ästhetik unverkennbaren sowjetischen Einfluss, sind zunehmend Experimente dahingehend zu beobachten, traditionelle chinesische Elemente, wie unter anderen die fließenden aus dem *Taijiquan* stammenden Bewegungen, mit der russischen Balletttradition zu kombinieren. (vgl. Ou 1998:29f, Gäßler 2002:25,27) Die aus diesen Bemühungen resultierenden ersten abendfüllenden chinesischen Tanzdramen (民族舞剧), stellen Hybridformen dar, die erstmals weniger von der Technik des Balletts zehren, als von der in Folge der Einführung des Balletts eingeleiteten Institutionalisierung von Tanz in China. Dazu zählen das 1957 unter sozialistischen Parametern entworfene, auf einer Volkssage basierende, Tanzdrama *The Precious Lotus Lamp* (宝莲灯) der Pekinger Tanzakademie, das 1959 von den Shanghaier *Tianma* Studios verfilmt wurde (vgl. Clark 2008:247) und das 1964 uraufgeführte „musik- und tanzgeschichtliche Epos“ (音乐舞蹈史诗) *Der Osten ist rot* (东方红), das 1965 als Film die Leinwände des Landes bespielte. (Clark 2008:158f) Während sich die Choreographie zu *The Precious Lotus Lamp* in erster Linie vormals noch auf Han-chinesische Volkstänze, den rekonstruierten klassischen chinesischen Tanz und Tänze der zahlreichen chinesischen Minderheiten stützt, zeichnet sich in *The East is Red* bereits eine fortschreitende Elaboration der Hybridität in Form der Integration von Replikationen einzelner aus dem alltäglichen Leben entlehnten Bewegungen, von Bewegungstraditionen aus der chinesischen Oper und der chinesischen Kampfkunst, sowie nicht zuletzt dem Ballett ab, die in dem *Roten Frauenbataillon* und dem *Weißhaarigen Mädchen* seinen Höhepunkt erreicht. (vgl. Clark 2008:159,168,251)

Die Konzeption der Revolutionsballette kann keineswegs in den dekadischen Rahmen der Jahre 1966-76 gepresst werden, vielmehr nimmt sie ihren tatsächlichen Anfang in der ersten Hälfte der 60er Jahre bzw. reicht sie in einzelnen Fällen sogar in Yanan-Tage zurück. So basiert *Das Rote Frauenbataillon*, auf dessen Entstehung in Kapitel 4 noch näher eingegangen werden soll, auf einem Roman von Liang Xin, dessen Vorlage sich wiederum 1960/61 Xie Jin für seinen gleichnamigen Film

bedient. (vgl. Mittler 1994:64) Die Ballettadaption aus dem Jahre 1964 ist mit der *Central Ballet Company*, dem Ensemble der Pekinger Tanzakademie in Verbindung zu bringen und entstand in Zusammenarbeit mehrerer Künstler auf Initiative des Kulturministeriums hin. (vgl. Clark 2008:159f; Clark 1987:64,102f) Die Ballettadaption des *Weißhaarigen Mädchens* durch die *Shanghai Ballet Company* geht unterdessen zurück auf ein in Yanan entstandenes Musikdrama selben Titels, das auf den für die Region Shaanxi charakteristischen „rice-sprout songs“ (*Yangge* 秧歌) basiert. 1965 in Shanghai uraufgeführt, erreicht das *Weißhaarige Mädchen* erst 1966 die Bühnen der chinesischen Hauptstadt. (vgl. Clark 2008:159-163; Michel 1982:38)

Die Jiang Qing in der Literatur häufig zugesprochene Involvierung in den Kreativprozess der Revolutionsballette negiert sich spätestens unter diesem Aspekt, nichts desto trotz soll sie mittels der ihr verliehenen Ämter zunehmend an politischem Einfluss gewinnend und in der KR gipfelnd, in eben dieser Dekade von 1966-76 zur zentralen Entscheidungsträgerin in Zusammenhang mit den Modellopern avancieren. (vgl. Mittler 1994:65, Clark 2008:163) Das spiegelt sich auch in einem anfangs noch heftigen Widerstand gepaart mit schonungsloser Kritik gegenüber der Aufführung der revolutionären Bühnenstücke, die im Zuge der KR im Sand verlaufen, wieder. In der Personifizierung einer „*headmistress*“ (vgl. Terrill 1984:247) schreitet Jiang Qing ab 1963 sprichwörtlich zur Tat, indem sie das Pekinger, sowie Shanghaier Ballettensemble dazu anhält sich dem Studium des *Roten Frauenbataillons* und des *Weißhaarigen Mädchens* zu widmen.⁸³ Liu Shaoqi soll mit seiner Kritik: „We cannot have forced reflections of contemporary life [...] Contemporary life cannot necessarily be reflected in ballet and foreign operas“ (in Chung/ Miller 1968:108f), im Zuge dieses Prozesses nicht der Einzige bleiben. Als Jiang Qing im Frühjahr 1964 das

⁸³ Schenkt man Clarks (2008:163) Ausführung: „Jiang Qing reportedly saw *The White-Haired Girl* for the first time on 18 April 1967, six days before her husband took the opportunity [...]“ Glauben, so ergibt sich daraus, dass sollte die Ausführung Chung/ Millers (1968:108f) korrekt sein, Jiang Qing die Promotion des *Weißhaarigen Mädchens* verfolgte ohne je zuvor das tatsächliche Ballett gesehen zu haben. Hier sei angemerkt, dass sich einerseits in Bezug auf die Entwicklungen im Bereich des Tanzes unter Mao Zedong allgemein und andererseits auf die Entstehung der Revolutionsballette und den Grad der Involvierung Jiang Qings in diesen Prozess im Speziellen „Mythen ranken“, was auch die unzähligen Ausführungen zum Thema widerspiegeln. Auf eigene Erfahrungswerte bauend, erscheint mir dies mitunter eine Konsequenz der bis zum heutigen Tag andauernden Uneinsehbarkeit möglicherweise relevanter Literatur zum Thema in der VRCh – so blieb auch mir der Zugang zu zwei Werken in der chinesischen Nationalbibliothek in Peking versperrt. Dabei handelt es sich um *Balei wutai hongqi piao: zan geming xiandai jingju* «*Hongse niangzi jun*» (*Die rote Fahne weht auf der Ballettbühne: Lob dem modernen revolutionären Stück «Das rote Frauenbataillon»*), herausgegeben von der *Zhejiang Peoples Press* und *Hongse niangzi jun: geming yangbanxi gushi* (*Das rote Frauenbataillon: Die Geschichte zu den Modellstücken*) der Autoren Chuan Hongbing und Ren Yinghong.

Arbeiter, Bauern und Soldaten Ballettensemble dafür zu begeistern sucht *Das rote Frauenbataillon* zur Aufführung zu bringen, stellt sich dem nicht nur Lin Mohan, künstlerischer Leiter des Ensembles und stellvertretender Vorsitzender der ehemaligen Propagandaabteilung, in den Weg, indem er anstatt dessen Proben für das chinesische Stück *Ta-chi and Her Father* anordnet, er erhält auch Unterstützung im Widerstand zu Jiangs unnachgiebiger Promotion revolutionärer Bühnenwerke in Form einer Weisung von oben, das Ballett *Schwanensee* für einen Gastauftritt in Hong Kong vorzubereiten. Kritik gegenüber den Balletten mit zeitgenössischen Themen dringt vor allem aus dem Kreis um Zhou Yang⁸⁴ und nicht zuletzt warnt Xu Pingyu, Vizeminister für Kultur: „Don't desist from staging 'Swan Lake' just because 'The Red Detachment of Women' is being staged. This would bring great losses [...] You must never discard from the old repertoire“. (Chung/ Miller 1968:110, 121ff; vgl. Witke 1979:465)

In the spring of 1964, Comrade Chiang Ch'ing personally led the task of revolutionizing the ballet, and brought Chairman Mao's red line on literature and art to our troupe. When the play [*The Red Detachment*] was chosen, counter-revolutionary revisionist Lin Mo-han promptly suggested to rehearse "Tachi and Her Father" which extolled bourgeois human nature, in a vain attempt to lead the reform of ballet astray. At that important juncture, Comrade Chiang Ch'ing closely followed the course of revolutionization and specifically selected for rehearsal "The Red Detachment of Women" which manifested Chairman Mao's idea on the people's war [...] (Zhong Runliang, Ballerina aus dem *Roten Frauenbataillon*, 1967, zit. in Chung/ Miller 1968:311f)

Am Vorabend der Kulturrevolution stehen somit die auf einem länger währenden Prozess der Auseinandersetzung mit dem westlichen Genre Ballett sowie der Reformierung der Kunst gemäß sozialistischer Maßstäbe basierenden und letztlich aus einer intensiven Zusammenarbeit professioneller und renommierter Künstler hervorgegangenen, Revolutionsballette *Das rote Frauenbataillon* und *Das weißhaarige Mädchen* bereit – der großen Stunde ihres Einsatzes mit jedem Tag einen Schritt näher.

⁸⁴ Als am 11.Juli 1950 die direkt dem Kulturministerium unterstellte *Zentrale Kommission für Theaterverbesserung* (中央戏剧改新委员会) ins Leben gerufen wurde, übernahm der damalige stellvertretende Kulturminister Zhou Yang den Vorsitz. (vgl. Michel 1982:43f)

2.3.1 Kulturrevolutionäre Modellballette an vorderster Front: Die Jahre 1966-1976

As an art form, like the other arts, dance is a minority concern (and a minority concern within the arts), which is participated in by a minority and viewed by a minority of the public. As such it can be seen to reside within the confines of the tradition of 'high' culture. But it is not as simple as that because even its most classic or traditional form (ballet) slips across into the domain of popular (mass) appeal, as consumer capitalism extend its grip into the traditionally exclusive arena of high culture. (Jameson zit. in Thomas 1995:2)

Die politischen und ökonomischen Umstände im Anschluss an den gescheiterten *Großen Sprung nach Vorne* (大跃进) erforderten die ungeteilte Aufmerksamkeit der chinesischen Regierung, infolgedessen Künstler am Vorabend der KR in den Genuss relativ großer Freiheiten gelangten. (vgl. Michel 1982:97) Der zu diesem Zeitpunkt immer noch intime Kreis Tanzbegeisterter soll schließlich nicht unter einer Kommerzialisierung im kapitalistischen Kontext, wie im Zitat angesprochen, sondern im Zuge der Instrumentalisierung des Balletts als sozialistisches Propagandamedium gesprengt werden. (vgl. Clark 2008:159) Eine Popularisierung der bereits in der ersten Hälfte der 1960er Jahre entstandenen Revolutionsballette unter den Massen⁸⁵, nimmt mit dem Startschuss zur *Großen Proletarischen Kulturrevolution*⁸⁶ im Frühjahr

⁸⁵ Sich auf die von Mao bereits zu Yanan Zeiten erhobene Forderung nach einer Popularisierung der Kunst (vgl. Michel 1982:16) beziehend, ruft auch Jiang Qing dazu auf: "We must popularize; popularization is our basis. But we must also, on the basis of popularization, raise our level. [...]" (Jiang Qing, zit. in Schönhals 1996:198) Dem schließt sich Zhou Enlai an, der neben Revolutions- und Nationalcharakter (革命化 und 民族化) als Kriterien für die Ballettadaptionen auch den breiten Zuspruch der Massen (群众化) nennt. (vgl. Clark 2008:163)

⁸⁶ Der Begriff „Kulturrevolution“ stellt keineswegs eine neue Wortkreation dar: „The first kulturnaia revoliutsia, involving iconoclastic attacks on pre-revolution culture by militant youths, was a movement organized by Stalin.“ (Law 2003:4) Mao, der bereits im Dezember 1958 in Folge des gescheiterten *Großen Sprungs* vom Amt des Staatspräsidenten zurücktreten hatte müssen initiierte am Beginn der 60er Jahre die *Sozialistische Erziehungsbewegung* „im Kampf gegen die kapitalistischen Elemente im Machtapparat“. Zu diesem Zwecke wurde 1964 auch die *Fünfergruppe für die Kulturrevolution* unter Leitung Peng Zhens ins Leben gerufen. Im Zuge einer im Dezember 1964 durch Deng Xiaoping einberufenen Sitzung des Zentralkomitees zu Fragen hinsichtlich der *Sozialistischen Erziehungsbewegung*, wurde Mao, wie er später zu Protokoll gibt, sein drohender Machtverlust ernsthaft bewusst. Um die Loyalität ihm gegenüber im chinesischen Machtapparat auf die Probe zu stellen bediente er sich der Kritik von Wu Hans Stück *Hai Rui Dismissed from Office*, ein historisches Gleichnis in Anspielung auf aktuelle Regierungsgeschäfte. (vgl. Michel 1982:102f; Law 2003:26f; Witke 1979:318,322,329f) Im Zuge der schon seit 1965 von Shanghai aus vorbereiteten – in diesem Kontext sei der Name Yao Wenyuan genannt – Einleitung der KR im Frühjahr des Jahres 1966 erscheint auch am 18. April im medialen Sprachrohr der VBA (*Jiefangjun Bao*) ein Editorial unter dem Titel „Hold High the Red Banner of Mao Zedong Thought, Actively Participate in the Great Socialist Cultural Revolution“ („*jiji canjia shehuizhuyi wenhua da geming*“). (vgl. Michel 1982:144; Clark 2008:23; Law 2003:30; MacFarquhar/ Fairbank: 1974:82) Die Ziele der KR sind im sogenannten 16-Punkte-Dokument (*shiliu tiao*), das im Zuge der 11 Plenarsitzung des 8ten ZKs der KPCh am 8. August 1966 angenommen wurde, formuliert. (vgl. Chung/ Miller 1968:145f; Hoxha 1979:267f, Clark 2008:93f)

1966 und der damit einhergehenden Kompetenzumstrukturierung seinen Lauf. Die offizielle Beauftragung Jiang Qings durch den damaligen Verteidigungsminister Lin Biao im Februar 1966 die Leitung der *Beratung über die Arbeit in Literatur und Kunst in der VBA* zu übernehmen und die ihr im Mai 1966 zugesprochene Position der stellvertretenden Leiterin, der nach Ausschaltung der *Fünfergruppe für die Kulturrevolution* mit Genehmigung des ZK neuinstallierten *Gruppe für die Kulturrevolution*⁸⁷, statteten Maos Frau mit der nötigen politischen Macht aus, die Revolutionierung der Kunst nach ihren Maßstäben unter Anleitung des Vorsitzenden nunmehr widerstandslos voranzutreiben. Den ihr gewährten Führungsanspruch im Bereich Kultur nutzte Jiang Qing dazu die chinesische Kunstszene mit „ihren“ Modellen, darunter fallen auch die beiden Revolutionsballette *Das rote Frauenbataillon* und *Das weißhaarige Mädchen*, ausnahmslos zu durchdringen um mittels damit propagandistisch heraufbeschworenem Personenkult Maos Macht zu re-konstituieren und seine sowie ihre eigene zu legitimieren. (vgl. Lu 1998:78; Chung/ Miller 1968:135f; Michel 1982:144; Witke 1979:341ff,370) Im Februar 1966 hatte Lin Biao gemeinsam mit Jiang Qing das Dokument „Summary of the Forum on Literature and Art in the Armed Forces with which Comrade Lin Biao Entrusted Comrade Jiang Qing“ erarbeitet um Jangs Auftritt auf der politischen Bühne vorzubereiten. (vgl. Lu 1998:87) Bei diesem offiziellen Schriftstück handelt es sich um eine unmissverständliche verbale Untermauerung von Jangs Kompetenz und Macht, die jedem weiteren wie auch immer gearteten Widerstand vorgreifen soll:

[...] Peking operas with contemporary revolutionary themes like the [...] have been approved by the broad masses of workers, peasants and soldiers and acclaimed by Chinese and foreign audiences. They are pioneer efforts which will exert a profound and far-reaching influence on the socialist cultural revolution. They effectively prove that even that most stubborn of strongholds, Peking opera, can be taken by storm and revolutionized and that foreign classical art forms such as the ballet and symphonic music can also be remolded to serve our purpose. This should give us still greater confidence in revolutionizing other art forms. (“Summary of the Forum on Literature and Art in the Armed Forces with which Comrade Lin Piao Entrusted Comrade Chiang Ch’ing”, zit. in Chung/ Miller 1968:208)

⁸⁷ Die von Chen Boda geleitete *Gruppe für die Kulturrevolution* stellt eine Neukonfiguration von Mao gegenüber loyal gesinnter Führungskräfte dar, mit sowohl Jiang Qing und Zhang Chunqiao als stellvertretende Leiter als auch den sich treu erwiesenen Genossen Yao Wenyuan und Kang Sheng, der als einziger aus der alten Konstellation der *Fünfergruppe* übernommen worden war. (Witke: 1979:343)

Mit Unterstellung zahlreicher renommierter künstlerischer Ensembles unter die Kompetenz der VBA und der *Gruppe für die Kulturrevolution* ab November/Dezember 1966 (vgl. MacFarquhar/ Fairbank 1974:608; Witke 1979:350), war ein weiterer Schritt dahin getan, Jiang Qing die „Schirmherrschaft“ über den Kultursektor zu gewähren und die von ihr forciert und dirigierten Modellstücke im zentralen Scheinwerferlicht auf allen Bühnen Chinas erstrahlen zu lassen – als „cultural weapon to eliminate the enemy and to educate the people“ (Mao Zedong 1967, zit. in Lu 1998:109). Im Sog der eine ungeahnte Selbstdynamik annehmenden Radikalisierung⁸⁸ in den Jahren 1966-68 die das Land ins Chaos stürzen ließ, erlahmte auch die Produktionstätigkeit am Kunstsektor, was unweigerlich dazu führte, dass dieser einzig von den bereits etablierten Modellstücken beherrscht wurde. Richtet man seinen Blick auf die chinesische Tanzszene der Zeit, so eröffnet sich einem diese Tatsache in Form der konkurrenzlosen Existenz der beiden Revolutionsballette *Das rote Frauenbataillon* und *Das weißhaarige Mädchen*. Während selbst der beständige und unermüdliche Ruf Jiang Qings zur Konzeption neuer revolutionärer Ballette in Anlehnung an die Vorgängermodelle scheinbar im Chaos verhallte, ist auch kein Nachweis zur Entstehung der den Personenkult um Mao huldigenden „praise dances“ (vgl. Clark 2008:169) in dieser Phase der KR zu erbringen.

Erst im Zuge einer Rekonstitution staatlicher Kontrolle ab 1968, einer „period of Maoist power restructuring agenda“ (Mark Luper in Law 2003:194), wird der Kulturbetrieb wieder aufgenommen:

*The Red Detachment of Women and The White-haired Girl were not the only dances performed on China's stages in the late 1960s. Two kinds of dance performances continued to educate and, perhaps, entertain Chinese audiences. One kind built on the mainstream efforts from the 1950s and early 1960s at melding an indigenous and modern form of dance. The 1964 performance of *The East is Red* represented this orthodox achievement. The late 1960s and 1970s saw considerable expansion in this repertoire [...] The other kind of dance was even more highly politicized and more in the nature of moving tableaux than of actual dance. Performers in contemporary dress*

⁸⁸ Mao's Slogan „To rebel is justified“, lieferte den am 18. August 1966 durch formale Introduction bestätigten *Roten Garden (hongweibing)* die Legitimation zu Gewaltexzessen, deren Eskalation man ab 1967 mit der *Xiixiang*-Politik zu begegnen suchte, im Zuge der Millionen junger urbaner Studenten und Intellektueller als „Disziplinarmaßnahme“ aufs Land geschickt wurden. (Law 2003:36-46;194,266; MacFarquhar/ Fairbank 1974:82; Chung/ Miller 1968:143f,150f; Mittler 1994:253,327; Yang 1994:32; Schönhals 1996:215-226)

assumed the poses of revolutionary group statuary. The former kind of dance remained largely in the hands of professionals: The latter was the realm of the local and the amateur. (Clark 2008:168)

Dennoch bedingen erst die Entwicklungen vor dem Hintergrund des Ende 1971 eingeleiteten „New Course“ (vgl. Mark Luper in Law 2003:196) einen größeren Facettenreichtum im Bereich des Tanzes. Ab Beginn der 70er Jahre bespielten nunmehr eine Reihe von teils in Anlehnung an die vorangegangenen Modellballette entstandenen, teils auch aus Experimenten mit traditionellen chinesischen Tanztechniken hervorgegangenen Neuproduktionen die Theater, deren Konzeption auf die Arbeit professioneller Choreographen der dem Militär unterstehenden Ensembles bzw. aber einzelner Amateurensembles, die inzwischen zahlreiche einst renommierte Künstler beherbergten, zurückgeht. (vgl. Clark 2008:173) Dazu zählen unter anderen (vgl. Clark 2008:172):

- *Little Guards of the Railroad* (铁道小卫士), 1970, Produktion des *China Railroad Song and Dance Ensemble* (文工团)
- Tanzdrama über den Soldaten Yang Lin der *Changchun City Song and Dance Company* (歌舞团), 1970
- *Sons and Daughters of the Grasslands* (草原儿女), 1974, Produktion der *China Dance-Drama Company* (中国舞剧团)
- *Ode to Yimeng Mountains* (沂蒙颂), 1974, Produktion der *China Dance-Drama Company*
- *Happily Giving Grain* (喜送粮), 1972, Production der *Hainan Nationalities Song and Dance Company*
- *War-horse Cries* (战马嘶鸣), 1974, Produktion der *General Political Department Song and Dance Company*

Ein ebenfalls in den 70er Jahren Gestalt annehmendes Phänomen in Kontext mit den revolutionären Modellballetten stellt die Zuhilfenahme eines gleichfalls am Beginn des 20. Jahrhunderts seine Introdution in China erfahrenen künstlerischen Mediums dar – des Films. Um die Effizienz des Propagandamittels „Revolutionsballett“ zu erhöhen geht man ab 1971 unter Jiang Qings Diktat dazu über die Modellstücke auf Celluloid zu bannen. Den Anfang dazu macht *Shanghai*

TV mit einer Bühnendokumentation über *Das weißhaarige Mädchen* 1970 in schwarz-weiß. Darauf folgen die ebenfalls in schwarz-weiß gehaltene Verfilmung des *Weißhaarigen Mädchens* im selben Jahr, die Verfilmung des *Roten Frauenbataillons* durch Xie Tieli 1971 (Pekinger Filmstudios) (vgl. Gu Baozi 2005:341-344), der Farbfilm *Das Weißhaarige Mädchen* 1972 (Shanghaier Filmstudios) und die Verfilmung der der zweiten Generation von Modellballetten zuzuordnenden Stücke *Sons and Daughters of the Grasslands* (Pekinger Filmstudios) und *Ode to Yimeng Mountains* (*August First Feature Film Studios*) 1975. (vgl. Clark 1987:128; Clark 2008:92,126,164f,170ff)

Gebannt auf unzählige Rollen Film sind uns die Modellballette bis heute in ihrer ursprünglichen Choreographie, als Exempel erster Versuche einer Sinisierung des Balletts zugänglich, gleichzeitig ist aber auch ihrer Instrumentalisierung durch die staatliche Propaganda – zumindest bezogen auf den Grad ihrer Verbreitung – damit genüge getan. Als Ausgeburten künstlerischer Auseinandersetzungen im Zuge des 20. Jahrhunderts stellen sie Kreationen der chinesischen Tanzgeschichte dar, die selbst noch im 21. Jahrhundert nationale sowie internationale Bühnen bespielen.

2.4 Tendenzen im Tanz in China heute: Von den 80ern ins 21. Jahrhundert

Das im Januar 1976, noch vor offiziellem Ende der KR in Peking abgehaltene, 1300 Partizipanten zählende Tanzfestival, im Zuge dessen 262 Tanzproduktionen zur Aufführung gelangten (vgl. Clark 2008:173), liefert den Hinweis auf eine mehr oder minder aktive Tanzszene am Ende der 70er Jahre, die allein schon durch ihre Existenz einen Beitrag zur tanzgeschichtlichen Entwicklung in China geleistet hat und mit der verbreiteten Darstellung – in Ausklammerung jeglicher Entwicklungen im Bereich des Tanzes in der Ära Mao Zedong – der Zeit unmittelbar nach der Öffnung Chinas unter Deng Xiaoping als „Stunde Null“ im Prozess der Entwicklung des chinesischen modernen Tanzes konkurriert. Letztere, sowohl westliche als auch chinesische tanzwissenschaftliche Auseinandersetzungen dominierende Auffassung, lässt einerseits das Bild eines amerikanischen Kulturchauvinismus entstehen, der seine Befriedigung in der Orientierung der chinesischen Tanzszene ab den 90er

Jahren am *Modern Dance* findet, andererseits spiegelt sie die scheinbar immer noch im Denken chinesischer Intellektueller tief verwurzelte und nach außen hin mit wiederholten Hinweisen auf die viele tausend Jahre alte chinesische Kultur getragene Idee von der technischen Überlegenheit des Westens wider. (vgl. Clark 2008:183) Nicht nur unter dem Aspekt, dass das klassische Ballett bis heute als Grundlage für professionelle Tänzer angesehen und dabei als „Wurzel und Inspirationsquelle des eigenen Tuns“ (Dahms 2001:151) akzeptiert wird – was selbstverständlich gewissermaßen als eurozentrische Sichtweise gewertet werden kann, sich aber unter Berücksichtigung der Tatsache, dass die hier im Diskussionsmittelpunkt stehende Tradition des *Modern Dance* ein eben westlicher Import ist, relativiert – bilden die Entwicklungen im Bereich des Tanzes ausgehend von einer konsequent verfolgten Institutionalisierung des Balletts ab Mitte des 20. Jahrhunderts in China auch die Basis für jegliche nachfolgenden tänzerischen Äußerungen.

Darüberhinaus springt einem nicht zuletzt die gewissermaßen einen Widerspruch heraufbeschwörende Huldigung der „Pioniere des modernen Tanzes in China“ Dai Ailian und Wu Xiaobang als solche ins Auge, die den meisten tanzwissenschaftlichen Betrachtungen über China zu Grunde liegt. (vgl. dazu Gäßler 2002:30-36; Ou in Solomon/ Solomon 1995:29-35)

China blickt heute auf eine Landschaft von Tanzausbildungsstätten und Ensembles, die fortwährend im Wachstum inbegriffen ist. Neben der Pekinger Tanzakademie (北京舞蹈学院), die heute vier Studiengänge beherbergt, nämlich Volkstanz, klassischen chinesischen Tanz, Ballett und *Modern Dance*, sind unter anderen die *Shanghai Dance School*, die *Guangdong Dance School*, die Pekinger *Ballet Company of the Central Opera & Ballet Theatre*, das *Shanghai Ballet*, das in Shenyang angesiedelte *Liaoning Ballet* (gegr. 1981), das *Tianjin Ballet* (gegr. 1992) und das *Guangzhou Ballet* (gegr. 1994) zu nennen. (vgl. Schmidt 1998:25; Gäßler 2002:27; Ou 1998:30)

Die Vorhut im Kontext eines modernen Tanzes am chinesischen Festland bildet die Ende der 80er Jahre ins Leben gerufene *Guangdong Modern Dance Company* (offizielle Gründung erst 1992), gefolgt von dem ersten unabhängigen Tanz Theater *Beijing Living Dance Studio* (1994), der 1995 gegründeten *Beijing Modern Dance Company*, der relativ jungen Beijing *LDTX* (雷动天下) *Modern Dance Company* (gegr.

