



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

Körper inszenieren nach Sozialistischem Realismus und Peking Oper. Mei Lanfang in der Sowjetunion

Verfasserin

Mag. Daniela Pillgrab

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 000

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ. Prof. Dr. Monika Meister

*In memoriam Helene Pillgrab (1913-1992)
und Anna Pillgrab (1918-1998)*

INHALT

DANKE	5
GEDANKEN ZUM EINSTIEG	6
EINLEITUNG	8
1. SCHAUPLATZ MOSKAU 1935: INSZENIERUNG EINER NEUEN WELT	14
1. 1. Transformation einer Stadt	14
1. 2. Stalins Kulturpolitik.....	20
1. 3. Realismus für die sozialistische Kunst.....	24
1. 4. Theater und Kino in der sowjetischen Metropole.....	35
1. 5. Ein chinesischer Schauspieler in Moskau: Sozialistischer Realismus trifft Peking Oper	41
2. AUSDRUCKSFORMEN – KÖRPERKONZEPTE – BEWEGUNGSMODELLE: WESTLICHE UND ÖSTLICHE WEGE DER INSZENIERUNG	57
2. 1. Körper, тело, Yin und Yang: Zur Etymologie der Begrifflichkeiten.....	57
2. 2. Retrospektive Avantgarde: Experimente mit dem Körper	62
2. 3. Die Wiederentdeckung des Körpers im europäischen Theater.....	78
2. 4. ‚Staged Bodies‘ – ‚Caged Bodies‘. Vom Körperkult in der Sowjetunion	90
2. 5. Kultur des ‚Ab-Wesens‘. Der Körper im chinesischen Denken	96
2. 6. Vom Ritual zur Peking Oper: Beständigkeit und Wandel.....	106
2. 7. Inszenierte Modernität durch Reformen der Peking Oper.....	115
2. 8. Chinesische Schauspieltechniken: Tanzen durch ‚Phantasmata‘	121
3. VERFLECHTUNGEN UND ÜBERSCHNEIDUNGEN. EIN INTERKULTURELLER AUSTAUSCH PERFORMATIVER VERFAHRENSWEISEN	132
3. 1. Moskau-Peking, hin und retour: Ein Umweg über China.....	132
3. 2. „On the occasion of his appearance in the U.S.S.R.“: Das Programmheft der VOKS zum Gastspiel.....	136
3. 3. Wsewolod Meyerhold über Rhythmus und Gestik in der Peking Oper	142
3. 4. Eine Verbindung von Körpertechniken und medialen Techniken: Sergej Eisenstein filmt Mei Lanfang	153
3. 5. Peking Oper und ‚Verfremdung‘: Impulse für Brechts Episches Theater	158
3. 6. Sergej Tretjakow spricht der Peking Oper ein Potential an Realismus zu.....	173
3. 7. Alexander Tairow über die Peking Oper: Die Geste wird Tanz, der Tanz wird Wort, das Wort wird Gesang.....	185
3. 8. Peking Oper und [Über-]Marionetten. Mei Lanfang trifft Edward Gordon Craig.....	189
3. 9. Körperpolitik und ‚Weiblichkeit‘: Mei Lanfang ‚performing Gender‘	197
4. AUSBLICKE: NACH PEKING OPER UND SOZIALISTISCHEM REALISMUS	210
4. 1. Performative Wende, Postdramatisches Theater, Theateranthropologie	210
4. 2. „The Text is inside the Dance“: Ong Keng Sens Experimente mit Brecht und Peking Oper.....	215
CONCLUSIO	224

BIBLIOGRAPHIE	229
ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	241
ANHANG	243
Abstract (Deutsch)	243
Abstract (Englisch).....	245
Lebenslauf.....	247

DANKE

Die vorliegende Dissertation ist im Rahmen des Initiativkollegs „Sinne – Technik – Inszenierung: Medien und Wahrnehmung“ entstanden – einem von 1. Oktober 2007 bis 30. September 2010 bestehenden strukturierten Doktoratsprogramm der Universität Wien. Die Möglichkeit, an diesem Programm teilzunehmen, hatte wesentlichen Einfluss auf das Gelingen meiner Arbeit. Mein Dank gilt daher vor allem der Universität Wien für die Einrichtung von Initiativkollegs zur Förderung und Unterstützung von Dissertationen.

Weiters danken möchte ich den am Initiativkolleg beteiligten Personen: der Faculty, bestehend aus meiner Dissertationsbetreuerin Monika Meister sowie Andrea B. Braidt, Klemens Gruber, Claus Pias und Frank Stern, den beiden Koordinatorinnen Nicole Kandioler und Eva Krivanec und den Kollegiatinnen und Kollegiaten: Stefan Bläske, Valerie Deifel, Barbara Eichinger, Dennis Göttel, Peter Grabher (besonderen Dank für die Leihgabe zahlreicher sehr hilfreicher Bücher), Nikolaus König, Katja Müller-Helle, Florian Sprenger und David Unterholzner. Danke für die vielen produktiven Gespräche und Diskussionen mit Ihnen/Euch in den vergangenen drei Jahren, die meine Arbeit entscheidend mitgeprägt haben!

Mein Dank gilt im Besonderen auch meinem Zweitbetreuer Shen Lin von der Zentralen Theaterakademie Peking, der mir mit seinem Fachwissen zu Geschichte und Theorie des chinesischen Theaters stets hilfreich zur Seite gestanden ist.

Für die Übersetzungen der russischen Zeitungsartikel danke ich meiner Russischlehrerin Elena Hartmann.

Ich bedanke mich außerdem beim Team der Inszenierung von DER GUTE MENSCH VON SEZUAN am Linzer Landestheater: bei den Schauspielerinnen und Schauspielern, beim Regisseur Ong Keng Sen, bei der Dramaturgin Kathrin Bieliggk und beim Photographen Norbert Artner.

Schließlich möchte ich mich bei meiner Familie, bei meinen Freundinnen und Freunden und bei Alex für Unterstützung und Motivation bedanken.

Peking, im September 2010

GEDANKEN ZUM EINSTIEG

Die besondere Schwüle an diesem Nachmittag im Juli 2006 – das Thermometer zeigt 35 Grad im Schatten bei einer Luftfeuchtigkeit von über 80 Prozent – kann mich nicht daran hindern, im Eiltempo die enge und staubige Östliche Minua Straße im Pekinger Stadtteil Doncheng entlang zu hasten, um endlich das lang ersehnte Ziel meiner Reise zu erreichen. Mein Weg führt mich vorbei an unzähligen Hutongs, den typischen chinesischen Vierkanthöfen; die Gegend im Doncheng-Bezirk ist eine der letzten in Peking, in der die alten Hutongs nicht hypermodernen Hochhäusern weichen müssen. Straßenverkäufer bieten unter anderem Ansichtskarten, Räucherstäbchen, gekühlte Getränke und für mich nicht identifizierbares Essen feil. Als Europäerin falle ich im bunten Treiben der engen Gässchen kaum auf, denn viele ausländische Touristen finden den Weg hierher, um ein wenig von dem besonderen Flair dieser traditionsreichen Gegend einzufangen. Und schließlich habe ich es geschafft: vor mir erscheint ein riesiges Bauwerk im Architekturstil der 1950er Jahre. Es unterscheidet sich in Größe und Form gänzlich von den im Vergleich dazu fast romantisch anmutenden kleinen Hutongs, und dennoch kann ich mein Glück beim Anblick des Gebäudes kaum fassen und halte einen Moment inne. Mein Blick fällt schließlich auf die lateinischen Buchstaben, die hoch oben prangen: *THE CENTRAL ACADEMY OF DRAMA* steht – in englischer Sprache – geschrieben. Und jetzt erst, da ich tatsächlich davor stehe und die Worte immer und immer wieder leise vor mich hin spreche, fällt mir ein Paradoxon auf: steht hier tatsächlich ‚Drama‘? Ich denke bei dem Wort an die aristotelische *Poetik* aus dem 4. Jh. v. Chr., in welcher der Begriff erstmals auftaucht, um den einer Aufführung zugrunde liegenden Text zu bezeichnen. Dabei war ich immer der Ansicht gewesen, nicht der Text, sondern vielmehr der Körper des Schauspielers sei Grundlage des chinesischen Theaters – insbesondere, nachdem ich in zahlreichen Texten begeisterter Beobachter von dem angeblich hohen Stellenwert gelesen hatte, der in traditionellen Theaterformen Asiens dem körperlichem Ausdruck (also Mimik, Gestik, Akrobatik, Pantomime, Tanz) zugesprochen wird. Ich beschließe aber, mir meine Freude über die Erreichung meines Ziels nicht durch Wortklauberei zu verderben und schiebe die (meiner Meinung nach unglückliche) Wortwahl einer schlechten Übersetzung aus dem Chinesischen zu.

Drei Jahre später erinnere ich mich wieder an meine Gedanken von damals. Wieder ist Juli, doch ich eile nicht durch die engen Gassen der chinesischen Hauptstadt, sondern sitze an meinem Schreibtisch in Wien. Beim Blick auf das Foto der *CENTRAL ACADEMY OF DRAMA* über meinem Schreibtisch schweifen meine Gedanken ab, und ich erinnere mich wieder an die

Buchstaben, die in windiger Höhe unter dem Dach des Gebäudes prangen. Ich beschließe, im Chinesischwörterbuch den Begriff ‚Drama‘ nachzuschlagen: 戏剧 steht hier, und auch die Pinyin¹ dazu: *xìjù*. Neben ‚drama‘ wird noch ‚play‘ zur Übersetzung des chinesischen Begriffes vorgeschlagen. Ich denke nach: was habe ich damals, im Sommer 2006, gesehen? Über mehrere Wochen hindurch beobachtete ich Peking- und Kun-Opern-Schüler Tag für Tag bei ihrem Training. All das, was ich sah, bestätigte großteils die Beschreibungen ausländischer Beobachter: Übungen mit Bewegungen des Körpers standen stets im Zentrum der Probenarbeit. Teilweise fühlte ich mich beim Zusehen mehr an eine Sport- denn an eine Theaterschule erinnert: es wurde gesprungen, geturnt und minutenlang auf den Händen gestanden.

Während mir all das in Erinnerung kommt wird es mir plötzlich klar: das Verständnis von Theater in China unterscheidet sich grundlegend von einem europäischen Zugang. Streng genommen kann es also gar keine adäquate deutsche oder englische Übersetzung von *xìjù* geben. Für jemanden, der in der chinesischen Kultur aufgewachsen und mit ihr vertraut ist, ist es überflüssig, zu betonen, dass *xìjù* eine Kombination verschiedener Elemente wie Tanz, Mimik, Gestik, Akrobatik, Gesang und Deklamation ist, weil sein Verständnis von Theater diese verschiedenen Bereiche ganz selbstverständlich immer mitdenkt. Nach und nach wird mir immer mehr bewusst, was dies nun für meine Arbeit bedeutet: dass es nämlich sehr wichtig ist, sämtliche Begriffe aus ihrem Wortursprung, ihrer Wortgeschichte und dem historischen und kulturellen Bedeutungskontext heraus zu prüfen, und nicht darauf zu vertrauen, dass mir in meinem eigenen Umfeld geläufige Begriffe in anderen Kulturräumen (selbst bei scheinbar korrekter Übersetzung) die gleiche Bedeutung in sich tragen.

¹ Die Pinyin ist die im Westen gebräuchlichste Form der lateinischen Umschrift der chinesischen Silbensprache.

EINLEITUNG

Die Welt befand sich 1935 zwischen zwei Kriegen, und den Menschen war dies damals wohl bewusst. Auf dem europäischen Kontinent herrschte gleichsam eine ‚Atmosphäre des Zerfalls‘² – eine Stimmung, die in Deutschland Nährboden für den Nationalsozialismus war, der unaufhaltsam im Vormarsch ist. Die NSDAP formuliert und realisiert ihre Position nun mit Vehemenz: allen deutschen Rundfunksendern wird die Ausstrahlung von Jazzmusik verboten, Göring gibt die Existenz einer Luftwaffe bekannt, und an ihrem 7. Parteitag im September 1935 erlässt die NSDAP die ‚Nürnberger Gesetze‘. In etwa zur gleichen Zeit beginnt die sowjetische Regierung unter Stalin mit einer öffentlichen Zur-Schau-Stellung von Machtritualen – der Kurs der Kommunistischen Partei hatte sich schon seit einiger Zeit immer weiter von den Ideen der Oktoberrevolution entfernt. Nun werden erste Schauprozesse inszeniert, bei denen man angebliche Systemkritiker ermordet. Am VII. Weltkongress der Komintern macht der Bulgare Dimitrow erstmals öffentlich auf die Gefahr des Faschismus aufmerksam, indem er ihn als Initiator eines Kreuzzuges gegen die Sowjetunion entlarvt. In China marschiert unterdessen die ‚Rote Armee der Sowjetrepublik‘ unter der Führung Mao Zedongs einen ‚langen Marsch‘.

1935 herrscht ein dichtes Nebeneinander von Gewalt und Unterdrückung totalitärer politischer Systeme auf der einen Seite, und groß angelegten Feierlichkeiten, bei denen eben diese totalitären Systeme sich selbst und ihre Errungenschaften bejubelten, auf der anderen Seite. So gratulierten etwa Stalin und Kalinin vor dem Hintergrund erster Schauprozesse der sowjetischen Kinematographie zum 15. Jahrestag ihres Bestehens. Im Zuge der Feierlichkeiten geht das *Erste internationale Film-Festival* in Moskau über die Bühne.

Technische und mediale Errungenschaften verändern 1935 das Wahrnehmungsverhalten der Menschen: Der Berliner Funkturm strahlt das weltweit erste reguläre Fernsehprogramm aus und bringt damit die große Welt in die Wohnzimmer. In Moskau wird die erste U-Bahn-Linie in Betrieb genommen; für die Bewohner der Stadt bedeutet dies eine Verkürzung von Distanzen, es kommt zu einer veränderten Zeit- und Raumerfahrung.

In dieser politisch, gesellschaftlich und kulturell höchst spannungsgeladenen Zeit lädt die *Allunionsgesellschaft für kulturelle Beziehungen mit dem Ausland* den chinesischen

² Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, München, Zürich: Piper 132009, S. 561.

‚Frauenrollendarsteller‘ Mei Lanfang zu einem Gastspiel in die Sowjetunion. Einige der wichtigsten europäischen Theater- und Filmleute der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wie Wsewolod Meyerhold, Alexander Tairow, Sergej Tretjakow, Edward Gordon Craig, Konstantin Stanislawski, Sergej Eisenstein und Bertolt Brecht, waren anwesend, als der Peking Oper-Schauspieler seine Kunst präsentierte. Vor dem Hintergrund der Geschehnisse erscheint dieses Gastspiel aus heutiger Sicht als ein kurzer Augenblick in der Theatergeschichte, an dem die Künstler der Avantgarde ihre einstigen Ideen und Ziele unter dem Eindruck immer stärker werdender politischer Repression anhand der Betrachtung einer ‚anderen‘ Schauspielkunst noch einmal – zum Teil ein letztes Mal – aufgreifen, diskutieren und neu denken.

Das Theater der russischen Avantgarde, das in engem Zusammenhang mit dem technischen und industriellen Fortschritt sowie mit den Entwicklungen der neuen Medien zu sehen ist, hatte das naturalistische Terrain verlassen und bereits in den 1920er Jahren einen Paradigmenwechsel vollzogen: Unter der Parole ‚Re-Theatralisierung des Theaters‘ verlegten die Avantgardisten den Schwerpunkt weg vom dramatischen Text hin zum menschlichen Körper. Mit ihren neuen Ideen und Theaterreformen feierten sie weltweite Erfolge, Moskau wurde zu einem ‚Mekka der Theaterkunst‘ erklärt. Doch nach nur einem Jahrzehnt bereitete die stalinistische Politik dieser kulturellen Hochblüte ein jähes Ende, das mit der Ausrufung des Sozialistischen Realismus zur nunmehr alleinigen Kunst-Methode Sowjetrusslands im Spätsommer 1934 nur mehr formal besiegelt wurde. In dieser Zeit veränderten sich auch die offiziellen Körperbilder: Ein durchtrainierter, strammer ‚Sportkörper‘ – in Paraden öffentlich zur Schau gestellt – verabschiedete den frei sich bewegenden Körper der Avantgardezeit. Im Zentrum meines Forschungsinteresses steht nun der inszenierte Körper, und zwar im Sinne einer ‚in-Szene-Setzung‘ (*mise-en-scène*) des Körpers sowohl im Schauspiel als auch als Teil des Propagandaapparates in der Welt des Sozialistischen Realismus.

Mei Lanfang, weltweit gefeierter Schauspieler der traditionsreichen chinesischen Peking Oper, präsentierte seine Kunst inmitten dieser Zeit gravierender Veränderungen der sowjetischen Kulturlandschaft auf den Bühnen von Moskau und Leningrad. Sein Theater wie auch sein inszenierter Körper entsprachen nicht im Geringsten den Vorstellungen des Sozialistischen Realismus. Das Ereignis³ von 1935 war ein Kristallisationspunkt, an dem unterschiedliche Zeiten,

³ Das Wort ‚Ereignis‘ kommt aus dem mittelhochdeutschen ‚[er]öugen‘ bzw. althochdeutschen ‚[ir]ourgen‘, was so viel wie ‚vor Augen stellen, zeigen‘ bedeutet. Es bezeichnet ein Geschehen von öffentlicher Bedeutung, d. h. ein Vorkommnis, das nicht allein den jeweiligen Urheber betrifft, sondern weitere Kreise zieht. Die deutsche Etymologie weist auch auf die enge Beziehung des Begriffs zum Sehen und zur Wahrnehmung hin: Ereignis ist, was ins Auge fällt. Vgl. dazu den Eintrag ‚Ereignis‘ im Metzler Lexikon Theatertheorie, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Mathias Warstat, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 92-94.

Räume und Kulturen aufeinander prallten und dabei etwas Neues entstehen ließen: das Zusammentreffen von ästhetischen Verfahrensweisen, die der jahrtausendealten Theatertradition Chinas entstammen, und Schauspieltraditionen aus Europa und (Sowjet-)Russland gab Anlass zu einer intensiven Auseinandersetzung mit Eigenem und Fremdem.

Dass einer Begegnung mit etwas Fremdem durchaus ein konstitutives Moment zu eigen sein kann, erklärt der französische Philosoph Michel Foucault in einem Gespräch mit einem buddhistischen Zen-Mönch: Die beiden begegneten einander 1978 in Japan, und der Mönch fragte den Philosophen: „Denken Sie, dass das östliche Denken dazu beitragen könnte, das westliche Denken zu überprüfen? Das heißt, denken Sie, dass das östliche Denken in gewisser Weise dem westlichen Denken ermöglichen wird, einen neuen Weg zu finden?“ Und Foucault antwortete ihm: „Die Überprüfungen dieser Frage werden mit verschiedenen Mitteln vorgenommen, vermittels der Psychoanalyse, der Anthropologie und der Analyse der Geschichte. Und ich denke auch, dass die Überprüfungen fortgesetzt werden können, indem man das westliche Denken mit dem östlichen konfrontiert.“ Und weiter: „Wenn es denn eine Philosophie der Zukunft gibt, muss sie [...] folglich aus Begegnungen und Zusammenstößen zwischen Europa und Nicht-Europa hervorgehen.“⁴ Welchen Ort auch immer Foucault mit der Umschreibung ‚Nicht-Europa‘ gemeint hatte, so war es in jedem Fall einer, der ‚anders‘ war. Eine zukünftige Philosophie wäre somit – folgt man Foucault – nur möglich, wenn das europäische Denken mit einem ‚anderen‘ konfrontiert wird, wenn es mit ihm ‚zusammenstößt‘.

Als die europäische Theater- und Filmelite im Frühjahr 1935 in Moskau erstmals auf künstlerische Verfahrensweisen der Peking Oper traf, kam es ebenfalls zu Begegnungen und Zusammenstößen zwischen Europa und ‚Nicht-Europa‘. Nun stellt sich die Frage, ob die von Foucault in den 1970er Jahren formulierte Behauptung sich auch auf das Theater beziehen lässt. Was passiert, wenn Theaterkonzepte nicht nur unterschiedlicher, sondern in völliger Isolation voneinander entwickelter Kulturräume aufeinandertreffen, beziehungsweise – und dies ist die meiner Arbeit zugrunde liegende These: ist ein solches Aufeinandertreffen womöglich sogar der Nährboden für ein neues Theater?

In diesem Sinne versteht sich meine Dissertation als ein theaterwissenschaftlicher Beitrag zu Theorie und Praxis von Körperkonzepten im Spannungsfeld von Sozialistischem Realismus und Peking Oper. Im Zentrum der Arbeit steht der kulturenübergreifende Austausch performativer

⁴ Francois Jullien: *Der Ummweg über China. Ein Ortswechsel des Denkens*, S. 36f. Jullien fügt der Aussage von Foucault noch hinzu: „Wir befinden uns nicht nur an einer historischen Wende des europäischen Denkens, sondern des Denkens schlechthin.“ (Vgl. Ebenda, S. 38).

Verfahrensweisen beim Gastspiel von Mei Lanfang in der Sowjetunion im Jahr 1935 sowie die Frage nach möglichen Auswirkungen dieses Zusammenstoßes zwischen Europa und ‚Nicht-Europa‘. Gerade in den letzten Jahrzehnten nach der ‚Performativen Wende‘ wird dem körperlichen Ausdruck auf der Bühne wieder mehr Beachtung geschenkt. Der inszenierte Körper des chinesischen Schauspielers Mei Lanfang stand auch 1935 im Zentrum der Gespräche und Diskussionen über Grenzen und Möglichkeiten von Theater. In der vorliegenden Untersuchung soll daher – aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts heraus – historisches Material über das Ereignis von 1935 noch einmal unter die Lupe genommen und neu interpretiert werden.

Im ersten Teil der Arbeit liegt der Fokus auf dem Schauplatz Moskau 1935: Texte und Kontexte sollen einen breiten Überblick und Eindruck über jene Ereignisse schaffen, die Zeit und Ort rund um das Gastspiel prägten. In der sowjetischen Hauptstadt lagen – wie Abbruch und Neubau der Stadt – auch Auflösung und Neubildung einer Gesellschaft dicht beieinander. Es ging damals um nicht weniger als um die Inszenierung einer neuen Welt. Die Entfaltungsmöglichkeiten und Spielräume der Kunst waren nur ein Jahr vor Beginn der ‚Moskauer Prozesse‘ von der Parteiführung eingeschränkt worden. Bereits im April 1932 hatte eine Entscheidung des Zentralkomitees der KPdSU die Auflösung sämtlicher Künstlergruppen verfügt und damit den Experimenten avantgardistischer Künstler ein jähes Ende bereitet. Diese Maßnahme, die noch in die Zeit des ersten Fünfjahresplanes fiel, eröffnete formal einen neuen Zeitabschnitt im kulturellen Leben der Sowjetunion: die Ära der stalinistischen Kulturpolitik. Inmitten dieser ereignisreichen Zeit betritt erstmals in der Geschichte ein Peking Oper Schauspieler europäischen Boden: Am 12. März 1935 empfingen Konstantin Stanislawski, Wsewolod Meyerhold, Sergej Tretjakow und Sergej Eisenstein Mei Lanfang mit seiner Truppe am Jaroslawer Bahnhof in Moskau.⁵ In den kommenden Wochen gaben die chinesischen Schauspieler Vorstellungen in Moskau und Leningrad: „Wir sind gekommen, um die Kunst des chinesischen Theaters zu zeigen. In den nächsten Tagen werden wir auch Zeit finden, das Wesentliche der einzigartigen chinesischen Theaterkunst zu erklären“⁶, so Mei Lanfang über den Zweck seiner Reise in einem Gespräch mit der Tageszeitung *Iswestija* am 14. März 1935.

Die Entwicklungen der damaligen Zeit in Kultur und Kunst können nicht isoliert von den Entwicklungen in Gesellschaft und Politik betrachtet werden; die Schauplätze verdichten sich, die

⁵ Mei Shaowu: *Wo de fuqing Mei Lanfang (Mein Vater Mei Lanfang)*. Tianjin: Baihua wenyi chubanshe (Hundred Flowers Literature and Arts Publishing House), 1984, S. 127f. (Zitiert nach Yu Weijie: *Mei Lanfang's Innovation in Beijing Opera. A Historical Documentation of His Artistic Career & His Representative Stage Productions*, Dissertation, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Universität Bayreuth 1996, S. 163).

⁶ Mei Lanfang: „Moj Priwjet“ („Mein Gruß“), in: *Iswestija*, 14. März 1935, S. 2. Übersetzung aus dem Russischen Original von Elena Hartmann.

Ereignisse überschneiden sich. Bei dem Versuch, Moskau 1935 als eine Geschichte der Gleichzeitigkeit zu erzählen – also Zeit, Ort und Handlung zusammenzudenken – bedient sich die vorliegende Arbeit des von Michail Bachtin geprägten Begriffs des ‚Chronotopos‘ – der Raumzeit:

Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei; sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.⁷

Kann aber durch eine (notwendige) subjektive Auswahl solch räumlicher und zeitlicher Merkmale Objektivität bewahrt werden? Ist eine objektive Darstellung der Geschichte dieser politisch, kulturell und gesellschaftlich unbeständigen Zeit überhaupt realisierbar? Es scheint mir als die einzige Möglichkeit, um dieser Anforderung gerecht werden zu können, eine Darstellungsform zu wählen, in der Zeitzegen zu Wort kommen und Bilder für sich sprechen: Fotos und Filme, Briefe, Tagebücher, Stadtpläne, Adressbücher, Zeitungsartikel, Spielpläne, Aufzeichnungen von Gesprächen, Reiseberichte, Manifeste und Essays – historische Dokumente, die zum Teil in der vorliegenden Arbeit erstmals veröffentlicht werden – bilden den Kern der Quellen, mit deren Hilfe die Begebenheiten des Jahres 1935 in Moskau aus unterschiedlichen Perspektiven rekonstruiert werden sollen.

Nachdem im ersten Teil das kultur- und gesellschaftspolitische Umfeld rund um das Gastspiel von Mei Lanfang dargestellt worden ist, sollen im zweiten Teil Körperbilder aus europäischen und chinesischen Denktraditionen und deren Verflechtungen mit performativen Praktiken analysiert, einander gegenübergestellt und in den bereits dargestellten Kontext eingebettet werden. Wahrnehmung von und Umgang der chinesischen Kultur⁸ mit dem, was ein Körper ist, scheinen den Ansichten des stalinistischen Systems der Sowjetunion diametral entgegengesetzt zu sein. Die Vorstellungen davon, was Körper ist, unterliegen gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Rahmenbedingungen, zu denen künstlerische Ausdrucksformen, in denen der Körper das wesentliche Material ist, in einem Wechselverhältnis stehen. Der zweite Teil untersucht die jeweils unterschiedlichen Wege der Inszenierung von Ausdrucksformen, Körperkonzepten und Bewegungsmodellen. Während etwa die cartesianische Trennung von Körper und Geist seit dem

⁷ Michail Bachtin: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt/Main: Fischer 1989, S. 8.

⁸ Die vorliegende Untersuchung arbeitet mit einem erweiterten Kulturbegriff, der sich in den letzten Jahren etabliert hat, vgl. dazu etwa Hartmut Böhme: „Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs“, in: Renate Glaser/Matthias Luserke [Hg.], *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*. Opladen 1996, S. 48-68. Ute Daniel: *Kompendium Kulturgeschichte*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004S. 443-466; Jörg Fisch: „Zivilisation, Kultur“, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhard Koselleck [Hg.]: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 7, Stuttgart 1992, S. 679-774.

17. Jahrhundert das Denken über den Menschen im Abendland bestimmt, unterscheidet sich die traditionelle chinesische Philosophie grundsätzlich von diesem dualistischen Prinzip. Das daoistische Modell von zwei Teilen, Yin und Yang, die einander bedingen, prägt hier seit vielen Jahrhunderten sämtliche Bereiche des Lebens, auch das Denken über den Körper. Die philosophischen Setzungen fanden ihren Ausdruck im Theater. Für die Untersuchung der Begrifflichkeiten bietet die Foucaultsche Diskursanalyse ein nützliches Instrumentarium für die vorliegende Arbeit.

Die europäischen Theaterleute suchten am inszenierten Körper von Mei Lanfang nach Schnittstellen von Eigenem und Fremdem. Der dritte Teil der vorliegenden Arbeit stellt Nachforschungen an nach möglichen Verflechtungen und Überschneidungen bei diesem Austausch künstlerischer Verfahrensweisen: Hierfür wird historisches Quellenmaterial (Texte und Briefe, Protokoll der Diskussionsrunde vom 14. April 1935) zerlegt und auf mögliche Schnittstellen der Verfahrensweisen der verschiedenen Kulturen hin untersucht. Die Suche führt von Meyerholds Kommentaren über Rhythmus und Gestik in der Peking Oper und Eisensteins Experimenten mit der Verbindung von Körpertechniken und medialen Techniken zu den Impulsen, die Bertolt Brecht durch seine Begegnung mit Mei Lanfang für die Entwicklung seiner eigenen Theatertheorie bekommen hat. Sie hinterfragt Tretjakows scheinbar systemgetreue Ausführungen über das Potential an Realismus in der chinesischen Schauspielkunst, analysiert die Bemerkungen Alexander Tairows über den Zusammenhang von Geste, Tanz und Gesang und geht schließlich den Anmerkungen Edward Gordon Craigs über die Nähe dieser ostasiatischen Theatertradition zu Marionetten auf den Grund. Und schließlich wird auch Mei Lanfangs Inszenierung von ‚Weiblichkeit‘, die sich als ein transkulturell und transhistorisch virulentes Thema erweist, in diesem Teil verhandelt.

Thema des vierten Teiles der vorliegenden Arbeit ist die Frage nach dem ‚Danach‘: Welche Rolle spielt die interkulturelle Begegnung von 1935 in den Jahrzehnten danach für die Entwicklung des Theaters? Welche Rolle spielt die Auseinandersetzung von Brecht, Eisenstein, Tairow, Tretjakow, Meyerhold und Craig mit dem ‚anderen‘ Theater für das europäische Theater nach der sogenannten ‚Performativen Wende‘ der 1960er Jahre bzw. im Postdramatischen Theater? Die Inszenierung aus dem Jahr 2009 von Brechts Parabelstück DER GUTE MENSCH VON SEZUAN des aus Singapur stammenden Regisseurs Ong Keng Sen im Landestheater Linz, in der der Versuch unternommen wird, durch die Verbindung von Elementen der Peking Oper und Brechts epischem Theater etwas Neues entstehen zu lassen, soll hierfür als praktisches Beispiel dienen.

1. SCHAUPLATZ MOSKAU 1935: INSZENIERUNG EINER NEUEN WELT

1. 1. Transformation einer Stadt

Die Verwandlung der altrussischen Metropole der Weltrevolution in eine moderne Weltstadt des Sozialismus war in vollem Gange, machte erstaunliche Fortschritte. Ein jeder Zugereiste konnte sehen, welch eiserner Wille hinter dem jetzt schon zweiten Fünfjahresplan stand, wer die Metro in Bewegung gesetzt, die neuen Prachtbauten errichtet, die Bevölkerung besser ernährt und besser eingekleidet hatte: Stalin. Sein Bild prangte an den Kränen und Gerüsten, an Bretterzäunen, die die Baugruben absicherten, in den Auslagen der neuen Geschäfte, über dem Eingang zum Zoo. Sein Bild fuhr, an der Stirnwand angebracht, auf den Trolleybussen mit über die breiten Boulevards, zierte die Delikatessenschau im ‚Jelissejew‘, wie die Moskauer noch immer das große Lebensmittelgeschäft einen Häuserblock vom Lux entfernt nannten, obwohl es nun, vergrößert und modernisiert, den sozialistischen Namen Gastronom Nr. 1 trug; und es lag eingerahmt in den Schaufenstern der Buchläden zwischen den Büchern und Broschüren, die ihr Autor inzwischen zur Pflichtlektüre gemacht hatte. Wohin auch der Blick fiel – Stalin, der geniale Erbauer des Sozialismus, der große Führer des Sowjetvolkes!⁹

Seit April 1922 war der Georgier Iossif Wissarionowitsch Dschugaschwili, der sich selbst Stalin – ‚der Stählerne‘ – nannte, Generalsekretär des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der RSFSR.¹⁰ Nach dem Tod Lenins 1924 stärkte Stalin seine Machtposition; seine Politik entfernte sich immer weiter von den Ideen der Oktoberrevolution. Am 15. Parteitag der Kommunistischen Partei (mittlerweile der UdSSR) Ende 1927 präsentierte er einen industriewirtschaftlichen Entwicklungsplan, der bereits einen scharfen Wechsel des Regierungskurses andeutete: Russland musste seine Rückständigkeit überwinden und in einen modernen Agrar- und Industriestaat umgewandelt werden. Unter der Führung Stalins wurde in den 1930er Jahren intensiv mit der Transformation nicht nur der Gesellschaft, sondern der gesamten Sowjetunion, vor allem aber seiner Hauptstadt, begonnen: Moskau – die alte Zarenstadt und das einstige Zentrum der Oktoberrevolution – sollte in eine moderne, sozialistische Großstadt verwandelt werden, und zwar in scharfer Abgrenzung von kapitalistischen Großstädten.¹¹ Die oberste Staats- und Parteiführung der Sowjetunion sah die grundlegende Rekonstruktion bzw. Transformation der Hauptstadt vor. Dieses Vorhaben wurde im Juli des Jahres 1935 durch die Verabschiedung eines Generalplanes konkretisiert.

Angesichts des massenhaften Zustroms von Menschen in die Stadt schienen Maßnahmen zur Umgestaltung bzw. Vergrößerung des Lebensraumes tatsächlich notwendig zu sein – schon 1926

⁹ Ruth von Mayenburg: *Hotel Lux*, München: Bertelsmann 1978, S. 153.

¹⁰ RSFSR = *Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepublik*, gegründet kurz nach der Oktoberrevolution am 7. November 1917. Im Dezember 1922 vereinigte sich die RSFSR mit Weißrussland, der Ukraine, Armenien, Georgien und Aserbaidschan formell zur *Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken* (UdSSR).

¹¹ Karl Schlögel: *Terror und Traum. Moskau 1937*, München: Carl Hanser 2008, S. 66.

hatte Walter Benjamin in seinem *Moskauer Tagebuch* die Enge auf Moskaus Bürgersteigen beschrieben: „Man hat bemerkt, dass die Leute auf der Straße hier ‚in Serpentina‘ gehen. Das ist ganz einfach die Folge der Übervölkerung der engen Bürgersteige, so eng, wie man nur hier und da in Neapel sie findet. Die Trottoirs geben Moskau etwas Landstädtisches oder vielmehr den Charakter einer improvisierten Großstadt, der ihre Stellung über Nacht zufiel.“¹² Die sowjetische Hauptstadt war – wie auch andere europäische Großstädte – in den 1920er und 1930er Jahren Schauplatz einer neuen Gesellschaftsbildung. Nicht nur die ländliche Bevölkerung Russlands zog es in der Hoffnung auf ein besseres Leben in die Hauptstadt; Nachdem Hitler nach dem Brand des Berliner Reichstagsgebäudes in der Nacht auf den 28. Februar 1933 in Deutschland eine Notverordnung „zum Schutz von Volk und Staat“ erlassen hatte, die sämtliche Artikel der Weimarer Verfassung, die sich auf individuelle Freiheitsrechte bezogen, außer Kraft setzte, herrschte in Deutschland ein Ausnahmezustand. Die Flucht ins Ausland wurde für viele zur einzigen Überlebenschance, und Moskau bot politischen Flüchtlingen Unterschlupf. Die Aufbruchsstimmung nach der siegreichen Oktoberrevolution, die in der Avantgardebewegung auch künstlerisch ihren Ausdruck fand, sowie der Aufbau des Sozialismus in einem Land als scharfes Gegenkonzept zum Nationalsozialismus förderten die Attraktivität der Sowjetunion als Exilland. Für viele bedeuteten die positive Kraft und der starke Wille zu Aufbau und Erneuerung des Landes ein Gegenbild zu Leere und Dekadenz des Westens. Voller Hoffnung auf ein besseres Leben pilgerte man nach Moskau, und die Sowjetunion wurde zur Projektionsfläche für zu Hause nunmehr unerfüllbare Träume.¹³ Im Kulturbereich gab es damals attraktive Arbeitsmöglichkeiten für Migranten: Moskau war Sitz der Zentralbüros der wichtigsten internationalen proletarischen Kunstorganisation, der *Internationalen Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller (IVRS)* – Vorsitzender der deutschen Sektion war Hans Günther – und des *Internationalen Revolutionären Theaterbundes (IRTB)*, deren Vorsitz der deutsche Regisseur Erwin Piscator inne hatte.¹⁴

So veränderte sich in Moskau allmählich die ethnische, konfessionelle und demographische Zusammensetzung der Bevölkerung. Bereits im ersten Fünfjahresplan (1928-1932) wuchs Moskau um fast eine Million Menschen, 1939 zählte die Stadt bereits 4.1 Millionen Einwohner.¹⁵ Auch aus diesem Grund trieb Stalin 1935 die Verwandlung Moskaus in eine mächtige,

¹² Walter Benjamin: „Moskauer Tagebuch“, Eintrag vom 18. Dezember 1926, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, hier Bd. 6, S. 292-409, hier S. 313.

¹³ Vgl. Anne Hartmann: „Traum und Trauma Sowjetunion“, in: Karl Eimermacher/Astrid Volpert [Hg.]: *Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen: Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit*. München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 369-424, hier S. 381f.

¹⁴ Klaus Jarmatz/Simone Barck/Peter Diezel [Hg.]: *Exil in der UdSSR*, Frankfurt/Main: Röderberg 1979, S. 19f.

¹⁵ Schlögel, *Terror und Traum*, S. 81f.

sozialistische Metropole in Form eines ‚Generalplanes‘ voran. Dieser Plan wurde in großer Aufmachung publiziert und als Errungenschaft des Sozialismus und sowjetischer Städteplanung gefeiert.¹⁶ Es ging dabei nicht in erster Linie um eine notwendig gewordene Vergrößerung und Modernisierung der Stadt, sondern vor allem um Machtdemonstration, deren zentrales Symbol der ‚Palast der Sowjets‘ werden sollte. Für dieses Projekt wurde ein Architekturwettbewerb ausgeschrieben, dessen Leitung Wjatscheslaw Molotow – einer der damals mächtigsten Männer im Lande – übernahm. Laut Ausschreibung sollte der ‚Palast der Sowjets‘ mehreren Zwecken dienen: zunächst als Unterkunft der Regierung, als Kulturzentrum, für Theater- und Musikdarbietungen sowie für Kongresse und Tagungen der Obersten Sowjets. Unter den insgesamt 160 eingelangten Entwürfen (davon waren 24 von ausländischen Architekten, u. a. von Le Corbusier und Walter Gropius) fiel die Wahl am 5. Mai 1933 schließlich auf den Vorschlag des sowjetischen Architekten Boris Iofan. Seinem Plan zufolge sollte der Palast 420 Meter hoch werden. Im Sockel war eine Kongresshalle geplant, die Platz für 21.000 Menschen bot; an der Spitze sollte eine über siebzig Meter hohe Lenin-Statue das riesige Bauwerk krönen.



Abbildung 1: Der Palast der Sowjets¹⁷

¹⁶ Wolfgang Schwentker: *Megastädte im 20. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 69.

¹⁷ Quelle: <http://sob.ru/upimg/issue/1079> (2009-02-03)

Das Projekt ‚Palast der Sowjets‘ wurde nie beendet. Der Beginn der Bauarbeiten verzögerte sich bis ins Jahr 1939. Nur zwei Jahre später unterbrach der Beginn des zweiten Weltkrieges das Bauvorhaben; Stahl, Beton und Arbeitskräfte wurden für Wichtigeres gebraucht.¹⁸

Die Transformation des alten Moskau in eine moderne sozialistische Weltmetropole verlangte eine Überschreibung der alten städtischen Textur, des alten ‚Moskauer Textes‘: das 1936 herausgegebene Adressbuch *Wsjja Moskwa (Ganz Moskau)* führt 800 seit 1917 umbenannte Straßen an.¹⁹ Die Sowjetische Hauptstadt verwandelte sich in eine Großbaustelle; alles wurde eines Umbaus für würdig empfunden. Und nicht nur Straßen, Plätze und Häuser veränderten sich, sondern eben auch die Menschenlandschaft: unterschiedliche Kulturen, Religionen und individuelle Geschichten begegneten einander. Auflösung und Neubildung einer Gesellschaft lagen, wie Abbruch und Neubau der Stadt, dicht beieinander. Es ging um nicht weniger als die Umgestaltung bzw. Neu-Inszenierung einer Welt.

Zentrales Projekt des Transformationsprozesses war die Verkehrserschließung der Stadt durch den Bau der Moskauer Metro. Schon seit 1931 wurde an diesem Riesenprojekt, für das ein eigenes Organisationsbüros mit dem Namen ‚Metrostroj‘ (dt. ‚Metrobau‘) erschaffen worden war, gegraben. Der Bau der Metro war in den Rang einer so genannten ‚Stoßbaustelle‘ (udarnaja strojka) erhoben worden, was soviel wie ‚Baustelle mit hoher Dringlichkeit‘, die bei der Zuteilung von Ressourcen bevorzugt zu behandeln war, bedeutete.²⁰ Unter Losungen wie ‚Das ganze Land baut die Metro‘, ‚Wir bauen die beste Metro der Welt‘ und ‚Die beste Metro für die Rote Hauptstadt‘ hatte das Projekt nicht nur eine Identität stiftende Funktion für die unmittelbar daran Beteiligten, sondern eignete sich auch zu Propagandazwecken für den Aufbruch des Landes in eine bessere Zukunft.²¹ Den Höhepunkt erreichte diese U-Bahn-Propaganda zu Beginn des Jahres 1935, als die Metro endlich fertig gestellt worden war:

Am Abend des 6. 2. 1935, als Kalinin die Schlußsitzung des Sowjetkongresses eröffnete, erschien im Sitzungssaal eine Abordnung von 250 Metrobauern. Sie kamen in ihrer Arbeitskleidung, mit eingeschalteten Grubenlampen vor der Brust, trugen ein riesiges großes Transparent mit dem Porträt Stalins voran, dahinter ein Porträt Kaganovics²² und ein Transparent mit der Parole ‚Metro est!‘²³ Sie wurden von den Delegierten des Kongresses mit stürmischem Applaus und Ovationen empfangen.²³

¹⁸ Karl Schlögel: *Moskau lesen. Die Stadt als Buch*, Berlin: Siedler 2000, S. 118-126.

¹⁹ Schlögel, *Terror und Traum*, S. 88.

²⁰ Dietmar Neutatz: *Die Moskauer Metro. Von den ersten Plänen bis zur Großbaustelle des Stalinismus (1897-1935)*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2001, S. 89.

²¹ Ebenda, S. 509.

²² Kaganovics war der Chef von Metrostroj.

²³ Neutatz, *Die Moskauer Metro*, S. 527.

„Metro est!“ Bedeutet soviel wie „Die Metro ist fertig!“ , „Die Metro existiert!“

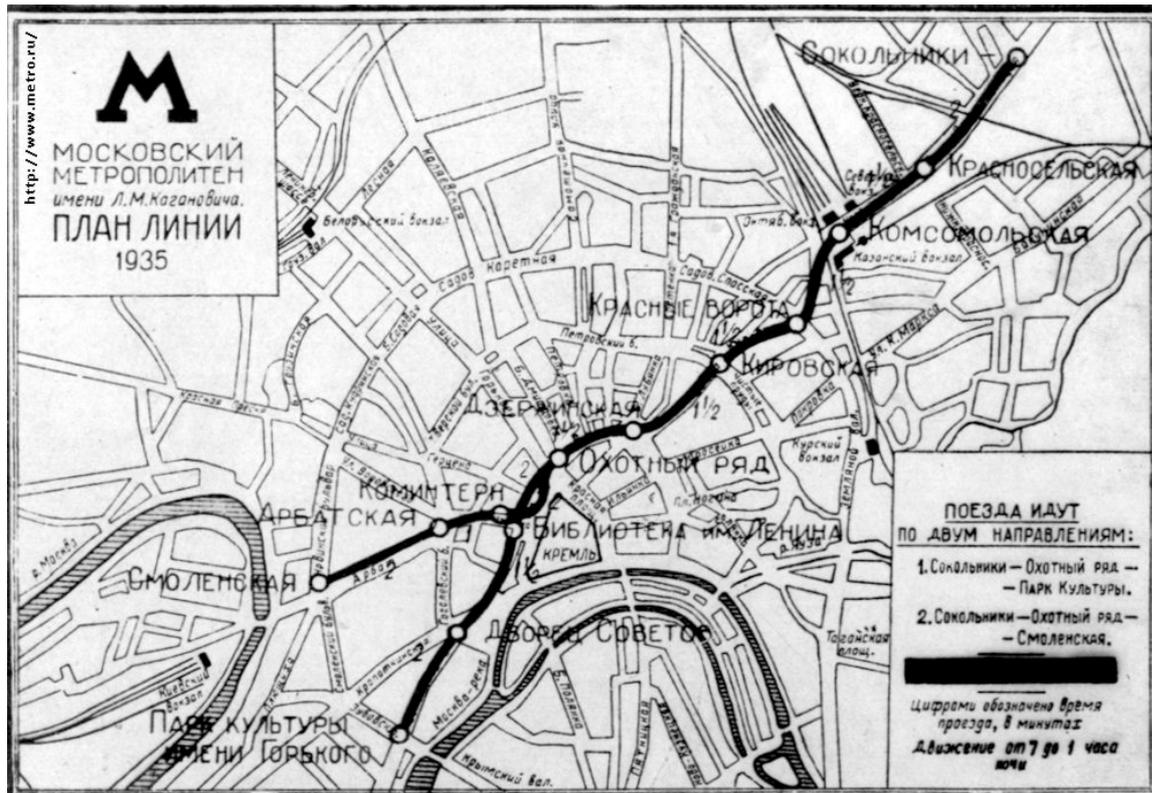


Abbildung 2: Plan der Moskauer Metro 1935²⁴

Vier Wochen vor der offiziellen Eröffnung der Metro fand ab dem 19. April bereits eine besondere Art von Personenverkehr statt: 500.000 Arbeiter, die am Bau der Metro beteiligt waren, erhielten die Möglichkeit, mit ihren Familien Besichtigungsfahrten mit der neuen Untergrundbahn zu unternehmen.²⁵ Bertolt Brecht, der sich damals gerade in Moskau aufhielt, beobachtete die *Inbesitznahme der Moskauer Metro durch die Moskauer Arbeiterschaft am 27. April 1935* und hielt seine Eindrücke in einem Gedicht fest:

Wir hörten: 80.000 Arbeiter
 Haben die Metro gebaut,
 viele noch nach der täglichen Arbeit
 Oft die Nächte durch. Während dieses Jahres
 Hatte man immer junge Männer und Mädchen
 Lachend aus dem Stollen klettern sehen,
 ihre Arbeitsanzüge
 Die lehmigen, schweißdurchnässten, stolz vorweisend.
 Alle Schwierigkeiten – Unterirdische Flüsse, Druck der Hochhäuser
 Nachgebende Erdmassen – wurden besiegt.

Bei der Ausschmückung
 Wurde keine Mühe gespart.
 Der beste Mamor
 Wurde weit hergeschafft, die schönsten Hölzer
 Sorgfältig bearbeitet. Beinahe lautlos
 Liefen schließlich die schönen Wagen

²⁴ Quelle: <http://www.moskauonline.de/images/metro1935.jpg> (2009-02-02)

²⁵ Neutzat, *Die Moskauer Metro*, S. 528.

Durch taghelle Stollen: für strenge Besteller
Das Allerbeste.

Als nun die Bahn gebaut war nach den vollkommensten Mustern
Und die Besitzer kamen, sie zu besichtigen und
Auf ihr zu fahren, da waren es diejenigen,
Die sie gebaut hatten.²⁶

Der U-Bahn-Bau nahm in der öffentlichen Wahrnehmung und für die Propaganda eine zentrale Rolle ein. Die Kunstschaffenden durften sich dieser Euphorie, mit der die Eröffnungsfeierlichkeiten inszeniert wurden, nicht entziehen. Viele der fremden Beobachter im Moskau zu Beginn der dreißiger Jahre ließen sich von der Massen-Begeisterung mitreißen und schienen die zunehmende Entfernung des sowjetischen politischen Systems von den ursprünglichen revolutionären Zielen nicht zu bemerken. Wenige Wochen zuvor war am 8. Jänner 1935 in der *Deutschen Zentralzeitung* unter der Rubrik *Warum lieben wir Moskau* ein Beitrag von Erwin Piscator erschienen, der darin seinen Wunsch zum Ausdruck brachte, überall dort mit Hand anzulegen – sei es beim Bau der Metro oder im Film – wo der „Hauptstadt des Weltproletariats“ ein würdiges Ansehen verliehen wird.²⁷

Die Inbetriebnahme der U-Bahn bedeutete nicht nur eine neue und – vor allem – schnellere Möglichkeit der Fortbewegung innerhalb Moskaus. Die Metro brachte sowohl eine neue Art von Lärm also auch eine neue Art der Wahrnehmung von Geschwindigkeit mit sich: eine neue Ästhetik hielt Einzug in die Metropole.

Der unglaublichen Schnelligkeit der Entwicklungen der Stadt entsprachen die Errungenschaften innerhalb der technischen Möglichkeiten des noch relativ jungen Mediums Film. Der Film war zunächst eine Erfindung, mit der Bewegungen aufgenommen und wiedergegeben werden konnten. Für viele Moskauer Filmemacher wie Ilja Kopalín, Michail Kaufmann, Viktor Kuleschow, Boris Barnet und Abram Room bot die Großbaustelle Moskau selbst mit ihren in unglaublicher Geschwindigkeit vorangehenden Transformationen seit den 1920er Jahren eine verlockende Herausforderung, und sie machten die Stadt zum Schauplatz vieler Filmhandlungen.²⁸

²⁶ Bertolt Brecht: „Inbesitznahme der großen Metro durch die Moskauer Arbeiterschaft am 27. Mai 1935“, in: GBA 12, S. 43-45, hier S. 43f. Das Gedicht erschien am 16. Mai 1935, dem Tag nach der Eröffnung der Metro, in der *Deutschen Zentralzeitung*, Moskau. Es ist dies der einzige deutschsprachige Text, der dem Bau der Moskauer Metro gewidmet ist.

²⁷ Erwin Piscator in der *Pravda*, 8. Jänner 1935.

²⁸ Zum Jubiläumsjahr 1927 plante Sergej Eisenstein einen großen Moskaufilm mit dem Titel *Der Lauf der Zeit*. Vgl. Schlögel, *Terror und Traum*, S. 60.

1. 2. Stalins Kulturpolitik

Im Jahr 1935, nur ein Jahr vor dem ersten der Moskauer Prozesse gegen das ‚Moskauer Zentrum‘, waren die Entfaltungsmöglichkeiten und Spielräume der Kunst von der Parteiführung eingeschränkt worden. Schon mit der Annahme des ersten Fünfjahresplanes 1928 war der neue Kurs der Partei auch in der Kunst spürbar, und die Entscheidung des Zentralkomitees der KPdSU im April 1932, sämtliche Künstlergruppen aufzulösen²⁹, eröffnete eine neue Ära im kulturellen Leben der Sowjetunion: die Kunst wurde immer stärker von der Politik vereinnahmt, kontrolliert und für Propagandazwecke instrumentalisiert. Unter den Primärzielen der Transformation – einer raschen Industrialisierung, Aufbau des Sozialismus und Umgestaltung des gesamten Lebens – übernahm das stalinistische Regime die Kontrolle über sämtliche Bereiche des Alltagslebens. ‚Kunst-Arbeiter‘³⁰ wurden nach Arbeitsfeldern zu einheitlichen Künstlerverbänden zusammengeschlossen und die Kulturarbeit staatlich kontrollierbar gemacht. Führende Parteimitglieder diskutierten bei ihren Ansprachen neben Bemerkungen zur wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Lage der Nation nun auch vermehrt Fragen zum Thema Kunst.³¹

Aus dieser Zeit gibt es wenige öffentliche Stellungnahmen, in denen die ehemaligen Avantgardisten sich gegenüber Stalins Kulturpolitik äußerten. Dies erschwert aus heutiger Sicht eine sichere Beurteilung über persönliche Annahme oder Ablehnung der stattfindenden kulturpolitischen Wende. Sergej Tretjakow schildert 1934 in einer offiziellen Stellungnahme seine Arbeit als Schriftsteller:

Erstens, und das ist das Wichtigste, gibt mir der sozialistische Aufbau die Möglichkeit, am Aufbau des Lebens selbst verantwortlichen Anteil zu nehmen.

Habe ich vor dem ersten Fünfjahrplan meine Werke als Beobachter, als Vorbeireisender, sozusagen als Vertreter eines künstlerischen Schiedsgerichtshofs geschrieben, so hat mich der Fünfjahrplan in die Aufbauprozesse hineingezogen und mich gelehrt, nicht ‚zu erzählen‘, sondern ein gleicher in der Reihe der Bauleute zu sein, ein Mensch zu sein, der sozusagen ein Logbuch des Fünfjahrplans führt. [...]

Die Freiheit des künstlerischen Schaffens ist die Freiheit jedes einzelnen Kämpfers an der proletarischen Front, seine Initiative im Klassenkrieg zu entwickeln.

In der Praxis heißt das: Ich habe fast unbegrenzte Möglichkeiten der Themenwahl. Es steht mir absolut frei, die Behandlungsweise und die Methode nach Belieben zu wählen, je mannigfaltiger meine Wahl sein wird, desto mehr wird man mich begrüßen. Die Sowjetöffentlichkeit wird mir bei meiner Suche und meinen Vorarbeiten mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln helfen.³²

²⁹ Diese Entscheidung der Staatsführung bedeutete die Entmachtung jener einflussreichen Schriftstellerorganisation RAPP (Russische Assoziation Proletarischer Schriftsteller), die sich bis Anfang der dreißiger Jahre eine Monopolstellung gesichert hatte.

³⁰ Vgl. Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München, Wien: Hanser 1988, S. 39. Der Marxismus setzt ‚Arbeit‘ und ‚Künstlerische Arbeit‘ prinzipiell zwar gleich, geht allerdings von der Annahme aus, dass Künstler sich ihr Publikum selbst schaffen und somit eine Nachfrage erzeugen, die vorher nicht vorhanden war. Vgl.: Boris Röhl: *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus. Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2003, S. 52f.

³¹ Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, S. 39-42.

³² Sergej Tretjakow: „Die Literatur in der Sowjetunion“, in: *Illustrierte Sammelbände der WOKS*, Heft 7/8, Moskau

Tretjakow forderte „Kunst für alle – nicht als Konsumprodukt, sondern als produktive Fähigkeit“³³. Unter dieser Prämisse fügte er sich – zumindest in öffentlichen Stellungnahmen – den Vorgaben der Staatsführung.³⁴

Boris Groys geht davon aus, dass die Künstler der Avantgarde innerlich zu einer stalinistischen Wendung bereit waren.³⁵ Die Einheit des politisch-ästhetischen Projekts sei für sie im Vordergrund gestanden und nicht etwa die Frage, ob diese Einheit über eine ‚Politisierung der Ästhetik‘ oder eine ‚Ästhetisierung der Politik‘ erreicht werden würde.³⁶ Felix Lenz allerdings erkennt in Bezug auf die Filmarbeit von Sergej Eisenstein bereits Ende der 1920er Jahre erste Risse und Brüche im Verhältnis der in den Werken dargestellten Realität zur tatsächlichen:³⁷ Das im Film *DIE GENERALLINIE* (1926-1929) übermittelte Versprechen der Partei, die Nahrungsmittelprobleme zu lösen, traf in grotesker Weise mit dem Aufkommen einer Hungersnot zusammen, weswegen diese Utopie von *DIE GENERALLINIE* Lenz zufolge nicht als Parteipropaganda gesehen werden kann; es handelte sich dabei bereits vielmehr um eine implizite Kritik am Politikwechsel Stalins. Lenz bezeichnet es als ein Symptom für diesen inneren Riss, dass Eisenstein sich zum Zeitpunkt der Uraufführung dieses Films seit sechs Wochen auf einer Weltreise befand, die offiziell der Recherche westlicher Filmtontechnik gewidmet war. 1932 zwang Stalin persönlich Eisenstein unter Drohungen (unter anderem damit, seine Mutter in Schutzhaft zu nehmen) zur Heimreise in die Sowjetunion.³⁸

Während der stalinistische Terror im Jahr 1935 – zunächst von der Bevölkerung scheinbar noch relativ unbemerkt – erste schreckliche Züge annimmt, geht die Rekonstruktion der Stadt in rasantem Tempo voran. Dieser Transformationsprozess sowie die Entwicklungen der Kunst-, Film- und Theaterszene und der Unterhaltungsindustrie in den 1930er Jahren dürfen nicht isoliert von der Geschichte der 1935 aufkommenden Welle der Gewalt und des Terrors betrachtet werden. Gesellschaftspolitisch hatte der XII. Parteitag der KPdSU vom 26. Jänner bis 10. Februar 1934 in Moskau eigentlich eine Wende der Generallinie mit sich gebracht: Eine

1934. Zitiert nach: Sergej Tretjakow: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze Reportagen Porträts*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 1972, S. 141f.

³³ Sergej Tretjakow: „Woher und Wohin? Perspektiven des Futurismus“, in: S. T.: *Ästhetik und Kommunikation*. Reinbek bei Hamburg 1971, 2. Jg., H. 4, Oktober, S. 84-89, hier S. 87.

³⁴ Knappe drei Jahre später wurde Sergej Tretjakow festgenommen und in ein Lager nach Sibirien geschickt, wo er am 9. August 1939 ermordet wurde.

³⁵ Vgl. Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gesplittene Kultur in der Sowjetunion*, München, Wien: Hanser 1988, S. 40.

³⁶ Vgl. Ebenda.

³⁷ Felix Lenz: „Kontinuität und Wandel in Eisensteins Film- und Theoriewerk“, in: *Sergej M. Eisenstein. Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hrsg. v. F. L./Helmut H. Diederichs, S. 435f.

³⁸ Ebenda.

Tauwetter-Stimmung, die Abstand von der Politik der vergangenen Jahre zugunsten eines gemäßigeren Kurses genommen hatte. Ausdruck dafür war nicht zuletzt die Wiederaufnahme von Grigori Jewsejewitsch Sinowjew und Lew Borissowitsch Kamenew in die Partei, die sieben Jahre zuvor ausgeschlossen worden waren. Diese gemäßigte Linie wurde auch nach dem Parteitag fortgesetzt: Stalin selbst schlug im Februar 1935 dem Politbüro³⁹ vor, den ehemaligen Oppositionsführer N. I. Bucharin zum Chef der Zeitung *Iswestija* zu erklären. Derartige Veränderungen in der Politik der Sowjetunion blieben dem Ausland nicht verborgen: „Das rote Russland wird rosa“⁴⁰ – berichtete etwa *The Baltimore Sun* am 18. November 1934.

Doch die Tauwetter-Stimmung des Jahres 1934 endete jäh mit dem Mord an Sergej Mironowitsch Kirow am 1. Dezember 1934.⁴¹ Nur wenige Stunden nach Bekanntwerden des Mordes erließ Stalin eine Verordnung, die unter dem Namen ‚Gesetz vom 1. Dezember‘ bekannt wurde. Dieses Gesetz sah vor, Fälle terroristischer Aktivitäten innerhalb von zehn Tagen zu untersuchen und Verhandlungen in Abwesenheit des Angeklagten durchzuführen. Dem Angeklagten wurden keinerlei Möglichkeiten einer Berufung oder Begnadigung zugestanden. Das Urteil hatte stets auf ‚Tod durch Erschießen‘ zu lauten und war unmittelbar nach der Verkündigung zu vollstrecken.⁴² Diese im ‚Gesetz vom 1. Dezember‘ festgelegten Maßnahmen sollten das ‚Spiel‘ von Terror und Willkür der stalinistischen Parteiführung der kommenden Jahre eröffnen.

³⁹ Im Februar 1934 wurde auf dem XVII. Parteitag der KPdSU das Politbüro folgendermaßen beschrieben: „Unser Politbüro des ZK [Zentralkomitee] ist das Organ der operativen Leitung aller Zweige des sozialistischen Aufbaus“. In: *XVII sjesd Wsesojusnoi Kommunistitscheskoi partii (b)*. [XVII. Parteitag der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (B)], 1934, S. 564, zitiert nach: Oleg Chlewnjuk: *Das Politbüro. Mechanismen der politischen Macht in der Sowjetunion der dreißiger Jahre*, Hamburg: Hamburger Ed. 1998, S. 7. Chlewnjuk betont, dass diese Aussage jedoch nur unvollständig die tatsächliche Funktion des Politbüros beschreibt: „Gemäß Parteistatut war das 1919 als ständiges Organ geschaffene Politbüro (neben dem Orgbüro und dem Sekretariat) formell eine exekutive Instanz des Zentralkomitees. Das Politbüro wurde vom ZK gewählt und war ihm rechenschaftspflichtig. Faktisch war das Politbüro jedoch das höchste Machtorgan in der UdSSR. Das Politbüro bestimmte alle Hauptrichtungen der Entwicklung des Landes (wobei es sich auch mit einer Vielzahl verhältnismäßig banaler und zweitrangiger Probleme beschäftigte), es fungierte als oberstes Schiedsgericht, wenn gegensätzliche Positionen verschiedener staatlicher Behörden in Übereinstimmung zu bringen waren, es kümmerte sich um die Durchführung zahlreicher eigener Beschlüsse und war sorgsam darauf bedacht, das gesamte System der Macht unter Kontrolle zu halten. Sehr viele prinzipielle Entscheidungen und Maßnahmen, die formell von den verschiedenen staatlichen Organen (zum Beispiel vom Zentralexekutivkomitee der UdSSR, vom Rat der Volkskommissare, vom Rat für Arbeit und Verteidigung) beschlossen wurden, waren de facto ein Ergebnis der Tätigkeit des Politbüros.“ In: Ebenda.

⁴⁰ Chlewnjuk, *Das Politbüro*, S. 141-146.

⁴¹ Bis heute liegen die Umstände dieses Mordes im Dunkeln, und die Frage, ob Stalin nicht selbst in die Sache verwickelt war, ist seit vielen Jahren Gegenstand von Diskussionen. Grund zu dieser Annahme gibt ein Streit, der am XII. Parteitag der KPdSU zwischen Stalin und Kirow stattgefunden hatte: nach Aussagen einiger Mitglieder der Wahlkommission hatten zahlreiche Delegierte gegen Stalin und für Kirow als Generalsekretär gestimmt. Stalin, der davon erfahren hatte, ließ alle Wahlzettel, auf denen sein Name gestrichen war, verschwinden. Vgl. Chlewnjuk, *Das Politbüro*, S. 163f. und 190.