2005) und der, einen regen künstlerischen und personellen Austausch mit *Beijing LDTX* und der *Guangdong Modern Dance Company* (GMDC) pflegenden, in Hong Kong angesiedelten, *City Contemporary Dance Company* (CCDC). Letztere wurde bereits 1979 vom Choreographen und heutigen künstlerischen Leiter Willy Tsao gegründet. (vgl. Solomon/ Solomon 1995; Schmidt 1998:26; Ou 1998:30; <http://www.culturbase.net/artist.php?1222>; <http://www.culturbase.net/artist.php?1227> ; <http://www.ccdc.com.hk>)

Ein letzter Name soll hier noch in Zusammenhang mit der Etablierung eines chinesischen modernen Tanzes genannt werden, nicht nur auf Grund des auffallend großen Interesses, dass diesem Ensemble innerhalb der vergangenen Jahre durch die internationale Tanzcommunity entgegengebracht wurde, sondern auch der durchwegs positiven Rezensionen seiner Produktionen – ganz im Gegenteil zu den Urteilen gegenüber der am Festland entstandenen Arbeiten – die von einer „perfekten Verschmelzung von Ost und West“ innerhalb dessen sich die „Körpersprache asiatischer Kampfkunst mit dem Vokabular des amerikanischen *Modern Dance*“ zu einem „unnachahmlichen neuen Stil“ mischt (http://www.tanz.at/KRITIK_2005/texte/KRIT_04_151.html), sprechen: Das *Cloud Gate Theater*. Die 1970 vom Tänzer und Choreographen Lin Huaimin in Taipei gegründete Kompanie, scheint nicht allein mit seiner Namenswahl – „Cloud Gate“, also „Wolkentor“, der Name des ersten nachweisbaren chinesischen Tanzes, der um 4000 v.Chr. entstanden sein muss – Anspruch auf die Etablierung einer chinesischen Tradition des modernen Tanzes zu erheben. (vgl. Schmidt 1998:25; Chung 2008)

Die Rezeptionen betreffend die Entwicklungen im Tanz am Festland in den 90er Jahren, fußen einerseits weiterhin auf Charakterisierungen dieser als „art for politics sake“, vor dem Hintergrund einer zentral gesteuerten Ästhetik und dem Argument, dass Kunst ein Werkzeug zur Erhaltung der nationalen Stabilität und gleichzeitig auch Indikator für diese Stabilität darstellt (vgl. Schmidt 1998:26; Solomon/ Solomon 1995:55; Guo 2004:32), andererseits weisen sie auf eine Wende hin zu einer Kunst „for moneys sake“, mitunter eine Konsequenz der vom zunehmenden Inflationsdruck nicht ganz unberührt gebliebenen Tanzinstitutionen. (vgl. Wang 1998:36f, Schmidt 1998:26)

The rise of the modern, Chinese consumerist world by the early twenty-first century perhaps marked a bigger break than the seemingly more startling changes immediately after 1976. [...], the ideological commodification of culture in the CR can be said to have laid the groundwork for the commercialization of culture in this century. (Clark 2008:261)

Am Ende steht die Frage, ob der seit Ende der 80er Jahre eingeschlagene Weg in eine chinesische „Tanzmoderne“ – und in diesem Kontext sei auch der Terminus „Tanzmoderne“ selbst in Frage gestellt – basierend auf der Idee, wie sie vom ADF (*American Dance Festival*) in Zusammenarbeit mit der *Guangdong Modern Dance Company* verfolgt wird „not to transplant an American art form [*Modern Dance*], but to transfer principles that will make possible a new synthesis“ (Gitelman in Solomon/ Solomon 1995:57) die erwarteten Früchte tragen wird. Vom heutigen Standpunkt aus kann man in Bezug darauf ausschließlich Mutmaßungen für die Zukunft anstellen, denn wie sich die Vermittlung von Grundprinzipien einer „sprawling concert art form with no single vocabulary and common grammar“, die auf amerikanische Werte wie „change, invention and diversity“ (Gitelman in Solomon/ Solomon 1995:52) aufbaut, durch nicht-China-affine Gastdozenten innerhalb eines wenige Wochen/ Monate andauernden Lehrauftrages als Stimulus für die Entwicklung einer modernen tänzerischen Sprache basierend auf der chinesischen Tradition und Kultur gestalten soll, bleibt bislang offen. (vgl. Gitelman in Solomon/ Solomon 1995:51-57)

Die Revolutionsballette, denen weitgehend ein Bedeutungsverfall mit Ende der KR attestiert wurde haben, wie der Tanzhistoriker Wu Sun Chun (1998:34) es formuliert, „ihre eigenen Legenden geschaffen“: „In September 2007, one of the opening performances in the determinedly modernist and international, egg-shaped National Theatre just west of Tian’anmen Square was the ballet *The Red Detachment of Women*.“ (Clark 2008:261)

3 Tanz und Politik

Über die Diskussion rund um die Frage: Was ist Kunst?⁸⁹ hinwegblickend, sollen im Zuge dieses Kapitels einige Überlegungen dahingehend angestellt werden, in wieweit der Bühnentanz⁹⁰ eine Funktion⁹¹ erfüllen kann, darf oder soll und in welchem Zusammenhang dies mit einer Politisierung des Tanzes bzw. seiner Instrumentalisierung steht. Ein Blick auf tanzgeschichtliche Entwicklungen zeigt, dass Tanz und Politik ein höchst emotionales Paar bilden, das trotz Intermezzi immer wieder zueinander finden soll. Nicht nur das einem Kontext propagandistischer Indienstnahme „als eine visuelle Manifestation und physische Verkörperung sozialer, politischer und kosmischer Ordnungstheorien“ (Franko 1993, zit. in Weickmann 2002:35) entsprungene Ballett pendelt im Zuge der Entwicklung zwischen Politisierung und Entpolitisierung. Selbst Bestrebungen der Tanzmoderne dahingehend apolitische Konzepte für den Tanz zu verfolgen, wie sie sich im Zuge der von Deutschland ausgehenden *Ausdrucktanzbewegung* bzw. aber im amerikanischen *Modern Dance* durch Mary Wigman, Doris Humphrey oder aber Martha Graham – letztere die damit ihre frühen Arbeiten zu negieren scheint – am Beginn des 20. Jahrhunderts abzeichnen, scheinen nicht erfolgsversprechend in Hinsicht darauf die Beziehung von Tanz und Politik restlos aufzubrechen. Ausgehend von der Annahme „that dance would suffer if the movement were subordinated to the social or political dogma; it would lose its specificity and thus its independence as an art form“ (Thomas 1995:36), verfolgen Humphrey und Graham das Konzept einer „transformation of reality through the medium of formed movement, which itself is a transformation of everyday, ‘natural’ movement“ (Thomas 1995:108). Das Fehlen eines einheitlichen pädagogischen Systems, sowie der interpretative Freiraum, der

⁸⁹ Einer Diskussion dieser Frage soll hier nicht weiter nachgegangen werden, da sie den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Fokus dieses Kapitels bilden somit die vor dem Hintergrund der politischen Instrumentalisierung einer als Kunstgattung etablierter Tanzform angestellten Überlegungen hinsichtlich des Verhältnisses von Kunst und Funktion bzw. aber Kunst und Revolution.

⁹⁰ Hier und im weiteren Verlauf der Ausführung stehen ausschließlich Formen des sich als eigenständige Theatergattung etablierten Tanzes zur Diskussion, nicht aber Volks- oder Gesellschaftstanz bzw. rein rituell-sakrale tänzerische Äußerungen.

⁹¹ “Dance can be an educator in traditional ways, a transmitter of cultural and social taboos, a conditioner of youthful enthusiasm. In all this it can be on the side of the political establishment. Yet the dialectic of such a functionalist theory must allow that dance and music can be also instruments of social change.” (Spencer 1985:207) Zu funktionalistischen Theorien in Kontext mit Tanz vgl. weiters Spencer 1985:8-11,209.

sich aus der propagierten Darstellung verallgemeinerter Lebenseinsichten ergibt, führen diese „revolutionären“ Anstrengungen nicht nur an ihre Grenzen, im Sinne der Möglichkeit sich aus sich selbst heraus zu erneuern, sie liefern darüberhinaus entgegen ihrer ursprünglichen Intention politisch utilisierbares Instrumentarium. (vgl. Dahms 2001:152f,158,160; Grau/Jordan 2000:57; Thomas 1995:36,102,108,113) Ob nun politisch subversiv oder aber in Einklang mit dem politischen Programm eines jeweilig herrschenden Regimes und in letzter Instanz einer Instrumentalisierung des Tanzes durch dieses – tänzerischen Äußerungen unterliegt in den meisten Fällen eine politische Komponente – in welcher Form diese in Erscheinung tritt, ist mitunter durch exogene Faktoren beeinflusst:

The same dance form may generate different meanings as its setting, participants, and institutional frameworks change [...]. Large institutions, such as schools, mass media, and governmental organizations, necessarily shape and constrain the frameworks through which people learn about, participate in, create, and produce dancing. (Foster 1995:181)

In der Abwendung von „bourgeois“ klassischen Tanzdramen, voll von „Vögeln und Biestern“⁹² (vgl. Mittler 1994:65; Terrill 1984:249f) zum Zwecke der „Errettung“ des Balletts „aus seiner Dekadenz“ (vgl. Lunatscharki zit. in Raunig 2005:10; vgl. auch Jiang Qing 1968 zit. in Lu 1998:122) wiederfährt diesem Genre in China erneut eine Politisierung. Mit der Kreation der Revolutionsballette und ihrer Promotion durch Jiang Qing, die im Zuge der KR ihren Höhepunkt erreicht, erfüllt sich schlussendlich auch die proklamierte Funktion der Kunst im „Überbau“⁹³. Die sich mit Beginn der KR etablierende Bezeichnung *yangbanxi* für die Modellstücke, stellt ein Wortkonstrukt dar, das es bis zu diesem Zeitpunkt in der chinesischen Sprache nicht gegeben hat. Der Terminus „*yangban*“, also „Muster“ oder „Modell“ geht aus einem ökonomischen Kontext und zwar in Referenz zu den „Muster- oder Modellkommunen“ Ende der 50er Jahre hervor. Mit dem Synonym *yangbanxi* wird, gemäß der dem Konzept zum „Überbau“ unterliegenden Idee, zumindest semantisch eine Brücke zwischen Kultur und ökonomischer Basis geschlagen. (vgl. Witke 1979:420)

⁹² Diese, von Jiang Qing geprägte, Aussage spielt auf das ihr verhasste klassische Ballettwerk *Schwanensee* an. (vgl. Mittler 1994:65; Terrill 1984:249f)

⁹³ Der von und unter Mao immer wieder zitierte marxistische Terminus „Überbau“ versteht sich in Kontext alles dessen, was sich unter „Kultur“ zusammenfassen lässt, also der Erziehung, Wissenschaft, Kunst und Literatur. Der Überbau fungiert nach kommunistischer Theorie dazu, die ökonomische Basis zu ergänzen. (vgl. Witke 1979:410)

3.1 „Aus Wasser werde Wein“ – Debatte zur Funktion und Funktionalisierung von Tanz

Zum Verhältnis von Tanz und Funktion ist zu bemerken, dass selbst die Tanzerneuerer rund um die Jahrhundertwende bzw. am Beginn des 20. Jahrhunderts, wie unter anderen eine Isadora Duncan – in diesem Sinne ganz im Einverständnis mit den Traditionalisten in Form der Ballettmeister des 17., 18. und 19. Jahrhunderts – die Funktionalisierung des Körpers im Tanz nicht in Frage stellen. (vgl. Weickmann 2002:157) Gerade der Gedanke des tanzenden Körpers als non-verbales Ausdrucksmittel: „we treat the body as pre-linguistic, and/or expressive of some inner-emotional state“ (Thomas 1995:6), kehrt die emotionale Komponente des Tanzes hervor, die wiederum den Tanz als geeignetes Medium für die Übermittlung politischer Inhalte erscheinen lässt: „[...] like other nonverbal arts, as a creature of climate, dance can generate feelings and emotions leading to the creation of ideas for action“ (Spencer 1985:208). Innerhalb eines sozialistischen Kunstdiskurses setzt auch Eisensteins Theorie zur Attraktionsmontage auf eine bewusst eingesetzte „emotionale Erschütterung des Rezipierenden“, die die „Möglichkeit einer Wahrnehmung der ideell-inhaltlichen Seite des Vorgeführten – der letztendlichen ideologischen Aussage – bedingen“ (Eisenstein 2006:10). Der „Stimulus zur Aktion“ manifestiert sich im sozialistischen Kontext in der Agitation der Massen. Ein massenbezogener Ansatz, also ein Ruf nach einer „Kunst für alle“, wie er erstmals in der sowjetischen Kulturpolitik der 1920er ertönte und auch aus Maos China wiederhallt⁹⁴, ist in Bezug auf die Agit-Kunst die, wie Eisenstein (Eisenstein 2006:15) ausführt, dem „gesellschaftlichen Bedürfnis (Klassenkampf)“ nachkommt, von entscheidender Bedeutung. (vgl. auch Wagner⁹⁵ und Lunatscharski⁹⁶ zit. in Raunig 2005:13; Raunig 2005:136; Hoxha 1979:277)

⁹⁴ Die Forderung nach einer „Kunst für die Massen“ (*dazhonghua*), begleiten in China u.a. die Slogans „learning from the masses“ oder aber „serving the people“ (*wei renmin fuwu*). (vgl. Mittler 1994:37) „Wenn man im Theater die Gestaltung der Bilder der Volksmassen mißachtet, dann kann dies ohne weiteres die historische Rolle der Volksmassen herabsetzen und spricht die Hauptkraft, die die gesellschaftliche Entwicklung in der Geschichte vorantrieb, unbewußt den wenigen Kaisern, Königen, Generalen und Kanzlern zu.“ (Ning Fu-ken zit. in Michel 1982:88) Lu Hsüns Parole aus den dreißiger Jahren »Literatur der Massen für den nationalen revolutionären Krieg« soll von Mao aufgenommen die Grundlage seines Referats bei der *Aussprache in Yanan* bilden. (vgl. Witke 1979:202) Im Zuge seines Referats formuliert Mao dann wie folgt: „All our literature and art are for the masses of the people, and in the first place for the workers, peasants and soldiers: they are created for the workers, peasants and soldiers and are for their use.“ (zit. in Lu 1998:512) Vergleiche dazu ferner: Jin 1970.

⁹⁵ „1849 verfasst Wagner unter dem Eindruck der gescheiterten bürgerlichen Revolution in Deutschland seine Schrift »Die Kunst und die Revolution.«.“ (Raunig 2005:7)

[...] As the workers, peasants and soldiers were the main force of the movement [KR], the propaganda needed to address itself to them. The next social group that the propagandists aimed at was the young people, especially students. [...] Unexperienced and idealistic, the young students were very susceptible to propaganda. (Yang 1994:56)

Während Lunatscharski sich innerhalb der Debatte einer Verkettung von Kunst und Revolution dem Begriff Propaganda verwehrt, indem er auf eine Differenzierung von Agitation und Propaganda pocht (siehe Lunatscharski zit. in Raunig 2005:11) bedient sich Yang (1994) im Zuge seiner Diskussion der Propagandarhetorik in der chinesischen Kulturrevolution eines diese beiden Termini vereinenden, von Ellul geprägten Begriffs – der „propaganda of agitation“:

Since it is characteristic of explosive and revolutionary movements, all kinds of revolutions, from ancient to the most current, employ this type of propaganda. [...] Its effectiveness lies in the fact that it manages to appeal to a simple and violent sentiment within human beings – hate. [...] Hate, the ancient and most violent sentiment of all mankind, has been used as a fundamental weapon by propagandists to lead people to action. (Yang 1994:20)

Diese nach Gründung der VRCh 1949 neben einer „propaganda of integration“⁹⁷ koexistierenden Ausformung von Propaganda, der man sich im Zuge der zahlreichen in Folge initiierten Kampagnen und damit auch der KR im „Kampf gegen den Feind“ immer wieder bediente, baut auf das dem Konfuzianismus entlehnte „dämonologische Paradigma“.

[...] Mao constantly warned that “Although the armed enemies vanished, the unarmed enemy still exists. We must not relax our vigilance.” Oriented and directed by his “class struggle” theory, the forty years’ history of the People’s Republic has witnessed numerous political movements. In each movement, a particular group of men and women have been singled out as the enemy to be persecuted, purged and even executed. Such persecution and purge went to its extreme during the CR. [...] (Yang 1994:20f)

Als traditionelles Kulturgut sah sich das „dämonologische Paradigma“ unter dem kommunistischen Regime heftigen Attacken ausgesetzt im Zuge derer scheinbar

⁹⁶ Lunatscharski, der unter Lenin, wie auch unter Stalin mit der Entwicklung der sowjetischen Kulturpolitik betraut war, publizierte in den frühen 1920er Jahren einen Artikel mit dem Titel »Die Revolution und die Kunst«. (vgl. Raunig 2005:7f)

⁹⁷ “It [propaganda of integration] is a propaganda of conformity ... a long-term propaganda, a self-reproducing propaganda that seeks to obtain stable behavior, to adapt the individual to his everyday life, to reshape his thoughts and behavior in terms of the permanent social settings” (Ellul zit. in Yang 1994:22)

einzelne der ihm innewohnenden Elemente den Angriffen unterlagen. Nichtsdestotrotz überrascht das diesem Konzept unterliegende Prinzip einer Gut-Böse-Kategorisierung und einer daraus erwachsenden Legitimation zur Ahndung der die gesellschaftliche Ordnung bzw. die nationale Stabilität gefährdenden Elemente während der KR mit überwältigender Präsenz. Der durch vorangegangene Attacken entstandene symbolische Freiraum wurde nun mit Schlagworten der sozialistischen Propaganda, wie unter anderen „(Klassen)Kampf“, „Konterrevolutionär“, oder aber „Revisionist“ bestückt, wobei die die Propaganda konstituierende Entität in die Rolle des Exorzisten schlüpfte. (vgl. Barend J. ter Haar in Woei 2002:27-68)

Entgegen der fein nuancierten künstlerischen Umsetzung dieses Prinzips in der traditionellen Pekingoper, erscheint die Propagandapolarisierung von Gut und Böse innerhalb der revolutionären Modellstücke geradezu grell. Unter Zuhilfenahme einer Reihe von speziellen Darstellungstechniken, auf die im Zuge der Ausführung noch näher eingegangen werden soll, werden unmissverständlich ideologische Inhalte transportiert und Meinungen geformt – ganz im Sinne eines Eisensteinschen „Traktors, der die Psyche des Zuschauers mit der geforderten Klassenzielsetzung umpflügt.“ (Eisenstein 2006:46) Aus der Palette der konstant wiederkehrenden, bewusst eingesetzten symbolischen Formeln sticht das Spiel mit konnotierten Farben in dessen Zentrum die Farbe rot steht, nicht nur als besonders eindringlicher visueller Effekt hervor, es spiegelt sich auch im Titel des Revolutionsballetts *Das rote Frauenbataillon* wieder. (vgl. Ebon 1975:xiii-xiv; Woei 2002:56f; Lu 1998:488)

Für Ellul (in Yang 1994:52) definiert sich Propaganda im Aufruf zur Tat. Um diesem vor allem im politischen Kontext Folge zu leisten, bedarf es einer richtungsweisenden Hand, woraus sich umgekehrt wiederum die Hauptintention des sich der Propaganda Bedienenden erschließt. Der einerseits durch die Propaganda kreierte, andererseits sich auch in dieser wiederpiegelnde, allgegenwärtige Personenkult hatte Mao im Zuge der KR in den „Pantheon des Prestiges“ erhoben, von wo aus er als „Retter“ und „Befreier“ die Rolle des „großen Lehrers“ in der Erziehung der Massen übernimmt. (vgl. Mao Ze-dong zit. in Lu 1998:109; Yang 1994:63; Law 2003:9; Michel 1982:48, Witke 1979:195) Die Forderung an die Kunst eine didaktische Funktion zu übernehmen, die Zhou Yang bereits 1952 in seiner Abschlussrede zum

nationalen chinesischen Theaterfestival äußert (vgl. Michel 1982:48), lehnt sich mitunter an angestammte Traditionen (vgl. Michel 1982:166):

In old China the arts were seen in functional terms, as cement to keep in place the bricks of the Confucian social order. The plots of the operas reinforced filial piety. [...] Chinese opera, telling moral tales from the past, its heroes gorgeous and its villains grotesque, is a potential tool of ideological dictatorship. (Terrill 1984:34;243)

Indem Mao Jiang Qing als sein wohl loyalstes Sprachrohr mit der Leitung der Kulturangelegenheiten betraut, schafft er mit Beginn der KR die Basis dafür, sein Projekt der „Revolutionierung des Bewusstseins“ der Massen (vgl. Witke 1979:195,407f) im „Kampf gegen „Feudalismus, Kapitalismus und Revisionismus“ (Jiang Qing zit. in Lu 1998:112) ungehindert verfolgen zu können. Die Modellstücke, vor allem aber das Ballett, ermöglichen Jiang Qing wiederum nicht nur „ihre“ revolutionären Heldinnen im Scheinwerferlicht der nationalen Bühnen zu präsentieren, sondern darüberhinaus ihre eigene Autorität auf der politischen Bühne zu untermauern. (vgl. Ebon 1975:xiv; Gao 2008:53; Terrill 1984:243) Vor diesem Hintergrund sollte Jiang Qing mit ihrer, bereits in der Einleitung angesprochenen, Argumentation – stellungnehmend zur Kritik an den Modellstücken: „[...] only when you have pure boiled water can you make [...] wine“ (Terrill 1984:245; Chung/ Miller 1986:104; Michel 1982:105f) insofern Recht behalten, als „ihre“ revolutionären Modelle wahrlich den Grundstoff für den Wein im Sinne ihrer politischen Karriere stellten.

3.2 Politisierung des theatralischen Tanzes

„Eine Kunst um der Kunst willen, eine über den Klassen stehende Kunst, eine Kunst, die neben der Politik einherginge oder unabhängig von ihr wäre, gibt es in Wirklichkeit nicht.“ (Mao zit. in Michel 1982:20) Grundsätzlich stellt die, wie hier von Mao ausgeführte Idee einer Verknüpfung von Kunst und Politik, die sich unter anderen auch auf den Tanz erstreckt, kein Novum der sozialistischen Kulturpolitik dar. Im Gegenteil, und im Speziellen bezogen auf den Tanz, sei bemerkt, dass eine solche Praxis bereits im Europa der absolutistischen Ära Tradition hatte und seither unter diversen politischen Regimen eine Renaissance erlebte. Eine Politisierung von

Tanz bedeutet aber nicht unweigerlich auch eine Instrumentalisierung des Selben durch das herrschende Regime. So verfolgten z.B. Jean Weidt (vgl. auch Kapitel „Exkurs: Tanz in China“:21) in Europa, sowie Dai Ailian und Wu Xiaobang in China (vgl. „Exkurs: Tanz in China“:28ff; Ou in Solomon/ Solomon 1995:31) eine politische Interpretation des *Ausdruckstanzes*. Sowohl die chinesischen Pioniere des modernen Tanzes als auch der deutsche Tänzer und Choreograph Weidt schufen aus einem gesellschaftspolitischen Kontext heraus sozialkritische Werke, die letzterer unter anderen mit seinem 1929 in Berlin gegründetem Tänzerkollektiv *Die roten Tänzer* zur Aufführung brachte. (vgl. Dahms 2001:160) In ihre Reihen fügt sich auch der Österreicher Johann Kresnik (1939-), der vor dem Hintergrund der Studentenbewegung Ende der 1960er Jahre mit Ausdrucksformen eines politisch engagierten *Tanztheaters*⁹⁸ zu experimentierten beginnt. (vgl. Dahms 2001:177) Noch einen Schritt weiter in Zusammenhang einer Politisierung des Tanzes geht die Amerikanerin Helen Tamiris (1905-1966), Vertreterin des *Modern Dance*, Choreographin und Pädagogin, indem sie entgegen Grahams und Humphreys Auffassung einer Inkompatibilität von Politik und Tanz, die Meinung vertritt, Propaganda und Kunst wären vereinbar, denn Kunst und Unterhaltung dürften keinen Exklusivitätsanspruch erheben. (vgl. Thomas 1995:113)

Unmittelbar vor dem Hintergrund der Diskussion des Verhältnisses von Tanz und Politik, erscheint die sozialanthropologische Betrachtung Paul Spencers (1985:17), innerhalb welcher – auf eine dem Tanz unterliegende charismatische Dimension hindeutend – die „semireligious fascination of dancing“ in Kontext mit Max Webers Charismakonzept gestellt wird: „a *gift of grace* that enhances the moral authority of a leader in the eyes of his followers. A dance performance may be endowed with a similar elusive quality capable of generating an infectious excitement“, besonders interessant.

⁹⁸ Dem Tanztheater wohnt die Fusion tänzerischer Mittel mit theatralischen Darstellungstechniken inne. Das sich ausgehend von Deutschland zu einer eigenständigen Form des Tanzes etablierende Tanztheater, setzt sich vom Ballett durch einen bewussten Bezug zur Realität ab. (vgl. Dahms 2001:175)

Eine Politisierung des Tanzes nahm seinen Ausgang im *Ballet de cour*⁹⁹ Ende des 16. Jahrhunderts mit dem von Beaujoyeux inszenierten *Ballet comique de la Reine*, eines Auftragswerkes Heinrich III. aus dem Jahr 1581. (vgl. Weickmann 2002:32f) Dabei wird eine Reflexion soziokultureller Muster in Form der Darstellung einer Gesellschaftsordnung mit dem Souverän im Zentrum des Gravitationsfeldes nicht nur auf Basis der von den Tanzmeistern seit der Renaissance propagierten Idee einer zentralen Körperachse und der sich daraus ergebenden aufrechten Haltung des, sich aus der Hüfte empor schraubenden Oberkörpers als Reflex der Zentrierung auf den Herrscher, sondern auch in Bezug auf die Interaktion der einzelnen tanzenden Körper zueinander und dieser im Raum-Zeit-Kontinuum – der Choreographie – verfolgt. (vgl. Weickmann 2002:34f)

[In dem] von Beaujoyeux erdachten *Balet-Comique de la Royne* 1581 [...] verstand man die horizontale räumlich-geometrisch geregelte tänzerische Bewegung als Projektion göttlicher Ordnung auf Erden. Die mathematisch bestimmbaren Bewegungen der Himmelskörper, in ein geometrisches Bezugssystem gebracht, das von den tanzenden Mitgliedern der höfischen Gesellschaft nachvollzogen werden konnte, sollte nun auch in der realen Welt hierarchisch gegliederte Ordnung stiften. [...] Im Zentrum des geisteswissenschaftlich fundierten und zugleich politisch funktionalisierten Kunstwerkes stand der König als irdischer Repräsentant des Schöpfers göttlicher Weltordnung. Der zunehmend politisch entmachtete Adel, der im Rahmen des zentralistisch organisierten Machtapparates nur noch bei Hof am aktuellen Geschehen teilhaben konnte, durfte sinngemäß nur im *Corps de ballet* mitwirken, während der König die Sonne repräsentierte, um sich die *pairs* als Planeten bewegten.“ (Dahms 2001:95f)

Erste Versuche einer Theoriebildung in Zusammenhang mit dem theatralischen Tanz gehen zurück ins 17. Jahrhundert, auf die durch Ludwig XIV. installierte *Académie royale de la Danse* und die aus ihr hervorgehende Kodifizierung des Tanzes in Form der *danse d'école*. Die Bemühungen des absolutistischen Monarchen, der sich selbst in tänzerischen Manifesten seiner Macht präsentierte, wurzeln in der Intention die Kontrolle über tänzerische Äußerungen und die Übermittlung ideologischer Inhalte durch diese, mittels Reglementierungen zu gewährleisten. (vgl. Dahms 2001:101; Weickmann 2002:36f) Dies wiederum zeigt, dass die Rolle eines Staates im Kontext

⁹⁹ Das bereits im 16. Jahrhundert entwickelte Konzept des *Ballet de cour*, etablierte sich am Beginn des 17. Jahrhunderts zu einer „zwar komplexen, aber formal klar strukturierten dramatischen Gattung in der unterschiedliche Künste mehr oder weniger harmonisch zusammenwirkten“. (Dahms 2001:96)

der Etablierung einer Tanztradition nicht zu unterschätzen ist. (vgl. Grau/ Jordan 200:59f)

In Bezug auf den Schaffungsprozess von Werken des theatralischen Tanzens, kristallisieren sich bei eingehender Betrachtung gewisse Parallelen einer in der absolutistischen Ära vorherrschenden Praxis und jener in China im Kontext der Revolutionsballette hervor. Lag im 17. Jahrhundert die künstlerische Leitung zumindest offiziell in den Händen aristokratischer Laien, so widmeten sich doch in erster Linie professionelle Künstler dem künstlerischen Kreativprozess. (vgl. Dahms 2001:96) Gemäß einer, auch dem chinesischen Kaiserhof nicht fremder Praxis, kultivierte Jiang Qing einen ihr zu Diensten stehenden Künstlerkreis, im Zuge dessen sich nicht zuletzt der Status der einst auf unterster Ebene der Gesellschaftsordnung rangierenden Schauspieler nun als „Verkünder der offiziellen Lehre“ drastisch änderte. (vgl. Terrill 1984:245; Witke 1979:436; Lu 1998:136)

Die Schauspieler, die sie [Tschiang Tsching] betreute, agierten nicht nur auf der revolutionären Bühne, sondern auch in der revolutionären Geschichte. Bis Mitte der siebziger Jahre sah man überall in den Großstädten und auf dem Lande die riesigen Photos der Kulturhelden und –heldinnen, der neuen Stars des Überbaus. Ihre überdimensionalen Gesichter waren die einzigen, die neben den würdigen Portraits der Gründerväter des Kommunismus, Marx, Engels, Lenin, Stalin und Mao, auftauchten. (Witke 1979:437)

Nach einem kurzweiligen Intermezzo der Entpolitisierung des Balletts kam es spätestens in der revolutionären Ära in Frankreich am Ende des 18. Jahrhunderts abermals zu einem Widererstarken der Instrumentalisierung des Genres. (Weickmann 2002:18,47) Während sich im Zuge des 19. Jahrhunderts das Ballett weitgehend von einer propagandistischen Indienstnahme durch die absolutistischen Herrscher befreien konnte, und die Kritik gegenüber den Balletten der vorangegangenen Epoche dementsprechend negativ ausfällt, kehrt der Ballettmeister und Choreograph Arthur Michel Saint-Léon (1821-1870) in seiner tanztheoretischen Niederschrift *Sténochoreographie* zurück zu den Anfängen der *danse d'école*. Indem Saint-Léon die Unterordnung hin bis zur Auflösung des einzelnen tanzenden Körpers in der Masse fordert und eine militärische Organisation des *corps de ballet* propagiert, scheint sich der Kreis zum *Grand Ballet* der absolutistischen Ära zu schließen. (vgl. Weickmann 2002:38,139,143,146f,150) Im

chinesischen Revolutionsballett wird ein eben solches militärisch organisiertes Bewegungsbild, innerhalb dessen sich die Auflösung des Individuums in der Masse, dem *corps de ballet* vollzieht, angestrebt, wobei „die einzige Rechtfertigung für das Solo eines Tänzers“ der „Racheakt“ darstellt. (Witke 1979:467f) Schon alleine Sujet bedingt, stellt dabei *Das rote Frauenbataillon*, mit seinem uniformierten und bewaffneten tänzerischen *corps* und nicht zuletzt dem martialischen Solo Wu Qinghuas, dessen große Sprünge visuell wie Kanonenfeuer widerhallen, quasi eine „Militarisierung des Balletts“ dar.

The platoon of women soldiers in *The Red Detachment of Women* is a good illustration of the innovation these works represented. Instead of tutus, this martial equivalent of the *corps de ballet* wore a distinct uniform of tight shorts, shirts with army epaulettes, knee-length leggings, and army-style caps. Their carrying rifles required a reinvention of the movement and steps expected of a *corps*. It was natural that martial arts gestures, with weapons, and stylized steps echoing the deliberateness of opera actors were incorporated into their movements. (Clark 2008:165)

Die propagandistische Indienstnahme des Tanzes in China in Form der Revolutionsballette im 20. Jahrhundert stellt keineswegs ein uniques Phänomen dar. Während sich die in Hinsicht auf Manipulation und Mobilisierung einer ganzen Nation ebenso effizient erweisende, nationalsozialistische Propagandamaschinerie des Genres *Ausdruckstanz* bedient (vgl. Grau/ Jordan 2000:57; Dahms 2001:153), entstanden unter sozialistischem Diktum bereits in den 1920er und 30er Jahren in der UdSSR Modellproduktionen, die sich auf einen massenwirksamen Tanzstil und eine klassische Technik stützten (vgl. Dahms 2001:147). Gleichsam erkennt die USA die Tanzkunst als ideologische Waffe im *Kalten Krieg*. (vgl. Grau/ Jordan 2000:4) Wenn auch sich das chinesische Revolutionsballett als Replikation in den Kreis der sozialistischen Internationalen einfügt, so kehrt man mit der Mystifizierung des Herrschers (vgl. Terrill 1984:250) nicht minder zu den Ursprüngen des theatralischen Tanzes zurück.

3.3 Ausformungen von Propaganda im Kontext des Balletts

Das Rote Frauenbataillon

Eine „propaganda of agitation“ äußert sich im Normalfall als vertikale Propaganda¹⁰⁰, d.h. eine von oben, z.B. durch das staatliche Propagandaministerium induzierte Rahmenkonstruktion, die das soziale Denken und Handeln vorgibt bzw. lenkt. Die in erster Linie auf den absoluten Wahrheitsanspruch geltend machenden Worten des Vorsitzenden Mao basierende¹⁰¹, im Zuge der *Großen Proletarischen Kulturrevolution* zur Anwendung gelangte vertikale Propaganda, stellt die wohl effektivste ihrer Art innerhalb der neueren chinesischen Geschichte dar. (vgl. Yang 1994:25f,31,80)

Propaganda zielt darauf ab, das Individuum letztlich mit ihrer Allgegenwärtigkeit zu erfassen, was gemeinhin unter die Bezeichnung „totale Propaganda“ fällt. (vgl. Yang 1994:32) In Zusammenhang mit den Revolutionsstücken bedeutet das wiederum nicht allein die Bevölkerung der Bühnen und Kinoleinwände mit den tanzenden Helden und -Innen der Revolution, sondern unter anderem auch ihre allumfassende Präsenz in Form von Fotos und Postern der „neuen Stars des Überbaus“, die „neben den würdigen Portraits der Gründerväter des Kommunismus, Marx, Engels, Lenin, Stalin und Mao auftauchten“ (Witke 1979:437; vgl. auch Clark 2008:166f), der unzähligen, schriftlich niedergelegten Huldigungen kultureller Errungenschaften in diversen Printmedien, sowie nicht zuletzt auch der Berufung Liu Qingtangs, Hauptdarsteller aus dem *Roten Frauenbataillon*, 1976 zum stellvertretenden Kulturminister. (vgl. Lu 1998:136; Dittmer 1987:194) Aus der Betrachtung der printmedialen Niederlegungen zum Ballett *Das Rote Frauenbataillon* ergibt sich das Bild eines – leichten Variationen unterworfenen – Kanons von Maos Leitsätzen, wobei die Titel der einzelnen Artikel folgend einer thematischen Einleitung, jeweils mittels formelhafter Wendung „Ein Lob auf ...“ der unterschiedlichen Komponenten,

¹⁰⁰ „the vertical propaganda [...] uses all technical method of centralized mass communication; it envelops a mass of individuals; but those who practice it are on the outside [...]“ (Ellul zit. in Yang 1994:25)

¹⁰¹ Die Formulierung „in erster Linie auf den Worten Mao Zedongs basierend“ wurde in Hinsicht auf die Tatsache gewählt, dass sich innerhalb kulturrevolutionärer Propaganda eine Zitationspraxis etabliert hatte, die sich Angaben zu Kontext und Quelle verwehrte. Als wohl bewusst angestrebte Konsequenz unterminiert dies Versuche die Nachvollziehbarkeit der jeweiligen Argumentation auf Basis des ursprünglichen Zitats zu prüfen. Vor diesem Hintergrund schmückt sich auch das unter „Maos Worte“ zusammengefasste Repertoire gelegentlich mit fremden Federn. (vgl. Yang 1994:63)

wie Tanz, Musik, Bühnenbild, Ausstattung, Darsteller, etc. huldigen. Ferner erfreuen sich die Erörterungen „glorreicher“ kultureller „Errungenschaften“ einer kontinuierlichen Wiederkehr von Superlativen in variierenden jedoch einer eingeschränkten Palette entnommenen Kombinationen. (vgl. Fang 1970, Hong/ Hai 1971, Jin 1970, Wen 1970, Shan 1970, Zhongguo wujutuan 1970a)

During the time [of the CR], the Chinese language became inflated so as to keep up the pace with the personality cult. One of the popular ways of enhancing the personality cult was the use of superlative adjectives. [highest, newest, greatest, most, etc.] (Yang 1994:97f)

Von der Diskussion der Mystifizierung der Person Mao Zedong zur zentralen Figur in Kontext mit den Modellstücken, Jiang Qing, zurückkehrend seien hier die Bemühungen zur Promotion des sozialen Status der Frau während der KR, die nicht nur tiefgreifendes Interesse auf sich gezogen, sondern vielfach auch zu Vermutungen einer emanzipatorischen Bewegung verleitet haben mögen (Yang 1994:101f; Ebon 1975:xiv; Gao 2008:53; Gäßler 2002:39; Witke 1979:456f), in den Mittelpunkt gerückt. Die Jiang Qings Auftritt auf der politischen Bühne ebene Propaganda wird auch im *Roten Frauenbataillon* transportiert, wo gleichsam schon die Grenzen dieser „quasi-emanzipatorischen“ Bestrebungen zu Tage treten, indem Wu Qinghua in der weiblichen Hauptrolle sprichwörtlich nicht die „leitende Rolle“ im Stück übernimmt. Diese entfällt auf Wus männlichen Counterpart den Parteidelegierten Hong Changqing, der ihr als „Lehrer“ zur Seite gestellt wird. Wu Qinghua, die zwar die Klassenvoraussetzungen erfüllt und in sich das revolutionäre Feuer trägt, findet schließlich erst im Zuge der fortschreitenden Ereignisse „unter Anleitung der Partei“ auf den „richtigen Weg“. (vgl. Fang 1970; Gäßler 2002:40; Woei 2002:188f; Clark 2008:68; Mittler 1994:77)

Folgend dem marxistischen Kunstansatz, bildet das reale Leben die einzig wahre Grundlage für künstlerische Werke. (Lu 1998:491) Davon ausgehend spezifiziert Mao im Zuge der Aussprache über Literatur und Kunst in Yanan: „Life as reflected in works of literature and art, compared with ordinary life, can and ought to be on a higher plane [...] more typical and more idealized [...]“ (Mao 1968, in AW Bd. III:90; vgl. Michel 1982:18; Woei 2002:187). In der darstellerischen Praxis lehnt man sich dabei an Sergej Eisensteins Stil an: „kostümiert mit Uniformen, die selbst im dicksten

– wenn auch unblutigen – Kriegsgetümmel noch wie neu aussahen“ (Witke 1979:250). Die durchgängig auf für kommunistische Bewegungen zentralen Themen „Klassenkampf“ und „bewaffneter Kampf der Massen“ basierenden Modellstücke, stehen in Hinsicht auf Settings und Figuren einzig in Bezug zur Geschichte der KPCh, d.h. keine Handlung ist zurückversetzt in eine Zeit vor Anbeginn der revolutionären Bewegung, wobei die Figuren dieser Werke ausschließlich abstrakte Typen verkörpern, niemals aber reale geschichtliche Persönlichkeiten. (vgl. Witke 1979:409; Ebon 1975:127; Lu 1998:223) So verhält es sich ebenfalls mit dem Modellballett *Das rote Frauenbataillon*, das den erbitterten Kampf der ausgebeuteten Klasse aus den Ketten feudaler Strukturen mit Hilfe der KPCh thematisiert und dessen Plot in die Zeit der politischen Zerwürfnisse zwischen 1927-37 vor Übernahme Chinas durch die Kommunisten fällt. Historischer Hintergrund der Geschichte ist die Gründung einer revolutionären Frauenarmee in der Küstenstadt Boao 博鳌 auf der Insel Hainan im Jahre 1931, die sich dem Kampf gegen den Feudalismus und für die Emanzipation der Frau verschrieben hatte. Zum Zwecke, dem sozialistischen Kunstdiktum einer möglichst lebensnahen Darstellung gerecht zu werden, entsandte Jiang Qing die Tänzer des *Roten Frauenbataillons* auf „Studienreise“ nach Hainan. Ziel dieser Unternehmung war es Erfahrungen aus dem Leben einer dort stationierten Armeeeinheit zu schöpfen um diese in Folge in die künstlerische Darstellung auf der Bühne einfließen zu lassen. (vgl. u.a. Mittler 1994:65; Witke 1979:458; Terrill 1984:249f; Clark 2008:160)

Die Wahl des im Roten Frauenbataillon präsentierten Sujets ist nicht allein unter dem Aspekt der Wiederaufbereitung einer sich für die propagandistische Indienstnahme anbietenden historischen Begebenheit zu betrachten. Abgesehen vom ästhetischen Standpunkt, dem ein Setting wie die Insel Hainan gänzlich genüge tut, sprechen diverse politische Gründe, wie die Minderheitenpolitik¹⁰² als auch die Befreiung der an natürlichen Bodenschätzen reichen Insel, die beinahe die Größe Taiwans erreicht, durch die Kommunisten 1950 für die Wahl der Thematik. (vgl. Witke 1979:458) Darüberhinaus ist *Das rote Frauenbataillon*, in Kontext einer Diskussion seiner Instrumentalisierung, in Relation zu dem im selben Zeitraum entstandenen und

¹⁰² Die Propaganda der KPCh stützt sich innerhalb der Argumentation einer „Befreiung“ mitunter auch darauf, dass die ethnischen Minderheiten seit jeher, vor allem aber im alten China, unter ihrer Unterdrückung zu leiden hatten. Das *Rote Frauenbataillon* spiegelt u.a. den politischen Widerstand der auf Hainan angestammten Li-Minorität vor ihrer Befreiung durch die Kommunisten wider. (vgl. Witke 1979:458)

propagierten Ballett *Das Weißhaarige Mädchen* zu sehen, insofern, als dass diese, gegenteilig in Sujet und Setting, sich aber wiederum als Paar ergänzend, für eine flächendeckende Propaganda einstehen. (vgl. Clark 2008:160,165; Witke 1979:458)

Nicht zuletzt schon aus dem Titel des „Roten“ Balletts¹⁰³ erschließt sich der Fokus einer „revolutionären“ Symbolik auf die Farbe „rot“, die der sozialistischen Konnotation gemäß für alles „Revolutionäre, Gute, Moralische“ steht. (vgl. Yang 1994:94f) Wie der Name *Das rote Frauenbataillon* schon verheißend vorwegnimmt, wird diesem Symbol auch innerhalb des Stückes großzügig Raum beigemessen, wobei die Farbe „rot“ die Helden auf „Schritt und Tritt“ verfolgt, was sich in Bezug auf Hong Changqing in dem ihn umgebenden roten Licht (vgl. Mittler 1994:66), sowie im Falle Wu Qinghuas in der Farbe ihres Kostüms widerspiegelt. Im *Grande Finale* findet sich das *corps de ballet* – die Bauernmädchen in roten Kleidern – mit roten Fähnchen ausgestattet zusammen, um vor dem ganz in rot gehaltenen Bühnenhintergrund die Schlusszene zu begehen. (vgl. Wuju hongse niangzi jun 1971) Mit der im Finale aufgehenden Sonne verleiht man schließlich dem zentralsten, weil in direkter Referenz zur Person Mao Zedong stehenden, Symbol Ausdruck. (vgl. Wuju hongse niangzi jun 1971; Terrill 1984:250; Yang 1994:94)

Die „politischen und künstlerischen Kriterien des Proletariats“ bilden laut Jiang Qing den Grundsatz auf denen die neuen Ballette zu basieren haben. (vgl. Jiang Qing zit. in Ebon 1975:127) Damit impliziert sie gleichfalls die Unterwerfung der Kunst gegenüber den Forderungen der Politik. Dem sich auch in der Kunst niederschlagenden, strategisch verfolgten Ziel einer sozialistischen Erziehung, dem das Motiv einer „zentral gelenkten Kontrolle der sozialen Beziehungen“ (Witke 1979:436) zu Grunde liegt, eröffnen sich auf der Bühne immer neue Möglichkeiten.

¹⁰³ Im Zuge der KR haben sich die abgekürzten Bezeichnungen das „Rote“ und das „Weiße“ in Referenz zu den beiden Modellballetten *Das rote Frauenbataillon* und *Das weißhaarige Mädchen* etabliert. (vgl. Clark 2008:165)

4 Das Modellballett *Das rote Frauenbataillon*

Das folgende Kapitel beschäftigt sich nun im Detail mit dem – auch heute noch durchaus präsenten (vgl. u.a. Kapitel 2, Seite:42) – Ballett *Das rote Frauenbataillon*. Auftakt und kontextuellen Rahmen dazu bildet die Diskussion rund um den Entstehungsprozess des revolutionären Tanzdramas unter Betrachtung der dafür relevanten, auf eine Reformierung der Kunst abzielenden, theoretischen Niederlegungen. Im Zuge der weiteren Ausführung, die eine kurze Erörterung des Plots einschließt, soll nun nochmals detaillierter auf die spezifischen Darstellungstechniken, der man sich im *Roten Frauenbataillon* bedient, in Form der bereits kurz angesprochenen hierarchischen Konzeption der Charaktere (*san tuchu* 三突出), des revolutionären Realismus bzw. aber der Bewegungstechnik *liang xiang* 亮相, eingegangen werden. Dabei verläuft die Argumentation nicht nur unter dem Gesichtspunkt hinsichtlich der Art und Weise des Einsatzes künstlerischer Mittel um dem ideologischen Inhalt Ausdruck zu verleihen, sondern auch unter dem Aspekt der Modernisierungsanstrengungen im Bereich der Kunst hin „to promote and develop things Chinese“, wie es Jiang Qing 1964 in ihrer Rede *On the Revolution of Peking Opera* 谈京剧革命¹⁰⁴ formuliert hatte. (vgl. Chung/ Miller 1968:195)

4.1 Von der Reform der Kunst nach Maßstäben marxistisch-leninistischer und Mao Zedong-Ideen zur Revolutionskunst

Die Modellstücke der Kulturrevolution und somit auch das Ballett *Das rote Frauenbataillon* stellen den Höhepunkt in einem langwierigen Prozess der Reformierung der Kunst – mit dem Ziel einer Modernisierung vor Augen, gleichzeitig aber dem vorgelagerten Motiv die Kunst in den Dienst der Politik zu stellen folgend – unter, vor allem aber auch durch Mao Zedong dar.

¹⁰⁴ Für Auszüge aus Jiang Qings Rede *On the Revolution of Peking Opera* siehe: Chung/ Miller 1968:114,187-194.

Yanan, das sich in den 1930er Jahren als Hort linksgerichteter Künstler mit progressiven Ideen zur Reformierung der, ihrer Meinung nach, tradierten chinesischen Kultur etablierte, sollte nicht allein Zentrum intensiver künstlerischer Auseinandersetzungen und Experimentierwerkstätte bleiben, sondern zum „spiritual home“ (Apter/ Saich 1994:10) der Kulturrevolution avancieren.¹⁰⁵ (vgl. Apter/ Saich 1994:24; Mackerras 1983:166)

Besessen vom Bewusstsein des meinungsbildenden Charakters künstlerischer Äußerungen und der unmittelbar davon ausgehenden Macht kunstschaffender Intellektueller, verfolgt Mao seit Anbeginn seiner politischen Karriere zeitlebens die Strategie einer Unterordnung der Kunst gegenüber der Politik. (vgl. u.a. Michel 1982:20) Diese Auffassung einer Unabdingbarkeit politischer Indienstrahmung der Kunst scheint bereits in seinen frühen Abhandlungen zur Funktion der Kunst im Kontext der Revolution *Über die Praxis*, 1937 und *Über die Demokratie*, 1940 durch, wo er den Elitarismus der Kunstschaffenden¹⁰⁶ verurteilend die „Volksmassen“ als „unerschöpflichen Springquell der revolutionären Kultur“ (Michel 1982:5f) benennt. Darüberhinaus spricht Mao, sich auf eine militärische Terminologie stützend, schon in *Über die Demokratie* von einer „Kulturfront“ und einer „Armee der Kulturschaffenden“ – eine Vision Mao Zedongs, die in Folge der 1964 eingeleiteten Kampagne „Von der VBA lernen“ mit der zunehmend zentralen Rolle der VBA im Bereich der Kultur Gestalt annehmen sollte.¹⁰⁷ (vgl. Michel 1982:9f; Terrill 1984:240ff) Unmittelbar im Anschluss an das *Dritte Literatur und Kunst Festival der VBA* im April 1964 veranlasst Lin Biao eine Aussendung an die mit Kulturangelegenheiten betrauten Abteilungen innerhalb der Armee, in der es heißt:

¹⁰⁵ „Tschiang Tsching kam immer wieder von der Aussprache in Jenan auf die Kulturrevolution und von dieser auf die Aussprache zu sprechen, [...]“ (Witke 1979:203)

¹⁰⁶ Der Leiter der Schauspielabteilung der Lu Xun-Akademie in Yanan, an der auch Jiang Qing unterrichtete, war Chang Keng, ihr „Widersacher aus den Shanghaier Jahren“ (Witke 1979:196). Chang Keng stützte sich in seiner künstlerischen Arbeit im kommunistischen Rückzugsgebiet auf Stanislawskis Dramaturgietheorien und ließ, wie Witke (1979:196f) ausführt, „[...] nicht davon ab, ausländische Stücke in ihrer ganzen Länge aufzuführen, unter anderem Gogols »Die Heirat«, ein Schauspiel, das bürgerliche Umgangsformen darstellte – wie dazu geschaffen, Intellektuelle zu unterhalten und bei einfachen Genossen, die von der Partei zu einem neuen proletarischen Bewußtsein geführt werden sollten, Verwirrung zu stiften.“ Zum Versuch mit Gründung der Lu Xun-Akademie die nach Yanan gepilgerten Künstler von ihrem bisherigen Arbeitsstil abzubringen und in das revolutionäre Kunstschaffen zu integrieren, vergleiche auch: Michel 1982:198.

¹⁰⁷ Die Publikation der ersten Ausgabe der, unter dem Synonym „kleines rotes Buch“ bekannt gewordenen, *Worte des Vorsitzenden Mao Zedong*, im Mai 1964, entfällt ebenfalls auf die VBA. (vgl. MacFarquhar/ Fairbank 1974:84)

The object of proletarian literature and art is to unite and educate the people, inspire the revolutionary struggle, disintegrate and wipe out the enemy, and carry out the struggle for promoting what is proletarian and eradicating what is bourgeois [...] Our works of art must be revolutionized and militant in content. With the thought of Mao Tse-tung as the guiding principle, they must mirror realistic life and serve the workers, peasants and soldiers. This is the steadfast and unswerving orientation. [...] (zit. in Chung/ Miller 1968:111)

Mit der Etablierung der Armee als „ideologischer und kultureller Mentor des chinesischen Volkes“ (MacFarquhar/ Fairbank 1974:84) und Maos Sprachrohr Jiang Qing an vorderster Front¹⁰⁸, als Kulturbeauftragte der VBA – „the most staunch and valiant fighter in the literary and art front, who holds high the red banner of the thought of Mao Tse-tung“ (Du Jinfang, 1967, zit. in Chung/ Miller 1968:309f) – scheint eine militärische Organisation des Kultursektors spätestens in der KR weitgehend realisiert und nicht zuletzt auch exemplarisch auf der Bühne dargestellt in Form des Balletts *Das rote Frauenbataillon*.