⁴² Ebenda, S. 191.

Die Schuldfrage im Mordfall Kirow war schnell geklärt; Niemand eignete sich wohl besser für eine Schuldzuweisung als ehemalige Oppositionelle und Parteikritiker. Nur wenige Tage nach der Ermordung verhaftete man die beiden erst kürzlich rehabilitierten Sinowjew und Kamenew sowie einige ihrer Anhänger. Im Jänner 1935 folgten erste Prozesse, die bald nicht mehr auf die Mitglieder des Moskauer Zentrums beschränkt blieben, sondern auch gegen Vertreter anderer ehemals oppositioneller Gruppen geführt wurden. Im März 1935 etwa kam es im – inszenierten – Fall der so genannten ‚Moskauer konterrevolutionären Organisationen der Gruppe der Arbeiteropposition‘ zur Verurteilung vieler bekannter Persönlichkeiten der Partei wie Medwedew, Schljapkow und Maslennikow, die nun dafür büßen mussten, weil sie 14 Jahre zuvor die Plattform der ‚Arbeiteropposition‘ unterstützt hatten.⁴³ Diese ersten Schauprozesse gingen jenem großen Prozess gegen das Moskauer Zentrum vom August 1936 voraus, bei dem Sinowjew und Kamenjew zusammen mit 14 weiteren Beschuldigten zum Tode verurteilt und hingerichtet werden sollten.

Terror und Willkür hatten 1935 mit den Prozessen nach dem ‚Gesetz vom 1. Dezember‘ bei weitem noch nicht ihren Höhepunkt erreicht. Im Laufe des Jahres wurden stets neue und immer härtere Maßnahmen zur ‚Säuberung‘ des Landes von ‚sozialfremden und antisowjetischen Elementen‘ gesetzt und strengere Beschlüsse gefasst.⁴⁴ Sie hatten bereits große Ähnlichkeit mit den Großen Säuberungsaktionen und dem Großen Terror ab 1937, wo das plötzliche Verschwinden von Zivilpersonen zum Normalfall wird. Doch vorerst waren hauptsächlich Parteimitglieder, denen Verbindungen zu oppositionellen Strömungen unterstellt wurden, von derartigen Maßnahmen betroffen. Gegenüber der Bevölkerung demonstrierte die stalinistische Regierung vorerst noch Bemühungen um gegenseitiges Vertrauen und Einigkeit.⁴⁵

⁴³ Ebenda, S. 193.

⁴⁴ Am 7. April etwa wurde die Verordnung ‚Über die Maßnahmen zur Bekämpfung von Verbrechen Minderjähriger‘ angenommen, und schon kurz darauf beschloss das Politbüro, dass nun zu den vorgesehenen strafrechtlichen Maßnahmen gegenüber Minderjährigen ab dem zwölften Lebensjahr „auch die Höchststrafe (Tod durch Erschießen)“ zählen sollte. Vgl. Chlewnjuk, *Das Politbüro*, S. 195.

⁴⁵ Chlewnjuk, *Das Politbüro*, S. 195-198.

1. 3. Realismus für die sozialistische Kunst

Sucht man nach einer Definition des Realismusbegriffs, so gibt das historische Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe* zunächst Auskunft darüber, dass der Terminus im Bereich des Ästhetischen mit Darstellung, Nachahmung, Abbildung, Typisierung und auch Wahrheit in Verbindung gebracht, als Epoche, Stil, Kunstmethode und –theorie definiert, den Prosagattungen angenähert, als Wertebegriff ausgebildet, als Produktions- wie als Rezeptionsweise von Kunst bestimmt, mit moralebildenden und sozialen Funktionen aufgeladen, von Romantik und Naturalismus abgegrenzt und schließlich mit zahlreichen Adjektiven und Präfixen komplettiert wurde.⁴⁶ Der Eintrag macht allerdings auch darauf aufmerksam, dass der Realismusbegriff der heutigen Auffassung nicht ausschließlich in Zusammenhang mit ästhetischen Phänomenen gebraucht wird, sondern vielmehr in drei voneinander völlig unterschiedlichen Bereichen Verwendung findet: Alltagsleben, Wissenstheorie und Kunstbetrachtung. Sämtliche sehr divergierende Bedeutungsmöglichkeiten des Begriffes stehen jedoch dadurch in Zusammenhang, dass sie auf einen gemeinsamen Ursprung zurückblicken: die Ausbildung des modernen Wirklichkeitsbegriffs im 18. Jahrhundert.

In seiner im 4. Jahrhundert v. Chr. verfassten *Poetik* hatte Aristoteles der Poesie die Aufgabe der Darstellung des Allgemeinen zugewiesen und diese so vom geschichtlichen Bericht, dessen Aufgabe er in der Darstellung des Einzelnen sah, unterschieden. Die von Aristoteles formulierten Zuschreibungen prägten die Kunst bis ins 18. Jahrhundert, wo sich nur durch Zurückdrängung dieser Vorstellung Auffassungen verbreiten konnten, die Kunst auf das Einzelne, die empirische Gegebenheit, die Phänomene zu gründen, und die schließlich den Realismusbegriff für sich beanspruchten. Den Anstoß dafür bekam die Kunst sowohl von den Naturwissenschaften als auch von der Philosophie, und so folgten auch die Künstler des 18. Jahrhunderts den Grundsätzen Francis Bacons: Tatsachen sammeln und gruppieren.⁴⁷ Ernst Cassirer fasst diese Entwicklungen des 18. Jahrhunderts im Jahr 1932 zusammen: „Die Beobachtung ist das ‚Datum‘; das Prinzip und das Gesetz ist das ‚Quaestium‘. Diese neue methodische Rangordnung ist es, die dem gesamten Denken des achtzehnten Jahrhunderts sein Gepräge gegeben hat.“⁴⁸ So ging es in Kunst und Literatur bald nicht mehr nur um die schöne, sondern um die wahre Natur: der moderne Wirklichkeitsbegriff, der die Grundlage für sämtliche weitere Diskussionen über Realismus bildete, hielt Einzug in die Kunstauffassung.

⁴⁶ Vgl. Wolfgang Klein: „Realismus“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 5, S. 150f.

⁴⁷ Erhard Oeser: „Der wissenschaftliche Realismus“, in: Erhard Oeser/Elfriede Maria Bonet [Hg.]: *Das Realismusproblem*, Wien: Springer 1988, S. 32.

⁴⁸ Ernst Cassirer: *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen: Mohr 1932, S. 9f.

Die Literaturgeschichte bezeichnet die Epoche zwischen 1848 und 1900 als Realismus. In dieser Zeit entwickelte sich der Marxismus zum dominierenden Weltanschauungsmodell der sozialistischen Bewegung, und der Realismusbegriff wurde erstmals mit dem Sozialismus in Verbindung gebracht. Die späteren Bemerkungen von Friedrich Engels über Realismus fallen bereits in diese Zeit: In einem Brief aus dem Jahr 1885 an Minna Kautsky etwa bemerkt er, dass der „sozialistische Tendenzroman“ vollständig seinen Beruf erfülle, „wenn er durch treue Schilderung der wirklichen Verhältnisse die darüber herrschenden konventionellen Illusionen zerreißt, den Optimismus der bürgerlichen Welt erschüttert, den Zweifel an der ewigen Gültigkeit des Bestehenden unvermeidlich macht, auch ohne selbst direkt eine Lösung zu bieten, ja unter Umständen ohne selbst Partei ostensibel zu ergreifen.“⁴⁹

Anstoß zur Verbindung der Ideen von Realismus und Sozialismus gab das Werk des französischen Sozialisten und Kunsttheoretikers Pierre-Joseph Proudhon, der in seinen Schriften⁵⁰ unter dem Einfluss der Februarrevolution von 1848 eine neue Ästhetik entwickelt hatte, die der Kunst eine sozial verpflichtende Rolle zuschrieb.

Die Epoche des Realismus in der Literatur endete in und mit dem Naturalismus. Der französische Schriftsteller mile Zola zeichnet für die Einführung dieses Begriffes in die Literatur verantwortlich: „Cuvier, avec un seul os d’un animal, reconstruisait l’animal en entier. Aujourd’hui, en critique littéraire et artistique, il nous faut imiter les naturalistes.“⁵¹ ästhetisches Ziel der Naturalisten, die sich selbst auch ‚konsequente Realisten‘ bezeichneten, war eine konsequente getreue Wiedergabe der Natur. Dass sie dabei auch nicht vor der Darstellung des Niedrigen, Hässlichen oder gar Ekelhaften zurückschreckten, hatte Hippolyte Taine (1828-1893) in seiner ‚Milieuthorie‘, die er 1863 im ersten Band seiner *Histoire de la littraiture anglaise* ausführlich erläuterte, begründet, und Emile Zola im Vorwort zu seinem Roman THÉRÈSE RAQUIN zehn Jahre später wiederholt: Zola erklärte das Milieu und die äußeren Umstände der Charaktere als für den Verlauf der Handlung ausschlaggebend.

⁴⁹ Friedrich Engels: „Engels an Minna Kautsky in Wien“ (Brief), London, 26. November 1885, in: *Karl Marx und Friedrich Engels Werke*, Bd. 36, Berlin: Dietz ²1973, S. 392-394, hier S. 394.

⁵⁰ Als das Hauptwerk Proudhons gilt *Du principe de l’art et de sa destination sociale* von 1865 – eine zwei Jahre nach seinem Tod erschienene Sammlung von bis dahin unveröffentlichten Texten zur Ästhetik. Obwohl die Vorstellungen Proudhons in vielen Punkten nicht mit jenen von Marx übereinstimmen, diente Proudhons Theorie Marx als Ausgangspunkt für seine Überlegungen.

⁵¹ mile Zola: „Livres d’aujourd’hui et de demain“, in: E. Z. : *Oeuvres complètes*, hrsg. v. H. Mitterand, Bd. 10, Paris 1968, S. 558.

Im Jahr 1881 propagierte Zola schließlich den Naturalismusbegriff auch für das Theater: in seinen Manifesten *Le Naturalisme au Théâtre*, *Nos autres dramatiques* und *Les Romanciers naturalistes* erklärt er, dass das Theater wiederbelebt werden müsse, indem Menschen und Dinge so dargestellt werden, wie sie wirklich sind. Sechs Jahre später gründete André Antoine in Paris mit dem *Théâtre Libre* die erste naturalistische Bühne. Sie diente Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko als unmittelbares Vorbild für ihr 1898 eröffnetes Moskauer Künstlertheater. 1950 weist der US-amerikanische Literaturkritiker Eric Bentley in einem Rückblick auf die Theatergeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dem *Théâtre Libre* einen hohen Stellenwert für die Entwicklung des Theaters zu:

Vom Standpunkt des Theaters nahm das 20. Jahrhundert um das Jahr 1890 seinen Anfang. Denn wenn auch Richard Wagner und Henrik Ibsen, die beiden Begründer des modernen Theaters, mit ihrem Schaffen noch weiter zurückliegen, so wurden ihre Stücke doch erst von diesem Zeitpunkt an eigentlich aufführungsreif, nachdem ein theatralischer Stil entwickelt worden war, der eine werkgetreue Aufführung ermöglichte. Dieser moderne Stil manifestierte sich in einer revolutionären Bewegung, die stets zwei Flügel hatte, den Ibsenschen und den Wagnerschen, einen naturalistischen und einen „musikalisch-poetischen“, wenn man diesen Ausdruck in Ermangelung eines allgemein anerkannten terminus technicus gebrauchen darf. Von diesen beiden Flügeln erwies sich der Naturalismus immer als der stärkere. Die verschiedenen Formen des Wagnerianismus waren selbst eher unmittelbare Reaktionen auf diesen Naturalismus als eigenständige und deutlich abgegrenzte Bewegungen. Daher darf man – abgesehen von Ibsen selbst – die frühen naturalistischen Regisseure, vornehmlich den Herzog von Sachsen-Meiningen und André Antoine, durchaus als die eigentlichen Erneuerer des Theaters bezeichnen. Antoine gründete sein *Théâtre Libre* im Jahre 1887. Seit diesem Zeitpunkt haben die bemerkenswertesten Leistungen unseres zeitgenössischen Theaters wohl in der Bildung und Ausbildung gewisser Gemeinschaften bestanden, in denen sich Autoren, Regisseure und Schauspieler zu einer Art Zweckverband zusammenschlossen. Das beste Beispiel ist das *Moskauer Künstler-Theater*, an dem die Stücke Anton Tschechows zu einer gründlichen Überprüfung des Phänomens Theater überhaupt führten.⁵²

Stanislawski hatte es sich zu seiner Lebensaufgabe gemacht, durch die möglichst realitätsgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit die Schauspielkunst so zu vervollkommen, dass sie den Ansprüchen des wissenschaftlichen Zeitalters gerecht werden konnte. Er war der Überzeugung, man erkenne die Gefühle in der Wirklichkeit nicht so schnell, weshalb es Aufgabe des Theaters sei, illusionistisch – also ein Abbild der realen Wirklichkeit – zu sein.⁵³ Im Russland der Jahrhundertwende ging es allerdings nicht nur Stanislawski um eine realistische Gestaltung des Lebens in der Kunst. Revolutionäre Gedanken der marxistisch-leninistischen Arbeiterbewegung begünstigten das Werk des Schriftstellers Maxim Gorki: In seinem Roman *DIE MUTTER* (1906/1907) beschrieb er erstmals in der Geschichte der Weltliteratur künstlerisch den Kampf der revolutionären Arbeiterbewegung. Zusammen mit *PELLE DER EROBERER* (1906/1910) von Martin Andersen Nexö zählt *DIE MUTTER* zu den ersten weltliterarisch bedeutenden Modellen für die realistische Gestaltung der Veränderbarkeit des Lebens durch das Proletariat.⁵⁴

⁵² Eric Bentley: „The Turning Point. Retrospection on The History of Theatre of The First Half of The Century“, in: *The Month*, Heft 018/1950, S. 644-547. www.cceol.com (Central and Eastern European Online Library)

⁵³ Konstantin Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1: Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens*, Berlin: Henschel 1961, S. 151f.

⁵⁴ Erwin Pracht: *Ästhetik der Kunst*, Berlin: Dietz 1987, S. 535.

Nach der Oktoberrevolution 1917 war lange Zeit nicht klar, welcher Kunstform eine zentrale Rolle im Transformationsprozess zu einem neuen sozialistischen Staat zugewiesen werden sollte. Prinzipielle Fragen nach der Bedeutung von Kunst für die Revolution standen im Raum – Anatoli Lunatscharski, der mit der Aufgabe des Volkskommissars für Bildungswesen betraut wurde, formulierte sie: „Für den proletarischen revolutionären Staat, für die Sowjetmacht steht die Frage der Beziehung zur Kunst so: Kann die Revolution der Kunst etwas geben und kann die Kunst der Revolution etwas geben?“⁵⁵ Viele Künstler unterstützten zur damaligen Zeit die revolutionären Entwicklungen und wurden daher zunächst auch von der Politik unterstützt. Lunatscharski drückt in seinem Artikel über *Die Kunst und die Revolution* von 1920 allerdings sein Bedauern aus, dass der Einfluss der Revolution auf die Kunst in den ersten beiden Jahren nach der Revolution noch kaum bemerkbar war, und fragt nach dem Grund:

Vielleicht erklärt sich das in erheblichem Maß daraus, daß die Revolution mit ihrem kolossalen Gedanken- und Gefühlgehalt eine realistische Ausdrucksweise, eine durchsichtige, mit Ideen und Empfindungen gesättigte Form heischt. Doch die Realisten unter den Künstlern (genauer: die dem Realismus mehr oder minder nahestehenden Künstler) kamen der Revolution bei weitem nicht so gern entgegen wie die Künstler moderner Richtungen; und diese – deren gegenstandslose Methoden eher zur Kunstindustrie und zum Kunstornament passten – waren außerstande, den neuen Ideengehalt der Revolution auszudrücken. Somit können wir uns nicht rühmen, daß die Revolution (ich wiederhole: in den ersten Jahren) für sich hinreichend ausdrucksvolles künstlerisches Gewand hervorgebracht habe.⁵⁶

Ein Leitgedanke aus dem Text *Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus* aus den Jahren 1916/17 von Lenin war es schließlich, der als Lehrsatz in den Kunsttheorien der sozialistischen Staaten noch bis in die 1970er Jahre Gültigkeit besitzen sollte.⁵⁷ Lenin hatte darin den historischen Materialismus von Marx und Engels auf die aktuellen politischen Entwicklungen in Russland übertragen: Durch die Oktoberrevolution stehe die Sowjetunion als erster sozialistischer Staat an der Spitze der politischen, ökonomischen und kulturellen Entwicklung, während die Staaten des Westens durch die Ausbildung des Monokapitalismus im Niedergang begriffen seien – so lautete seine These.⁵⁸

Eine zentrale Rolle für die Etablierung der Methode des Sozialistischen Realismus spielte Lenins Theorie der Reflexion bzw. Widerspiegelung, die er im Konspekt zur „*Wissenschaft der Logik*“. *Die Lehre vom Begriff* im Jahr 1914 formuliert hatte. Diese Theorie geht davon aus, dass die Eindrücke der äußeren Welt, die das Individuum empfängt, nicht die wahren Elemente der Welt sind,

⁵⁵ Anatoli Lunatscharski: „Die Revolution und die Kunst“, in: A. L.: *Die Revolution und die Kunst. Essays, Reden, Notizen*, Dresden: Verlag der Künste 1974, S. 26.

⁵⁶ Ebenda, S. 29.

⁵⁷ Pracht, *Ästhetik der Kunst*, S. 96.

⁵⁸ W. I. Lenin: „Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus“, in: W. I. L.: *Ausgewählte Werke*, Moskau: Verlag Progress 1971, S. 183- 285.

sondern lediglich Reflexionen, die wiederum von der philosophisch-weltanschaulichen Grundhaltung des Empfängers abhängen:

„Die Natur, diese unmittelbare Totalität, entfaltet sich in die logische Idee und in den Geist.“ Die Logik ist die Lehre von der Erkenntnis. Sie ist Erkenntnistheorie. Erkenntnis ist die Widerspiegelung der Natur durch den Menschen. Aber das ist keine einfache, keine unmittelbare, keine totale Widerspiegelung, sondern der Prozeß einer Reihe von Abstraktionen, der Formierung, der Bildung von Begriffen, Gesetzen etc., welche ... annähernd die universale Gesetzmäßigkeit der sich ewig bewegenden und entwickelnden Natur umfassen. Hier gibt es wirklich, objektiv drei Glieder: 1) die Natur; 2) die menschliche Erkenntnis = das Gehirn des Menschen (als höchstes Produkt eben jener Natur) und 3) die Form der Widerspiegelung der Natur in der menschlichen Erkenntnis, und diese Form sind eben die Begriffe, Gesetze, Kategorien etc. Der Mensch kann die Natur nicht als ganze, nicht vollständig, kann nicht ihre ‚unmittelbare Totalität‘ erfassen = widerspiegeln = abbilden, er kann dem nur ewig näher kommen, indem er Abstraktionen, Begriffe, Gesetze, ein wissenschaftliches Weltbild usw. usw. schafft.⁵⁹

In der Avantgarde hatte – unter dem Einfluss von Fotografie und Film und der nunmehr möglichen exakten Wiedergabe von Wirklichkeit – die Abbildfunktion der Kunst an Bedeutung eingebüßt. Nachdem allerdings Anfang der 1930er Jahre in der Sowjetunion mit der – überwiegend ideologisierenden und dogmatisierenden – Publikation der Schriften von Marx und Engels über Kunst und Realismus sowie der Reaktivierung der Ideen von den revolutionären Demokraten aus dem vergangenen Jahrhundert begonnen wurde, stand sie wieder im Zentrum der Aufmerksamkeit: die stalinistische Kunsttheorie zog aus Lenins Theorie der Reflexion die sehr vereinfachte Schlussfolgerung, dass die Kunst als spiegelgleiche Reflexion des Lebens im sozialistischen Staat zu gelten habe⁶⁰ und setzt diese Forderung in Verbindung mit der „ideologischen Umgestaltung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus“.⁶¹

Erstmals in der Geschichte seines Bestehens wurde der Realismusbegriff am Beginn der 1930er Jahre zur Doktrin einer politischen Macht implementiert: ein einheitliches Modell sollte kontrollierbare Rahmenbedingungen für die sowjetische ‚Kunstarbeit‘ schaffen. In Gesprächen zwischen Stalin und seinen Beratern, in denen über einen Namen für die neue Methode diskutiert wurde, setzte sich 1932 schließlich ‚Sozialistischer Realismus‘ gegen andere Vorschläge wie ‚dialektisch-materialistische Methode‘ und ‚kommunistischer Realismus‘ durch.⁶² Die *Literaturnaya Gazeta* präsentierte kurz darauf den Terminus, der in der Folge zum programmatischen Schlagwort avancierte. Inhalt und Methode des neuen Programms wurden schließlich zwei Jahre

⁵⁹ W. I. Lenin: Konspekt zur „Wissenschaft der Logik“. *Die Lehre vom Begriff* (1914), in: W. I. L.: *Werke*, Bd. 38, Berlin (Ost): Dietz 1981, S. 172.

⁶⁰ Röhl, *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus*, S. 96: „Einige Jahrzehnte später hat man die „Theorie der Reflexion“ als abstrakten philosophischen Gedanken interpretiert und nicht mehr in Bezug zu einem illusionistischen Charakter der Kunst gesetzt.“ Vgl. dazu auch Erwin Pracht: „Marxistisch-Leninistische Theorie und künstlerische Methode“, in: Autorenkollektiv (Leitung: Hans Koch): *Zur Theorie des sozialistischen Realismus*, Berlin: Dietz 1974.

⁶¹ Hans-Jürgen Schmitt/Godehard Schramm [Hg.]: *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974, S. 390.

⁶² Vgl. Matthew Cullerne Bown: *Socialist Realist Painting*, New Haven and London: Yale University Press 1998, S. 140.

später zunächst im Statut des sowjetischen Schriftstellerverbandes festgelegt, dann von der *Pravda* im Mai 1934 veröffentlicht und schließlich am 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller, der von 17. August bis 1. September 1934 in Moskau tagte, von Andrej Zdanov⁶³ wiederholt:

Der sozialistische Realismus, der die Hauptmethode der sowjetischen schönen Literatur und Literaturkritik darstellt, fordert vom Künstler wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Wahrheitstreue und historische Konkretheit der künstlerischen Darstellung muß mit den Aufgaben der ideologischen Umgestaltung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus verbunden werden. Der sozialistische Realismus sichert dem künstlerischen Schaffen außerordentliche Möglichkeiten in bezug auf die Entwicklung schöpferischer Initiative und die Wahl mannigfaltiger Formen, Methoden und Genres.⁶⁴

Zdanov, enger Mitarbeiter Stalins, erklärte auf dem Kongress in seiner berühmt gewordenen Rede über *Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt* den circa 700 Anwesenden, wie die neue Methode auszusehen hatte: Als Haupthelden der literarischen Werke galten die „aktiven Erbauer des neuen Lebens: Arbeiter und Arbeiterinnen, Kollektivbauern und Kollektivbäuerinnen, Parteifunktionäre, Wirtschaftler, Ingenieure, Komsomolzen und Pioniere“. Die Künstler müssten „das Leben kennen, um es in den künstlerischen Werken wahrheitsgetreu darstellen zu können“ als die „Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“. Die „wahrheitsgetreue und historisch konkrete künstlerische Darstellung“ müsse dabei mit der Aufgabe verbunden werden, „die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen.“⁶⁵ Am Ende seiner Rede forderte Zdanov die Anwesenden auf:

*Schaffen Sie Werke von hoher Meisterschaft, von hohem ideologischen und künstlerischen Inhalt!
Seien Sie die aktivsten Organisatoren der Umformung des Bewusstseins der Menschen im Geiste des Sozialismus!
Stehen Sie in den vordersten Linien im Kampf für die klassenlose sozialistische Gesellschaft!*⁶⁶

Damit wurden jene Leitlinien festgesetzt, welche bis in die 1970er Jahre die Kulturarbeit in der Sowjetunion bestimmten. Die Wurzeln der Theorie des sozialistischen Realismus sind zum einen im Realismusbegriff der russischen revolutionären Demokraten der 1840er Jahre zu suchen, die erstmals der sozialen Welt ein Bestimmungsrecht über die Kunst zusprachen.⁶⁷ Zum anderen geht der Begriff auf Karl Marx und Friedrich Engels zurück, die keine Realismustheorie entwickelt, aber jene Gedanken über Realismus formuliert hatten, welche der sowjetischen Parteiführung in den 1930er Jahren als Ausgangspunkt für ihre sozialistischen Realismustheorien dienten.⁶⁸

⁶³ Manchmal aus dem Russischen auch mit ‚Schdanow‘ übersetzt.

⁶⁴ Schmitt/Schramm, *Sozialistische Realismuskonzeptionen*, S. 390.

⁶⁵ Andrej Zdanov: „Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt.“ Rede am 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller 1935, in: Schmitt/Schramm, *Sozialistische Realismuskonzeptionen*. S. 43-50.

⁶⁶ Ebenda.

⁶⁷ Wolfgang Klein: „Realismus“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 5, S. 175.

⁶⁸ Röhrh, *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus*, S. 41.

Inhaltliches Zentrum beider historischen Ursprünge des Sozialistischen Realismus bildet das Werk von G. W. F. Hegel. In seinen Vorlesungen über *Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, die Hegel in den 1820er Jahren insgesamt viermal in Berlin hält, ist die Rede von einem Gegensatz, der – hervorgebracht durch geistige Bildung und modernen Verstand – den Menschen nunmehr in zwei sich widersprechenden Welten leben lässt:

Denn einerseits sehen wir den Menschen in der gemeinen Wirklichkeit und irdischen Zeitlichkeit befangen, von dem Bedürfnis und der Not bedrückt, von der Natur bedrängt, in die Materie, sinnliche Zwecke und deren Genuß verstrickt, von Naturtrieben und Leidenschaften beherrscht und fortgerissen; andererseits erhebt er sich zu ewigen Ideen, zu einem Reiche des Gedankens und der Freiheit, gibt sich als Wille allgemeine Gesetze und Bestimmungen, entkleidet die Welt von ihrer belebten, blühenden Wirklichkeit und löst sie zu Abstraktionen auf, indem der Geist sein Recht und seine Würde nun allein in der Rechtlosigkeit und Misshandlung der Natur behauptet, der er die Not und Gewalt heimgibt, welche er von ihr erfahren hat.⁶⁹

Aufgabe der Philosophie sei es nun, die Gegensätze aufzuheben: Sie „gibt nur die denkende Einsicht in das Wesen des Gegensatzes, insofern sie zeigt, wie das, was Wahrheit ist, nur die Auflösung desselben ist, und zwar in der Weise, daß nicht etwa der Gegensatz und seine Seiten *gar nicht*, sondern daß sie in Versöhnung sind.“⁷⁰ In weiterer Folge behauptet Hegel, „daß die Kunst die *Wahrheit* in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnten Gegensatz darzustellen berufen sei und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe.“⁷¹ Hegel beschreibt schließlich, als Ergebnis dieser Überlegungen, es sei grundlegend, „dass das Kunstschöne als eine der Mitten erkannt worden ist, welche jenen Gegensatz und Widerspruch des in sich abstrakt beruhenden Geistes und der Natur – sowohl der äußerlich erscheinenden als auch der innerlichen des subjektiven Gefühls und Gemüts – auflösen und zur Einheit zurückführen“ können.⁷²

Aufgabe der Kunst sei es also, Inhalt (die Idee) und Form (die sinnliche bildliche Gestaltung) „zu freier versöhnter Totalität zu vermitteln“⁷³, und dies führt Hegel zu einer Unterordnung der Kunst unter die Philosophie: „Ist aber der vollkommene Inhalt vollkommen in Kunstgestalten hervorgetreten, so wendet sich der weiterblickende Geist von dieser Objektivität in sein Inneres zurück und stößt sie von sich fort. Solch eine Zeit ist die unsrige“, meint Hegel; „die äußere Sinnlichkeit“ sei folglich gegen die „Form des Gedankens“⁷⁴ einzutauschen.

Hegels Kunstverständnis prägte das Verständnis von Realismus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: die hegelianischen Realisten behielten die Vorrangstellung der Philosophie (d. h.

⁶⁹ G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band I. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970, S. 81.

⁷⁰ Ebenda, S. 82

⁷¹ Ebenda.

⁷² Ebenda, S. 83.

⁷³ Ebenda, S. 100.

⁷⁴ Ebenda, S. 142f.

der Idee) gegenüber der Kunst. 1841 schließlich fügte der deutsche Junghegelianer Arnold Ruge dem Realismusbegriff neben dem ästhetischen ein politisches Moment hinzu, indem er erklärte: „Die Darstellung des Lebens wird eine politische Aufgabe“.⁷⁵ Wenn Ruge in der Folge betont: „Soll die Darstellung nun aber wirklich Kunst werden [...], so ist ihr ein ideales Element vonnöthen“⁷⁶, wird deutlich, dass die deutsche idealistische Philosophie von Anfang an Teil der realistischen Bewegung war. Eine Rezension über die Novelle LENZ von Georg Büchner aus dem Jahr 1835 zeigt, dass das idealisierende Moment schließlich gegenüber dem Wunsch nach reiner Wirklichkeitsdarstellung überwog:

Der Wahnsinn als solcher gehört in das Gebiet der Pathologie. Am schlimmsten ist es, wenn sich der Dichter so in die zerrissene Seele eines Gegenstandes versetzt, daß sich ihm selber die Welt im Fiebertraum dreht.“ Denn „wenn die Dichtung ein Duplicat des Wirklichen gäbe, so wüsste man nicht, wozu sie da wäre. Sie soll erheben, erschüttern, ergötzen; das kann sie nur durch Ideale.“⁷⁷

Die Diskussionen um Realismus und Idealismus Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland müssen im politischen und gesellschaftlichen Kontext der Zeit betrachtet werden. Vor allem nach 1848, in der „Geburtsstunde des ‚modernen Lebens‘“⁷⁸ im Kapitalismus, fielen den Künstlern durch ihre Erfahrungen der sich wandelnden Arbeits- und Lebenswirklichkeit in unbefriedigend stabilisierten politischen Verhältnissen und mit starker sozialer Not realistische Darstellungen der Lebenswirklichkeit schwer. Sie bedienten sie sich daher eines sozial bezogenen Idealismus: „Mitten in unser deutsches Leben versetzt, [...] und in ernster folgerichtiger Arbeit werden wir erkennen, daß das wahrhaft Ideale auch das Wirkliche ist.“⁷⁹ Neben den politisch-sozialen Ereignissen war damals in Deutschland eben die Erkenntnistheorie Hegels ein wichtiger Einflussfaktor für Idealisierungen in der Kunst.⁸⁰

In Russland rezipierten im 19. Jahrhundert die revolutionären Demokraten Hegels Werk; Sie waren die ersten, bei denen die politische Dimension im Mittelpunkt eines auf Realismus gebauten Kunstbegriffs stand. In einer Zeit voller Veränderungen und Umbrüche sahen sie die Aufgabe der Kunst in der kritischen Auseinandersetzung mit Politik und sozialen Problemen. Wissarion G. Belinskij, Literaturkritiker und Philosoph, fasst diese Ansichten in seinen Betrachtungen über die russische Literatur des Jahres 1847 zusammen: „Wie hätte diese neue gesellschaftliche Bewegung sich nicht in der Literatur widerspiegeln sollen – in der Literatur, die

⁷⁵ Arnold Ruge: „Master Humphrey’s Wanduhr. Humoristisches Lebensgemälde von Boz“, in: *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* (1.2.1841), S. 107f.

⁷⁶ Ebenda.

⁷⁷ Julian Schmidt (Rezensent): Georg Büchner: „Nachgelassene Schriften“, in: *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur* 10 (1851), Heft 1, S. 122-123, hier S. 128.

⁷⁸ Wolfgang Heise: *Realistik und Utopie. Aufsätze zur deutschen Literatur zwischen Lessing und Heine*, Berlin: Akad. Verlag 1982, S. 298.

⁷⁹ Julian Schmidt: *Geschichte der Deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert*, 2 Bde., Leipzig: Herbig 1853, hier Bd. 2, S. 371.

⁸⁰ Wolfgang Klein: „Realismus“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 5, S. 174.

stets der Ausdruck der Gesellschaft zu sein pflegt!⁸¹ Damals wurden erste Überlegungen zu einer mit dem Proletariat verbundenen Kunst angestellt, und in diesem Zusammenhang bekamen Hegels Ideen eine neue Dimension: Die russischen revolutionären Demokraten passten seine Ansätze ihren Bedürfnissen an, grenzten sich aber auch zum Teil von von seinen Vorstellungen ab, in dem sie die künstlerische Dimension der philosophischen gleichsetzten.⁸²

In Deutschland standen Karl Marx und Friedrich Engels dem Ansatz von Hegel sehr nahe – mit dem Unterschied allerdings, dass Marx und Engels ihre Gedanken als den Entwurf einer „wirklichen, praktischen sozialen Bewegung“⁸³ des revolutionär werdenden Proletariats verstanden. Die Wirklichkeit der ‚verachteten Klasse‘ galt ihnen als die wesentliche – so heißt es etwa bei Engels in einem Text aus dem Jahr 1844:

Wie die ‚Allgemeine Zeitung‘, die deutsche ‚Times‘, schreibt, beginnen die Deutschen zu entdecken, daß sich im Stil der Romanschriftstellerei während der letzten zehn Jahre eine vollkommene Umwälzung vollzogen hat; daß an die Stelle von Königen und Fürsten, die früher die Helden solcher Erzählungen waren, jetzt die Armen getreten sind, die verachtete Klasse, deren gute und böse Schicksale, Freuden und Leiden zum Thema der Romanhandlung gemacht werden;⁸⁴

Kunst betrachteten Engels und Marx in erster Linie unter wirtschaftlichen und gesellschaftlichen, kaum aber unter ästhetischen Gesichtspunkten. Ihre Äußerungen waren, wie Boris Röhl betont, ausschließlich von einem materialistischen Denken geprägt, was Röhl als Erklärung dafür betrachtet, dass zentrale Begrifflichkeiten früherer ästhetischer Anschauungen – etwa wie die Kategorie des ‚Schönen‘ – darin keine Verwendung finden.⁸⁵ Fragen zur Kunst werde stets in Verbindung mit der Gesellschaft verhandelt:

Die exklusive Konzentration des künstlerischen Talents in Einzelnen und seine damit zusammenhängende Unterdrückung in der großen Masse ist die Folge der Teilung der Arbeit. [...] Bei der kommunistischen Organisation der Gesellschaft fällt jedenfalls fort die Subsumation des Künstlers unter die lokale und nationale Borniertheit, die rein aus der Teilung der Arbeit hervorgeht, und die Subsumation des Individuums unter diese bestimmte Kunst, so daß es ausschließlich Maler, Bildhauer usw. ist und der Name der Borniertheit seiner geschäftlichen Entwicklung und seine Abhängigkeit von der Teilung der Arbeit hinlänglich ausdrückt. In einer kommunistischen Gesellschaft gibt es keine Maler, sondern höchstens Menschen, die unter Anderem auch malen.⁸⁶

Auch Marx' Theorie des ‚historischen Materialismus‘ – sein Entwicklungsmodell von Geschichte – enthält einige Anmerkungen zur Kunst. Er erkennt darin unter anderem, dass die Blütezeiten

⁸¹ Vissarion G. Belinskij: „Betrachtungen über die russische Literatur“, in: Vissarion G. Belinski: *Aufsätze zur russischen Literatur*. Vissarion G. Belinski, hrsg. v. Karl Junghans, Übersetzt von Alfred Kurella, Leipzig: Reclam 1962, S. 73.

⁸² Klein, „Realismus“, S. 175f.

⁸³ Manfred Naumann: „Literatur im ‚Kapital‘“ (1978), in: M. N.: *Blickpunkt Leser. Literaturtheoretische Aufsätze*, Leipzig: Reclam 1984, S. 55.

⁸⁴ Friedrich Engels: „Bewegungen auf dem Kontinent“ („The New Moral World“, Nr. 32 vom 3. Februar 1944), in: MEW Bd. 1, Berlin: Dietz 1972, S. 497-498.

⁸⁵ Röhl: *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus*, S. 53.

⁸⁶ Karl Marx/Friedrich Engels: „Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten“, in: *Karl Marx und Friedrich Engels Werke*, Bd. 3, Berlin: Dietz 1978, S. 9-521, hier S. 378f.

der Kunst nie in einer Gleichzeitigkeit mit der fortschreitenden Entwicklung der Gesellschaftsmodelle standen und stellte einen Widerspruch in den hoch entwickelten technischen Formen der modernen Industriegesellschaft zur Kunstpraxis des 19. Jahrhunderts, der die griechische Antike als Vorbild gedient hatte, fest:

Nehmen wir z. B. das Verhältnis der griechischen Kunst [...] zur Gegenwart. Bekannt, daß die griechische Mythologie nicht nur das Arsenal der griechischen Kunst, sondern ihr Boden. Ist die Anschauung der Natur und der gesellschaftlichen Verhältnisse, die der griechischen Phantasie und daher der griechischen [Mythologie] zugrunde liegt, möglich mit Selfaktors und Eisenbahnen und Lokomotiven und elektrischen Telegraphen? Wo bleibt Vulkan gegen Roberts et Co., Jupiter gegen den Blitzableiter und Hermes gegen den Crédit mobilier?⁸⁷

Marx forderte die Entwicklung neuer ästhetischer Vorstellungen, die dem neuesten Stand der Technik entsprachen. Er war der Ansicht, die Kultur einer Gesellschaft stünde unter dem Einfluss des Entwicklungsstandes der Produktivkräfte und der gesellschaftlichen Bedingungen, weshalb die Funktion von Kunst weitgehend durch Ökonomie und Klassenstruktur bestimmt wird. Die Kunstentwicklung ist nach den Vorstellungen von Karl Marx daher keine Geschichte einzelner Individuen oder Gruppen, sondern Ausdruck des jeweiligen Gesellschaftsmodells, dessen Basis wiederum in der Wirtschaftsform dieser Gesellschaft zu suchen ist. „Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchterneren Augen anzusehen“⁸⁸, heißt es im *Manifest der Kommunistischen Partei*, und Wolfgang Klein zieht daraus den folgenden Schluss: „Ohne Experimentalwissenschaft und Technik, ohne Kapitalismus und ohne Aufklärung kein moderner Begriff von Realismus.“⁸⁹

Die Äußerungen von Marx und Engels zum Realismus sind nicht als immanenter erkenntnistheoretischer oder ästhetischer Diskurs zu betrachten. Vielmehr müssen sie – wie auch jene der russischen revolutionären Demokraten – als Sozialkritik im Rahmen ihrer Beschäftigung mit Geschichte gesehen werden.⁹⁰ Im Werk von Marx und Engels ist jedenfalls bereits – wenn auch nicht explizit formuliert – jener Grundgedanke enthalten, der dann in den 1920er Jahren von der sowjetischen Parteiführung aufgegriffen wird: sie betrachten Kunst als integralen Bestandteil der Revolution, des Befreiungskampfes des Proletariates, und daher sprechen sie sich explizit für eine ‚klasseneigene Kunst‘ des Proletariats aus. Diese müsse jedoch von aller bisherigen Kunst insofern unterschieden werden, da sie Organ einer politischen (nämlich der

⁸⁷ Karl Marx: „Einleitung [Zur Kritik der politischen Ökonomie], in: *Karl Marx und Friedrich Engels Werke*, Bd. 13, S. 615-642, hier S. 641.

⁸⁸ Karl Marx/Friedrich Engels: „Manifest der Kommunistischen Partei“, in: *Karl Marx und Friedrich Engels Werke*, Bd. 4, Berlin: Dietz 21959, S. 459-493, hier S. 465.

⁸⁹ Klein, „Realismus“, S. 155.

⁹⁰ Ebenda, S. 178

proletarischen) Bewegung ist, welche das Wirklichkeitsverständnis und Wirklichkeitsverhältnis, das die Veränderbarkeit einer Gesellschaft zeigt, ermöglicht und vermittelt.⁹¹

⁹¹ Erwin Pracht: *Ästhetik der Kunst*, Berlin: Dietz 1987, S. 525.

1. 4. Theater und Kino in der sowjetischen Metropole

Die Aufbruch- und Umbruchstimmung nach dem Sturz des Zarismus und dem Machtantritt der Bolschewiki hatte sich unmittelbar auf die Kunst übertragen: das russische Theater erlebte in den Jahren nach der Oktoberrevolution eine Hochblüte, die durch das in der Luft liegende revolutionäre Klima verstärkt wurde. Die junge Sowjetunion glich in jener Zeit einer einzigen riesigen Bühne, und die Hauptstadt Moskau entwickelte sich zu einer weltweit anerkannten Theatermetropole. Die Avantgarde bringt Bewegung in die Kunst, und dem naturalistischen Darsteller innerer Emotionen werden Artisten, Akrobaten, Pantomimen und in biomechanischen Übungen trainierte Schauspieler gegenübergestellt. Die bewegten Körper verdrängen das Wort, welches über Jahrzehnte die russischen Bühnen dominiert hatte. Jeder große Regisseur besitzt bald sein eigenes Theater, viele sogar eine eigene Schule, und alle waren sie auf der Suche nach einem neuen, eigenen Stil, mit dem die neuen Prozesse einer sich ständig im Wandel befindlichen Welt auf die Bühne gebracht werden konnten. Parallel zu den praktischen Experimenten entstehen zahlreiche theoretische Aufzeichnungen und Manifeste über die neuen Methoden.

1924 stirbt Lenin, und mit Stalin, dem neuen Mann an der Spitze, ändert sich allmählich der Kurs der Partei. Seine Politik bestimmt bald sämtliche Bereiche des Lebens – dazu gehört auch die Kultur. Mit dem Beginn des ersten Fünfjahresplans 1928 wird der Wandel des politischen Klimas im Land deutlich spürbar; die Hochblüte des sowjetischen Theaters ist damit faktisch zu Ende, das Experimentierfieber der Avantgardisten wird zum Formalismus erklärt und unterbunden. Die Implementierung des Sozialistischen Realismus nach dem 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller im Spätsommer 1934 schließlich zwingt die Künstler dazu, ihre Arbeiten den parteilichen Vorgaben anzupassen; Eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen ist nicht mehr möglich. Sergej Tretjakow berichtete Bertolt Brecht in einem Brief über die Geschehnisse am Kongress und spricht von einem Wendepunkt.⁹² Hatte Tretjakow 1928 noch die sozialen Prozesse als das Interessanteste bezeichnet,⁹³ so fällt er ebendiesen Verhältnissen ein Jahrzehnt später zum Opfer; der von ihm 1934 diagnostizierte ‚Wendepunkt‘ innerhalb der sowjetischen (Kultur-)Politik hat seine Verhaftung (man wirft ihm vor, er sei japanischer Spion) und 1939 schließlich seine Ermordung zur Folge. Brecht erinnert sich in einem Gedicht kurz nach Tretjakows Hinrichtung an seinen Freund:

Mein Lehrer
Der große, freundliche
Ist erschossen worden, verurteilt durch ein Volksgericht.

⁹² Brief von Sergej Tretjakow an Bertolt Brecht am 8. September 1934, in: Sergej Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, S. 407.

⁹³ Sergej Tretjakow: „Literaturnoje mnogopole“ [„Literarischer Feldbau“], in: *Novy LEP* 12, 1928, S. 43f.

Als ein Spion. Sein Name ist verdammt.
Seine Bücher sind vernichtet. Das Gespräch über ihn.
Ist verdächtig und verstummt.
Gesetzt, er ist unschuldig?⁹⁴

Wesewolod Meyerhold, einstmals Leiter des *1. Theaters der RSFSR* und erfolgreicher Regisseur der Avantgardezeit, stand nun, Mitte der 1930er Jahre, im heftigen Kreuzfeuer der Kritik, weil er vehement die Anpassung seiner Arbeit an die staatlich vorgeschriebene Kunstmethode verweigerte.

Dass Alexander Tairow mit seinem Kammertheater – wenngleich von der offiziellen Kritik nun als „Bollwerk der Bourgeoisie“ und „Partisan der antisowjetischen Kultur“⁹⁵ verachtet – die stalinistischen Säuberungen überlebte und bis 1949 bestehen konnte, war einerseits den großen Erfolgen seiner Europatourneen (1923, 1925 und 1930) zu verdanken. Andererseits beugte sich der Regisseur dem Druck von Seiten der Politik, indem er die Theorie eines ‚strukturellen Realismus‘ entwickelte, womit er zwar den herrschenden Anschauungen entgegenkam, aber dennoch seiner persönlichen Linie treu bleiben konnte.⁹⁶

Dem Realismusbegriff wurden im Laufe der Geschichte verschiedenste Funktionen und Definitionen zugewiesen. Während das erklärte Ziel von Realismus und Naturalismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die realitätsgetreue Wiedergabe der Realität bzw. der Natur war und die Künstler auch nicht vor Hässlichem oder Ekelhaftem zurückschreckten, so forderte der Sozialistische Realismus in Wahrheit nicht eine realistische, sondern vielmehr eine idealisierte, inszenierte Darstellung der sozialistischen Welt. Sein Ziel war ganz klar ein Politisches: es galt, die Kunst zur Propaganda zu instrumentalisieren, um – wie Zdanov es formulierte – das Bewusstsein der Menschen im Geiste des Sozialismus umzuformen. Durch die neue, verpflichtende Doktrin unterstanden alle Arbeiten der sowjetischen Künstler ab dem Spätsommer 1934 der absoluten Kontrolle durch die Parteiführung.

Nach außen hin jedoch präsentierte sich die sowjetische Hauptstadt auch Mitte der 1930er Jahre als das ‚Mekka der Theaterkunst‘⁹⁷; Ausländische Besucher zeigten sich von der Kulturszene der Stadt nach wie vor höchst beeindruckt. Die Vorstellungen waren immer noch täglich ausverkauft

⁹⁴ Bertolt Brecht: „Ist das Volk unfehlbar?“, in: *GBA* Bd. 4, S. 435f.

⁹⁵ Vorwort von Paul Pörtner, in: Alexander Tairow: *Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs*, Berlin: Alexander Verlag 1989, S. 17.

⁹⁶ Ebenda, S. 26.

⁹⁷ Tretjakow bezeichnet Moskau in seinem Text *Unser Gast Mei Lanfang* als „Mekka der Theaterkunst“. Sergej Tretjakow: „Unser Gast Mei Lanfang“, in: *Gesichter der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe*, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1985, S. 380-383, hier S. 383.

– die Allunionsgesellschaft für kulturelle Beziehungen mit dem Ausland musste sogar die Theaterleiter dazu verpflichten, immer ein Kontingent für Gäste aus dem Ausland zurückzuhalten.⁹⁸

СЕГОДНЯ В ТЕАТРАХ

БОЛЬШОЙ: Кармен, **ФИЛ. БОЛЬШОГО:** Демон, **МАЛЫЙ:** В чужом пиру похмелье, **ФИЛ. МАЛОГО:** На бойком месте, **МХАТ ИМ. ГОРЬКОГО:** Таланты и поклонники **ФИЛ. МХАТ ИМ. ГОРЬКОГО:** Пиквикский клуб, **МХАТ II:** Двенадцатая ночь, **КАМЕРНЫЙ:** Оптимистическая трагедия, **ВАХТАНГОВА:** Интервенция, **ЧЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО:** Катерина Измайлова, **ЗАВАДСКОГО:** Ваграмова ночь, **ЕРМОЛОВОЙ:** Последняя жертва, **ЕВРЕЙСКИЙ:** Три изюминки, **ЛЕНСОВЕТА:** Шестеро любимых, **РЕВОЛЮЦИИ:** После бала, **САТИРЫ:** Чужой ребенок, **МЕЙЕРХОЛЬДА:** 33 обморока, **НОВЫЙ:** Кино-роман **КРАСНОЙ АРМИИ**—Гибель эскадры, **ГОС. ДРАМЫ** — Евгений Базаров, **ТРАМ** — Бедность не порок, **ОПЕРЕТТЫ** — продавец птиц, **МЮЗИК-ХОЛЛ** — Под куполом цирка, **1-й ГОСЦИРК** — Черный пират.

Abbildung 3: Theaterprogramm in der *Izvestija*, April 1935:⁹⁹ im Meyerhold-Theater etwa werden 3 kurze Stücke von Tschechow unter dem Titel *33 Ohnmachten* (*33 ОБМОРОКА*) gegeben – Meyerholds letzte eigene Inszenierung, die am 25. März 1935 Premiere gefeiert hatte. Vgl. dazu Kapitel 3. 3. der vorliegenden Arbeit.

Im Frühjahr 1935 etwa hielt sich der britische Regisseur und Theatervisionär Edward Gordon Craig – auf Einladung von Sergej Amaglobeli, dem Direktor des *Mali* („Kleinen“) Theaters – für mehrere Wochen in der sowjetischen Hauptstadt auf, um sich ein Bild der Entwicklungen des Theaters zu machen. Craig war in Moskau kein Unbekannter: 1908 hatte ihn Stanislawski persönlich eingeladen, anhand der Inszenierung von Shakespeares *HAMLET* am Moskauer Künstlertheater ein Beispiel seines neuen Schauspielkonzepts zu geben – kurz zuvor hatte Craigs Manifest *Der Schauspieler der Zukunft und die Übermarionette* europaweit heftigste Diskussionen ausgelöst. Die Premiere des *HAMLET* im Jänner 1912 in Moskau hatte Craig schließlich zu internationalem Durchbruch verholfen. Nun kehrte er, nach über zwanzig Jahren, im März 1935 wieder für einen kurzen Besuch in die sowjetische Hauptstadt zurück. Aus einem Eintrag in sein Tagebuch erfahren wir seine Eindrücke bei seiner Ankunft:

March 27th, 1935: I arrive in Moscow.

⁹⁸ Matthias Heeke: *Reisen zu den Sowjets. Der ausländische Tourismus in Russland 1921-1941*, Münster: Lit 2003, S. 204.

⁹⁹ *Izvestija*, 4. April 1935, S. 4.

The train pulls up and there, outside my window, is a sea of faces – actors, dramatists, producers, designers, theatre people of all kinds: among them Amaglobeli, director of the Mali Theatre – Sadovsky, its chief actor – Tairoff, creator of the Kamerny Theatre – Podgorny, representing the Moscow Art Theatre – Afio genev, author of *Fear* – Kirshon, author of *Bread* – Obraszoff, of the Second Art Theatre – and last yet first, Meyerhold, of the theatre which he created and recreates every five years.

There are no cheers – no speeches – no fuss – all is excellent. [...]

There is no lack of money, so far as I could see – anyone, if he can work, can have money, so as to get all he needs for his work. No one gets paid big sums weekly, as in England and America, and no one is encouraged to the rich: and indeed they all prefer to live poor, since all they need *for their work* is found for them. The theatres have all the funds they need with which to produce any play, however large or small, however costly or cheap. I counted in most theatres twenty of the most modern and elaborate projectors for light (twenty before the curtain). Sceneries may cost what they will – costumes, too: the matter of cost is not worried about; what makes people serious is the question, 'Is the work good or is it not good?'¹⁰⁰

Craig zeigte sich nicht nur von der Qualität der Moskauer Theater begeistert; die Lebensweise der Künstler im real existierenden Sozialismus, wie sie ihm bei seiner Reise präsentiert wurde, beeindruckte den britischen Theatermann. In seinem Bericht erwähnt Craig nichts vom Sozialistischen Realismus, der seit nunmehr einem halben Jahr die sowjetische Kunst- und Kulturszene bestimmte. Für ihn schien die kulturelle Blütezeit, die ihren Ausgangspunkt mit der Oktoberrevolution von 1917 gehabt hatte, auch 1935 noch ungebrochen.

Während der Avantgardezeit hatte sich die sowjetische Hauptstadt nicht nur zu einer weltbekannten Theaterstadt entwickelt, sondern auch zu einer international anerkannten Film-Metropole. Das Moskauer Adressbuch von 1936 verzeichnet 49 Kinos mit Namen wie Awantgard, Awrora, Ars und Tiwoli, die den ganzen Tag lang ohne Unterbrechung spielen mussten, um der großen Nachfrage gerecht werden zu können.¹⁰¹ Im Jänner 1935 finden Feierlichkeiten zum fünfzehnjährigen Bestehen des Sowjetkinos unter dem Motto ‚For a Great Cinema Art‘ statt. Bei der Allunionskonferenz der Arbeiter des Sowjetkinos, die von 8. bis 13. Jänner im Zuge der Feierlichkeiten abgehalten wurde, attackierte man jene Filmregisseure, die während der Avantgardezeit große Erfolge feiern konnten, nun auf das Heftigste. Der Montagefilm stand unter Formalismusverdacht, und vor allem Sergej Eisenstein war vielen demütigenden Angriffen von Seiten der Parteiführung ausgesetzt.¹⁰² Man verlangte von ihm, ‚Fehler‘ in seinen bisherigen Arbeiten einzugestehen und mit neuen Filmen sein Einverständnis mit der neuen Kunst-Doktrin der Sowjetunion zu beweisen.¹⁰³

¹⁰⁰ Edward Gordon Craig: „The Russian Theatre To-Day“, in: *London mercury*, Jg./Heft XXXII, 192, S. 529-538, hier: S. 530-532

¹⁰¹ Schlögel, *Terror und Traum*, S. 92.

¹⁰² Die einzigen, die sich auf die Seite Eisensteins stellten, waren Esfir Schub und der Lew Kuleschow – letzterer war Eisensteins erster Lehrer beim Film gewesen. Vgl.: Felix Lenz: Kontinuität und Wandel in Eisensteins Film- und Theoriewerk, in: *Sergej M. Eisenstein: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 436.

¹⁰³ Vgl. David Bordwell: *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, Massachusetts/London 1993, S. 24f.

Während Eisenstein derartige Demütigungen erdulden musste, wurden andere Regisseure mit Orden ausgezeichnet. Die *Iswestija* berichtet davon in einem Artikel vom 28. Februar 1935: Der Vorsitzende des Zentralen Exekutivkomitees, Michail Iwanowitsch Kalinin, überreichte den Leninorden unter anderem an Boris Schumjatski, Friedrich Ermler und Wladimir Pudowkin, an die Autoren des Filmes TSCHAPAEW, Georgi und Sergej Wasiliew, sowie an Leonid Trauberg und die Lenfilm-Gesellschaft. Dziga Vertov wurde der Orden des roten Sternes verliehen. Im Anschluss an die Verleihung hielt Kalinin eine Rede, worin er die Filmkunst mit den Entwicklungen der Wissenschaft und Technik in Zusammenhang brachte und den Marxismus als Grundlage für den Ausdruck der künstlerischen Arbeit bezeichnete :

Die Kinomitarbeiter befinden sich in der glücklichen Lage. Man kann ohne weiteres sagen, dass die letzten Filme der Sowjetunion bestätigen, dass das Kino eine Kunst ist durch die man alle Eigenschaften des menschlichen Charakters ausdrücken kann. Hier wohl wie sonst in keiner Branche haben wir eine Vereinigung der Kunst mit der Wissenschaft und der Technik. Deswegen eröffnet sich den Kinomitarbeitern ein breiter Bogen an Möglichkeiten. Kino erreicht eine große Anzahl an Menschen – wenn man so sagen darf von den hochqualifizierten bis zu den einfachen Leuten. Alle mögen das Kino. Das Kino hat unermessliche Perspektiven des Schaffens.

Unsere Kinoleute arbeiten unter besonders günstigen Bedingungen: wir sind ausgerüstet mit dem revolutionären Marxismus, das gibt uns die Möglichkeit die Dinge richtig anzugehen, Ereignisse richtig einzuschätzen, sowie Leute und ihre Charaktere.

Kinomitarbeiter haben die Möglichkeit, durch Kenntnis des Marxismus ihre künstlerische Begabung vollkommen in ihrem täglichen Schaffen auszudrücken.

Diese Fakten geben uns das Recht, zu hoffen, dass die Mitarbeiter des sowjetischen Kinos mit Recht den ersten Platz in der Welt der Kinoproduktion einnehmen werden. Bei all dem Reichtum, der Technik- und Kulturentwicklung, bei all den Mitteln, die dem kapitalistischen Kino zu Verfügung stehen, fehlt letztlich der marxistische Rahmen, der den Mitarbeitern der sowjetischen Kinematographie zur Verfügung steht. Wir haben alle Voraussetzungen, auf dem Gebiet des Kinos den ersten Platz in der Welt einzunehmen. Und ich hoffe, dass die Mitarbeiter der Kinematographie aller sowjetischen Republiken diesen gemeinsamen Weg gehen und dieses Ziel erreichen. Die Auszeichnung und hohe Bewertung der Arbeit des Kinos vom Zentralkomitee unserer Partei und von der sowjetischen Regierung dient als Anreiz und neuer Anstoß für die bis dato und zukünftigen Errungenschaften auf dem Bereich des Kinogebietes.¹⁰⁴



Abbildung 4: Feierlichkeiten Sowjetkino, Februar 1935¹⁰⁵

¹⁰⁴ „Überreichung der Orden den Mitarbeitern der Kinematographie. Rede des Genossen M. I. Kalinin“, in: *Iswestija*, 28. Februar 1935, S. 2. Übersetzung aus dem Russischen von Elena Hartmann.

¹⁰⁵ *Iswestija*, 28. Februar 1935, S. 1.

Kalinins Worte sollten sich schon kurze Zeit später erfüllen: auf dem Ersten Moskauer Internationalen Filmfestival¹⁰⁶, welches als Fortsetzung der Feierlichkeiten um den 15. Jahrestag der Gründung des Sowjetkinos von Februar bis März 1935 stattfand, präsentierte sich das sowjetische Kino im internationalen Vergleich an der Spitze:¹⁰⁷ Mit dem ersten Preis ausgezeichnet wurden jene sowjetischen Produktionen, die bereits den Leninorden verliehen bekommen hatten: TŠCHAPAEW (Regie: Georgi und Sergej Wasiliev) und JUNOST MAKSIMA (MAXIMS JUGEND) (Regie: Giorgij Kosinzev und Leonid Trauberg) sowie KRESTYANE (BAUERN) von Friedrich Ermler. Der zweite Preis ging an René Clair aus Frankreich für LE DERNIER MILLIARDAIRE, der dritte an Walt Disney (USA) für seine Innovationen im Bereich des Animationsfilmes.

1935 herrschte in der sowjetischen Hauptstadt ein dichtes Nebeneinander von Fortschritt und Entwicklung, Feierlichkeiten und Festivals auf der einen Seite und einer beginnenden Welle der Gewalt gegen Oppositionelle auf der anderen. Ein Jahr vor Beginn des ersten Moskauer Prozesses war die Gleichzeitigkeit von Terror und Traum in der sowjetischen Metropole bereits deutlich spürbar.

Begonnen hatte der Traum mit der Oktoberrevolution von 1917: Nach dem Sturz der zaristischen Herrschaft hatte sich in der Sowjetunion eine politische und gesellschaftliche Aufbruchsstimmung breit gemacht, die schließlich auf die Kunst übersprang. Die Avantgardisten ließen den Naturalismus hinter sich und begannen, mit neuen Möglichkeiten der Darstellung zu experimentieren. Dabei kam es zu intermedialen Überschneidungen in den Künsten. Mit dem Film hielt eine neue Ästhetik Einzug in die Kunst, Tempo und Bewegung rückten ins Blickfeld der Menschen – und in die Kunst: Vor allem die Techniken und Möglichkeiten dieses neuen Mediums wurden für andere Kunstbereiche nutzbar gemacht, Intermedialität war dominierende künstlerische Praxis der Avantgarde.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Das Moskauer Filmfestival ist nach dem Filmfestival Venedig, welches erstmals im August 1932 stattfand, das zweitälteste Filmfestival in der Geschichte.

¹⁰⁷ Paradoxerweise führte Boris Shumyatsky, seit 1930 Vorsitzender der neuen zentralisierten Filmorganisation *Soyuzkino*, im Sommer 1935 eine Kommission von acht Fachleuten in die großen Filmstudios des Westens (Berlin, Paris, London, New York und Hollywood), um dort Filmproduktionsmethoden zu studieren. Shumyatskys Ziel war eine Kinostadt (Kinogorod) an der Krim nach dem Vorbild Hollywoods. Vgl. Richard Taylor und Ian Christie: *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, New York: Routledge 1991, S. 213.

¹⁰⁸ Vgl. Klemens Gruber: *Die polyfrontale Avantgarde. Medien und Künste 1922-1940*, Univ. Habil., Wien 2004, S. 24.

1. 5. Ein chinesischer Schauspieler in Moskau: Sozialistischer Realismus trifft Peking Oper

Zu Beginn des Jahres 1934 erfährt die *Allunionsgesellschaft für Kulturelle Beziehungen mit dem Ausland* (russisch: Vsesojuznoe obscestvo kultur'noj svjazi s zagranicej, Abk. VOKS), dass ein chinesischer Peking-Oper-Schauspieler, der sich durch Auslandstourneen nach Japan und in die USA international bereits einen Namen gemacht hatte, für das kommende Jahr eine Europareise plante. Im März 1934 erreichte Mei Lanfang ein Brief des in Moskau arbeitenden chinesischen Journalisten Ge Gongzhen, der ihn im Namen von VOKS zu einem Gastspiel in die Sowjetunion einlädt. Im Dezember desselben Jahres schließlich schickt ein in Nanjing stationierter sowjetischer Abgeordneter die offizielle Einladung der VOKS an den chinesischen Schauspieler. Mei Lanfang nimmt sie an und plant die Reise für das Frühjahr 1935.¹⁰⁹

Im Februar 1935 erreicht ein Schiff den Hafen von Shanghai, das von der sowjetischen Regierung geschickt wurde, um Mei Lanfang und seine Truppe abzuholen.¹¹⁰ Sie verließen Shanghai am 21. Februar und fuhren direkt nach Wladiwostok, von wo aus sie am 2. März den Zug Richtung Moskau nahmen. Die Reise dauerte insgesamt drei Wochen. Am 12. März erreichte Mei Lanfang also den Jaroslawer Bahnhof in Moskau, wo ihn nicht nur eine Delegation der VOKS und ein Kamerateam erwarteten: für die Ankunft des Chinesen war ein Eröffnungskomitee von einigen hochrangigen Persönlichkeiten aus der Moskauer Film- und Theaterszene wie Stanislawski, Meyerhold, Tairow und Eisenstein zusammengestellt worden.¹¹¹

¹⁰⁹ Mei Lanfang: *Wo de dianying shenghuo* [Mein Film-Leben]. Peking: Zhongguo dianying chubanshe [China Film Publishing House] 1984, S. 46 (Zitiert nach Yu Weijie, *Mei Lanfang's Innovation in Beijing Opera*, S. 163).