Das Bild, das sich Mao Ende der 1930er Jahre in Yanan von einer, mitunter vorrangig dem „Ruf des Abenteurers“ gefolgt, in Fraktionen zerstrittenen und von den Massen isoliert wirkenden Künstlerschaft bot, bestärkte ihn in der Idee Direktiven für zukünftiges künstlerisches Schaffen zu formulieren. (vgl. Terrill 1984:131; Michel 1982:3) Sein Bestreben das Kunstschaffen zu kanalisieren, um den „Dissens zwischen großen Teilen der Künstlerschaft und der Partei“ (Michel 1982:199) zu beheben, findet schließlich im Frühjahr 1942 in seinen *Reden bei der Aussprache über Literatur und Kunst* eine theoretische Niederlegung:

Genossen! Ihr seid heute zu der Aussprache eingeladen worden, weil wir mit euch einen Meinungs-austausch pflegen und die Beziehungen zwischen der literarischen und künstlerischen Tätigkeit und der allgemeinen revolutionären Tätigkeit untersuchen wollen; denn wir möchten erreichen, dass sich die revolutionäre Literatur und Kunst richtig entwickeln, dass sie den anderen revolutionären Tätigkeitsgebieten noch besser helfen und damit zur

¹⁰⁸ Chen Boda (1904-1989) spricht im Zuge der Feierlichkeiten zum 25. Jahrestag der Publikation von Maos „Reden bei der Aussprache über Literatur und Kunst“, am 23. Mai 1967 ein lobendes Urteil gegenüber Jiang Qings Bemühungen aus, indem er wie folgt formuliert:

Comrade Chiang Ch'ing has consistently upheld and safeguarded Chairman Mao's revolutionary line on literature and art. She has fought in the forefront. In recent years she has done her utmost in getting up a number of revolutionary patterns in the field of operas, music and dances. She has driven demons and freaks off the stage of literature and art and established the heroic images of workers, peasants and soldiers. Under the guidance of Mao Tse-tung's thought, many literary and art workers, together with Comrade Chiang Ch'ing, have become the pioneers of literary and art revolution. (zit. in Chung/ Miller 1968:298)

Niederwerfung des Feindes unserer Nation zur Erfüllung der Aufgaben der nationalen Befreiung beitragen. (Mao 1968, in AW Bd.III:75; zit. in Michel 1982:9f; vgl. Witke 1979:203)

Die im Zuge der *Aussprache über Literatur und Kunst* 1942 von Mao formulierten Richtlinien definieren mitunter die Aufgaben der Künstler in einer sozialistischen Gesellschaft. (vgl. Michel 1982:3) In der Ausführungen bedeutet dies wiederum für die Kunstschaffenden, wie Mao fordert, sich unter das Volk zu mischen, sich an die „Quelle“ zu begeben, um dort nach „Rohstoffen“ – „das Leben des Volkes ist die eigentliche Fundgrube, aus welcher der Stoff für das literarische und künstlerische Schaffen geschürft wird“ (Mao 1968, in AW Bd.III:89; zit. in Michel 1982:17) – in Form von geeigneten und populären Genres sowie Themen zu suchen, die sich gemäß den Reformanforderungen hin zu einer modernen Kunst und Kultur fußend auf Maßstäben marxistisch-leninistischer und Mao-Zedong-Ideen, utilisieren ließen. (vgl. Michel 1982:3; 17f; Mao 1968, in AW Bd.III:80f; zit. in Michel 1982:14)

[artists] must go to the sole, the broadest, and the richest source, to observe, experience, study and analyze all the different kinds of people, all the classes and all the masses, all the vivid patterns of life and struggle, and all literature and art in their natural form, before they are ready for the stage of processing and creating, where you integrate raw materials with production, the stage of study with the stage of creation. (Mao 1968, in AW Bd.III:75; zit. in Mittler 1994:37)

Während sich Maos zentrales Diktum die Kunst in den Dienst der Politik zu stellen bereits in oben zitierten einleitenden Worten zu seiner Rede 1942 (vgl. Seite 59) offenbart, weist er im Verlauf seiner weiteren Ausführungen darauf hin, dass ein Kunstwerk nicht nur die Aufgabe der Übermittlung politischer Ansichten erfüllen, sondern gleichzeitig auch künstlerisch bestehen können muss. (vgl. Michel 1982:21) Unter anderem aus diesem Grund ist eine fortgeführte Auseinandersetzung mit alten bzw. ausländischen Werken für Mao unabdingbar, denn diese können als Beispiele für den Umgang mit dem Rohmaterial herangezogen werden. Nichtsdestotrotz darf die „Übernahme eines Erbes und seine Heranziehung keineswegs das eigene Schaffen ersetzen“ (Mao 1968, in AW Bd.III:89f, zit. in Michel 1982:18). In Einklang mit der von Eisenstein geäußerten Ansicht „[...] Man sollte jedoch nicht versuchen, Amerika zu verpflanzen, obwohl das Studium der Kunstgriffe zunächst auf allen Gebieten über die Nachahmung läuft. Wir sollten uns darin üben, eine

Attraktionsauswahl aus unserem Material zu treffen. [...]“ (Eisenstein 2006:21), argumentiert auch Mao dahingehend, dass eine unreflektierte Imitation alter, aus der eigenen Tradition hervorgegangener bzw. ausländischer Kunstwerke die Bemühungen hin zu einer modernen chinesischen Kunst untergraben würde. (vgl. Mao 1968, in AW Bd.III:89f; Michel 1982:18; Chung/ Miller 1968:212f)

Der erste Schritt in Richtung einer Umsetzung, der von Mao 1942 formulierten Leitsätze für das Kunstschaffen stellt die *Yangge*-Reform dar. Diese auf die Umgestaltung einer in Chinas Nordwesten verbreiteten tanztheatralischen Form gemäß Maos theoretischer Niederlegungen abzielende Initiative¹⁰⁹, sollte trotzdem der sich im Zuge einer forcierten Verbreitung über die Grenzen der regional angestammten Tradition hinaus abzeichnenden Einschränkungen, für mehr als zwei Jahrzehnte der erfolgreichste und umfassendste Versuch in diesem Kontext bleiben. (vgl. Holm 1991,1984; Hung 2005; Mittler 1994:114; Michel 1982:ii,28,91f,200)

Ungeachtet der von Mao delegierten Anstrengungen die chinesische Bühnenkunst zu reformieren, was sich nicht nur in der Konstitution des *Nationalen Opernreform-Komitees* (中华全国戏曲改革委员会) einen Tag nach Ausrufung der Volksrepublik, am 2. Oktober 1949 (vgl. Clark 2008:12) und der im Anschluss an die *Allchinesische Konferenz über Theaterarbeit* in Peking im Mai 1951 erlassenen *Weisung zur Arbeit an der Theaterreform* (关于戏剧改革工作的指示)¹¹⁰ (vgl. Michel 1982:47) abzeichnet, sollen die Bühnen bis in die erste Hälfte der 1960er Jahre hinein weiterhin von „Rinderteufeln und Schlangengeistern“ (牛鬼和蛇神), „Kaisern, Königen, Generälen, Kanzlern, Gelehrten und anmutigen Schönheiten“ (帝王将相才子佳人)¹¹¹, nicht

¹⁰⁹ Diese Initiative zur *Yangge*-Reform wurde in erster Linie vom Yanan-Pekingoperne-Forschungsinstitut getragen, welches aus dem Pekingoperensemble der Lu Xun-Akademie hervorgegangen war. (vgl. Michel 1982:41)

¹¹⁰ Die Weisung ist eine Zusammenfassung der im November 1950 einberufenen Konferenz. und definiert die Maßstäbe für die Konzeption von Bühnenwerken: „Danach sollten Stücke gefördert werden, die sich gegen Aggression und Unterdrückung wenden und Werte propagieren wie Patriotismus, Freiheitsliebe, Liebe zur Arbeit und Stücke, die die Aufrichtigkeit und den guten Charakter des Volkes darstellen. Auf der anderen Seite sei man gegen Stücke, die die feudale Sklavenmoral verbreiten, Terror fordern, das arbeitende Volk verhöhnen usw.“ (Michel 1982:47)

¹¹¹ Den Aphorismus, der vor allem das Kunstschaffen der Kulturrevolution dominieren soll, hatte Mao bereits 1963 auf Anregung Jiang Qings hin geprägt. Ihm unterliegt die Forderung hin zur Abwendung von historischen Sujets, d.h. jenen, die in die Zeit vor der revolutionären Bewegung zurückgreifen, und der anstatt dessen zu verfolgenden Darstellung revolutionärer Geschichten und Helden der Revolution, in Form von Bauern, Arbeitern und Soldaten. (vgl. Witke 1979:330)

zuletzt aber von „Geistern“ (鬼子) beherrscht bleiben.¹¹² (vgl. Witke 1979:330; Michel 1982:102ff,106; Clark 2008:59ff; Chung/ Miller 1968:91) Den Rücken gestärkt durch die Pekinger Kulturbürokratie, repräsentiert durch den Kreis um Peng Zhen¹¹³, hielt der Großteil der Kunstschaffenden unbeirrt an ihrer bisherigen künstlerischen Praxis fest, nicht zuletzt bis zum Sturz erst genannter zu Beginn der Kulturrevolution.¹¹⁴ (vgl. Michel 1982:105f,142f; Lu 1998:114; Law 2003:27; Chung/ Miller 1968:103) Jiang Qing, die inzwischen im Shanghaier Bürgermeister Ke Qingshi einen Verbündeten gefunden hatte, schreitet ab 1963 – nunmehr mit Maos Segen¹¹⁵ – von der ostchinesischen Metropole aus zur Tat, mit dem Ziel einer Revolutionierung der Kunst gemäß Maos im Zuge der *Aussprache über Literatur und Kunst* formulierten Forderungen und damit dem Versuch der Rekonstitution seiner Macht vor Augen. (vgl. Witke 1979:330; Michel 1982:102f,142f)

¹¹² „At a time when the devils were dancing wildly on the stage and demons and freaks were let loose, Comrade Chiang Ch'ing was the first to call for establishing contemporary revolutionary plays. [...]“ (Pekingoper-Darstellerin Du Jinfang 1967, zit. in Chung/ Miller 1968:309f) Im Zuge der KR erschienen eine Reihe von durch Schauspielerinnen formulierte Stellungnahmen (vgl. Kapitel 2.3:34), die Jiang Qings Einsatz im Kontext der Reformierung der Kunst lobpreisen, was nicht zuletzt in Jiang Qings – mitunter auf persönlichen Motiven fußenden (vgl. Kapitel 3.1:48) – schlussendlich erfolgreichen Bemühungen dahingehend mit traditionellen Aufführungskonventionen zu brechen begründet liegt. Mit ihrer Kritik an der traditionellen Praxis einer Darstellung weiblicher Rollen durch Männer in der Pekingoper – die auch lange vor ihr schon Mei Lanfang geäußert hatte (vgl. Michel 1982:50) – und der Etablierung der Revolutionsballette gelingt es ihr den ursprünglich eine Männerdomäne darstellenden Beruf des Schauspielers zu unterwandern und als Konsequenz den Weg für Frauen auf die Bühne zu ebnet: „Female impersonation is a product of feudal society, [...]. It would be a strange phenomenon for female impersonation to appear on a Socialist stage. Such impersonation would undermine operas on revolutionary contemporary themes.“ (Jiang Qing zit. in Chung/ Miller 1968:100; vgl. Chung/ Miller 1968:311f) Vergleiche dazu auch: Witke 1979:111f)

¹¹³ Zum Kreis des Pekinger Bürgermeisters und Stadtparteisekretärs Peng Zhen (1902-1997) sind u.a. Persönlichkeiten wie Lu Dingyi und Zhou Yang zu zählen. (vgl. Michel 1982:142f) Die kulturrevolutionäre Propaganda preist, wie in folgendem Beispiel deutlich gemacht werden soll, Jiang Qings Erfolg im Kontext ihrer Unternehmung hin zu einer Revolutionierung der Kunst auch die letzte Bastion des Widerstands in Form der Pekinger Kulturbürokratie, repräsentiert durch Peng Zhen und seinen Kreis, zu überwinden:

Holding high the red banner of Mao Tse-tung's thought, Comrade Chiang Ch'ing fought valiantly in the van and took part in the struggle for the revolutionization of the dramatic arts. She led a group of 'nobodies' in breaking through the strong resistance of a handful of Party capitalist roaders to capture the stronghold of the Peking opera which was known as the most stubborn in the dramatic arts, the insurmountable 'peak' of ballet and the 'pure music' of symphony, establishing eight revolutionized specimen works radiant with the thought of Mao Tse-tung for Peking opera, ballet and symphony music for the first time and sounding the clarion call for the development of new, proletarian literature and art. (Editorial in *People's Daily* vom 31. Mai 1967, zit. in Chung/ Miller 1968:299f)

¹¹⁴ „Modern spoken drama had never equaled Peking Opera in popularity. Of the 3,000 professional theatrical companies in China in 1964, according to Chiang Ch'ing, fewer than a hundred were staging modern drama and more than 2,800 were specializing in various kinds of traditional opera.“ (MacFarquhar/ Fairbank 1974:608; vgl. Clark 2008:59ff; Michel 1982:106,142)

¹¹⁵ Nach der gescheiterten Kampagne des *Großen Sprungs* war Mao zunehmend unter Druck geraten, was dazu geführt hatte, dass er 1958 vom Amt des Staatspräsidenten zurücktreten musste. Sich seines unaufhaltsam fortschreitenden Verlustes an Einfluss in Peking bewusst werdend, sieht er im Schachzug dem Drängen Jiang Qings nachzugeben und sie an die „Kulturfront“ zu senden einen letzten Versuch seine Macht zu rekonstituieren. (vgl. Michel 1982:102,142; Kapitel 2.3.1:35)

Am 23. Juni 1964 tritt Maos Ehefrau bei einem im Zuge des bereits am 5. Juni eröffneten *Festivals der Pekingoper mit zeitgenössischen Themen* abgehaltenen Symposium mit ihrer Rede *On the Revolution of Peking Opera* vor das Publikum: „This is the first campaign in the revolution of Peking opera“ (zit. in Michel 1982:106) eröffnet sie ihren Vortrag, der nicht nur den Beginn ihres kulturellen Feldzuges kennzeichnen, sondern darüberhinaus zur zentralen theoretischen Grundlage des Kunstschaffens der kulturrevolutionären Dekade werden sollte. (vgl. Mackerras 1983:166f; MacFarquhar/ Fairbank 1974:119,608; Chung/ Miller 1968:112; Michel 1982:143) Aus der „Reform der Peking-Oper“ (京剧改革) war nunmehr, wie Michel (1982:106) bezugnehmend auf Jiang Qings Rede schreibt, „die Revolution der Peking-Oper“ (京剧革命) geworden.

Mit *On the Revolution of Peking Opera* liefert Jiang Qing nicht nur einen die statistischen Auswertungen ihrer Recherchen zusammenfassenden Statusbericht hinsichtlich des Modernisierungsprozesses der Pekingoper, auf Basis dessen sie die Dringlichkeit einer forcierten Umsetzung Maos theoretischer Niederlegungen von 1942 argumentiert, sie präsentiert gleichzeitig einen Leitfaden zur weiteren Vorgehensweise, indem die Yanan-Reden widerhallen¹¹⁶. (vgl. Clark 2008:59ff) Es sollten jedoch weitere drei Jahre bis zur Veröffentlichung des Dokuments vergehen, was Jiang Qing in ihrem Interview mit Roxane Witke (zit. in Witke 1979:320) wie folgt argumentiert:

[...] 1964 hielt ich eine Rede über die Reform der Peking-Oper. Doch ich konnte die Rede damals nicht veröffentlichen lassen, weil man absichtlich Fehler hineinmachte. Zu dieser Zeit hatten sie [Staatspräsident Liu Shaoqi, Pekings Bürgermeister Peng Zhen, der Leiter des Kulturministeriums Zhou Yang und deren Gefolgsleute] große Macht in ihren Händen, und meine Worte hatten kein Gewicht, da es noch keine Massenbewegung gab.

Unterdessen bedient sich Jiang Qing abermals einer unter den chinesischen Kommunisten altbewährten Technik, die sich ihr bereits 1949 nützlich erwiesen

¹¹⁶ In wie fern Jiang Qing hierbei einzig als Sprachrohr Maos fungierte, ist in Respektive darauf zu sehen, dass sie, wie Terrill (1984:172) ausführt, viele Jahre nach der *Aussprache über Literatur und Kunst* vorgibt, maßgeblich an der Entstehung der Yanan-Reden beteiligt gewesen zu sein.

hatte¹¹⁷, mit der Intention eine Attacke gegen die ihre Bemühungen konterkarierende Peking-Oper zu lancieren. (vgl. Terrill 1984:192) Mit der Zustimmung Maos beauftragt sie im November 1965 Yao Wenyuan eine Kritik an Wu Hans¹¹⁸ Peking-Oper *Die Entlassung Hai Ruis* zu verfassen, ein wirksamer strategischer Schritt, der kurz darauf, mit dem Sturz der Kulturbürokratie den Startschuss zur Kulturrevolution einläuten sollte und damit gleichfalls Jiang Qing die Bühne für ihre Modellstücke überließ. (vgl. Michel 1982:108)

Bis Februar 1966 gelang es Jiang Qing ihren politischen Einfluss soweit auszubauen, als sie nunmehr in der offiziellen Beraterrolle zu Kulturfragen in der Armee über die Autorität verfügte – in Übereinkunft mit Verteidigungsminister Lin Biao – ein neuzehntätiges *Forum für Literatur und Kunst* in Shanghai einzuberufen, im Zuge dessen sie das Konzept zu ihren Modellstücken präsentierte¹¹⁹ (vgl. Chung/ Miller 1968:135; Gäßler 2002:40; Clark 2008:23; Mackerras 1983:167): „They [die Modellstücke] must illustrate the class struggle and, on the basis of material taken from the life of the people, must create heroic proletarian images unequivocally on the side of the masses of workers, peasants, and soldiers and hostile to the bourgeoisie.“ (zit. in Mackerras 1983:167; Gäßler 2002:40) Im November desselben Jahres tritt Jiang in der *Großen Halle des Volkes* in Peking vor einem Publikum von mehr als

¹¹⁷ Ende 1949 hatte Jiang Qing ein Kritiks Schreiben verfassen lassen, welches Mei Lanfangs „feudalistische Tendenzen“ herauskehrt. Den Hintergrund dafür liefert das Resümee Meis, der selbst in den 20er Jahren versucht hatte die Pekingoper zu reformieren, d.h. mit modernen Sujets und in Einklang damit einer zeitgenössischen Ausstattung experimentiert hatte, nun aber zu dem Schluss gekommen war „[...] that one could not fiddle with the ancient and produce something modern, that an opera about kings had to be an opera about kings, and that history and current themes would never be married in the Chinese theater. [...]“ (in Terrill 1984:192)

¹¹⁸ Wu Han, Schriftsteller und Vizebürgermeister von Peking, hatte am Beginn des Jahres 1961 eine heftige Debatte in Bezug auf die Unterscheidung zwischen historischen Stücken und Geschichtsstücken entfacht (vgl. Michel 1982:77,86). In einer Reihe von Artikeln stellt er die von Mao und seinen Gefolgsleuten geäußerten Forderungen in Bezug auf ein „modernes“ Kunstschaffen in Frage: „Mein theoretisches Wissen ist sehr gering, ich weiß nur, daß die historische Forschung vom Marxismus-Leninismus und von den Mao Tse-tung-Ideen geführt werden muß, aber ich habe noch nie gehört, daß der Marxismus-Leninismus und die Mao Tse-tung-Ideen die Geschichte ersetzen können. [...]“ (zit. in Michel 1982:80) Dem wiederum setzt Yao Wenyuan entgegen:

Historische Stücke brauchen künstlerische Verfeinerung und erfordern außerdem Kreativität. Wir fragen bestimmt nicht danach, ob neue historische Stücke genau in allen Details mit der Geschichte übereinstimmen, aber wir müssen danach fragen, ob der Klassenstandpunkt einer Person und ihre Klassenbeziehungen zu den historischen Fakten passen. (zit. in Michel 1982:89)

Wu Hans Werk *Die Entlassung Hai Ruis* – eine Anspielung auf Maos Machtverlust nach dem *Großen Sprung* – stellt den Gipfel und schlussendlich auch Eskalationspunkt seiner literarisch indirekt geäußerten Anfechtungen gegenüber der von Mao und seinen Gefolgsleuten propagierten kulturpolitischen Linie dar.

¹¹⁹ Für die *Summary of the Forum on Literature and Art in the Armed Forces with which Comrade Lin Piao Entrusted Comrade Chiang Ch'ing*, siehe Chung/ Miller 1968:201-223.

20.000 Künstlern und Kunstfunktionären an das Rednerpult um einen Bericht über den Fortschritt im Kampf um die Reformierung der Pekingoper, sowohl als auch des Balletts und der sinfonischen Musik abzulegen.¹²⁰ Dabei konfrontiert sie ihre Zuhörer mit folgender Frage: “Isn’t it necessary to make a revolution and introduce changes if the old literature and art do not correspond to the socialist economic base and the classical artistic forms do not entirely fit the socialist ideological content? [...]” (in Chung/ Miller 1968:226-227)

Wie bereits ausgeführt, hatte Mao 1942 in Yanan die Direktiven für eine Reformierung der Kunst formuliert, wobei er im Kontext einer kulturellen Modernisierung eine politische Indienstnahme der Kunst argumentierte. Damit sei in Konsequenz auch vorausgesetzt, dass die Kunst mit den jeweiligen politischen Gegebenheiten bzw. aber der politischen Linie einher zu schreiten hat. Am Beginn der 1940er Jahre bedeutete dies, die Kunst als Waffe im Kampf gegen die japanischen Aggressoren und für den Kommunismus zu utilisieren. (vgl. Terrill 1984:172; Michel 1982:4f) Während des *Großen Sprungs* sollte in einer wie Michel (1982:96) ausführt „gewaltigen Kraftanstrengung“ der „Aufbau des Sozialismus in einem Zuge“ verwirklicht werden und das Theater sollte diese Linie gleichfalls nach dem Motto „Gehen auf zwei Beinen“ unterstützen¹²¹, „wobei ein Bein die modernen, das andere die traditionellen Stücke meinte“. Mao verfolgte im Kontext der Kollektivierungsmaßnahmen von 1958 die Theorie der „permanenten“ oder „ununterbrochenen“ Revolution (vgl. MacFarquhar/ Fairbank 1974:38; Leutner 1999:120), womit er die am 8. Parteitag beschlossene „Linie des kontinuierlichen Aufbaus revidiert“ (Leutner 1999:118): „[...] it was characteristic of the Great Leap Forward, as of Mao’s approach to revolution generally, that economic, social, political, and cultural transformation were to be carried out simultaneously.“ (MacFarquhar/ Fairbank 1974:38f) Mit dem Fokus auf der ökonomischen Umgestaltung, rückte der Bereich Kultur jedoch zunehmend ins Abseits. Spätestens aber 1959/60, als sich die

¹²⁰ Für einen Auszug von Jiang Qings Rede im Zuge der *Cultural Revolution Rally of Literary and Art Workers*, siehe Chung/ Miller 1968:224-234)

¹²¹ Die neue Linie in der Politik wurde 1958 unter dem Begriff „Gehen auf zwei Beinen“ zusammengefasst. Dahinter verbirgt sich die Idee einer simultanen Entwicklung von Industrie und Landwirtschaft, „[...] die gleichzeitige Anwendung moderner und traditioneller Produktionsmethoden und die Dezentralisierung gesamtwirtschaftlicher Verwaltungsaufgaben bei Beibehaltung der zentralen Planung und Kontrolle der modernen Großindustrie“. (Leutner 1999:118) Die Zusammenfassung der Entwicklungen im Bereich der Kunst vor dem Hintergrund des *Großen Sprungs* unter dem Motto „Gehen auf zwei Beinen“, geht zurück auf den Kunsttheoretiker Liu Zhiming (1905-1968). (vgl. Michel 1982:96)

fatalen Auswirkungen der Bewegung in Form von Lebensmittelengpässen, die sich vor dem Hintergrund einer nicht abzureißenden Serie von Naturkatastrophen zu einer Hungersnot auswuchsen (vgl. Leutner 1999:120), gänzlich offenbarten, „hinkte“ nunmehr die Reformierung der Kunst mit dem Ballast auf jenem Bein traditioneller Stücke hinter den, erste Priorität einfordernden Bereichen Politik und Ökonomie nach.¹²² Je deutlicher sich das Fehlschlagen der praktischen Umsetzung seiner Theorie abzeichnete, wie MacFarquhar/ Fairbank (1974:81) argumentieren, desto mehr versteift sich Mao darauf, dieses als Reflexion des Klassenkampfes und dem Erstarken konterrevolutionärer revisionistischer Elemente innerhalb der Partei zu werten, was aus Jiang Qings Rede vom November 1966 widertönt, insofern als sie die Kunstschaaffenden dazu aufruft, gemeinsam in den Kampf gegen „power-holders within the Party who are taking the capitalist road and the counterrevolutionary revisionist line on literature and art which they represent“ (zit. in Chung/ Miller 1968:154f) zu ziehen. Hatte Jiang Qing indem sie sich in Kontext mit dem Kunstschaaffen bereits 1964 der Terminologie „Revolution“ bediente (vgl. Seite:63) ein neues Zeitalter eingeläutet, so erörtert Lin Biao 1966 in „Why a Cultural Revolution“ die Unabdingbarkeit eines solchen Schritts mit:

Under the dictatorship of the proletariat, the state has three great tasks: i.e., political construction, economic construction, and ideological construction. In the past we emphasized the first two, but there is also the additional one of ideological construction or cultural revolution which has not yet comprehensively unfolded. It must be realized that without the successful unfolding of a cultural revolution and ideological construction, the fruits we have gained in the first two great constructions will be lost. [...] Chairman Mao's theories are to be found in his works. His books provide the necessary basis for our studies. [...] (zit. in Schönhals 1996:20)

Damit reflektiert Lin Biao Maos Ansicht, dass die Kunstschaaffenden es in den vorangegangenen Dekaden verabsäumt hatten, seine in Yanan 1942 präsentierten Richtlinien weitgehend umzusetzen, was nunmehr im Zuge der „Kampagne Kulturrevolution“ nachzuholen sei. (vgl. Gao 2008:151) Deklariertes Ziel ist es, die Balance zwischen den drei Komponenten politischer Aufbau, ökonomischer Aufbau und ideologischer Aufbau wiederherzustellen, um die Existenz des kommunistischen

¹²² Die Zahlen in Bezug auf das Theaterschaaffen sprechen für sich. Klassische Werke überschwemmten erneut die Bühnen des Landes: Beanspruchten klassische Werke im Jahre 1960 bereits wieder einen Anteil von 97% aller zur Aufführung gelangten Stücke, so erreichten sie 1962 in Peking sogar die 100% Marke. (vgl. Michel 1982:142)