¹¹⁰ Der Nordosten Chinas war von 1932-1945 von einer japanisch kontrollierten Schattenregierung besetzt, das sogenannte Mandschurische Reich [Manzhou digu]. Mei Lanfang lehnte deshalb ab, durch diese Gegend mit dem Zug zu fahren.

¹¹¹ Mei Shaowu: *Wo de fuqing Mei Lanfang* [Mein Vater Mei Lanfang]. Tianjin: Baihua wenyi chubanshe (Hundred Flowers Literature and Arts Publishing House), 1984, S. 127-128. Zitiert nach Yu Weijie, *Mei Lanfang's Innovation in Beijing Opera*, S. 164.



Abbildung 5: Mei Lanfang bei seiner Ankunft in Moskau¹¹²

Im Jahr 1935 war China weder ein kommunistisches Land, noch entsprach die traditionelle chinesische Theaterkunst, die der Schauspieler Mei Lanfang präsentierte, den Vorstellungen des Sozialistischen Realismus. Die Sowjetunion war zu diesem Zeitpunkt weltweit das einzige Land mit kommunistischer Parteiführung. Zu China allerdings gab es eine besondere Beziehung: Nach der Oktoberrevolution von 1917 und bei der Gründung der *Komintern* zwei Jahre darauf hatten die Bolschewiki die Entwicklungen in Russland als den Beginn einer sozialistischen Weltrevolution betrachtet, und große Chancen auf eine politische Wende waren seit Mitte der 1920er Jahre vor allem der Republik China zugesprochen worden. Innerhalb eines Jahres stieg die Mitgliederzahl der 1921 gegründeten Kommunistischen Partei Chinas (KPCh)¹¹³ von 994 im Jänner 1925 auf 10.000 nur zwölf Monate später und weiter auf 58.000 im April 1927. Der

¹¹² The Editorial Committee of the Pictorial Album „Mei Lanfang“: *The Master of Beijing Opera – Mei Lanfang*, Peking: Beijing Publishing House 1996, S. 198.

¹¹³ Die Gründung einer Kommunistischen Partei in China ist weder ohne die Bewegung des 4. Mai 1919 noch ohne die Fernwirkung der sowjetischen Oktoberrevolution zu denken. Dennoch hatte die Oktoberrevolution in China zunächst noch keine großartigen Wellen geschlagen, auch nicht bei chinesischen Intellektuellen. Nur langsam verbreiteten sich hier Nachrichten von einer Revolution in Russland, aber was man hörte, wurde lange Zeit kaum verstanden. Dasselbe gilt für den Marxismus, der nur sehr lückenhaft bekannt war (erste Übersetzungen von Marx' Schriften ins Chinesische waren 1906 erschienen) und von dessen Geschichtstheorie, dem Historischen Materialismus, wusste man nur sehr wenig. Als plötzlich aus Petrograd die Kunde von der „Diktatur des Proletariats“ nach Asien drang, wusste man zwar auch noch nicht, was genau dies zu bedeuten hatte – gleichwohl fand die Russische Revolution an sich in China viel Beifall. In der ersten chinesischen Stellungnahme zu den Ereignissen in Russland begrüßte der Direktor der Pekingener Universitätsbibliothek im Juli 1918 den Beginn einer neuen, vom Humanismus geprägten Epoche der Weltgeschichte. Vgl. Jürgen Osterhammel: *Shanghai, 30. Mai 1925: Die chinesische Revolution*, S. 130.

Zeitpunkt der Wende war der 30. Mai 1925, Schauplatz war die ostchinesische Metropole Shanghai. Die Zahl der Einwohner hatte sich von 500.000 Mitte des 19. Jahrhunderts in den 1920er Jahren auf 2,5 Millionen verfünffacht – Shanghai war zur mit Abstand größten Stadt Chinas herangewachsen. Im Gegensatz zu Hongkong, das seit 1842 unter der Herrschaft der britischen Krone stand, war Shanghai zwar nicht kolonisiert worden, stand aber dennoch unter ausländischer Kontrolle. Aufgrund seiner geographisch günstigen Lage (Shanghai hat einen Hafen mit Meereszugang nahe der Mündung von Chinas größtem schiffbaren Fluß, dem Yangzi) hatten sich hier seit Ende des 19. Jahrhunderts viele ausländische Banken und Industrieunternehmen angesiedelt. Obwohl sich schließlich auch viele chinesische Firmen an der Industrialisierung Shanghais beteiligten, befanden sich Mitte der 1920er Jahre zahlreiche der größten Produktionsbetriebe in britischem oder japanischem Besitz, was auch bedeutete, dass in etwa die Hälfte aller Arbeiter bei ausländischen Firmen beschäftigt war. Die ostchinesische Hafenmetropole entwickelte sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einer modernen Industriestadt mit internationalem, zum Teil sehr westlichem Flair: das Zentrum der Stadt säumten Luxusboulevards, Warenhäuser und Gebäude im spätkolonialen Prunkstil. Die größte Gruppe der Ausländer war britischer Herkunft; sie hatten sich aufgrund ihrer Grundbesitze bald eine relativ große politische Macht sichern können: das so genannte SMC (Shanghai Municipal Council) erließ seit 1854 seine eigenen Gesetze, beschäftigte seine eigene Polizei und hob nach beliebigen Steuern ein. Über mehrere Jahre hindurch nutzte der SMC immer wieder die schwachen chinesischen Regierungen aus, um sich seine Machtposition in Shanghai zu sichern.

Doch es war paradoxer Weise gerade die ausländische Herrschaft, welche hunderttausende Chinesen aus dem Landesinneren in die Hafenmetropole lockte: im Gegensatz zum restlichen China, das seit dem Zusammenbruch der Monarchie im Jahr 1911 unter der Herrschaft von Militärmachthabern und revolutionären Führern stand, herrschte in der ausländischen Enklave ein Mindestmaß an Rechtssicherheit. Die internationale Herrschaft bot relative Freiräume für Künstler, als auch für Dissidenten und Systemkritiker. Mit der Zeit formierte sich in Shanghai eine politische Öffentlichkeit, und so entstanden schließlich eine moderne Presse und ein unabhängiges Verlagswesen. Vor allem zwischen 1912 und 1937 war die ostchinesische Hafenstadt die „große Bühne der chinesischen Politik“¹¹⁴.

¹¹⁴ Jürgen Osterhammel: *Shanghai, 30. Mai 1925: Die chinesische Revolution*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997, S. 11.

Beginn einer langjährigen, landesweiten Protestwelle war die Bewegung des 4. Mai 1919: in ihrer Antwort auf die Friedensverhandlungen von Versailles, bei denen der Wunsch Chinas nach vollständiger Entkolonialisierung nicht durchgesetzt werden konnte, richteten vor allem chinesische Professoren, Studenten und Schüler in Peking Protestkundgebungen gegen die ausländischen Besatzungsmächte. Eine ‚Intelligenzija‘ formierte sich, deren Kern in erster Linie Studierende und Lehrende der Universitäten bildeten.¹¹⁵ Sie sollten in der Bewegung des 30. Mai 1925 die aktivste Rolle spielen und waren im Grunde die Initiatoren der chinesischen Revolution.¹¹⁶ Die Massenproteste gingen von Peking auf Shanghai über, wo die Stimmung zu Beginn des Jahres 1925 erneut am Brodeln war: antiimperialistische Agitationen wurden wieder stärker, Studenten und Arbeiter fanden in so genannten „Nachtschulen des Volkes“ zueinander und lösten eine neuerliche Streikwelle aus¹¹⁷, die ein blutiges Ende nehmen sollte: am 15. Mai schossen japanische Vorarbeiter auf die Streikenden, einer von ihnen verstarb zwei Tage später. Dieses tragische Ereignis war es schließlich, welches zum Ausgangspunkt politischer Aktion werden sollte: Studenten organisierten Massenveranstaltungen und beschlossen, am 30. Mai das *International Settlement* mit Agitationsgruppen zu überziehen. Plakate mit Sprüchen wie „Nieder mit dem Imperialismus!“ und „Shanghai den Shanghainesen!“ säumten Straßen und Häuserwände. Auf der Nanking Road, Shanghais Prachtstraße, formierte sich ein Protestmarsch von ca. 2000 Personen in Richtung Polizeiwache. Was dann geschah sollte als ‚Massaker vom 30. Mai‘ in die Geschichte eingehen: die Polizei eröffnete das Feuer auf die Streikenden – es handelte sich dabei ausschließlich um junge Männer zwischen 15 und 36 Jahren. Das ‚Massaker vom 30. Mai‘ löste die ‚30.-Mai-Bewegung‘ aus, den bis dahin umfassendsten Massenprotest Chinas im 20. Jahrhundert. Von diesen Ereignissen profitierte die KPCh – die Mitgliederzahl stieg innerhalb eines Jahres um ein Zehnfaches. Die KPCh bestand 1925 zu einem Großteil aus Arbeitern, die sich nun zu Arbeiterbünden zusammenschlossen. Um die Kontrolle dieser parteilich nicht gebundenen Gruppen waren zwei Parteien bemüht: auf der einen Seite die Guomingdan (GMD) und auf der anderen eine gestärkte KPCh. Beide Parteien waren seit Anfang 1924 in einer Einheitsfront liiert, unterschieden sich jedoch in ihrem programmatischen Appell deutlich voneinander: Während die kommunistische Bewegung den Klassenkampf in den Vordergrund stellte, betonte die GMD die Notwendigkeit einer Harmonie zwischen Kapital und Arbeit für die Erreichung des gemeinsamen Zieles: der wirtschaftlichen Modernisierung Chinas.

¹¹⁵ Die kulturelle Produktivität dieser *Intelligenzija* war erstaunlich: in der Zeit zwischen 1815 und 1949 wurden in China 3.707 Zeitschriften und Zeitungen herausgegeben – die weitaus meisten davon nach 1911. (vgl. Osterhammel, *Shanghai, 30. Mai 1925*, S. 86.)

¹¹⁶ Osterhammel, *Shanghai, 30. Mai 1925*, S. 80.

¹¹⁷ Die Behörden des SMC vermuteten dahinter – wie Jürgen Osterhammel anmerkt nicht ganz zu unrecht – bolschewistische Agitatoren. Vgl. Osterhammel, *Shanghai, 30. Mai 1925*, S. 12.

Sun Yat-Sen hatte 1923 mit der Reorganisation der GMD begonnen; er wollte keine Revolutionierung des Landes, sondern eine Parteidiktatur nach sowjetischem Vorbild errichten, um genügend Macht für eine Vereinigung des politisch zerrütteten Chinas zu gewinnen. Diese Gelegenheit erkannte Josef Stalin: Die Sowjetunion begann Mitte der 1920er Jahre, China mit Geld, Waffen und Beratern zu unterstützen; ihr Haupteinfluss bestand in der politischen Organisation der GMD. Im Oktober 1923 wurde ein Agent der Komintern mit Namen Michail Borodin dem GMD-Führer Sun Yat-Sen als Berater zur Seite gestellt: „Now we have a good friend, Mr. Borodin, who has come from Russia.... Since we wish to learn their methods, I have asked Mr. Borodin to be the director of training of our Party; he is to train our comrades. Mr. Borodin is extremely experienced in party management.... all comrades [should] earnestly learn his methods.“¹¹⁸ Die erste Anweisung Borodins war eine Verschriftlichung der Partei-Ideologie, und so begann Sun Yat-Sen, Vorträge über Nationalismus, zentralisierte Demokratie und Sozialismus abzuhalten. Mit der Zeit erhielt die GMD ein eigenes Zentrales Exekutivkomitee und ein Politbüro – beide nach sowjetischem Vorbild, beide zentralistisch geführt. Die 1924 in Kanton gegründete Militärakademie wurde von Chiang Kai-Chek, Sun Yat-Sens militärischem Mitarbeiter, geleitet, der für seine Ausbildung von September bis November 1923 nach Moskau geschickt worden war.

Zu diesem Zeitpunkt bestand bereits die Einheitsfront zwischen der GMD und der KPCh, was zunächst bedeutete, dass die KPCh ein eigener, organisierter Teil innerhalb der GMD war. In Guangzhou (Kanton) formierte sich in den 1920er Jahren ein neuer Regierungstyp, der unter dem Motto ‚alle Macht der Mitte‘ leninistisch geprägt war.¹¹⁹ In der Tat hatte China die Sowjetunion zum Vorbild, und dennoch kam es zu keinem Sieg des Bolschewismus; Waffen und Berater aus der Sowjetunion unterstützten die GMD-Armee von Chiang Kai-Chek, nicht aber die KPCh. In seiner militärischen und finanziellen Unterstützung Chinas folgte Stalin der Strategie Lenins, sich mit nationalistischen bürgerlich-demokratischen Revolutionären in Asien gegen den gemeinsamen Feind, den kapitalistischen Imperialismus, zu verbünden. Er glaubte an die Möglichkeit einer Verbindung von Klassenkampf und sozialer Revolution auf der einen Seite mit schlichtem Nationalismus auf der anderen.

Nach dem ‚Massaker vom 30. Mai‘ 1925 war die KPCh zu einer starken, eigenständigen Partei gewachsen, wengleich sie bis zur Auflösung der Einheitsfront im Jahr 1927 Teil der GMD war. Chiang Kai-Chek hatte nach dem Tod Sun Yat-Sens 1925 die Parteiführung übernommen und

¹¹⁸ John King Fairbank: *The Great Chinese Revolution 1800-1985*, S. 211.

¹¹⁹ Ebenda, S. 212.

wollte sich am 12. April 1927 im blutigen ‚Massaker von Shanghai‘ der Kommunisten entledigen.¹²⁰ In der ostchinesischen Metropole war dieser Schlag der GMD gegen die KPCh nur mit Unterstützung durch die so genannte ‚Grüne Gang‘ (‚Qingbang‘) – einer Gangsterbande, der in den zwanziger und dreißiger Jahren etwa 100.000 Gangster angehörten und die eine gewisse Machtposition in der Stadt innehatte – möglich. Mitglieder dieser Bande führten brutale Säuberungen in jenen Arbeitermilieus durch, zu denen die GMD keinen Zugang hatte.¹²¹

Der Tod Sun Yat-Sens, auf den die Sowjetunion und die Komintern ihre gesamte Chinastrategie abgestellt hatten, und schließlich die Auflösung der Einheitsfront der GMD mit den Kommunisten hatte auch den Komintern-Beauftragten Borodin dazu veranlasst, China zu verlassen und in die Sowjetunion zurückzukehren. Außerdem war Borodin zur Einsicht gekommen, dass seinen Kollegen in Moskau eine wichtige Tatsache nicht bewusst gewesen war: in China fehlte die Voraussetzung für eine proletarische Revolution: das industrielle Proletariat.¹²² Mao Zedong war kurz zuvor der erste gewesen, der in der KPCh die Theorie der Komintern von der führenden Rolle der Arbeiterschaft anzweifelte und schon im September 1926 die Bauernfrage zur „zentralen Frage der nationalen Revolution“¹²³ erklärt hatte. Zum ersten Mal wurde hier der Gedanke der Verlagerung des revolutionären Schwerpunktes von den Städten auf das Land ausgesprochen.

Die überlebenden Mitglieder der KPCh zogen sich nach dem Massaker von Shanghai in die südchinesische Provinz Jiangxi zurück, wo sie das bis dahin größte Experiment der Politisierung einer ländlichen Bevölkerung starteten: die Errichtung von Sowjets. Vorsitzender des Rates der Volkskommissare dieser chinesischen Sowjetrepublik war ab November 1931 Mao Zedong. Das Projekt konnte sich während der folgenden vier Jahre erfolgreich entwickeln. Ende des Jahres 1934 schließlich traf ein taktischer Plan der GMD die kommunistische Räterepublik im Süden

¹²⁰ Der sowjetische Regisseur Jakob Blioch war bei dem Massaker in Shanghai anwesend und hat aus dem gefilmten Material einen Dokumentarfilm mit dem Titel DAS DOKUMENT VON SHANGHAI (SCHANCHAISKIJ DOKUMENT, SU 1928) gemacht, der in verschiedenen europäischen Ländern, unter anderem in der Sowjetunion, gezeigt wurde. Im Film sind Bilder des harten Lebens der chinesischen Arbeiter parallel montiert mit Bildern der europäischen Bourgeoisie: In Shanghai gärt es, die Kuomintang rückt mit Panzern an und beginnt einen blutigen Kampf mit den bisher noch verbündeten Kommunisten. Im Film wird Chiang Kai-Chek am Ende als Verräter der chinesischen Revolution gebrandmarkt – Jakob Blioch verschweigt die Rolle der Sowjetunion und ihre finanzielle und militärische Unterstützung Chiang Kai-Cheks und lässt durch Beschwörung dessen „Verrats“ aus der faktischen Niederlage einen moralischen Sieg der kommunistischen Arbeiterschaft machen. Vgl. Thomas Tode: „Visionen von einem neuen Leben. Sowjetische Dokumentarfilme in der Weimarer Republik“, in: Karl Eimermacher: *West-Östliche Spiegelungen: Neue Folge*, Band 2: *Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen. Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit*. München: Fink 2006, S. 649-680.

¹²¹ Osterhammel, *Shanghai*, 30. Mai 1925, S. 98.

¹²² Fairbank, *The Great Chinese Revolution 1800-1985*, S. 215.

¹²³ Takeuchi Minoru [Hg.]: *Mao Zedong ji [Gesammelte Werke Mao Zedongs]*. 10 Bde., Tokio 1970-72, hier Bd. 1, S. 175. Der Text ist in den offiziellen „Ausgewählten Werken“ nicht enthalten. Zitiert nach Osterhammel, *Shanghai*, 30. Mai 1925, S. 196.

Chinas: durch wirtschaftliche Blockade und militärische Strangulierung sollten die kommunistischen Gebiete zu Fall gebracht werden. Tatsächlich veranlassten Hungersnöte und Seuchen Mao Zedong und seine Anhänger im Herbst 1934, die Räterepublik zu verlassen: man machte sich auf einen „langen Marsch“ in Richtung sowjetischer Grenze im Norden auf.

Shanghai, Chinas ‚Fenster zur Welt‘¹²⁴, war in den 1920er Jahren wiederholt Ausgangspunkt für revolutionäre Umbrüche. Die Stadt, die gleich Moskau innerhalb der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts einen Transformationsprozess in eine moderne, internationale Metropole durchmachte, war allerdings nicht nur Schauplatz blutiger Auseinandersetzungen, sondern gleichzeitig auch der einer neuen Gesellschaftsbildung, die kulturelle Veränderungen mit sich brachte. In der ostchinesischen Metropole gab es viele Neuheiten, die der Hauptstadt Peking noch fremd waren: die Theaterhäuser waren hier keine Tee-Häuser wie in Peking, sondern nach westlichem Vorbild gebaut. Sie verwendeten elektrisches Licht, und die Aufführungen begannen erst spät abends und dauerten bis tief in die Nacht. Peking war eine traditionsreiche Kaiserstadt und seit den letzten beiden Dynastien chinesische Hauptstadt. Shanghai hingegen präsentierte sich als junge, moderne Großstadt mit internationalem Flair. Sie zog Leute aus allen Teilen Chinas an, die ein schier grenzenloses Bedürfnis nach Unterhaltung, Reichtum und vor allem nach Neuem zu haben schienen.

Anders als in Peking hatte jedes Theater in Shanghai eine hauseigene Theatergruppe, dennoch war es seit Ende des 19. Jahrhunderts üblich, immer wieder einzelne bekannte Schauspieler aus Peking oder anderen chinesischen Großstädten in die ostchinesische Hafenmetropole einzuladen, die dann zusammen mit Shanghaier Truppen auftraten. Journalisten der neuen Massenmedien erkannten in diesem Trend schließlich eine Möglichkeit der Beeinflussung öffentlicher Meinungsbildung und sicherten sich durch Werbung und Propaganda einzelner Stars relative Kontrolle und Macht über die Richtung dieser Entwicklung. Erstmals in der Geschichte der chinesischen Schauspielkunst erlangten einzelne Schauspieler durch die Medien überregionale Bekanntheit.

Den Mechanismus der Shanghaier Star-Produktion bekam ein junger Schauspieler aus Peking besonders zu spüren, als er im Herbst 1913 zu einem Gastauftritt in die ostchinesische Metropole eingeladen wurde: In der Presse häuften sich Berichtete über den Peking-Oper-Schauspieler, der mit seinen Auftritten das Shanghaier Publikum begeisterte. Mei Lanfang avancierte bereits im Alter von 20 Jahren zum ersten großen Star der chinesischen Massenmedien; sein Gesicht war in

¹²⁴ Osterhammel, *Shanghai*, 30. Mai 1925, S. 75.

ganz China bekannt.¹²⁵ Er selbst bezeichnete später den Gastsauftritt in Shanghai 1913 immer wieder als einen Wendepunkt in seiner Karriere.¹²⁶ Der junge Schauspieler verstand es, mit seiner modernen, von westlichen Mode-Einflüssen geprägten Erscheinung gleichsam eine ‚neue persona‘¹²⁷ fern von jeglichen traditionalistischen Assoziationen zu kreieren, welche bald die Aufmerksamkeit der chinesischen Journalisten auf sich zog. In den folgenden Jahren konnte der junge Peking-Oper-Schauspieler seinen Erfolg in ganz China noch weiter ausbauen. Zu den chinesischen Fans gesellten sich bald in China lebende Ausländer – der Auftritt Mei Lanfangs bei einem Bankett im Außenministerium zu Ehren des amerikanischen Botschafters gilt als erster Besuch der Peking Oper eines Ausländers.¹²⁸ Der Verein amerikanischer Schulen in Nordchina organisierte im Herbst 1915 erstmals einen Peking Oper Abend, zu dem Mei Lanfang eingeladen wurde. Seither waren die Auftritte des jungen Schauspielers fixer Bestandteil des Empfanges ausländischer Gäste in China.¹²⁹

Im Jahr 1919 präsentierte Mei Lanfang seine Kunst erstmals einem Publikum im Ausland: der Leiter des Kaiserlichen Theaters von Tokio lud ihn zu einem Gastspiel in die japanische Hauptstadt ein. Nach einem weiteren erfolgreichen Auftritt in Tokio 1924 entstand in Mei Lanfang der Wunsch, die Peking Oper auch im Westen zu zeigen, und er begann mit der Planung einer Amerikatournee. Bereits seit den 1920er Jahren kursierten Fotos des jungen chinesischen Schauspielers in der amerikanischen Presse. Einblicke in die Kunst der Peking Oper und ihre Tradition der Darstellung weiblicher Rollen durch Männer wurden durch die Bilder von Mei Lanfang erstmals einem westlichen Publikum gewährt. 1930 schließlich war es so weit: Während seiner sechsmonatigen Tournee durch die Vereinigten Staaten von Amerika spielte er unter anderem am New Yorker Broadway vor ausverkauftem Haus. Seine Vorstellungen wurden zu einem Höhepunkt der Theatersaison erklärt – ein Journalist berichtete: „One of the most exciting evenings I’ve spent in the theatre... Mei Lan-fang is one of the most extraordinary actors ever seen. Nothing like this has ever been in New York.“¹³⁰

¹²⁵ Vgl. Suk-Young Kim: „From Imperial Concubine to Model Maoist: The Photographic Metamorphosis of Mei Lanfang“, in: *Theatre Research International*, 31, 1/2006, S. 37-53, hier S. 39.

¹²⁶ Mei Lanfang/Xu Jichuan: 舞台生活四十年 / 梅蘭芳 [述 ; 許姬傳, 許源來記. [Wutai shenghuo sishinian /Forty Years of Stage Life], 2 Bände, Peking: Zhongguo xiju chubanshe 1961, hier Bd. 1, S. 123 (Zitiert nach: Catherine V. Yeh: „From Male Flower‘ to National Star: Choreographing Mei Lanfang’s Rise to Stardom“, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umatham/Matthias Warstat [Hg.]: *Performativität und Ereignis*, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2003, S. 263.

¹²⁷ Vgl. Yeh, „From Male ‚Flower‘ to National Star: Choreographing Mei Lanfang’s Rise to Stardom“, S. 267.

¹²⁸ Qi Rushan: *Mei Lanfang youmei ji (Aufzeichnung von Mei Lanfangs Amerikatour)*, Changsha: Yue-lu shu-she (Yue-lu Book House) 1985, S. 5 (Zitiert nach Yu Weijie, *Mei Lanfang’s Innovation in Beijing Opera*, S. 137).

¹²⁹ Ebenda, S. 7f. (Zitiert nach Yu Weijie, *Mei Lanfang’s Innovation in Beijing Opera*, S. 137).

¹³⁰ Stephen Rathbun: „In and Out of the Theatre“, in: *New York Evening Post*, 17. Februar 1930.



Abbildung 6: Plakate zu Mei Lanfangs Vorstellungen in Moskau¹³¹

Für das Gastspiel in der Sowjetunion kam Mei Lanfang mit einem Ensemble von insgesamt 24 Personen, darunter Schauspieler, Musiker, und seine Berater Zhang Pengchun und Yu Shangyuan. Yu Shangyuan hatte von 1923 bis 1925 Dramatische Literatur und Theaterkunst in den USA studiert und war dann Professor für Theater am von ihm gegründeten *Beijing National Arts College*. Er war nicht nur Autor zahlreicher Theaterstücke, sondern leistete auch Pionierarbeit für das westliche Theater in China: Er hatte zahlreiche westliche theatertheoretische und -praktische Texte, darunter Stanislawski, Reinhardt, Appia und Craig, ins Chinesische übersetzt und dadurch die zeitgenössischen Entwicklungen des westlichen Theaters in China bekannt gemacht.¹³² Der zweite wissenschaftliche Begleiter und Berater Mei Lanfangs, Zhang Pengchun, war Peking-Opern-Spezialist; er hatte einen Text über diese Kunstform mit dem Titel *A General Survey of Beijing Opera* für das von der VOKS 1935 anlässlich Mei Lanfangs Gastspiel herausgegebene, in englischer Sprache in Moskau und Leningrad erschienene Programmheft *Mei Lanfang and the Chinese Theatre. On the Occasion of His Appearance in the U.S.S.R.*, geschrieben.¹³³

In Moskau gab Mei Lanfang mit seiner Truppe am 19. März eine private Vorstellung im Haus des chinesischen Botschafters, dann von 23. bis 28. März sechs öffentliche Vorstellungen in der Moskauer *Music Hall* und von 2. bis 9. April in Leningrad. Nach seiner Rückkehr nach Moskau

¹³¹ The Editorial Committee of the Pictorial Album „Mei Lanfang“: *The Master of Beijing Opera – Mei Lanfang*. Peking: Beijing Publishing House 1996, S. 199.

¹³² Yu Shangyuan: *Yiju lun ji [Eine Sammlung von Essays über Theater]*, Beijing shuju: 1927. Vgl. dazu auch Chen Baichen/Dong Jian: *Zhongguo xiandai xiju shigao (The Manuscript of the History of the Chinese Modern Theatre)*, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe (China Theatre Publishing House), 1989, S. 215f. (Zitiert nach Yu Weijie, *Mei Lanfang's Innovation in Beijing Opera*, S. 164).

¹³³ Zum Inhalt siehe Kapitel 3. 2. der vorliegenden Arbeit.

wurde er um eine Zusatzvorstellung am 13. April im Bolshoi Theater gebeten, und Mei Lanfangs Sohn Mei Shaowu berichtet, dass neben Maxim Gorki und zahlreichen hochrangigen Mitgliedern der Parteiführung Stalin selbst unter den Anwesenden war.¹³⁴ An dieser letzten Vorstellung der chinesischen Truppe in der Sowjetunion wurden mehrere Stücke nacheinander gespielt; Sie soll bis halb drei Uhr morgens gedauert haben, Mei Lanfang wurde von dem applaudierenden Publikum insgesamt 18 Mal auf die Bühne zurückgeholt.¹³⁵



Abbildung 7: Menschen strömen ins Theater, um Mei Lanfang zu sehen¹³⁶

Am Tag nach der ersten öffentlichen Vorführung der Truppe erscheint ein Artikel von Karl Radek in der *Izvestija*, unter der – durchaus politisch zu verstehenden – Überschrift *Das alte China spricht über Neues*. Obwohl Inhalt und Form dem Moskauer Publikum fremd seien – was sie im Übrigen, wie er ein paar Zeilen weiter betont, auch für die Chinesischen Arbeiter sind – sei die, wenn auch alte, Kunst Mei Lanfangs Teil des Befreiungskampfes des chinesischen Volkes, für den die Sowjetunion ‚große Sympathie‘ empfindet.

¹³⁴ Mei Shaowu: *Wo de fuqing Mei Lanfang* [Mein Vater Mei Lanfang], Tianjin: Baihua wenyi chubanshe (Hundred Flowers Literature and Arts Publishing House) 1984, S. 134f. (Zitiert nach Yu Weijie, *Mei Lanfang's Innovation in Beijing Opera*, S. 165).

¹³⁵ Vgl. Hu Dongsheng/Sy Yi/Han Xibai/Hou Shuping [Hrsg.]: *Zhongguo jinju-shi* [Die Geschichte der chinesischen Peking Oper], Teil II. Peking, Zhongguo xiju chubanshe (China Theatre Publishing House), 1990, S. 186f. (Zitiert nach Yu Weijie, *Mei Lanfang's Innovation in Beijing Opera*, S. 165).

¹³⁶ The Editorial Committee of the Pictorial Album „Mei Lanfang“: *The Master of Beijing Opera – Mei Lanfang*. Peking: Beijing Publishing House 1996, S. 199.



На общественном просмотре китайского театра в московском «Музык-Холле»: др. Мэй Лань-фан исполняет танец мечей из пьесы «Девушка-героиня». Фото Н. Петрова.

Карл РАДЕК

СТАРЫЙ КИТАЙ ГОВОРИТ О НОВОМ

Я не знаю китайского театра и не знаю, так ли он оторван от жизни, страданий и борьбы китайских народных масс, как оторваны те сцены, которые показал нам театр Мэй Лань-фана на общественном просмотре 22 марта. Все, что мы знали, абсолютно чуждо нам по своему содержанию. Кроме того, мы не знаем китайского искусства, не знаем особенностей, свойственных китайскому театру. И все-таки? Все-таки мы попросили прораб Мэй Лань-фана. Этот мужчина, играющий женские роли на непонятном нам языке, захватывает зрителя, своим волшебным искусством создавая образы, вполне живые и убедительные. Жива позабавляна, обязанная сохранить верность искусству в продолжение семидесяти лет. — Грех робства, лени и лгунаства. Жива фигура женщины, истинной из верности королю и ужаснейшей после совершении убийства. Очарованье игрой глаз, рук, движение тела заставляет забыть все чужое. Гений Мэй Лань-фана переносит через века и моря человечество и делает его понятным.

Китайский театр объединяет, как известно, в одном лице игру актера и акробата-фокусника. Тот же самый Мэй Лань-фан в танце мечей, не издавая ни одного звука, ошеломляет шумительной грацией, ритмичностью, самым искусством своего танца. Другие его товарищи вызвали восторг, заявляя, что

обыкновенно прерительно называется акробатикой и что есть отражение величайшего искусства владения человеческим телом. На этой так называемой акробатике лежит печать старой феодальной культуры Китая, которая заставляла людей с детских лет до позднего возраста учиться искусству развлечения вельмож. Но это искусство так же развито, как ковры Афганистана и Ирана, ткачество и продолжение деятельности бесконечным трудом людей, отдававших жизнь на производство украшений для вельмож.

И поэтому спектакль, такой чуждой не только нашей жизни, но и жизни трудящихся китайских масс, заставляет порефлексировать мыслью к великому китайскому народу и его борьбе. В великом искусстве его актеров блещат гений Китая и его трудолюбие. Когда этот гений и это трудолюбие будут обращены на освобождение китайского народа, Китай освободится от своей неволи и создаст новое великое искусство, но оно не будет простым подражанием европейскому искусству, оно использует мастерство, великий накопленный опыт старого китайского искусства.

Горничий привел Мэй Лань-фану и его товарищам, показавшим образцы гения своего народа Советскому Союзу, с глубокой симпатией относился к освободительной борьбе Китая.

Das alte China spricht über Neues

Ich kenne das chinesische Theater nicht und weiß nicht ob es so vom Leben, Leiden und Kampf des chinesischen Volkes entfernt ist, wie die Szenen, die uns das Theater Mei Lan-fan in der öffentlichen Vorführung am 22. März¹³⁷ gezeigt hat. Alles was wir gesehen haben ist inhaltlich absolut fremd für uns. Außerdem kennen wir die chinesische Sprache und Formalitäten des chinesischen Theaters nicht. Aber trotzdem? Trotzdem sind wir vom Mei Lan-Fan Schauspiel erschüttert begeistert worden. Dieser Mann, der in einer für uns fremden Sprache mehrere Frauenrollen spielt, wirkt auf die Zuschauer hinreißend. Er kreiert mit seiner wunderbaren Kunst vollkommen lebendige und überzeugende Figuren. Ganz lebendig ist die Halbsklavin, welche die Treue zu ihrem Mann über 17 Jahre bewahren muss – eine Mischung aus Sklaverei, Liebe und List. Lebendig ist diese Frau, die sich am König rächt und entsetzt ist, nach der Verübung des Mordes. Den Reiz des Stückes machen Bewegungen der Augen, der Hände und des Körpers aus und zwingen einen dazu alles Andere zu vergessen. Das Genie von Mei Lan-Fan transferiert in verständlicher Form das Menschsein über die Jahrhunderte und Meere hinweg.

Chinesisches Theater, so wie es bekannt ist, vereint Schauspiel, Akrobatik und Zauberkunst. Derselbe Mei Lan-Fan der im Tanz der Schwerte, keinen Laut von sich gibt, verblüfft das Publikum mit der wunderschönen Grazie, Rhythmik und mit seiner Tanzkunst an sich. Andere seiner Kameraden entzückten die Zuschauer mit dem, was man gewöhnlich verächtlich Akrobatik nennt und in Wirklichkeit eine Widerspiegelung der größten Kunst der Beherrschung des menschlichen Körpers ist. Auf dieser so genannten Akrobatik liegt der Stempel der alten Feudalkultur Chinas, die die Leute von Kindheit bis zum hohen Alter zwang die Kunst der Unterhaltung von Würdenträgern zu erlernen. Aber diese Kunst ist genauso wertvoll wie ein afghanischer und iranischer Teppich, der mühevoll in jahrzehntelanger Arbeit von den Leuten gewebt wurde und die ihr ganzes Leben für die Erzeugung eines Schmuckstückes für einen Würdenträger gegeben haben.

Darum ist die Aufführung nicht nur für unsere Verhältnisse, sondern auch für chinesische Arbeiter fremd. Aber sie zwingt einen, sich in Gedanken in die Lage des großen chinesischen Volkes und in seinen Kampf zu versetzen. In der großen Kunst seiner Schauspieler glänzen das Genie Chinas und seine Arbeitsamkeit. Dieses Genie und diese Arbeitsamkeit richten sich auf die Befreiung des chinesischen Volkes hin und befreit China von seiner Gefangenschaft und schaffen eine neue große Kunst. Sie wird aber nicht bloße Nachahmung der europäischen Kunst sein, vielmehr benützt sie die große akkumulierte Erfahrung der alten chinesischen Kunst.

Liebe Größe an Mei Lan-Fan und seine Kameraden, die uns die Vorbilder des Genies seines Volkes gezeigt haben. Die Sowjetunion empfindet eine große Sympathie für den Befreiungskampf Chinas.

¹³⁷ Radeks Datierung der ersten öffentlichen Vorführung Mei Lanfangs widerspricht den Angaben auf den Plakaten und auf der Photographie der Moskauer Music-Hall – es ist davon auszugehen, dass damit nicht eine tatsächlich öffentliche Vorführung gemeint ist, sondern eine in privatem Rahmen. Diese Vermutung wird durch Radeks Schilderung der Eröffnung durch zwei Vorträge noch verstärkt.

Darunter folgt noch ein kurzer Bericht Radeks über die erste Vorstellung der chinesischen Schauspieltruppe unter der Leitung von Mei Lanfang:



Auf der Öffentlichen Vorführung des chinesischen Theaters

Gestern hat eine öffentliche Vorführung des ersten Gastspielprogramms des chinesischen Theaters stattgefunden, unter der Leitung des hervorragenden Schauspielers und Regisseurs Mei Lanfan.

Vor Beginn der feierlichen Vorführung wendete sich Genosse L. Tschernjawschik mit der Begrüßung an das chinesische Theater und an seinen hervorragenden Leiter Doktor Mei Lan-Fan. Er hielt die Rede im Namen des speziellen Komitees für den Empfang der chinesischen Gastschauspieler und im Namen der Allunionsgesellschaft für Kulturelle Beziehungen mit dem Ausland. Die Antwortrede hielt der Direktor der chinesischen Theatertruppe Professor Zhan Pen-Tschu [Zhang Penchun]. Er betonte, dass er besonders erfreut sei, die hervorragendsten sowjetischen Theaterleute auf dieser Vorführung zu sehen, und über die Möglichkeit, in einer Weltmetropole des Theaters spielen zu dürfen.

Die Vorführung hatte großen Erfolg. Jedem Auftritt des brillanten Meisters der chinesischen Bühnenkunst Mei Lan-Fan folgte ein stürmischer Beifall. Er spielte weibliche Hauptrollen in den Stücken „Verdächtiger Schuh“, „Fei Chen-o und der ‚Tiger‘ General“ und tanzte einen wunderbaren Tanz der Schwerter aus dem Stück „Mulan joining the Army“.

Aufrichtigen Applaus von den sowjetischen Zuschauern bekamen auch andere Teilnehmer der ersten Vorführung des chinesischen Theaters. Lju Ljen-Jun, Yu Gui-Fan und U Ju-Lin bewährten sich als große Schauspieler der chinesischen Bühne.

Abbildung 5: Artikel von Karl Radek in der *Iswestija*¹³⁸

Insgesamt sechs Stücke hatten die Schauspieler rund um Mei Lanfang für die Vorstellungen in der Sowjetunion aus ihrem Repertoire ausgewählt: AT FEN RIVER BAY, STABBING THE TIGER (= FEI CHEN-O UND DER ‚TIGER‘ GENERAL), THE FISHERMAN’S REVENGE, BEAUTY DEFYING TYRANY, AT HONGNI PASS und THE DRUNKEN BEAUTY. Zusätzlich zeigte die Truppe elf Szenen aus verschiedenen Peking-Opern mit jeweils anderem Schwerpunkt (Tanz, Akrobatik und Körperhaltung), um dem Publikum die Vielfalt dieser chinesischen Schauspielkunst zu zeigen: einen Schwerttanz (jian wu) aus der Peking Oper HONGXIAN STEALING THE BOX, einen Federtanz (yu wu) aus LADY XISI, ein ‚Wasserärmel Tanz‘ (xi wu) aus MAGU CONRATULATING HAPPY BIRTHDAY, ein Speertanz (ji wu) aus MULANG JOINING THE ARMY, ein Tanz mit dem Pferdehaar-Requisit (fu-cheng wu) aus LONGING FOR WORLDLY LIFE, ein Tanz in Militärkleidung (rongzhuang wu) aus FIGHTING AGAINST JIN STATE SOLDIERS, drei kriegerische

¹³⁸ Karl Radek: „Das alte China spricht über Neues“, in: *Iswestija*, 23. März 1935, S. 4.

Akrobatik-Szenen (wushu-ju) – eine aus BLUE STONE MOUNTAIN, die zweite aus STEALING PELLET, und die dritte aus STEALING THE MAGIC HERB MEDICINE, und schließlich noch zwei Szenen mit besonderen Posen (zitai ju), eine aus FLEEING AT MIDNIGHT und die andere aus ZHONG KUI MARRYING OFF HIS SISTER. Von diesen Einzelszenen präsentierte Mei Lanfang alle Tänze; die anderen Szenen wurden von Schauspielern aus seiner Truppe dargestellt.¹³⁹



Abbildung 6: Mei Lanfang und seine Schauspieltruppe¹⁴⁰

Doch Mei Lanfang ging es bei seiner Reise in die Sowjetunion nicht ausschließlich um die Bekanntmachung der Kunst der Peking Oper außerhalb der chinesischen Landesgrenzen. Den Zweck seiner Reise begründete er selbst so: „On the one hand, I want to introduce the Chinese traditional opera abroad, on the other hand, I would also like to take this opportunity to inspect and learn to assimilate the foreign theatrical arts to enrich our national arts.“¹⁴¹ In dem oben bereits zitierten Zeitungsartikel hatte Mei Lanfang schon vor seiner Ankunft in Moskau diesen

¹³⁹ Vgl. Hu Dongsheng/Sy Yi/Han Xibai/Hou Shuping [Hrsg.]: *Zhongguo jinju-shi (The History of the Chinese Beijing Opera)*, Teil II. Peking, Zhongguo xiju chubanshe (China Theatre Publishing House), 1990, S. 185f. Zitiert nach Yu Weijie, *Mei Lanfang's Innovation in Beijing Opera*, S. 164.

¹⁴⁰ The Editorial Committee of the Pictorial Album „Mei Lanfang“: *The Master of Beijing Opera – Mei Lanfang*. Peking: Beijing Publishing House 1996, S. 205.

¹⁴¹ Mei Shaowu: *Wo de fuqing Mei Lanfang (Mein Vater Mei Lanfang)*. Tianjin: Baihua wenyi chubanshe (Hundred Flowers Literature and Arts Publishing House), 1984, S. 136.

Wunsch zum Ausdruck gebracht („Wir vertreten eine hohe Meinung von den Theaterleistungen der Sowjetunion und hoffen aufrichtig, die wunderschönen Aufführungen in Moskau und Leningrad zu sehen, um unsere Erfahrungen zu bereichern.“); er wiederholt ihn in dem Artikel *Mein Gruß*, der am 14. März 1935 in der *Iswestija* erscheint:



Mit voller Freude sind wir heute früh in der großen Hauptstadt der Sowjetunion angekommen. Mehr als ein halbes Jahr haben wir uns auf diesen Moment gefreut. Wir sind sehr erfreut, Ihre lebenswürdige Einladung erhalten zu haben, nur waren wir gezwungen die Reise mehrfach zu verschieben, da wir uns sorgfältig vorbereiten wollten.

Diese Reise hat uns Ihre aufrichtige Freundschaft und das gute Verhalten uns gegenüber bewiesen. Die lange Reise aus Shanghai nach Moskau war sehr angenehm für uns, dank der äußerst rücksichtsvollen Behandlung von den Vertretern der sowjetischen Behörden.

Hochachtungsvoll bedanken wir uns für alle Liebenswürdigkeit die Sie uns entgegengebracht haben. Wir sind überzeugt, dass uns unser kurzer Aufenthalt in Ihrem Umfeld die Möglichkeit gibt, viele Freundschaften zu knüpfen.

Wir sind hergekommen, um die Kunst des chinesischen Theaters zu zeigen. In den nächsten Tagen werden wir auch Zeit finden, das Wesentliche der einzigartigen chinesischen Theaterkunst zu erklären. Wir wünschen uns von Herzen, dass Sie uns ihre kreative Kritik an unserem Stück mitteilen, damit wir diese in unsere weiteren Bemühungen einfließen lassen können. Wir wertschätzen die Erfolge des Theaters in der Sowjet Union sehr und hoffen, dass wir uns die wunderbaren Aufführungen in Ihrem Theater in Moskau und Leningrad anschauen dürfen, um dann nach ihrem Vorbild dazu zu lernen.

Wir sind sehr glücklich, dass wir zu Ihnen gekommen sind und vermuten, viel mehr zu bekommen, als wir Ihnen mit unseren bescheidenen Bemühungen geben können.¹⁴²

Abbildung 7: Mei Lanfang: „Mein Gruß“, *Iswestija*, 14. März 1935

Mei Lanfang nahm also die Gelegenheit wahr, in Europa Theater und Oper, aber auch Film zu sehen: gleich für den zweiten Tag nach seiner Ankunft hatte die VOKS einen Filmnachmittag organisiert und der chinesischen Truppe den Siegerfilm des *Internationalen Filmfestivals*, TSCHAPAUEW, präsentiert. Eigenen Angaben zufolge hinterließ TSCHAPAUEW einen guten Eindruck.¹⁴³ Mei Lanfang unterhielt sich bei diesem Filmnachmittag mit Sergej Eisenstein über ihre Ansichten über Film und Theater.¹⁴⁴

¹⁴² Mei Lanfang: „Mein Gruß“ [„Moj Priwjet“], in: *Iswestija*, 14. April 1935, S. 2. Übersetzung aus dem Russischen Original von Elena Hartmann.

¹⁴³ Mei Lanfang: *Wo de dianying shenghuo* (Mein Film-Leben). Peking: Zhongguo dianying chubanshe (China Film Publishing House) 1984, S. 48-50 (Zitiert nach Yu Weijie, *Mei Lanfang's Innovation in Beijing Opera*, S. 170).

¹⁴⁴ Mei Shaowu: *Wo de fuqing Mei Lanfang* (Mein Vater Mei Lanfang). Tianjin: Baihua wenyi chubanshe (Hundred Flowers Literature and Arts Publishing House), 1984, S. 145. Zitiert nach Yu Weijie, *Mei Lanfang's Innovation in Beijing Opera*, S. 171.

An Theateraufführungen sah Mei Lanfang in Moskau im großen Opernhaus *Bolschoi Theater* zwei Ballettaufführungen von Tschaikowski, EUGEN ONEGIN und SCHWANENSEE. In Stanislawskis Künstlertheater besuchte er die Stücke BORIS GODUNOW von Mussorgskij, Tschechows KIRSCHGARTEN, ANGST von Alexander Afinogenow, THE DAYS OF TURBINS von Mikhail Bulgakow sowie die Oper LA TRAVIATA von Giuseppe Verdi, im 2. Moskauer Künstlertheater DER UHRMACHER UND DAS HUHN von Kotscherga, im Meyerhold-Theater DIE KAMELIENDAME von Alexandre Dumas fils, und schließlich in Tairows Kammertheater die ÄGYPTISCHEN NÄCHTE von Anton Arenski. Bei seinem nur einwöchigen Aufenthalt in Leningrad hatte Mei Lanfang neben seinen eigenen Vorstellungen scheinbar auch noch Zeit für den Besuch von fünf weiteren Aufführungen – wie sein Sohn Mei Shaowu berichtet: er sah dort das Ballett DER NUSSKNACKER von Tschaikowski im Leningrader *Bolschoi Theater*, LADY MACBETH VON MZENSK ODER KATHARINA ISMAILOWA von Dimitri Schostakowitsch im Kleinen Operntheater, Shakespeares RICHARD III im Skoen Drama House, LA DEVÓCION DE LA CRUZ von Calderón de la Barca im Kleinen Sprechtheater (Small Spoken Drama Theater) und ein Marionettenspiel im Kindertheater.¹⁴⁵

Mei Lanfang präsentierte in Europa die chinesische Schauspielkunst, und gleichzeitig präsentierte die Sowjetunion dem Chinesen Sprechtheater, Ballett und Oper. Die Reise des Peking-Oper-Schauspielers stand ganz im Zeichen eines gegenseitigen kulturellen Austausches der Entwicklungen in der Theaterkunst westlicher und östlicher Kulturkreise. Dieser Austausch blieb nicht auf die praktische Ebene beschränkt: Am Tag nach seiner letzten Vorstellung in Moskau lud Mei Lanfang bedeutende Theater- und Filmleute zu einem Essen und zu einer abschließenden Diskussionsrunde: unter anderem diskutierten Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko, Sergej Tretjakow, Wsewolod Meyerhold, Alexander Tairow und Sergej Eisenstein an jenem Abend des 14. April 1935 mit Mei Lanfang und Yu Shangyuan über ihre Eindrücke von der chinesischen Schauspielkunst und den möglichen Nutzen und die Verwertbarkeit ihrer Techniken für das westliche Theater. Auch Bertolt Brecht, der von Tretjakow eingeladen worden war, lauschte den Gesprächen und begegnete dabei – in Bezug auf die chinesische Schauspielkunst – erstmals dem Begriff der ‚Verfremdung‘, der in der Folge eine zentrale Rolle innerhalb seiner Theorie des epischen Theaters spielen sollte.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Ebenda, S. 135f.

¹⁴⁶ Brecht verarbeitete seine Eindrücke über das Gastspiel von Mei Lanfang in mehreren Texten und Notizen. Seine im Herbst 1935 verfassten *Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst* werden 1936 in einer überarbeiteten Form mit dem Titel *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* und in englischer Übersetzung in der Zeitschrift *Life and Letters To-Day* veröffentlicht. In diesem Text verwendet Brecht erstmals schriftlich den Begriff *Verfremdung*. Vgl. Kapitel 3. 5. der vorliegenden Arbeit.

Die Europäer bekundeten großes Interesse an den Techniken und Verfahrensweisen der Peking Oper und der ihr zugrunde liegenden Theorie – doch Mei Lanfang präsentierte seine Kunst sehr spät. Seitdem am 1. *Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller* im Sommer 1934 der Sozialistische Realismus zur einzigen parteilich zugelassenen Kunstmethode erklärt worden war, gab es keine Freiräume mehr für künstlerische Experimente. Den anwesenden Theater- und Filmleuten blieb – mit, wie sich zeigen sollte, wenigen Ausnahmen – einzig die theoretische Diskussion über eine mögliche Verwendung von Elementen der Peking Oper im westlichen Theater. In den dokumentierten Aussagen der damals anwesenden Theater- und Filmleute über die chinesische Schauspielkunst und in den wenigen danach entstandenen schriftlichen Bemerkungen darüber sind die Bemühungen offensichtlich, sich – zumindest nach außen hin – der staatlich vorgeschriebenen Kunstauffassung anzupassen. Und dennoch ist klar, dass es vor allem Ideen und Experimente aus der mittlerweile längst vergangenen Avantgardezeit waren – die Suche nach neuen Möglichkeiten der Darstellung, das Ziel der Abkehr von Naturalismus und Illusionismus auf der Bühne und der Wunsch nach einem Theater, das den Schauspieler und seine Arbeit am Körper ins Zentrum stellt – welche unter dem Eindruck der chinesischen Schauspielkunst noch einmal, für einen kurzen Moment, auf der Bildfläche erschienen.

2. AUSDRUCKSFORMEN – KÖRPERKONZEPTE – BEWEGUNGSMODELLE: WESTLICHE UND ÖSTLICHE WEGE DER INSZENIERUNG

2. 1. Körper, тело, Yin und Yang: Zur Etymologie der Begrifflichkeiten

Soziale Rollenmuster, Geschlechter- und Generationenverhältnisse, Machtstrukturen sowie soziale und kulturelle Zugehörigkeiten zeigen sich am Körper. Verschiedene Nationen und Kulturräume weisen jeweils eigene Traditionen im Zugang zu dem, was Körper ist, auf, und auch die Bilder vom Körper als Objekte der Wahrnehmung werden unterschiedlich erfasst. Diese verschiedenen Auffassungen und Wahrnehmungen haben wesentlichen Einfluss auf den Umgang mit dem Körper in performativen, also nicht-alltäglichen Situationen, die wiederum in einer Wechselbeziehung zum gesellschafts- und kulturpolitischen Bezugsrahmen stehen. Bei künstlerischen Ausdrucksformen wie dem Theater oder dem Tanz als einer ‚rhythmischen, strukturierten Körper-Bewegung in Zeit und Raum‘¹⁴⁷ spielt der inszenierte Bewegungen ausführende menschliche Körper die zentrale Rolle. Die Möglichkeiten ästhetischer Verfahrensweisen zur Ausgestaltung inszenierter Körperbewegungen wiederum unterliegen stets gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Richtlinien, wie gleichermaßen auch die Wahrnehmung inszenierter Körperbewegungen vom jeweiligen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Umfeld her bestimmt ist. Es besteht also ein Wechselverhältnis zwischen gesellschaftlichen Bestimmungen und künstlerischen Ausdrucksformen, woraus der Schluss gezogen werden kann, dass – Gabriele Brandstetter hat bereits darauf hingewiesen – Performances, bei denen der menschliche Körper im Zentrum steht, jenen Ort markieren, an dem Gesetzmäßigkeiten einer Körperpolitik sichtbar werden.¹⁴⁸

Beim Gastspiel von Mei Lanfang in Moskau begegnen einander Ausdrucksformen, Körperkonzepte¹⁴⁹ und Bewegungsmodelle dreier unterschiedlicher Theaterkulturen: erstens das

¹⁴⁷ Vgl. Erika Fischer Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 327.

¹⁴⁸ Vgl. Gabriele Brandstetter: *Tanz als Anthropologie*, München: Fink 2007, S. 11.

¹⁴⁹ ‚Körperkonzepte‘ sind politische, gesellschaftliche, kulturelle und/oder ideologische Bestimmungen über den Körper. Im Gegensatz dazu meint der Begriff des ‚Körperbildes‘ das tatsächliche Bild, die Idee vom Körper und seine Präsentation als ein wandelbares Zeichen. Gabriele Brandstetter, die den Begriff häufig verwendet, versteht ihn als eine zwischen Tanz und Literatur, zwischen Ereignis und Text vermittelnde Leseformel: „Mittels der Suchformel ‚Körperbild‘“, so Brandstetter, „lässt sich die Frage der körperlichen Präsenz und der Präsentation des bewegten Körpers als wandelbares Zeichen, die primär mit nonverbalen und im nichtdiskursiven Symbol-Bereich situiert ist, mit der Frage nach dem literarischen Text und der Schrift verknüpfen: als Zeichensystem, das

Theater in Sowjetrußland unter den Rahmenbedingungen des Sozialistischen Realismus; zweitens die verschiedenen Formen des europäischen Theaters (das epische Theater Brechts, Craigs Überlegungen zum Schauspieler der Zukunft, Stanislawskis Anleitungen zur Darstellung innerer Emotionen, aber auch die verschiedenen Reformmodelle der Avantgardisten, die – auch wenn sie vom Sozialistischen Realismus nicht mehr geduldet wurden – noch nicht in Vergessenheit geraten waren); und schließlich drittens die traditionsreiche Kunst der Peking Oper. Das Ereignis von 1935 war gleichsam ein Kristallisationspunkt, an dem unterschiedliche Zeiten, Räume und Kulturen aufeinander prallten und dabei etwas entstehen ließen. Das Zusammentreffen von ästhetischen Verfahrensweisen, die der jahrtausendealten Theatertradition Chinas entstammen, und Schauspielkonventionen aus Europa und (Sowjet-)Rußland gab damals Anlass zu einer intensiven Auseinandersetzung mit Eigenem und Fremdem. Die Theaterleute suchten nach Schnittstellen von Eigenem und Fremdem am inszenierten Körper des Schauspielers Mei Lanfang.

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, welche Bilder und Konzepte von ‚Körper‘, welche Ausdrucksformen und Bewegungsmodelle in den Gesprächen über die Peking Oper aufgegriffen und ‚übersetzt‘ wurden. Dabei ist es wichtig zu beachten, dass ein wesentlicher Einflussfaktor auf das Verständnis von Körper in den unterschiedlichen Etymologien der Begrifflichkeiten liegt. Wenn die Termini nicht mit dem Wissen um ihre Entstehung und Entwicklung betrachtet werden, stellen sie einen sicheren Weg in eine Sackgasse von Missinterpretation und Missverständnis dar.

Die Ausführungen des Philosophen und Naturwissenschaftlers René Descartes (1596-1650) bestimmten im Abendland bis ins 20. Jahrhundert das Bild von Körper, Leib und Seele. Descartes definiert die Welt der Materie und des Körpers als ‚res externa‘¹⁵⁰, wobei er den Körper als Maschine beschreibt, die keiner geistigen Substanz bedarf, um zu agieren und funktionieren:

Ja, ebenso wie eine aus Rädern und Gewichten zusammengesetzte Uhr nicht weniger genau alle Naturgesetze beobachtet, wenn sie schlecht angefertigt ist und die Stunden nicht richtig anzeigt, als wenn sie in jeder

in repräsentativem Aufschub die Gegenwart des Körperlichen zu evozieren sucht.“ Vgl. Gabriele Brandstetter: *TanzLektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt/Main: Fischer 1995, S. 26.

¹⁵⁰ Vgl. René Descartes: „Fünfte Meditaion“, in: Descartes: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie (Meditationes de prima philosophia)*, Hamburg: Felix Meiner 1959, S. 114-129, hier S. 116f.: „Neque ad rem attinet, si dicam, mihi forte a rebus externis per organa sensuum istam trianguli ideam advenisse, quia nempe corpora triangularem figuram habentia interdum vidi, possum enim alias innumeras figuras excogitare, de quibus nulla suspicio esse potest quod mihi unquam per sensus illapsae sint, et tamen/varis de iis, non minus quam de triangulo, proprietates demonstrare.“ („Auch ist es für die Sache ohne Belang, wenn ich sage, mir sei etwa von den äußeren Dingen durch Vermittlung der Sinnesorgane jene Vorstellung des Dreiecks genommen, da ich ja bisweilen Körper von dreieckiger Form gesehen habe. Kann ich doch unzählige andere Figuren mir ausdenken, über die kein Verdacht entstehen kann, sie seien jemals durch Vermittlung der Sinne in mich hineingekommen, und trotzdem kann ich von ihnen genau wie vom Dreieck mancherlei Eigenschaften beweisen, die alle sicherlich wahr sind, da sie ja von mir klar erkannt werden und die darum irgend etwas sind, nicht ein reines nichts.“)

Hinsicht dem Wunsche ihres Konstruktors genügt, so steht es auch mit dem menschlichen Körper, wenn ich ihn als eine Art von Maschine betrachte, die aus Knochen, Nerven, Muskeln, Adern, Blut und Haut so eingerichtet und zusammengesetzt ist, daß, auch wenn gar kein Geist in ihr existierte, sie doch genau dieselben Bewegungen ausführte, die mein Körper jetzt unwillkürlich ausführt und die also nicht vom Bewußtsein ausgehen.¹⁵¹

Dem materiellen Körper stellt Descartes eine allein dem Menschen vorbehaltene Seele gegenüber, die er in Abgrenzung zur ‚res externa‘ als ‚res cogitans‘ bezeichnet. Die ‚res cogitans‘ wird zum Subjekt der Wahrnehmung und Betrachtung der Außenwelt: „Ego sum res cogitans, id est dubitans, affirmans, negans, pauca intelligens, multa ignorans, volens, nolens, imaginans etiam et sentiens;“ (dt.: „Ich bin ein denkendes Wesen, d. h. ein Wesen, das zweifelt, bejaht, verneint, wenig versteht, vieles nicht weiß, das will, nicht will, auch Einbildung und Empfindung hat.“)¹⁵²

Diese nach cartesianischem Modell radikale Trennung von Körper und Seele brannte sich fest in das abendländische Denken ein und wurde zum Fundament für eine materialistische Betrachtung des menschlichen Körpers, die bis heute in weiten Bereiche unserer Gesellschaft die Wahrnehmung dominiert. Ein Umdenken bewirkten in den 1920er Jahren die beiden Husserl-Schüler Max Scheler und Helmuth Plessner. Ihre theoretischen Arbeiten unterstützten maßgeblich die Etablierung der Philosophischen Anthropologie, als deren Gründungsdokument Schelers Schrift *Die Stellung des Menschen im Kosmos* aus dem Jahr 1928 gilt. Eine Auseinandersetzung der europäischen Philosophie mit dem Leben des Menschen war die logische Konsequenz der Ereignisse des 19. Jahrhunderts; diesen Entwicklungsprozess erläutert Helmuth Plessner in seiner ebenfalls 1928 publizierten Arbeit mit dem Titel *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*:

Nie wirkte die evolutionistische Ideologie durchschlagender, Erkenntnis und Tat befruchtender als in der Übergangsperiode des zweiten Drittels des neunzehnten Jahrhunderts, da die patriarchalische Lebensordnung vor der beginnenden Technisierung, Industrialisierung und Kapitalisierung kapitulierte. Der große Augenblick für die Ideologie des Lebens kam mit dem Rückschlag gegen den Fortschrittsoptimismus, mit der Zivilisationsmüdigkeit, mit der Verzweiflung am schöpferischen Sinn des Sozialismus. Was bislang als letzte unverrückbare Möglichkeit gegolten hatte: Entwicklung und Fortschritt alles organischen Daseins und menschlichen Tuns in der Welt -, begann eine wesentlich resignierte Zeit als Ideologie des expansiven Hochkapitalismus zu durchschauen. Mit diesem Erwachen kam aber auch die Sehnsucht nach einem neuen Traum, nach einer neuen Bezauberung.

Nur wovon ließ sich diese misstrauisch, skeptisch, und relativistisch gewordene Zeit noch bezaubern? [...] Bezaubern konnte nur etwas Unbestreitbares, das diesseits aller Ideologien, diesseits von Gott und Staat, von Natur und Geschichte zu fassen war, aus dem vielleicht die Ideologien aufsteigen, von dem sie aber ebenso gewiß wieder verschlungen werden: das Leben. [...] Mit dieser neuen Zauberformel, die seit Nietzsche in steigendem Maße ihre Wirkung ausübt, folgt und verfolgt sich die Zeit. Eine Philosophie des Lebens

¹⁵¹ René Descartes: „Sechste Meditaion“, in: Descartes: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie (Meditationes de prima philosophia)*, Hamburg: Felix Meiner 1959, S. 129-161, hier S. 151. (Der Wortlaut im lateinischen Original: „Atque ut horologium ex rotis, et ponderibus confectum non minus accurate leges omnes naturae observat, com male fabricatum est, et horas non recte indicat, quam cum omni ex parte artificis voto satisfacit: ita, si considerem hominis corpus quatenus machinamentum quoddam est ex ossibus, nervis, musculis, venis, sanguine, et pellibus ita aptum et compositum, ut, etiamsi nulla in eo mens existeret, eosdem tamen haberet omnes motus qui nunc in eo non ab imperio voluntatis, nec proinde a mente procedunt [...].“ In: Ebenda, S. 150.