Systems nicht durch, auf ein solches Ungleichgewicht zurückzuführende Widersprüche, zu gefährden:

Marxism-Leninism Mao Zedong Thought has always maintained that ideology comes from matter and that social consciousness derives from social existence, e.g. from the economic base of society and the system of ownership in society. Since Liberation, the proletariat has held political power, and the system of ownership in our society has changed fundamentally. [...] What is the essence of old culture and old ideology? We can use a great many words to express it and call it old culture, old ideology, poisonous weeds, ox-monsters and snake demons, reactionary authorities, old academia, old morals, old art, old laws, old educational systems, old world outlook, etc. the most essential oldness of these things lies in them being old in one particular respect, namely as parts of the system of private ownership. In short, they are old in one word and that word is 'self' (私). What, then, is new about new things and new ideology? They are also new in one word and that word is 'public' (公). [...] (Lin Biao 1966, zit. in Schönhals 1996:12,17)

Erst im Mai 1967, folgend auf ein im April publiziertes Editorial, indem es bezugnehmend auf Jiang Qings Rede von 1964 heisst: „This speech is an important document in the use of Marxism-Leninism and Mao Tse-tung's thought, to solve the problems encountered in the revolutionization of Peking Opera” (zit. in Chung/ Miller 1968:299), erscheint ein erster vollständiger Abdruck ihrer Rede im Parteiorgan *Rote Fahne*. (vgl. Lu 1998:131; Chung/ Miller 1968:114; Clark 2008:61)

4.1.1 „Make it revolutionary or ban it” – Die Entstehung des Modellballetts *Das rote Frauenbataillon*

1961 war unter Regisseur Xie Jin¹²³, basierend auf einer Romanvorlage von Liang Xin, der Film *Das rote Frauenbataillon* entstanden¹²⁴, der 1962 mit einem Preis in der Kategorie „Bester Film“ im Zuge der ersten *Hundred Flower Awards* ausgezeichnet und 1964 mit dem dritten Preis in der selben Kategorie bei der *Bandung-*

¹²³ Xie Jin (1923-2008) zählt zu den einflussreichsten Regisseuren Festland Chinas in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Xie, der ursprünglich vom Theater zum Film kam, graduierte 1946 von der *National Nanjing School of Theatre* im Fach Regie, woraufhin er 1948 zur *Datong Film Company* stieß. Zu seinen Referenzwerken zählen u.a.: *Girl Basketball Player No. 5* (1957), *Red Detachment of Women* (1961), *Stage Sisters* (1965), *Chun Miao* (1975), *The Legend of Tianyun Mountain* (1980), *The Herdsman* (1982), *Garlands of the Foot of the Mountain* (1984), *Hibiscus Town* (1986). (vgl. Zhang/ Xiao 1998:376f)

¹²⁴ Xie Jins Film aus dem Jahre 1961 sollte trotzdem er als Vorlage für die zum Modellstück erhobene Ballettversion diente, während der KR verboten werden. (vgl. Clark 2008:68)

Preisverleihung beim dritten *Asia-African Film Festival* in Indonesien geehrt wurde. (vgl. <http://www.china.org.cn/english/features/film/85138.htm>; Mittler 1994:64; Michel 1982:157; Clark 1987:102; Zhang/ Xiao 1998:376) Während 1964 auf dem *Festival der Pekingoper mit zeitgenössischen Themen* eine Oper gleichen Titels zur Aufführung gelangte, sollte dennoch der von den *Tianma* Studios produzierte Revolutionsfilm Xie Jins als Grundlage für die Ballettversion fungieren. (vgl. Michel 1982:157; Clark 1987:102)

Der am Beginn der 60er Jahre zu großer Popularität gelangte Film spiegelt die Bemühungen des Regisseurs wider, die von Mao im Zuge der *Aussprache über Literatur und Kunst* formulierten Richtlinien filmisch umzusetzen – nicht allein in Bezug auf die Sujetwahl, sondern gleichfalls auch in Hinblick auf den Einsatz filmästhetischer Mittel. Wie schon in Kapitel 3.3 angesprochen stützt sich der Plot des *Roten Frauenbataillons* auf ein historisches Ereignis am Beginn der revolutionären Bewegung, nämlich die Gründung eines revolutionären Frauenbataillons 1931 auf der Insel Hainan. (vgl. Mittler 1994:65-82; Witke 1979:458; Clark 2008:160; Terrill 249f; Kramer 1997:66ff) Damit erfüllt sich weitgehend die bereits 1942 in Yanan durch Mao geäußerte Forderung hin zur Darstellung zeitgenössischer revolutionärer Sujets, die schließlich zum zentralen Diktum künstlerischen Schaffens der gesamten Ära werden sollte. (vgl. Lu 1998:491; Kramer 1997:59-66, Woei 2002:187) Nicht zuletzt geht auch der im Film thematisierte Kampf gegen den verhassten Grundherrn konform mit der Politik der Bodenreform Ende der 1950er Jahre. (vgl. Michel 1982:73; Gäßler 2002:53f) Eine idealisierte Reflexion des täglichen Lebens, wie Mao einfordert (vgl. Chung/ Miller 1968:217), gelingt Xie in der Darstellung des Basislagers des Frauenbataillons mit malerischen Bambushütten vor der atemberaubenden tropischen Kulisse der Insel. (vgl. Clark 1987:102; Mittler 1994:65) Seine revolutionären Helden lässt der Regisseur stets in vom Kampf unversehrten Uniformen vor die Kamera treten – eine Darstellungscharakteristik der Zeit, die in der Ballettversion noch eine Steigerung erfahren soll: Tänzerinnen in noch makelloseren, noch strahlenderen Uniformen beherrschen ab 1964 die Bühne. (vgl. Clark 1987:102f,105; Witke 1979:250f; Chung/ Miller 121ff) Ein weiteres hervorstechendes gestalterisches Element in Xies filmischer Niederlegung des *Roten Frauenbataillons*, stellt der präzise Einsatz von Zoomeinstellungen dar:

A zoom shot (one of only four in the film) to the blazing eyes underlines the nobility of the hero in his defiance. This type of shot in similar circumstances soon became a directorial cliché, but Xie Jin's use of the zoom has power because it contrasts with the largely stationary camera work of the rest of the film. (Clark 1987:103)

Wobei der Fokus auf die, Entschlossenheit und Überzeugung von der revolutionären Sache reflektierenden, weit aufgerissenen starren Augen selbst im Modellballett eine nicht minder zentrale Rolle spielt.¹²⁵ (vgl. Mittler 1994:66; Wu 1998:34; Michel 1982:186) An dieser Stelle sei noch darauf hingewiesen, dass es Xie – ohnehin bekannt dafür starke Portraits von Frauen zu zeichnen – bereits im Film von 1961 weitgehend gelingt eine überzeugende Darstellung der Charakterentwicklung Wu Qinghuas vom naiven Bauernmädchen hin zur selbstsicheren und reifen Kämpferin zu liefern. (vgl. Clark 1987:103)

Nachdem sich Jiang Qing am Beginn der 1960er Jahre bereits mit dem Genre Pekingoper beschäftigt hatte, wendet sie sich 1964 unter dem Motto „The ballet was created hundreds of years ago, and now, the Western ballet has become decadent and declined. The revolution of ballet should be done by us“ (zit. in Lu 1998:122) dem Ballett zu, indem sie das *Arbeiter, Bauern und Soldaten Ballettensemble* dazu auffordert auf Grundlage des Films von 1961 eine Ballettversion zu erarbeiten. Der ihrer Unternehmung vorerst unter anderem durch Persönlichkeiten wie Liu Shaoqi und Zhou Yang entgegengebrachte Widerstand sollte sich erst durch eine Intervention Zhou Enlais auflösen lassen, in Folge dessen Jiang zur Ausführung schreitet. (vgl. Chung/ Miller 1968:108f,110,121-123; Witke 1979:465; Michel 1982:157; Kapitel 2.3:33f) Um die Forderung Maos dahingehend man müsse in der künstlerischen Darstellung unbedingt vom „Leben ausgehen“ (从生活出发) (in Michel 1982:100) bestmöglich umzusetzen, begibt sich Jiang Qing gemeinsam mit den Tänzern und Tänzerinnen des *Roten Frauenbataillons* nach Hainan um Leute und Lokalität zu „studieren“. (vgl. Mittler 1994:65; Chung/ Miller 1968:122f; Gu 2005:221,224; Kapitel 3.3:55) Am 1. Oktober desselben Jahres feiert das Ballett *Das rote Frauenbataillon* seine Bühnenpremiere. Nur eine Woche später, am 8. Oktober, besucht auch Mao Zedong die Aufführung mit dem Fazit: „The orientation is correct,

¹²⁵ Für diese Darstellungstechnik deutlich veranschaulichendes Bildmaterial, siehe Zhongguo wujutuan 1970b:4,38; wie dieser Effekt durch Bühnen-Make-up unterstrichen wird, vergleiche Ibid.:541-545; für ein Bühnenstill zu oben zitierter Szene, siehe Ibid.:64.

the revolution is a success, and the show is also good in art.“ (in Chung/ Miller 1968:123; vgl. Gu 2005:221)

Die Inanspruchnahme westlicher Genres in Form des Balletts und später auch der Sinfonie sieht Jiang Qing als „experiment of significance—an experiment conducted with the idea of nationalization of things and of adopting things of foreign origin for use in our country.“ (in Lu 1998:126; vgl. Witke 1979:457f) Keineswegs aber kennzeichnet das Revolutionsballett die „Stunde null“ des Experiments im Bereich des Tanzes hin zu Hybridformen, sprich der Verschmelzung westlicher Tanzformen mit chinesischen Traditionen. Das Ballett hatte ja bereits am Beginn des 19. Jahrhunderts seinen Import nach China und in den 50er Jahren dort seine Institutionalisierung erfahren, in Anschluss worauf sich nunmehr auch eine Auseinandersetzung mit dem westlichen Genre im chinesischen Kontext einstellte, was unter anderem anhand des Beispiels des Tanzdramas *Der Osten ist rot* deutlich wird. (vgl. Clark 2008:158f; Kapitel 2.2,2.3) Die Revolutionsballette, darunter auch das *Rote Frauenbataillon*, sind damit ein weiterer Schritt im Prozess der Elaboration dieser Hybridität. (vgl. Clark 2008:159)

Jiang Qings Etablierung auf dem politischen Parkett erlaubt es ihr ab 1966 mit dem Credo „Make it revolutionary or ban it“ voranzuschreiten und das Kunstschaffen zu delegieren. (vgl. Terrill 1984:243f) 1967, dem Jahr indem auch ihre Rede *On the Revolution of Peking Opera* nach dreijähriger Verzögerung zur Publikation gelangt, wird das Ballett *Das rote Frauenbataillon* offiziell zum Modellstück erhoben. (vgl. Clark 2008:68) Während 1971/72¹²⁶ eine auf der Ballettversion basierende Oper selben Titels entstand¹²⁷ (vgl. Mittler 1994:64; Michel 1982:157; Clark 2008:68), bespielte ab 1971 die Verfilmung des Balletts die Kinoleinwände. Die Arbeit an der Filmadaption des Tanzdramas hatte Ende der 1960er Jahre unter Regisseur Xie

¹²⁶ In Bezug auf das Entstehungsdatum der Opernversion scheinen sich Michel und Clark uneinig. Während Michel (1982:157) ausführt, dass Jiang Qing bereits 1971 eine Oper unter dem Titel *Das rote Frauenbataillon* aufführen ließ, datiert Clark (2008:68) den Beginn der Arbeit an der Oper auf 1972.

¹²⁷ Wie Roxane Witke ausführt, war Jiang Qing an Tian Han – den sie bereits aus ihrer Zeit in Shanghai kannte – herantreten, mit der Bitte das Manuskript des *Roten Frauenbataillons* zu einer Pekingoper umzuschreiben. Unzufrieden mit dem Resultat jedoch entzog sie ihm den Auftrag wieder. (vgl. Witke 1979:335) Schließlich übernahm die *Chinesische Pekingoper-Akademie* (中国京剧院) die Aufgabe der Umarbeitung des Stückes in eine Oper. (Clark 2008:68)

Tieli¹²⁸ und DOP Li Wenhua¹²⁹ in den Pekinger Filmstudios begonnen¹³⁰ und sich als äußerst komplexes und langwieriges Unterfangen entpuppt.¹³¹ (vgl. Clark 1987:128; Mittler 1994:64f; Clark 2008:109,117,124f,129) Auch die Pekingoper-Version des *Roten Frauenbataillons* sollte 1972 auf Celluloid gebannt werden. (vgl. Clark 2008:130)

Jiang Qing rechtfertigt ihre Praxis der Übertragung einer Geschichte von einem Genre in ein anderes mit dem Argument, dies sei bereits seit Jahrhunderten so praktiziert worden. Dennoch hatte sie im Film schließlich das geeignetste Medium für die Umsetzung ihres 1968 in *Reforming the Fine Arts* (谈美术改革) erneut formulierten Ziels hin zu einer weitreichenden Popularisierung der Modellstücke¹³² entdeckt. (vgl. Witke 1979:422; Schönhals 1996:197-202)

¹²⁸ Xie Tieli (1925-) schaffte seinen Durchbruch als Regisseur mit dem Film *Early Spring in February* (1963). Diesem filmischen Meisterwerk begegnete man mit heftiger Kritik in Form einer landesweiten Kampagne. Trotzdem soll Xie am Beginn der 1970er Jahre zu dem kleinen Kreis an ausgewählten Regisseuren zählen, die mit der Verfilmung der Modellstücke betraut wurden. (vgl. Zhang/ Xiao 1998:378)

¹²⁹ Li Wenhua, der an der Seite Xie Tielis an der Entstehung des Films *Early Spring in February* beteiligt gewesen war, geriet ebenfalls 1964-65 unter scharfe Kritik. Nichtsdestotrotz kehrte er Ende der 60er Jahre zurück in die Pekinger Filmstudios um bei der kinematographischen Realisierung der Modellstücke mitzuwirken. Dazu berichtet er später: „filming was easy, but making it good was hard“ (Clark 2008:109), denn wie Clark (2008:109) weiter ausführt: “The burden of responsibility for bringing one of the ‘model performances’ to the screen was difficult enough, but doing a dynamic stage art justice made the challenge even greater”.

¹³⁰ Chen Boda unterstützte Jiang Qings Idee die Modellstücke zu verfilmen weitgehend, da er darin auch die Möglichkeit sah diese mühelos im ganzen Land zu verbreiten. (vgl. Witke 1979:375)

¹³¹ Vergleiche dazu die Ausführung von Gu Baozi zur Entstehung der Filmversion: Gu 2005:225-230.

¹³² „We must popularize; popularization is our basis. [...]“ (Jiang Qing 1968, zit. in Schönhals 1996:198)

4.2 Inhaltliche Darstellung des *Roten Frauenbataillons* in szenischer Abfolge

Die Filmadaption des Balletts eröffnet mit einem Schlachtruf Mao Zedongs¹³³ (vgl. Wuju hongse niangzi jun 1971):

Ohne eine Volksarmee,
hat das Volk gar nichts.

Der revolutionäre Kampf
ist ein Kampf der Volksmassen,
der nur durch die Mobilisierung der
Massen und indem man sich auf die
Massen stützt geführt werden kann.

Jeder Kommunist sollte die Wahrheit
begreifen: „Die politische Macht
erwächst aus den Gewehrläufen.“

每有一个人民的
军队，便没有人民的一
切。

革命战争是群众
的战争，只有动员群
众才能进行战争，只
有依靠群众才能进行
战争。

每个共产党员都
应懂得这个真理：“枪
杆子里面出政权”。

Prolog:

Wu Qinghua ist an einen Pfahl gekettet. Das versklavte Bauernmädchen trägt ein strahlend rotes Kostüm. Als Lao Si, der Verwalter des als „Tyrann des Südens“ (Nan Batian) bezeichneten Gutsbesitzers an sie herantritt, wendet sie ihr Gesicht von ihm ab – die Augen von Hass und Abneigung erfüllt. Lao Si schreitet zur Tat dem Befehl seines Herren die Sklavin zu verkaufen Folge zu leisten und löst ihre Ketten. Dabei gelingt Wu Qinghua mit der Hilfe zweier mitgefangener Bauernmädchen die Flucht. (vgl. Ebon 1975:130f; Gäßler 2002:48; Zhongguo wujutuan 1970b:7f)

Szene 1:

[*Nacht.*] Wu Qinghua ist in den Kokospalmenhain geflohen, wo sie sich nun vor Lao Si und seinen Männern, die bereits die Suche nach ihr aufgenommen haben, versteckt. Sie ist fest davon entschlossen lieber im Kampf zu sterben, als sich erneut gefangen nehmen zu lassen. Im Dunkel der Nacht stößt sie im Dickicht plötzlich mit Lao Si zusammen, der daraufhin versucht der erbittert Widerstand Leistenden Herr

¹³³ Dies geschieht in Einklang mit der von Rotgardisten der Pekinger Mittelschule No.26 im Aufsatz „One Hundred Items for Destroying the Old and Establishing the New“ geäußerten Forderung: „Theaters must have a strong political atmosphere. Before the movie starts, quotations from Chairman Mao must be shown“. (in Schönhals 1996:214)

zu werden. Nun trifft auch der „Tyrann des Südens“ am Ort des Geschehens ein und befiehlt an Wu ein Exempel zu statuieren und sie vor den Augen aller zu Tode zu peitschen. Ein aufziehendes Gewitter mahnt zur Eile und Lao Si lässt vom leblos am Boden zusammengesunkenen Leib der Sklavin ab um mit seinen Männern den Rückzug anzutreten. Wu schleppt ihren verwundeten Körper auf der Suche nach einem Unterschlupf durch den Palmenwald. Hunger, Kälte und die Verletzungen lassen sie jedoch schon bald das Bewusstsein verlieren.

Bei Tagesanbruch hat sich das Gewitter verzogen und der Rote-Armee-Kader Hong Changqing betritt gemeinsam mit seinem Kurier Pang die Bühne. Beide Männer, getarnt als Bauern, befinden sich auf einer Erkundungsmission als sie auf das am Boden liegende Mädchen stoßen. Wu schildert den Männern, nachdem sie etwas Vertrauen gefasst hat, die gnadenlose Misshandlung durch ihren vormaligen Herrn den „Tyrann des Südens“. Hong weist ihr von Mitgefühl erfüllt den Weg zum nahegelegenen Armeestützpunkt und überlässt ihr noch zwei Silbermünzen. Vor Dankbarkeit zu Tränen gerührt, verabschiedet sich Wu mit einer tiefen Verbeugung in die ihr von Hong ausgewiesene Richtung. (vgl. Ebon 1975:131-135; Gäßler 2002:49; Zhongguo wujutuan 1970b:9-17)

Szene 2:

Einige Tage später findet sich frühmorgendlich Jung und Alt am Übungsplatz des Basislagers des roten Frauenbataillons ein, um die offizielle Gründung der Einheit zu feiern. Ein bunt gemischtes Ensemble aus Mitgliedern der Roten Armee, Männern und Frauen der lokalen Bevölkerung und Mädchen der Li-Minorität, etc. präsentiert einen Gruppentanz zu Ehren des freudigen Ereignisses. Im Anschluss darauf ordnet die Kommandantin des Bataillons eine Schießübung – dargestellt in einem Tanz – an. Es folgen ein Schwerttanz der Frauen, ein Bajonetttanz und ein Tanz mit Dolchen bis schließlich das gesamte *corps de ballet* enthusiastisch einstimmt. Die plötzliche Nachricht über das Eintreffen Wu Qinghuas am Stützpunkt unterbricht die Feierlichkeiten. Sie hatte es nach tagelangem Fußmarsch endlich geschafft die rote Basis zu erreichen, wo sie nun erschöpft ihre Freudentränen an dem roten Banner trocknet. Hong begrüßt Wu und berichtet den Anwesenden von dem Schicksal des Mädchens. Wu kann ihr Glück über die herzliche Aufnahme im Zuge dessen ihr von der Kommandantin des Bataillons eine Schüssel mit Kokosmilch überreicht wird,

kaum fassen. Sie weiht die Umstehenden in ihre seit Generationen von Unterdrückung gezeichnete Familiengeschichte ein und schildert die unter dem „Tyrannen des Südens“ ausgestandenen Qualen. Schließlich ergreift Hong Changqing das Wort und ruft zur Revolution unter Leitung des großen Vorsitzenden Mao Zedong und der kommunistischen Partei auf. Die Masse stimmt ein und fordert den Sturz des Tyrannen und die Umverteilung des Landbesitzes. Der Bitte Wu Qinghuas in das Bataillon aufgenommen zu werden wird stattgegeben und mit einem Gewehr in der Hand fügt sie sich in die Reihen der uniformierten Frauen ein. (vgl. Ebon 1975:135-138; Gäßler 2002:49f; Zhongguo wujutuan 1970b:18-26)

Szene 3:

[*Abenddämmerung.*] Nan Batian empfängt Repräsentanten der Guomindang und eine Reihe lokaler Feudalherren zu seinem Geburtstagsbankett. Geschenke werden überreicht und Speisen aufgetragen. Mädchen der Li-Minorität werden von den Wachen dazu angehalten mit Tänzen die Gäste zu unterhalten. Das Fest ist in vollem Gange als ein unerwarteter Gast angekündigt wird – ein reicher Geschäftsmann aus Übersee. Die Aussicht auf ein großzügiges Geschenk veranlasst Nan Batian dem Empfang des Gastes umgehend zuzustimmen. Hinter dem unerwarteten Besucher verbirgt sich niemand anderer als Hong Changqing, der in Begleitung Pangs und einiger Kämpfer gekommen war um den Tage zuvor geschmiedeten Plan den Tyrannen zu stürzen in die Tat umzusetzen. Getarnt als ausländische Geschäftsleute betreten sie das Haus Nan Batians um von dort aus das vereinbarte Signal zum Angriff in Form eines Schusses zu geben, während die Rote Armee rund um das Anwesen Stellung bezieht. Als jedoch zu späterer Stunde Wu Qinghua von ihrem Versteck aus den Tyrannen erblickt, kann sie ihre unbändige Wut nicht länger unter Kontrolle halten und feuert zwei Nan Batian verwundende Schüsse ab. Dem vermeintlichen Signal zum Angriff folgend, kommt es zum erbitterten Schlagabtausch zwischen den Kämpfern der Roten Armee und Nans Leuten, im Zuge dessen dem Tyrannen und Lao Si die Flucht durch einen Tunnel gelingt. Hong erringt die Oberhand über die Situation und schon bald weht die Siegesfahne über dem Haus Nan Batians. Die Getreidespeicher des Hofes werden für die arme Bauernbevölkerung geöffnet und die Luft ist erfüllt vom Klang der Jubelrufe: „Lang lebe der Vorsitzende Mao!“, „Lang lebe die kommunistische Partei!“

Sich auf die Aussage eines alten Grundbesitzers über den Verbleib Nan Batians stützend, setzt Wu Qinghua zur Verfolgung des Tyrannen an. Die Kommandantin des Frauenbataillons hält sie jedoch davon ab, indem sie ihre Undiszipliniertheit scharf verurteilt und ihr die Waffe abnimmt. (vgl. Ebon 1975:138-141; Gäßler 2002:50; Zhongguo wujutuan 1970b:27-35)

Szene 4:

Die Szene beginnt mit einer morgendlichen politischen Unterweisung durch Hong Changqing unter freiem Himmel. Nach Beendigung des Unterrichts bleibt Wu Qinghua zurück, gefesselt durch die an der Tafel prangenden Worte: „Nur durch die Emanzipation der Menschheit, kann letztlich das Proletariat seine eigene Emanzipation erlangen“. Langsam beginnt sie zu begreifen und zeigt Reue für den die gemeinschaftliche Unternehmung gefährdenden, von Emotionen geleiteten Versuch Vergeltung zu üben. Wu Qinghua blickt nunmehr der aufgehenden Sonne entgegen und schwört den Worten des Vorsitzenden Mao und der kommunistischen Partei Folge zu leisten und als Soldatin für die Befreiung der Menschheit zu kämpfen. Die Kommandantin des Bataillons gibt sich erfreut über die Persönlichkeitsentwicklung Wu Qinghuas und lehrt sie mit Waffe und Granaten umzugehen. Auch Hong Changqing nimmt den Fortschritt des Mädchens zur Kenntnis und lässt die Waffe an sie aushändigen. Der Tag schreitet voran, die Soldatinnen gehen ihren alltäglichen Beschäftigungen nach und eine Gruppe von Bauern stattet dem Bataillon einen Besuch ab, um Gaben auszuhändigen. Die enge Verbundenheit der mutigen Kämpfer mit der einfachen Bevölkerung drückt sich in einem gemeinsamen Tanz aus, welcher durch die Ankunft des Kuriers Pang im Lager und des aus dem Hintergrund ertönenden Kanonenfeuers unterbrochen wird. Nachdem die Truppen der GMD eine Offensive gestartet haben, heißt es nunmehr tapfer in die Schlacht zu ziehen. (vgl. Ebon 1975:141-144; Gäßler 2002:51; Zhongguo wujutuan 1970b:36-45)

Szene 5:

Das Bataillon hat im Morgengrauen auf einem Bergpass Stellung bezogen. Während ein Teil des Frauenbataillons unter der Kommandantin versucht dem Feind aus einer rückwertigen Position zu begegnen, führt Hong eine aus Rotarmisten zusammengestellte Einheit an deren Flanke. Wu Qinghua erhält die Order am Pass

die Stellung zu halten. Im Zuge des heftigen Gefechts stellt Wu ihren Mut und ihre Hingabe unter Beweis. Trotz Munitionsengpases gelingt es den Feind zu überwältigen. Als man zum Abzug ansetzt lancieren die feindlichen Truppen jedoch einen erneuten Angriff. Hong beschließt zurück zu bleiben um den Truppenabzug zu decken und fordert Wu auf, ihre Kameraden sicher aus der Gefechtszone zu führen. Zum Abschied überreicht er ihr eine Tasche mit dem Auftrag diese an das Parteikomitee des Bataillons zu übergeben im Falle, dass er nicht aus der Schlacht heimkehre. Hong kämpft gemeinsam mit zwei Kameraden bis zuletzt erbittert gegen den Feind. Als einziger Überlebender der drei richtet er sich schwer verwundet auf und blickt mit Genugtuung dem in der Ferne entschwindenden Bataillon nach. Dann verweigert ihm sein Körper den Dienst und er fällt in Bewusstlosigkeit. Dunkle Wolken ziehen am Himmel auf und der Tyrann des Südens betritt in Begleitung eines GMD-Offiziers und einiger Soldaten das Schlachtfeld. Sie entdecken Hong, der sich nunmehr vor ihnen aufrichtet und den Fels am Rande des Abgrundes erklimmt. Von Donner und Blitzen begleitet lässt sein furchteinflößender Blick die feindlichen Soldaten erstarren. (vgl. Ebon 1975:144-147; Gäßler 2002:51f; Zhongguo wujutuan 1970b:46-55)

Zwischenspiel:

Endlich trifft auch die Haupteinheit der Roten Armee am Kriegsschauplatz ein und schlägt den Feind in die Flucht. (vgl. Ebon 1975:148; Gäßler 2002:52; Zhongguo wujutuan 1970b:56f)

Szene 6:

[*Abenddämmerung.*] Der Siegeszug der Roten Armee hat die Feinde in Aufruhr versetzt. Im hintersten Hof des Anwesens von Nan Batian werden Vorbereitungen für die Flucht getroffen. Als Antwort auf die Nachricht von der vorrückenden Roten Armee ordert der Tyrann an Feuerholz im Hof unter dem Banyanbaum aufzuschichten und Hong vorzuführen. Als dieser es ablehnt einen Widerruf zu verfassen stirbt er im Feuer furchtlos und stolz bis zum Ende mit zur Faust geballter erhobener rechter Hand den Märtyrertod.