¹⁵² René Descartes: „Zweite Meditaion“, in: Descartes: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie (Meditationes de prima philosophia)*, Hamburg: Felix Meiner 1959, S. 40-61, hier S. 60f.

entstand, ursprünglich dazu bestimmt, die neue Generation zu bannen, wie noch jede Generation von einer Philosophie im Bann einer Vision gehalten worden ist – nunmehr dazu berufen, sie zur Erkenntnis zu führen und damit aus der Verzauberung zu befreien.¹⁵³

Ausgangspunkt der Überlegungen der Philosophischen Anthropologie waren denn auch Fragen nach dem Sinn des Lebens, nach der Lebenssituation des Menschen und seiner Stellung zur Welt. Der Körper wurde zwischen Individuum und Welt operierender Mittler aufgefasst: „Wir legen den Nachdruck darauf, daß des Menschen Existenz in der Welt durch das Verhältnis zu seinem Körper bestimmt, das Verhältnis menschlichen Wesens an die Möglichkeit von Ausdruck als Einheit aus geistigen, seelischen und körperlichen Komponenten gebunden sei.“¹⁵⁴ Eine Zweiteilung des Menschen in Körper und Geist hält Plessner nicht mehr für sinnvoll. Er versucht daher, sich vom cartesianischen Modell der Dichotomie von Körper und Seele loszulösen. Die wahre Schwierigkeit liegt ihm zufolge nicht in einem Körper-Seele-Problem, sondern in der Unterscheidung von Leib und Körper. Der Mensch habe nämlich einen Körper, sei aber zugleich Leib, so Plessner: „Die wahre Crux der Leiblichkeit ist ihre Verschränkung in den Körper.“¹⁵⁵ Weder ginge nämlich der eigene Körper darin auf, dass wir ihn ausschließlich (wie andere Körper) haben können, noch darin, dass er nur Leib ist; er begegnet uns vielmehr dazwischen.¹⁵⁶ Plessners Schriften bleiben zu seinen Lebzeiten im soziologischen wie performancetheoretischen Diskurs weitgehend unberücksichtigt; erst im Zuge der Performativen Wende greifen diese Disziplinen seit den 1960er Jahre auf seine Überlegungen zurück.

Der deutsche Begriff ‚Körper‘ tauchte im Sprachgebrauch erstmals erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts auf. Er leitet sich vom lateinischen Wort ‚corpus‘ ab und meinte in seiner Ursprünglichen Bedeutung den leeren, toten Körper, den Leichnam also. Viel älter ist im deutschen Sprachraum der Begriff des ‚Leibes‘, der aus dem althochdeutschen Wort ‚lîp‘ – das die Bedeutung ‚Leben‘ in sich trägt – hervorgegangen ist.

Im Unterschied zur deutschen Sprache kennt die russische gleich mehrere Begriffe sowohl für den Leib, als auch für den Körper; zu *корпус* verzeichnet das Russische etymologische Wörterbuch: „„Korps, Armeekorps, Kadettenkorps“, seit 1705 [...]. Über poln. *korpus* bzw. nhd. *Korpus* (17. Jhdt. [...]) aus lat. *corpus*, [...]“¹⁵⁷. *корпус* meint aber auch das, was die deutsche Sprache mit ‚Oberkörper‘ wiedergibt. Für den Körper des Menschen in seiner äußeren Form steht der

¹⁵³ Helmuth Plessner: *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, Berlin, New York: De Gruyter 1975, S. 3f.

¹⁵⁴ Helmuth Plessner: *Philosophische Anthropologie*, hrsg. v. Günter Dux, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970, S. 23.

¹⁵⁵ Helmuth Plessner: *Anthropologie der Sinne (Gesammelte Schriften III)*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 368.

¹⁵⁶ Hans-Peter Krüger: *Zwischen Lachen und Weinen. Der dritte Weg. Philosophische Anthropologie und die Geschlechterfrage*. Berlin: Akademie Verlag 2001, S. 93.

¹⁵⁷ Max Vasmer: *Russisches Etymologisches Wörterbuch*. 1. Band (A-K), Heidelberg 1953, S. 634.

Begriff тело, (selten auch Туловище); Beide Begriffe umfassen allerdings auch das, was im Deutschen mit ‚Leib‘ bezeichnet wird. Auch in Bezug auf den Körper des Schauspielers wird in der Russischen Sprache der Begriff Тело (тело актера) verwendet.

Von den Unterscheidungen dieser Konzepte des abendländischen Denkens hebt sich das chinesische Denken stark ab. Zwar werden auch hier Unterscheidungen am menschlichen Körper getroffen, etwa zwischen einer Außen- (Yin) und einer Innenseite (Yang); auch das Denken über den Körper wird mit dem dialektischen Prinzip von Yin und Yang beschrieben. Allerdings setzt die chinesische Philosophie eine Einheit des Menschen voraus, weshalb nicht von absoluten Gegensätzen gesprochen werden kann, sondern vielmehr von einem fließenden Übergang der Elemente ineinander und einem gegenseitigen Wechselverhältnis zueinander. Dabei wirkt die Lebenskraft ‚qi‘ als verbindendes Element zwischen Leib und Körper.

Wenn nun im Folgenden wiederholt die Rede von ‚dem Körper‘ sein wird, passiert dies mit dem Bewusstsein, dass es den einen Körper nicht gibt. Die vorliegende Untersuchung kann daher auch nur als eine mögliche Studie zu Körperbildern und Körperkonzepten in den untersuchten Kulturräumen Sowjetunion und China betrachtet werden.

2. 2. Retrospektive Avantgarde: Experimente mit dem Körper

Heinrich Heine, der in den Jahren 1831 bis 1834 die Pariser Julirevolution beobachtete, betont in seiner Beschreibung dieser ‚Französischen Zustände‘ – ohne den Avantgardebegriff explizit zu verwenden – den Unterschied zwischen sozialer und politischer Revolution, wenn er schreibt:

Der Schriftsteller, welcher eine sociale Revolution befördern will, darf immerhin seiner Zeit um ein Jahrhundert vorausseilen; der Tribun hingegen, welcher eine politische Revolution beabsichtigt, darf sich nicht allzuweit von den Massen entfernen. Ueberhaupt, in der Politik, wie im Leben, muß man nur das Erreichbare wünschen.¹⁵⁸

Heine war der erste, der in der Erklärung der Vergangenheit durch die Gegenwart die Differenz zwischen Kunst und Politik, zwischen Kunst und Leben – wie sie später von den Avantgardisten gefordert wurde – als ein gleichermaßen geschichtliches wie ästhetisches Problem formulierte.¹⁵⁹

Der aus dem Französischen stammende Begriff ‚Avantgarde‘ war ursprünglich in der militärischen Fachsprache beheimatet, wo er die Elitetruppe der Aufklärer meinte, die der Hauptarmee den Handlungsraum erschlossen und Gefahrenpunkte auf dem Schlachtfeld sondierten. In diesem Kontext gibt es den Begriff schon seit dem Mittelalter, seine Übertragung von der Militärsprache auf die Kunst vollzog sich allerdings erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: in einem Dialog eines Bankiers namens Olinde Rodriguez aus dem Jahre 1825 – also nur wenige Jahre vor Heinrich Heines sinngemäßer Verwendung der Idee der Avantgarde – mit dem Titel *L'artiste, le savant et l'industriel* werden die ‚artistes‘ in einer Reihe mit den ‚savants‘ und den ‚industriels‘ genannt und an die ‚Spitze der Bewegung‘ gebracht, um von dieser Position aus die anderen ‚mitzureißen‘.¹⁶⁰

In diesen frühen Umschreibungen dessen, was später mit ‚Avantgarde‘ in der Kunst gemeint ist, lassen sich Zuschreibungen ausmachen, die auch heute noch Gültigkeit besitzen: sowohl der seiner Zeit vorausseilende Schriftsteller bei Heine als auch die alle mitreißenden Künstler an der Spitze einer Bewegung bei Rodriguez implizieren bereits eine Idee des ‚Neuen‘, der es um ein Durchbrechen von Tradition und um einen Bruch mit dem bisher Geltenden zu tun ist. Diese Idee des ‚Neuen‘ ist auch im Verständnis des Avantgarde-Begriffs im 20. Jahrhundert noch präsent – etwa bei Guillaume Apollinaire¹⁶¹ oder Julia Kristeva, die das ‚futur antérieur‘ in

¹⁵⁸ Heinrich Heine: „Französische Zustände“, in: *Heines Werke*. Säkularausgabe, Bd. 7 (1970), S. 65-308, hier S. 176.

¹⁵⁹ Vgl. Karlheinz Barck: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 1, S. 550.

¹⁶⁰ Olinde Rodriguez: „L'artiste, le savant et l'industriel“, in: Claude Henri de Saint-Simon: *Oeuvres*, Bd. 5 (Paris 1966), S. 204; zitiert nach Karlheinz Barck, *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 1, S. 549.

¹⁶¹ Vgl. etwa den (französischen) Avantgardebegriff von Guillaume Apollinaire, in dessen Zentrum die Kategorie des Neuen steht. Guillaume Apollinaire: „L'esprit nouveau et les poètes“ (1917), in: G. A.: *Oeuvres*

Auseinandersetzung mit ihren Erfahrungen vom Mai 1968 als Symbol für Avantgarde-Bewegungen bezeichnet.¹⁶² Peter Bürger hat in seiner epochalen Studie über die *Theorie der Avantgarde* allerdings darauf aufmerksam gemacht, dass die Kategorie des ‚Neuen‘ zur Erfassung der historischen Avantgardebewegungen nur dann anwendbar wäre, wenn es sich um die Erfassung einer Veränderung der künstlerischen Darstellungsmittel handelte. Da jedoch, so Bürger, die historischen Avantgardebewegungen einen totalen Bruch mit alten Traditionen bewirkten, in dessen Folge es zu einer Veränderung des ganzen Darstellungssystems gekommen ist, sei die Kategorie des ‚Neuen‘ zur Beschreibung der Avantgardebewegung nicht geeignet. Der Begriff des ‚Neuen‘ sei aus diesem Grund zwar nicht falsch, betont Bürger, aber zu allgemein und unspezifisch, um das Einschneidende eines derartigen Traditionsbruchs präzise zu bezeichnen.¹⁶³

Der Bruch mit Traditionen entwickelte sich nach dem 1. Weltkrieg zum kleinsten gemeinsamen Nenner des Verständnisses von Avantgarde. Damit gemeint war in erster Linie eine Abkehr von realistischen und naturalistischen Formen, die – wie Bürger anmerkt – unter anderem auf das Aufkommen der Photographie zurückzuführen ist: gleichzeitig mit den technischen Möglichkeiten der exakten Wiedergabe der Natur durch das neue Medium verkümmerte die Abbildfunktion der Kunst, denn die Avantgardisten wurden sich der Unmöglichkeit einer objektiven Darstellung von Wirklichkeit bewusst.¹⁶⁴ Was sie allerdings forderten war die Wiedereinbeziehung der Kunst in die Lebenspraxis, denn durch den Autonomiestatus, der der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft zugewiesen worden war, hatte sie ihre Bedeutung eingebüßt. Dies war allerdings ein nicht völlig widerspruchsfreies Unterfangen, denn wenn die Kunst Teil von der Lebenspraxis ist, verliert sie die Distanz und mit ihr die Fähigkeit zur Kritik.¹⁶⁵

Bezogen auf Kunst war der Avantgardebegriff stets politisch konnotiert, und diese Konnotation verstärkte sich in den 1920er Jahren durch die künstlerische Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Prozessen: einerseits war es die Atmosphäre des Zerfalls, die sich zwischen 1. und 2. Weltkrieg in Europa ausbreitete, die verhandelt wurde, andererseits waren es die technischen Errungenschaften in Wissenschaft und Industrie, die schließlich auch neue Formen der Wahrnehmung und eine neue Ästhetik mit sich brachten. Walter Benjamin schrieb in dieser Zeit seine Gedanken über das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen

complètes, hrsg. v. M. Décaudin, Bd. 3, Paris 1966, S. 907-910.

¹⁶² Julia Kristeva: *La révolution du langage poétique. L'Avant-Garde à fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé*, Paris: Éditions du Seuil 1974.

¹⁶³ Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 83-85.

¹⁶⁴ Vgl. Ebenda, S. 41.

¹⁶⁵ Vgl. Ebenda, S. 66.

Reproduzierbarkeit auf; er ist der Überzeugung, dass sich durch die Veränderung der Reproduktionstechniken nicht nur die Wahrnehmung, sondern der ‚Gesamtcharakter der Kunst‘¹⁶⁶ verändert hat: „*In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.*“¹⁶⁷ Die ‚Einzigkeit‘ des Kunstwerks war die Grundvoraussetzung für seine ‚Aura‘, die allerdings bei dem ‚auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerk‘ Film gegenstandslos wird: „die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual.“¹⁶⁸

Die rasanten Entwicklungen der damaligen Zeit in Wissenschaft und Technik wirkten auf die Kunst zurück. Das Wahrnehmungsverhalten der Menschen ändert sich, wird durch neue Medien erweitert, es kommt zu einer ‚Industrialisierung der Sinne‘.¹⁶⁹ Schon Heinrich Heine betrachtete die Revolution in der Kunst als die Herausbildung einer neuen Technik: „Indessen, die neue Zeit wird auch eine neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in begeistertem Einklang seyn wird, die nicht aus der verblichenen Vergangenheit ihre Symbolik zu borgen braucht, und die sogar eine neue Technik, die von der seitherigen verschieden, hervorbringen muß.“¹⁷⁰ Heine akzentuiert den Gegensatz alt/neu als Leitdifferenz der Avantgarde.¹⁷¹ Dieser Gegensatz führt in der Avantgarde zu intermedialen Verschränkungen zwischen alten und neuen Künsten; der Film ermöglicht neue Formen des Ausdrucks, mit ihm rücken Tempo und Bewegung auf bislang unbekannte Weise in den Blick. Das bereits zitierte Manifest *L’esprit nouveau et les poètes* von Guillaume Apollinaire aus dem Jahr 1917 begreift Bewegung als technisches Prinzip einer neuen, avantgardistischen Ästhetik.¹⁷² In der Wahrnehmung ist die Bewegung an die Zeit gekoppelt; in der Avantgarde tritt die Kinematographie als die Kunst der Aufzeichnung von Bewegung in Konkurrenz zu den ‚stillstehenden‘ und somit gewissermaßen ‚zeit-losen‘ alten Kunstformen.

¹⁶⁶ Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, 3. Fassung, in: W. B.: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. I. 2, S. 486.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 482.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 481.

¹⁶⁹ Vgl. Gruber, *Die polyfrontale Avantgarde*, S. 40.

¹⁷⁰ Heinrich Heine: „Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris 1831“, in: *Heines Werke*. Säkularausgabe, Bd. 7 (1970), S. 7-61, hier S. 50.

¹⁷¹ Karlheinz Barck: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart: Metzler 2000-2005. Bd. 1 (2000), S. 550.

¹⁷² Guillaume Apollinaire: „L’esprit nouveau et les poètes“ (1917), in: G. A.: *Oeuvres complètes*, hg. v. M. Décaudin, Bd. 3, Paris 1966, S. 907-910. Zitiert nach: Karlheinz Barck, *Ästhetisches Wörterbuch*, Band 1, S. 555.

Die Künstler der Avantgarde nutzen die Aufbruchstimmung der politischen Bewegung für ihre Experimente. Sie formulierten Gedanken über einen möglichen Zusammenhang von Revolution und Kunst, wie etwa der Schriftsteller Sergej Tretjakow 1923:

In Zusammenhang mit der Revolution und der durch sie eröffneten Perspektiven muß auch die Frage der Kunst, als der ästhetischen Produktion und Konsumation und der Wechselbeziehung zwischen Kunst und Leben, aufgeworfen und geprüft werden. Dem praktischen Leben muß die Kunst in allen ihren Äußerungen in jedem Augenblick Farbe verleihen. Jeder muß zum Künstler und Erbauer dieses Lebens werden.¹⁷³

Ähnliche Überlegungen hatte drei Jahre zuvor der Volkskommissar für Aufklärung Anatoli Lunatscharski angestellt: in der Nr. 1 der Zeitschrift *Kommunistitscheskoje proswestschenije* war ein Text von ihm mit dem Titel *Die Revolution und die Kunst* erschienen, worin er der Kunst eine der Revolution dienende Rolle zugeordnet hatte:

Die Revolution, als eine Erscheinung von gewaltiger und vielseitiger Bedeutung, ist durch zahlreiche verwickelte Fäden verknüpft mit der Kunst.

Indes war dieser ihr Einfluß auf die Kunst in den ersten Jahren der Revolution kaum bemerkbar. [...] Somit können wir uns nicht rühmen, daß die Revolution (ich wiederhole: in den ersten Jahren) für sich hinreichend ausdrucksvolles künstlerisches Gewand hervorgebracht habe.

Andererseits konnte die Revolution auf die Kunst nicht nur Einfluß nehmen, sondern sie *brauchte* die Kunst auch. Kunst ist eine wuchtige Waffe der Agitation, und die Revolution war bestrebt, die Kunst zu Agitationszwecken sich anzupassen. [...] Die Revolution mußte *den Künstlern* ungemein viel *geben*, musste ihnen einen neuen Inhalt geben, und *die Revolution brauchte Kunst*. Das Bündnis zwischen ihr und den Künstlern musste früher oder später in Kraft treten.¹⁷⁴

Die Revolution sollte demnach auch in der Kunst ihren Ausdruck finden; Die Welt hatte sich verändert und die traditionellen Möglichkeiten der Kunst schienen für die Darstellung von Veränderung ungeeignet. Die Avantgardisten ließen den Naturalismus hinter sich. Ihre Kunst entstand in Auseinandersetzung mit Politik, Wissenschaft, Technik und den modernen Massenmedien, ihr Ziel war die Darstellung der Transformationen.

War dem Beginn der Theateravantgarde eine Strömung realistischer Darstellungsweisen (der Naturalismus der Stanislawski-Schule) vorausgegangen, so sollte an ihrem anderen Ende – nach jähem Abbruch avantgardistischer Experimente durch die stalinistische Kulturpolitik – neuerlich eine Periode des – nunmehr sozialistischen – Realismus folgen. Während die Inszenierung der sozialistischen Wirklichkeit in der Kunst des sozialistischen Realismus Propagandazwecken diente, nämlich der „ideologischen Umformung der werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus“¹⁷⁵, hatte es sich der Naturalist Stanislawski zu seiner Lebensaufgabe gemacht, durch die möglichst realitätsgetreue Wiedergabe der Natur die Schauspielkunst so zu vervollkommen,

¹⁷³ Sergej Tretjakow: „Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst“, in: S. T.: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze Reportagen Porträts*, S. 7-14, hier S. 14.

¹⁷⁴ Lunatscharski, „Die Revolution und die Kunst“, S. 29.

¹⁷⁵ Andrej Zdanov: „Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt.“ Rede am 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller 1935, in: Schmitt/Schramm, *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller*, S. 43-50.

dass sie den Ansprüchen des ‚wissenschaftlichen Zeitalters‘ gerecht werden konnte. Ausbildung und Training der Schauspieler nahmen dabei einen hohen Stellenwert ein. Sein Künstlertheater, das Stanislawski gemeinsam mit dem Dramaturgen Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko leitete, war 1898 mit dem Stück DIE MÖWE eröffnet worden. Der Autor des Stückes, Anton Tschechow, soll dabei einmal auf einer Probe erschienen sein, wo ihm ein Schauspieler erzählt haben soll, man höre bei der Aufführung Frösche quaken, Hunde bellen und Grillen zirpen. „Wozu das?“ – fragte Tschechow, und der Schauspieler antwortete: „Das ist realistisch!“ – „Realistisch?“ erwiderte Tschechow – „Die Bühne ist das Reich der Kunst. Wenn man in einem der schönen Gesichter auf einem Genrebild von Kramskoi¹⁷⁶ die gemalte Nase ausschneiden und eine aus Fleisch und Blut einsetzen würde, wäre die Nase wohl realistisch, aber das Bild zerstört.“¹⁷⁷

Der Avantgardebewegung schloss sich Stanislawski nicht an. Er betrachtete sein Theater als Teil des alten Russlands, das mit der Oktoberrevolution ausgelöscht worden war. Zu Beginn seiner Arbeit waren seine Ideen zunächst als „törichter Spleen eines eingebildeten und eigenwilligen Kapitalisten“¹⁷⁸ betrachtet worden, doch schon nach kurzer Zeit stellte sich heraus, dass er gerade rechtzeitig auf der Bühne der Theaterwelt erschienen war: Das Publikum hatte genug von den Darstellungskonventionen der erstarrten Posen des höfischen Theaters, Forderungen nach Natürlichkeit und Wahrheit auf der Bühne anstatt des schönen Scheins machten sich breit. Stanislawskis System hat das westliche Theater bis heute entscheidend geprägt: Der Schauspieler sollte demnach durch physische Handlungen seine Rolle jedes Mal neu erleben. Nicht Verstellung war seine Aufgabe, sondern seine möglichst restlose Verwandlung in die Bühnenfigur.

Doch nicht nur Stanislawski konnte mit den neuen Ideen der Theateravantgardisten nichts anfangen; umgekehrt wandte sich auch die Avantgarde entschieden gegen den alten Meister: Sein System wurde offiziell als „nichts anderes als ein Selbstbetrug, eine abstrakte hysterische Moral, die von bürgerlichen Ideologien zur besseren Erhaltung der kapitalistischen Grundsätze erdacht wurde“¹⁷⁹ verurteilt.

Von den politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen viel mehr angetan war jener Mann, in dem Stanislawski einst seinen begabtesten Schüler gesehen hatte: Wsewolod Meyerhold, geboren 1874 in der Stadt Penza ca. 600 Kilometer südöstlich von Moskau als Sohn deutscher Migranten,

¹⁷⁶ Iwan Nikolajewitsch Kramskoi (1837-1887) war ein russischer Maler und Kunstkritiker. Er setzte sich – unter dem Einfluss der russischen revolutionären Demokraten – u. a. für einen Realismus in der Kunst ein.

¹⁷⁷ Zitiert nach: Jürgen Rühle: *Das Gefesselte Theater. Vom Revolutionstheater zum Sozialistischen Realismus*, Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1957, S. 57.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 51.

¹⁷⁹ Ebenda, S. 50.

war einer der ersten namhaften Künstler in Russland, der sich noch vor der Revolution der Bolschewistischen Partei angeschlossen hatte.¹⁸⁰ Im Februar 1902 verließ Meyerhold das Moskauer Künstlertheater, nachdem es nach vier Jahren der Zusammenarbeit zum Bruch mit Stanislawski gekommen war. Meyerhold hatte am Künstlertheater die Schauspieltechnik des Erlebens, der Einfühlung und Identifikation des Schauspielers in die künstlerische Gestalt (Rolle), die Als-ob-Situation und die vierte Wand erlernt. Nun machte er sich auf den Weg, ließ Moskau und Russland hinter sich, um neue Theatergruppen, Theaterleute und Ideen zum Theater kennenzulernen. Vor allem Georg Fuchs' Schrift *Die Schaubühne der Zukunft* von 1904 motivierte ihn, eigene Wege einzuschlagen: Meyerhold begann nun selbst mit verschiedenen Formen nicht-naturalistischer Darstellung zu experimentieren. Er probierte Elemente alter europäischer Theaterformen wie der Commedia dell'Arte und dem traditionellen Jahrmarkttheater, interessierte sich aber auch schon bald für ostasiatisches, speziell für japanisches Theater. Ab 1908 arbeitete er (bis 1917) an den Kaiserlichen Hoftheatern (Andrinski Theater und Marinski Oper) in St. Petersburg, wo er begann, Elemente des japanischen Theaters in seine Inszenierungen einfließen zu lassen. Bei der Inszenierung des DON JUAN von Molière im Jahr 1910 etwa versuchte er, die Gemeinsamkeit von Molières Theater mit dem alten japanischen Theater aufzuzeigen:

Über die Inszenierung von Molières Don Juan sprechend, habe ich nicht zufällig an die Spielformen des alten japanischen Theaters erinnert. Aus Beschreibungen von Aufführungen des japanischen Theaters jener Zeit, als in Frankreich das Molière-Theater dominierte, kennen wir die besonderen Bühnenhelfer – die sogenannten Kurombo [sic! recte: ‚Kurogo‘] – in ihren schwarzen Kostümen, ähnlich den Priesterkutteln, soufflierten sie völlig offen den Schauspielern [...].¹⁸¹

Meyerhold stellte in dieser und weiteren Inszenierungen bereits das Ausstellen der Theatralität und des Spielcharakters in den Vordergrund. Er setzte das ‚spielerische Theater‘ dem ‚Literaturtheater‘ gegenüber, was ihn schließlich zur Pantomime führte: in der Harlekinade HOCHZEITSBITTER HARLEKIN betrieb Meyerhold Quellenforschung, um möglichst unverfälschte Spielformen aufzugreifen. Er ging von verlangsamten bis statuarischen Bewegungen über zu expressiver Rhythmik und fasste seine praktischen Erfahrungen im so genannten ‚Balagan‘¹⁸²-Konzept theoretisch zusammen:

¹⁸⁰ Ob sein Beitritt aber aus ‚ehrlicher Überzeugung‘ heraus geschehen war, wie Jürgen Rühle (Rühle, *Das gefesselte Theater*, S. 86) schreibt, oder ob Meyerhold nicht weniger ideologische Motive dazu getrieben hatten, sondern er im Bolschewismus die lang erwartete Möglichkeit erkannte, endlich seine Ideen, die er über die Jahre hinweg entwickelt hatte, umsetzen zu können, wie Alma Law und Mel Gordon (*Alma Law und Mel Gordon: Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor Training in Revolutionary Russia*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, 1996, S. 27) vermuten, sei dahingestellt.

¹⁸¹ W. E. Meyerhold: *Statji, Pisma, Retschi, Bessedy*. Moskau 1968, Bd. 1, S. 249 (Zitiert nach Bochow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, S. 31.)

¹⁸² Hebräisch für ‚Unordnung‘, ‚Chaos‘

Die antike Bühne brauchte keine Dekorationen wie die unsrige mit ihrem Streben nach Illusion. Der Schauspieler mit seiner Geste, seiner Mimik, seiner Bewegung, seiner Stimme war der einzige, der alle Ideen des Stückeschreibers ausdrücken mußte und konnte.¹⁸³

Diesen Schauspielertypus sah Meyerhold im ‚Cabotin‘ – einem wandernden Komödianten, Verwandten der Mimen, Histrionen und Jongleure – verwirklicht, der „Träger der Tradition echter Schauspielkunst“¹⁸⁴ sei. Bei ihm ist – wie auch im Theaterverständnis Meyerholds – das Sichtbarmachen des künstlich hergestellten Spiels zentral.

1913 erschien Meyerholds erstes Buch: *O teatre*¹⁸⁵ versammelt in verschiedenen Texten und Notizen seine Theater-Erfahrungen der ersten zehn Jahre des Experimentierens. Meyerhold fordert darin neue Formen der Darstellung und des Ausdrucks auf der Bühne und betont, dass dies nur durch das Training neuer Schauspieler erreicht werden kann. Zentral ist in dieser ersten Schrift Meyerholds zum Theater bereits die Betonung der Wichtigkeit von Bewegung, auf die er dann auch in seinem ersten eigenen Studio¹⁸⁶ den Schwerpunkt des Schauspielertrainings legt. In einem Seminar über *Techniques of Movement on the Stage*, das er 1914 in seinem Studio hält, betont Meyerhold:

Movement is the most powerful means of expression in the creation of a theatrical production. Deprived of words, costumes, footlights, wings, theatre auditorium, and left only with the actor and his mastery of movement, the theatre would still remain theatre. The spectator would learn the thoughts and motives of the actor by his movements, his gestures and his facial expressions.¹⁸⁷

Eine entscheidende Wende in die künstlerische Arbeit Meyerholds brachte die Revolution von 1917: die Schließung der Kaiserlichen Theater von St. Petersburg¹⁸⁸ bedeutete für ihn eine Befreiung von alten Zwängen und die Möglichkeit, nun endlich alle seine Ideen realisieren zu können. Das nachrevolutionäre Theaterleben bot ihm ein vollkommen freies Experimentierfeld. Mit der Verkündigung eines ‚Theateroktobers‘ verdeutlichte Meyerhold seine Absichten: Form und Inhalt des Theaters mussten revolutioniert und den neuen politischen Ideen angepasst

¹⁸³ N. D. Wolkow: Meyerhold. Moskau/Leningrad 1929, Bd. 1, S. 248 (Zitiert nach Bochow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, S. 32.)

¹⁸⁴ W. E. Meyerhold: *Statji, Pisma, Retschi, Bessedy*. Moskau 1968, Bd. 1, S. 249 (zitiert nach Bochow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, S. 193f.)

¹⁸⁵ Vgl. Konstantin Rudnitsky: *Meyerhold, the director*, Michigan: Ardis 1981, S. 141 u. S. 546.

¹⁸⁶ Gegründet 1912, befand sich das Studio zunächst in der Troitskaya und übersiedelte ein Jahr später in die Borodinskaya.

¹⁸⁷ Aus Meyerholds Beschreibung seines im Jahr 1914 abgehaltenen Workshops zum Thema „Techniques of Movement on the Stage“, in: *Lyubov'ke trem apel'sinam*, Nummer 4-5, 1914, S. 94 (Zitiert nach Law/Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, S. 23.)

¹⁸⁸ Meyerhold hatte von 1908 bis 1918 an den Kaiserlichen Theatern (Andrinski Theater und Marinski Oper) in St. Petersburg gearbeitet. Zu einer Kollegin seines Studios auf der Borodinskaya soll er im Herbst 1915 einmal gesagt haben: „Not once in all my years of employment ... have I gone in or come out of that door without a feeling of fear and apprehension that I might be stabbed in the back with a dagger.“ In: Aleksandr Gladkov: Meierkol'd gorit, in: *Novyi mir*, Nr. 8, 1961, S. 217. Zitiert nach Law/Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, S. 28.

werden.¹⁸⁹ Kurz nach der Oktoberrevolution war Wsewolod Meyerhold der einzige Theaterregisseur, der an einem vom neuen Volkskommissar für Aufklärung, Anatoli Lunatscharski, organisierten Treffen über die notwendig gewordene Reorganisation der Kunst teilnahm. Lunatscharski übergab ihm die Leitung der Theaterabteilung (TEO) des Volkskommissariats für Aufklärung (Narkompros). Meyerholds Inszenierungen am 1. Theater der RSFSR enthielten aktuelle agitatorische Proklamationen und galten als Musterbeispiele eines politischen Theaters.

Als der 10. Parteitag der KPdSU im März 1921 aufgrund der katastrophalen Wirtschaftslage die Neue Ökonomische Politik (NÖP) beschließt¹⁹⁰, fällt das 1. Theater der RSFSR diesen Maßnahmen zum Opfer und Meyerhold verliert seine Stellung als Leiter der Theaterabteilung des Narkompros. Er gründet noch im selben Jahr ein eigenes Theaterlaboratorium mit dem Namen GWYRM (Gossudarstwennyje Wyschije Reshisserskije Masterskije, Staatliche Höhere Regiewerkstätten) (ab 1922: GWYTM (Gossudarstwennyje Wyschije Teatralnyje Masterskije, Staatliche Höhere Theaterwerkstätte)) und beginnt mit der Ausbildung junger Schauspieler und Regisseure auf der Basis eines neuen Programms, welches er aus seiner jahrelangen Erfahrung mit Experimenten als Schauspieler und Regisseur entwickelt hatte. Er verzichtet vollkommen auf alte Theatertraditionen (Vorhang, Kulissen, Bühnenbild). Selbst der Text war zweitrangig, denn sein neues Theater stellte das körperliche Training des Schauspielers nun ganz in den Mittelpunkt: „Meyerhold konnte alles auf der Bühne vorspielen – Männer, Frauen, gleich welche Rolle. Er konnte für einen Schauspieler jedes beliebige Stadium der Geschichte des vorrevolutionären Theaters vorspielen. Er blätterte die Geschichte vor den Augen seiner Schüler auf; [...] Doch es fiel ihm schwer, einen Text wiederzugeben – die Bewegung unterdrückte das Wort“¹⁹¹ – erinnert sich Meyerholds Zeitgenosse Viktor Sklovskij.

Meyerhold betrachtete den Umstand, dass einerseits der Ausbildung von Schauspielern in der jungen Sowjetunion nur wenig Beachtung geschenkt wurde, andererseits aber dem Theater beim Aufbau des Sozialismus eine zentrale Rolle – ganz im Sinne einer Verbindung von Kunst und

¹⁸⁹ Wsewolod E. Meyerhold/Alexander I. Tairow/Jewgeni B. Wachtangow: *Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters*, Leipzig: Philipp Reclam jun. 1972, S. 38.

¹⁹⁰ Sergej Tretjakow bringt in dem Aufsatz über *Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst* seinen Unmut über diese Entwicklung zum Ausdruck: „In Russland kriecht unter dem Schutz des NEP, vielleicht etwas diskreter und vorsichtiger, aber ebenfalls hartnäckig aus allen Löchern das Gesindel, das beschlossen hat, daß es für die Revolution Zeit sei zu krepieren (genauso als wäre die Revolution eine Art Durchzug, dem man ein Ende machen kann, wenn man das Klappfensterchen schließt), daß es Zeit sei, aufs neue die „großen hellen Schatten“ der russischen Kultur (lies: der Kultur der bürgerlichen Intelligencija) herbeizurufen, daß nun genug vom Menschen geredet worden sei in Verbindung mit den titanischen Anstrengungen des Produktionskollektivs; [...]“ (Sergej Tretjakow: „Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst“, in: S. T.: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze Reportagen Porträts*, S. 7-14, hier S. 7.)

¹⁹¹ Viktor Sklovskij: *Ejzenstejn*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977, S. 92.

Leben – zugehört wurde, als eine Ironie.¹⁹² Während andere Bereiche der sowjetischen Gesellschaft in rasantem Tempo modernisiert, industrialisiert und technisiert wurden, schienen die Entwicklungen im Theater diesem Prozess weit hinterherzuhinken. Meyerhold ließ sich von den modernen Methoden der Technik und Industrie (dem Taylorismus¹⁹³) sowie der Psychologie und Erziehung (der Reflexologie¹⁹⁴) inspirieren und gab seinem Programm zur Ausbildung von Schauspielern den Namen ‚Biomechanik‘. In dem kurzen Vortrag *Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik* stellte Meyerhold am 12. Juni 1922 erstmals seine neue Methode vor. Den Körper des Schauspielers bezeichnete er darin als ‚Material‘, das es nun zu organisieren gilt:

In der Kunst haben wir es stets mit der Organisation des Materials zu tun. Der Konstruktivismus forderte vom Künstler, auch Ingenieur zu sein. [...] Die Kunst des Schauspielers besteht in der Organisation seines Materials, das heißt in dem Vermögen, die Ausdrucksmittel seines Körpers richtig einzusetzen.¹⁹⁵

Die praktische Umsetzung der ‚Biomechanik‘ war bereits zwei Monate zuvor in der Aufführung *DER GROBMÜTIGE HAHNREI* öffentlich präsentiert worden. Meyerhold stand damit sofort im Blickpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit – die Inszenierung hatte eine lang anhaltende Debatte von begeisterten Anhängern (wie z. B. der Choreograph Nikolai Foregger, der die Aufführung als Sieg der neuen Theaterkunst feierte) und erbitterten Gegnern (wie z. B. Anatoli Lunatscharski, der sich „auf die Seele gespuckt“ fühlte) ausgelöst.¹⁹⁶

In der Avantgarde färben die Künste aufeinander ab und durchdringen einander, Kino- und Theaterregisseure, Maler und Photographen arbeiten zusammen, die Grenzen der einzelnen Disziplinen verschwimmen zum Teil, Intermedialität wird zu einer dominierenden kulturellen Praxis. Mit den ersten Experimenten der Speicherung laufender Bilder auf Zelluloid rückt die Bewegung und mit ihr das Tempo auf gänzlich neue Weise in den Blick – eine Neuordnung des

¹⁹² Law/Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, S. 34.

¹⁹³ Der Taylorismus war ein Rationalisierungskonzept, welches darin bestand, durch Segmentierung der Arbeitsbewegungen in kleinste Einheiten eine optimale, also minimale Arbeitsbewegung zu entwickeln und einen geschlossenen Bewegungskreislauf zu bilden. In der Sowjetunion entwickelte Alexej Gastew – nach amerikanischen Vorbild – eine Konzeption, in der ein Arbeiter über die perfekte Beherrschung einfacher Arbeitsgeräte in die Lage versetzt werden sollte, komplexe Maschinen zu beherrschen.

¹⁹⁴ Die Idee der zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Iwan Pawlow entwickelten Reflexologie, wonach Emotionen als Reflex physischer Prozesse entstehen, ist eine gegen die Individualpsychologie gesetzte Objektivierung. Meyerhold stößt auf der Suche nach einer objektiven, wissenschaftlichen Grundlage für seine praktischen Versuche zunächst auf die Physiologie, dann auf die Reflexologie, die für seine Biomechanik aus zweierlei Gründen interessant wird: Erstens sollten Meyerholds Schauspieler ihre Rollen nicht ‚lernen‘, sondern sich durch ein bestimmtes Prinzip einprägen; Sie sollen sich den Platz ihres Körpers in einem bestimmten Raum, zu einer bestimmten Zeit einprägen, dann von der Bewegung zum gesprochenen Wort kommen, und ihre Emotionen aus Reflexen herleiten. (Vgl. Jörg Bochow: *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*. S. 70-75.) Zweitens war es ein Ziel von Meyerholds Theater, eine *Reaktion* des Publikums auf das Bühnengeschehen zu erhalten – eine Idee, die ebenfalls aus der Reflexologie stammte. (Vgl. Law/Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, S. 38).

¹⁹⁵ Wsewolod Meyerhold: „Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik“, in: *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, hrsg. v. Jörg Bochow, S. 15.

¹⁹⁶ Vgl. Bochow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, S. 165.

Gesichtssinns zeichnet sich ab.¹⁹⁷ Besonders zwischen Film und Theater bestehe in dieser Zeit eine enge Verbindung: im Theater ausprobierte Methoden – etwa die Montage – werden auf den Film ungelegt und dort erprobt. Auf der anderen Seite bieten die technischen Errungenschaften des Film der transitorischen Kunst des Theaters Möglichkeiten zur Speicherung und Dokumentation.

Zu Meyerholds Schülern des ‚Biomechanik‘-Trainings der ersten Stunde zählte ein „clownish-looking engeneer from Riga“¹⁹⁸, der im August 1921 die Aufnahmeprüfung für GWRM bestanden hatte. In den drei darauffolgenden Jahren der Zusammenarbeit mit Meyerhold erlernte dieser junge Mann das schauspielerische Handwerk und perfektionierte die biomechanischen Körpertechniken. Obwohl dieser Schüler Meyerholds mit dem Namen Sergej Eisenstein später, als weltweit berühmter Filmregisseur internationale Größen wie Charles Chaplin, George Gershwin, Marlene Dietrich und Douglas Fairbanks kennenlernen und beobachten sollte, erinnert er sich am Ende seiner Laufbahn bei der Niederschrift seiner Autobiographie vor allem an die ersten drei Tage seiner Begegnung mit Meyerhold: „[...] not a single of these impressions will ever erase from my memory the impressions left on me by those three days. ... I remember shivering continuously. I was not cold; it was excitement, it was nerves stretched to their limit.“¹⁹⁹

Kurz vor der Premiere des GROBMÜTIGEN HAHNREIS wurde Eisenstein zum Leiter der Theaterabteilung des Moskauer Proletkult²⁰⁰ ernannt und hatte in dieser Position nun völlige Freiheit als Regisseur. In den letzten Monaten war es immer wieder zu Streitereien mit Meyerhold gekommen, und mit der Zeit wurde immer klarer, dass Eisenstein bereits weit über seine Rolle als Schüler hinausgewachsen war.²⁰¹ Er beendete seine Lehrjahre bei Meyerhold und widmete sich von nun an verstärkt seiner Aufgabe als Leiter der Theaterabteilung des Proletkult.

Eisenstein war der Ansicht, dass nicht etwa Handlung, Sprache oder dramatische Interaktionen die Schlüssel zu einer neuen, ideologischen Schauspielkunst waren, sondern vielmehr jene

¹⁹⁷ Walter Benjamin begreift den Durchbruch der Moderne als Revolution visueller Wahrnehmungs- und Repräsentationsformen; die Moderne sei durch eine ‚Neuorientierung des Gesichtssinns‘ gekennzeichnet, so Benjamin in seinen Studien über das Paris des neunzehnten Jahrhunderts. Vgl. Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. 5, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006.

¹⁹⁸ Law/Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, S. 78.

¹⁹⁹ Sergej Eisenstein: *Immoral Memories*. Houghton Mifflin: Boston 1983, S. 79.

²⁰⁰ Proletkult = Abkürzung für **Proletarische Kultur**.

²⁰¹ Im Dezember 1922 erhielt Eisenstein eine Nachricht von Meyerholds Ehefrau Sinaida Raich: „I consider it essential for you to leave Meyerhold, just as Meyerhold once left Stanislavsky. You have matured. I would suggest that you yourself terminate your studies here. When the pupil is not merely the equal to his teacher, but superior, then it is best for the pupil to leave.“²⁰¹ (RGALI, 1923-1-2065, S. 1, zitiert in *Vstrechi s prošlym*, S. 314f. Zitiert nach Law/Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, S. 80.)

Elemente, die emotionale oder ideologische Reaktionen beim Zuschauer auslösten.²⁰² Er nannte diese Elemente ‚Schocks‘ bzw. ‚Attraktionen‘²⁰³ und entwickelte parallel zur Arbeit an seiner ersten eigenen Inszenierung *DER GESCHEITESTE* (Premiere war am 8. Mai 1923) seine erste Theorie über die *Montage der Attraktionen*. Beim *GESCHEITESTEN* – eine zeitgenössische Karikatur auf das Stück *EINE DUMMHEIT MACHT AUCH DER GESCHEITESTE* von Ferdinand Ostrovski, die Eisenstein gemeinsam mit dem Schriftsteller Sergej Tretjakow erarbeitete – blieb die szenische Handlung zwar als Voraussetzung erhalten, wurde aber in einzelne Stücke – nach dem Vorbild einzelner Nummern einer Zirkusvorstellung ‚Attraktionen‘ genannt – zerlegt. Viktor Sklovski bezog als zeitgenössischer Beobachter der Arbeiten Eisensteins zur Anwendung der Attraktionsmontage im *GESCHEITESTEN* Stellung:

Die Attraktionen waren echt, und ihre Echtheit unterstrich die theatralische Parodie. Die Bedeutungsstruktur des ‚Gescheitesten‘ von Ostrovskij verschwand unter dieser ungeheuren Überfrachtung mit Kunstgriffen ebenso wie die Motivierung der Handlung und der Zeit. Die Entblößung des Theatralischen war stärker als in irgendeiner Aufführung Vachtangovs oder Mejerholds. Es war eine Aufführung darüber, wie man eine Aufführung inszeniert – ein Werwolf. Wenn man den Kopf dieser Aufführung abgeschlagen hätte, so wäre unter ihrer Haut das umgewendete Fell des Theaters zum Vorschein gekommen (so sprach man im Mittelalter über Werwölfe), obgleich ihre Haut die des Zirkus war. Man parodierte Ostrovskij, man parodierte das Theater im allgemeinen, und das Erlebnistheater im besonderen; man parodierte selbst die Idee einer szenischen Verknüpfung der Einzelteile.²⁰⁴

Bei Eisensteins Verwendung der Montage hatten Prinzipien des Stummfilms Eingang in das Theater gefunden: die Bloßlegung von Eigenständigkeit und Wechsel der Einzelteile sowie der Vorrang der Bewegung gegenüber dem – im Film stummen – Wort. Die Pause drang ins Theater ein und wurde zur Konkurrentin des Textes.²⁰⁵

Sergej Eisenstein zielte mit seinem Theater allerdings nicht nur auf einen Bruch mit alten Darstellungskonventionen. Sein erstes Manifest über die *Montage der Attraktionen* beginnt ganz im Sinn der Avantgardebewegung, die eine Aufhebung der Institution Kunst überhaupt intendierte:

Kurz gesagt: Das Theater-Programm des Proletkult besteht nicht in der ‚Verwendung von Werten der Vergangenheit‘ oder in der ‚Erfindung neuer Formen des Theaters‘ – sondern in der Abschaffung der Institution Theater als solcher, die durch ein beispielgebendes Schaulaboratorium zu ersetzen ist, welches die Errungenschaft hinsichtlich einer Anhebung der Qualifikation der Massen bezüglich ihrer Wappnung für den Alltag demonstriert. Das Organisieren von Werkstätten und die Ausarbeitung eines wissenschaftlichen

²⁰² Law/Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, S. 81.

²⁰³ Sergej Eisenstein erklärt in dem Text, was er unter einer Attraktion versteht: „Eine Attraktion (bezogen auf das Theater) ist jedes aggressive Moment des Theaters, das heißt jedwedes seiner Elemente, das den Zuschauer einer sinnlichen oder psychologischen Einwirkung aussetzt, welche ihrerseits experimentell erprobt und mathematisch auf bestimmte emotionale Erschütterungen des Rezipienten hin durchgerechnet wurde, wobei diese in ihrer Gesamtsumme einzig und allein die Möglichkeit einer Wahrnehmung der ideel-inhaltlichen Seite des Vorgeführten – der letztendlichen ideologischen Aussage bedingen. (Der Erkenntnisweg ‚Über das lebendige Spiel der Leidenschaften‘ ist für das Theater spezifisch.) [...] In formaler Hinsicht definiere ich die Attraktion als selbständiges und primäres Konstruktionselement einer Aufführung – als molekulare Einheit (das heißt Bestandteil) der *Wirksamkeit* eines Theaters und der *Bühnenkunst* überhaupt.“ In: Sergej Eisenstein: „Montage der Attraktionen“, in: S. E.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 10-11.

²⁰⁴ Sklovskij, *Ejzenstein*, S. 101.

²⁰⁵ Ebenda, S. 104.

Systems zur Vervollkommnung dieser Fertigkeit ist eine unmittelbare Aufgabe für die wissenschaftliche Abteilung des Proletkult auf dem Gebiet des Theaters.²⁰⁶

In dieser Passage kommt auch gleich noch ein weiteres Ziel der Avantgardebewegung zum Ausdruck: die Rückführung der Kunst – in dem Fall der Theaterkunst – in die Lebenspraxis. Die Technik der Montage von Attraktionen veränderte Eisenstein zufolge auf radikale Weise die Möglichkeiten in den Konstruktionsprinzipien einer auf die Zuschauer „einwirkenden Struktur“:

Anstelle der statischen ‚Widerspiegelung‘ eines vom Thema her erforderlichen Ereignisses und der Möglichkeit, es ausschließlich mit Hilfe von Wirkungen zu gestalten, die logisch mit der Handlung verknüpft sind, wird eine neue Methode vorgeschlagen – die freie Montage von willkürlich ausgewählten, selbständigen (auch außerhalb dieser vorgegebenen Komposition und Handlungslinie funktionierenden) Einwirkungen (Attraktionen), allerdings mit einer genauen Orientierung auf einen bestimmten thematischen Endeffekt – die Montage der Attraktionen.²⁰⁷

Bevor sich Eisenstein 1924 vollständig von der Theaterarbeit zurückzog, um sich nur noch dem Film zu widmen, setzte er seine Experimente mit der *Montage der Attraktionen* in den Stücken HÖRST DU, MOSKAU?! und GASMASKEN fort. Sein kinematographisches Debüt hatte er schon mit dem Kurzfilm GLUMOWS TAGEBUCH, der als eine der Attraktionen in die Theateraufführung des GESCHEITESTEN eingefügt worden war, gehabt.²⁰⁸ Nun aber widmete sich Eisenstein der Arbeit am ersten großen Filmprojekt STREIK. Die Filmkunst verstand er als eine „Kunst der Kopplungen“, für die der Einsatz der Attraktionsmontage noch eher möglich war als im Theater.²⁰⁹ Für STREIK überarbeitete Eisenstein die fürs Theater konzipierte *Montage der Attraktionen* zur *Montage der Filmattraktionen* und erkennt, dass die Wirksamkeit des Films mittels Kopplung und Anhäufung notwendiger Assoziationen in der Psyche des Zuschauers zustande kommt.²¹⁰ In seinen nächsten Filmen arbeitet Eisenstein dann mit der Montage von Assoziationen weiter: nacheinander entstehen PANZERKREUZER POTESKIN (1925), OKTOBER (1927) und DIE GENERALINIE (1926-1929), mit denen der Name Eisensteins weit über die Grenzen der Sowjetunion hinaus Bekanntheit erlangt. Parallel zur praktischen Filmarbeit formuliert der Regisseur stets seine Erfahrungen und die sich daraus ergebenden Entwicklungen seiner Ideen in theoretischen Texten. Entscheidend für Eisensteins weitere Arbeit ist etwa ein Experiment im Film PANZERKREUZER POTESKIN, bei dem drei statische, steinerne Löwen (ein schlafender, ein aufwachender und ein brüllender) nacheinander montiert werden, was einerseits einen Bewegungseffekt produzierte und andererseits ein Spiel mit verschiedenen Assoziationen und Bedeutungen provozierte. In dem Text *Béla vergisst die Schere* spricht Eisenstein 1926 von

²⁰⁶ Sergej Eisenstein: „Montage der Attraktionen“, in: S. E.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 9.

²⁰⁷ Ebenda, S. 12.

²⁰⁸ Eisenstein hatte dafür einen Montagekurs bei Lew Kuleschow, dem ersten Montage-Experimentator der Sowjetunion, besucht.

²⁰⁹ Sergej Eisenstein: „Montage der Filmattraktionen“, in: Eisenstein, *Jenseits der Einstellung*, S. 16.

²¹⁰ Ebenda, S. 17.

seiner „zweiten literarischen Periode“, die mit einer aus der ‚Löwensequenz‘ gewonnenen Erkenntnis nun anbräche:

Die Symbolik des Films [...] darf nämlich nicht aus der gefilmten Symbolik der Gestikulierungen eines – oder auch mehrerer – Menschen aufgebaut werden (Nähe zum Theater) und ebenso wenig aus einer selbständigen Gemälde-Symboliererei, die einer gemäldeartigen Einstellung eigen ist (Nähe zur Malerei). So seltsam es auch klingen mag: Die filmische Symbolik, s. h. die spezifische Symbolik des Films, darf nicht im System der bildenden und darstellenden Künste (Malerei und Theater) gesucht werden. Das Verständnis des Films tritt jetzt in seine „zweite literarische Periode“. In die Phase seiner Annäherung an die Symbolik der Sprache. Der Rede.²¹¹

Diese Idee Eisensteins, der Film solle weniger der Methodik von Theater und Malerei als vielmehr jener der Sprache folgen, wird 1929 in *Dramaturgie der Filmform* nochmals wiederholt und vertieft: Eisenstein zeigt anhand der Zusammensetzung der japanischen Schriftzeichen, wie Bedeutungen kreiert werden, und er vergleicht sie mit seiner Vorstellung von Montage.²¹²

Dass der Film – als ein Faktor emotionaler Einwirkung auf die Massen betrachtet – in seiner Entwicklung dennoch auf Erfahrungen aus Bereichen anderer Künste zurückgreifen kann, bemerkt Eisenstein immer wieder in seinen Texten. Gemeinsamkeiten bestünden vor allem zwischen Theater und Film, nämlich im Grundstoff – dem Zuschauer – und in der Zielsetzung: „die Bearbeitung dieses Zuschauers in einer gewünschten Richtung mittels einer vorausberechneten Druckausübung auf seine Psyche“²¹³. Während jedoch die Wirkung im Theater „vornehmlich durch die physiologische Wahrnehmung eines real ablaufenden Fakts [...] erzielt wird, so geschieht das im Film mittels Kopplung und Anhäufung von – dem Anliegen entsprechenden – notwendigen Assoziationen in der Psyche des Zuschauers, die durch einzelne Elemente eines praktischen in Montageabschnitte zerlegten Fakts hervorgerufen werden.“²¹⁴

„Montage“ bedeutete für Eisenstein also nicht nur ein technisches und künstlerisches Stilmittel, sondern vor allem auch die Möglichkeit der Beeinflussung, Bearbeitung und Erziehung des Zuschauers ‚in eine gewünschten Richtung‘ – was im Falle Eisensteins soviel wie ‚im Geiste der Revolution‘ bedeutete, die er in seinen Texten immer wieder zum Thema macht. *Dramaturgie der Filmform*, im Untertitel *Der dialektische Zugang zur Filmform*, beginnt mit einem Zitat von Marx und Engels²¹⁵ und endet mit einer Aussage Lenins, wonach das Kino die wichtigste von allen Künsten ist.²¹⁶

²¹¹ Sergej Eisenstein: „Béla vergisst die Schere“, in: Eisenstein, *Jenseits der Einstellung*, S. 50-57, hier S. 55.

²¹² Sergej Eisenstein: „Dramaturgie der Film-Form“, in: Eisenstein, *Jenseits der Einstellung*, S. 88-111, hier S. 92.

²¹³ Sergej Eisenstein: „Montage der Filmattraktionen“, in: Eisenstein, *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. S. 15-40, hier S. 15.

²¹⁴ In: Ebenda, S. 17.

²¹⁵ „Nach Marx und Engels ist das System der Dialektik nur die bewusste Reproduktion des dialektischen Ablaufs (Wesens) äußerer Vorgänge der Welt“, in: Eisenstein, „Dramaturgie der Filmform“, S. 88.

²¹⁶ Lenin 1922 in einem Gespräch mit Anatoli Lunatscharski, Vgl.: Günther Dahlke und Lilli Kaufmann [Hg.]:

Eisenstein war nicht der einzige, der sich zur damaligen Zeit Gedanken über die Rolle des Zuschauers im Theater machte. Viele der nachnaturalistischen Schauspieltheorien beschäftigten sich explizit mit dem Faktor Publikum. Meyerhold etwa definierte als vierte Grundlage des Theaters neben Autor, Regisseur und Schauspieler den Zuschauer und nannte diesen den ‚vierten Schöpfer‘: der Zuschauer war in Meyerholds Inszenierungen dazu angehalten, mit seiner Vorstellungskraft schöpferisch das zu vollenden, was auf der Bühne nur angedeutet wurde.²¹⁷ Er sprach von der Schaffung eines neuen Schauspielers, der imstande war, die Zuschauer mitzureißen und zu verändern.²¹⁸

Meyerhold unterschied von anderen avantgardistischen Theaterreformern seine langjährige und noch vor-revolutionäre Erfahrung mit verschiedenen Darstellungsformen. Als seinen einzigen wirklichen Konkurrenten betrachtete er Alexander Tairow²¹⁹, der wie Meyerhold aus der Stanislawski-Schule hervorgegangen war. Das Experimentieren im Studio mit neuen Möglichkeiten der Darstellung und das Training der Schauspieler standen auch bei ihm im Zentrum des Interesses.

Tairow hatte im Jahr 1912 eigentlich schon beschlossen gehabt, das Theater zu verlassen; In seinen Augen war es zum bloßen Sprachrohr der Literatur geworden war und hatte aufgehört, Theater zu sein. Die Kunst des Schauspielers sei zugunsten ‚nebensächlicher Theaterelemente‘ verloren gegangen, so Tairow.²²⁰ Doch als er 1913 nach Moskau kam und die dort neu entstehende Theaterszene kennenlernte, änderte der junge Schauspieler/Regisseur seine Pläne, blieb in der Hauptstadt, begann mit der Entwicklung eines eigenen Konzepts und eröffnete schließlich 1914 sein eigenes Theater.

Alexander Tairow begann seinen Weg zu einem neuen Theater zunächst mit der Formulierung ‚negativer Grundsätze‘. Er war sich noch nicht darüber im Klaren, wie sein neues Theater auszusehen hatte, aber er wusste schon genau, wie es nicht auszusehen hatte: obwohl er wie seine Kollegen den Schwerpunkt auf die Arbeit mit dem Schauspieler legte, war sein Weg weder der des naturalistischen Theaters seines ehemaligen Lehrers Stanislawski noch jener von Meyerholds antinaturalistischen Experimenten. Beide Konzepte erwähnt er immer wieder ablehnend in den

...wichtigste aller Künste. *Lenin über den Film*, Dokumente und Materialien, Berlin: Henschel 1970, S. 278.

²¹⁷ Wsewolod E. Meyerhold: *Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche*, 2 Bde., Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1979, hier Bd. 1, S. 135.

²¹⁸ Ebenda, S. 476.

²¹⁹ Manchmal aus dem Russischen auch mit ‚Tairoff‘ übersetzt.

²²⁰ Tairoff, *Das entfesselte Theater*, S. 39.

Aufzeichnungen eines Regisseurs,²²¹ die er zwischen 1915 und 1920 parallel zu seiner praktischen Arbeit verfasste und die 1923 anlässlich der ersten großen Tournee seines Theaters unter dem Schlagworttitel *Das entfesselte Theater* erschienen: sie stünden wie These – die ungeformte Natur des Naturalismus von Stanislawski – und Antithese – die unnatürliche Form des Meyerholdtheaters – zueinander. Erst die Synthese der Konzepte würde den Prozess der Suche nach einer neuen Schauspielkunst vollenden:

Synthetisch ist ein Theater, das alle Arten der Bühnenkunst organisch in sich vereinigt, so dass in ein und derselben Aufführung alle Elemente, die bisher künstlich auseinander gehalten wurden – die Elemente des Wortes, des Gesangs, der Pantomime, des Tanzes und sogar des Zirkus –, ein in harmonischer Verflechtung schließlich einheitliches Theaterwerk ergeben.²²²

Tairow glaubte, dass es zur Errichtung eines derartigen Theaters eines ‚Meisterschauspielers‘ bedurfte. Er eröffnete sein Kammertheater²²³ am 25. Dezember 1914 mit einem indischen Stück²²⁴, was den Bruch mit der eigenen Tradition erleichtern und die Schauspieler „von den Fesseln des gegenwärtigen Theaters lösen“²²⁵ sollte. Er arbeitete mit dem „nackten, bemalten, im freien Rhythmus sich bewegenden Körper“, um „mehr Möglichkeiten zur Erreichung der wahren emotionellen Form“²²⁶ zu haben. Doch bald sah sich Tairow vor ein Problem gestellt: ihm stand zwar ein „geschmeidiges“ und „sehr verständnisvolles“, aber „in der Mehrzahl technisch noch wenig ausgebildetes Schauspielermaterial“²²⁷ zur Verfügung. Die Gründung einer eigenen Schule zur Ausbildung von Schauspielern erschien nun unerlässlich, doch erst die Revolution von 1917 brachte für Tairow die entscheidende Wende: der Theateroktober holte sein Theater aus der weltfremden und esoterischen Exklusivität, in der es sich bis dahin abgespielt hatte, in den Trubel des öffentlichen Lebens.²²⁸

Ähnlich wie Meyerhold bezeichnete auch Tairow Leib, Atem und Stimme des Schauspielers als ‚Material‘, welches mit einer äußeren Technik ausgewertet werden musste. In seiner Schule, die 1923 Öffentlichkeitsstatus erhielt, arbeitete er vorwiegend mit jungen Leuten im Alter von sechzehn bis zwanzig Jahren und führte neben plastischen und tänzerischen gymnastischen

²²¹ Tairoff distanziert sich in diesem Werk auch ausdrücklich von Arbeiten und Thesen anderer zeitgenössischer Theaterreformer wie Edward Gordon Graig oder Nicolai Ewreinow.

²²² Tairoff, *Das entfesselte Theater*, S. 52.

²²³ „Wir wollten in voller Unabhängigkeit vom kommunen Zuschauer arbeiten, der sich in den Theaterräumen festgesetzt hatte; wir wollten ein kleines Kammerauditorium unserer eigenen Zuschauer haben, die unbefriedigt gleich uns leidenschaftlich das Neue suchten; wir wollten dem Theaterphilister von vornherein klarmachen, dass wir um seine Freundschaft nicht warben und seine Nachmittagsbesuche nicht brauchten. Aus diesem Grunde nannten wir unser Theater – Kammertheater.“ Tairoff, *Das entfesselte Theater*, S. 54.

²²⁴ Das Schauspiel SAKUNTALA des indischen Dichters Kalidasa aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. – das Stück gilt als das Nationaldrama des indischen Theaters.

²²⁵ Tairoff, *Das entfesselte Theater*, S. 55.

²²⁶ Ebenda, S. 57.

²²⁷ Ebenda, S. 56.

²²⁸ Jürgen Rühle: *Das gefesselte Theater*, S. 105.

Übungen zur Förderung der freien Beweglichkeit des Körpers Fecht-, Akrobatik- und Jonglierübungen ein. Die Bewegungen des Körpers des Schauspielers waren für Tairow das Wesentliche des Theaters. Literatur diene dem Theater „auf seiner gegenwärtigen Entwicklungsstufe“²²⁹ lediglich als ‚Material‘:

Wir wissen, daß die Blütezeiten des Theaters immer dann eintreten, wenn das Theater auf geschriebene Stücke verzichtete und sich seine eigenen Szenarien schuf.

Zweifellos wird das von uns ersohnte Theater, an dessen Verwirklichung wir arbeiten, früher oder später ebenfalls dazu gelangen. [...]

Jenes neue echte Theater, das wir anstreben und von dem ich hier rede, wird nicht von der Literatur, sondern von dem neuen Meisterschauspieler geschaffen, dem es schon jetzt, bei seinen ersten Schritten, in dem ihm von der Literatur angewiesenen Rahmen zu eng wird.²³⁰

Im Theater der russischen Avantgarde vollzog sich ein Paradigmenwechsel: gleichzeitig mit der politischen Bewegung erlebte das Theater der jungen Sowjetunion eine Hochblüte, in der der Schauspieler mit seinem Körper – und nicht mehr die Sprache des Textes – im Mittelpunkt stand. Allerdings blieb dieses Phänomen in jener Zeit nicht auf Russland beschränkt; generell ist in den zwanziger und dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts eine ‚Wiederentdeckung‘ des Körpers im europäischen Theater zu verzeichnen.

²²⁹ Tairow, *Das entfesselte Theater*, S. 111.

²³⁰ Tairow, *Das entfesselte Theater*, S. 111-113.

2. 3. Die Wiederentdeckung des Körpers im europäischen Theater

„Der eigentliche Bereich des Theaters, das muß gesagt werden, ist nicht psychologisch, sondern plastisch, körperlich.“
Antonin Artaud, *Orientalisches und Abendländisches Theater*, 1935

Am 17. Mai 1934 trat der französische Soziologe, Anthropologe und Ethnologe Marcel Mauss in Paris vor die Société de Psychologie, um seinen später berühmt gewordenen Vortrag *Les techniques du corps* zu halten. Mauss prägte damit den Begriff der ‚Körpertechniken‘; er meint damit die kulturspezifischen Techniken des Körpers, von denen er sagt:

Ich sage ausdrücklich *die* Techniken des Körpers, weil man die Theorie von der Technik des Körpers von einer Untersuchung, einer Darstellung, einer ganz einfachen Beschreibung der Techniken des Körpers ausgehend bilden kann. Ich verstehe darunter die Weisen, in der sich die Menschen in der einen wie in der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen.²³¹

Den Körper betrachtet Mauss als erstes und natürlichstes Instrument des Menschen, das zur selben Zeit sein technisches Objekt ist: er lernt gewisse Bewegungen über mimetische Akte, die wiederum ein spezifisches (kulturell oder gesellschaftlich überliefertes) Wissen enthalten und bestimmte Methoden vermitteln, wie der Körper eingesetzt werden kann. Umgekehrt kann aber auch der individuelle Umgang mit dem Körper spezifische tradierte Techniken sichtbar machen.

Ziemlich genau ein Jahr nach Mauss' Rede wird das Moskauer Theaterpublikum Zeuge besonderer Formen von Körpertechniken einer fremden Kultur, nämlich jener der chinesischen Peking Oper. Mei Lanfang erschien mit seiner Schauspielkunst zu einer Zeit auf den Bühnen Sowjetrusslands, in der in europäischen performativen Künsten die körperliche Arbeit des Schauspielers wieder an Bedeutung gewonnen hatte. Nachdem in den Jahrhunderten zuvor das Wort des dramatischen Textes dominiert hatte, rücken nun der Schauspieler und sein Körper wieder in den Blickpunkt von Theorie und Praxis der Theaterarbeit.

Substrat für das abendländische Theater bildet seit ihrer Entstehung im vierten Jahrhundert v. Chr. über viele Jahrhunderte hinweg die *Poetik* des Aristoteles. Der von Aristoteles geprägte Begriff der Nachahmung – *Mimesis* („Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handlungen und nicht durch Bericht, die

²³¹ Marcel Mauss: „Die Techniken des Körpers“, in: M. M.: *Soziologie und Anthropologie 2: Gabentausch, Soziologie und Psychologie Todesvorstellungen, Körpertechniken, Begriff der Person*. Frankfurt/Main: Fischer 1989, S. 199-214, hier S. 199.

*Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“*²³² bezieht sich zwar nicht nur auf die Tragödie, das Epos und die sokratischen Dialoge, sondern auch auf bestimmte Formen der Instrumentalmusik, den Chorgesang und Chortanz. Dennoch werden in der Poetik nicht etwa Körperbilder und Bewegungsformen, sondern vor allem das dichterische Wort und die Anforderungen an die Dichtkunst an sich auseinandergesetzt. Grundlage der antiken Dichtkunst war nach Aristoteles der Mythos (*„Das Fundament und gewissermaßen die Seele der Tragödie ist also der Mythos. An zweiter Stelle stehen die Charaktere.“*)²³³, also Handlung und Inhalt. Der Antike Mythos, den Aristoteles vor mehr als 2000 Jahren über die Charaktere gehoben hat, sollte über die Jahrhunderte nicht an Strahlkraft verlieren.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts begab sich die Cambridge School of Anthropology, welche die angelsächsische Linie der Ritualforschung begründet hatte, auf die Suche nach den Ursprüngen der antiken Mythen; Nach Meinung der Cambridge School lagen diese in dem Bestreben, Erklärungen für ein überliefertes, rituelles Verhalten zu finden, dessen ursprünglicher Sinn im Lauf der Zeit verlorengegangen war. Die Forscher entwickelten das Modell eines Ur-Rituals, das sie am Beginn verschiedener Kulturen der alten Welt lokalisierten. Darauf führen sie auch den Dionysos-Kult zurück, der nach Aristoteles die Wurzel der attischen Tragödie war, so dass sie schließlich damit eine neue Theorie zu den rituellen Ursprüngen des abendländischen Theaters vorlegten.²³⁴ Die Motivation der Cambridge School für ihre Nachforschungen war die Suche nach gemeinsamen Wurzeln von Theater und Ritual im Abendland.

In wissenschaftlichen Betrachtungen des 21. Jahrhunderts werden die Dispositive Ritual (von lat. ‚ritus‘: Gebrauch, Sitte, Gewohnheit, Ordnung, religiöse Satzung) und Theater kaum mehr systematisch voneinander abgegrenzt: in beiden Fällen handelt es sich um kulturelle Aufführungen, die einer Inszenierung bedürfen, leibliche Ko-Präsenz erfordern und gegebenenfalls auch transformative Wirkungen (wie Heilung, Katharsis oder Aktivierung) entfalten.²³⁵ Tatsächlich sind die Ursprünge des abendländischen Theaters im rituellen Volksbrauchtum zu finden, in welchem der menschliche Körper eine wesentliche Rolle gespielt hatte; im Anfang des Theaters – so könnte man also sagen – war nicht das Wort, sondern der Körper.

²³² Aristoteles, *Poetik*, S. 19.

²³³ Ebenda, S. 23. Manfred Fuhrmann, der Übersetzer und Herausgeber der *Reclam*-Ausgabe, bemerkt zum Mythos: „Unter Mythos versteht Aristoteles ein bestimmtes Arrangement solcher Geschehnisse, die Handlungsstruktur, die Fabel, den Plot.“ (Ebenda, S. 110).

²³⁴ Vgl. Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 275.

²³⁵ Ebenda, S. 274.

Das klassische Drama des Abendlandes nahm seinen Ursprung im alten Griechenland; es war eine Schöpfung Athens, und Athen war das Zentrum der dramatischen Kunst des Altertums. Dies legt die Vermutung nahe, dass die Hegemonie des Textes gegenüber der szenischen Struktur und dem Körper des Schauspielers auf die Theatertradition der Antike zurückzuführen ist – und somit auch auf Aristoteles und seine *Poetik*. Andererseits muss in diesem Zusammenhang bedacht werden, dass auch die Wurzeln der Schauspieltheorien in der griechischen Antike liegen: als ihr Vorläufer gilt nämlich die antike Rhetorik, insofern diese thematisiert, über welche Mittel und Verfahren der Darstellung (*actio*) ein Redner verfügen muss.²³⁶

Eine grundlegende Auseinandersetzung mit dieser Thematik findet sich in Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*; in dem 1872 veröffentlichten und damals sehr umstrittenen Text spricht Nietzsche nämlich von körperlichen Symboliken und rhythmischen, tänzerischen Ausdrucksweisen, zu denen der dionysische Dithyrambus den Menschen in der griechischen Antike verleitet haben soll:

Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt; etwas Nieempfundenes drängt sich zur Aeusserung, die Vernichtung des Schleiers der Maja, das Einssein als Genius der Gattung, ja der Natur. Jetzt soll sich das Wesen der Natur symbolisch ausdrücken; eine neue Welt der Symbole ist nöthig, einmal die ganze leibliche Symbolik, nicht nur die Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde. Sodann wachsen die anderen symbolischen Kräfte, die der Musik, in Rhythmik, Dynamik und Harmonie, plötzlich ungestüm. Um diese Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte zu fassen, muss der Mensch bereits auf jener Höhe der Selbstentäusserung angelangt sein, die in jenen Kräften sich symbolisch aussprechen will: der dithyrambische Dionysusdiener wird somit nur von Seinesgleichen verstanden! Mit welchem Erstaunen musste der apollinische Grieche auf ihn blicken! Mit einem Erstaunen, das um so grösser war, als sich ihm das Grausen beimischte, dass ihm jenes Alles doch eigentlich so fremd nicht sei, ja dass sein apollinisches Bewusstsein nur wie ein Schleier diese dionysische Welt vor ihm verdeckte.²³⁷

Von einer leiblichen Symbolik und Tanzgebärden, die Nietzsche dem antiken Dithyrambus zuspricht, war bei Aristoteles jedenfalls nicht die Rede, und auch in den Jahrhunderten nach Aristoteles dominierte – von wenigen Ausnahmen, etwa den verschiedenen Formen der Stegreifkomödie (*Commedia dell'Arte*, Haupt- und Staatsaktionen, etc.) abgesehen – das Wort auf den Bühnen des Abendlandes. Den Höhepunkt dieser Tradition markiert die so genannte ‚Literarisierung des Theaters‘ im 18. Jahrhundert. In dieser Zeit wurde das Theater in seiner Funktion in erster Linie der literarischen Dichtung, also dem Drama verpflichtet. ‚Literarisierung‘ bedeutete eine Hegemonie des dramatischen Textes gegenüber allen anderen szenischen Ausdrucksmitteln im Theater.

²³⁶ Aristoteles verfasste sowohl ein Werk über die *Poetik* als auch eines über *Rhetorik*; Autoren wie Cicero (*De oratore*) und Quintilian (*Institutio oratoria*) nehmen in ihren Schriften über die Rhetorik ausdrücklich auf Schauspieler Bezug.

²³⁷ Friedrich Nietzsche: „Die Geburt der Tragödie“, in: F. N.: *Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, 15 Bde., München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Berlin, New York: Walter de Gruyter 1999, hier Bd. 1, S. 33f.

Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden in Europa Forderungen laut, die dieser Tendenz entgegengesetzt waren. Neben dem Wunsch nach einer ‚Ent-Literarisierung‘ wurde die 1909 in der Schrift *Die Revolution des Theaters* verkündete Parole „Rethéâtraliser le théâtre“²³⁸ des deutschen Theaterreformers Georg Fuchs zum Leitmotiv der Avantgardebewegung. Die Tatsache, dass es am Ende nicht die dramatischen Texte sind, die auf der Bühne stehen, sondern die Schauspieler mit ihren Körpern, rückte immer stärker ins Bewusstsein der Regisseure und bewirkte gleichsam einen Paradigmenwechsel in der darstellenden Kunst.

Einen wesentlichen Beitrag zu diesem Umdenken leistete Antonin Artaud, der in seinen Texten immer wieder die alten Riten heranzieht. Artaud äußerte die Hoffnung, dass „der Sinn der alten rituellen Magie auf der Ebene des Theaters eine neue Realität wiederfinden“²³⁹ könne, und forderte in diesem Sinne ein Theater, das durch die genaue Einhaltung von Regeln ebenso präzise wie tiefgreifende Wirkungen erzielen sollte. Doch Artaud fand nicht nur in den alten Riten eine Inspirationsquelle für seine Ideen; auch seine Auseinandersetzung mit asiatischen Theaterformen übte einen erheblichen Einfluss auf sein Theaterverständnis aus. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts waren zahlreiche Schriften über verschiedene Formen des ostasiatischen Theaters in Europa in Umlauf, die erstmals in der Geschichte einer westlichen Leserschaft Einblicke in die Techniken dieser darstellenden Künste boten. Viele europäische Regisseure lasen diese Schriften – auch um aus der Beschäftigung mit einer anderen Theaterkultur Impulse für die eigene zu bekommen. Im Fall von Artaud war es das balinesische Theater, welches Anlass zu Reflexionen über das Theater im Allgemeinen gab. 1935 entstand sein Text *Orientalisches und Abendländisches Theater*, in welchem er – unter dem Einfluss seiner Begegnung mit dem balinesischen Theater – die Möglichkeiten einer stärker körperbetonten Schauspielkunst im europäischen Theater diskutiert:

Die Offenbarung des balinesischen Theaters ist dazu angetan gewesen, uns eine körperliche und keine verbale Vorstellung vom Theater zu verschaffen, bei der das Theater in den Grenzen all dessen enthalten ist, was sich auf einer Bühne unabhängig vom geschriebenen Text abspielen kann, während das Theater, wie wir im Abendland es auffassen, immer mit dem Text im Bunde steht und von ihm begrenzt wird.²⁴⁰

Der zu Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzende intensive Austausch ästhetischer Verfahrensweisen zwischen Ost und West hinterließ seine Spuren in beiden Kulturräumen. Während in China erstmals westliche Methoden auf dem Theater erprobt wurden, hielten performative Techniken aus Asien Einzug in europäische Diskurse.

²³⁸ Georg Fuchs: *Die Revolution des Theaters*. München, Leipzig: G. Müller 1909, S. XII.

²³⁹ Antonin Artaud: „Die Inszenierung der Metaphysik.“ [Text eines am 10. Dezember 1931 an der Sorbonne in Paris gehaltenen Vortrages], in: A. A.: *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz 1996, S. 35-50, hier S. 41.

²⁴⁰ Antonin Artaud: „Orientalische und Abendländisches Theater,“ in: A. A. *Das Theater und sein Double*, S. 73-78, hier S. 73.

Der britische Regisseur Edward Gordon Craig verfasste bereits seit 1910 Texte über ostasiatische Tanz- und Theaterformen. In einer Rezension über ein 1910 erschienenes Buch von Marcelle Azra Hinckens mit dem Titel *The Japanese Dance* hebt Craig hervor, dass der körperlichen Darstellung auf der japanischen Bühne eine gleich hohe Bedeutung zukommt wie dem gesprochenen Wort:

This Brochure, for all its brevity, shows no little learning and treats of a subject very interesting to those who would know something of the Theatrical Art of the Japanese, since, although the modern drama has now become entirely separated from dancing, it was from this source that it sprang originally, and the fine influence is yet traceable in the fact that, on the Japanese stage the mimetic art is as important as the spoken word.²⁴¹

Eine Ähnliche Valorisierung des Körpers wie im japanischen Tanz stellt Craig einige Jahre später im Chinesischen Theater fest: in seiner Rezension einer Studie von Kate Buss aus dem Jahr 1922 mit dem Titel *Studies in the Chinese Drama* etwa zeigt er sich beeindruckt von der gestischen Spielweise dieses Theaters.²⁴²

In etwa zur selben Zeit begann Wsewolod Meyerhold, Interesse an japanischem Theater zu entwickeln. Anlass dazu hatten mehrere Gastspiele der beiden Schauspielerinnen Sada Yakko und Hanako Oota in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts in Russland gegeben. Von ihrer Spielweise beeindruckt, versuchte Meyerhold in der Folge, dem japanischen Theater ähnliche Elemente – etwa das Einfrieren ausdrucksstarker Gesten – in seinen eigenen Arbeiten anzuwenden. Der symbolhafte, kodierte Charakter speziell des japanischen Theaters, das artifizielle Spiel, der Tanzcharakter und die kunsthafte, graphische Körperlichkeit der Schauspieler kamen Meyerholds eigenen Intentionen sehr nahe.²⁴³ So hatte er denn auch bei seiner Inszenierung von Schnitzlers *DER SCHREI DES LEBENS* 1906 „jede Bewegung als Tanz (Japanische Methode) ... betrachtet, selbst wenn sie nicht durch eine innere Erregung hervorgerufen war“²⁴⁴.

Zwei Werke über japanisches Theater hatten zu dieser intensiven Beschäftigung mit vor allem japanischem Theater in Europa in jenen Jahren beigetragen: zum einen *Japans Bühnenkunst und ihre Entwicklung* von Adolf Fischer, Professor für japanische Kunst und ethnologische Studien in Berlin, von 1901, und *The Nob Plays of Japan* des britischen Sinologen Arthur Waley, publiziert 1921. Elisabeth Hauptmann, Mitarbeiterin Bertolt Brechts, übersetzte Teile dieser Werke ins

²⁴¹ Edward Gordon Craig: Book Review: „The Japanese Dance by Marcelle Azra Hinckes,“ in: *The Mask*, Vol. III, nos. 4-6, Oktober 1910.

²⁴² Vgl. Kapitel 3. 8. der vorliegenden Arbeit.

²⁴³ Bochow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, S. 30.

²⁴⁴ N.D. Wolkow: *Meyerhold*, Bd. 1, Moskau/Leningrad 1929, S. 248.

Deutsche. Inspiriert von den Übersetzungen Hauptmanns schreibt Brecht 1930 einen Text *Über die japanische Schauspieltechnik*, in dem er sich darum bemüht zeigt, Elemente einer ‚fremdländischen‘ Schauspielkunst auf ihre Verwendbarkeit zu untersuchen. Die eigenen zur damaligen Zeit üblichen künstlerischen Verfahrensweisen könnten Brecht zufolge den neuen Anforderungen der Zeit nicht mehr Genüge tun. Zu diesem Zweck „soll eine Technik von höchst wesentlichen Voraussetzungen gelöst, wegtransportiert und wesentlich anderen Bedingungen unterworfen werden“²⁴⁵, so Brecht. Er kommt zu dem Schluss, dass es in dieser japanischen Schauspielkunst so etwas wie einen technischen Standard geben müsse, d. h. etwas nicht Individuelles und nicht Gewachsenes, sondern etwas Einbaubares, Transportables. Das Japanische an dieser Schauspielkunst, ihr ‚Individualwert‘, sei für so eine Untersuchung irrelevant, so Brecht abschließend. Unter dem Text befindet sich noch die handschriftliche Notiz: „Dieser Versuch hat als Gegenstand den Transport einer fremden Technik.“²⁴⁶ Noch im selben Jahr 1930 notierte er in einem Text mit dem vielsagenden Titel *Der Weg zum großen Zeitgenössischen Theater*: „Wir müssen [...] auch auf Vorbilder bedacht sein. [...] wir brauchen vor allem, was die Form anbelangt, Vorbilder.“ [...] „Wie immer wir es begründen müssen: wir haben das ‚asiatische‘ Vorbild.“²⁴⁷

Wichtige Impulse zur ‚Re-Theatralisierung‘ und ‚Ent-Literarisierung‘ des europäischen Theaters entstanden in der damaligen Zeit also auf der einen Seite aus der Auseinandersetzung mit anderen Kulturen; andererseits waren es Elemente aus dem Bereich des Tanzes – die Betonung der Körperbewegungen, die szenische Struktur und der Rhythmus – die das Theater beeinflussten. Schon Georg Fuchs’ Reformschrift *Die Revolution des Theaters* aus dem Jahr 1909 sah in Tanz, rhythmischer Bewegung und Pantomime die Basis der Kunst des Schauspielers.

Tanz war in Russland bis in die 1920er Jahre eng mit dem Namen Isadora Duncan verbunden. In ihrer von 1921 bis 1924 bestehenden Moskauer Schule entwickelte die Tänzerin neue Körperkonzepte und experimentierte mit Bewegungen in Zeit und Raum. Ihre Strahlkraft überstieg damals bei weitem die Grenzen ihrer Disziplin – vor allem auf die Fotografie hatte ihre Auseinandersetzung mit dem Körper wesentlichen Einfluss. Duncan proklamierte einen ‚freien Tanz‘, mit dem sie sich durch Konzepte wie Natürlichkeit, Freiheit, Gesundheit und Harmonie von den beengenden und bewegungseinschränkenden Reglements des Balletttanzes befreien wollte. Damit revolutionierte sie den europäischen Bühnentanz maßgeblich und etablierte eine Tanzform, die später die Bezeichnung ‚moderner Tanz‘ erhalten wird. In ihrer 1903 verfassten

²⁴⁵ Bertolt Brecht: „Über die japanische Schauspieltechnik“, in: *GBA*, Bd. 21, S. 392.

²⁴⁶ Kommentar zu „Über die japanische Schauspieltechnik“, in: *GBA*, Bd. 21, S. 751.

²⁴⁷ Bertolt Brecht: „Der Weg zu großem zeitgenössischem Theater“, in: *GBA* 21, S. 380.

programmatischen Schrift *The Dance of the Future* spricht Duncan sich für den nackten menschlichen Körper auf der Bühne aus; nur so würden die Bewegungen natürlich erscheinen:

Only the movements of the naked body can be perfectly natural. Man, arrived at the end of civilization, will have to return to nakedness, not to the unconscious nakedness of the savage, but to the conscious and acknowledged nakedness of the mature Man, whose body will be the harmonious expression of his spiritual being. And the movements of this Man will be natural and beautiful like those of the free animals.²⁴⁸

Diese theoretisch formulierten Ansichten Duncans und die praktischen Übungen des Ausdruckstanzes prägten die russische Aktfotografie der 1920er Jahre. Doch mit der Machtzunahme Stalins Anfang der dreißiger Jahre gerieten durch offizielle Verbote zunächst ab 1928 die von Duncan begründete moderne Tanzbewegung, ab 1935 schließlich auch die Aktfotografie immer mehr in Vergessenheit. Isadora Duncan war 1921 voll Hoffnung und Motivation in die Sowjetunion gekommen. Sie hatte erwartet, sich hier ihren Traum von einer tanzenden, befreiten Menschheit erfüllen zu können²⁴⁹ – Sowjetrussland hatte ihr damals sogar eine eigene Schule für ihr Vorhaben ermöglicht. Doch nur drei Jahre später musste die Tänzerin enttäuscht das Land verlassen: „der ‚Neue Mensch‘, der als Tänzer das Licht der Welt erblickt hatte, war zum Krieger geworden“.²⁵⁰ Die Begeisterung für den kämpferischen, unnatürlichen, strammen Sportkörper verdrängte in den 1930er Jahren den frei tanzenden und nackten Körper der Avantgardezeit. Unter dem Druck der Politik musste Duncan ihre Schule 1924 wieder schließen. Edward Gordon Craig traf die Tänzerin kurz darauf im Zug von Paris nach Zürich. Von der Begegnung mit ihr berichtet er folgendes:

I once met Miss Duncan – it was in a train, going to Zurich, – and I had one of the most interesting conversations with her that I have had with anyone I have ever met. [...]
Miss Duncan never hesitated in talk, gesture, or idea, as many girls do – and Miss Duncan, you will recall, was always a girl – essentially young and, to use a poor word, “idealistic”. [...]
I listened to this girl then, not as I would listen to a worldly woman – this girl whose speech never halted – who seldom blushed – yet who was all girl – who skipped woman, as it were, and became – something more: I listened and I heard her utter things which the world calls mad.
Some things she said made me alive to her hatred for organization although she was full of schemes which included a considerable amount of organization – but I perceived she hated it.
Everything she said after this took on the most original complexion. Her unconcern that her school had recently been scattered to the four winds – an indifference which flowed like deep undertide, even while she bewailed her loss. She bewailed in unconvincing tones – she was not born to bewail – she was only born for joy – and the joy in her was evident to me. She told me grievous things – I could not grieve with her for under all was joy.

Es war offenbar sehr schmerzhaft für Craig, mit ansehen zu müssen, wie die große Tänzerin Isadora Duncan, die er 1952 als „the first and only dancer I ever saw“²⁵¹ bezeichnete, von der sowjetischen Politik daran gehindert wurde, ihre Arbeit fortzusetzen.

²⁴⁸ Isadora Duncan: *Der Tanz der Zukunft/The Dance of the Future. Eine Vorlesung*, Leipzig: Diederichs 1903, S. 12f.

²⁴⁹ Vgl. Isadora Duncan: „Reflections, after Moscow (1927)“, in: I. D.: *The Art of Dance*, hrsg. v. Shaldon Cheney, New York: Theatre Arts Books 1977, S. 116-120, hier S. 116.

²⁵⁰ Vgl. Natalia Stüdemann: *Dionysos in Sparta. Isadora Duncan in Russland. Eine Geschichte von Tanz und Körper*, S. 11.

²⁵¹ Edward Gordon Craig: „Memories of Isadora Duncan“, in: *The Listener*, Volume XLVII, no. 1214, June 5, 1952.



Abbildung 8: Die Tänzerin Isadora Duncan²⁵²

Als im Frühjahr 1935 erstmals in der Geschichte ein Peking Oper Schauspieler europäischen Boden betritt, waren ostasiatische Schauspieltechniken für die meisten der anwesenden Regisseure also durchaus nichts gänzlich Unbekanntes – zumindest nicht in der Theorie. Mei Lanfang präsentierte nun eine Kunst, die jene Elemente, welche Avantgardisten und Theaterrevolutionäre als ‚Re-Theatralisierung‘ bezeichneten, zu enthalten schien: artifizielles, stilisiertes, kunsthaftes Spiel, Tanzcharakter, absolute körperliche Präsenz mit ausdrucksstarker Mimik und Gestik. Nach westlichem Verständnis war Mei Lanfang nicht bloß Schauspieler, sondern auch Akrobat, Pantomime, Sänger und Tänzer. In vielen Bemerkungen europäischer Theaterleute zu asiatischen Theaterformen ist auch immer wieder von Tanz und nicht von Theater die Rede; die Grenzen verlaufen fließend, und die starke Valorisierung des Körpers erinnert in Europa mehr an Tanz denn an Theater. Per definitionem ist Tanz eine rhythmische, strukturierte Körper-Bewegung in Zeit und Raum²⁵³. Denkt man den Körper eines Tänzers, muss Bewegung – jene „Zauberformel, die die Mentalität und die Lebenswelt des 20. Jahrhunderts prägt“²⁵⁴ – stets mitgedacht werden, oder, mit den Worten von William Forsythe ausgedrückt:

²⁵² <http://www.makara.us/04mdr/01writing/03tg/bios/Duncan.htm> (2009-10-05)

²⁵³ Vgl. Fischer Lichte/Kolesch/Warstat, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 327.

²⁵⁴ Gabriele Brandstetter, Hortensia Völckers [Hg.]: *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Wien: Hatje Cantz 2000, S. 16.

„Der Tanz, überhaupt der Körper existiert nur in einer Gestalt von Zeit.“²⁵⁵ Bewegung war in der Philosophie des Abendlandes die erste Figur der Zeit, denn sie zu denken war immer an die Betrachtung einer Bewegung gebunden.²⁵⁶

Im Genre des 20. Jahrhunderts schlechthin²⁵⁷ – dem Film – wird das Paradox von Bewegung exponiert, wie Gabriele Brandstetter bemerkt hat: die nicht entflechtbare Verknüpfung von Stillstand und Bewegung, Körper(ab)bild und Bewegungssimulation.²⁵⁸ Das neue Medium erweitert die Sinne und das Wahrnehmungsverhalten der Menschen, zur selben Zeit wirken aber auch Veränderungen durch Experimente in den alten Künsten (Tanz, Theater, Malerei, Fotografie) auf die Kinematographie zurück und hinterlassen dort ihre Spuren. Zu einer besonders spannenden Verschränkung von Körper(ab)bild und Bewegungssimulation – man könnte auch sagen: von Körpertechniken und medialen Techniken – kommt es, als der Regisseur Sergej Eisenstein am Nachmittag des 29. März 1935 einige Peking-Oper-Szenen mit Mei Lanfang filmt. Mithilfe der technischen Möglichkeiten der Aufnahme bewegter Bilder des neuen Mediums Film war es möglich geworden, der Flüchtigkeit und naturgegebenen Vergänglichkeit des Theaters entgegenzuwirken. Als Aufzeichnungsmedium ist der Film anders privilegiert als das Theater. Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst ist es dem russischen Filmmacher ein Anliegen, Gesten, Bewegungen und Körpertechniken des chinesischen Künstlers mit seiner Kamera in den Fokus zu rücken. Blicke ins Detail sind möglich; für das freie Auge Unsichtbares kann nun sichtbar gemacht werden. Und abermals verändert dies das ästhetische Empfinden. Gabriele Brandstetter hat darauf aufmerksam gemacht, dass der technisch vermittelte Blick nun zu einer segmentierten – man könnte auch sagen: verfremdeten – Wahrnehmung von Körper und Raum führt: „Die Apparatur geht sukzessive in den Blick ein. Trennungen, Lücken – in Zeit und Raum: das Prinzip der Unterbrechung charakterisiert das technische Medium Film.“²⁵⁹ Doch es ist hier von einer Zeit die Rede, in der die Künste einander durchdringen und aufeinander abfärben; Verfremdung und Unterbrechung sind nicht nur Fundament Eisenstein'scher Filmmontage, sondern waren auch zentrales Thema in Theater und Tanz der Avantgarde.

Im Jahr des Gastspiels von Mei Lanfang in Moskau war die Avantgarde allerdings längst vorbei und für die Kunst hatten die Prinzipien des Sozialistischen Realismus zu gelten. Kino und

²⁵⁵ William Forsythe, zitiert nach: Brandstetter:/Völckers, *ReMembering the Body*, S. 16.

²⁵⁶ Kai van Eikels: „Die erste Figur. Zum Verhältnis von Bewegung und Zeit“, in: Gabriele Brandstetter/Sybille Peters [Hg.]: *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München: Wilhelm Fink 2002, S. 34.

²⁵⁷ Brandstetter, *ReMembering the Body*, S. 16.

²⁵⁸ Ebenda.

²⁵⁹ Gabriele Brandstetter: *Bild-Sprung. Tanz/Theater/Bewegung im Wechsel der Medien*, Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 161.

Theater waren erneut im Umbruch begriffen; die ‚Neuen Menschen‘ der Gesellschaft mussten auf Bühne und Leinwand gebracht werden. Noch einmal kehrt Sergej Eisenstein 1934 für einen kurzen Augenblick zum Theater zurück, um Experimente mit dem Schauspieler im Lichte der neuen politischen Bestimmungen durchzuführen:

Die ziemlich überraschende Ankündigung meiner Rückkehr zum Theater hängt mit einer vollkommen begründeten und organischen Tatsache zusammen. Der organische Zusammenhang zwischen Theater und Kino repräsentiert eine Kernaussage meiner Vorstellungen von dem einen und dem anderen. Heute steht das Kino am Beginn einer neuen Phase; die Anforderungen des Sozialistischen Realismus drängen uns Cineasten die Frage nach der perfekten Herrschaft des Themas und nach der tatsächlichen Qualifikation der szenischen Arbeit des Schauspieler-Menschen auf. [...]

Das Thema des Stücks ist also jenes des Kampfes für den Neuen Menschen, für eine neue Qualität seiner Beziehungen zur Arbeit [...]

Man muss das konventionelle Theater beenden und ein Theater ohne Konventionen schaffen! [...]

Im Interview ist es passiert dass ich gesagt habe, dass ich für die Inszenierung [von „Das zweite Moskau“] ... die kinematographische Erfahrung (welche? ah! ah! – das werden wir nicht sagen) anwenden werde.

„Kinefizierung“ des Theaters unter völlig unerwarteten Anzeichen: nicht in erster Linie durch einen Scheinwerfer ins Rampenlicht gestellt und auch nicht durch eine Montage von Szene und Einstellung oder durch die Verflechtung der einen mit der anderen, sondern vielmehr meine kinematographischen Besonderheiten, ein gewisser emotionaler „Pantheismus“. Der Frühling von [unleserlich], die Trauer des Potemkin, das Warten auf den Aufstand in Oktober etc.!!!²⁶⁰

Innerhalb von nur wenigen Jahren hatte sich die gesamte Kunst- und Kulturlandschaft der Sowjetunion verändert. Statt konstruktivistischer und avantgardistischer Experimente stand nun die Suche nach Möglichkeiten einer Darstellung ‚Neuer Menschen‘ in einer ‚sozialistischen Wirklichkeit‘ an der Tagesordnung. Ende der zwanziger Jahre nahmen die Eingriffe der Parteiführung in den Theaterbetrieb systematischen Charakter an. Der Kurs ging damals bereits Richtung Sozialistischen Realismus, der eine – in Wahrheit weniger realistische als vielmehr idealisierte – Darstellung der sozialistischen Wirklichkeit forderte. Wer sich nicht der neuen politischen Linie unterordnete, hatte mit Konsequenzen zu rechnen, die zunächst die Schließung sämtlicher Laboratorien, Experimentierwerkstätten und Theater bedeuteten. René Fülöp-Miller²⁶¹ berichtete Ende der 1920er Jahre von einem Ereignis, das er während seines Aufenthaltes in der Sowjetunion beobachtete:

Als man in Moskau bei der letzten großen Jubiläumsfeier den zahlreichen fremden Gästen im ‚Großen Theater‘ eine Festvorstellung gab, stand auf der rotgeschmückten Bühne wieder, wie schon so oft, der bengalisch erleuchtete, riesige ‚Befreite Erdball‘, ein unentbehrliches Bühnenrequisit der ersten pathetischen Epoche der Sowjetkunst. Diese Kugel war von Menschen umgeben, deren schwere Ketten aus Papiermaché symbolisch die Sklaverei der früheren Weltordnung andeuten sollten; ein Dichter der ‚Linken Literaturfront‘ deklamierte revolutionäre Hymnen; dann erglühete die Bühne im roten Schein, die Sklaven warfen ihre Pappketten von sich, der ‚Erdball‘ spaltete sich und spie aus seinem Inneren Menschenmassen hervor, die alsbald den stereotypen Triumphgesang der Revolution anstimmten. Aber wie unecht wirkte jetzt diese Szene! Was einst in seiner naiven Symbolik der künstlerische Ausdruck einer siegestrunkenen Gläubigkeit gewesen war, das entsprach nun so gar nicht mehr der wahren Stimmung des Publikums. Der pathetische Impuls, der einst diese Theaterform geschaffen hatte, war eben schon seit langem an den tausend Sorgen und

²⁶⁰ Sergej Eisenstein: „La Messa in scena di „Mosca seconda“ al Teatro della rivoluzione“, in: S. E.: *Il Movimento Espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di Pietro Montani, Venezia: Marsilio 1998, S. 81-85. Übersetzung ins Deutsche aus der italienischen Übersetzung von D. P.

²⁶¹ René Fülöp-Miller (1891-1963), geboren in Caransebes im heutigen Rumänien, studierte in Wien, Berlin, Paris und Lausanne und unternahm anschließend eine Studienreise, die ihn unter anderem nach Russland führte. 1930 emigrierte er in die USA.

Schwierigkeiten des Alltags zuschanden geworden; so blieb von der früheren Begeisterung nichts als der falsche Bühnenzauber übrig.²⁶²

Das russische Avantgardetheater hatte eine nicht-illusionistische Bühne entwickelt, die den Schwerpunkt vom Text zum Körper des Schauspielers, von der Dekoration zur Inszenierung des Raums verlegte.²⁶³ Eine Epoche, in der die Kunst eine große Blüte erlebte und die viele neue Ideen und Konzepte hervorbrachte, war zu Ende gegangen. Mit dem Beginn des ersten Fünfjahresplanes 1928 waren die nun folgenden Änderungen schon vorauszusehen; das endgültige Aus für freie Entscheidungen und Experimente läutete schließlich 1932 eine Bestimmung der sowjetischen Parteiführung, alle Künstlergruppen aufzulösen, ein. Formal wurde dieses Ende bestätigt, als im Spätsommer 1934 am 1. *Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller* Stalins Mitarbeiter Andrej Zdanov den Sozialistischen Realismus zur einzigen parteilich zugelassenen Methode der sowjetischen Kunst erklärte. Es galt nun, Kunst und Kultur der implementierten Doktrin anzupassen; im Dezember 1935 widmete man sich in einem speziellen Symposium sogar der (Um-)Deutung von Shakespeares Werk im Geiste des Sozialistischen Realismus, wie das *Pariser Tagblatt* berichtete:

Um die Richtlinien für die weitere Arbeit an den Werken Shakespeares und für ihre szenische Deutung im Geiste des sozialistischen Realismus festzulegen, hat die Theaterverwaltung des Volksbildungskongresses gemeinsam mit der dramatischen Sektion des Schriftstellerverbandes eine Konferenz in Moskau einberufen, an der die besten russischen Shakespearekenner teilgenommen haben.²⁶⁴

Es versteht sich von selbst, dass das Theater nicht alleiniges Medium zur Vermittlung der neuen Weltanschauung war, und dass es nicht in erster Linie alte Stoffe der europäischen Theatergeschichte waren, denen das Interesse der Partei galt; großes Potential für die Propagierung Sozialistischer Utopievorstellungen sprach man damals dem Film zu, mit dem nun auch ein (größtenteils des Lesens und Schreibens unkundiges) Massenpublikum in den Republiken mit politischer Propaganda erreicht werden konnte:

Der Film konnte in ganz besonderer Weise zum ‚Leitmedium‘ für ein in die Moderne hineingeschleudertes Land werden, und sicher ist dies auch der historische Ort für die einzigartige Blüte und Originalität der sowjetischen Filmkunst, in der alle Fragen des Filmemachens und der Filmästhetik zugespitzt und radikalisiert wurden. Die Pioniere dieses Kinos traten Ende der 20er Jahre allesamt in den Hintergrund, verstummt oder wurden zum Verstummen gebracht: Dsiga Wertow, Alexander Dowschenko, Wsewolod Pudowkin, Lew Kuleschow.²⁶⁵

Nach dem ersten Kinoboom um 1910 kam es in den dreißiger Jahren zu einem zweiten, die Anzahl der Kinos in der Sowjetunion verdoppelte sich fast von 17000 im Jahr 1927 zu 31000 1937. Gezeigt wurden Filme aller Genres, aber:

Der erste Platz im Repertoire musste von Heldenfilmen eingenommen werden. Das Ziel dieser Filme ist die Mobilisierung der Massen. Der zweite Platz gehört Filmen zu Problemen des Alltagslebens in der

²⁶² René Fülöp-Miller, zitiert nach Rühle, *Das gefesselte Theater*, S. 123.

²⁶³ Vgl. Gruber, *Die polyfrontale Avantgarde*, S. 26.

²⁶⁴ Anonym: Artikel im *Pariser Tageblatt*, Jg. 3. 1935, Nr. 726 (08. 12. 1935), S. 4.

²⁶⁵ Schlögel, *Terror und Traum*, S. 484.

Übergangsepoche... An dritter Stelle sind – weniger bedeutend, aber viel zahlreicher – die Unterhaltungsfilm, deren Aufgabe darin bestand, die Massen ins Kino zu locken, um gegen schädliche Freizeitformen wie Alkoholismus, Hooliganismus und so weiter zu kämpfen.²⁶⁶

Als Helden galten natürlich vor allem die ‚Fiskulturniki‘ – die Anhänger der ‚Körperkultur‘ – deren Parade des Jahres 1937 das Rohmaterial für den Film *STALINS STAMM* lieferte. Aus diesem Film lässt sich in etwa nachvollziehen, wie damals Paraden am Roten Platz in Moskau inszeniert wurden und welche Bilder man in der Folge in Kinosäle der Sowjetrepubliken schickte:

Der Film folgt einem zeitlichen Narrativ. Er zeigt, wie aus allen Richtungen und unter den Klängen festlicher Musik die Menschen zum Roten Platz strömen. Es gibt sogar eine Zeitangabe – 13 Uhr – mit Blick auf das Ziffernblatt der Uhr am Spasski-Turm des Kreml. Das politische Führungspersonal auf der Tribüne des Leninmausoleums wird in besonders lockerer Pose dargestellt: Stalin, Molotow und Kaganowitsch alle in Weiß und in bester Laune, Stalin knufft Molotow in den Arm, Chruschtschow jugendlich, mit fast bubenhaften Zügen. Die Kamera fängt erst ein, was über den Platz rollt: eine Lokomotive, ein riesenhafter Sowjetstern, Skiläufer – mitten im Sommer auf Rollen –, die große Jahreszahl „1937“, Autos, der sowjetische Pavillon der Pariser Weltausstellung. Panzer, hergestellt aus Blumen, Panzer als Modelle, die von Menschen gebildet und bewegt werden, das Territorium der UdSSR auf einem Riesenglobus, ein von Menschen geformtes Flugzeug, eine Armada von Fahrradfahrern. In einem zweiten Teil kommen dann die elf Republiken und sowjetischen Völkerschaften zum Zug mit Frauen, die Weinamphoren tragen, mit Falknern aus Zentralasien und dem Kaukasus, die Adler und Falken mit sich führen. Bergadler auf dem Roten Platz! Zwischen Basilikus-Kathedrale und Historischem Museum, Kremlmauer und dem Gebäude der Univermag GUM entrollt sich eine multinationale Folkloreshow. Georgier mit Säbeltänzen, tanzende usbekische Mädchen mit Farbbändern, die Weißrussen bringen neben ihren Volkstänzen sogar tanzende und winkende Bäume auf den Roten Platz.²⁶⁷

STALINS STAMM ist ein Dokument, das über sowjetischen Körperkult, die Verherrlichung athletischer, jugendlicher ‚Sportkörper‘ und über die Inszenierung einer sozialistischen (Schein-) Welt berichtet. Im Sozialistischen Realismus hatte die Kunst nach den Spielregeln der Politik zu funktionieren. Ausdrucksformen, Körperkonzepte und Bewegungsmodelle hatten sich dem erklärten Ziel der implementierten Doktrin unterzuordnen: der „ideologischen Umgestaltung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus.“²⁶⁸

²⁶⁶ Maya Turovskaya: „The 1930s and 1940s: Cinema in Context“, in: Richard Taylor, Derek Spring [Hg.]: *Stalinism and Soviet Cinema*, S. 42.

²⁶⁷ Schlögel, *Terror und Traum*, S. 336.

²⁶⁸ Schmitt/Schramm, *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller*, S. 390.

2. 4. ‚Staged Bodies‘ – ‚Caged Bodies‘. Vom Körperkult in der Sowjetunion

Aus dem ölglaten Geist der zwei letzten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts hatte sich plötzlich in ganz Europa ein beflügelndes Fieber erhoben. Niemand wusste genau, was im Werden war; niemand vermochte zu sagen, ob es eine neue Kunst, ein neuer Mensch, eine neue Moral oder vielleicht eine Umschichtung der Gesellschaft sein sollte. Darum sagte jeder davon, was ihm passte. Aber überall standen Menschen auf, um gegen das Alte zu kämpfen.²⁶⁹

Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* fängt die Stimmung der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts ein. Die Jahre der Weimarer Republik bedeuteten nicht nur für Deutschland in erster Linie Chaos und Orientierungslosigkeit – eine Zustand, der auch aus heutiger Sicht erahnen lässt, dass den Menschen ihre Situation, sich zwischen zwei Kriegen zu befinden, wohl bewusst war.²⁷⁰ Hannah Arendt spricht von einer ‚Atmosphäre des Zerfalls‘, die in dieser Zeit über ganz Europa hing.²⁷¹ In der Weimarer Republik entwickelten sich, wie Helmut Lethen gezeigt hat, bestimmte ‚Verhaltenslehren der Kälte‘, die wesentliche Impulse aus dem Werk Friedrich Nietzsches empfangen hatten. In einer von gesellschaftlichen Unruhen und politischen Umbrüchen geprägten Zeit boten Nietzsches Schriften über das ‚Dionysische‘ und den ‚Willen zur Macht‘ sowie seine Beschäftigung mit alten Mythen eine willkommene Alternative zu den alterhergebrachten Denkmustern. Es gab dabei aber etwas, das in Deutschland wie in Russland auf ganz besondere Weise die Menschen in seinen Bann zog: Nietzsche verwendete die alte mythologische Figur des Gelehrten Zarathustra gleichsam als Sprachrohr, um seine Ansichten zu verkünden, und lehrte sie dabei den ‚Übermenschen‘:

Als Zarathustra in die nächste Stadt kam, die an den Wäldern liegt, fand er daselbst viel Volk versammelt auf dem Markte: denn es war verheissen worden, dass man einen Seiltänzer sehen solle. Und Zarathustra sprach also zum Volke:

Ich lehre euch den Übermenschen. Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr gethan, ihn zu überwinden?

Alle Wesen bisher schufen Etwas über sich hinaus: und ihr wollt die Ebbe dieser grossen Fluth sein und lieber noch zum Thiere zurückgehn, als den Menschen zu überwinden?²⁷²

Die Jahre zwischen erstem und zweitem Weltkrieg waren in Deutschland und auch in der Sowjetunion von dem Wunsch nach der Schöpfung dieses von Nietzsche beschworenen ‚Übermenschen‘ geprägt. Von zahlreichen Utopievorstellungen und Reformideen begleitet, setzte man starke Hoffnungen auf einen nunmehr ‚neuen Menschen‘. Was die politische Gesinnung der

²⁶⁹ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und zweites Buch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 222007, S. 55.

²⁷⁰ Vgl. Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 7.

²⁷¹ Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, S. 561.

²⁷² Friedrich Nietzsche: „Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen“, in: F. N.: *Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, 15 Bde., München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Berlin, New York: Walter de Gruyter 1999, hier Bd. 4, S. 14.

Suchenden betrifft so könnte diese in den beiden Ländern unterschiedlicher kaum sein; während sich in Deutschland nämlich in erster Linie die Anhänger der rechten antirevolutionären und konservativen Politik von der Vorstellung eines gleichsam heroischen Übermenschen angezogen fühlten, waren es in der Sowjetunion die linken Bolschewisten: „Dem neuen Menschen, dem Übermenschen, der durch bloße Existenz den obsolet gewordenen Menschenverstand in den Staub treten würde, war in Russland Tür und Tor geöffnet. Der Mensch, wie er leibt und lebt, ist nicht mehr Ziel und Wert an sich, sondern Mittel zur Errichtung einer kommenden Existenz [...].“²⁷³ Dies galt bis 1933, denn nachdem Hitler in Deutschland an die Macht gekommen war, lehnte die Sowjetregierung eine Auseinandersetzung mit dem Werk Nietzsches ab. Doch zunächst galt es noch, den Worten Nietzsches Folge zu leisten: der neue Mensch sollte den (alten) Menschen überwinden.

„Neu“ bedeutete im soeben gegründeten Sowjetreich in erster Linie „jung“, und Jugendlichkeit avancierte gleichsam zum Kult: ein „Lobgesang auf die jugendliche Formbarkeit, Rücksichtslosigkeit, Stärke und Vitalität“²⁷⁴ war von Anbeginn Teil der geistig-moralischen Grundausrüstung des Bolschewismus. Nach der Oktoberrevolution wurde die Auseinandersetzung mit dem Körper des Menschen als einem ‚Sportkörper‘ zu einem komplexen kulturellen Phänomen, das in der Gründung zahlreicher staatlicher Trainings- und Ausbildungsinstitutionen seinen Ausdruck fand. Als erstes wurde zwei Jahre nach der Oktoberrevolution das Staatliche Institut für körperliche Ausbildung *P. S. Lesgaft* in St. Petersburg gegründet, wenige Monate danach eine militärische Hochschule für Körpererziehung. Es folgte im Dezember 1920 die Eröffnung des Staatlichen Instituts (später: Zentralinstitut) für Körperkultur als wissenschaftliche Einrichtung des Volkskommissariats für Gesundheitswesen; 1921 die Rote Sportinternationale *RSI* und 1923 ein Oberster Rat für Körperkultur beim Zentralen Exekutivkomitee der Sowjets der RSFSR. Als zentrale staatliche Behörde zur Organisation von Körperkultur und Sport wurde am 3. April 1930 ein dem ZEK der Sowjetunion direkt unterstellter Allunionsrat für Körperkultur eingeführt, den am 21. Juni 1936 das Allunionskomitee für Körperkultur und Sport ablöste, welches dem Rat der Volkskommissare zugeordnet war.²⁷⁵

Groß inszenierte Lobgesänge auf die Vitalität und Stärke der Jugend wurden in Paraden öffentlich zur Schau gestellt: von 12. bis zum 23. August 1928 fand in Moskau die Erste

²⁷³ Alexander Etkind: *Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Rußland*, Leipzig: Kiepenheuer 1996, S. 9.

²⁷⁴ Gert Koenen: *Utopie der Säuberung. Was war der Kommunismus?*, Berlin: Alexander Fest Verlag 2019, S. 125-128.

²⁷⁵ Vgl. dazu die sehr informative Homepage des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts *Fiz'kultura* der Helmut-Schmidt-Universität Hamburg unter der Leitung von Prof. Nikolaus Katzer: <http://www.fizkultura.de/index.php?site=Zeittafeln> 14. 07. 2010

Internationale Arbeiter-Spartakiade als Gegenveranstaltung zu den Olympischen Sommerspielen statt, bei der ca. 30.000 junge Athleten zu den Klängen der Internationale über den Roten Platz marschierten. Schnell gelingt es der ‚Fiskultura‘ (deutsch: ‚Körperkultur‘), einen fixen Platz im sowjetischen Alltag einzunehmen, denn ab 1931 wurden Sportveranstaltungen im Jahresrhythmus abgehalten. Zeuge eines derartigen ‚Festes der Schönheit des menschlichen Körpers‘²⁷⁶ ist im Sommer 1937 der amerikanische Botschafter in Moskau Joseph Davies. Er beobachtet die rund 40.000 ‚Fiskulturniki‘, die unter der Leitung des Staatlichen Zentralinstituts für Körperkultur am Roten Platz aufmarschieren und hält seine Eindrücke von dieser gigantischen Inszenierung in einem Tagebuch fest:

An drei Seiten des viereckigen Platzes waren Kompanien von je etwa drei- bis vierhundert Männern und Frauen aufgestellt, so dass ungefähr die Hälfte des Platzes für den Aufmarsch und die verschiedenen turnerischen Tableaus und Vorführungen frei blieb.

Es waren fast so viele Frauen und Mädchen wie Burschen in den Paradedruppen und Darbietungen – ‚flammende Jugend‘. Und was für eine schöne Jugend! Alle barhäuptig und tief dunkelbraun gebrannt, die meisten nur in weißen Shorts und farbigen Trikotjacken. [...]

Alles in allem, es war eine der schönsten und merkwürdigsten Vorführungen, die ich je gesehen. Natürlich war es auch ein herrlicher Tag, und die wundervolle Schönheit der jungen Menschen mit vollkommener Körperbildung und gesundem Aussehen tat das ihre, um das ganze Schauspiel zu etwas höchst Ungewöhnlichem zu machen.²⁷⁷



Abbildung 9: Michael Markov-Grinberg: *Sportler und Stalin*, 1937.²⁷⁸

²⁷⁶ Schlögel, *Terror und Traum*, S. 332.

²⁷⁷ Joseph E. Davies: *Als USA-Botschafter in Moskau. Authentische und vertrauliche Berichte über die Sowjetunion bis Oktober 1941*, Zürich ³1943, S. 133f (Eintrag vom 14. Juli 1937).

²⁷⁸ Pavel Khoroshilov und Klaus Klemp [Hg.]: *Nackt für Stalin. Körperbilder in der russischen Fotografie der 20er und 30er Jahre*, Frankfurt/Main: Anabas 2003, S. 21.

An der Spitze der Partei stand Stalin – ‚der Stählerne‘ – der sich selbst inmitten ‚stählerner‘ Sportkörper feiern ließ. Die Produktion solch ‚neuer Menschen‘ entwickelt sich zu einer Staatsangelegenheit, über die sich schließlich auch die Partei Gedanken machte: am 13. Juli 1925 erließ das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Sowjetunion eine Resolution zu den Prinzipien sowjetischer Sportpolitik mit dem Titel *Über Aufgaben der Partei in der Körperkultur*. Zudem kam nach dem Start des ersten Fünfjahresplans am 1. Oktober 1928 unter dem Einfluss der Methoden des Taylorismus die Einführung einer so genannten ‚Produktionsgymnastik‘ zur Steigerung der Leistung.

Es sollte nicht lange dauern, bis sich die Begeisterung für Sport bzw. für den ‚Sportkörper‘ auf die sowjetischen Künstler übertrug. Alexander Rodtschenko, Gustav Klucis, Boris Ignatowitsch und El Lissitzki griffen – von der Ästhetik fasziniert – das Sujet des Körpers in ihren Arbeiten auf. Bevorzugt wählten sie ‚proletarische Körper‘, deren Posen Optimismus, Kraft und Vitalität des ‚neuen Menschen‘ präsentieren sollten.²⁷⁹ Drei Kunstwerke von Alexander Samochwalow waren auf der Pariser Weltausstellung von 1937 ausgestellt, darunter ein Bild mit dem Titel *Sowjetische Körperkultur*. lachende Gesichter sind darauf zu sehen – junge Männer und Frauen in Sportanzügen. Rechts im Hintergrund formieren sich einige Sportler zu einer Menschenpyramide, in der Mitte sind Stabhochspringer und links im Hintergrund Sprinter zu sehen. Über ihnen fliegt hoch oben am strahlend blauen Himmel ein Flugzeug, von dem sich nacheinander Fallschirme auf die Erde hinunterstürzen. Auf der linken Bildseite halten vier weiß gekleidete Männer eine große, dem Erdball ähnliche Kugel, auf den in großen, roten Lettern ‚СССР‘ prangt. Oben auf der Kugel steht eine junge Frau mit blondem Haar (auch sie trägt Sportkleidung), die mit ihrer linken Hand die gehisste rote Flagge hält, während ihr weit in die Höhe gestreckter rechter Arm jemandem in weiter Ferne zuzuwinken scheint. Die Utopie ist perfekt, Samochwalows Bild gleicht einem Lobgesang an die schönen, neuen Sowjetmenschen.

²⁷⁹ Khoroshilov/Klemp, *Nackt für Stalin*, S. 9.



Abbildung 10: Alexander Samochwalow: „Sowjetische Körperkultur“ (Советская физкультура), 1937.²⁸⁰

Sport, Malerei, Fotografie und performative Künste thematisierten in den 1930er Jahren alle den menschlichen Körper. So ist es auch nicht verwunderlich, dass sehr unterschiedliche Bereiche in Bezug auf das Körperbild einander gegenseitig inspirierten und beeinflussten.

Die britische Sozialanthropologin Mary Douglas hat sich mit der Frage, wie der Körper zu einem Symbol der Gesellschaft gemacht und als solches genutzt wird, beschäftigt. Douglas unterscheidet den physischen vom sozialen Körper, wobei beide sich in einem gegenseitigem Wechselverhältnis zueinander befinden. Mit ihrem 1970 erschienenen Buch *Natural Symbols: Explorations in Cosmology* (auf deutsch erstmals 1974 unter dem Titel *Ritual, Tabu und Körpersymbolik Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur* erschienen) hat sie gezeigt, wie durch den menschlichen Körper gesellschaftliche Strukturen zum Ausdruck gebracht werden:

Der Körper als soziales Gebilde steuert die Art und Weise, wie der Körper als physisches Gebilde wahrgenommen wird; und andererseits wird in der (durch soziale Kategorien modifizierten) physischen Wahrnehmung des Körpers eine bestimmte Gesellschaftsauffassung manifest. Zwischen dem sozialen und dem physischen Körpererlebnis findet ein ständiger Austausch von Bedeutungsgehalten statt, bei dem sich die Kategorien beider wechselseitig stärken.²⁸¹

²⁸⁰ <http://vorontsova-nvu.livejournal.com/2008/01/25/> (2009-10-07)

²⁸¹ Mary Douglas: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik*, Frankfurt/Main: Fischer 1998, S. 99.

Douglas bestimmt das Wechselverhältnis von physischem und sozialem Körper anhand der von ihr definierten ‚Reinheitsregel‘, die besagt, dass mit der Zunahme der sozialen Kontrolle und des sozialen Drucks auch die Notwendigkeit der Kontrolle körperlicher Ausdrucksweisen steigt: „Je stärker der erhaltene Druck ist, um so mehr wird vom sozialen Austausch angenommen, es handle sich bei ihm im Grunde um einen Verkehr zwischen körperlosen Geistern.“²⁸² Das bedeutet: der Grad der Körperkontrolle entspricht dem Grad der sozialen Kontrolle.

Stalins Kontrollapparat erreichte in den 1930er Jahren sämtliche Bereiche des Lebens. Die in dieser Zeit gefeierten Sportkörper waren Bestandteil einer sozialistischen Propagandamaschinerie, die einer utopischen Traumvorstellung nachlief. In Wahrheit nämlich waren diese ‚staged bodies‘ viel eher ‚caged bodies‘ – Gefangene eines totalitären politischen Systems, wo sie gleichsam als ‚körperlose Geister‘ umherschwebten.

²⁸² Douglas, *Ritual, Tabu und Körpersymbolik*, S. 109.

2. 5. Kultur des ‚Ab-Wesens‘ Der Körper im chinesischen Denken

Nähert man sich Fragen nach dem menschlichen Körper in chinesischen Denktraditionen aus einer europäischen Perspektive, ist eine erste Herausforderung dabei ein prinzipiell anderer Zugang zum Subjekt als solchem. Eine Untersuchung von Körperbildern im China der 1930er Jahre kann daher nicht erst bei den Überlegungen des 20. Jahrhunderts beginnen, sondern muss auf jene Schriften zurückgreifen, welche die Grundlage für das chinesische Denken gelegt haben. In der folgenden kurzen Passage aus einem Text, der im 3. Jahrhundert v. Chr. entstanden ist, sind bereits die wichtigsten Grundprinzipien des chinesischen Denkens über Körper enthalten, die noch bis heute Gültigkeit besitzen:

Fließendes Wasser fault nicht, die Türangel rostet nicht; das nennt man Bewegung!
Mit dem Leib (*xing*) und dem *qi* verhält es sich ebenso: Wenn der Leib sich nicht regt,
dann kommt *jing* (Essenz) nicht ins Fließen; Fließt keine Essenz, dann stockt das *qi*.²⁸³

Auffällig ist, dass hier Prozesse und nicht Materialitäten im Vordergrund stehen. Der Baseler Philosoph mit asiatischen Wurzeln, Byung-Chul Han, dessen Interesse stets dem Wissensaustausch zwischen Ost und West gilt, bezeichnet daher auch die uns Europäern fremde Kultur Chinas als eine der abendländischen Kultur des Wesens diametral entgegengesetzte Kultur des ‚Ab-Wesens‘: „Der Begriff ‚Wesen‘, der Identität, Dauer und Innerlichkeit, Wohnen, Verweilen und Besitzen in sich versammelt, beherrscht die abendländische Metaphysik.“²⁸⁴ Dem gegenüber investiert das daoistische Denken eine ganze Reihe von Negationen, so Han, um zur Sprache zu bringen, dass die Existenz im Grunde keine Exigenz, keine Insistenz, kein Wohnen ist: „Der Weise ‚wandert im Nicht-Sein‘“; das ‚Wesen‘ wird mit diesem ‚Nicht‘ negiert, es entzieht sich als Ab-Wesen jeder substanziellen Festlegung.“²⁸⁵

Genauso wenig wie Fragen nach dem ‚Wesen‘ und dem ‚Sein‘ ist auch eine genaue Definition des ‚Ich‘ kein Gegenstand chinesischer Denktraditionen. Die großen Schriften der Denktraditionen von Konfuzianismus und Daoismus beschäftigten sich weniger mit ontologischen Fragestellungen als mit der Außenwelt des Menschen. Erst durch Verknüpfung mit einem Außen – der Gesellschaft oder der Natur – gewinnt das Ich an Bedeutung. Die klassische chinesische Sprache traf zum Beispiel auch keine genaue Unterscheidung zwischen ‚Ich‘ und ‚Wir‘; die

²⁸³ Lushi cunqiu (Frühling und Herbst des Herrn Lü von Lü Buwei (300-235 v. Chr.)), Zeit der streitenden Reiche. Zitiert nach: Gudula Linck: *Leib und Körper. Zum Selbstverständnis im vormodernen China*, Frankfurt/Main, Wien: Lang 2001, S. 153.

²⁸⁴ Byung-Chul Han: *Abwesen*, Berlin: Merve 2007, S. 8.

²⁸⁵ Han, *Abwesen*, S. 12f.

Grenzen zwischen ‚eigenem‘ und ‚anderem‘ Ich verschwimmen gleichsam im Wir.²⁸⁶ Ein derartiges Ich-Verständnis reflektiert auch auf gewisse Weise die Vorstellung des chinesischen Denkens davon, was Körper, Leib und Seele ist.

Das dem chinesischen Denken zu Grunde liegende Substrat ist also weniger die Suche nach einem ‚Ich‘ oder ‚Wesen‘, und auch nicht die Frage nach dem Sein. Es geht weniger um einen Zustand, ein Verharren, als um eine Bewegung, ein Wandern; das Interesse des traditionellen chinesischen Denkens gilt dem Weg, dem ‚dao‘ (道/dào)²⁸⁷:

Der gute Wanderer lässt keine Spur zurück. Die Spur zeigt in eine bestimmte *Richtung*. Und sie weist auf einen Täter und auf dessen Absicht hin. Laozis Wanderer dagegen verfolgt keine Absicht. Und er geht nirgends *hin*. Er geht ‚ohne Richtung‘. Er schmilzt ganz mit dem *Weg*, der seinerseits nirgends *hin*-führt. Nur im *Sein* entstehen *Spuren*.²⁸⁸

Ausgangspunkt für sämtliche Richtungen und Schulen der chinesischen Philosophie bildet das *Yijing* (易經/yì jīng), das *Buch der Wandlungen*. Es zählt zu den fünf klassischen chinesischen Schriften²⁸⁹, die zwischen dem elften und dem fünften vorchristlichen Jahrhundert entstanden sind. Mit Hilfe seiner Schüler hat Konfuzius (孔子/Kǒng Zǐ, ‚Meister Kong‘, Lebensdaten 551-479 v. Chr.) unter Einbeziehung alter Texte dieses Orakelbuch im fünften vorchristlichen Jahrhundert verfasst. Grundgedanken des *Yijing* sind die Ausgewogenheit der Gegensätze und die Bereitschaft für Veränderung (Wandlung). Den Kern des Textes bildet ein aus durchgezogenen, geraden und gebrochenen Strichen aufgebautes graphisch-numerologisches System: die geraden Striche stehen dabei für die helle ‚männliche‘ Urkraft, das ‚yang‘ (陽/yáng), die gebrochenen für eine dunkle ‚weibliche‘, das Yin (陰/yīn).²⁹⁰ Diese dem *Yijing* zugrunde liegende Auffassung von einer dualistischen Teilung der Welt in eine Sphäre des weiblichen Yin und des männlichen Yang

²⁸⁶ Dominique Hertzner: *Das Leuchten des Geistes und die Erkenntnis der Seele. Die medizinische Vorstellung des Seelischen als Ausdruck philosophischen Denkens – China und das Abendland*, Frankfurt/Main: VAS – Verlag für Akademische Schriften 2006, S. 112f.

²⁸⁷ Im Folgenden wird bei chinesischen Begriffen in Klammern immer das Wort in der chinesischen Zeichensprache und zusätzlich in der lateinisierten Pinyin-Version angegeben.

Wörtlich aus dem Chinesischen übertragen bedeutet ‚dao‘ eigentlich ‚Weg‘ oder ‚Straße‘; In der alten chinesischen Schriftform besteht der Begriff aus einer Kombination der Zeichen für ‚Kopf‘ und ‚Weg‘ (bzw. ‚Kreuzung‘).

²⁸⁸ Han, *Abwesen*, S. 14.

²⁸⁹ Zu den Fünf Klassikern (chines. ‚wu jing‘, wörtlich übersetzt: ‚Fünf Leitfäden‘) zählen: *Chungju* („Frühlings- und Herbstanalen“; Chronik des Kleinstaates Lu, aus dem Konfuzius stammte); *Yili* („Zeremonien und Riten“; Aufzeichnungen über Rituale); *Shujing* („Buch der Urkunden“; Konvolut von – sicherlich fast durchweg fiktiven – politischen Reden, die zum Teil ins Weltanschauliche übergreifen); *Shijing* („Buch der Geschichte“; eine Liedersammlung); und schließlich eben das *Yijing* „Klassiker oder Buch der Wandlungen“)

²⁹⁰ Die Schriftzeichen für Yin und Yang beziehen sich auf die Schatten- und die Sonnenseite eines Hügels: das Schriftzeichen für Yin steht für die schattige, das Zeichen für Yang hingegen für die sonnige Seite. In weiterer Folge bedeutet also Yin ‚Dunkelheit‘ bzw. ‚schattig‘ und Yang ‚Licht‘ bzw. ‚hell‘.

wurde in weiterer Folge von sämtlichen chinesischen Weltanschauungen akzeptiert und übernommen.²⁹¹

Als Pendant zur bereits bestehenden Schule des Konfuzianismus etablierte sich um die Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr. eine zweite große Denkrichtung in China: der Daoismus. Als frühester Text dieser Schule gilt das Buch *Zhuangzi* (莊子/*Zhuāngzǐ*) benannt nach seinem Autor Zhuang Zhou, (Meister Zhuang), der etwa um 350 v. Chr. gelebt hatte. Zentralidee im Buch *Zhuangzi* ist die Überzeugung von einer „unveränderlichen Einheit, welche die sich ständig verändernde Pluralität der Dinge durchgreift, gleichzeitig aber jede Form von Leben und Bewegung verursacht“.²⁹² Diese den Dingen Leben verleihende Kraft nennt Zhuangzi das ‚dao‘.