Die Dämmerung bricht heran und die Rote Armee erreicht das Anwesen Nan Batians. Die Ereignisse überschlagen sich. Lao Si versucht mit der Geldschatulle der Ehefrau

des Tyrannen zu fliehen, wird jedoch von Nan Batian dabei ertappt und in einen Kampf verwickelt. Als er sich dennoch losreißen kann feuert Wu Qinghua einen tödlichen Schuss auf ihn ab. Der Tyrann fleht um sein Leben, zieht im selben Moment aber eine Waffe und zielt auf Wu, die daraufhin ihren Peiniger mit zwei Schüssen tötet. Die Rotarmisten strömen auf das Anwesen, feuern einen Kugelregen auf den Körper Nan Batians ab um so seine Opfer zu rächen und befreien im Anschluss die gefangen genommenen Bauern aus dem Kerker des Tyrannen. Folgend auf die Kunde über den Verbleib Hong Changqing schwören Wu Qinghua und die Kommandantin des roten Frauenbataillons unter Tränen ihr Leben der Revolution zu verschreiben. Die *Internationale* setzt ein und alle versammeln sich unter dem Banyanbaum. Wu Qinghua wird zur Parteirepräsentantin des Bataillons ernannt und am Horizont taucht die Sonne auf. (vgl. Ebon 1975:148-151; Gäßler 2002:52f; Zhongguo wujutuan 1970b:58-70)

4.3 Darstellungstechniken im Ballett *Das rote Frauenbataillon* unter dem Aspekt „To make the past serve the present and foreign things serve China“

Mao Zedongs Slogan „Das Alte dem Neuen, das Ausländische dem Chinesischen nutzbar machen“ 古为今用, 洋为中用 geht zurück auf die durch ihn zur Gründung des *Yanan-Pekingoperne-Forschungsinstituts* 1942 formulierte Parole „Das Neue aus dem Alten hervorgehen lassen“ 推陈出新 und bildet das Leitmotiv jeglicher Reformanstrengungen im Bereich der Kunst in den folgenden Dekaden. (vgl. Michel 1982:41; Mittler 1994:234; Yang 1994:98f; Lu 1998:225; Witke 1979:414) Dahinter verbirgt sich einerseits die Idee eines Rückgriffs auf angestammte Traditionen¹³⁴, die wie Mittler (1994:245) argumentiert darauf zurückzuführen ist, dass keine Staatsmacht es sich leisten kann – auch nicht die chinesischen Kommunisten – ihr kulturelles Erbe völlig zu negieren, und andererseits der mit Modernisierung und Fortschritt konnotierten, selektiven Übernahme westlicher Techniken und Genres. Die Fortführung der jahrhundertealten Praxis klassische Kunstformen gegenwärtigen Interessen anzupassen (vgl. Witke 1979:420), rechtfertigt Jiang Qing gegenüber

¹³⁴ Zur Diskussion wie historische Stücke dem gegenwärtigen Kunstschaffen von nutzen sein könnten, vergleiche auch: Michel 1982:86.

Roxane Witke (1979:428) damit, dass das Hervorbringen einer neuen Kunstrichtung nicht ohne Bezugnahme auf frühere Formen möglich sei. Schon Mao hatte in diesem Zusammenhang dargelegt:

Es ist ein Unterschied, ob wir ein solches Beispiel besitzen oder nicht. Davon hängt ab, ob das Werk des Schriftstellers oder Künstlers vollendet oder ungeschliffen, erlesen oder plump sein wird, ob es auf einem hohen oder einem niedrigen Niveau stehen wird, ob der Verfasser es rasch oder langsam schafft. Deshalb können wir auf keinen Fall darauf verzichten, die Werke der alten und der ausländischen Schriftsteller und Künstler, sogar der feudalen oder bürgerlichen Klasse, als Erbe zu übernehmen und als Beispiel für unsere Arbeit heranziehen. (Mao 1968, in AW Bd. III:89f; zit. in Michel 1982:18; vgl. Witke 1979:413ff; Chung/ Miller 212f; Kapitel 4.1:60f)

Die im Anschluss an die *Aussprache über Literatur und Kunst* eingeleitete *Yangge*-Reform kennzeichnet einen ersten Versuch im kulturellen Reform- und Modernisierungsprozess aus dem Traditionenpool zu schöpfen, im Zuge dessen man das unter der nordwestchinesischen Landbevölkerung äußerst populäre Genre mit neuen, den gegenwärtigen Forderungen der Politik entsprechenden Themen unterlegte, ohne erstmals die formalen Besonderheiten des *Yangge* anzutasten. (vgl. Michel 1982:28f; Kapitel 4.1:60) In diesem Kontext ging man vormals konsequent daran die Helden als Vertreter der Massen in Form von Arbeitern, Bauern und Soldaten darzustellen und darüberhinaus die in solchen Stücken nicht unüblichen erotischen Elemente und jene, die auf den Aberglauben der Landbevölkerung anspielen, weitestgehend zu eliminieren. (vgl. Mittler 1994:114; Michel 1982:29)

Gleichfalls ist, wie auch aus oben zitierten Worten des Vorsitzenden hervorgeht, im Zuge einer Reform der Kunst als definiertem Teilaspekt der Modernisierungsanstrengungen eine Auseinandersetzung mit westlichen Formen zur „Hebung des Niveaus“ (vgl. Mao Zedong 1942, in AW Bd.III:88; vgl. Michel 1982:17) künstlerischer Äußerungen unabdingbar. Nicht zuletzt aber erfüllt sich vor dem Hintergrund sozialistischer und internationalistischer Tendenzen in den Bereichen Politik und Ökonomie nur so die Forderung das Kunstschaffen der gegenwärtigen Situation anzupassen: „Wie beim Aufbau einer modernen Industrie konnten die kommunistischen Führer in der kulturellen Revolution westliche Elemente nicht völlig ausschließen“. (vgl. Witke 1979:413) Während die dem *tiyong*-Konzept (vgl. Kapitel 2:19f) zu Grunde liegende Formel „westliche Technik gleich modern“ als Konsequenz

eines Angriffs auf das Selbstbewusstsein der chinesischen Nation im Zuge der erzwungenen „Öffnung“ Chinas durch die imperialistischen Großmächte im 19. Jahrhundert ihren Eingang in das Denken der Chinesen fand (vgl. Pilz 2003:35ff) und sich auch in der *Bewegung für Neue Kultur* (vgl. Kapitel 2:20) in den 1910 und 20er Jahren, wie Clark (2008:183) ausführt, widerspiegelt: „Modern intellectuals, trained in Western traditions and intent on making China modern, had tended since the May Fourth era in 1910s and 1920s to undervalue Chinese and folk forms“, so mahnt Mao zu einer „kritischen“ Auseinandersetzung mit und Aneignung von westlichen Techniken und Genres. (Mao 1968, in AW Bd. III:89f; zit. in Michel 1982:18; vgl. Witke 1979:413ff; Chung/ Miller 212f; Kapitel 4.1:60f)

Der Leitsatz „das Ausländische dem Chinesischen nutzbar machen“ eröffnete Jiang Qing, die bereits im Zuge ihrer Schauspielausbildung in Kontakt mit ausländischen Kunstformen gekommen war und diesen zeitlebens großes Interesse entgegen bringen sollte¹³⁵ (vgl. Witke 1979:111f; Terrill 1984:257) – ab Mitte der 60er Jahre durch Mao mit der nötigen politischen Macht ausgestattet – nunmehr die Möglichkeit sich westlichen Formen wie unter anderem dem Ballett¹³⁶ zuzuwenden. In *Instructions on the Symphony Shachiapang* (in Chung/ Miller 1968:195f) bezeichnet Jiang Qing die Praxis einer selektiven Anleihe aus dem westlichen Kunstreservoir als geeignete Waffe im Dienste des chinesischen Volkes und der Revolution. Ausgehend von einer Orientierung an westlichen Formen sei es jedoch unerlässlich einen eigenen Weg einzuschlagen und „Chinesisches“ hervorzubringen, denn man müsse der zum Aussterben verurteilten bourgeoisen westlichen Kultur nicht mit ins Grab folgen:

[...] You mustn't follow the foreigners to die. We must tread our own path. We should promote and develop things Chinese. [...] A number of works of art belonging to the period when the bourgeoisie was on the ascendancy probably

¹³⁵ „Yet in taste and temperament Lan Ping [Jiang Qings Künstlernamen während ihrer Zeit als Schauspielerin in Shanghai] seemed for a while to be a paragon of the Westernized Chinese. She wore Western-type dresses and high-heeled shoes. She liked foreign movies. The YWCA, epitome of Western-sponsored internationalism, had provided her first job as a teacher in the night school for women factory workers. Lan was a modern, cosmopolitan woman in style but not in substance. She adored Hollywood while knowing nothing of the United States. She tilted toward Western literature without knowing the West or its languages.“ (Terrill 1984:85-86)

¹³⁶ Der Auseinandersetzung Jiang Qings mit dem Ballett sollte alsbald der, schlussendlich im Stück *Shajiabang* realisierte Versuch einer Revolutionierung der Sinfonie folgen. (vgl. Jiang Qings *Instructions on the Symphony Shachiapang*, in Chung/ Miller 1968:195-200; Chung/ Miller 1968:171; Witke 1979:409,420; Michel 1982:144,147; Clark 2008:59)

does not exceed 20, be it opera or ballet. And that's all the bourgeoisie has been able to accomplish in several thousand years. What reason is there for us to idolize them? The feudal class, too, has achieved very little in several thousand years. I believe we could accomplish something if we work hard for a few years. [...] (*Instructions on the Symphony Shachiapang*, in Chung/ Miller 1968:195f)

Die durch Jiang Qing vorangetriebene Revolutionierung des klassischen westlichen Genres Ballett, die in den chinesischen Tanzdramen *Das Rote Frauenbataillon* und *Das weißhaarige Mädchen* ihre Niederlegung fand, argumentiert sie selbst als „Kampf gegen die Fesseln des russischen Klassizismus, die die chinesischen Tänzer seit Jahrzehnten versklavt hatten“. (in Witke 1979:457f)

Ein Rückgriff auf klassische Formen und Genres als Grundlage für die Reformierung der Kunst unter Mao Zedong – eine Praxis der, wie Jiang Qing vermutet, westliche Kunstschaffende mit Unverständnis begegnen¹³⁷ – ist nicht zuletzt auch Gegenstand einer Diskussion hinsichtlich Originalität, Innovation und Imitation. Während, wie Mittler (1994:110) schreibt, im westlichen Kulturkreis Originalität und Innovation die Grundpfeiler des ästhetischen Kunstverständnisses bilden und Imitation im Kontext künstlerischen Schaffens als Untugend gilt, ist letzteres in China in diesem Zusammenhang keineswegs negativ konnotiert. In der chinesischen Tradition ist die Imitation Teilaspekt des künstlerischen Schaffensprozesses, insofern als eine Anlehnung an „Modelle“ in Form von Meisterwerken großer Künstler Ausdruck von Pietät des Schülers gegenüber dem Meister darstellt. Daraus ergibt sich wiederum der Schluss, dass für den chinesischen Künstler die Interpretation im Vordergrund seines Schaffens steht und Innovation ein Anathema dazu bildet. Jiang Qings ausformulierte Zielsetzung im Kontext einer Revolutionierung der chinesischen Kunst: “The bourgeoisie has its reactionary ‘monologue on creating the new.’ We, too, should create what is new and original, new in the sense that it is socialist and original in the sense that it is proletarian” (*Summary of the Forum on Literature and Art in the Armed Forces with which Comrade Lin Piao Entrusted Comrade Chiang Ch'ing*, in Chung/ Miller 1968:211), reflektiert ein kunstästhetisches Verständnis von Originalität und Innovation als „chinesische“ Interpretation der sowjetischen Praxis.

¹³⁷ „Tschiang Tsching äußerte die Vermutung, Ausländer könnten die Neubearbeitung alter Werke für neue Zwecke als eigenartig empfinden [...]“ (Witke 1979:428f)

Dieses äußert sich nunmehr im Prozess der Verschmelzung sowjetischer Anleihen¹³⁸ in Form von Genres – wie im Falle unter anderem des Balletts – oder aber einzelner Darstellungstechniken, wie dem sozialistischen Realismus, mit chinesischen Elementen hin zu künstlerischen Hybridprodukten, deren Elaboration in den Modellstücken der Kulturrevolution Niederschlag findet. Was nun aber macht das „Chinesische“¹³⁹ aus und in wie fern rechtfertigt eine unter diesem Aspekt argumentierte Neuinterpretation künstlerischer Traditionen eine Grundsteinlegung im Prozess der Entwicklung hin zu einer eigenständigen Tradition?

Im Rückgriff auf chinesische Traditionen bot sich nicht nur die Pekingoper mit ihrem schier unerschöpflichen Reservoir an festgelegten Gesten und Bewegungen aus dem man, wie an Hand des Einsatzes der *liang xiang*-Technik (亮相) im Ballett *Das rote Frauenbataillon* noch gezeigt werden soll (vgl. Kapitel 4.3.2:88f), schöpfen konnte an. Während gleichfalls Gesang, Akrobatik und mimische Charakteristika¹⁴⁰ der traditionellen Oper Eingang in die Modellstücke fanden, lassen sich in diesen auch der chinesischen Kampfkunst entlehnte Bewegungsdetails ausmachen. Darüberhinaus bediente man sich in hohem Maße folkloristischer Elemente, die sich in Musik, Tanz und Kostümen widerspiegeln. (vgl. Michel 1982:183,186f; Witke 1979:457f; MacFarquhar/ Fairbank 1974:610; Mittler 1994:253; Ebon 1975:124; Clark 2008:160,162,165f) Ebenso weist die in den Modellstücken auf dem Prinzip der „drei Hervorhebungen“ (三突出) basierende künstlerische Gestaltung der Beziehung des Protagonisten zu den übrigen Charakteren Parallelen zur Praxis in der traditionellen Oper auf¹⁴¹ (vgl. Mittler 1994:66-81; Ebon 1975:128f; Michel 1982:166f; Kapitel 4.3.1):

¹³⁸ „Wir werden niemals dem Westen folgen. Aber wir sollten das Vermächtnis des klassischen Theaters der Welt, besonders des Theaters der Sowjetunion beachten.“ (Ma Shaopo, zit. in Michel 1982:51) Was Ma Shaopo hier in Bezug auf das Theater fordert, soll sich auch im Kontext Tanz als gültig erweisen.

¹³⁹ Zur Frage: Was ist das „Chinesische“? führt Mittler aus: „*Chineseness* [...] is tradition as we find it in the dictionary: the handing down from generation to generation of customs, practices, habits, usages, conventions, lore and ritual. Not an exact knowledge of China's history and philosophy, but the perpetuation of cultural heroes in folklore, and ritual *orthopraxy* is what makes a Chinese Chinese [...]“ (Mittler 1994:242) Vergleiche weiters: Mittler 1994:241.

¹⁴⁰ Der starre Gesichtsausdruck, ein Charakteristikum der Pekingoper (vgl. Witke 1979:457), findet sich auch in den Modellstücken: „Der Gesichtsausdruck aller Helden [der revolutionären Modellopern] hat etwas Entschlossenes, und die Augen sind stets starr nach vorn gerichtet, in der Zuversicht auf künftige Siege.“ (Michel 1982:186)

¹⁴¹ Vergleiche dazu die Ausführung in Kapitel 3.1:46f zu der für die KR spezifische Ausformung von Propaganda und dem ihr zu Grunde liegenden, der konfuzianischen Tradition entlehnten, Prinzip einer Gut-Böse-Kategorisierung.

Genau wie in den traditionellen Opern die Guten und Bösen durch bestimmte Kostüme, Masken, Bewegungen, Musik usw. streng voneinander unterschieden werden, so werden auch in den revolutionären Stücken die Charaktere dieser verschiedenen Kategorien durch alle möglichen künstlerischen Ausdrucksmittel klar voneinander unterschieden, so daß die angeblich versteckten Feinden für das Publikum schon bei ihrem ersten Auftritt als solche erkennbar sind.“ (Michel 1982:167)

Dabei ähneln sich selbst die künstlerischen Ausdrucksmittel, was insbesondere in Betracht auf die Farbgebung von Kostümen gilt: Dunkle Farben, vor allem schwarz¹⁴², begleiten den Auftritt „dunkler“ Gestalten. Blau, die Farbe der Uniformen im Ballett *Das rote Frauenbataillon*, hingegen kennzeichnet treue, rechtschaffende Charaktere, wobei die Farbintensität, dem *san tuchu*-Prinzip folgend, die Hierarchie der positiven Charaktere widerspiegelt.¹⁴³ Die Farbe rot ist sowohl in der traditionellen Oper, als auch in den Modellstücken den positiven Charakteren vorbehalten.¹⁴⁴ (vgl. Knapp/Peschl 1991:213; Mittler 1994:66; Zhongguo wujutuan 1970b:541-576; Wuju hongse niangzi jun 1971)

Eine ab Ende der 50er Jahre forcierte Ablösung des sozialistischen Realismus durch die von Mao propagierte Kombination von „revolutionärem Realismus und revolutionärem Romantizismus“, auf die in Kapitel 4.3.3 noch eingegangen werden soll, spiegelt nicht zuletzt die Anstrengung wider zumindest terminologisch eine Abgrenzung zur sowjetischen Praxis bzw. aber einen konstruierten Bezug zum chinesischen Ästhetik-Konzept herzustellen. (vgl. Clark 2008:13; Mittler 1994:65f)

The ballet *Red Detachment of Women* in its characterization of heroic figures was adept in combining certain features of the Chinese drama and folk dance while critically using the old art form of the ballet and on this basis was able to create a brand-new ballet choreography. (Ebon 1975:127)

Die bereits diskutierte „chinesische“ Interpretation der sowjetischen Kunstpraxis, in Form der hybriden Bühnenwerke, erhebt mit der Ernennung Letzterer zu Modellstücken gleichfalls Anspruch auf Anerkennung als eigenständige „revolutionäre“ Tradition, wobei der Begriff *minzuxing* 民族性 (nationaler Stil) zum

¹⁴² Zur Konnotation der Farbe schwarz in der kulturevolutionären Propaganda, vergleiche u.a. Yang 1994:95ff.

¹⁴³ Die tiefblauen Uniformen der Hauptprotagonisten heben sich dabei deutlich von den hellblauen der durch einen Teil des *corps de ballets* dargestellten Mitglieder des Frauenbataillons ab. (vgl. Zhongguo wujutuan 1970b:541-576; Wuju hongse niangzi jun 1971)

¹⁴⁴ Vergleiche dazu: Kapitel 3.3:56.

zentralen Schlagwort in der Rechtfertigung dessen avanciert. (vgl. Mittler 1994:241f,322) Basierend auf dem Bestreben dem „chinesischen“ ein Gesicht zu verleihen, dominiert der Terminus *minzuxing* heute, wie Mittler (1994:328) im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit dem musikalischen Schaffen in China ausführt, mehr denn je den chinesischen Kunstdiskurs:

Apparently, *minzuxing* is one of the major elements in the tug-of-war between governments and composers all over China. Two important dichotomies, between the old and the new and between China and the West, have played a major strategic role in this battle. The discussion of national style in New Chinese Music has shown that these dichotomies appear in different shapes and forms. *Yang wei Zhong yong*, making the foreign serve China, has first been used for the type of prescribed government nationalism which emphasizes the emulation of the Western (romanticist) model for the modernization of Chinese music, compositions falling into the categories of stylization and free transformation were exemplary for this method. *Gu wei jin yong*, on the other hand, making the old serve the new, has been used to describe those musical products of China which have begun to employ their own traditional heritage for modernist sound. [...] the [...] method of *Yang wei Zhong yong* could be described as a different type of *gu wei jin yong* in turn for what these composers are doing in emulating romanticist techniques and harmonic patterns is – this time not employing the Chinese old to reach the Western new – but rather using the Western old to create the Chinese new. (Mittler 1994:328)

„Chinesisches“ steht heute, wie Mittler (1994:244) im Kontext Musik bemerkt, als potente Ware zur Befriedigung des westlichen Marktes, für sinisierte westliche Formen.¹⁴⁵ Gleichfalls ist auch im Bereich des Tanzes in China ab Ende der 80er Jahre ein Wandel von einer „art for politics’ sake“ zu einer „art for money’s sake“ (Mittler 1994:57) zu beobachten.¹⁴⁶ (vgl. Kapitel 2.4:41f; Wang 1998:36f; Clark 2008:261)

¹⁴⁵ Ein Besuch des vorrangig das Interesse von Ausländern auf sich ziehenden *Peking 798 Modern Art Districts* 北京 798 艺术区 scheint die Vermutung Mittlers zu bestätigen, insofern als die dort präsentierte Kunst – in erster Linie Bezugnahmen auf die Ära Mao Zedong: Mao-Darstellungen in allen Größen und Varianten bzw. auf Revolutionspostern basierende Collagen, etc. – zielgesetzt und erfolgreich den Geschmack der ausländischen Besucher zu befriedigen weiß, was sich nicht nur am Popularitätsgrad des Gallerienviertels unter der ausländischen Community und den Pekingtouristen abzeichnet, sondern sich auch in deren Fazit: „progressiv“ widerspiegelt.

¹⁴⁶ „Die ökonomische Reform des Landes und der starke Inflationsdruck führten dazu, daß Institutionen nun selber Geld erwirtschaften mußten, um zu überleben. Künstler konnten ihre Lebenserhaltungskosten nicht immer finanzieren und wandten sich der kommerziellen Unterhaltungsindustrie zu. Auch das Publikumsinteresse sank.“ (Wang 1998:36f)

Wenn auch die revolutionären Tanzdramen der 1960er Jahre als sinisiertes Ballett, wie Paul Clark (2008:261) argumentiert, die Grundlage für eine weitreichende Kommerzialisierung der Kunst im 21. Jahrhundert bilden mögen (vgl. Kapitel 2.4:41f), so sind die am Vorabend der Kulturrevolution entstandenen und 1967 zu „Modellen“ erhobenen Werke (vgl. Clark 2008:68) dennoch als die Modernisierungsanstrengungen reflektierende Neuinterpretationen westlicher Tradition im Prozess der Suche hin zu einer alternativen Moderne¹⁴⁷ zu deuten.