Systematischer aufgebaut als das Buch *Zhuangzi* ist das zweite große daoistische Werk, das *Daode jing* (道德經/*Dàodéjīng*), das ‚Buch vom Weg und von der Tugend‘, als dessen Verfasser Laozi (老子/*Lǎozǐ*)²⁹³ angegeben wird. Das *Daode jing* besteht in seiner heute noch existierenden Form aus 5000 Zeichen, unterteilt in 81 Kapitelchen, und gliedert sich in zwei Bände, von denen der eine mehr vom ‚dao‘, der andere mehr vom ‚de‘ handelt. Es bemüht sich um eine erste Definition des ‚dao‘ als etwas, das Himmel und Erde vorangeht.

Neben dem ‚dao‘ treffen sämtliche Denkfiguren der chinesischen Philosophie aufeinander; Vers 42 etwa erklärt, wie die Lebenskraft ‚qi‘ (氣/气/*qì*) aus dem ‚dao‘ über die Yin-Yang-Zweiheit in die Welt kommt und, frei zwischen Himmel und Erde fließend, nunmehr ihrerseits die Zehntausend Wesen und Dinge (wan-wu) hervorbringt, unter anderem den Menschen:

Das *dao* gebar das eine,
das eine gebar die zweizahl,
die zweizahl gebar die dreizahl,
die dreizahl gebar die vielzahl der dinge (*wan wu*),
der dinge vielzahl,
getragen vom *yin*, umfassen vom *yang*,
geeint werden sie durch den allumfassenden krafthauch (*qi*).²⁹⁴

Ein Charakteristikum des chinesischen Denkens ist der fließende Übergang von einem Element zum anderen. Die Vorstellung sich von einander absetzender Polaritäten wie Seele und Körper

²⁹¹ Vgl. Wolfgang Bauer, *Geschichte der chinesischen Philosophie. Konfuzianismus, Daoismus, Buddhismus*, München: Beck 2006, S. 83. Seine besondere Stellung innerhalb der chinesischen Philosophie wurde dem Buch allerdings aufgrund seiner dahinter liegenden Grundidee eingeräumt: jede der 64 durch Hexagramme symbolisierten existentiellen Grundsituationen wurde in „Wandlung“ auf eine andere hin begriffen.

²⁹² Arthur Waley (Zitiert nach Wolfgang Bauer: *Geschichte der chinesischen Philosophie*, München: Beck 2006, S. 84).

²⁹³ ‚Laozi‘ bedeutet nichts anderes als ‚alter Meister‘, somit ist fraglich, ob die Autorschaft überhaupt einer Person zugeordnet werden kann.

²⁹⁴ *Daodejing*, Vers 42 (Zitiert nach der Übers. v. E. Schwarz: *Landse. Daodedsching*, München 1980, S. 92).

ist dem traditionellen chinesischen Denken fremd. Obschon auch die Philosophen in China Unterschiede festlegten – so übertrugen sie das dualistische Prinzip von Yin und Yang auch auf den menschlichen Körper und differenzieren hier eine Innen- (Yang) von einer Außenseite (Yin) sowie den tast- und sichtbaren Körper von einer gespürten Lebenskraft (,qi‘) –, bedeuten diese nicht zwangsläufig eine Trennung bzw. Spaltung. Der Text *Huainanzi* (淮南子/*huáinánzǐ*) aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert zeigt, wie der Geist (,shen‘) mit dem Körper (,xing‘) und der Lebenskraft (,qi‘) zwar untrennbar verbunden ist, dass aber die drei Elemente in einer hierarchischen Beziehung zueinander stehen: „Der Körper ist die Wohnstätte für das Leben, die Lebenskraft füllt das Leben an, und der Geist ist derjenige, welcher das Leben lenkt. Wenn eines dieser drei seine Position verliert, dann erleiden alle drei Schaden.“²⁹⁵ Die Vorstellung von einer Lebenskraft (in manchen Übersetzungen ist auch vom Atem, Hauch, Weltstoff oder von der Energie die Rede)²⁹⁶, dem ,qi‘²⁹⁷, nimmt neben Körper und Geist einen wesentlichen Anteil beim Denken über den Menschen in China ein. ,Qi‘ steht vor allem für das Atmosphärisch-Fließende und Durchdringende in der Welt, gleichzeitig war ,qi‘ aber auch der Stoff, aus dem auch die festen, tast- und sichtbaren Körper geschaffen sind. Das bedeutet, dass die Denkfigur ,qi‘ im chinesischen Denken sowohl dem Konzept Körper wie auch dem Leib, sowohl der Yin- bzw. Außenseite als auch der Yang- bzw. Innenseite des Menschen zugrunde liegt.²⁹⁸

Die frühen Daoisten Laoze und Zhuangzi verstanden das ,qi‘ als eine Brücke, die den Menschen mit allen anderen ihn umgebenden Wesen und Dingen und mit dem Urgrund allen Seins verband. Eine bewusste Einflussnahme auf das ,qi‘ widersprach ihrer Ansicht nach dem daoistischen Prinzip des ,wu-wei‘, des ,Nicht-gewaltsamen-Eingreifens in den Lauf der Dinge‘. Im Unterschied dazu legten die frühen Konfuzianisten sehr wohl Wert darauf, das ,qi‘ der Willenskraft unterzuordnen: „Der Wille ist der Lehrer des qi; das qi erfüllt den körperlichen Leib (ti); der Wille gelangt dahin; [dann erst] folgt qi nach. Deshalb sage ich: Halte an deinem Willen fest und schädige nicht dein qi.“²⁹⁹ Die Anhänger einer damals sich etablierenden so genannten ,Lebenspflege‘ (,yang-sheng‘) standen in dieser Hinsicht der Lehre des Konfuzius näher als den Daoisten, setzten doch jene Techniken der Leibbemeisterung, welche die bewusste Lebenspflege ausmachten, eine willentliche Manipulation des ,qi‘ voraus. So bedeutet denn auch die aus den

²⁹⁵ *Huainanzi* 1, in *Huainanzi jiaoshi* 1997, S. 124 (Zitiert nach Hertzner, *Das Leuchten des Geistes und die Erkenntnis der Seele*, S. 227).

²⁹⁶ Einen umfassenden Überblick über die verschiedenen Übersetzungsvorschläge in der westlichen Literatur gibt Guido Rappé: *Archaische Leibfabrikation. Der Leib in der frühgriechischen Philosophie und in außereuropäischen Kulturen*, Berlin: Akademie 1995, S. 424-443.

²⁹⁷ Das alte Schriftzeichen für ,qi‘ - 氣 – setzt sich zusammen aus den Begriffen für ,(ungekochten) Reis‘ (米) und ,Dunst/Dampf/Gas‘ (汽) – es bedeutet also ursprünglich ,(Wasser-)Dampf über kochendem Reis‘.

²⁹⁸ Gudula Linck: *Leib und Körper. Zum Selbstverständnis im vormodernen China*, S. 39.

²⁹⁹ Mengzi, Buch II „Gongsunchou“ 1.2.; vgl. Richard Wilhelm: *Die Lehrgespräche des Meisters Meng K'o*, Köln: Diederichs 1982, S. 69.

Techniken der Leibbemeisterung entstehenden Übungen des ‚qi-gong‘ wörtlich auch ‚Arbeit am qi‘.³⁰⁰

In jedem Fall findet sich die Lebenskraft ‚qi‘ in der Struktur von Körper und Leib sowohl in der Yin- als auch in der Yang-Seite eines Menschen wieder. Dabei werden auf der Yin-Seite drei, auf der Yang-Seite fünf Begriffe zum menschlichen Körper unterschieden. Die Yin-Seite besteht aus ‚xing‘ (形/xíng) (die äußere Form bzw. Erscheinung, das Gestaltliche, die leibliche Gestalt), ‚ti‘ (der feste, sicht- und tastbare Körper) sowie ‚shen‘ (身/shēn) (der Rumpf, ebenfalls sicht- und tastbar; umfasst mit seiner graphischen Etymologie das chinesische Wort für den deutschen Begriff ‚Leib‘, er meint das eigenleibliche Spüren). Die Yang-Seite besteht aus ‚shen‘ (神/shén), was soviel wie Seele, Geist, Gespenst, Totengeist bedeutet; als Manifestation des ‚qi‘ im ‚yang‘ bedeutet es auch ‚Lebenskraft‘ und ‚Vitalität‘ – ganz im Sinne des Verständnis der ‚Lebensgeister‘ im deutschen Sprachraum; ‚jing‘ (精/jīng), die ‚Essenz‘; der sinngebende Bestandteil des Schriftzeichens enthält auch heute noch das Zeichen für Reis und meint davon abgeleitet ‚ausgezeichnet‘, ‚Essenz‘ bzw. ‚männlicher Samen‘. Der lautangebende Bestandteil des Schriftzeichens suggeriert die Farbe grün – damit ist eine blühende Vegetation und damit der yang-Aspekt des ‚qi‘ gemeint; ‚zhi‘ (質/zhì) als komplementäres Element zur äußeren Erscheinung ‚xing‘ und dem gegliederten körperlichen Leib ‚ti‘ als das Wesen, das einer Person ganz individuell eigen ist, nämlich ihre durch Charakter und Temperament geprägte Persönlichkeit), ‚xin‘ (心/xīn) das Herz; und schließlich ‚jin-sheng‘ in der Bedeutung Feinstessenz, die sich aus einer Kombination der einzelnen Begriffe jin und sheng ergibt.³⁰¹

Unterscheidungen von einem gespürten Leib und einem tast- und sichtbaren Körper werden also auch im traditionellen Denken Chinas getroffen. Allerdings wird hier eine Einheit des Menschen vorausgesetzt, weshalb nicht von absoluten Gegensätzen gesprochen werden kann, sondern vielmehr von einem fließenden Übergang der Elemente ineinander und einem gegenseitigem Wechselverhältnis zueinander. Dabei wirkt die Lebenskraft ‚qi‘ als verbindendes Element zwischen Leib und Körper, Yin und Yang; sie ist am Aufbau eines tast- und sichtbaren Körpers ebenso beteiligt wie am gespürten Leib.

Wenn hier nun der Anschein einer Konformität von westlicher und östlicher Philosophie entsteht, ist dies trügerisch, denn vor allem im traditionellen chinesischen Denken daoistischer

³⁰⁰ Linck, *Leib und Körper*, S. 44.

³⁰¹ Vgl. Linck, *Leib und Körper*, S. 46-59.

Prägung war die Wirkung des Atmosphärisch-Fließenden von weitaus größerer Bedeutung als eine Auseinandersetzung mit dem festen Körper. Frühe daoistisch orientierte Leibbegriffe berücksichtigten den festen Körper in ihren Überlegungen nicht; das bezeugen jene drei Wirkkräfte, welche in den alten Texten als Grundlage der menschlichen Existenz und Voraussetzung für die Einverleibung des dao genannt wurden: ‚shen‘ (die im Menschen residierenden Gottheiten), ‚jing‘ (die Essenz) und die Lebenskraft ‚qi‘. Über diese atmosphärischen Gegebenheiten hinaus kennzeichneten den Menschen – so die Überzeugung der frühen Daoisten – nur reine Flüssigkeiten, nämlich sui (Knochenmark), ‚ti‘ (Nasenschleim), ‚tuo‘ (Spucke), ‚jin‘ (Säfte), ‚xue‘ (Blut), ‚han‘ (Schweiß) und ‚lei‘ (Tränen). Diese Überzeugung, die vor allem für die dem daoistischen Denken nahe Traditionelle Chinesische Medizin (TCM) von großer Bedeutung war, hielt sich in den Vorstellungen der Menschen in China bis ins 18. Jahrhundert. Ein bedeutendes medizinisches Werk aus dieser Zeit nennt als die drei wichtigsten Bestandteile des menschlichen Lebens neben dem ‚qi‘ das Blut (‚xue‘) und die Essenz (‚jing‘), also Atmosphärisches und Fließendes.³⁰²

Die Ursprünge des Verständnisses vom menschlichen Körper sowohl im traditionellen chinesischen Denken als auch in der Traditionellen Chinesischen Medizin liegen in der daoistischen Philosophie. Das zwischen dem fünften und dem dritten Jahrhundert v. Chr. entstandene *Buch des Gelben Kaisers zur Inneren Medizin* (黄帝内经/Huángdì Nèijīng) gilt nicht nur als ältestes schriftliches Dokument der TCM, sondern auch als eines der wichtigsten Klassischen Schriften des Daoismus. Wie so oft im chinesischen Denken propagiert auch das *Neijing* die Ausgeglichenheit der Elemente:

Health and well-being can be achieved only by remaining centered in spirit, guarding against the squandering of energy, promoting the constant flow of qi and blood, maintaining harmonious balance of yin and yang, adapting to the changing seasonal and yearly macrocosmic influences, and nourishing one's self preventively. This is the way to a long and happy life.³⁰³

Das daoistische Prinzip von Yin und Yang ist wichtigste Theorie und Grundlage der TCM; sämtliche Bereiche ihrer Lehre können letztlich darauf zurückgeführt werden. Im Grunde genommen zielt jede medizinische Behandlungsmaßnahme auf eine der vier folgenden Strategien ab:

Das Yang stärken
Das Yin stärken
Yang-Fülle beseitigen
Yin-Fülle beseitigen.³⁰⁴

³⁰² Paul U. Unschuld: *Hsü, Ta-ch'un. Forgotten Traditions. A Chinese View from the 18th Century*, Brookline, Mass. (Paradigm) 1990 (Zitiert nach Linck, *Leib und Körper*, S. 60).

³⁰³ Maoshing Ni [Hg.]: *The Yellow Emperor's Classic of Chinese Medicine. A new translation of the Neijing Suwen with Commentary*, Boston, London: Shambala 1995, S. xiii.

³⁰⁴ Giovanni Maciocia: *Die Grundlagen der Chinesischen Medizin, Ein Lehrbuch für Akupunkteure und Arzneimitteltherapeuten*,

Mit dem steigenden Austausch Chinas mit dem Westen fand zu Beginn des 19. Jahrhunderts die westliche Medizin ihren Weg ins Reich der Mitte. Mit der Zeit begannen die Strukturen der traditionellen Lehre von Yin und Yang an Bedeutung zu verlieren: „Jahrtausende hatten die chinesischen Beamten in der Stadt und die Bauern auf dem Lande zur Seuchenbekämpfung nichts Besseres zur Hand gehabt als Magie und Rituale. Damit suchte man noch spät im 19. Jahrhundert, die Pestdämonen zu vertreiben. Als dann die große Pest 1910 die Mandschurei heimsuchte, war es der Bakteriologe Wu Lien-Teh, der die Epidemie wirksam in die Schranken wies.“³⁰⁵ In China war man überzeugt davon, dass allein Methoden der westlichen Medizin dem so genannten „sick man of Asia“³⁰⁶ helfen konnten.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lag das chinesische Kaiserreich in Trümmern. Sein Ende im Jahr 1911 war logische Konsequenz der immer stärker werdenden politischen Unruhen. Die von Dr. Sun Yat-Sen am 1. Jänner 1912 gegründete Republik China löste die über zweitausendjährige Ära chinesischer Herrscherdynastien ab. In diesem Augenblick begann die mit der Monarchie in engem Zusammenhang stehende konfuzianistische Weltordnung zu bröckeln: Wieder war es die Auseinandersetzung mit dem abendländischen Denken, aus dem sich in China während dieser Jahre ein neues Bewusstsein um das menschliche Sein herausbildete, das ästhetische Reflexionen in Gang setzte: „Während die traditionelle Weltanschauung das Innere und das Äußere, den Geist und die Praxis harmonisch verband, zerfiel diese Totalität am Ende des Kaiserreichs in Fragmente, weil ihr zuvorderst ahistorischer, moralischer Charakter den Forderungen der Moderne nicht standhielt.“³⁰⁷ Die neu auftretenden Probleme der Gesellschaft am beginnenden 20. Jahrhundert ließen sich nicht mehr auf die kosmische Ordnung der ‚Zehntausend Dinge‘ zurückführen, sondern mussten gesellschaftsgeschichtlich begründet werden. Diese neue Sichtweise führte schließlich zu einem neuen Realitätsverständnis, in dem der konfuzianistische ‚Kulturismus‘ relativiert und dem Menschen eine neue Stellung in Gesellschaft und Welt zugewiesen wurde. Die konfuzianistische Vorstellung von der Erziehbarkeit des Volkes zur Tugend durch das Vorbild des Kaisers wich einer aufklärerischen Idee der Volkserziehung als Vorbereitung zu einer Selbstregierung mündiger Menschen. Erstmals in der Geschichte des

Kötzing/Bayer. Wald: Verlag für Ganzheitliche Medizin 1997, S. 7.

³⁰⁵ Paul U. Unschuld: *Was ist Medizin? Westliche und östliche Wege der Heilkunst*, München: H. C. Beck 2003, S. 253.

³⁰⁶ Vgl. dazu: Michael Auslin: „The Sick Man of Asia“, in: *Foreign Policy (Washington DC)*, April 2009. Rajan Menon: „The Sick Man of Asia: Russia’s endangered Far East“, in: *The National Interest*, 1. September (Herbst) 2003. Philippines Department of Foreign Affairs: „RP no longer Sick Man of Asia.“ Presseausendung, 9. März 2009. David Scott: *China and the international system, 1840-1949: power, presence, and perceptions in a century of humiliation*, New York: State University of New York Press 2008.

³⁰⁷ Heinrich Geiger: *Philosophische Ästhetik im China des 20. Jahrhunderts: Ihre Stellung zwischen Tradition und Moderne. Problemgeschichtliche Darstellung in zwei Punkten und Bibliographie*, Frankfurt/Main, Wien (u. a.): Lang 1987, S. 9.

chinesischen Denkens musste der Mensch nun nicht mehr hinter einer absoluten Ordnung zurücktreten, sondern wurde als erkennendes Subjekt wahrgenommen. Eine Anti-Konfuzianismuskampagne in den Jahren 1915 bis 1920 sollte die Gesellschaft endgültig von den Fesseln alter Traditionen befreien.³⁰⁸

Wichtige Veränderungen in der Zeit von 1915 bis 1935 brachte die Bewegung für Neue Kultur (New Culture Movement, Pinyin: xīn wén huà yùn dòng) mit sich, die sich als Ziel setzte, „ein neues Individuum, eine neue Gesellschaft, eine neue politische Ordnung, eine neue Literatur und eine neue Lebensauffassung in Entsprechung zu der ethischen und ideologischen Evolution hervorzubringen.“³⁰⁹ Einschneidendes Ereignis in diesem Prozess war die Vierte-Mai-Bewegung des Jahres 1919, bei der Studenten und Professoren in Massendemonstrationen ihren Unmut über die Ergebnisse der Versailler Friedenskonferenz zum Ausdruck brachten.³¹⁰ Ein Teil der Protestierenden hatte die Vorgänge um die Oktoberrevolution 1917 in Russland aufmerksam mitverfolgt; eine Revolutionierung der Gesellschaft nach russischem Vorbild betrachteten sie als für China unumgänglich. Nach dem Ereignis vom 4. Mai 1919 war der Übergang zu einem kollektivistischen und revolutionären Bolschewismus in China nur mehr eine Frage der Zeit.

In jenen Jahren prägten drei Charakteristika das Kunstverständnis in China: erstens veränderte ein neu erwachtes kulturelles Bewusstsein das Verhältnis von Öffentlichkeit und Kunst, was sich schließlich auch auf ästhetische Überlegungen auswirkte. Zweitens leistete ein 1925 in chinesischer Sprache erschienener Sammelband mit verschiedenen Artikeln der russischen Literaturdebatte 1923 bis 1925, zu der Lu Xun ein Vorwort verfasst hatte, einen wesentlichen Beitrag zum Aufkommen einer marxistischen Ästhetik. Und schließlich setzte drittens eine generelle Tendenz der Verwissenschaftlichung der Ästhetik ein; die Methoden dazu kamen aus Europa über Japan nach China. Die drei genannten Faktoren bedeuteten neue Entwicklungen im Bereich der Kunst und Kultur in China in der Zeit zwischen 1920 und 1935.³¹¹

Durch den regen Austausch mit dem Westen mischten sich Ideen europäischer Philosophen mit chinesischem Gedankengut. Aufmerksam las man in China nun die Werke von Walter Eucken, Henri Bergson, Arthur Schopenhauer, Lew Tolstoj und schließlich auch Nietzsches Schriften zur

³⁰⁸ Geiger, *Philosophische Ästhetik im China des 20. Jahrhunderts*, S. 12-15.

³⁰⁹ Ebenda, S. 20.

³¹⁰ Der Wunsch Chinas nach vollständiger Entkolonialisierung konnte bei den Friedensverhandlungen in Versailles nicht durchgesetzt werden, stattdessen bestätigte man Japan den Besitz der besetzten Gebiete um Shandong. Die chinesische Bevölkerung war über diesen Entschluss entsetzt, und so richteten sich bei der *Vierten-Mai-Bewegung* 1919 und in der Zeit danach vor allem Professoren, Studenten und Schüler in Protestkundgebungen und Streiks gegen die ausländischen Mächte.

³¹¹ Geiger, *Philosophische Ästhetik im China des 20. Jahrhunderts*, S. 23f.

Ästhetik, welche eine entscheidende Phase im Entwicklungsprozess der chinesischen Kunst und Kunstbetrachtung markieren – wie Heinrich Geiger bemerkt hat:

Die Beschäftigung chinesischer Intellektueller mit Nietzsche kennzeichnet genau den Punkt, an dem die Kategorie des Einzelnen, die die frühen Reformer in die Diskussion eingeführt hatten, ebenso überspitzt wie die Innerlichkeit der Kunst formuliert wurde und es auf Seiten der zuvorderst an pragmatischen Zielen orientierten Chinesen dieser Zeit wieder zur Forderung nach gesellschaftlicher und materieller Grundlagen der Kunst kam. [...] Weil ausgehend von der pragmatischen Haltung nicht nur die Veränderung der Kultur, sondern auch der Gesellschaft angestrebt wurde, gingen dann viele Denker direkt von Nietzsche zum Marxismus-Leninismus über, der wegen seiner revolutionären Disziplin verheißungsvoller erschien.³¹²

Die Auseinandersetzung mit dem Werk Nietzsches sowie mit russischer und marxistisch-leninistischer Kunstauffassung bewirkten Mitte der 1920er Jahre einen Paradigmenwechsel in der chinesischen Ästhetik. In der traditionellen Auffassung des chinesischen Denkens war das Schöne nicht mit dem Zustand des Seins, des Verharrens, verbunden; weder die Ständigkeit des Seins noch die Beständigkeit des Wesens gehören für die fernöstliche Empfindung zum Schönen.³¹³ Der buddhistische Mönch Yoshida Kenkô (japan.: 吉田 兼好; ca. 1283-1350) beschreibt dies in seinen *Betrachtungen aus der Stille*:

Bewundert man die Kirschblüten nur in ihrer vollen Pracht, den Mond nur an einem wolkenlosen Himmel? [...] Gerade ein Zweig, dessen Knospen erst aufgehen, und ein Garten, in dem die Blüten schon abgefallen sind, gibt besonders viel zu betrachten. [...] Natürlich ist es schön, zum Vollmond aufzusehen, der hell über tausend Meilen hin strahlt, aber es berührt die Seele noch tiefer, auf den Tagesanbruch zu warten, bis der Mond langsam hervortritt und grünlich schimmernd tief in den Bergen über den Kryptomerien leuchtet, dann plötzlich ein leichter Regen niedergeht und der Mond sich für eine Weile hinter den Wolken verbirgt.³¹⁴

Die Spuren dieses Denkens über das Schöne verlieren sich am Ende des 19. Jahrhunderts. Die Prinzipien von Konfuzianismus und Daoismus (später auch Buddhismus) passen scheinbar nicht mehr in die Welt des 20. Jahrhunderts. Bezeichnend für den Wandlungsprozess, der sich im chinesischen Denken in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vollzog, ist ein Aufsatz aus dem Jahr 1933 von Qi Qiubai (1899-1935), einem der ersten kommunistischen Politiker Chinas, mit dem Titel *Das Schöne*. Auffallend ist, dass nun – im Gegensatz zu den klassischen Richtungen fernöstlicher Philosophie – dem Wesen, also dem Subjekt, eine wesentliche Rolle zugesprochen wird:

Die Kunst ist nicht auf das ‚Schöne‘, das ‚Erhabene‘ oder das ‚Kosmische‘ beschränkt, sondern umfasst alles, was im menschlichen Leben und in der Natur für den Menschen von Interesse ist. Sie bedarf keiner Theologie, keines Gottes oder ‚der Ergänzung durch einen absoluten Geist‘, sondern fordert die Veränderung der realen Wirklichkeit.³¹⁵

An die Stelle der Betrachtung der Umgebung des Menschen rückt nun der Mensch selbst als Individuum, und Religion muss der Politik weichen. Qi Qiubei trug mit seiner Erklärung jener

³¹² Geiger, *Philosophische Ästhetik im China des 20. Jahrhunderts*, S. 26f.

³¹³ Vgl. Han, *Abwesen*, S. 59.

³¹⁴ Yoshida Kenkô: *Tsurezuregusa. Betrachtungen aus der Stille*, Frankfurt/Main: Insel Verlag 1978, S. 93f.

³¹⁵ Qi Qiubai [Hg]: *Wenji bianji weiyuanhui*, Bd. 1, Peking 1968, S. 413 (Zitiert nach: Geiger, *Philosophische Ästhetik im China des 20. Jahrhunderts*, S. 28).

Gesetzmäßigkeit des Marxismus Rechnung die besagt, dass die allgemeinen Grundsätze des historischen Materialismus zugleich auch allgemeine Prinzipien einer marxistischen Ästhetik beinhalten. Kunst und politische Betrachtungsweise standen in einem engen Wechselverhältnis, was in diesem Fall bedeutete, dass die Entwicklung der Kunst, die Richtung ihrer Entfaltung sowie die Rolle, die ihr innerhalb der Gesellschaft zugesprochen wurde, vom Standpunkt des historischen Materialismus betrachtet werden musste. Bald wurde man sich darüber bewusst, wie stark der Einfluss der gesellschaftlichen Situation auf die Kunst war – aber auch umgekehrt. Nachdem die kommunistische Parteiführung in China dies erkannt hatte, nahmen die Machthaber die Kunst ganz unter ihre Kontrolle. In der berühmten Rede auf dem Yan'an-Forum über Literatur und Kunst erklärte Mao Zedong im Mai 1942 das traditionelle Theater für beendet und bestimmte einen Neuanfang im Zeichen der Parteipropaganda.³¹⁶

In einer Zeit des radikalen gesellschaftlichen Wandels in China feierte der Peking Oper Schauspieler Mei Lanfang in den Jahren zwischen 1920 und 1940 den Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere. Die Wurzeln seiner Schauspielkunst entstammten dem daoistischen, konfuzianistisch geprägten Weltbild, das vor dem Hintergrund der Geschehnisse des 20. Jahrhunderts allmählich in sich zusammenbrechen sollte. In Auseinandersetzung mit dem Westen entwickelte sich die fernöstliche Kultur des *Abwesens* immer mehr zu einer Kultur des *Wesens*, in der das Individuum an Bedeutung gewann. Doch gerade diese Entwicklung ermöglichte den Erfolg Mei Lanfangs in jenen Jahren.

³¹⁶ Vgl. dazu Michael Gissenwehler: *Chinas Propagandatheater 1942-1989*, München: Herbert Utz Verlag 2008.

2. 6. Vom Ritual zur Peking Oper: Beständigkeit und Wandel

Die Peking Oper (chines. jingju, (京劇/Jīngjù) ist eine Theaterform, die sich durch die Verschmelzung mehrerer regionaler Schauspielstile entwickelt hat: im Jahr 1790 war die Truppe ‚Sanqing‘ (‚sanqingban‘) aus der Stadt Yangzhou in der Provinz Anhui nach Peking gekommen, um – gemeinsam mit drei anderen Schauspieltruppen aus Anhui – anlässlich des 80. Geburtstages von Kaiser Qianlong zu spielen. Die so genannte Ankunft der ‚Vier großen Truppen aus Anhui‘ in der Hauptsadt Peking bildet den historischen Ausgangspunkt für die Entwicklung der Peking Oper. ‚Jingju‘ bedeutet wörtlich ‚Theater der Hauptstadt‘, doch auch wenn diese Übertragung dem chinesischen näher kommt als eine Übersetzung mit ‚Peking Oper‘ ist bei der Verwendung des Theaterbegriffes darauf zu achten, dass das Verständnis in der chinesischen Kultur davon, was Theater ist, sich grundlegend von einem europäischen Zugang unterscheidet. Streng genommen kann es daher eigentlich keine adäquate deutsche Übersetzung von ‚jingju‘ geben. Für jemanden, der in der chinesischen Kultur aufgewachsen und mit ihr vertraut ist, ist es überflüssig, zu betonen, dass ‚jingju‘ – gleich wie alle anderen traditionellen Theaterformen – eine Kombination verschiedener Elemente wie Tanz, Mimik, Gestik, Akrobatik, Gesang und Deklamation ist, weil sein Verständnis von Theater diese verschiedenen Bereiche ganz selbstverständlich immer mitdenkt.

Dem Theaterwissenschaftler An Zhiqiang zufolge fanden drei charakteristische Besonderheiten des traditionellen chinesischen Theaters in der Peking Oper ihre höchste Vollendung: die symbolischen Bewegungen (‚xunixing‘), die Konventionalisierung (‚chengshihua‘)³¹⁷ und das ‚Erfassen des Essenziellen‘ (‚xieyixing‘).³¹⁸

³¹⁷ ‚Konventionalisierung‘ meint zum einen die Unterscheidung der verschiedenen Rollen: Aus den ursprünglich zehn verschiedenen Rollentypen kristallisierten sich die bis heute üblichen vier Haupttypen heraus: ‚shen‘ (die männliche Rolle), ‚dan‘ (die weibliche Rolle), ‚jing‘ (das große bemalte Gesicht) und ‚chou‘ (die komische Rolle). In jedem dieser Haupttypen werden aber auch einige Nebentypen unterschieden; im Fall der weiblichen Rolle ‚dan‘ sind dies die ‚zheng-dan‘ (die ‚eigentliche‘ dan) – die ‚getreue‘ Ehefrau und ‚gehorsame‘ Tochter. Die ‚hua-dan‘ (‚blumige‘ dan) – ein Mädchen oder eine Frau von (meist in positivem Sinne) zweifelhaftem Charakter. Die ‚cai-dan‘ (‚bemalte‘ dan) – wie die ‚hua-dan‘, aber von lieblich-komischem Charakter; durch ihr Make-up und ihren Darstellungsstil wirkt die cai-dan‘ künstlerisch ein wenig übertrieben, was ihr einen komischen Touch verleiht. Die ‚lao-dan‘ (‚alte‘ dan) – diese Rolle verfolgt in ihrer Darstellung (gebückter Haltung, eingezogener Kopf und Schultern) einen sehr realistischen Stil. Schließlich die wu-dan (‚kriegerische‘ dan) – eine schöne, kräftige Kriegerin; die wu-dan Rolle unterscheidet abermals zwei verschiedene Typen, nämlich die duan-da wu-dan (‚kurz-kämpfende‘ wu-dan) und die dao-ma-dan (‚Schwert- und Pferd-‘ dan). Letztere, die dao-ma-dan, tritt üblicherweise mit ganzer Rüstung auf. Dem Darsteller dieser Rolle wird besonderes Geschick abverlangt, da ein hohes Maß an Körperkontrolle und technischen Fertigkeiten, wie etwa der Umgang mit kriegerischen Gegenständen, notwendig sind. Vgl. dazu etwa Yu Weijie: *Mei Lanfang's innovation in Beijing opera: a historical documentation of his artistic career & his representative stage productions*, S. 39. Zum anderen zählen zur ‚Konventionalisierung‘ die festgelegten Ausdrucksmittel des Schauspielers: Gesang, Bewegung, Deklamation und Bühnenkampf.

³¹⁸ An Zhiqiang: ‚Im Westen den Osten neu entdecken‘, in: *Lebendige Erinnerungen – Xiqu. Zeitgenössische Entwicklungen im chinesischen Musiktheater*, hrsg. v. Tian Mansha und Johannes Odenthal, Berlin: Theater der Zeit

Wesentliches Ausdrucksmittel auf der chinesischen Bühne ist der Körper des Schauspielers. Auf der Suche nach den Wurzeln dieser körperbetonten Schauspielkunst stößt man in Wolfgang Bauers Darlegung der *Geschichte der chinesischen Philosophie* auf einen interessanten Hinweis:

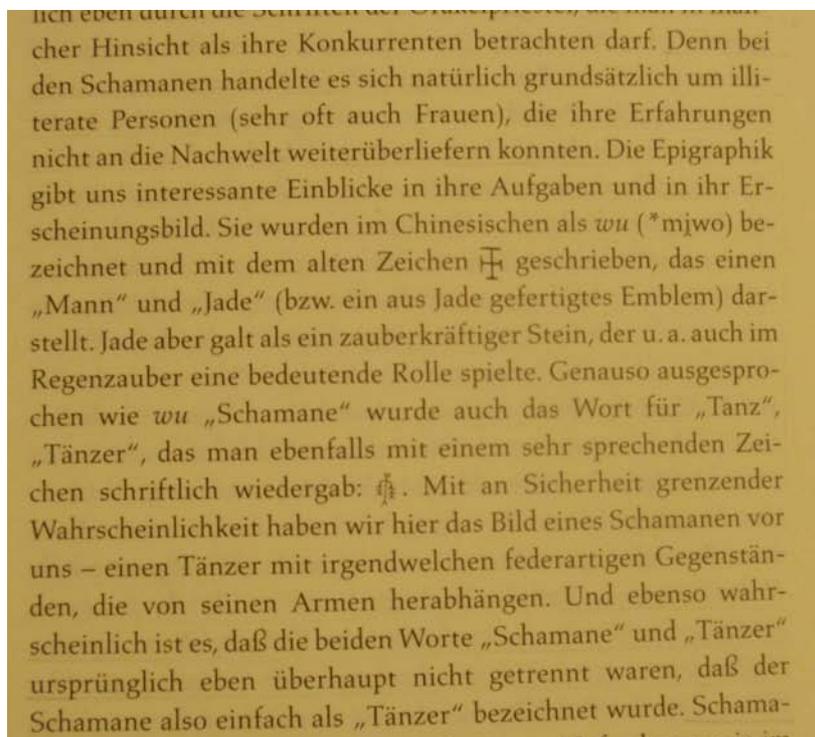


Abbildung 11: Beschreibung des Zeichens „wu“ bei Wolfgang Bauer³¹⁹

Dieser Beschreibung zufolge waren also die ersten Tänzer der chinesischen Geschichte die Schamanen, oder, anders ausgedrückt: die Schamanen tanzten. Das bedeutet, dass, wie in vielen Kulturen, auch in der chinesischen die Ursprünge des Theaters in rituellen Zeremonien religiösen und profanen Charakters zu finden sind.

Bis heute ist der Tanz neben Mimik, Gestik, Akrobatik, Gesang und Deklamation zentrales Element traditioneller darstellender Künste in China. Wang Guowei (1877-1927), einer der bedeutendsten Theaterwissenschaftler Chinas, bezeichnete das chinesische Theater als eine „performance of a story through song and dance“.³²⁰ Als Beweis für Schamanismus als frühen Ursprung des chinesischen Theaters wird oft eine Textpassage aus dem Vorwort zu den *Neun Gesängen (Jing)* von Qu Yuan (340-278 v. Chr.) zitiert. Wang Yi, Literat am Hof während der Zeit der östlichen Han-Dynastie, hatte sie im 2. Jahrhundert n. Chr. gesammelt und kommentiert:

2006, S. 52-59, hier S. 53.

³¹⁹ Bauer, *Geschichte der chinesischen Philosophie*, S. 40.

³²⁰ Yu Qiuyu, zitiert nach Yu, *Mei Lanfang's innovation in Beijing opera*, S. 2.

Nine Songs is the work of Qu Yuan. In the old days, in the capital of Chu, Nanyang, and in the area between the Yuan and Xiang Rivers, people believed in spirits and frequently offered sacrifices. Whenever they held a sacrificial ritual they always sang, danced, and played music to entertain the spirits. Qu Yuan, deeply depressed, was in exile in that region. When he saw the common people's song-and-dance-rituals, he found the lyrics so poorly written that he decided to write Nine Songs. In doing this, he showed respect for the spirits, relieved his own unhappiness, and also expressed his criticism of the authorities. This is the reason why his poems have different intentions, varied forms, and ultimately broad meanings.³²¹

Die alten schamanistischen Opferrituale wurden zur Unterhaltung der Gottheiten von Gesang, Tanz und Musik begleitet, und die berühmten *Neun Gesänge* dazu entstanden sozusagen aus einem Mangel: Qu Yuan fand die einfachen Weisen der Landbevölkerung derart schlecht geschrieben, was ihn zur Erdichtung neuer Gesänge veranlasste.



Abbildung 12: Tanzdarstellung auf einer Keramikschale aus der Neusteinzeit (4500-1700 v. Chr.), freigelegt im Kreis Datong, Provinz Qinghai.³²²

In einer engen Verbindung zum Schamanismus standen die ‚nuo‘-Riten, überliefert sind. Sie gehen zurück auf die Xia- (2205-1806 v. Chr.), Shang- (1783-1134 v. Chr.) und Zhou-Dynastien (1134-256 v. Chr.) und dienten in erster Linie dem Schutz vor Krankheit und Dämonen sowie der Aufrechterhaltung der Stabilität von Gesellschaft und Kaiserreich. Die legendäre Figur des Exorzisten ‚Fangxianshi‘ leitete die Rituale, bei denen er hundert Sklaven in Häuser und Gräber führte, um Krankheiten, Geister und Dämonen zu vertreiben. Dabei trug der Fangxianshi eine Maske aus Bärenfell mit vier goldenen Augen, eine schwarze Jacke und einen roten Mantel, hielt Lanze und Schild in Händen.³²³ Im Daoismus kommt den Farben Rot, Schwarz und Gold, die der Exorzist bei dem Ritual trägt, eine besondere Bedeutung zu: Rot ist die Farbe des Yang, des Lichts, des Übergangs, des Schutzes vor dem Bösen. Die Hauptsilbe des chinesischen Begriffs für die Farbe, ‚chi‘, bedeutet auch ‚etwas vertreiben, exorzieren‘. Der Farbe Rot entgegengesetzt ist Schwarz, die Farbe des Yin, der Dunkelheit, das Zeichen für den Kämpfer. Beim

³²¹ Faye Chunfang Fei: *Chinese Theories of Performance from Confucius to the Present*, Michigan: The University of Michigan Press 1999, S. 26.

³²² Chinesische Akademie der Künste [Hg.], *Die chinesische Oper. Geschichte und Gattungen. Ein Handbuch in Text und Bild*, Mainz am Rhein: Schott Music 2008, S. 14.

³²³ Min Tian: „Chinese Nuo and Japanese Noh: Nuo's role in the origination and formation of Noh“, in: *Comparative Drama*, Vol. 37.3/4, Herbst/Winter 2003, S. 343-360.

‚Fangxiangshi‘ bedeutet sie dessen physische Fähigkeit, böse Geister zu besiegen. Das Yin-Yang-Symbol in der Vorstellung der Gegenteile im Gleichgewicht, der universellen Harmonie, wurde erstmals in der Song-Dynastie (960-1279 n. Chr.) in den Farben Rot und Schwarz aufgezeichnet.³²⁴

Gold, chinesisches ‚jin‘, entspricht im daoistischen Denken dem Element Metall und wird mit Tod und Mord assoziiert. Gold wird aufgrund der Ähnlichkeit mit Gelb, der Farbe des Zentrums bzw. des Kaisers in Verbindung gebracht. Die Farbe Gold repräsentiert die Gottheit bzw. die Göttlichkeit, also jene Kraft, mit der der Kosmos kontrolliert wird. Als göttliches Element wirkt sie verbindend zwischen den beiden irdischen Farben Rot und Schwarz. Der Fangxiangshi ist somit nicht vollkommen Yin oder vollkommen Yang, sondern kombiniert vielmehr Elemente von beiden, ist gleichsam Mittler zwischen den Extremen. Der ‚nuo‘-Performer positioniert sich somit im Zentrum des Kosmos, indem er alle wichtigsten Farben in seiner Erscheinung aufnimmt um zu zeigen, dass er den Kosmos zu regulieren und kontrollieren im Stande ist.³²⁵

Die Ausführenden der ‚nuo‘ Riten waren in der damaligen Zeit keine professionellen Tänzer und Schauspieler, sondern Menschen – zumeist einfache Bauern – aus der Gesellschaft. Erste Quellen über professionelle Tänzer und Performer in China gibt es gegen Ende der Westlichen Zhou-Dynastie, also im 8. Jahrhundert v. Chr. Dennoch ist es wichtig, wie auch der Theaterwissenschaftler Yu Weijie betont, für eine Analyse der Entwicklung der chinesischen Schauspielkunst diese sehr frühen Praktiken der alten ‚nuo‘ Riten in Betracht zu ziehen – bilden diese doch die Grundlage für das Verständnis von Theater sowohl in China als auch in Japan: es ist davon auszugehen, dass die Tradition der chinesischen ‚nuo‘ Riten gemeinsam mit der Kultivierung von Reis im 2. Jahrhundert v. Chr. nach Japan gelangt waren, denn die Riten waren damals integraler Bestandteil von Festen und Feierlichkeiten der chinesischen Landbevölkerung. Demnach liegen auch die Wurzeln des bis heute in Japan praktizierten Noh-Theaters in den alten chinesischen ‚nuo‘-Riten.³²⁶

Als im alten China jedoch der Konfuzianismus während der westlichen Han-Dynastie (200 v. Chr. – 9 n. Chr.) führende ideologische Denkrichtung geworden war, sprach man die schamanistischen Performancepraktiken der ‚nuo‘-Riten dem mittlerweile verbotenen Daoismus zu. Dies bedeutete entweder ein Verbot dieser Praktiken oder eine Adaptierung für den

³²⁴ Jo -Riley: *Chinese theatre and the actor in performance*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 64f.

³²⁵ Riley, *Chinese Theater and The Actor in Performance*, S. 65.

³²⁶ Tian, „Chinese Nuo and Japanese Noh“, S. 343-360.

Konfuzianismus. In letzterem Fall wurden nun nicht mehr Götter verehrt oder Geister beschworen, sondern Herrscher und Staat verherrlicht.

Während in China die Weiterentwicklung der künstlerisch-theatralen Komponente der rituellen *nuo*-Performances vom Konfuzianismus unterbunden wurde³²⁷, erlebte das Theater in der griechischen Antike seit dem vierten Jahrhundert vor Christus seine erste große Blütezeit. Aristoteles legte in seiner grundlegenden Schrift über die *Poetik* die Anforderungen an das antike Drama fest. Einen damit vergleichbaren Text kennt die chinesische Geschichte nicht: „Take this as a difference, not as a disadvantage“ – lautet der Kommentar von Richard Schechner zu dieser Tatsache.³²⁸ Trotz des Fehlens eines derartigen theoretischen Regelwerks gibt es in den frühen konfuzianistischen und daoistischen Schriften immer wieder auch Texte und Bemerkungen zu Musik und Tanz zu entdecken.

Im Jahr 1999 brachte Faye Chunfang Fei erstmals eine kommentierte Sammlung ausgewählter historischer Texte zur Theorie des chinesischen Theaters in englischer Sprache heraus.³²⁹ Jenseits von Diskussionen um Begrifflichkeiten bietet diese Zusammenstellung einen fundierten Überblick über Wirkung, Funktion und Inhalt von Theateraufführungen im alten China, über ihren ästhetischen Gehalt und die verschiedensten Schauspielpraktiken. Dabei wird deutlich, dass dem Wort ‚yue‘, Musik, in den alten Texten von Beginn an eine zentrale Bedeutung zukommt: „Music is joy, which is humanly and emotionally indispensable. ... Listening to music ... We aspire to greater things. ... Music is the unifying center of the world, the key to peace and harmony.“³³⁰ Diese Textstelle stammt aus dem vierten vorchristlichen Jahrhundert – das bedeutet, sie entstammt also in etwa jener Zeit, in der die *Poetik* niedergeschrieben wurde. Faye Chunfang Fei weist in ihren Kommentaren immer wieder darauf hin, dass der Begriff ‚yue‘ nicht einfach mit dem abendländischen Begriff und Konzept von Musik wiedergegeben werden kann, weil er ein weites Spektrum an rituellen Performances umfasst. Mit ‚peace and harmony‘, betont sie außerdem, wäre in oben zitierter Textpassage nicht das persönliche Wohlbefinden gemeint gewesen; der Autor meine damit vielmehr den wertvollen Beitrag der ‚yue‘ zu einer gut funktionierenden Gesellschaft.³³¹

Als ältestes erhaltenes Schriftstück Chinas über die darstellende Kunst gilt eine Textstelle aus dem *Buch der Geschichte* (*Shu* oder *Shujing*), einem der fünf klassischen Bücher des Konfuzius und

³²⁷ Yu, *Mei Lanfang's innovation in Beijing opera*, S. 2.

³²⁸ Richard Schechner: „Vorwort“, in: Fei, *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, S. ix.

³²⁹ Fei, *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*.

³³⁰ Ebenda, S. xi.

³³¹ Fei, *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, S. xi.

Chinas älteste Sammlung höfischer Dokumente. Konfuzianistische Gelehrte hatten diese Schriften während der östlichen Zhou Dynastie (770-256 v. Chr.) und der Zeit der Streitenden Reiche (476-221 v.Chr.) gesammelt. Interessant an diesem frühen Text ist die Beschreibung des Gesangs als ‚poetischen Ausdruck von Gefühlen‘ und der ‚energetischen und anmutigen Tänze‘, denen die Bewegungen von Vögeln und Tieren als Vorlage dienten:

I want you to be in charge of music (*yue*). Teach our children and help them to grow. Teach them to be upright and gentle, generous and respectful, resolute but not abusive, succinct but not arrogant. Poetry expresses one's hope and desire. Lyrical singing conveys the poetic emotions through musical rhythm. Sound, pitch, and rhythm adjust to one another accordingly. The musical instruments made of eight different materials should strive from harmony among themselves, not discord. Then gods and men will live in peaceful harmony.

[...]

The ritual performance began with the beating of the *zhu* and concluded with the sounding of the *yu*; in between the *sheng* and *yong*³³² were played alternately. The musicians played the music piece *xiaosbao* nine times to the energetic and graceful dances modeled after the movements of birds and beasts.³³³

Ausführlicher und aussagekräftiger behandelt als in dieser kurzen Passage aus dem *Buch der Geschichte* wird das Thema ‚yue‘ in einem weiteren der fünf Klassiker des Konfuzius, dem *Buch der Riten (Liji)*, wo ihm ein ganzes Kapitel gewidmet ist. In Richard Wilhelms Übertragung des Werkes aus dem Jahr 1930 – es ist dies die bis heute bekannteste Deutsche Übersetzung – schwingt ein wenig von dem Pathos mit, das diesem Kapitel zueigen ist. Es beginnt mit den folgenden Worten:

Die Töne entstehen im Herzen des Menschen. Die Bewegungen werden von den Außendingen veranlasst. Die von den Außendingen beeinflussten Bewegungen gestalten sich im Laut. Indem die Laute zueinander in Beziehung treten, erzeugen sie Modulationen; Modulationen, die sich nach einer Regel richten, werden Töne genannt. Die Kombination dieser Töne zum Zweck der Erheiterung und ihre Verbindung mit Schild und Axt, Federn und Quasten.³³⁴

Zu dieser Passage findet sich folgende Erläuterung Wilhelms: „Schild und Axt waren die Geräte bei den kriegerischen Pantomimen; Federn und Quasten (bzw. Flöten) waren die Geräte bei den friedlichen Pantomimen; denn Pantomimen waren in alter Zeit mit der Darbietung der Musik unzertrennlich verbunden.“ Diese Beschreibungen erinnern stark an Wolfgang Bauers Anmerkungen zum alten chinesischen Schriftzeichen für ‚Tänzer‘, bei dem das Bild eines Schamanen-Tänzers „mit irgendwelchen federartigen Gegenständen, die von seinen Armen herabhängen“³³⁵, zu erkennen ist.

³³² ‚yu‘, ‚sheng‘ und ‚yong‘ sind alte Musikinstrumente.

³³³ Fei, *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, S. 3.

³³⁴ Richard Wilhelm [Hg.]: *Li Gi. Das Buch der Riten, Sitten und Gebräuche*, Düsseldorf, Köln: Eugen Diederichs Verlag 1981, S. 71.

³³⁵ Bauer, *Geschichte der chinesischen Philosophie*, S. 40.

³³⁶ Chinesische Akademie der Künste, *Die chinesische Oper. Geschichte und Gattungen*, S. 19.



Abbildung 13: Farbmaleri eines Schamanentänzers, aufgefunden in einem Grab der Chun-Dynastie (770-406 v. Chr.), freigelegt in Changtaiguan, Xinyang, Provinz Henan³³⁶

Das Kapitel über ‚yue‘ im *Buch der Riten* stellt eine wesentliche Grundlage für die klassische chinesische Kunstauffassung dar; der alte Text präsentiert ein eindrucksvolles Bild von einer offenbar hoch entwickelten Praxis musikalischer Darbietungen, die bereits einem festgeschriebenen Regelwerk unterworfen waren – wie aus der folgenden (einer jüngeren Übertragung der Schrift ins Englische) Textstelle zu erkennen ist:

In a performance of ancient *yue*, every movement is precisely regulated and unified, and music is moderate, well centered, and expansive. The *xuan*, *pao*, *sheng*, *huang*, and other musical instruments all remain quiet until the *fu* drum is sounded. When the music starts the singers perform songs of civic themes, followed by dance and martial arts. The dance is paced by the drum beat. If the dancers are moving too fast or out of step, the *ya* is played to control the pace. When the whole performance is over, the master of ceremony delivers his speech. He exalts the greatness of the past and encourages everyone to better himself and his family and help maintain a fair and balanced world order. All this is what the ancient *yue* promotes.³³⁷

Mithilfe diesen beiden Passagen aus dem *Buch der Riten* lässt sich feststellen, dass die Wurzeln der bis heute praktizierten Peking Oper weit über 2000 Jahre zurückreichen: Musik, Gesang, Tanz, kodifizierte Bewegungsmuster und Kampfkünste, aber auch die den Rhythmus angehenden perkussiven Instrumente, waren schon in sehr frühen musikalischen Darbietungen vorhanden. Im *Buch der Riten* sind Jahrhunderte überdauernde Traditionen chinesischer Performancekunst dokumentiert, denn auch wenn die Peking Oper eine erst im 19. Jahrhundert entstandene

³³⁷ Fei, *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, S. 7.

Kunstform ist, so sind viele ihrer Darstellungskonventionen jenen in dem über zweitausend Jahre alten *Buch der Riten* beschriebenen doch sehr ähnlich.

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang auch eine Formulierung aus dem ersten Buch zum Tanz, welches ein Literat am Hof des Kaisers während der frühen Zeit der östlichen Han-Dynastie (25-220 n. Chr.) mit dem Namen Fu Yi verfasste. Im Vorwort zu *Über Tanz* diskutiert König Xiangwang von Chu (Regierungszeit 298-263 v. Chr.) mit seinem Literaturberater Song Yu in einem fiktiven Dialog über die Möglichkeiten von Unterhaltung am kaiserlichen Hof:

There was a story about Song Yu composing a *fu* rhyme-prose for King Xiangwang of Chu when they visited the Lake Yunmeng and Gaotang Temple. The king was about to throw a feast. He asked Song Yu: "I'm going to wine and dine my officials; what entertainment should I offer them?"
 „Yu said: „I've heard that singing gives voice to words and that dancing completes the meaning. So I feel talking about poetry is less desirable than listening to it, yet listening to it is less desirable than seeing it in motion. Ancient musical dance pieces [...] are absolutely superb. Could we offer these?"
 The king asked: "How do they compare to the [popular] musical entertainment from the state of Zheng?"
 Yu replied: "The popular Zheng entertainment and the elegant classical musical rites are each suited for different occasions. The wise and learned should know how to balance playfulness and seriousness. Yue Ji [in Book of Rites] recorded the solemn spear dance, yet Ya [in Book of Odes] praised the joyous dancing scene. Li Ji [in Book of Rites] stipulated that the nobles should retain dignity when taking drinks offered by kings [...]."³³⁸

Bemerkenswert ist hier vor allem die Beschreibung Song Yus von Gesang und Tanz: „singing gives voice to words and dancing completes the meaning“, und in der Folge die Beschreibung von Tanz als „poetry in motion“, als eine Poesie in Bewegung. Dies erinnert stark an die weiter oben bereits zitierte Definition des chinesischen Theaters von Wang Guowei als „performance of a story through song and dance“.³³⁹ Neben dem (gesprochenen und gesungenen) Wort wird performativen Elementen in diesem Theaterkonzept seit jeher ein zumindest gleich hoher Stellenwert eingeräumt.

Wenngleich im Lauf der Zeit immer wieder längere und kürzere Bemerkungen zu Musik und zur darstellenden Kunst niedergeschrieben wurden, entstand die erste Schauspieltheorie von nachhaltigem Einfluss erst im 13. Jahrhundert. Hu Zhiyu (1227-1292), ein Gelehrter während der Zeit der Yuan-Dynastie (1279-1368), hatte ein starkes Interesse an der Theaterkunst entwickelt und formulierte die berühmten ‚neun Schönheiten‘ – jene neun Eigenschaften, die dem Autor zufolge einen guten Schauspieler ausmachen:

1. Master body movements to such a high level of perfection and brilliance that the audience is dazzled.
2. Cultivate a graceful and demure disposition, and stay away from the vulgar and the commonplace.
3. Use intelligence and sensitivity to observe the affairs of the world.
4. Speak with eloquence, make every sentence and every word ring true and clear.
5. Sing with a voice as clear and round as dropping pearls.

³³⁸ Fei, *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, S. 23.

³³⁹ Yu Qiuyu (Zitiert nach Yu Weijie, *Mei Lanfang's innovation in Beijing opera*, S. 2).

6. Employ expressive gestures and expressions to help the audience's understanding.
7. Maintain appropriate volume and tempo even when singing or speaking old familiar lines; keep it fresh and do not sound like old monks reciting scriptures.
8. Revitalize classical plays and characters, making their emotions, words, and deeds so immediate and vivid that the audience hangs onto every word and has no time to feel tired.
9. Gain new insights when working on old materials; create novel terms and expressions; in short, make it unpredictable.³⁴⁰

Die geradezu selbstverständliche Betonung des körperlichen Ausdrucks Hu Zhiyus bestätigt erneut das Verständnis von Theater in China: noch vor der Forderung nach schöner Stimme und Aussprache beschreibt der Autor die Notwendigkeit hoch entwickelter Körperbewegungen und einer anmutigen Haltung des Schauspielers.

Die lange Geschichte der chinesischen Schauspielkunst spiegelt sich bis heute in dem Begriff für Bühne wider: ‚wutai‘ (舞台/ wǔtái). Die erste Silbe ‚wu‘ geht zurück auf alte daoistische Volksbrauchtümer und Riten, wo damit sowohl ein Schamane als auch ein Tänzer bezeichnet wurde. Die zweite Silbe ‚tai‘ steht sowohl für die Benennung eines Ortes als auch des menschlichen Körpers. Im chinesischen Wort für Bühne sind Tanz und Körper auf besondere Weise miteinander verflochten: ‚wutai‘ – Ort der Bewegung, Körper des Tanzes.

³⁴⁰ Fei, *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, S. 35f.

2. 7. Inszenierte Modernität durch Reformen der Peking Oper

Mei Lanfang, geboren 1894 in Peking, entstammte einer berühmten Schauspielerfamilie: Großvater Mei Qiaoling (1842-1882) war bereits ein bekannter Frauenrollendarsteller – er ist auf dem Gemälde *The Thirteen Outstanding Masters of Jin-qiang Opera during the Time of Tongzhi and Guangxu Periods* des Malers Shen Rongpu als einer der dreizehn außergewöhnlichen Schauspieler der Qing Dynastie abgebildet. In den letzten Jahren des chinesischen Kaiserreichs wurde nun der junge Mei Lanfang der Familientradition gemäß zum Peking-Oper-Schauspieler für die Rolle der ‚dan‘ ausgebildet. Seine Karriere entfaltete er in den ersten Jahren der 1912 gegründeten Republik China. Die gesellschaftspolitischen Veränderungen dieser Zeit hinterließen ihre Spuren auch im Kunst- und Kulturbereich; sie begünstigten Mei Lanfangs große Erfolge als Schauspieler – seit seinem Gastspiel im Herbst 1913 in Shanghai, dann in seiner Heimatstadt Peking, später in ganz China und schließlich auch im Ausland. Einen wesentlichen Beitrag zu diesen Entwicklungen leistete die immer intensiver werdende Auseinandersetzung Chinas mit dem Westen, die schließlich einen Wandel traditioneller Werte und alter Denkmuster mit sich brachte. Eine Vorreiterrolle zum 1915 einsetzenden New Culture Movement spielte Chen Duxiu, der bereits 1904 einen Artikel mit dem Titel *Lun-xiqu (On the Traditional Chinese Opera Forum)* veröffentlichte. Darin taucht erstmals die Forderung nach einer Aneignung von Verfahrensweisen westlicher Schauspielkunst zur Erneuerung des chinesischen Theaters auf. In der Folge und verstärkt nach 1915 wurde ein derartiges Verlangen immer größer. Es betraf nicht nur eine Anpassung der Inhalte an die Geschehnisse der Zeit, sondern vor allem Veränderungen im künstlerischen Stil nach dem Vorbild des westlichen Theaters.

Als junger Schüler war Mei Lanfang zunächst im Rollentyp der ‚zheng-dan‘ ausgebildet worden. Später lernte er von zwei Verwandten, Qin Yafen und Hu Ergang, auch noch die Rolle der ‚hua-dan‘ und vom renommierten wu-sheng (also dem männlichen Pendant zur kriegerischen ‚wu-dan‘-Rolle) Schauspieler Ru Laiqing Techniken der Bühnen-Kampfkunst. Ab 1912 bekam er Unterricht von Wang Yaoqing, einem angesehenen Darsteller der ‚dan‘ in der Kun-Oper³⁴¹, der ihn Fertigkeiten verschiedener ‚dan‘-Nebenrollen lehrte, und auch Meister Lun Sanbao, berühmt für seine Mimik und Sprungtechniken in der *dan*-Rolle, trainierte mit Mei Lanfang. Auf diese Weise konnte dieser sein Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten erweitern und seine Fertigkeiten verbessern.

³⁴¹ Die Kun Oper, chinesisch ‚Kunju‘ (昆曲/Kūnqǔ) ist eine traditionelle chinesische Theaterform, die im 16. Jahrhundert in der Stadt Kunshan entstand – sie ist also um einiges älter als die Peking Oper. Sie ist bekannt für strenge Darstellungsregeln, hoch stilisierte Körperbewegungen und eine markante, eindrucksvolle Mimik.

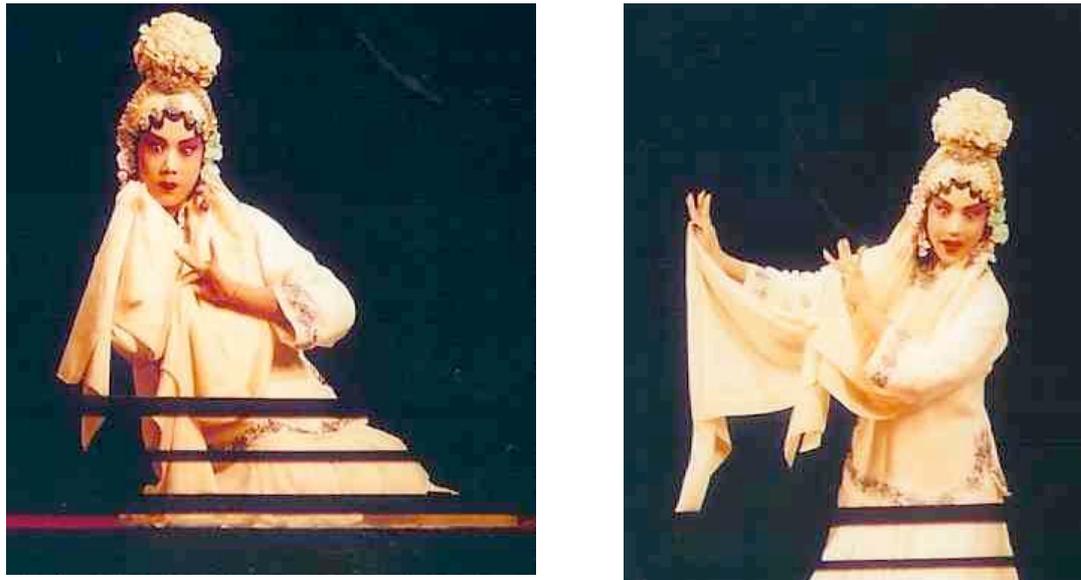


Abbildung 14: Schauspielerin der *Kunju*: ausdrucksstarke Mimik und Gestik. Peking 2006.³⁴²

Bei seinen ersten Auftritten in Shanghai 1913 genoss der damals zwanzigjährige Peking Oper Schauspieler bald die Gunst des Publikums, und so wagte er – am 13. Abend seiner Gastspielreise – ein Experiment: er mischte Elemente aus dem Rollenfach ‚zheng-dan‘ mit den Kampftechniken der Rolle der ‚dao-ma-dan‘:

The character Mu Guiying in the scene had a striking pose on stage upon her entrance by stepping onto the raised platform, which appeared in a strongly presentational style. The next scene of shooting wildgoose consisted of the theatrical convention of „running the circle“ (*pao-yuanchang*) which provided with the possibility to find the attractive way of doing body-posturing. Maybe the audience found it very new to see that such a *zheng-dan* role like me that „stood singing with both hands holding up stomach“ could still perform a *dao-ma-dan* oriented play, so they keep on encouraging me with their applauses.³⁴³

Mei Lanfang war ein guter Strategie; nach der ersten Woche seiner Auftritte in Shanghai stellte er Überlegungen an, womit er das Shanghaier Publikum wohl beeindrucken könnte:

The experience of the first two days showed that among the pieces which I had being singing alone, „The spring of Yutang hall“ was more successful than „The match at rainbow towers“. As to the program of the last four days [...] the audience was most enthusiastic about „Rainbow pass“. From this it was easy to see that the soprano scenes [...] with their emphasis on singing [and not so much acting], and furthermore on old style singing and old tunes, did not satisfy the audience’s taste. What they liked was a combination of singing and acting, and the former, too, has to be something new. As there are lots of new tunes in „The spring of Yutang hall“, while in Rainbow pass there is a lot of lively stage movement and acting, the audience was rather satisfied. My main repertoire was in the high-pitched singing pieces, which are mostly old pieces sung with [the hands just] holding the belly [and little acting]. If I were to use any of them for the „piece that brings down the stage“ I was afraid I would not be able to „bring down the stage“.³⁴⁴

³⁴² Foto: D. P.