The kind of hybridity seen, for example, in the mix of Chinese and Western dance steps in the CR was a distinctly modern element in these cultural productions. Chinese folk dance, martial arts, and more high cultural dance movement were added to orthodox ballet or modern dance movement to create a new style of performance. These unique dances were clearly Chinese but based on international models. (Clark 2008:251)

Mit Ernennung der „chinesischen“ Interpretationen westlicher Tradition zu Modellstücken im Zuge der KR, sollen die am sowjetischen Vorbild angelehnten und von Jiang Qing propagierten Bühnenwerke nunmehr als Referenzen für zukünftiges künstlerisches Schaffen dienen. Indem Jiang Qing in offiziellen Stellungnahmen davon Abstand nimmt einzelne Namen der im Kreativprozess zu den Revolutionsstücken involvierten Künstler zu nennen, oder aber ihre eigene Rolle in diesem Kontext herauszustreichen, anstatt dessen aber mittels der Formel „von den Massen, für die Massen“ (*Summary of the Forum on Literature and Art in the Armed Forces with which Comrade Lin Piao Entrusted Comrade Chiang Ch'ing*, zit. in Chung/ Miller 1968:214) das chinesische Volk, d.h. Arbeiter, Bauern und Soldaten¹⁴⁸ in den Entstehungsprozess einbindet, erfüllt sich die zusätzlich zum bereits gegebenen harmonischen Zusammenspiel aller Kunstsparten (vgl. Mittler 1994:66; Dahms 2001:137) durch Wagner und Lunatscharski erhobene Forderung einer „Integration »der Volksmassen«, einer »Kunst für alle« (Raunig 2005:13) an ein *Gesamtkunstwerk*. Gleichermaßen vollzieht sich mit Determination der Massen als im Schöpfungsprozess der auf Mao Zedongs theoretischer Niederlegung von 1942 fußenden Modellstücke Involvierter, im Zuge einer propagierten Anlehnung an diese

¹⁴⁷ Der hier in diesem Kontext zur Anwendung gelangte Begriff „alternative Moderne“ versteht sich weniger in Anlehnung an Arif Dirlikis Theorie zu einer alternativen Moderne, die davon abweicht Europa als zentralen Ausgangspunkt der Modernisierungsbestrebungen anzunehmen, als in Anlehnung an Eisenstadts Modell der „multiple modernities“. (vgl. Weigelin-Schwiedrzik 2007:150)

¹⁴⁸ „[...] A number of good works have been produced in the armed forces [...]“ (*Summary of the Forum on Literature and Art in the Armed Forces with which Comrade Lin Piao Entrusted Comrade Chiang Ch'ing*, zit. in Chung/ Miller 1968:211)

„Modelle“ die Ehrerweisung gegenüber dem chinesischen Volk und nicht zuletzt dem großen Vorsitzenden selbst. (vgl. Kapitel 4.3:80)

4.3.1 Das *san tuchu*-Prinzip (三突出)

Das Prinzip der “drei Hervorhebungen” fungiert nicht nur als zentrales, sondern auch als oberstes Gestaltungskonzept der Modellopern und wird als wichtigster Beitrag zur sozialistischen Kunsttheorie gefeiert. (vgl. Clark 2008:46; Woei 2002:188f; Lu 1998:226f) Obwohl als künstlerische Innovation oft in Kontext mit Jiang Qing gebracht, findet diese Technik bereits Ende der 1950er Jahre Erwähnung. (vgl. Mittler 1994:66) Gemäß dem, als effektivstes Werkzeug zur Übermittlung der moralisch-ideologischen Aussagen Mao Zedongs gehandelten (vgl. Lu 1998:228) Prinzip, erfolgt die Einteilung der in den Stücken auftauchenden Charaktere in vier Kategorien. Dabei gilt die Leitformel: „Aus sämtlichen Gestalten die positiven Gestalten (正面人物) hervorheben; aus den positiven Gestalten die Heldengestalten (英雄人物) hervorheben; aus den Heldengestalten die Haupthelden (主要英雄人物) hervorheben.“ (in Michel 1982:166; vgl. Gäßler 2004:40; Woei 2002:188f; Mittler 1994:66; Mackerras 1983:167) Die dem zu Grunde liegende Idee wurzelt in der Intention die Beziehung des zentralen Protagonisten, als stereotypem Vertreter aus den Reihen der Arbeiter, Bauern und Soldaten zu den übrigen Charakteren zu skizzieren. (Michel 1982:166,174) Als wichtigste Figur übernimmt der Hauptheld in den von Aufdeckung und –lösung von Widersprüchen dominierten Schlüsselszenen durch seinen persönlichen Einsatz und die auf ihn zurückzuführende, erfolgreiche Mobilisierung der Massen, eine zentrale Rolle. (vgl. Michel 1982:166ff,172) Wie in der traditionellen Oper erfüllt er somit auch in den revolutionären Stücken die didaktische Funktion als moralisches Vorbild für das gemeine Volk zu wirken. (vgl. Michel 1982:181f) Im *Roten Frauenbataillon* fällt jene Rolle des Haupthelden dem Kader Hong Changqing zu, der als Personifizierung der Parteilinie auftritt. Unter

seiner Anleitung¹⁴⁹ leisten die positiven Charaktere ihren Beitrag zur Revolution und zum Aufbau des Sozialismus. (vgl. Michel 1982:174) Auf zweiter Ebene tummeln sich die Helden – im *Roten Frauenbataillon*: Wu Qinghua, die Kommandantin des Bataillons und Hongs Ergebener Pang – an deren politischer und moralischer Haltung generell nichts auszusetzen ist, die jedoch in erster Linie unter Anleitung des Protagonisten handeln (dürfen). Sie nehmen an der Seite des Haupthelden eine prominente Rolle ein, indem sie ihm uneingeschränkte Hilfestellung leisten. (vgl. Kapitel 3.3:54) Die dritte Kategorie umfasst die positiven Gestalten. Also jene, die gemessen an ihrer politischen Einstellung nicht zu den Feinden gezählt werden können, dennoch aber nicht immer davor gewappnet sind durch intrigante Handlungen von Seiten des Feindes fehlgeleitet zu werden, was wiederum auf ihre ungenügend gefestigte politische Haltung zurückzuführen ist. Diese im *Roten Frauenbataillon* durch das *corps de ballet* dargestellte breite Masse des Volkes, bedarf einer konstanten Belehrung durch den Haupthelden, wahlweise auch die Helden „zweiter Klasse“, um auf den rechten Weg zu finden¹⁵⁰. Die unterste Ebene bevölkern die Feinde des Volkes und die Gegner des sozialistischen Systems:

Überbleibsel aus der alten Gesellschaft [...], die es verstanden haben, ihre üble Gesinnung über Jahre hinweg zu verbergen. Im geheimen haben sie aber noch irgendwelche Verbindungen zu Reaktionären, Imperialisten, Revisionisten oder sonstigen rechten Elementen. (Michel 1982:167)¹⁵¹

¹⁴⁹ Vergleiche dazu u.a. das Ende von Szene 1, wo Hong Changqing der sich auf der Flucht befindlichen Wu Qinghua den Weg zum Stützpunkt des roten Frauenbataillons weist (vgl. Ebon 1975:134f; Mittler 1994:66; Wuju hongse niangzi jun 1971; Zhongguo wujutuan 1970b:15f), bzw. Hongs ideologische Unterweisungen in Form der am Beispiel von Wu Qinghuas Schicksal festgemachten agitatorischen Ausführung über die Unabdingbarkeit in den Kampf zur Befreiung der unterdrückten Massen zu ziehen am Ende der Szene 2 (vgl. Ebon 1975:137f; Wuju hongse niangzi jun 1971; Zhongguo wujutuan 1970b:24). Schließlich geht auch der Plan zum Sturz des tyrannischen Großgrundbesitzers auf Hong Changqing zurück: „After several days of scouting he [Hong Changqing] has learned the enemy’s situation and has worked out a plan“. (Ebon 1975:139; vgl. Wuju hongse niangzi jun 1971; Zhongguo wujutuan 1970b:27f) Am exemplarischsten äußert sich die Rolle des Haupthelden Hong Changqing als „Lehrer“ jedoch in Szene 4, die mit einer politischen Unterweisung der Soldatinnen durch Hong eröffnet. (vgl. Ebon 1975:141ff; Wuju hongse niangzi jun 1971; Zhongguo wujutuan 1970b:36f)

¹⁵⁰ Vergleiche u.a. dazu die Agitation der Massen durch Hong Changqing in Szene 2 (Ebon 1975:138; Zhongguo wujutuan 1970b:24; Wuju hongse niangzi jun 1971), die politische Unterweisung am Beginn der Szene 4 (Ebon 1975:141ff; Wuju hongse niangzi jun 1971; Zhongguo wujutuan 1970b:36f), Hong der furchtlos und stolz dem Märtyrertod in Szene 6 entgegenblickend dem Volk eine letzte Unterweisung erteilt (Ebon 1975:149f; Zhongguo wujutuan 1970b:60-64; Wuju hongse niangzi jun 1971), sowie den Aufruf Wu Qinghuas und der Kommandantin des Bataillons an die Kämpfer im *Grande Finale* „to convert sorrow into strength, to carry the cause of the fallen hero and wage revolution until final victory“. (in Ebon 1975:151; vgl. Zhongguo wujutuan 1970b:68; Wuju hongse niangzi jun 1971)

¹⁵¹ Die Verkörperung des Feindes im *Roten Frauenbataillon* äußert sich in der Gestalt des feudalen Grundherren Nan Batian, der wiederum die negativen Charaktere, zu denen auch sein Verwalter Lao Si zählt, um sich schart. Der Tyrann des Südens umgibt sich, wie an Hand der zu seinem

In Bezug auf die revolutionären Tanzdramen bedeutet die Anwendung des *san tuchu*-Prinzips, wie Mittler (1994:66) ausführt, eine Intensivierung der romantischen und idealisierten Atmosphäre des Balletts. Wie alle künstlerischen Komponenten des Revolutionsballetts, angefangen bei der Musik¹⁵², über die Kostüme bis hin zur Lichtsetzung, dominiert diese Gestaltungstechnik gleichfalls den Tanz. (vgl. Michel 1982:166f; Mittler 1994:66; Clark 2008:166) Dabei greift man nicht nur auf die der traditionellen Oper entlehnte *liang xiang*-Technik (vgl. Kapitel 4.3:84; Kapitel 4.3.2) zurück, die quantitativ-gestaffelt die Choreographie des Protagonisten und der Helden durchzieht. (vgl. Lu 1998:545; Kapitel 4.3.2) Dem Haupthelden, sowie den zentralen Charakteren fallen demnach die sich durch den höchsten technischen Schwierigkeitsgrad auszeichnenden Parts zu, was sich in spektakulären Sprüngen¹⁵³ und Drehungen – vielfach einer Symbiose aus klassischer Ballettechnik und Bewegungselementen der chinesischen Kampfkunst¹⁵⁴ – äußert und gleichzeitig ihrer sowohl physischen wie auch mentalen Stärke tänzerisch Ausdruck verleiht: „[...] we select the best dance movements, the highlights and most vivid stage arrangements to depict these heroic figures so that they appear on a higher plane [...]“. („A Great Victory in Making Foreign Things Serve China“, zit. in Mittler 1994:66) Die durch das *san tuchu*-Prinzip propagierte hierarchische Konzeption der Charaktere und die im Zuge dessen an die zentralen Helden gestellten tänzerischen Anforderungen finden letztlich auch Parallelen in der klassischen europäischen Balletttradition. So formulierte bereits Carlo Blasis (1803-1878), Leiter der tänzerischen Ausbildungsstätte an der Mailänder *Scala* (vgl. Weickmann 2002:15f), in seinem tanztheoretischen Werk *Traité Élémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse*¹⁵⁵ 1928 (Weickmann 2002:120), dass der Protagonist „in weiten Sprüngen, spektakulären Posen und mehrfachen *pirouettes* brillieren

Geburtstagsbankett geladenen Gäste deutlich wird, mit: „local tyrants, evil gentry, Kuomintang scoundrels, and bandit chieftains“. (Ebon 1975:138)

¹⁵² Vergleiche dazu Barbara Mittlers musiktheoretische Ausführung hinsichtlich der Anwendung der Leitmotiv-Technik zur Charakterisierung der Helden nach dem *san tuchu*-Prinzip im Stück *Das rote Frauenbataillon*: Mittler 1994:69-80.

¹⁵³ „In a widely admired solo dance in the dungeon of the landlord Qinghua leaps high in the air, her back arched backwards, her arms held high, her legs flaying.“ (Clark 2008:167; vgl. Zhongguo wujutuan 1970b:10; Wuju hongse niangzi jun 1971) Das diesen Sprung Wu Qinghuas festhaltende Bühnenstill aus der Filmadaption des Bühnenstücks zierte, wie Clark (2008:166f) beschreibt im Zuge der 1970er Jahre so manche Wand von ländlichen Behausungen bis hin zu Studentenwohnheimen.

¹⁵⁴ Vergleiche dazu u.a. Hongs erbitterten Kampf gegen die feindlichen Truppen in Szene 5 (Ebon 1975:147; Zhongguo wujutuan 1970b:53f; Wuju hongse niangzi jun 1971), oder aber Wu Qinghuas Versuch ihren Peinigern in Szene 1 Widerstand zu leisten. (Ebon 1975:132f; Zhongguo wujutuan 1970b:10-13; Wuju hongse niangzi jun 1971)

¹⁵⁵ Mit diesem Werk hat sich Carlo Blasis, wie Weickmann (2002:120) erläutert „in den Annalen des Tanzes verewigt“.

soll“ (Weickmann 2002:127) und sich so vom *demi-caractère*-Darsteller abheben möge. Darüberhinaus äußert Blasis die Forderung der Einbindung von Folklore-Tänzen – ein tanzgeschichtliches Novum, das bis heute essentielles Element eines jeden Balletts darstellt (vgl. Weickmann 2002:127) und auch in das Revolutionsballett Eingang findet. Die Integration von chinesischen Volkstänzen einerseits und traditionellen Tänzen der in China angesiedelten Minderheiten andererseits unter dem Stichwort „revolutionärer Realismus und revolutionärer Romantizismus“ (vgl. Kapitel 4.3.3), anstelle der europäischen Nationaltänze (vgl. Kapitel 2.1:24), liefert einen weiteren Anhaltspunkt für den kreativ-innovativen Prozess im Zuge der Sinisierung des klassischen Bühnentanzes. (vgl. Clark 2008:160,162,165) Im Ballett *Das rote Frauenbataillon* spiegelt sich dies unter anderem in Szene 3 in Form eines für den Ort der Handlung charakteristischen Tanzes der *Li*-Minorität (vgl. Ebon 1975:139; Zhongguo wujutuan 1970b:27; Wuju hongse niangzi jun 1971) wider.

Im Zuge der Bemühungen einer filmischen Adaption der Modellstücke am Beginn der 1970er Jahre, erfährt die *san tuchu*-Technik unter der die filmtechnische Umsetzung der Bühnenstücke bestimmenden Prämisse „die Bühne übertreffen“ (高于舞台) (vgl. Gu 2005:218-230) eine Elaboration, indem das gestalterische Prinzip um die Richtlinien der „three contrasts“ (三陪衬), „multiple layers“ (多层测), „multiple sides“ (多侧面) und „multiple starting points“ (多起点) erweitert wird. (vgl. Clark 2008:124f)

4.3.2 Die *liang xiang* -Technik (亮相)

Liang xiang stellt eine der Pekingoperntadition entlehnte und im Revolutionsballett leicht modifizierte Bewegungstechnik dar. (vgl. Ebon 1975:127f) Es handelt sich hierbei um eine beim Auf- bzw. Abtritt von der Bühne eingenommene Pose, im Zuge derer die Tänzerin oder der Tänzer für den Bruchteil einer Sekunde zur Statue

erstarrt, bevor die Bewegung fortgesetzt wird.¹⁵⁶ Nicht selten beschließt eine solche Pose aber auch einen Tanz bzw. eine akrobatische Sequenz. Während in der traditionellen Oper der Einsatz dieser Pose und nicht zuletzt auch deren musikalische Untermalung festen Regeln unterlag, so erfüllt sie in den Revolutionsstücken in erster Linie den Zweck, Kampfesmut und Siegeswillen der Protagonisten darzustellen. (vgl. Gäßler 2002:47; Michel 1982:250)

Im *Roten Frauenbataillon* bedienen sich in erster Linie die beiden Hauptcharaktere Hong Changqing und Wu Qinghua dieser Technik (vgl. Lu 1998:550), wobei zudem auch die positiven Figuren Pang sowie die Kommandantin des Bataillons jeweils im Duo mit Hong (Ende der Szene 1, vgl. Ebon 1975:135; Zhongguo wujutuan 1970b:16; Wuju hongse niangzi jun 1971) bzw. Wu (*Grande Finale* in Szene 6, vgl. Ebon 1975:151; Zhongguo wujutuan 1970b:68; Wuju hongse niangzi jun 1971) *liang xiang* ausführen. Die starre Pose kennzeichnet gleichfalls Wus wie Hongs Kampfhandlungen und ihren Widerstand gegen den Feind. Darüberhinaus begleitet *liang xiang* Hong Changqings ideologische Ausführungen sowohl in Szene 2, als auch in Szene 4. (vgl. Ebon 1975:130-151; Wuju hongse niangzi jun 1971) Die harte, starre Pose bricht – ganz nach dem Geschmack Jiang Qings (vgl. Witke 1979:467f) – mit der Tradition der Darstellung femininer Fragilität im klassischen Ballett. (Ebon 1975:128)

4.3.3 Revolutionärer Realismus und revolutionärer Romantizismus 革命现实主义与革命浪漫主义

Mao hatte im Zuge der *Aussprache über Literatur und Kunst* (vgl. Kapitel 4.1) die Forderung erhoben, die Kunst müsse das Leben widerspiegeln. Darüberhinaus habe die Reflexion der Alltagswirklichkeit in der Kunst unter dem Kriterium, wie Jiang Qing

¹⁵⁶ Eine der ersten Tanzbeschreibungen, wie Weickmann (2002:28f,52f) ausführt, im Kontext des Balletts, dessen Wurzeln ins italienische Quattrocento zurückreichen, entstand um 1400 am Hofe von Ferrara durch Domenico da Piacenza. Darin beschreibt jener die *posa* als eine Zäsur zwischen zwei Figuren, die „[...] Mittel der Selbstdarstellung und –vergewisserung eröffnete, die spätestens im französischen Absolutismus wieder verloren gingen.“ (Weickmann 2002:29):

Dabei macht man während jedes Taktstrichs einen Augenblick halt, als habe man, wie der Dichter sagt, das Haupt der Medusa gesehen: Das heißt, nachdem man eine Bewegung gemacht hat, ist man in diesem Augenblick wie zu Stein erstarrt und nimmt im nächsten die Bewegung wieder auf wie ein Falke, der einen Flügelschlag macht. (zit. in Weickmann 2002:52)

in *Summary of the Forum on Literature and Art in the Armed Forces with which Comrade Lin Piao Entrusted Comrade Chiang Ch'ing* Maos Worte von 1942 wiedergibt, „on a higher plane, more intense, more concentrated, more typical, nearer the ideal, and therefore more universal than actual everyday life [...]“ (zit. in Chung/ Miller 1968:217) zu erfolgen. (vgl. Michel 1982:18; Mao 1968, in AW Bd.III:90; Woei 2002:187) Diese an die sozialistische Praxis angelehnte Richtlinie künstlerischer Gestaltung¹⁵⁷ soll während der Kulturrevolution nunmehr zur Essenz der Charakterisierung proletarischer Helden avancieren. (vgl. Woei 2002:187) Dennoch stellt die oben ausgeführte Forderung Maos selbst im chinesischen Kontext kein Novum dar, so hatte sich schon Mei Lanfang¹⁵⁸ am Beginn des 20. Jahrhunderts dahingehend geäußert: „Wenn man Rollen gestaltet, muß man aus dem realen Leben die gewohnte Sprache und Bewegungen aller Art von Personen aufnehmen und sie zu ‚regelhaften freien Bewegungen‘ systematisieren, [...]“. (zit. in Michel 1982:100) Ende der 1950er Jahre war die Diskussion hinsichtlich der Gestaltung zeitgenössischer Sujets erneut ins Zentrum des öffentlichen Diskurses gerückt (vgl. Michel 1982:100), nicht zuletzt weil Mao 1958 den Begriff einer „Kombination von revolutionärem Realismus und revolutionärem Romantizismus“ geprägt hatte (Woei 2002:187; Mittler 1994:65) und damit zumindest terminologisch den Fokus vom sozialistischen Realismus als Grundsatz künstlerischer Gestaltung nahm. (vgl. Clark 2008:13; Kapitel 4.3:82) Wu Han, der am Beginn der 60er Jahre eine heftige Debatte in Bezug auf die Unterscheidung zwischen historischen Stücken und Geschichtsstücken entfacht hatte und letztlich mit der Veröffentlichung seines Werkes *Die Entlassung Hai Ruis* die Kulturrevolution einläutete (vgl. Kapitel 4.1:66), nimmt hinsichtlich der Kombination von revolutionärem Realismus und revolutionärem Romantizismus wie folgt Stellung:

Revolutionärer Realismus in historischen Stücken heißt, daß die Ereignisse und Personen grundlegend mit der objektiven historischen Realität übereinstimmen müssen, Revolutionärer Romantizismus heißt, daß bestimmte Einzelheiten, bestimmte Gestalten und bestimmte Details historischer Stücke nach den Forderungen der Kunst etwas verstärkt, konzentriert, überhöht und bereichert werden müssen, diese beiden [Forderungen] müssen korrekt

¹⁵⁷ „[Der sozialistische Realismus ist] ein Ausdruck sowjetischen Ursprungs, den A. Zhdanov, Stalins Beauftragter für Literatur, 1934 folgendermaßen definierte: »...vor allem muß man das Leben kennen, um es wahrheitsgetreu in Kunstwerken widerzugeben. Es darf nicht akademisch, leblos, nur als >objektive Realität< geschildert werden, sondern es gilt, das wirkliche Leben in seiner revolutionären Entwicklung darzustellen«“ (Witke 1979:251)

¹⁵⁸ Zu Mei Lanfangs Beitrag im Kontext einer Reformierung der Kunst, vergleiche auch: Kapitel 2.2:28f.

kombiniert werden, erst dann kann an das Ziel erreichen, historische Stücke zu gestalten. (Wu Han 1961 "Noch einmal über historische Stücke", zit. in Michel 1982:82)

Im Zuge der Bemühungen das Novum „revolutionärer Romantizismus“ als kreatives Prinzip zu propagieren, konzentriert man sich wie Lan Yang (in Woei 2002:187) ausführlich auf „Symbolic formulations such as ‘historical authenticity,’ ‘developing authenticity,’ and ‘essential authenticity’, which originally stemmed from the tenets of Socialist Realism [...]“. Vor diesem Hintergrund entwickeln sich die bereits durch Mao in den Yanan-Reden formulierten Forderungen man müsse „vom Leben ausgehen“ 从生活出发 (vgl. Kapitel 4.1.1:69) und zu diesem Zweck „ins Leben eindringen“ 深入生活 zum das Kunstschaffen weitestgehend durchdringenden Diktum, was sich in einer forcierten Verschickung der Künstler aufs Land „zu Studienzwecken“ widerspiegelt. (vgl. Michel 1982:100;) So leistet auch das Ensemble des *Roten Frauenbataillons* Jiang Qings Aufforderung zu einem Aufenthalt auf der Insel Hainan Folge. (vgl. Mittler 1994:65; Chung/ Miller 1968:122f; Gu 2005:221,224; Kapitel 3.3:55; Kapitel 4.1.1:69) In diesem Kontext argumentiert Mittler (1994:253), sich auf Interviews mit chinesischen Künstlern stützend und in Anlehnung an Geremie Barmés Überlegungen¹⁵⁹, einen positiven Effekt der *xiaxiang*-Politik (下乡)¹⁶⁰, indem sie ausführt: „[...] the *xiaxiang* policy introduced many urbanized musician to the treasures of folk music“. (vgl. auch Mittler 1994:327) Auch das Ballett zehrt von diesen Erfahrungen nicht nur durch die Aufnahme traditioneller Volkstänze, wie denen der *Li*-Minorität (vgl. Mittler 1994:68; Ebon 1975:139; Zhongguo wujutuan 1970b:27; Wuju hongse niangzi jun 1971; Kapitel 4.3.1:88) in die Choreographie, sondern gleichfalls auch der Einflechtung stilisierter Bewegungen, die dem realen Leben entnommen waren: „A third source of inspiration [im Kontext des *Roten Frauenbataillons*] was real life, as observed during the Hainan fieldwork“. (Clark 2008:160)¹⁶¹ Ferner war nunmehr die klassische Handhaltung des Balletts –

¹⁵⁹ „One of the unforeseen achievements of the Cultural Revolution: it brought millions of educated and semi-educated urban youth into direct contact with the unchanging realities of the Chinese countryside.“ (Barmé, zit. in Mittler 1994:253)

¹⁶⁰ Bereits ab den 50er Jahren ziehen unzählige junge Intellektuelle, bezeichnet als *Zhiqing* 知青, teils freiwillig, teils unfreiwillig in die ländlichen Gebiete Chinas, spätestens aber 1968 erreicht im Zuge einer großangelegten Kampagne die Entsendung von Jugendlichen aufs Land als Maßnahme des Staates zur Einschränkung der Macht der Rotgardisten ihren Höhepunkt. (vgl. Leutner 1999:128; Law 2003:194; Woei 2002:258; Yang 2003)

¹⁶¹ Hinsichtlich der Anwendung des Gestaltungsprinzips „revolutionärer Realismus und revolutionärer Romantizismus“ in der musikalischen Komposition zum Ballett *Das rote Frauenbataillon*, vergleiche: Mittler 1994:67-81.

auch als „Orchideenfinger“¹⁶² bezeichnet – weitgehend geballten Fäusten gewichen. (vgl. Witke 1979:467f; Wuju hongse niangzi jun 1971; Zhongguo wujutuan 1970b)

In dem gemäß des Prinzips einer Kombination von revolutionärem Realismus und revolutionärem Romantizismus gestalteten Ballett erscheinen die Uniformen der Darsteller noch makelloser, die Sonne noch gleisender als im Film von 1961. (vgl. Kapitel 4.1.1:68) Nicht zuletzt aber stellt die beinahe „religiöse“ Schlussequenz, wie Mittler (1994:65f) schreibt, die finale Apotheosis diese Gestaltungsprinzips dar. (vgl. Zhongguo wujutuan 1970b:62-70, 106-114; Ebon 1975:149ff; Wuju hongse niangzi jun 1971)

¹⁶² Dabei liegt der Daumen am Mittelfinger auf, wobei der Zeigefinger leicht nach außen gespreizt wird.

5 Conclusio

In 1985 I [Yang Meiqi] was chosen to be the principal of the Guangdong Dance Academy [a high school for training students in classical Chinese dance. Its facilities adjoin those of the Guangdong Modern Dance Company, and Yang Meiqi serves both institutions, but otherwise they are totally independent]. As a new principal I wanted to examine the state of dance in China at that time from an educational point of view. I already felt that Chinese dance education was in danger of finding itself at a dead end if it were not quickly reformed. That is because for the past 30 years or so every effort had been bent on establishing a uniquely Chinese classical dance vocabulary. The vocabulary was very limited at that time because it was controlled by Russian dancers who came here by special invitation to instruct the local dance workers (the opera artists, etc.), but it didn't have anything in common, really, with the local society. The dance form itself did not derive from local context; it was strictly an academic study in research, using ballet principles mixed with some movement from the Peking Opera. It was totally lacking in that raw gut-feeling of the native Chinese culture. [...] (Yang Meiqi, in Solomon/ Solomon 1995:37f)

In den 1980er Jahren besticht die chinesische Tanzszene nicht gerade mit großer Varianz, vielmehr genügt ein Blick um den „schwülstigen Hochdrucktanz“ (vgl. Schmidt 1998:27) der stereotyp die Bühnen des Landes beherrscht auszumachen. Was war geschehen? Yang Meiqi, Leiterin der *Guangdong Dance School* schreitet Mitte der 80er Jahre zur Tat, mit der Intention der stagnierenden Entwicklung im Bereich des Tanzes in China einen neuen Impetus zu verschaffen. Ende der 80er Jahre nehmen Yangs Bemühungen auch Gestalt an, in Form der Gründung der *Guangdong Modern Dance Company* in Kooperation mit dem *American Dance Festival* (ADF), dessen Tanzpädagogen, Tänzer und Choreographen nunmehr als Gastdozenten innerhalb eines jeweils nur einige Wochen andauernden Lehrauftrags die Ausbildung der chinesischen Tänzer übernehmen. (vgl. Solomon/ Solomon 1995:37-95) Unbestritten gilt die *Guangdong Modern Dance Company* heute, sowohl in China, als auch im Westen als Vorzeigestätte im Kontext einer chinesischen Tanzmoderne. Dennoch üben sich die von ihrem Lehrauftrag in China heimgekehrten westlichen Gastdozenten hinsichtlich eines Urteils über den Erfolg dieses Projekts in Zurückhaltung. Als Beispiel sei Claudia Gitelman¹⁶³ zitiert: „My mind flies back to one particular lunchtime interview;

¹⁶³ Claudia Gitelman ist Tänzerin der *Murray Louis Dance Company*. 1987 wurde sie zum Associate Professor an der *Mason Gross School of the Arts of Rutgers, State University of New Jersey* ernannt. Im Herbst 1991 stellte sie sich der Herausforderung eines achtwöchigen Lehrauftrags in Guangdong. (vgl. Solomon/ Solomon 1995:51-57)

it was with one of the women especially struck with the variety in the ADF faculty concert. 'The danger,' she said, 'is that modern dance in China will become stereotyped.' [...] (zit. in Solomon/ Solomon 1995:57) China scheint, zumindest was den Bühnentanz betrifft, noch immer auf der Suche nach einer eigenen Identität.

Betrachtet man Yang Meiqis oben zitierte Ausführung fällt auf, dass sie sich in ihrer Erörterung der chinesischen Tanzszene im Zuge derer sie von den Entwicklungen der letzten dreißig Jahre spricht und somit bis in die 60er Jahre zurückgreift¹⁶⁴, der Erwähnung der tänzerischen Hybridprodukte der kulturrevolutionären Dekade vollständig entzieht.

Das hybride Revolutionsballett scheint als Modellstück der Kulturrevolution – in unabdingbarer Verbindung zu Jiang Qing und somit der *Viererbande* – gleichzeitig seinen Höhepunkt und Endpunkt gefunden zu haben. Seine Utilisierung, die in enger Verbindung mit dem Namen Jiang Qing steht, im Zuge der Dekade von 1966-76 als potentes Propagandainstrument – dafür tragen die unzähligen Adaptionen, nicht zuletzt aber das Massenmedium Film Rechnung – schmälert grundlegend den Aspekt des Revolutionsballetts als künstlerisches Produkt, welches aus einem langwierigen Entwicklungsprozesses vor dem Hintergrund von Modernisierungsbetreibungen hervorgegangen war. Die am Beginn der 1960er Jahre eingeläutete und mit den revolutionären Bühnenstücken *Das rote Frauenbataillon* und *Das weißhaarige Mädchen* Erfolge feiernde¹⁶⁵ Sinisierung des Balletts kennzeichnet die Suche Chinas nach einer „alternativen Moderne“.

Die Diskussion künstlerischer Äußerungen der Kulturrevolution allgemein, und der hinsichtlich der Thematik zentralen Revolutionsballette im Spezifischen, ist immer einem politisch motivierten Diskurs unterworfen, was gleichfalls für Rezeptionen der Modellstücke aus China, sowie auch solchen aus dem Westen gilt. Das wiederum hat zu einer Reihe von Spekulationen und Fehlinterpretationen hinsichtlich unterschiedlicher den kulturrevolutionären Tanzdramen zu Grunde liegenden

¹⁶⁴ Wenn man vom Publikationsdatum des ihren oben zitierten Beitrag beinhaltenden Werkes *East meets West in Dance: Voices of a Cross-Cultural Dialogue* aus dem Jahre 1995 ausgeht.

¹⁶⁵ „Erfolg“ sei hier einerseits im Kontext des Revolutionsballetts als potentes Propagandamittel zu verstehen, andererseits sei angemerkt, dass die Ballette *Das rote Frauenbataillon* und *Das weißhaarige Mädchen* auch westliches Publikum zu begeistern verstanden bzw. immer noch zu begeistern verstehen. (vgl. Mittler 1994:66)

Aspekten geführt, die die Revolutionsballette schlussendlich zum Mythos – in positivem, sowie in negativem Sinne – werden ließen. Einige dieser, im Zuge der vorliegenden Arbeit auch ausgeführten Interpretationen seien hier nochmals zusammengefasst:

- Die Zäsur der durch Wu Xiaobang und Dai Ailian eingeleiteten Entwicklung hin zu einer Tanzmoderne in China mit Hinwendung zum Ballett in der Ära Mao Zedong
- Die Bewertung von Jiang Qings Involvierung in den kreativen Entstehungsprozess der Revolutionsballette
- Die Ortung einer emanzipatorischen Bewegung mit Jiang Qing als Vorkämpferin, festgemacht an ihren Errungenschaften im Bereich der Kunst
- Das Paradoxon der politischen Instrumentalisierung der klassischen europäischen Balletttradition im Zuge der Kulturrevolution
- Die beiden zu den Modellstücken zählenden Revolutionsballette *Das rote Frauenbataillon* und *Das weißhaarige Mädchen*, seien die einzigen Tanzproduktionen, die während der Jahre 1966-76 entstanden waren und die Bühnen beherrschten

Die Revolutionsballette gelangen heute immer noch in ihrer ursprünglichen Choreographie zur Aufführung, wie am Beispiel einer Vorstellung des *Roten Frauenbataillons* im Zuge der Eröffnungsveranstaltungen des neuen chinesischen Nationaltheaters im September 2007 deutlich wird. (vgl. Clark 2008:261) Dennoch sind keine Bemühungen hinsichtlich einer künstlerisch-kreativen Auseinandersetzung mit den hybriden Tanzdramen und damit einer Weiterführung der im Entwicklungsstadium festgefahrenen Tradition in China zu verzeichnen. Das mag einerseits am den Impuls zur Neuerung hemmenden Status des sinisierten Balletts als Nostalgieobjekt liegen, andererseits aber als Konsequenz des bis heute unabgeschlossenen öffentlichen Prozesses einer Auseinandersetzung mit der Kulturrevolution als Traumaprozess¹⁶⁶ zu werten sein. (vgl. Weigelin-Schwiedrzik 2008:99,149)

¹⁶⁶ The “trauma process“ is a process of contestation in which different carrier groups struggle over the importance of their experience a spart oft he collective interpretation oft he event and over the meaning oft he event for understanding the past and the future oft he collective.“ (Weigelin-Schwiedrzik 2008:102)

6 Bibliographie

- Adshead, Janet / Layson, June (Hg.) (2¹⁹⁹⁴), *Dance History: A methodology for study*. London: Routledge.
- Apter, David E. / Saich, Tony (1994), *Revolutionary Discourse in Mao's Republic*. Cambridge / Massachusetts, u.a.: Harvard University Press.
- Chung, Hua-min / Miller, Arthur C. (1968), *Madame Mao: A Profile of Chiang Ching*. Hong Kong: Union Press Limited.
- Clark, Paul (1987), *Chinese Cinema: Culture and Politics since 1949*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clark, Paul (2008), *The Chinese Cultural Revolution: A History*. Cambridge/ N.Y. u.a.: Cambridge University Press.
- Dahms, Sibylle (Hg.) (2001), *Tanz*. Kassel/ Basel/ N.Y., u.a.: Bärenreiter / J.B. Metzler.
- Dai 戴, Jiafang 嘉枋 (1995), *Yangbanxi de fengfeng yuyu: Jiang Qing · Yangbanxi ji neimu* 样板戏的风风雨雨: 江青 · 样板戏及内幕 (Das Dilemma mit den Modellopern: Jiang Qing und die Modellopern hinter den Kulissen). Beijing: Zhishi chubanshe.
- Dittmer, Lowell (1987), *China's Continuous Revolution: The Post-Liberation Epoch 1949-1981*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Ebon, Martin (Hg.) (1975), *Five Chinese Communist Plays*. New York: John Day Co.
- Eisenstein, Sergej (2006), *Jenseits der Einstellung: Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt a.M.: suhrkamp.

- Esherick, Joseph W./ Pickowicz, Paul G./ Walder, Andrew G. (Hg.) (2006), *The Chinese Cultural Revolution as History*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Fang 方, Yan 演 (1970), „Dasui tiesuolian fanshen nao geming ---- Zan Wu Qinghua 打碎铁锁链翻身闹革命——赞吴清华“ (Sich von den eisernen Ketten befreien und Revolution machen ---- Ein Lob auf Wu Qinghua), in: [?] (1971), *Wujushi shangde geming chuanguo ---- Zan geming xiandai wuju «Hongse niangzi jun» 舞剧史上的革命创举——赞革命现代舞剧《红色娘子军》* (Revolutionäre Pionierarbeit in der Geschichte des Balletts ---- Ein Lob auf das moderne Revolutionsballett «Das rote Frauenbataillon»). Luoyang: Liaoning Sheng Xinhua shudian chubanshe:39-43.
- Foster, Susan Leigh (Hg.) (1995), *Choreographing History*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Gao, Mobo (2008), *The Battle for China's Past: Mao & the Cultural Revolution*. London/ Ann Arbor, MI: Pluto Press.
- Gäßler, Heike Sabine (2002), *Chinesischer moderner Tanz: Eine theaterwissenschaftliche Studie über den modernen Tanz und seine artverwandten Ausdrucksformen auf dem chinesischen Festland, Hongkong und Taiwan. Teil 2: China*. Wien: Dissertation.
- Grau, Andrée / Jordan, Stephanie (Hg.) (2000), *Europe Dancing: Perspectives on theatre dance and cultural identity*. London / N.Y.: Routledge.
- Gu 顾, Baozi 保孜 (2005), *Shi hua shi shuo hong wutai 实话实说红舞台* (Fakten über die ‚rote Bühne‘). Beijing: Zhongguo qingnian chubanshe.
- Guo, Yingjie (2004), *Cultural Nationalism in Contemporary China: The search for national identity under reform*. London / N.Y.: Routledge.

- Holm, David (1984), "Folk Art as Propaganda: The *Yangge* Movement in Yan'an", in: McDougall, Bonnie S. (Hg.) (1984), *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China 1949-1979*. Berkeley: University of California Press:3-35.
- Holm, David (1991), *Art and Ideology in Revolutionary China*. Oxford: Oxford University Press.
- Hong 红, Wen 文 / Hai 海, Wen 文 (1971), „Wuju yinyue de guanghui chengjiu 舞剧音乐的光辉成就“ (Der glorreiche Erfolg der Ballettmusik), in: [?] (1971), *Wujushi shangde geming chuangju ---- Zan geming xiandai wuju «Hongse niangzi jun»* 舞剧史上的革命创举——赞革命现代舞剧《红色娘子军》 (Revolutionäre Pionierarbeit in der Geschichte des Balletts ---- Ein Lob auf das moderne Revolutionsballett «Das rote Frauenbataillon»). Luoyang: Liaoning Sheng Xinhua shudian chubanshe:53-60.
- Hoxha, Enver (1979), *Betrachtungen über China Teil 1: 1962-1972: Aus dem politischen Tagebuch*. Tirana: Verlag «8Nentori».
- Hu, Jubin (2003), *Projecting a Nation. Chinese National Cinema Before 1949*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Hung, Chang-tai (2005), "The Dance of Revolution: Yangge in Beijing in the Early 1950s" in *The China Quarterly*, Vol. 181 (März 2005), 82-99.
- Jin 金, Hua 华 (1970), „Wujushi shangde geming chuangju ---- Zan geming xiandai wuju «Hongse niangzi jun» yanchuben 舞剧史上的革命创举——赞革命现代舞剧《红色娘子军》演出本“ (Revolutionäre Pionierarbeit in der Geschichte des Balletts ---- Ein Lob auf das Aufführungsbuch des modernen Revolutionsballetts «Das rote Frauenbataillon»), in: [?] (1971), *Wujushi shangde geming chuangju ---- Zan geming xiandai wuju «Hongse niangzi jun»*

- 舞剧史上的革命创举——赞革命现代舞剧《红色娘子军》 (Revolutionäre Pionierarbeit in der Geschichte des Balletts ---- Ein Lob auf das moderne Revolutionsballett «Das rote Frauenbataillon»). Luoyang: Liaoning Sheng Xinhua shudian chubanshe:23-27.
- Knapp, Walter/ Peschl Wolf (1991), *Wege zur Musik*, Bd.2. Rum: Musikverlag Helbling.
- Kramer, Stefan (1997), *Geschichte des chinesischen Films*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Law, Kam-yee (Hg.) (2003), *The Chinese Cultural Revolution Reconsidered: Beyond Purge and Holocaust*. Hampshire / N.Y.: Palgrave Macmillan.
- Lee, Ching Kwan / Yang, Guobin (Hg.) (2007), *Re-envisioning the Chinese Cultural Revolution: The Politics and Poetics of Collective Memories in Reform China*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Leutner, Mechthild (1999), „China unter Mao: Leitlinien der politischen Entwicklung 1949-1978“, in: Linhart, S. / Pilz, E. (Hg.) (1999), *Ostasien: Geschichte und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Wien: Promedia:109-132.
- Lu, Guang (1998), *Modern revolutionary Beijing Opera*. Ann Arbor, Mich.: UMI [microform].
- MacFarquhar, Roderick / Fairbank, John K. (Hg.) (1974), *The Cambridge History of China, Volume 15: The People's Republic: Part 2: Revolutions within the Chinese Revolution 1966-1982*. Cambridge / N.Y., u.a.: Cambridge University Press.
- Mackerras, Colin (1983), „Theater and the Masses“, in: Mackerras, Colin (Hg.) (1983), *Chinese Theater: From its Origins to the Present Day*. Honolulu: University of Hawaii Press: 145-183.

- Mao, Zedong (1968), *Ausgewählte Werke*, Band III. Peking: Verlag für
fremdsprachige Literatur.
- Michel, Klaus (1982), *Die Entwicklung der Peking-Oper im Spiegel der politischen Auseinandersetzungen um das Theater in der Volksrepublik China von 1949 bis 1976*. Heidelberg: Dissertation.
- Mittler, Barbara (1994), *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*. Heidelberg: Dissertation.
- Osterhammel, Jürgen (1999), „China: Reichsverfall und gesellschaftliche Neubildung von 1800 bis 1916“, in: Linhart, S. / Pilz, E. (Hg.) (1999), *Ostasien: Geschichte und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Wien: Promedia:29-46.
- Ou, Jian Ping (1998), „Die Berge sind hoch und die Herrscher fern“, in: Seelze, Friedrich (Hg.) (1998), *Tanz aktuell* 1/98:29-30.
- Paul, Gregor/ Woesler, Martin (Hg.) (2004), *Zwischen Mao und Konfuzius? Die Geschichte der Volksrepublik China als Resultat und Reflex von Tradition und Neuerung*. Berlin: Europäischer Universitätsverlag.
- Pilz, Erich (1999a), „Nationalstaat, ‚Zivilgesellschaft‘ und die Bauernfrage: Markierungen auf dem Weg der Republik China 1911-1949“, in: Linhart, S. / Pilz, E. (Hg.) (1999), *Ostasien: Geschichte und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Wien: Promedia:67-87.
- Pilz, Erich (1999b), „Erinnerungsgemeinschaften: Das Chubanshiliao als Identitätsstiftende Materialsammlung – Teil 1“, in: *minima sinica* 2/1999:75-94.
- Pilz, Erich (2003), „Verwestlichung, kulturelle Renaissance, Globalisierung: Zur Funktion von Kultur im modernen China“, in: Wimmer, Franz (Hg.) (2003), *Kultur als umkämpftes Terrain: Paradigmenwechsel in der Entwicklungspolitik?* Wien: Promedia Verlag & Südwind:33-56.

- Raunig, Gerald (2005), *Kunst und Revolution: Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*. Wien: Verlag Turia+Kant.
- Schmidt, Jochen (1998), „Der Riese erwacht“, in: Seelze, Friedrich (Hg.) (1998), *Tanz aktuell* 1/98:25-28.
- Schönhals, Michael (Hg.) (1996), *China's Cultural Revolution, 1966-1969: Not a Dinner Party*. Armonk / N.Y., u.a.: M. E. Sharpe.
- Shan 山, Hua 华 (1970), „Wei wuchan jieji de yingxiong renwu suxiang ---- Xuexi geming xiandai wuju «Hongse niangzi jun» yunyong wudao suzao yingxiong xingxiang de tihui 为无产阶级的英雄人物塑象——学习革命现代舞剧《红色娘子军》运用舞蹈塑造英雄形象的体会” (Der Darstellung von proletarischen Helden ---- Studium des modernen Revolutionsballetts «Das rote Frauenbataillon» mittels Betrachtung der tänzerischen Darstellung von Heldenfiguren), in: [?] (1971), *Wujushi shangde geming chuanguju ---- Zangeming xiandai wuju «Hongse niangzi jun» 舞剧史上的革命创举——赞革命现代舞剧《红色娘子军》* (Revolutionäre Pionierarbeit in der Geschichte des Balletts ---- Ein Lob auf das moderne Revolutionsballett «Das rote Frauenbataillon»). Luoyang: Liaoning Sheng Xinhua shudian chubanshe:44-52.
- Shils, Edward (1981), „Why Traditions Change: Exogenous Factors“, in ders. (1981), *Tradition*. Chicago: Chicago University Press: 240-262.
- Solomon, Ruth / Solomon, John (Hg.) (1995), *East meets West in Dance: Voices in the Cross-Cultural Dialogue*. Schweiz u.a.: harwood academic press.
- Sorell, Walter (1983), *Aspekte des Tanzes: Gestern, heute, morgen*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.

- Spencer, Paul (Hg.) (1985), *Society and the dance: The social anthropology of process and performance*. Cambridge, u.a.: Cambridge University Press.
- Terrill, Ross (1984), *The White-Boned Demon: A Biography of Madame Mao Zedong*. New York: William Morrow and Company Inc.
- Thomas, Helen (1995), *Dance, Modernity and Culture: Explorations in the Sociology of Dance*. London / N.Y.: Routledge.
- Wang, Lan Lan (1998), „Ost-Gänse und West-Schwäne“, in: Seelze, Friedrich (Hg.) (1998), *Tanz aktuell* 1/98:35-37.
- Watson, Rubie S. (Hg.) (1994), *Memory, History, and Opposition under State Socialism*. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press.
- Weickmann, Dorion (2002), *Der dressierte Leib: Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870)*. Frankfurt / N.Y.: Campus Verlag.
- Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (2007), „Die Kulturrevolution als Auseinandersetzung über das Projekt der Moderne in der Volksrepublik China“, in: Linhart, Sepp/ Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (Hg.) (2007), *Ostasien im 20. Jahrhundert*. Wien: Promedia:133-152.
- Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (2008), „Coping with the Cultural Revolution: Contesting Interpretations“, in: Zhongyang yanjiuyuan jindaishi yanjiusuo jikan di 61 qi 中央研究院近代史研究所集刊第 61 期. Taipei, Republic of China: Zhongyang yanjiuyuan jindaishi yanjiusuo 中央研究院近代史研究所: 97-154.
- Wen 文, Xueqing 学青 (1970), „Caibi hui xin tu ---- Zan geming xiandai wuju «Hongse niangzi jun» de wutai meishu 彩笔绘新图——赞革命现代舞剧《红色娘子军》的舞台美术“ (Ein neues Bild in Farbe ----Ein Lob auf die Bühnenausstattung des modernen Revolutionsballetts «Das rote Frauenbataillon), in: [?] (1971), *Wujushi shangde geming chuanguju ---- Zan geming xiandai wuju «Hongse*

- niangzi jun*» 舞剧史上的革命创举——赞革命现代舞剧《红色娘子军》
- (Revolutionäre Pionierarbeit in der Geschichte des Balletts ---- Ein Lob auf das moderne Revolutionsballett «Das rote Frauenbataillon»). Luoyang: Liaoning Sheng Xinhua shudian chubanshe:61-70.
- Witke, Roxane (1979), *Genossin Tschiang Tsching: Die Gefährtin Maos erzählt ihr Leben*. Frankfurt a. M. / Berlin / Wien: Ullstein.
- Woei, Lien Chong (Hg.) (2002), *China's Great Proletarian Cultural Revolution: Master Narratives and Post-Mao Counternarratives*. Lanham / Boulder / Oxford, u.a.: Rowman & Littlefield Publishers Inc.
- Wu, Sun Chun (1998), „Die Legende lebt weiter“, in: Seelze, Friedrich (Hg.) (1998), *Tanz aktuell* 1/98:33-34.
- Xiong 熊, Yuezhi 月之 (1999), „Zongxu 总序“ (Introduction), in Xiong 熊, Yuezhi 月之 (Hg.) (1999), *Shanghai tongshi di 10 juan 上海通史 第 10 卷* (Comprehensive History of Shanghai, vol.10). Shanghai: Shanghai renmin chubanshe: 1-7.
- Yang, Xiao Ming (1994), *The Rhetoric of Propaganda: A Tagmemic Analysis of Selected Documents of the Cultural Revolution in China*. N.Y. / Washington, u.a.: Peter Lang.
- Zhang, Yingjin/ Xiao, Zhiwei (Hg.) (1998), *Encyclopedia of Chinese Film*. London, New York: Routledge.
- Zhongguo wujutuan 中国舞剧团 (1970a), *Zan geming yangbanxi «Hongse niangzi jun» 赞革命样板戏《红色娘子军》* (Ein Lob auf das revolutionäre Modellstück *Das rote Frauenbataillon*) . Shanghai: Shanghai Renmin Chubanshe.
- Zhongguo wujutuan 中国舞剧团 (1970b), *Hongse niangzi jun: Zhongguo wujutuan jiti gaibian ji yanchu: 1970 wu yue yanchu ben 红色娘子军：中国舞剧团集体改编及演出：1970 五月演出本* (*Das rote Frauenbataillon: Kollektive Adaption und*

Aufführung durch das chinesische Nationalballett: Aufführungsbuch, Mai 1970).
Beijing: Renmin Chubanshe.

Internetquellen

Amerbauer, Martin (2000), „Einführung in die chinesische Philosophie“, in

<http://www.ubs.sbg.ac.at/people/CHINA.pdf> (2008-12-13).

Ball, Joseph (2007), “Did Mao really kill in the Great Leap Forward?”, in

<http://www.monthlyreview.org/0906ball.htm> (2009-04-20).

Chung, Oscar (2008), “Standhaft mit Leidenschaft“, in

<http://taiwanreview.nat.gov.tw/site/tr/fp.asp?xItem=41914&CtNode=293> (2008-08-20).

Dirlik, Arif (2006), “The Cultural Revolution after the ‘Cultural Turn’“, June 9-10, 2006

Hong Kong Conference on The Fortieth Anniversary: Rethinking the
Genealogy and Legacy of the Cultural Revolution, in

<http://www.chinastudygroup.org/the-cultural-revolution-in-historic-perspective.html> (2009-04-26).

Heartfield, James (2005), “Mao: The end of the affair“, in <http://www.spiked-online.com/Articles/0000000CAC41.htm> (2009-04-25).

http://www.cctv.com/program/RediscoveringChina_new/20050525/102267.shtml
(2008-12-08).

http://www.sino.uni-heidelberg.de/staff/mittler/list_ybx.htm (2008-11-09).

Weil, Robert (2006), „We have been here before: The Cultural Revolution in historic
perspective in the global struggle for socialism“, June 9-10, 2006 Hong Kong
conference on The Fortieth Anniversary: Rethinking the Genealogy and
Legacy of the Cultural Revolution, in <http://www.chinastudygroup.org/the-cultural-revolution-in-historic-perspective.html> (2009-04-26).

www.sino-liedtke.de/Chin_Geschichte/Song_Dynastie/song_dynastie.html (2008-12-13).

Yang, Guobin (2003), "China's Zhiqing Generation: Nostalgia, Identity, and Cultural Resistance in the 1990s", in

http://bc.barnard.columbia.edu/~gyang/Yang_nostalgia.PDF (2010-03-10).

http://www.tanz.at/KRITIK_2005/texte/KRIT_04_151.html (2006-10-19).

<http://www.ccdc.com.hk> (2008-08-17).

<http://www.culturebase.net/artist.php?1222> (2008-08-17).

<http://www.culturebase.net/artist.php?1227> (2008-08-17).

<http://www.china.org.cn/english/features/film/85138.htm> (2010-03-05).

http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesischer_Tanz (2010-03-12).

<http://www.laban.org/php/news.php?id=20> (2010-03-12).

<http://www.tanzarchiv-leipzig.de/?q=de/node/399> (2010-03-12).

Amin, Samir (2006), „What Maoism has contributed”, June 9-10, 2006 Hong Kong Conference on The Fortieth Anniversary: Rethinking the Genealogy and Legacy of the Cultural Revolution, in <http://www.chinastudygroup.org/what-maoism-has-contributed.html> (2009-04-26).

Medienquellen (DVD)

Wuju hongse niangzi jun 舞剧红色娘子军 (Das Ballett *Das rote Frauenbataillon*)

(1971): Beijing dianying zhipian chang tigong banquan 北京电影制片厂提供版权, Tianjin shi wenhua yishu yinxiang chubanshe chuban faxing 天津市文化艺术音像出版社出版发行.

Abstract

Hochgelobt und zugleich maßlos verurteilt – die chinesischen Modellopern (*yangbanxi*) – Produkte der *Großen Proletarischen Kulturrevolution* (*wuchan jieji wenhua da geming*) (1966-1976), achtzehn an der Zahl, stellen ein Phänomen dar, dem in der Literatur bis heute immer wieder unzählige Seiten eingeräumt wurden. Dabei stellt die Diskussion künstlerischer Äußerungen der Kulturrevolution allgemein, und der hinsichtlich der Thematik zentralen Revolutionsballette im Spezifischen, immer einen politisch motivierten Diskurs dar, was gleichfalls für Rezeptionen der Modellstücke aus China, sowie auch solchen aus dem Westen gilt.

Ziel dieser Ausführung ist eine kontextualisierte Betrachtung des Revolutionsballetts *Das rote Frauenbataillon* basierend auf einem sinologischen Ansatz im Lichte der Alt-Neu und China-Westen Dichotomien und unter Berücksichtigung tanztheoretischer Ansätze.

Ein vormaliger Blick auf die chinesische Tanzszene bildet den kontextuellen Rahmen für die Diskussion rund um den Entstehungsprozess des revolutionären Tanzdramas unter Betrachtung der dafür relevanten, auf eine Reformierung der Kunst abzielenden, theoretischen Niederlegungen. Darüberhinaus erfolgt eine Analyse der im revolutionären Tanzdrama zum Einsatz gebrachten spezifischen Darstellungstechniken, im Kontext dessen die Argumentation nicht nur unter dem Gesichtspunkt hinsichtlich der Art und Weise des Einsatzes künstlerischer Mittel zum Ausdruck des ideologischen Inhalts, sondern vielmehr noch unter dem Aspekt der Modernisierungsanstrengungen im Bereich der Kunst verläuft.

Curriculum Vitae

Name Ulrike Kniesner, Bakk. phil.
Geburtsdatum/ Geburtsort 08.03.1981, Klagenfurt
Kontakt Dettergasse 4/12, 1160 Wien
Ulrike_kniesner@gmx.at

Bildungsweg

Oktober 2004 – Magisterstudium der Sinologie,
Universität Wien

März 2004 Abschluss des Bakkalaureatsstudiums
im Fach Sinologie, Universität Wien

2003/04 Studium der Internationalen
Beziehungen, Renmin University
(Beijing, China)

Sommersemester 2003 Sprachstudium, Shanghai Fudan
University (China)

Wintersemester 2002/03 Sprachstudium, Shandong Teachers
University, (Jinan, China)

Juni 1999 Ablegung der Reifeprüfung mit
Ausgezeichnetem Erfolg, BRG
Klagenfurt-Viktring