³⁴³ Mei Lanfang: *Wutai-shenghuo sishi-nian [Forty Years of Stage Career]*, Beijing: China Theatre Publishing House (Zhongguo xiju chubanshe) 1987, S. 136f. [Zitiert nach Yu Weijie, *Mei Lanfang's innovation in Beijing opera*, S. 101].

³⁴⁴ Ebenda, S. 133 (Zitiert nach: Catherine V. Yeh: „From Male ‚Flower‘ to National Star: Choreographing Mei Lanfang’s Rise to Stardom“, in: *Performativität und Ereignis*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2003, S. 268).

Mei Lanfang wagte in Shanghai ein Experiment, das die Zukunft der Peking Oper nachhaltig beeinflussen sollte: um dem Geschmack des Shanghaier Publikums gerecht zu werden studierte er die für ihn bis dahin fremde Rolle der weiblichen Kämpferin ‚dao-ma-dan‘ ein, kombinierte sie allerdings mit dem Gesang, Tanz und Schauspiel der weiblichen Hauptrolle. Das Experiment war erfolgreich, das Publikum war begeistert, und die Medien taten das übrige, um Mei Lanfang über Nacht zum Star zu machen.³⁴⁵

Zur selben Zeit, da westliche Theaterformen in China ihre erste Blütezeit erlebten, feierte Mei Lanfang mit Erneuerungen der traditionellen Peking Oper seine ersten Bühnenerfolge. Die Verschmelzung von Kunstfertigkeiten verschiedener ‚dan‘-Nebenrollen hatte beim Shanghaier Publikum großen Anklang gefunden. Nach seiner Rückkehr setzte er diese Innovation auch in Peking fort, wo er ebenfalls großen Beifall ernten konnte. Das motivierte zu mehr, warf gleichzeitig aber viele Fragen auf:

When I came back from Shanghai in 1913, I had acquired some new understanding. I felt that all the old plays we sang were taken from the historical stories of the ancient time. Though the content of some old plays were full of educational values, which would still exert their significant functions being appreciated by the audience, however, if we take the actual happenings of the contemporary time and conceive them into new plays, would that appear to be closer and full of more significant values to the audience? Would their effect be greater than the old plays?³⁴⁶

In dieser Phase der Suche erschien Qi Rushan auf der Bildfläche: als Wissenschaftler und Autor hatte dieser von 1908 bis 1911 in Paris gelebt und war beeindruckt gewesen vom dortigen für ihn fremdartigen Theater und den sehr unterschiedlichen Darstellungskonventionen. Nach seiner Rückkehr nach China fand er das Theater dort in einem unbefriedigenden Zustand vor; die chinesische Schauspielkunst erschien ihm veraltet und überholt. Doch dann lernte er Mei Lanfang kennen, einen jungen, begabten Schauspieler, der wie er auf der Suche nach etwas neuem war; eine erfolgreiche Zusammenarbeit der beiden Männer begann. Bestärkt durch Mei Lanfangs zweiten Shanghai-Aufenthalt machte man sich daran, künstlerische Veränderungen am Schauspielstil der Peking Oper vorzunehmen:

Upon my second time of going back from Shanghai, I more thoroughly came to understand that the trend and future of theatre should be changed following the need of the audience and the time. I would not stand still in the old circle keeping myself intact and being confined by its trammels. I should search for a development in the new way.³⁴⁷

Was waren die Bedürfnisse des Theaterpublikums und der Zeit, denen Rechnung getragen werden sollte? In jedem Fall hatte Mei Lanfang bereits erkannt, dass es nicht ausreichte, allein

³⁴⁵ Ebenda, S. 269.

³⁴⁶ Ebenda, S. 211.

³⁴⁷ Ebenda, S. 254f.

Theatergebäude, Kostüme, Requisiten und Beleuchtung den Anforderungen der Zeit anzupassen, sondern eine Verbesserung der Schauspieltechniken dringend notwendig war. In dieser Zeit profitierte er von dem Kunju-Training in seiner Jugend:

In Beijing opera, the body-posturing and stage-movement were traditionally attached to the singing device. Apart from some martial arts which possessed a little more actions in the form of singing and acting together, most of the body-posturing and stage-movements in Beijing opera proved to be only the kind of hand-pointing with a few imitative gestures without further choreography. It's totally different in *kunju* opera, in which all the various detailed and complicated body-posturings and stage-movements were arranged in the text of singing. The meaning of the sentence sung by mouth must be demonstrated to the audience through acting behaviors. Therefore, in speaking of the aspect of 'the combination of singing and dancing, plus the same importance of singing and dancing', *kunju* opera fully deserves such an artistic feature.³⁴⁸

Körperbewegungen und Mimik in dieser alten Form des chinesischen Theaters waren zwar sehr schwierig und komplex, aber auch besonders eindrucksvoll und schön, weshalb er einige Verfahrensweisen in die Peking Oper aufnahm.

Im Sommer 1922 gründete Mei Lanfang seine eigene Theatergruppe, die ‚Inheriting China Society‘. Die Eröffnungsvorstellung fand im ‚Real Brightness Theater‘ statt, dem ersten modernen Theater der damaligen Zeit in Peking. Im Unterschied zu früher, wo das Theater traditioneller Weise ‚Spielhaus‘ (‚xiyuen‘) oder einfach Bühne (‚wutai‘) genannt wurde, hieß dieses nun tatsächlich Theater (‚juchang‘) und war ein Gebäude im Stil westlicher Architektur. Neben Theaterstücken wurden in diesem Haus nun auch Filme gezeigt, Essen und Trinken während der Vorstellungen – eine alte chinesische Tradition – war verboten.

Eine Gruppe chinesischer Studierender, die beim Studium in Japan westliches Theater kennengelernt und in der Folge nach westlichem Vorbild eine eigene Theatergruppe gegründet hatte, kehrte 1912 nach China zurück. Mit ihrer ‚Spring Willow Society‘ (‚Chun-liu she‘) verfolgten sie das Ziel, durch eine Kombination von westlichem Theater und Techniken der traditionellen chinesischen Schauspielkunst eine neue Theaterform zu etablieren. Begünstigt durch zahlreiche Übersetzungen, durch die Shakespeare, Ibsen und die russischen Autoren Tschechow und Gorki zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstmals einem chinesischen Publikum bekannt gemacht wurden, feierte westliches Sprechtheater in jenen Jahren erste Erfolge im Reich der Mitte.

³⁴⁸ Mei Lanfang/Xu Jichuan, *Wutai shenghuo sishinian* [Forty Years of Stage Life], S. 339 [Zitiert nach: Yu Weijie, *Mei Lanfang's innovation in Beijing opera*, S. 111).



Abbildung 15: Mei Lanfang, in der weiblichen Rolle ‚dan‘, in einem realistischen Bühnenbild und mit zeitgenössischer Kleidung, um 1915.³⁴⁹

Die traditionsreiche Peking Oper, die seit ihrer Gründung in den 1830er Jahren die chinesischen Bühnen dominiert hatte, sollte nun eine starke Konkurrenz bekommen. Bald war klar, dass kein Weg an der Reform des eigenen, chinesischen Theaters vorbeiführen würde, um den Ansprüchen eines modernen Publikums gerecht werden und mit den Erfolgen des westlichen Sprechtheaters mithalten zu können: „For this purpose, for the first time in the traditional Chinese opera history, the concept of tragedy in the Aristotele sense³⁵⁰ was thus put forward as the aesthetic departure for the further dramatic composition in Beijing opera reform.“³⁵¹ In diesem Sinne entstanden in den Jahren von 1902 bis 1912 insgesamt vierzig neue Peking Opern, von denen die meisten aktuelle gesellschaftspolitische Sujets behandelten.

³⁴⁹ The Editorial Committee of the Pictorial Album ‚Mei Lanfang‘: *The Master of Beijing Opera – Mei Lanfang*. Peking: Beijing Publishing House 1996, S. 44.

³⁵⁰ Bis zu diesem Zeitpunkt hatten sich Theorie und Praxis des chinesischen Theaters an der traditionellen Ästhetik der chinesischen Philosophie orientiert, die sich vom Aristotelischen Theater weitestgehend unterschied. (Nach Yu Weijie: *Mei Lanfang's innovation in Beijing opera*, S. 77.)

³⁵¹ Ebenda.

Führender Aktivist der Erneuerungsbewegung des chinesischen Theaters war Wang Xiaonong (1858-1918), dessen Ideen später einen wesentlichen Einfluss auf Mei Lanfang haben sollten. Ihm sind zahlreiche Veränderungen – etwa in der Verwendung zeitgenössischer Kleidung des 20. Jahrhunderts anstatt historischer Kostüme – zuzuschreiben. 1908 entstand mit der Neuen Bühne (Xin wutai) in Shanghai die erste moderne chinesische Bühne im Stil westlicher Architektur. Sie brachte Neuerungen in den verschiedensten Bereichen mit sich: eine relativ flexible dramatische Struktur und Freiheit in der Darstellung, mehr gesprochener Text und weniger Gesang, perkussive Begleitung nur bei Auf- und Abtritten der Figuren, sowie ein realistischer Schauspielstil, der stilisierte Konventionen oftmals wegließ.³⁵²

Die Peking Oper wurde Teil einer Reformbewegung, die sich eine ‚Umerziehung‘ des Volkes in einem moderneren Geist zum Ziel gesetzt hatte, und Mei Lanfang, der junge Schauspieler aus Peking, war Symbol dieser Innovationen: seine sorgfältig choreographierte und inszenierte öffentliche Erscheinung – dazu gehörten ein Haarschnitt nach westlichem Stil ebenso wie westliche Kleidung – kreierte eine ‚neue persona‘, die sich sichtlich immer weiter von den alten chinesischen Traditionen entfernte. Im ‚Frauenrollendarsteller‘ Mei Lanfang inszenierte China gleichsam ihr Verständnis von Modernität; die gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen sollten von seiner Person aus in die Öffentlichkeit transportiert werden.³⁵³

³⁵² Yu, *Mei Lanfang's innovation in Beijing opera*, S. 81.

³⁵³ Vgl. Yeh, „From Male ‚Flower‘ to National Star“, S. 262-272.

2. 8. Chinesische Schauspieltechniken: Tanzen durch ‚Phantasmata‘

‚Wutai‘, das chinesische Wort für Bühne, verbindet – wie wir gesehen haben – die Begriffe Tanz und Körper miteinander: ‚Wutai‘ kann sowohl als ‚Ort der Bewegung‘, als auch als ‚Körper des Tanzes‘ verstanden werden. Der japanische Schauspieler Yoshi Oida beschreibt diese Verschmelzung der Begrifflichkeiten im Wort ‚wutai‘, die ihren ganz speziellen Ausdruck in der tänzerischen Spielweise traditioneller Schauspielformen Ostasiens findet:

Sobald der Darsteller die Bühne betritt, wird der Ort lebendig; der ‚tanzende Körper‘ beginnt ‚zu tanzen‘. In gewissem Sinne ist es nicht der Darsteller, der ‚tanzt‘, sondern durch seine oder ihre Bewegungen ‚tanzt‘ die Bühne. Die Aufgabe des Schauspielers ist es nicht, zur Schau zu stellen, wie gut er darstellen kann, sondern durch seine Darstellung die Bühne zum Leben zu erwecken.³⁵⁴

Stellt man sich nun einen Peking Oper Schauspieler vor, der diese Bühne – den ‚Ort/Körper der Bewegung/des Tanzes‘ – betritt, ist sein inszenierter Körper das erste, was der Zuschauer wahrnimmt. Kostüm und Maske, aber auch seine Körperbewegungen verraten ihn: das Kennerpublikum identifiziert sofort die Rolle, die er darstellt. Die erste Silbe des chinesischen Wortes ‚biaoyan‘ (表演/biǎoyǎn) – ‚performen‘ – bedeutet wörtlich ‚zeigen‘, ‚ausstellen‘, die zweite ‚entstehen‘, ‚entwickeln‘, ‚handeln‘, ‚darstellen‘. ‚Biao‘ bezeichnet vor allem die äußere Erscheinung der Figur, die Demonstration des inszenierten Körpers: Kostüm, Maske, Farben und Mimik und Gestik, also all das, was bereits beim ersten Auftritt auf der Bühne sichtbar wird: das Publikum soll sofort die dargestellten Rollen identifizieren. Der Körper wird zum Schauplatz der Evidenz eines fruchtbaren Augenblicks.³⁵⁵

Vergleichbar mit dem Ballett beginnt die Ausbildung zum Schauspieler der Peking Oper bereits im Kindesalter mit einem harten körperlichen Training. Es erinnert fast ein wenig an die Worte des russischen Avantgardisten Wsewolod Meyerhold, der in den 1920er Jahren den Körper zum Material erklärte, wenn der japanische Noh- und Kabuki-Schauspieler Yoshi Oida aus seiner – mit der chinesischen durchaus vergleichbaren – Schauspieltradition heraus den menschlichen Körper als einen zu Zwecken der Theaterkunst formbaren Gegenstand beschreibt:

In gleicher Weise ist der Körper des Schauspielers ein ‚Gegenstand‘, der volltönender und bedeutungsvoller gemacht werden kann. Du hast einen alltäglichen Körper, der morgens einkaufen geht und nach dem Essen den Abwasch macht. Du hast aber auch einen darstellenden ‚Gegenstand‘, der von anderen Ebenen menschlicher Erfahrung weiß. Wenn du deinen Körper trainierst, ist es wichtig, immer daran zu denken, daß du den ‚Körper des Schauspielers‘ trainierst, der ‚größer‘ und ‚tönender‘ ist als der ‚alltägliche Körper‘.³⁵⁶

³⁵⁴ Yoshi Oida mit Lorna Marshall: *Der unsichtbare Schauspieler*, Berlin: Alexander Verlag 2005, S. 21.

³⁵⁵ Gabriele Brandstetter, „Attitüden und Posen. Figuration als Bild und als Performance“, in: Atsuko Onuki/Thomas Pekar: *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung*, München: Iudicum 2006, S. 167.

³⁵⁶ Oida/Marshall, *Der unsichtbare Schauspieler*, S. 69.

Auch in der chinesischen Schauspielkunst wird der darstellende Körper als ein anderer, nicht gewöhnlicher, nicht alltäglicher, wahrgenommen – als einer, dem durch Geburt, Bestimmung oder Training das Recht gegeben wurde, darzustellen.³⁵⁷

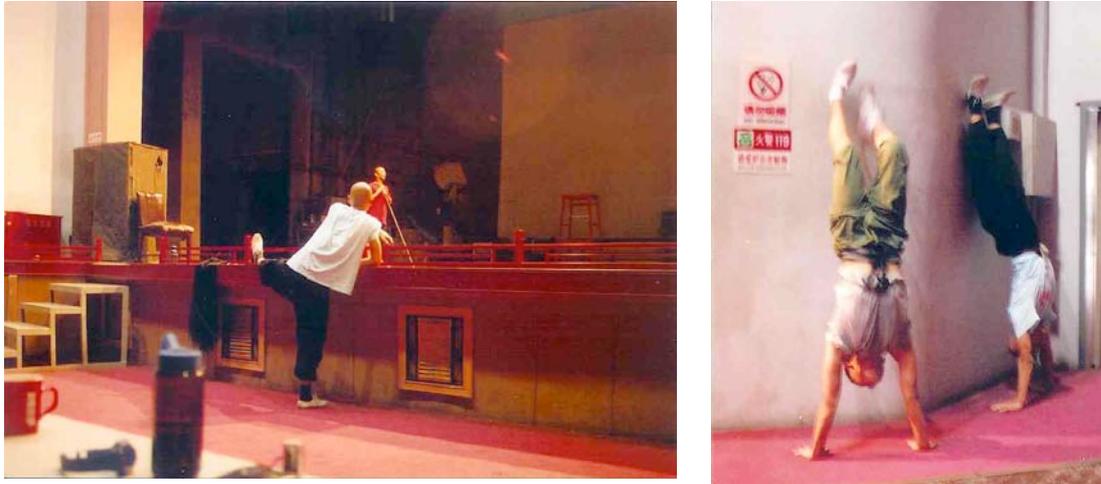


Abbildung 16: Körpertraining von Schauspielschülern der *Kunju*-Schule Peking, September 2006.³⁵⁸

Für Training und Ausbildung des Schauspielers gibt es in China keinen klassischen philosophischen oder ästhetischen Text. Es ist üblich, dass die Kunst vom Lehrer, sozusagen durch dessen Körper, auf den Schüler weitergegeben wird – man nennt dies in China die Unterrichtsmethode der ‚mündlichen Weitergabe und inneren Aufnahme‘ (kouchuan xinshou)³⁵⁹: der Lehrer macht die Übung vor und der Schüler ist dazu angehalten, die Bewegungen zu imitieren. Die zweite Silbe des chinesischen Worts für Lehrer (laoshi), ‚shi‘, kann sowohl ‚Meister‘ als auch ‚imitieren‘ bedeuten. „The master shows the movement at performance speed; it is seldom broken into smaller parts for ease of learning. The student is simply expected to copy – as a child – without thinking. Once the student has mastered the physical outline of the movement, the teacher withdraws his model and merely corrects the student – forms the student into the correct mould.“³⁶⁰ Ein chinesisches Sprichwort besagt: „Das Lehren mit Worten ist nicht so gut wie das Lehren mit dem Leib.“³⁶¹

³⁵⁷ Riley, *Chinese Theater and The Actor in Performance*, S. 143.

³⁵⁸ Foto: D. P.

³⁵⁹ Johannes Odenthal/Tian Mansha: „Körper – Performance – Xiqu: Ein Gespräch zwischen Johannes Odenthal und Tian Mansha“, in: *Lebendige Erinnerungen – Xiqu. Zeitgenössische Entwicklungen im chinesischen Musiktheater*, hrsg. v. J. O./T. M., Berlin: Theater der Zeit 2006, S. 20-31, hier S. 20.

³⁶⁰ Riley, *Chinese Theater and The Actor in Performance*, S. 22.

³⁶¹ Linck, *Leib und Körper*, S. 5.



Abbildung 17: Karl M. Sibelius (Landestheater Linz) übt mit Joanna Wong (Singapur) Gesten der Peking Oper: „Das Lehren mit Worten ist nicht so gut wie das Lehren mit dem Leib.“ Linz, Juni 2009.³⁶²

Jeder Peking Oper Schauspieler steht nicht für sich allein, sondern ist Teil einer Familie. Er ist die Inkarnation und Verkörperung seines Lehrers, und dessen Lehrer, und all jener, die vor ihm Teil dieser Familie waren:

The *jingju* performer Mei Lanfang is a composite body made up of his real family, his teachers and his teacher's families and teachers throughout generations. The professional ancestors that shadow his performance are visible to the initiated spectator but *different* from the spectator. The spectator does not belong to the same family system as the performer, though he may know and appreciate it; the actor is outcast in relation to the spectator.³⁶³

Was die Zuschauer nicht sehen ist die Aufteilung des Körpers des Schauspielers beim Training: Arme, Hände, Finger, Kopf, Augen, Beine und Füße werden zunächst individuell trainiert und ausgebildet, und erst später zu einem harmonischen Ganzen zusammengeführt, was ein hohes Maß an Kunstfertigkeit verlangt: „There is technique but no art“ („you jishu meyou yishu“) lautet das Urteil, wenn ein Schauspieler zwar exzellente Körpertechniken beherrscht, aber nicht in der Lage ist, diese zu einem harmonischen Ganzen zusammenzufügen.³⁶⁴

Die Besonderheit der Peking Oper, den menschlichen Körper in einzelne Teile aufzugliedern, diese einzeln zu trainieren, um sie später wieder zusammenzufügen, ist eine sehr alte Tradition der darstellenden Kunst in China. Sie wurde schon im über viertausend Jahre alten Exorzismustheater ‚nuo‘ praktiziert – und zwar auf noch viel strenger reglementierte Weise: das so genannte ‚Luo‘-Diagramm teilte den Körper in 9 Teile ein, wobei jede horizontale und vertikale Reihe des Diagramms die Ziffernsumme 15 ergeben musste:

³⁶² Fotos: D. P.

³⁶³ Riley, *Chinese Theater and The Actor in Performance*, S. 32.

³⁶⁴ Ebenda, S. 93.

4	9	2
3	5	7
8	1	6

Abbildung 18: ‚Luo‘-Diagramm

Im ‚nuo‘ Theater wurden die Körperteile den Nummern aus dem Diagramm zugeordnet: 2 und 4 den Schultern, 6 und 8 den Füßen, 3 die linke und 7 die rechte Körperhälfte, 9 dem Kopf und 1 dem ‚Unterfuß‘ (wörtlich übersetzt ‚von den Schuhen betreten‘). Die Nummer 5 in der Mitte entspricht dem Zentrum.³⁶⁵ Diesem Schema gemäß war der Körper des ‚nuo‘ Performers (wie auch der Körper des Peking Oper Schauspielers) um das Körperzentrum – den Rumpf – aufgebaut.³⁶⁶ Im Zuge einer Performance wird die Aufteilung des Körpers in ihre Einzelteile weitestgehend aufgelöst.

Auf die daoistischen Wurzeln einiger Darstellungstechniken der chinesischen Schauspielkunst verweist nicht nur die Unterteilung des Körpers gemäß dem Luo-Diagramm. Auch heute noch wird als Grundbewegung für die Arme die ‚Wolken-Hände‘-Übung (yunshou) in der Peking Oper angewandt. Es handelt sich dabei um eine sehr alte Bewegungsform, die ebenfalls schon in den ‚nuo‘-Riten praktiziert wurde und die es auch heute noch in der Peking Oper, aber auch in Übungen des Taijiquan und Qigong gibt. Die Unterscheidung von Yin- und Yang-Wolkenhänden verweist auch heute noch auf die daoistischen Ursprünge dieser Bewegungsform. In den darstellenden Künsten wird die Übung für gewöhnlich zur Begleitung einer wandernden Gehbewegung des Schauspielers eingesetzt: „[...] the cloud hand movement can be interpreted as the *literal* vehicle of movement from one point in time and space to another. The hands and arms make the sign of cloud, and cloud, like thunder, is one of the main means of transport by which a *nuo* performer shows the movement of ‚others‘ (deities) to the earth.”³⁶⁷

³⁶⁵ Schuyler Cammann: „The evolution of magic squares in China“, in: *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 80, 2 (April/Juni 1969), S. 116-124.

³⁶⁶ Das Luo-Diagramm fand in frühen Zeiten nicht nur im Exorzismustheater Anwendung. Auch zu medizinischen Zwecken wurde der menschliche Körper diesem Muster folgend in acht Teile (Kopf, Bauch, Füße, Anus, Ohren, Augen, Hände und Mund) geteilt, die den äußeren Zellen entsprachen. Es ist dies eine Verfahrensweise, die auf das *Buch der Wandlungen* zurückgeht. Jede Zelle des Luo-Diagrammes entspricht einem Trigramm aus dem *Yijing*. Eine Krankheit in einem Teil des Körpers korrespondierte mit dem Netzdiagramm, und Heilung versprach man sich aus den Orakelsprüchen der Trigramme aus dem *Yijing*.

³⁶⁷ Riley, *Chinese Theater and The Actor in Performance*, S. 102.

Doch zurück zum Schauspieler, der gerade die Bühne betreten hat: eine der ersten Aktionen, die er als Darsteller einer ‚dan‘ Rolle nun durchführen wird, sind Bewegungen mit Händen und Armen – und mit verlängerten Ärmeln, den so genannten ‚Wasserärmel‘ (shuixiu), die er zunächst in den Händen hält um sie dann, vom Körper weg, herauszuschütteln. Diese Technik hat in der chinesischen Schauspielkunst eine jahrhundertealte Tradition. Mei Lanfang berichtet über diese Bewegung beim Auftritt als Konkubine Yang Yuhuan in der Peking Oper *Die betrunkene Konkubine*: „As soon as the favourite concubine enters the stage, there is a *liang douxiu* ‚shaking out alternate sleeves‘ movement. The body leans down slightly; the attitude must be dignified and poised. The following two arias in *siping* mode require the most technique in the whole play.“³⁶⁸

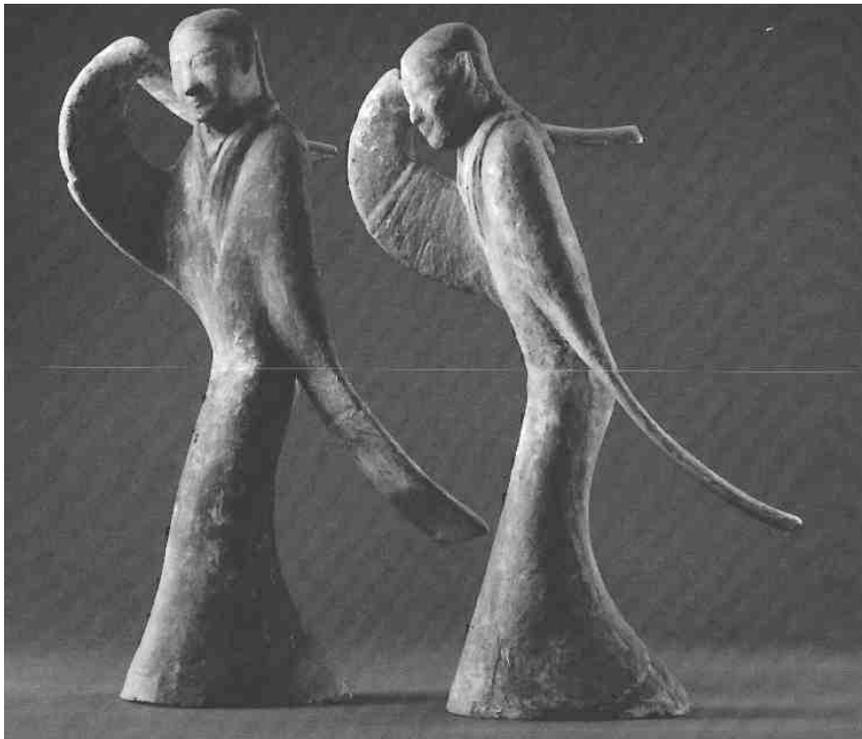


Abbildung 19: Tänzerinnen mit ‚Wasserärmeln‘: „Die Ärmel schwingend, schritt sie anmutig voran, zog die Augenbrauen hoch und blinzelte in die Runde. Der Wohlklang ihrer Stimme war [getragen von] Klarheit und Inspiration; in raschem [Wechsel] kreuzte sie die Beine und stellte sie [wieder] nebeneinander.“³⁶⁹

Das ‚Ausschütteln der Wasserärmel‘ (douxiu) zu Beginn einer Performance zählt zu den Grundübungen chinesischer Schauspielkunst:

³⁶⁸ Mei Lanfang and Xu Jichuan: *Wutai shenghuo sishinian* [Forty Years of Stage Life], 2 Bände, Peking 1961. Hier Band 2, S. 21. Zitiert nach: Jo Riley: *Chinese Theater and The Actor in Performance*, S. 175.

³⁶⁹ Brief des Cao Pi an Po Qin aus dem Jahre 217. Wiedergegeben im um 620 verfaßten *Yiwen liju* (Kap. 43) des Ouyang Xun (Zitiert nach: Thomas O. Höllmann: *Das alte China. Eine Kulturgeschichte*, München: C. H. Beck 2008, S. 270).

Start with the right hand, palm inward, a little below the chest. Move downward and towards the right in a curve. On reaching the front of the slightly bent knee, make a quick turn at the wrist, and throw the sleeve backward and a little to the right. The eyes should follow the motion of the sleeve and the body should lean forward in harmony with the hand movement. The left hand may go through the same movements, but in the opposite direction. ... either alternately ... (*liang douxin*) or together (*shuang douxin*).³⁷⁰

Was hier passiert wird in der chinesischen Sprache mit ‚zaoxing‘ (造型/zàoxíng) beschrieben: die zu einem Begriff zusammengesetzten Bedeutungsträger ‚zao‘ (‚machen, bauen‘) und ‚xing‘ (‚formen‘) können in die deutsche Sprache mit Formgebung, Design oder Gestaltung übertragen werden. In diesem Zusammenhang meinen sie aber jene Serie von Körperpositionen, aus denen sich die Performance der Peking Oper zusammensetzt. Oft hält der Schauspieler dazwischen an und verharrt für einen Augenblick in einer Pose. Beim Auftritt etwa, nach dem ‚Ausschütteln der Wasserärmel‘, ermöglicht das Anhalten dem Zuschauer, die durch Kostüm, Maske und die Struktur seiner Bewegungen angedeuteten Zeichen (männlich/weiblich, Alter, Rang, Gefühlszustand, etc.) im ersten Moment der Erscheinung des Schauspielers zu erkennen.

Zu Beginn des Trainings der Peking Oper Schauspieler wird die Geschmeidigkeit und Kraft von Beinen und Hüfte gestärkt; erst dann kann mit den Grundfertigkeiten begonnen werden. Dazu zählen neben Kampfkunst, Gesang, Tanz und Deklamation auch die unterschiedlichen Formen der Bewegung auf der Bühne. Der Pose als einer unterbrochenen, still gestellten Bewegung kommt dabei eine ganz besondere Funktion zu.

Der italienische Tänzer und Choreograph Domenico da Piacenza (1420-1475) hat in seinem Traktat *Dela arte di ballare et danzare* zur Beschreibung des plötzlichen Stillstandes zwischen zwei Bewegungen den Begriff ‚Phantasmata‘ gewählt:

Ich sage dir, wenn einer das Handwerk erlernen will, muss er durch Phantasmata tanzen; und er merke, dass das Phantasmata eine körperliche Schnelligkeit ist, die von der Intelligenz des (Zeit-)Maßes derart bewegt wird, dass bei jedem Tempo eine Pause eingelegt wird, so als hätte man das Medusenhaupt erblickt, wie der Dichter sagt, man sei also, wenn die Bewegung ausgeführt ist, augenblicklich wie von Stein, im nächsten Augenblick aber hebe man die Flügel wie ein Falke, der von der Beute in Bewegung gesetzt wird, der obigen Regel gemäß, indem man beim Vorgehen (Zeit-)Maß, Gedächtnis, Manier im Raummaß und Anmut beachtet.³⁷¹

Domenico da Piacenza entlehnte den Begriff des Phantasmatas der aristotelischen Theorie des Gedächtnisses. Davon abgeleitet sei Erinnerung – ‚memoria‘ – im choreographischen Prozess untrennbar mit dem Bild – ‚phantasma‘ – verbunden. Phantasmata sind Momente des An- bzw. Innehaltens, die (Erinnerungs-)Bilder hervorrufen sollen; So kann im einzelnen Moment zugleich der Gesamtbewegungsablauf vergegenwärtigt werden. Das Verhältnis von Plötzlichkeit und

³⁷⁰ Cecilia Zung: *Secrets of the Chinese Drama*, Shanghai: Kelly and Walsh 1937, S. 97.

³⁷¹ Domenico da Piacenzas *De arte saltendi & choreas ducendi. Dela arte di ballare et danzare* ist in der Handschriftenabteilung der Bibliothèque Nationale in Paris einzusehen (fonds it. 972). Ich zitiere die deutsche Übersetzung aus Giorgio Agamben: *Nymphae*, Berlin: Merve 2005, S. 10f.

Dauer wird in Phantasmata durch die Stillstellung von Bewegung hervorgehoben. Um nun, wie Domenico da Piacenza es verlangt, durch Phantasmata zu tanzen, müssen die Tänzer vor jeder Bewegungsfolge unmittelbar in Pose verharren, eben so, als hätten sie das Haupt der Medusa erblickt, oder so wie ein zum Sturzflug anhebender Falke. Dieses Anhalten von Bewegung im Tanz zeigt sich in jenem kurzen Augenblick, in dem sich der Körper in einer Art Schwellenzustand von Bewegung zu Stillstand und schließlich wieder zu Bewegung befindet. Sein Bedeutungsinhalt ist dem deutschen Begriff ‚Pose‘ schon durch den lateinischen Wortursprung eingeschrieben: ‚pausare‘ meint innehalten, unterbrechen, pausieren.

‚Phantasmata‘ durchziehen nicht nur die Geschichte europäischer performativer Künste; auch in der traditionsreichen chinesischen Peking Oper ist die Unterbrechung einer Abfolge von Bewegungen, das abrupte An- und Innehalten des Schauspielers zur Verlängerung des Wahrnehmungsprozesses der Zuschauer, zentrales darstellerisches Element.

Das chinesische Wort für Identität, ‚shenfen‘ (身分/shēnfèn), bedeutet im wörtlichen Sinne ‚geteilter Körper‘, und es gibt eine Schauspieltechnik, bei der dies auf sehr eindrucksvolle Weise gezeigt wird: mit verschiedenen Teilen des Körpers wird zur selben Zeit Unterschiedliches dargestellt, das heißt, der chinesische Schauspieler ist einerseits Subjekt, also als Bühnenfigur Teil der Handlung, andererseits wird er zum Erzähler und verwendet seinen Körper als Objekt, mit dem Gegenstände dargestellt werden. Auf diese Weise ist es möglich, der Rolle nah und fern zu sein: Einfühlung und Distanz passieren zur gleichen Zeit. Um nun die Zuschauer auf das mit den Händen Angedeutete (wie beispielsweise Sonne oder Mond, einen Vogel, Regen oder einen Baum; dafür gibt es genau festgelegte Gesten) aufmerksam zu machen, und um den Wahrnehmungsprozess zu verlängern, unterbrechen die Schauspieler den Bewegungsfluss für einen kurzen Augenblick. Dieses spezielle Technikum soll es den Zusehenden ermöglichen, die Zeichen zu erkennen.



Abbildung 20: Schauspieler des Landestheaters Linz beim Peking Oper-Training zeigen mit ihren Händen den Mond, stellen aber zugleich eine Rolle dar. Proben zu DER GUTE MENSCH VON SEZUAN, Mai 2009.³⁷²

Ein wenig erinnert diese in der Peking Oper übliche Demonstration des Körpers vor und während einer Performance an die *Tableaux vivants* aus dem europäischen Theater des 18. Jahrhunderts: Auch hier hielt eine Gruppe von Schauspielern zu Beginn der Vorführung bis zu drei Minuten lang still. Dabei sollte die Aufmerksamkeit der Zuschauenden und ihr ästhetisches Empfinden aktiviert werden, wie Gabriele Brandstetter bemerkt: ihre „imaginative Kraft zur Animation des Bildes, das ein ‚still‘ simuliert und doch als Figuration von Bewegung zugleich erscheint.“³⁷³

Nun gibt es in der Peking Oper neben Posen, die eine Bewegungsfolge unterbrechen, auch solche, die vor allem beim Training eine wesentliche Rolle spielen. Die chinesische Sprache hat einen Begriff für „in einer Position verharren“, nämlich ‚hao‘ (耗/hào). Bei so genannten ‚hao‘-Übungen müssen Schüler zur Übung sämtlicher Grundpositionen von Armen, Händen sowie des gesamten Körpers eine bestimmte Pose bis zu dreißig Minuten lang halten. Das Übergangsmoment vom Stillstand zur Bewegung wird bei ‚hao‘-Übungen ausgedehnt. Ausdrucksstarke Gesten werden auf diese Weise ins Gedächtnis des Körpers eingeschrieben, sodass die Schauspieler auf der Bühne intuitiv auf ein gewisses Repertoire an verinnerlichten Körperhaltungen zurückgreifen können: der Körper soll gewissermaßen wie von selbst ‚in Pose‘ fallen.

³⁷² Foto: D. P.

³⁷³ Gabriele Brandstetter: „Attitüden und Posen. Figuration als Bild und als Performance“, S. 166.

Das europäische Theater des 18. Jahrhunderts räumte mit dem Tableau vivant dem charakteristischen Paradox von Posen – dem „Sowohl-als-auch von Stillstellung und Bewegung“³⁷⁴ – einen neuen Stellenwert ein. Die Pose erscheint hier, wie Gabriele Brandstetter es formuliert, als ‚Umspring-Zone und Passage‘ zwischen Bild und Bewegung, zwischen Bild und Korporalität.³⁷⁵ Im 18. Jahrhundert wurde in Europa in Theorien zu den darstellenden Künsten immer wieder auf das Bild Bezug genommen: Jean Georges Noverre etwa, einer der bedeutendsten Tänzer und Choreographen im Frankreich der Aufklärung, erklärte: „Das Ballett ist das Abbild eines wohlgeordneten Gemäldes, wenn es nicht vielmehr das Urbild dessen zu nennen [...]“³⁷⁶ und auch die gesamte Ästhetik Denis Diderots beruht, wie Roland Barthes anmerkt, auf der Gleichsetzung der Theaterbühne mit dem gemalten Bild: das perfekte Stück sei eine Abfolge von Bildern, eine Galerie, eine Ausstellung.³⁷⁷ An die Malerei anknüpfend suchte Diderot auch im Theater nach dem sorgfältig ausgewählten ‚perfekten Augenblick‘. Dieser werde „künstlich sein“, so Barthes, er werde „eine Hieroglyphe sein, aus der sich auf einen Blick [...] die Gegenwart, die Vergangenheit und die Zukunft herauslesen lassen, das heißt der historische Sinn der dargestellten Geste.“³⁷⁸

Über die Flüchtigkeit einer Theateraufführung und die Suche nach Möglichkeiten, ihr entgegenzuwirken, wurde in Theorie und Praxis viel diskutiert. Diderots und Noverres Zeitgenosse Gotthold Ephraim Lessing etwa spricht im *Laokoon* vom ‚prägnanten Augenblick‘, den herauszuarbeiten und einzufangen nicht nur Aufgabe der Malerei, sondern schließlich auch der dichterischen Kunst sei: Ebenso (wie die Malerei), so Lessing, „kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.“³⁷⁹

Der ‚perfekte‘ bzw. ‚prägnante Augenblick‘ fixiert Gesten: Gesten, die Barthes zufolge einen besonderen (kultur-)historischen Sinn haben, und Gesten, die nach Lessing das sinnlichste Bild des Körpers erwecken. Im 20. Jahrhundert wurde der Vergleich des Theaters mit der Malerei

³⁷⁴ Brandstetter, „Attitüden und Posen. Figuration als Bild und als Performance“, S. 163.

³⁷⁵ Ebenda, S. 164.

³⁷⁶ Jean Georges Noverre: „Briefe über die Tanzkunst.“ Aus dem Französischen von Gotthold Ephraim Lessing, Hamburg 1976, dritter Brief, in: Horst Zacharias, *Geschichte des Tanzes. Musiker-Geschichten. Von der Musik* (Bücher der Musik, Band 6) Mannheim: Reinhard Welz Vermittler Verlag E. K. 2005. S. 229.

³⁷⁷ Roland Barthes: „Diderot, Brecht, Eisenstein“, in: R. B.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 95.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Gotthold Ephraim Lessing: „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, Abschnitt XVI, in: G. E. L.: *Werke*, Band 6. *Kunsttheoretische und Kunsthistorische Schriften*, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, München: Carl Hanser 1974, S. 103.

durch das Aufkommen eines neuen Mediums abgelöst: nun war es die Photographie, die den Lessingschen ‚prägnanten Augenblick‘ auf bislang unbekannte Art und Weise einzufangen in der Lage war. Durch sie konnten Dinge in den Fokus gerückt werden, die für das freie Auge verborgen bleiben. Von Mei Lanfang (1894-1961), dem wohl berühmtesten Peking Oper-Schauspieler aller Zeiten, sind uns viele Photographien erhalten geblieben. Manche von ihnen zeigen den Schauspieler während einer Vorstellung in Kostüm und Maske; meistens posiert Mei Lanfang allerdings extra fürs Photo, auch beim Training. Als ‚Verlängerung einer Geste‘³⁸⁰ vermag es nun die Photographie, unsere Blicke auf Details zu lenken, die wir sonst möglicherweise gar nicht beachten würden.



Abbildung 21: Mei Lanfang posiert im Hof seines Hauses in Peking, 1920er Jahre ³⁸¹

Das Photo zeigt Mei Lanfang, der sich Mitte der 1920er Jahre im Hof seines Hauses in Peking vor dem Kameraobjektiv ‚in Pose‘ gestellt hat – und zwar im eigentlichen Sinn des Wortes, denn was wir hier sehen, ist kein Schnappschuss einer Bewegung, der auf künstliche Weise anhält, was ursprünglich in Bewegung ist. Mei Lanfang hat hier tatsächlich den Bewegungsfluss unterbrochen. Dass er sich in einem Übergangs-Moment befindet, der genau zwischen Bewegung

³⁸⁰ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 12.

³⁸¹ The Editorial Committee of the Pictorial Album ‚Mei Lanfang‘, *The Master of Beijing Opera – Mei Lanfang*, S. 67.

und Stillstand liegt, macht die Unschärfe jener Gegenstände deutlich, die sich gerade noch in Bewegung befinden: die Pferdehaare seines Requisites, der Bund seiner Hose. Die Unschärfe ist hier freilich nur technischer Nebeneffekt, doch sie markiert gleichsam die ‚Spur des Wirklichen‘³⁸² in der Photographie, wenn sie die Zeitlichkeit der Bewegung durch die Apparatur in das statische Bild einschreibt. So grenzen sich Hosenbund und Pferdehaare durch ihre Unschärfe auf der Photographie vom Körper des Schauspielers ab, der unbewegt in totaler Anspannung verharret. Unser Blick fällt nun auf die Details: die zu einer bestimmten Geste geformten Zeige- und Mittelfinger der linken Hand und die Haltung der anderen, die das Requisite mit den Pferdehaaren hält, die Position der Beine und Füße. Und schließlich die auf die Fingerspitzen gerichteten Augen des Schauspielers. Dabei erinnern wir uns an eine Passage aus dem Essay *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, in der Bertolt Brecht das ‚Sich-selber-Zusehen des Artisten‘ als eine Maßnahme beschreibt, welche den Verfremdungseffekt hervorbringen soll: „Der Artist trennt so die Mimik (Darstellung des Betrachtens) von der Gestik [...], aber die letztere verliert nichts dadurch, denn die Haltung des Körpers wirkt auf das Antlitz zurück, verleiht ihm ganz seinen Ausdruck.“³⁸³

In der Kunst der Peking Oper nimmt das Spiel von Stillstand und Bewegung eine wesentliche Rolle ein. Dabei kommt der Pose, wie wir gesehen haben, eine doppelte Funktion zu: einerseits soll sie als unterbrochene, für einen kurzen Augenblick still gestellte Bewegung – ähnlich wie bei *Tableaux vivants* – bestimmte Gesten in den Blick der Zuschauer rücken. Andererseits dient das Anhalten einer Bewegung und das minutenlange Verharren in Pose dem schauspielerischen Training: Mimik und Gestik sollen sich in das Gedächtnis des Körpers einschreiben, sodass dieser schließlich wie von selbst die richtige Pose einnimmt. Schauspieler der Peking Oper folgen also in gewissem Sinne – so könnte man sagen – den Anweisungen des italienischen Choreographen Domenico da Piacenza aus dem 15. Jahrhundert, wenn sie vor jeder Bewegungsfolge unmittelbar in Pose fallen, um (Erinnerungs-)Bilder hervorzurufen; auch sie tanzen durch Phantasmata.

³⁸² Joachim Paech: „Bewegung als Figur und Figuration (in Photographie und Film)“, in: *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, hrsg. von Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller, S. 285.

³⁸³ Bertolt Brecht: „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 200-210, hier S. 201.

3. VERFLECHTUNGEN UND ÜBERSCHNEIDUNGEN. EIN INTERKULTURELLER AUSTAUSCH PERFORMATIVER VERFAHRENSWEISEN

3. 1. Moskau-Peking, hin und retour: Ein Umweg über China

»Sie aber sagen, China verwirre den Verstand.
Doch gibt es Klarheit hier zu finden, suchen Sie danach.«
Blaise Pascal, Pensées

1966 konzipiert Michel Foucault im Vorwort zu *Les mots et les choses* (auf deutsch unter dem Titel *Die Ordnung der Dinge* 1974 erschienen) im Gegensatz zur ‚Utopie‘ die ‚Heterotopie‘: ein Ort, der ‚anders‘ ist. Foucault wendet den Begriff in der Folge auf China an:

China ist doch in unserem Traum gerade der privilegierte Ort des Raums. Für unser imaginäres System ist die chinesische Kultur die metikuloseste, die am meisten hierarchisierte, die taubste gegenüber den Ereignissen der Zeit, am meisten dem reinen Ablauf der Ausdehnungen verhaftet. [...] So gäbe es am anderen Ende der von uns bewohnten Welt eine Kultur, die völlig der Aufteilung der Ausdehnung geweiht ist, die aber die Ausbreitung der Lebewesen in keinem der Räume verteilte, in denen wir die Möglichkeit haben zu benennen, zu sprechen und zu denken.³⁸⁴

Vier Jahre später, 1970, reist der französische Philosoph nach Japan, 1978 ein weiteres Mal: bei seinem zweiten Besuch führt er ein Gespräch mit einem buddhistischen Mönch in einem Zen Kloster: „Ehrlich gesagt interessiere ich mich nicht vorrangig für Japan“, gibt Foucault zu. „Mich interessiert die westliche Geschichte der Rationalität und ihre Grenze.“³⁸⁵ Er erzählt von seiner ersten Japanreise und von einem Gefühl von Fremdheit und Unvertrautheit, das er damals – sozusagen beim Überschreiten der Grenze des westlichen Kulturraums – empfunden hatte.

In den europäischen Geisteswissenschaften wird dem Gefühl der Fremdheit seit dem 19. Jahrhundert ein konstitutives Moment zugesprochen, und zwar vor allem im Bereich der Hermeneutik:³⁸⁶ für Hans-Georg Gadamer etwa liegt ihr wahrer Ort genau im ‚Zwischen‘ von Fremdheit und Vertrautheit: „Im Fremden das Eigene zu erkennen, in ihm heimisch zu werden,

³⁸⁴ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 22.

³⁸⁵ Foucault, zitiert nach Francois Jullien: *Der Umweg über China. Ein Ortswechsel des Denkens*, Berlin: Merve 2002, S. 36f.

³⁸⁶ Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 17.

ist die Grundbewegung des Geistes, dessen Sein nur Rückkehr zu sich selber aus dem Anderssein ist.³⁸⁷

Fremdes ist nicht einfach ein Anderes (aliud), das durch Abgrenzung vom Selben (idem) entsteht. Streng genommen, so Bernhard Waldenfels, der sich ausführlich einer Studie zur *Topographie des Fremden* gewidmet hat, gibt es hier gar kein wechselseitiges Einander.³⁸⁸ Das Fremde befindet sich nicht einfach anderswo, es ist durch eine Schwelle vom jeweils Eigenen getrennt, und niemand steht auf beiden Seiten dieser Schwelle zugleich.³⁸⁹ Groß daher das Bedürfnis nach Vertrautheit im Fremden, nach dem Erkennen, das die Unruhe, die vom Fremden ausgeht beseitigt; Friedrich Nietzsche spricht von einem „Bedürfnis nach Bekanntem“ – und betont: „was bekannt ist, ist erkannt“:

Der Ursprung unseres Begriffs ‚Erkenntnis‘. – Ich nehme diese Erklärung von der Gasse; ich hörte Jemanden aus dem Volke sagen ‚er hat mich erkannt‘ – : dabei fragte ich mich: was versteht eigentlich das Volk unter Erkenntnis? was will es, wenn es ‚Erkenntnis‘ will? Nichts weiter als dies: etwas Fremdes soll auf etwas Bekanntes zurückgeführt werden. Und wir Philosophen – haben wir unter Erkenntnis eigentlich mehr verstanden? Das Bekannte, das heisst: das woran wir gewöhnt sind, so dass wir uns nicht mehr darüber wundern, unser Alltag, irgend eine Regel, in der wir stecken, alles und Jedes, in dem wir uns zu Hause wissen: – wie? ist unser Bedürfnis nach Erkennen nicht eben dies Bedürfnis nach Bekanntem, der Wille, unter allem Fremden, Ungewöhnlichen, Fragwürdigen Etwas aufzudecken, das uns nicht mehr beunruhigt? Sollte es nicht der Instinkt der Furcht sein, der uns erkennen heisst? Sollte das Frohlocken des Erkennenden nicht eben das Frohlocken des wieder erlangten Sicherheitsgefühls sein? ... Dieser Philosoph wähte die Welt ‚erkannt‘, als er sie auf die „Idee“ zurückgeführt hatte: ach, war es nicht deshalb, weil ihm die ‚Idee‘ so bekannt, so gewohnt war? weil er sich so wenig mehr vor der ‚Idee‘ fürchtete? – Oh über diese Genügsamkeit der Erkennenden! man sehe sich doch ihre Principien und Welträthsel-Lösungen darauf an! Wenn sie Etwas an den Dingen, unter den Dingen, hinter den Dingen wiederfinden, das uns leider sehr bekannt ist, zum Beispiel unser Einmaleins oder unsre Logik oder unser Wollen und Begehren, wie glücklich sind sie sofort! Denn ‚was bekannt ist, ist erkannt‘: darin stimmen sie überein. Auch die Vorsichtigen unter ihnen meinen, zum Mindesten sei das Bekannte leichter erkennbar als das Fremde; es sei zum Beispiel methodisch geboten, von der ‚inneren Welt‘, von den „Thatsachen des Bewusstseins“ auszugehen, weil sie die uns bekanntere Welt sei! Irrthum der Irrthümer! Das Bekannte ist das Gewohnte; und das Gewohnte ist am schwersten zu ‚erkennen‘, das heisst als Problem zu sehen, das heisst als fremd, als fern, als ‚außer uns‘ zu sehn...³⁹⁰

Foucaults Reise nach Japan stand durchaus im Zeichen seiner Suche nach Distanz, nach Abstand vom ‚Gewohnten‘. Das Gespräch zwischen ihm und dem Mönch in Japan fand zu einer Zeit statt, in der sich das europäische Denken – Foucaults eigenen Angaben zufolge – an einer Wende befand, die mit dem Ende des Imperialismus einhergegangen war. Sein japanischer Gesprächspartner fragt Foucault, ob er denke, dass das östliche Denken denn nun dazu beitragen könnte, das westliche Denken zu überprüfen bzw. es dem westlichen Denken ermöglichen werde, einen neuen Weg zu finden. Foucault antwortet ihm, dass eine Philosophie

³⁸⁷ Hans-Georg Gadamer: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, UTB 2115, Tübingen: J.C.B.Mohr (Paul Siebeck) 1999, S. 11.

³⁸⁸ Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 20f.

³⁸⁹ Ebenda, S. 21.

³⁹⁰ Friedrich Nietzsche: „Die fröhliche Wissenschaft.“ („la gaya scienza), in: F. N.: *Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, 15 Bde., München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Berlin, New York: Walter de Gruyter 1999, Bd. 3, S. 343-651, hier S. 593f.

der Zukunft – wenn es denn überhaupt eine gäbe – aus Begegnungen und Zusammenstößen zwischen Europa und ‚Nicht-Europa‘ hervorgehen müsse.³⁹¹

Welchen Ort auch immer Foucault mit der Umschreibung ‚Nicht-Europa‘ gemeint hatte, so war es in jedem Fall einer, der ‚anders‘ war. Eine zukünftige Philosophie wäre auch nur denkbar, folgt man Foucault, wenn das europäische Denken mit diesem ‚anderen Ort‘ konfrontiert wird, wenn es mit ihm ‚zusammenstößt‘. Weil die eigene Welt immer die Voraussetzung für jede Beschäftigung mit einer ‚anderen‘ ist, nimmt sie einen privilegierten Stellenwert ein: „Unsere jeweilige Welt oder Kultur ist bevorzugt, nicht weil sie besondere Vorzüge hat, die anderen Welten oder Kulturen fehlen, sondern weil wir unweigerlich von ihr ausgehen, gleichgültig, ob wir diesen Herkünften unsere Zustimmung geben oder versagen“³⁹², so Bernhard Waldenfels. Für Foucault war ‚seine‘ Welt Europa, und von diesem eurozentristischen Standpunkt betrachtet nennt er den ‚anderen Ort‘ schlichtweg ‚Nicht-Europa‘. Bezeichnungen wie ‚westliche‘ bzw. ‚europäische‘ Philosophie, ‚westliches‘ oder ‚europäisches‘ Theater werden erst in Auseinandersetzungen mit dem Nicht-Westlichen und Nicht-Europäischen notwendig, also durch eine Begegnung mit einer anderen Kultur. Interkulturalität – auch darauf weist Waldenfels hin – bedeutet allerdings mehr als eine bloße Überschreitung bestimmter Kulturen. Zwischen Eigenwelt und Fremdwelt, Eigenkultur und Fremdkultur steht eine Kluft, die sich nicht so einfach schließen lässt. Die Beschäftigung mit etwas Fremdem setzt ein Verstehen voraus, also eine Verständigung, die über eine einseitige Kenntnisnahme fremder Meinungen hinausgeht.³⁹³

Zur Beschreibung einer Heterotopie bzw. eines ‚Nicht-Europas‘ par excellence wählt in den 1970er Jahren nicht nur Foucault Ostasien bzw. China aus: Francois Jullien macht sich 1975 nach einigen Semestern Philosophiestudium nach China auf, um sich dort in der Endphase der Kulturrevolution in die klassische Sinologie einführen zu lassen:

[I]ch unternahm diese Reise in den Orient nicht aufgrund einer ausgesprochenen Vorliebe für den Orient, sie war anti-exotisch und theoretisch. Ich habe mich aus drei Gründen für China entschieden: Ich wollte aus dem indo-europäischen Raum, insbesondere der großen indo-europäischen Sprache herauskommen, indem ich mich von den Syntaxformen und den etymologischen Wurzeln abschnitt, deren Bedeutung für die Philosophie ja allgemein bekannt ist; und dann wollte ich auch einen Zivilisationskontext entdecken, mit dem uns bis in jüngste Zeit keine gemeinsame Geschichte oder gegenseitiger Einfluss verband; und schließlich war ein weiterer Grund, dass dieses Denken schon früh in Texten formuliert wurde (denn mit Texten umzugehen, hatte ich ja gelernt.) [...]

Wenn man die Möglichkeit einer Alterität sucht, wird man entweder Anthropologe, aber dann muss man das im Denken Mitgemeinte rekonstruieren (im Rahmen der Gesellschaften, die keine Schrift haben), oder man will auf dem Boden eines expliziten Denkens bleiben, dann wird man Sinologe.³⁹⁴

³⁹¹ Jullien, *Der Ummweg über China*, S. 36.

³⁹² Waldenfels, *Topographie des Fremden*, S. 114.

³⁹³ Ebenda, S. 112.

³⁹⁴ Jullien, *Der Ummweg über China*, S. 42

Als Student der Philosophie an der *École normale supérieure* hatte Jullien den Komfort der Rue d'Ulm verlassen, um von einem ‚anderen Ort‘ aus auf Europa zurückzublicken: „Denn nach der Dekonstruktion und der Postmoderne ist dies meiner Meinung nach die heutige Agenda: die spezifischen Fragen der Philosophie überprüfen, aber von Gebieten aus, die außerhalb von ihr liegen, und indem man sich auf Kompetenzen stützt, die sich ihr entziehen.“³⁹⁵ In China fand er diesen Ort, von dem aus er Distanz schaffen konnte, von dem aus er Unbequemlichkeiten entstehen ließ, der Gewohnheiten erschütterte und Kategorien – wie er es ausdrückt – „in Unordnung“ bringen sollte: „Ich wollte dies, um nach dem Umweg über China wieder zur europäischen Philosophie zurückzukehren und sie auf ihre verborgenen Optionen, ihre Vorentscheidungen, hin zu untersuchen.“³⁹⁶ Der Grund, warum gerade China jenes Land war, das – und nicht erst seit dem 20. Jahrhundert – soviel Faszination auf europäische Philosophen ausübte, war der, dass sich dieses Land fernab unserer westlichen Zivilisation und ohne gegenseitigem Einfluss völlig eigenständig entwickelt hatte: China bedeutete für viele „den größten, explizierten kulturellen Abstand zur Verbreitung der westlichen Humanwissenschaften und den mit ihnen verbundenen Kategorien“³⁹⁷ – auch was das Theater betrifft:

Es ist unmöglich, die Seite in zwei Spalten zu teilen und eine Parallele zu ziehen, indem man diese beiden Welten als zwei genau bestimmte Ganzheiten gegenüber stellt. Nehmen wir zum Beispiel eine typische große „Differenz“, die Tatsache, dass es am Anfang der chinesischen Tradition überhaupt kein Epos gibt. Dieses Fehlen hatte unendliche Auswirkungen: kein Epos, also infolgedessen kein Theater und mithin keine *mimésis*... Letztlich wird alles verschoben, und gerade das macht die Starre einer Gegenüberstellung innerhalb eines Panoramas unmöglich, in der die Differenz Platz finden könnte.³⁹⁸

Mit „kein Theater“ kann Jullien hier allerdings nur „kein Theater im europäischen Verständnis“ gemeint haben – kein Theater also, dessen Wurzeln im Heldenepos der griechischen Antike zu suchen sind. Wichtig erscheint mir hier aber vor allem der letzte Satz: die Starre der Gegenüberstellung, des schlichten Vergleichs, auf die Jullien hinweist, welche es unmöglich macht, der Differenz Raum zu geben. Worum es Jullien – wie übrigens auch Foucault in seiner Bemerkung – geht, ist nicht etwa ein schlichter Vergleich Europas mit Chinas, sondern vielmehr eine Konfrontation, ein Zusammenprallen heterogener, voneinander unabhängiger Entwicklungsprozesse.

³⁹⁵ Ebenda, S. 36.

³⁹⁶ Ebenda, S. 97.

³⁹⁷ Ebenda, S. 102.

³⁹⁸ Ebenda, S. 57.

3.2 „On the occasion of his appearance in the U.S.S.R.“: Das Programmheft der VOKS zum Gastspiel

Für den kulturellen Austausch der Sowjetunion mit anderen Ländern war seit dem 8. August 1925 die *Allunionsgesellschaft für Kulturelle Beziehungen mit dem Ausland* (russisch: Vsesojuznoe obscestvo kultur'noj svjazi s zagranicej, Abk. VOKS) zuständig. VOKS war aus dem *Vereinigten Büro der Informationen* (russisch Ob-edinennoe bjuro informacij, Abk. OBI), das seit 1923 unter der Leitung von Olga Kameneva stand und sich um die Aufhebung der kulturellen und wissenschaftlichen Isolation Russlands bemühte, hervorgegangen. Olga Kameneva, die Schwester Trotzki's und Ehefrau von Lenins Mitarbeiter Lew Kamenev³⁹⁹, hatte sich als Leiterin der Theaterabteilung des Narkompros einen Namen gemacht und übernahm 1925 die Leitung der VOKS. Bis zum Jahr 1929 war der Name Olga Kamenewas so eng mit der VOKS verbunden, dass viele Reisende, beispielsweise Walter Benjamin in seinem *Moskauer Tagebuch*, vom ‚Institut der Kameneva‘ sprachen. Zu den Aufgaben der Gesellschaft zählten Aufbau und Ausbau von wissenschaftlichen und kulturellen Beziehungen zwischen Institutionen, öffentlichen Organisationen und einzelnen wissenschaftlichen und ‚Kultur-Arbeitern‘ der Sowjetunion und jenen anderer Länder.⁴⁰⁰ VOKS war in mehrere Sektionen eingeteilt; die Filmsektion etwa war unter anderem um den Informationsaustausch über technische Fortschritte in der Produktion von Kinofilmen bemüht; die Musik- und Theatersektion kümmerte sich um Publikationen in ausländischen Journalen über die Entwicklungen in der sowjetischen Musik- und Theaterlandschaft und förderte den interkulturellen Austausch von Musik und Theater, indem sie Gastspielreisen von ausländischen Künstlern in die Sowjetunion und sowjetischen Künstlern ins Ausland organisierte. Olga Kamenewa wurde 1930 von Fedor Nikolaevich Petrov abgelöst, der bis 1934 die Leitung der VOKS innehatte. Ihm folgte der Schriftsteller Aleksandr Iakovlevich Arosev, ehemaliger Botschafter der Sowjetunion in Prag.

In den 1930er Jahre änderte die VOKS unübersehbar ihre Strategie in den Einladungen ausländischer Gäste: während in den 1920er Jahren auch bei Einladungsreisen noch große Bewegungsfreiheit bestand, wurden sie nun in erster Linie zu Propagandazwecken organisiert und VOKS zu einem Überwachungs- und Manipulationsorgan instrumentalisiert.⁴⁰¹ Einer der bekanntesten ausländischen Gäste Mitte der 1930er Jahre war der französische Schriftsteller

³⁹⁹ Kamenev wurde 1936 zusammen mit Sinowjew und anderen im ersten Moskauer Schauprozess verurteilt und hingerichtet.

⁴⁰⁰ O. D. Kameneva: „The U.S.S.R. Society for Cultural Relations with Foreign Countries“, in: *Pacific Affairs*, Vol. 1, No. 5 (Oktober 1928), S. 6-8, hier S. 6.

⁴⁰¹ Heeke, *Reisen zu den Sowjets*, S. 243.

André Gide, der 1934 am 1. *Allunionskongreß der Sonjetschriftsteller* teilnahm. In seinem Reisebericht *Retour de l'U.R.S.S.*, der 1936 in Paris erschien und europaweit einer der erfolgreichsten Berichte über das Leben in der Sowjetunion in der Zwischenkriegszeit war, prangert Gide die ihm in Moskau zuteil gewordene Bevorzugung heftig an und löste damit innerhalb der kommunistischen Presse Europas einen Sturm der Entrüstung aus.⁴⁰²

Im selben Jahr 1934 hatte es sich in Moskau herumgesprochen, dass der berühmte chinesische Schauspieler Mei Lanfang für das kommende Jahr eine Europa-Tournee plante, und so beschloss die VOKS, ihn zu einem Gastspiel in die Sowjetunion einzuladen. Im Frühjahr des nächsten Jahres war es dann so weit: die Truppe aus China erreichte nach dreiwöchiger Reise den Jaroslawer Bahnhof in Moskau, wo sie von einer Delegation der VOKS empfangen wurde. Das Gastspiel der Peking Oper Schauspieler war ein Ereignis, auf das man in Moskau gut vorbereitet war; die VOKS hatte sogar eigens dafür ein 55 Seiten umfassendes Programmheft zusammengestellt – eine Sammlung von insgesamt vier Texten über das chinesische Theater und sechs Photographien: „Mei Lanfang in the Dance from ‚Liang Hung-Yu’s Victory over the Invaders‘“, „Mei Lan-fang in the Flute and Pheasant Feather Dance from ‚Si-She‘“, „Mei Lan-fang in ‚The King’s Parting with his Favourite‘“, „Mei Lan-fang in ‚Revenge of the Oppressed‘“, „Mei Lan-fang in ‚Fei Chen-o and the ‚Tiger‘ General‘“ und gleich zu Beginn eine Photographie, auf der der Schauspieler ‚in zivil‘ zu sehen ist. Auf Seite fünf wird das Empfangskomitee der VOKS für Mei Lanfang vorgestellt:

**RECEPTION COMMITTEE TO Dr. MEI LAN-FANG AT THE
ALL-UNION SOCIETY FOR CULTURAL RELATIONS
WITH FOREIGN COUNTRIES**

CHAIRMEN:

Chairman of the All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries **A. Y. AROSEV**
Extraordinary Plenipotentiary Ambassador of the Chinese Republic in the USSR **Dr. W. W. YEN**

MEMBERS OF THE COMMITTEE:

People’s Artist of the Republic **K. S. STANISLAVSKY**
People’s Artist of the Republic **V. I. NEMIFOWICH-DANCHENKO**
People’s Artist of the Republic **W. E. MEYERHOLD**
People’s Artist of the Republic **A. Y. TAIROV**
Honoured Worker of the Arts **S. M. EISENSTEIN**
Chief Director of «Gomets» **Y. S. HANETSKY**
Chairman of Artists’ Union **Y. O. BOYARSKY**
Playwright **S. M. TRETYAKOV**

Abbildung 22: Aus dem Programmheft der VOKS: Das Empfangskomitee für Mei Lanfang⁴⁰³

⁴⁰² Ebenda, S. 244. André Gide reagierte darauf in den 1937 ebenfalls in Paris erschienenen „Retouches à mon retour de l’U.R.S.S.“

⁴⁰³ All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries, *Mei Lanfang and the Chinese Theatre*, S. 5.

Im Vorwort zum Programmheft betont der Leiter der VOKS, A. Y. Arosev, die große Bedeutung der Anwesenheit der chinesischen Schauspieler für die kulturellen Beziehungen zwischen der Republik China und der UdSSR. Arosev erklärt außerdem, dass gerade in der Sowjetunion – einem Land, in dem viele verschiedene Kulturen nebeneinander existieren – perfekte Bedingungen für ein gründliches Verständnis der chinesischen Schauspielkunst bestünden:

The arrival of the theatre of the great Chinese artist Mei Lan-Fang in this country is an event of outstanding significance in the history of cultural relations between the Soviet Union and the Chinese Republic.

The Chinese classical theatre, whose art has been raised to such amazing heights of craftsmanship by Mei Lan-Fang, is bound to prove of great interest to the artists of the USSR and to wide circles of Soviet playgoers.

They will give their utmost attention to the great art of Mei Lan-Fang of whose theatre the millions of the Chinese people are so fond.

In our country, which represents the close friendly co-operation of numerous national cultures flourishing under the Soviet system, we have the necessary conditions for a profound understanding and a study of the great art of Mei Lan-Fang.⁴⁰⁴

Neben dem Vorwort von Arosev und Zhang Penchuns Text *A General Survey of Beijing* enthält das Heftchen noch drei weitere Artikel: *Mei Lan-Fang, Great Master of the Chinese Stage*, verfasst von dem sowjetischen Sinologen B. Vassiliev, *The Magician of the Pear Orchard* von Sergej Eisenstein und schließlich *Five Hundred Million Playgoers* von Sergej Tretjakow.

Worum geht es in den vier Texten, verfasst von vier verschiedenen Personen mit völlig unterschiedlichem Vorwissen über das chinesische Theater? Gemeinsam ist ihnen jedenfalls die zum Ausdruck gebrachte Freude über die Anwesenheit der chinesischen Schauspieler in Europa, die Überzeugung von der gegenseitigen Bereicherung der Künste und von der Stärkung der politischen und kulturellen Beziehungen zwischen der Sowjetunion und China. Unterschiedlich ist je Situation und Position der Verfasser, was vor allem in den Kommentaren (und den Nicht-Kommentaren) zu einer realistischen Spielweise deutlich wird.

Keine Konsequenzen seitens der Sowjetregierung zu befürchten hat offenbar der Chinese Zhang Penchun: am Ende seines Artikels spricht er ganz offensichtlich von einer sich vom Realismus entfernenden Tendenz des zeitgenössischen Theaters: „Is not the modern theatre everywhere reacting against the photographic realism predominating a generation ago? And are not modern experiments in theatrical art being directed toward simplification, suggestiveness, and synthetisation?“ Völlig unbedacht der Tatsache, dass vor nunmehr fast einem Jahr der Sozialistische Realismus zur einzigen Kunstmethode der Sowjetunion erklärt worden war, betont Zhang Penchun die Künstlichkeit und Realismusferne des chinesischen Theaters: „The

⁴⁰⁴ All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries, *Mei Lanfang and the Chinese Theatre*, S.7.

Chinese theatre cannot take pride in the minute and close imitation of actuality. There are certain easily noticeable differences between the ways how things are done in the ordinary, every-day manner and the way how things are done on the stage.⁴⁰⁵ Er fährt fort, Beispiele aufzuzählen, wie sich die darstellende Kunst auf der Bühne von der Realität des Alltagslebens unterscheidet: „stage walk is not exactly the same as ordinary walk, stage talk is not exactly the same as ordinary talk, stage make-up is not exactly the same as ordinary facial appearance, and the stage costumes are not exactly the same as ordinary clothes or the actual clothes of any historical period.“⁴⁰⁶ Zwar würden die auf der Bühne ausgeführten Bewegungen aus Beobachtungen alltäglicher Bewegungen abgeleitet worden sein, „But the actual ways have been somewhat formalised and made aesthetically satisfying in being brought on the stage.“⁴⁰⁷

Mit der Verwendung des Formalismusbegriffes geht Wergej Eisenstein vorsichtiger um. Er spricht nicht wie Zhang Penchung von einer generellen antirealistischen Tendenz des Theaters, sondern trennt deutlich die Methoden der chinesischen Peking Oper von jenen des Sozialistischen Realismus der Sowjetunion:

What are the practical lessons and experiences that we may gather from the study of the classic Chinese theatre? For it is not enough for us merely to admire it. We seek in it possibilities for enriching our experience. And yet we stand upon totally different positions. In our art-practice we stand upon the basis of realism, and what is more, of realism of the highest order – socialist realism.⁴⁰⁸

Eisenstein stellt im Anschluss daran die Frage, ob die Künstler der Sowjetunion nicht dennoch etwas von dieser völlig auf Symbolismus und Konventionalismus aufgebauten Kunst lernen können. Er findet eine Möglichkeit in der Lösung des ‚Problems des Imagismus‘ in der Kunstarbeit, in dem er eines der Hauptprobleme der jungen und noch im Entstehen begriffenen sozialistischen Ästhetik sieht:

The Chinese art affords vast possibilities for learning the subtlest processes of the shaping of art images. This art culture is valuable to Soviet artists also beyond the limits of the theatre, especially in the cinema and in the first place, in the talking cinema. The experience of the Chinese theatrical art is apt to furnish us with extensive material for our art method, despite the fact that it is built upon a different plan, is of different quality, and has different aims.⁴⁰⁹

Ohne zu werten trennt Eisenstein hier Aufbau, Qualität und Ziele der Peking Oper auf der einen Seite und der Kunst des Sozialistischen Realismus auf der anderen. Im Gegensatz zu Eisenstein diskutiert Vasiliev in seinem Text für die Broschüre von VOKS weder, was der Sozialistische Realismus von der Peking Oper lernen könnte, noch bringt er politisch heikle Begriffe wie Realismus oder Formalismus ins Spiel. Der Sinologe, von dem am Tag von Mei

⁴⁰⁵ All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries, *Mei Lanfang and the Chinese Theatre*, 41.

⁴⁰⁶ Ebenda.

⁴⁰⁷ Ebenda, S. 42.

⁴⁰⁸ Ebenda, S. 27.

⁴⁰⁹ Ebenda, S. 28.

Lanfangs Ankunft in der Sowjetunion ein großer Artikel über *Mei Lanfang und das chinesische Theater* in der *Izvestija* erscheint, beschränkt sich fast ausschließlich auf eine objektive Darstellung von Geschichte und Gegenwart des Theaters in China. Er führt die Leser zurück zu den Ursprüngen des chinesischen Theaters – hier bemüht er sich allerdings zu betonen, dass die einstmals feudale Kunst sich im Laufe der Zeit zu einer Volkskunst für die Massen entwickelt hat: „in the 19th and 20th centuries the classic theatre represents already an art that is greatly popular among the masses of the people“. Er erklärt dem Leser die Rolleneinteilung der Peking Oper – vor allem die Darstellung der Frauenrollen durch Männer, berichtet weiters über Musik, Orchester, Bühnenbau, Stückinhalt, Kostüme, und schließlich über den Schauspieler Mei Lanfang. Vasiliev erzählt von dessen Herkunft und Ausbildung und von seinen Erfolgen beim chinesischen, japanischen und amerikanischen Publikum und schließt seine Ausführungen mit der Betonung der großen Bedeutung Mei Lanfangs für die Stärkung der Beziehungen der Sowjetunion mit China.

Wie Vasiliev, so ist auch der Schriftsteller Sergej Tretjakow offensichtlich um eine möglichst objektive Darstellung der Besonderheiten des chinesischen Theaters bemüht. Tretjakow, der selbst für einige Zeit (1924-1925) in Peking gelebt und dort sowohl der Kunst der Peking Oper als auch dem Schauspieler Mei Lanfang bereits begegnet war, nimmt die Leser mit auf eine gedankliche Reise nach China, in ein chinesisches Theater: er beschreibt das Theatergebäude und die Zuschauer, die an langen Tischen entlang der Bühne sitzen und ins Gespräch versunken sind. Jedes Wort, jede Geste der Schauspieler in den dargebotenen Stücken ist den Zuschauern bekannt, betont Tretjakow, und nur manchmal – wenn die Trommeln und Holzrasseln laut werden, um auf eine besondere Szene aufmerksam zu machen – unterbrechen die Zuschauer ihre Gespräche. Der Artikel von Tretjakow erzählt von so genannten Bühnendienern, welche „plainly dressed, move noiselessly in business-like manner about the stage during the performance, now throwing a mat at the feet of the hero who is about to drop on his knees, now putting a cushion on a chair for an actor who is about to sit down in order to prevent his silk or brocade garment being crumpled.“⁴¹⁰ Der Schwerpunkt seiner Ausführungen liegt allerdings in der Beschreibung der zeichenhaften Spielweise – etwa in der Darstellung von ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ auf der Bühne:

The heroic male gesture is based on muscular strain, on constant restraint suddenly broken by a sharp gesture calling forth great excitement and approval among the audience. [...] The movements of the feminine characters are of a different nature. They are very graceful. The woman walks on her heels (imitating the “golden lilies”, i. e. the swathed feet), her knees rubbing against each other. Gesticulating she delineates soft oval lines. She is all passivity and tenderness. And only in a comic role or in the role of a war heroine does the traditional woman’s gesture become somewhat more energetic. Thus the feudal and tribal

⁴¹⁰ All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries, *Mei Lanfang and the Chinese Theatre*, S. 30.

tradition that demands of the woman submission, above all submission, tenderness and womanly charm, has deeply penetrated the theatrical form.⁴¹¹

In der chinesischen Schauspielkunst, bei der ‚Cross-Gender-Acting‘ seit vielen Jahrhunderten praktiziert wird⁴¹², ist es besonders wichtig, Zeichen für die jeweiligen ‚Geschlechter-Rollen‘ zu entwickeln, die dann von den Zuschauern gelesen werden können. Da der chinesische Gast der VOKS – auf den Tretjakow auch noch zu sprechen kommen wird – Darsteller der ‚weiblichen‘ Rolle war, gibt der Text einen Überblick über die weiblichen Rollen der Peking Oper. Mei Lanfang habe nun der Peking Oper zu einer bedeutenden Position innerhalb des ‚Welttheaters‘ verholfen:

The greatness and universal significance of Mei Lan-Fang lies in the fact that he has succeeded in raising the Chinese theatre to the position of a world phenomenon. The Chinese theatre as personified by Mei Lan-Fang has for the first time broken its national seclusion and no longer appears to the American and European playgoer as a purely local art, exotic, unintelligible and trying. Mei Lan-Fang has entered the world arena as a representative of a great art endeared to one half of the human race, an ancient, refined and significant art, to know which is the general elementary need of culture.⁴¹³

Wie die anderen Texte des Programmheftes der VOKS, endet auch Tretjakows Beitrag mit einer Wertschätzung des chinesischen Theaters im Allgemeinen und der Schauspielkunst von Mei Lanfang im Besonderen. Mit Spannung erwarteten nicht nur Fachleute die Aufführungen der chinesischen Gäste.

⁴¹¹ Ebenda, S. 32.

⁴¹² Vgl. das Kapitel 3. 9. ‚Körperpolitik und ‚Weiblichkeit‘. Mei Lanfang ‚performing Gender‘ in der vorliegenden Arbeit.

⁴¹³ All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries, *Mei Lanfang and the Chinese Theatre*, S. 35.

3. 3. Wsewolod Meyerhold über Rhythmus und Gestik in der Peking Oper

Bei der Diskussionsrunde über die Peking Oper am 14. April 1935 in Moskau erklärt der Regisseur Wsewolod Meyerhold:

Gerade jetzt musste ich meine alte Arbeit an ‚Wehe dem Verstand‘ nach Griboedov wiederaufnehmen. Ich erschien bei der Probe, nachdem ich zwei, drei Aufführungen von Dr. Mej Lan’fan gesehen hatte, und fühlte, daß ich all das, was ich früher gemacht habe, ändern mußte.⁴¹⁴

Es war wohl sein Plan gewesen, die vielen Impulse, die ihm das Gastspiel von Mei Lanfang in Moskau gegeben hatte, in seine eigene praktische Theaterarbeit einfließen zu lassen. Die (kultur)politischen Umstände der 1930er Jahre ließen jedoch keine Spielräume für Experimente und erlaubten es dem Regisseur nicht, seine Ideen umzusetzen. Die so genannte „Moskauer Fassung“ von *Wehe dem Verstand* feierte am 25. Dezember 1935 während eines Leningrader Gastspiels des Staatlichen Meyerhold Theaters Premiere. Es blieb dies das einzige Projekt Meyerholds, bei dem er mit einer „Union von Verfahrensweisen aus westeuropäischem und chinesischem Theater“⁴¹⁵ experimentierte.

Noch zu Beginn der 1920er Jahre hatte Meyerhold großes Ansehen von Seiten der politischen Öffentlichkeit genossen. Als Leiter der Theaterabteilung des Volkskommissariats für Aufklärung, *Narkompros*, war er der mächtigste Theatermann Sowjetrusslands gewesen; Seine Inszenierungen hatten als Musterbeispiele für politisches Theater gegolten. Darüber hinaus war Meyerhold mit einer formalistischen und konstruktivistischen Bühnen- und Schauspielästhetik eine Revolutionierung des sowjetischen Theaters gelungen. Die Situation für die Künstler änderte sich gegen Ende des Jahrzehnts, und die Kunst wurde nun mehr denn je zur Propagandaarbeit instrumentalisiert. Die neue Methode des Sozialistischen Realismus folgte – wie Boris Groys betont – weder einem real existierenden Geschmack noch einer real existierenden gesellschaftlichen Nachfrage, sondern kann vielmehr als Fabrik begriffen werden, deren Auftrag darin bestand, ‚neue Menschen‘ zu produzieren.⁴¹⁶ Von Beginn an war der ‚neue Mensch‘ eine Illusion, die nur in einer propagierten Zukunftsvision existierte. Aus diesem

⁴¹⁴ Wsewolod Meyerhold in der Diskussionsrunde vom 14. April 1935, zitiert nach: Lars Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, in: Balagan. *Slawisches Drama, Theater und Kino*, hrsg. von Walter Koschmal/Herta Schmid, München: Kubon und Sagner 1996, S. 86-100, hier S. 88-89 (Anmerkung: es handelt sich hierbei um die deutsche Übersetzung des von Lars Kleberg gefundenen Gesprächsprotokolls einer Diskussionsrunde vom 14. April 1935 in Moskau (Fundort und Signatur: CGAOR SSSR (Central’nyj Gosudarstvennyj Archiv Oktjabr’skoj Revoljucii SSSR), F. 5283, op. 4, ed. Chr. 211).

⁴¹⁵ L. D. Vendrovskaia/A. V. Fevral’skii [Hg.]: *Tvorcheskoe Nasledie V.s. E. Meierhol'da* [The Creative Legacy of V. E. Meyerhold], Moscow: 1978, S. 121. Vgl. auch MEYERHOLD, V. E.: *Écrits sur le Théâtre*, übers. und hrsg. v. Beatrice Picon-Vallin, 4 Bde., Lausanne: L’Age d’Homme 1973, 1975, 1980 und 1992, hier Bd. 4, S. 29.

⁴¹⁶ Boris Groys/Max Hollein [Hg.]: *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinszeit*, Frankfurt/Main: Schirn Kunsthalle 2003, S. 72.

Grund strebte der sowjetische Machtapparat in den 1930er Jahren danach, „eine Ununterscheidbarkeit von Realität und Traum, Natürlichem und Künstlichem zu erreichen“⁴¹⁷, so Groys. Organisatorische Kontrolle, permanenter ideologischer und ökonomischer Druck und aufsehenerregende politische Kampagnen sollten für die künstlerische Umsetzung der vorgeschriebenen Rahmenbedingungen sorgen.⁴¹⁸ Doch trotz alledem vollzogen nicht alle Künstler die geforderte Wende von Formalismus, Konstruktivismus und avantgardistischer Abstraktion zur ‚Fotografizität‘⁴¹⁹ des Sozialistischen Realismus. Wsewolod Meyerhold war einer von ihnen, und er geriet zunehmend ins Kreuzfeuer der Kritik. Er ignorierte die politischen Vorgaben und scheute sich nicht davor, in seiner Inszenierung von Tschaikowskis PIQUE DAME (PIKOVAIA DAMA), die am 25. Jänner 1935 im Staatlichen Akademischen Kleinen Opernhaus Leningrad Premiere hatte, formalistische Elemente einzubauen:

Whereas in *Tristan* I insisted on the actor's movements and gestures synchronizing with the tempo of the music and the tonic scheme with almost mathematical accuracy, I tried in *The Queen of Spades* to allow the actor rhythmical freedom within the limits of the musical phrase (like Chaplin), so that his interpretation, whilst remaining dependent on the music, would have a contrapunctual rather than a metrically precise relationship to it, sometimes even acting as a contrast, a variation, anticipating or lagging behind the score instead of simply keeping in unison.⁴²⁰

Es geht ihm um eine Verbindung von Musik und Bewegung: „Die szenische Geste akzentuiert die musikalische Geste.“⁴²¹ Die Kritik war der Produktion zunächst wohlgesonnen, und erst im Laufe des Jahres 1936 fielen die Gegenstimmen immer heftiger aus, dass 1937 die Aufführungen eingestellt wurden.⁴²²

Kurz nach PIQUE DAME hatte auch Meyerholds allerletzte eigene Arbeit (mit der Ausnahme von WEHE DEM VERSTAND) Premiere: er inszeniert drei kurze Stücke Tschechows anlässlich dessen 75. Geburtstags unter dem Titel 33 OHNMACHTEN (33 ОБМОРОКА). Premiere war am 25. März 1935; zu diesem Zeitpunkt ist Mei Lanfang bereits seit fast zwei Wochen in Moskau, und Meyerhold zeigt ihm das Programmheft zum Stück:

⁴¹⁷ Ebenda, S. 28.

⁴¹⁸ Ebenda, S. 67.

⁴¹⁹ Ebenda, S. 29.

⁴²⁰ Wsewolod Meyerhold: „Meyerhold govorit“, in: *Tarusskie stranitsy*, Kaluga 1961, S. 307 (Zitiert nach Edward Braun: *Meyerhold on Theatre*, London: Methuen 1969, S. 247).

⁴²¹ Wsewolod Meyerhold: *Schriften. Aufsätze – Briefe – Reden – Gespräche*. 2. Band, 1917-1939, Berlin: Henschelverlag 1979, S. 299.

⁴²² Philip Ross Bullock: *Staging Stalinism: The Search for a Soviet Opera in the 1930s*, Cambridge Opera Journal, 2006, 18, 1, S. 83-108.



Abbildung 23: Meyerhold zeigt Mei Lanfang das Programm zu seiner (letzten eigenen) Inszenierung *33 обморока* (*33 Ohnmachten*)⁴²³

Der öffentlich geführte Kampf gegen Formalismus ließ allerdings nicht lange auf sich warten, und mit dem im Jänner 1936 in der *Pravda* erschienenen Artikel *Chaos statt Musik* über Dimitri Schostakowitschs Oper *LADY MACBETH VON MZENSK* erreichte er einen ersten Höhepunkt. Eine Serie der Anschuldigungen von Formalisten nahm ihren Anfang, und Meyerhold, der sich auf die Seite Schostakowitschs stellte, war mittendrin. Es sollte allerdings noch fast zwei Jahre dauern, ehe ein weiterer Zeitungsartikel schließlich auch Meyerhold diffamierte. Platon Kerzhentsev, Präsident des Komitees zur Kontrolle der Künste, hatte in der *Pravda* einen Artikel mit dem Titel *Ein fremdes Theater (chuzoy teatr)* veröffentlicht. Darin wird Meyerhold vorgeworfen, dass sein Theater als einziges kein Stück anlässlich der Feierlichkeiten zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution brachte. Dabei hatte das Kontrollkomitee zuvor derart grundlegende Änderungen der eben zu dem Anlass geplanten Inszenierung Meyerholds von Ostrowskis Stück *EIN LEBEN (WIE DER STAHL GEHÄRTET WURDE)* verlangt, dass die Proben bis zum geplanten Datum nicht abgeschlossen waren. Kerzhentsev aber behauptet in seinem Artikel:

⁴²³ The Editorial Committee of the Pictural Album „Mei Lanfang“, *The Master of Beijing Opera – Mei Lanfang*, S. 207.

On the occasion of the twentieth anniversary of the Great Socialist Revolution only one out of the 700 Soviet professional theatres was without a special production to commemorate the October revolution. That theatre was the Meyerhold Theatre...

Almost his [Meyerholds] entire theatrical career before the October Revolution, amounted to a struggle against the realistic theatre on behalf of the stylized, mystical formalist theatre of the esthetes; that is a theatre which shunned real life. . . . [In its production of Vaerhaeren's *Dawn*] his theatre made a hero out of a Menshevik traitor to the working class. . . . *The Government Inspector* was treated not in the style of the realistic theatre, but in the spirit of the White émigré, Merezhkovsky's book, Gogol and the Devil.

It has become absolutely clear that Meyerhold cannot (and, apparently, will not) comprehend Soviet reality or depict the problems which concern every Soviet citizen. . . .

For several years [he] stubbornly tried to stage the play, *I Want a Child*, by the enemy of the people, Tretyakov, which was a hostile slur on the Soviet family. . . .

The systematic deviation from Soviet reality, the political distortion of that reality, and hostile slanders against our way of life have brought the theatre to total ideological and artistic ruin, to shameful bankruptcy. . . . Do Soviet art and the Soviet public really need such a theatre?⁴²⁴

Die abschließend formulierte Frage bedurfte zu dem Zeitpunkt keiner Diskussionen mehr. Kerzhentsev hatte mit seinem Artikel jene Weichen gestellt, die zu Meyerholds Verhaftung und schließlich auch zu seiner Ermordung führen sollten. Nach der Veröffentlichung dieses Artikels häuften sich die Kritiken gegenüber dem Regisseur in der Presse. Der Begriff ‚Meyerholdismus‘ kam in Umlauf – er sollte auf den ‚Formalismus‘ in der Arbeit des Regisseurs verweisen. In einer Rede ‚Meyerhold gegen Meyerholdismus‘ versuchte er zwar noch, sich zu verteidigen – jedoch ohne Erfolg.⁴²⁵ Der Beschluss, sein Theater zu liquidieren, wurde am 7. Jänner 1938 mit einer Begründung gefasst, die in der Zeitschrift *Teatr* nachgelesen werden konnte: „the Meyerhold Theater over the entire period of its existence had been unable to free itself from thoroughly bourgeois formalistic positions alien to Soviet art.“⁴²⁶ Nach einer Matinéevorstellung des REVISORS wurden die Pforten des Meyerholdtheaters für immer geschlossen. Das Repertoire der letzten Woche lässt vermuten, dass Meyerhold selbst dies bereits erwartet hatte. Einige seiner großen Produktionen werden ein letztes Mal gezeigt: DER REVISOR, DIE KAMELIENDAME, WEHE DEM VERSTAND, KRESCHINSKIS HOCHZEIT und DER WALD.⁴²⁷ In dieser Zeit unterstützte Stanislawski seinen ehemaligen Schüler, und er holte ihn in sein Theater. Kurz vor seinem Tod am 7. August 1938 soll Stanislawski zu seinem Assistenten gesagt haben: „Kümmere dich um Meyerhold; er ist mein alleiniger Erbe im Theater – hier und irgendwo sonst.“⁴²⁸ Wenige Wochen später wird Meyerhold tatsächlich künstlerischer Leiter von Stanislawskis Theater – allerdings nur für kurze Zeit, denn unmittelbar nach der Allunionskonferenz der Bühnenregisseure am 13. Juni 1939 kam es zu seiner Verhaftung. Der politische Terror hatte sich längst in der sowjetischen Kulturlandschaft ausgebreitet, und Meyerhold, der nichts mehr zu verlieren hatte außer sein eigenes Leben, tat nun noch einmal

⁴²⁴ Braun, *Meyerhold on Theatre*, S. 250.

⁴²⁵ Vgl. Konstantin Rudnitzky, *Meyerhold, the director*, Michigan: Ardis 1981, S. 537.

⁴²⁶ „Postanovlenie o likvidatsii Teatra im. Meierkhol'da.“ In: *Teatr*, No. 1 (1938), 1 (Zitiert nach Rudnitzky, *Meyerhold, the director*, S. 539f.).

⁴²⁷ Ebenda, S. 252.

⁴²⁸ Zitiert nach Braun, *Meyerhold on Theatre*, S. 251.

öffentlich seine Meinung über den Sozialistischen Realismus kund – und er nimmt sich dabei kein Blatt vor den Mund: „This has nothing to do with art, and without art there is no theater“.⁴²⁹ Am 20. Juni 1939 wird er in Leningrad verhaftet und nach Moskau deportiert. Unter Folter unterzeichnete er absurde Geständnisse (die er später in Briefen, u. a. an Molotow, den Staatsanwalt, widerrief). Seine Ehefrau Sinaida Raich wird in der gemeinsamen Moskauer Wohnung erstochen, Meyerhold selbst am 1. Februar 1940 als angeblicher Spion und Trotzkist zum Tod durch Erschießen verurteilt und tags darauf hingerichtet.⁴³⁰

Im Frühjahr 1935, als Mei Lanfang sowjetischen Boden betritt und mit Vertretern der europäisch-sowjetischen Theaterelite die Besonderheiten des chinesischen Theaters diskutiert, hat Meyerhold noch viele Ideen und große Pläne. Unter dem Eindruck einer ‚anderen‘ Schauspielkunst artikuliert er seine Vorstellung davon, was Theater ist. Mit einer einzigen Ausnahme – der Re-Inszenierung von *WEHE DEM VERSTAND*, die er Mei Lanfang widmet, weil dieser ihn dazu angeregt hätte – wird Meyerhold jedoch nicht mehr die Möglichkeit haben, seine Ideen und Gedanken in die Praxis umsetzen.

Die Begegnung mit Mei Lanfang im Frühjahr 1935 war nicht die erste Beschäftigung Meyerholds mit einer asiatischen Schauspielkunst; schon zwanzig Jahre davor holte er sich für seine Inszenierungen Anregungen aus einer fernöstlichen Theatertradition. Inspiriert von seinen Beobachtungen japanischer Kabuki-Schauspielerinnen in Moskau verwendet er ab 1906 diesem Theater ähnliche Elemente. Meyerholds Theater, wie generell das Theater der russischen Avantgarde, verlegte die Schwerpunktsetzung vom dramatischen Text hin zum Körper; wichtige Impulse dazu kamen aus Asien, und Meyerhold war sich dessen bewusst, dass die Zukunft des Theaters in der Auseinandersetzung mit anderen Formen lag: „I profoundly believe that the newest technical achievements in the Soviet theater grew on the roots of conventional theater in exotic countries, mainly Japan and China“⁴³¹, betont er 1929, und 1936, nach Mei Lanfangs Besuch in der UdSSR, noch einmal: „a certain union of devices of Western-European and Chinese theaters will occur.“ Der Ruhm des Theaters der Zukunft und der Sowjetische Sozialistische Realismus würden auf den Techniken des Chinesischen Theaters begründet werden, so Meyerhold.⁴³² Das einzige praktische Experiment mit seinen Ideen nach dem Gastspiel Mei Lanfangs bleibt jedoch, wie bereits erwähnt, die Re-Inszenierung von

⁴²⁹ Marc Slonim: *Russian Theater from the Empire to the Soviets*, London: Methuen 1963, S. 330.

⁴³⁰ Bochow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, S. 198.

⁴³¹ Meyerhold in einem Brief aus dem Jahr 1929, in: Wsewolod E. Meyerhold: *Perepiska 1896-1939* [Korrespondenzen 1896-1939], hrsg. v. V. P. Korshunova/M. M. Sitkovetskaia, Moskau: Iskustvo 1976, 296-297 (Zitiert nach Min Tian: „Meyerhold Meets Mei Lanfang: Staging the Grotesque and the Beautiful“, in: *Comparative Drama*, 1999, 33/2, S. 234-269, hier S. 236).

⁴³² Siehe FN 410.

Gribojedows Stück ГОРЕ ОТ УМА (GORE ET UMA; dt.: WEHE DEM VERSTAND; ab Anfang 1937: VERSTAND SCHAFFT LEIDEN).

Die Proben laufen bereits, als sich der chinesische Schauspieler in der sojwetischen Hauptstadt aufhält. Meyerhold aber erklärt in der Diskussionsrunde am 14. April 1935, dass er nun, unter dem Eindruck der Schauspielkunst Mei Lanfangs, alles, was er früher gemacht hatte, ändern müsse. 1928 hatte er das Stück bereits inszeniert, doch die Wiederaufnahme sollte keine Wiederholung werden:

Die Aufführung *Wehe dem Verstand* im Jahre 1928, die ich die „Petersburger“ Fassung nenne, trug den Stempel meiner vorrevolutionären Arbeitsphase. Sie rief etliche Assoziationen hervor, die mit dem alten Petersburg verbunden sind. Die neue Konzeption, die ich „Moskauer“ Fassung nenne, ist stark durchdrungen von der Atmosphäre des alten sogenannten Gribojedow-Moskau.

In dieser letzten Fassung ist außerdem der Einfluß des chinesischen Schauspielers Mei Lan-Fan zu spüren (im Bühnenrhythmus und –bau), dem ich (wie auch Lew Oborin) diese Aufführung widme. Die Musik dieser Vorstellung wird ergänzt durch einige Besonderheiten der „Theaterfolklore“ jener chinesischen Truppe, die von dem unvergesslichen Mei Lan-fan geleitet wird.⁴³³

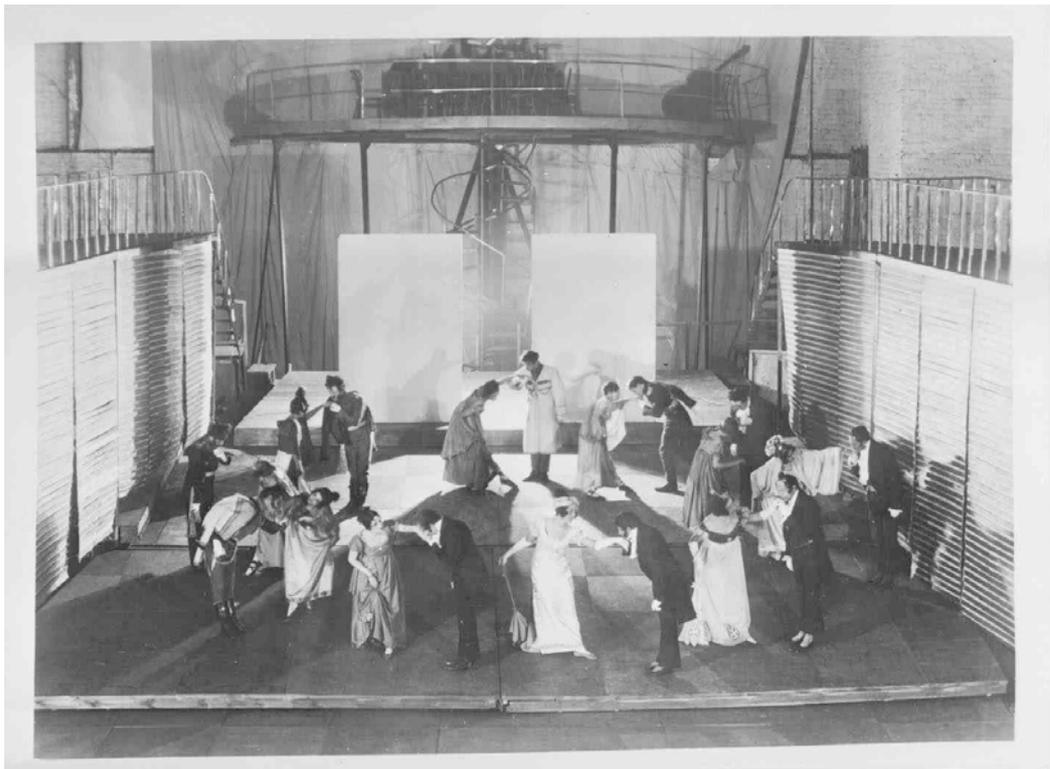


Abbildung 24: Moskau 1935: die Mei Lanfang gewidmete ‚Moskauer Fassung‘ von *Wehe dem Verstand*⁴³⁴

Das Photo zeigt eine Szene aus der Moskauer Fassung von WEHE DEM VERSTAND; Meyerhold erklärt, dass vor allem für den Bühnenrhythmus und Bühnenbau die Vorführungen Mei Lanfangs ihm als Inspirationsquelle gedient hatten. Über den Rhythmus lässt sich aus der

⁴³³ Wsewolod Meyerhold: „Wehe dem Verstand (Zweite Fassung)“, in: W. E. M.: *Schriften. Aufsätze – Briefe – Reden – Gespräche*. 2. Band, S. 313f.

⁴³⁴ Photo zur Verfügung gestellt vom St. Petersburg State Museum of Theatre and Music, No. 1005777.

Photographie wenig herauslesen, über den Bau der Bühne etwas mehr – so ist etwa auffällig, dass die konstruktivistischen Bauten im Hintergrund bleiben und die Fläche, auf der die Schauspieler agieren, leer bleibt – wie es auch in der Peking Oper üblich ist. Ungeachtet der politischen Bestimmungen für die Kunst bleibt Meyerhold seinen ästhetischen Prinzipien treu. Was er allerdings versucht, ist, sich den Realismusbegriff für seine Arbeit zurechtzubiegen, das bedeutet, er sucht nach Möglichkeiten der Verbindung seiner eigenen Vorstellungen und der vorgegebenen Staatsdoktrin. In Bezug auf WEHE DEM VERSTAND erklärt er daher: „Die Inszenierung wird ‚stilisiert‘ und zugleich tief realistisch sein.“⁴³⁵

In einem Vortrag mit dem Titel *Chaplin and Chaplinism*, den er am 13. Juni 1936 hält, bespricht Meyerhold, was seiner Meinung nach ‚Realismus‘ bedeutet:

... Let me return to the notion of realism. The realism of Chaplin and Eisenstein is quite different from the realism of Shishkin⁴³⁶. But that does not mean that it is less realistic, just as it is wrong to regard Kazakh art as lifelike and Chinese art as formalist. I consider this a fatal mistake which must be put right at all costs. Why do we assert so confidently that the art of the Chinese actor, Mei Lan-fang, which made such a deep impression on Eisenstein, is realistic?

In any country art is accepted as realistic so long as it accords with principles which are familiar to the people of that country. Are we right in regarding Egyptian art as formalist? It is often considered to be stylized, but the Egyptians regarded its conventions as indispensable. The Chinese understand what is performed on the Chinese stage; they can interpret the scenic hieroglyphics and have no trouble in comprehending the acting of Mei Lan-fang, because he speaks in a language which is customary in the art of his country and his people. Hence, there are no grounds for regarding him as a formalist.⁴³⁷

Realismus hat also etwas zu tun mit Vertrautheit – und nachdem die ‚szenischen Hieroglyphen‘ der Peking Oper in China problemlos verstanden würden, gebe es keinen Anlass dafür, ihr Potential an Realismus anzuzweifeln oder ihr gar Formalismus zu unterstellen. Bewusst hebt Meyerhold hier daher auch die Bedeutung der Verständlichkeit des Inhalts – und nicht etwa eine Fixiertheit auf die Form – in der Peking Oper hervor.

Etwas anders argumentiert er bei der Diskussionsrunde am Abend des 14. April 1935, bei der sich unter anderem auch Eisenstein, Tretjakow, Brecht, Tairow, Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko unter den Anwesenden befinden. „Gehen wir nun zu dem über, was am Theater Dr. Mei Lan’fans wesentlich ist (alles kann man nicht aufzählen), und lassen Sie mich das Wichtigste hervorheben“, beginnt Meyerhold seine Ausführungen, um dann nicht die Bedeutung des Inhaltes in der Peking Oper zu unterstreichen, sondern doch wieder auf eine besondere körperliche Komponente dieser traditionsreichen asiatischen Theaterform zu sprechen zu kommen:

Bei uns wurde viel über die Kultur des mimischen Spiels des Gesichts auf der Bühne gesprochen, über die Kultur des Spiels der Augen, des Mundes. In der letzten Zeit wurde auch viel über die Kultur der

⁴³⁵ Meyerhold, *Schriften. Aufsätze – Briefe – Reden – Gespräche*. 2. Band, S. 313f.

⁴³⁶ Ivan Shishkin (1832-1898), Russischer Landschaftsmaler.

⁴³⁷ Wsewolod Meyerhold: „Chaplin and Chaplinism“, in: Brown, *Meyerhold on Theatre*, S. 311-324, hier S. 322f.

Bewegung, die Koordination von Wort und Bewegung diskutiert. Aber wir vergessen dabei die Hauptsache, an die uns Dr. Mei Lan'fan erinnert hat, - die Hände.⁴³⁸

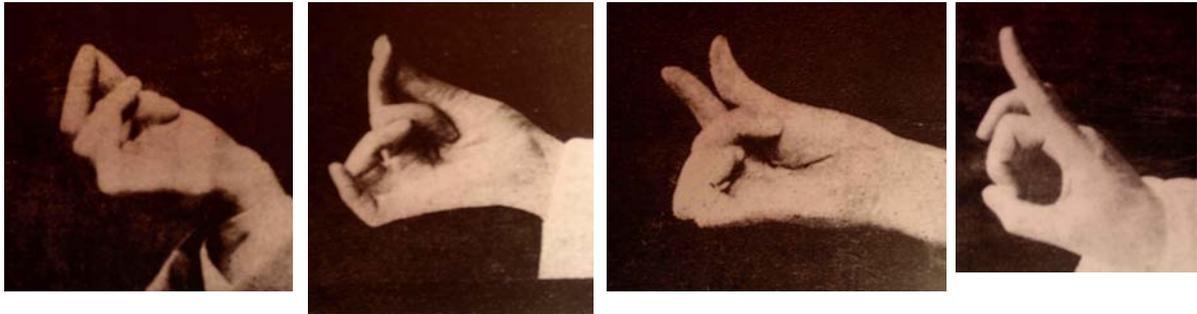


Abbildung 25: Mei Lanfang zeigt Fingerübungen⁴³⁹

An diese hatte Meyerhold selbst in seinen biomechanischen Überlegungen in den 1920er Jahren sehr wohl gedacht gehabt. So lautet etwa eines der Prinzipien der Biomechanik: „Beim Spiel mit den Händen und den Fingern braucht man eine gewaltige Anspannung und eine gewaltige Stabilität des ganzen Körpers.“⁴⁴⁰

⁴³⁸ Wsewolod Meyerhold in der Diskussionsrunde vom 14. April 1935, zitiert nach: Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 89.

⁴³⁹ The Editorial Committee of the Pictural Album „Mei Lanfang“, *The Master of Beijing Opera – Mei Lanfang*, S. 178f.

⁴⁴⁰ Bochow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, S. 87



Abbildung 26: Angespannter Körper, angespannte Finger. Meyerhold, damals noch Schauspieler, als Landowski in ZIRKUSLEUTE von F. Schönthan, 1903.⁴⁴¹

Etwas anderes noch spricht Meyerhold in der Diskussionsrunde an, und auch das bezieht sich mehr auf die formale denn auf die inhaltliche Ebene. Er bemerkt eine außerordentliche Kraft von Rhythmus in der Spielweise der chinesischen Schauspieler:

Dann wird bei uns auch sehr viel über den sogenannten rhythmischen Aufbau der Aufführung gesprochen. Aber wer eine Arbeit von Dr. Mej Lan'fan gesehen hat, wird die ungeheure Kraft des Rhythmus schätzen, wie ihn dieser geniale Meister der Bühne gibt.⁴⁴²

⁴⁴¹ <http://www.filmpius.org/04/m-clown.jpg> (2010-09-18)

⁴⁴² Wsewolod Meyerhold, in: Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 89.

Bereits in den avantgardistischen Experimenten in Meyerholds biomechanischem Labor war der Rhythmus des Schauspielers zentral; in seinem Vortrag *Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik* (1922) bezeichnet er ihn als einen von vier Grundsätzen von Bewegungen:

[...] *notwendig ist auch, solche Bewegungen innerhalb der Arbeit zu finden, die eine maximale Ausnutzung der Arbeitszeit fördern.* Beobachten wir einen erfahrenen Arbeiter, bemerken wir an seinen Bewegungen: 1. das Fehlen überflüssiger, unproduktiver Bewegungen; 2. Rhythmik; 3. ein richtiges Gefühl für den Körperschwerpunkt; 4. Ausdauer. Bewegungen, aufgebaut auf diesen Grundsätzen, haben etwas „Tänzerisches“; die Arbeit eines erfahrenen Arbeiters erinnert stets an einen Tanz, hier grenzt die Arbeit an Kunst.⁴⁴³

Meyerholds Überlegungen zur Biomechanik entstehen aus einer intensiven Auseinandersetzung mit der Welt der Arbeit, der Welt der Industrie. Aus den neu entwickelten Techniken zur Steigerung der Arbeitsleistung in den Fabriken, etwa dem Taylorismus, holt er sich Anregungen für seine Theaterarbeit. Rhythmus spielte in diesen Rationalisierungskonzepten eine wesentliche Rolle.

Der Rhythmus, den Meyerhold in den Bewegungen des chinesischen Schauspielers ausmachen will, hat mit derartigen ‚industrialisierten‘ Körpertechniken der Biomechanik wohl kaum etwas zu tun. Dessen ungeachtet scheint die Peking Oper für Meyerhold eine vollkommene Form darstellerischer Ausdrucksweisen zu sein; immer wieder betont er den Grad an körperlicher Perfektion und die Wirkung dieser höchst stilisierten Theaterform. Sein Kollege Sergej Eisenstein bemerkt gar in der Diskussionsrunde am 14. April, eine Ähnlichkeit zwischen dem Theater Meyerholds und dem chinesischen Schauspieler zu erkennen:

Was das Treffen betrifft, so sehe ich eine Annäherung an die Verfahren von Dr. Mej Lan’fan in einem unserer Theater, dem Theater von V. E. Mejerchold’d, und es ist vielleicht nicht zufällig, dass Mej Lan’fan genauso beginnt wie auch Mejerchol’d...⁴⁴⁴

Meyerhold selbst scheut sich in der Diskussionsrunde auch nicht davor, die Peking Oper als künstlerisches Vorbild für das moderne sowjetische Theater und den Sozialistischen Realismus zu bezeichnen; im Vergleich der verschiedenen Schauspielformen würden gar die „Sünden“ des sowjetischen Theaters durch die Vollkommenheit der Peking Oper aufgedeckt werden:

Wir kennen die Kraft des sowjetischen Theaters. Aber wir könnten bei uns viele Sünden finden, nachdem uns das chinesische Theater die Arbeiten seiner großartigen Meister der Bühne vorgeführt hat. Ich werde zu gegebener Zeit eine detaillierte Untersuchung dieser Frage in Angriff nehmen, weil ich nicht nur Regisseur, sondern auch Pädagoge bin und damit zur Rechenschaft gegenüber der Jugend, die an unseren Schulen lernt, verpflichtet.

Aber schon jetzt sehen wir deutlich, daß diese Gastspiele für das Leben des sowjetischen Theaters von Bedeutung sein werden und wir uns wieder und wieder daran erinnern müssen, was in der Arbeit von Dr. Mej Lan’fang erreicht wurde.⁴⁴⁵

⁴⁴³ Wsewolod Meyerhold: „Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik,“ in: Jörg Bochow: *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, S. 14-18, hier S. 15.

⁴⁴⁴ Sergej Eisenstein in der Diskussionsrunde vom 14. April 1935, zitiert nach: Lars Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, Eisenstein in: Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 96.

⁴⁴⁵ Wsewolod Meyerhold in der Diskussionsrunde vom 14. April 1935, zitiert nach: Lars Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 89-90.

Doch, wie wir wissen, sollte Meyerhold keine Gelegenheit mehr dazu bekommen, eine derartige detaillierte Untersuchung über die Bedeutung des chinesischen Theaters für die weitere Entwicklung des Sowjetischen zu unternehmen. Die Diskussionen nach Mei Lanfangs Gastspiel blieben an diesem Vorabend der Moskauer Prozesse die letzten, bei denen sich die alte Garde der russischen Avantgardisten in gegenseitigem Austausch und in Auseinandersetzung mit der Peking Oper Gedanken über die Zukunft des Theaters machen kann.

3. 4. Eine Verbindung von Körpertechniken und medialen Techniken: Sergej Eisenstein filmt Mei Lanfang

In Amerika machte Charles Chaplin zu Beginn der 1930er Jahre den sowjetischen Filmregisseur Sergej Eisenstein auf die hohe Kunst des chinesischen Schauspielers Mei Lanfang aufmerksam. „His art is so great that it enraptures people of entirely different countries, cultures, and traditions. The first enthusiastic praises of Mei Lan-Fang I heard from Charlie Chaplin whose descriptions introduced me to the wonderful stagecraft of the great Chinese actor“⁴⁴⁶, erzählt Eisenstein 1935 in seinem Beitrag *The Magician of the Pear Orchard* im Programmheft der VOKS. In Moskau begegnen der chinesische Schauspieler und der sowjetische Regisseur einander mehrmals: Eisenstein ist bei der Ankunft der Truppe am 12. März 1935 beim Empfangskomitee am Jaroslaver Bahnhof, zwei Tage später diskutiert er mit ihm bei dem von der VOKS organisierten Filmnachmittag über Theater und Film, er schreibt einen Beitrag über Mei Lanfang und das chinesische Theater für das Programmheft der VOKS, am Nachmittag des 29. März filmt er einige Sequenzen mit Mei Lanfang und anderen Schauspielern der Truppe, und am 14. April schließlich nimmt er an der Abschlussdiskussion über die chinesische Schauspielkunst und ihren Nutzen für das sowjetisch-europäische Theater teil.

Eisenstein interessiert sich sehr für die Körpertechniken des chinesischen Schauspielers. Er selbst war, bevor er als Filmregisseur weltweite Erfolge erzielte, von Meyerhold am GWRM zum Schauspieler ausgebildet worden und hatte die biomechanischen Körpertechniken erlernt und perfektioniert. Nun, nach seinen weltweiten Erfolgen mit seinen Filmen in den Jahren nach der Oktoberrevolution, interessiert sich Eisenstein für die Kunst des Peking Oper Schauspielers. In Zeiten des Sozialistischen Realismus allerdings – wenige Wochen vor Mei Lanfangs Gastspiel wurden seine Filme des Formalismus beschuldigt und Eisenstein dazu aufgefordert, diese ‚Fehler‘ einzugestehen – wählt der Regisseur seine Worte mit Bedacht.⁴⁴⁷

In der Gesprächsrunde über die chinesische Schauspielkunst am Abend des 14. April 1935 betont Eisenstein abermals den Prozess der Formgebung von ‚art images‘; er erkennt in den Bewegungsfolgen des chinesischen Schauspielers eine Selbstständigkeit einzelner Bilder und zeigt sich fasziniert von Mei Lanfangs Beherrschung von Bild und Charakter:

⁴⁴⁶ All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries, *Mei Lanfang and the Chinese Theatre*, S. 20

⁴⁴⁷ Vgl. dazu auch Eisensteins Artikel in der VOKS, diskutiert in Kapitel 3. 1. und 3. 6. der vorliegenden Arbeit

Und solche Übergänge von einem dramatischen Zustand zum anderen, die Übergänge zur lebendigen Bewegung, zur Selbständigkeit jedes Bildes muss man als Synthese der Bewegung im theatralischen Bereich ansehen.

Genau das kam mir in den Sinn, als ich auf der Bühne die Arbeiten Dr. Mej Lan'fans sah, denn bei ihm haben wir diesen Entwicklungsprozess in jedem Abschnitt seiner Bühnenhandlung vor Augen. Wir sehen, wie er eine ganze Reihe von Verfahren anwendet, fast hieroglyphisch verbindliche Bewegungen, und verstehen, dass es sich hier um einen völlig bestimmten, in jeder Hinsicht durchdachten und vollendeten Ausdruck handelt. Es gibt eine ganze Reihe verbindlicher Posen für die Darstellung bestimmter traditioneller Lebenslagen. Doch von Aufführung zu Aufführung bereichert Dr. Mej Lan'fan diese Traditionen mit einer lebendigen und bemerkenswerten Vorführung von Charakteren. Daher ist diese frappierende Beherrschung von Bild und Charakter mit das Wichtigste, was uns Dr. Mej Lan'fan gibt.⁴⁴⁸

Eisenstein stellt hier einen Vergleich mit dem Bild an, um eine Besonderheit der chinesischen Schauspielkunst zu beschreiben: jede Pose innerhalb einer Bewegungsfolge hat ihre individuelle Zusammensetzung und Funktion und kann isoliert von anderen Posen betrachtet werden. Eisenstein – selbst Meister der Montage – erkannte in dieser Art des Umgangs mit ‚Bild und Charakter‘ einen Nutzen für die sowjetische Filmkunst. Nachdem er einige Aufführungen von der chinesischen Truppe in Moskau gesehen hatte, entstand in ihm der Wunsch nach einer Dokumentation ihres Schauspiels.

Die vergängliche Kunst des Theaters hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts Möglichkeiten der Speicherung und Dokumentation bekommen: mit der Kinematographie, die mit der nicht entflechtbaren Verknüpfung von Stillstand und Bewegung, Körper(ab)bild und Bewegungssimulation⁴⁴⁹ arbeitet, rücken nun auch Tempo und Bewegung auf gänzlich neue Weise in den Blick. Mit den technischen Errungenschaften hinsichtlich der Speicherung laufender Bilder auf Zelluloid war es der Kinematographie möglich, die Kunst des Schauspielens aufzuzeichnen.

Die Kinematographie kann nun Bewegung der Körper in Zeit und Raum technisch vermitteln und kommt somit einer Theateraufführung näher als das bislang einzige Speichermedium, die Photographie. Die Prozesshaftigkeit der Körper in Bewegung zeigt sich mittels technischer Apparatur. Die mechanische Bewegung des Films macht es notwendig, dass auch das Anhalten einer Bewegung durch mehrere bewegte Bilder gezeigt werden muss. Gerade weil aber der Film die Bewegung der Körper optisch wahrnehmbar macht, können Posen als still gestellte Bewegungen umso deutlicher hervorgehoben werden.

Am Nachmittag des 27. März trat Eisenstein daher mit der Bitte an Mei Lanfang heran, kurze Filmaufnahmen einer akrobatischen Kampfszene und einer Tanz-Gesang-Szene aus der Peking

⁴⁴⁸ Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 94.

⁴⁴⁹ Gabriele Brandstetter/Hortensia Völckers [Hg.]: *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Wien: Hatje Cantz 2000, S. 16.

Oper AT HONGNI PASS zu drehen. Mei Lanfang war einverstanden.⁴⁵⁰ Die Dreharbeiten wurden für den Abend des 29. März festgesetzt. Mei Lanfang hatte eine Kampfszene zwischen Dongfang (gespielt von Mei Lanfang) und Wang Bodang (gespielt von Zhu Guifang) für die Filmaufnahmen ausgewählt, die Eisensteins Vorstellungen entsprachen, da die kriegerisch-kämpferisch-akrobatische Performance zu Beginn allmählich in eine gefühlvolle Gesang- und Tanz-Szene übergeht.⁴⁵¹



Abbildung 27: Eisenstein bei den Dreharbeiten zum Dokumentarfilm über Mei Lanfang⁴⁵²

Mei Lanfang schlug Eisenstein zu Beginn der Dreharbeiten vor, in erster Linie mit Halbtotale und Totalen zu arbeiten, um den Zuschern stets einen Blick auf die gesamte Bühne und alle Darstellenden zu ermöglichen. Der Regisseur willigte ein, denn es war ihm wichtig, die gesamte Szene ohne Unterbrechung zu filmen; dazu waren diese Einstellungen ohnedies notwendig. Auf Blicke auf Details durch Nahaufnahmen wollte Eisenstein dennoch nicht verzichten. Er plante daher zusätzlich zu den Aufnahmen der gesamten Bühne einige Nahaufnahmen, um Körperhaltung und einzelnen Gesten hervorzuheben. Dieser technisch vermittelte Blick führte gleichsam zu einer segmentierten – man könnte auch sagen verfremdeten – Wahrnehmung von Körper und Raum.⁴⁵³ Mei Lanfang empfahl Eisenstein, diese Nahaufnahmen bei der Montage

⁴⁵⁰ Mei Lanfang: *Wo de dianying shenghuo* [Mein Film-Leben], Peking: Zhongguo dianying chubanshe 1984, S. 51.

⁴⁵¹ Mei Shaowu: *Wo de fuqing Mei Lanfang* [Mein Vater Mei Lanfang], Tianjin: Baihua wenyi chubanshe 1984, S. 146.

⁴⁵² The Editorial Committee of the Pictorial Album „Mei Lanfang“, *The Master of Beijing Opera – Mei Lanfang*, S. 202.

⁴⁵³ Gabriele Brandstetter: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Berlin: Theater der Zeit 2005, S.

des Films – sozusagen als Unterbrechung – zwischen einer Kampf- und den Gesangs- und Tanzszenen zu verwenden.⁴⁵⁴ Verfremdung und Unterbrechung waren damals nicht nur Fundament Eisensteinscher Filmmontage, sondern zentrales Thema in Theater und Tanz der russischen Avantgarde.

Peking-Oper-Schauspieler folgen in ihren Körperbewegungen dem vorgegebenen Rhythmus der Musikbegleitung. In seinem Text für die VOKS-Broschüre betont Eisenstein diese Besonderheit des chinesischen Theaters, die Verbindung von musikalischem Rhythmus und den Bewegungen des Schauspielers: „He [the actor] revives the spectacular character of the stage performance, the exquisite complex combination of motion with music to which he adds the sumptuousness of ancient scenic costumes.“⁴⁵⁵ In seinem geplanten Dokumentarfilm über den chinesischen Schauspieler war es ihm daher wichtig, seine Kunst in Bild und Ton zu zeigen. In seiner autobiographischen Schrift *Mein Film-Leben* berichtet Mei Lanfang, dass die Dreharbeiten mit Eisenstein sehr lange dauerten und die Schauspieler, die schweren Kopfschmuck und Kostüme trugen, schon über Müdigkeit klagten, als der Regisseur die Gruppe bat, das Ganze noch einmal zu drehen. Eisenstein erklärte, dass er nicht vorhatte, die gedrehten Szenen später zu schneiden und zu einer Dokumentation zu montieren, sondern dass er dieses Material bereits als fertigen Film, als vollständige künstlerische Arbeit betrachtete.⁴⁵⁶ Von diesem Gedanken der artistischen Perfektion beeindruckt erklärte Mei Lanfang sich damit einverstanden, und so sollten die Dreharbeiten für den zehnminütigen Film bis in die frühen Morgenstunden dauern.⁴⁵⁷ Zur Erinnerung an die gemeinsame Arbeit übergab Eisenstein dem chinesischen Schauspieler seinen 1929 geschriebenen Text zur Filmmontage mit dem Titel *Dramaturgie der Film-Form*. Er hatte ihn mit einer Widmung versehen, die zur Zeit des formalismusverachtenden sozialistischen Realismus nicht unproblematisch hätte sein können: „With my article on the issue of form, to the greatest master of form Dr. Mei Lanfang.“⁴⁵⁸ Am 14. April 1935 zeigt Eisenstein sich wieder etwas vorsichtiger: Wenn er noch einmal das Gespräch in Richtung Bild-Abbildung lenkt, reiht er sich gar in die Reihe jener ein, die für die neue Kunstmethode kämpfen:

161.

⁴⁵⁴ Mei Lanfang, *Wo de dianying shenghuo* [Mein Film-Leben] (Zitiert nach: Yu Weijie: *Mei Lanfang's Innovation in Beijing Opera. A Historical Documentation of His Artistic Career & His Representative Stage Productions*, Dissertation, 1996 Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Universität Bayreuth, S. 171).

⁴⁵⁵ All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries, *Mei Lanfang and the Chinese Theatre*, S. 23.

⁴⁵⁶ Mei Lanfang, *Wo de dianying shenghuo* [Mein Film-Leben], S. 53.

⁴⁵⁷ Mei Shaowu, *Wo de fuqing Mei Lanfang* [Mein Vater Mei Lanfang], S. 147. Teile dieses Films wurden später in einem Dokumentationsfilm mit dem Titel *Mei Lanfang*, produziert 1962 vom Central Newsreel & Documentary Film Studio (Zhongyuan xinywen-jilu zhipianchang), Regie: Ah Ying, verwendet.

⁴⁵⁸ Ebenda, zitiert nach Yu Weijie, *Mei Lanfang's innovation in Beijing Opera*, S. 172.

Ich denke, dass es für uns, die wir jetzt für den Sozialistischen Realismus kämpfen, von großem Nutzen war, einzusehen, dass diese sozusagen mikroskopisch angemessene Aufführung unsere Kunst bedeutend fördern kann. Zur Zeit ist unsere Kunst fast ganz in einer ihrer Komponenten steckengeblieben, und zwar in der Abbildung. Und dies geht mit immensem Schaden für das Bild vor sich. Wir waren jetzt Zeugen dessen, dass nicht nur in unserem Theater, sondern auch in unserem Kino die Kultur des Bildes, d. h. die Kultur der hohen poetischen Form, sozusagen völlig verschwunden ist. Wir können auf die Zeit unseres Stummfilms verweisen, als der rein bildliche Aufbau und nicht nur die Abbildung der Menschen eine kolossale Rolle spielte. Wenn wir die vergangenen Kunstereignisse des Kinos mit den heutigen vergleichen, dann sehen wir die extreme Hypertrophie der Abbildhaftigkeit zum Nachteil der Bildhaftigkeit der Form. Bei Dr. Mej Lan'fan haben wir das Umgekehrte: eine außerordentlich starke Entwicklung, einen außerordentlichen Reichtum im Bereich der Bilder.⁴⁵⁹

Gegen Ende seines Kommentars kommt Eisenstein aber dennoch wieder auf den heiklen Begriff der Form zu sprechen, und er führt noch weiter aus:

Der Meister bleibt auf der unmittelbaren, bildlich-sinnlichen Seite, und das ist, so scheint mir, das Interessanteste und Wertvollste, weil bei uns auf dem Gebiet der Kultur der Form, besonders im Kino, eine schreckliche Stagnation bemerkbar ist. Eine solche Erscheinung, wie wir sie in Dr. Mej Lan'fans Theater sehen – die ganz erstaunliche Fähigkeit, im Bereich der Kunst in allen Sparten zu arbeiten –, ist für den Tonfilm besonders wichtig und aktuell. Das erkennen diejenigen, welche im Bereich des Kinos arbeiten müssen, weil dies zweifellos einer der Grundzüge des Tonfilms ist. Bevor Dr. Mej Lan'fan zu uns gekommen war, hatten wir hier eine außerordentliche Formenstarre, die im Kino noch schlimmer ist als im Theater.⁴⁶⁰

Inmitten einer politisch höchst brisanten Zeit bietet die Gesprächsrunde über die Peking Oper eine Gelegenheit für die sowjetischen Künstler, den Inhalt außen vor zu lassen und das Gespräch auf die Form zu lenken – Eisenstein spricht gar von einer Stagnation und ‚Formenstarre‘ des sowjetischen Kinos und Theaters. Eine Auseinandersetzung mit dem ‚anderen‘ erachtet er als notwendig für eine Modernisierung des ‚eigenen‘: „Ich fürchte, ich werde als reaktionär gelten, aber mir persönlich scheint, dass Modernisierung sowohl in der Kunst als auch in der Technik auf jeden Fall von diesem Theater ausgehen muss.“⁴⁶¹ Doch Eisensteins Auseinandersetzung mit ‚diesem Theater‘ endet hier. Weder in seinen Filmen noch in theoretischen Texten kommt er noch einmal auf Mei Lanfang, die Peking Oper oder generell die chinesische Schauspielkunst zu sprechen.

⁴⁵⁹ Sergej Eisenstein in der Diskussionsrunde vom 14. April 1935, zitiert nach: Lars Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 95.

⁴⁶⁰ Ebenda, S. 95f.

⁴⁶¹ Ebed, S. 96.

3. 5. Peking Oper und ‚Verfremdung‘: Impulse für Brechts Episches Theater

In stilistischer Hinsicht ist das epische Theater nichts besonders Neues. Mit seinem Ausstellungscharakter und seiner Betonung des Artistischen ist es dem uralten asiatischen Theater verwandt.⁴⁶²

In den 1920er Jahren hatte Bertolt Brecht sich auf die Suche nach neuen Möglichkeiten der Darstellung gemacht und mit alten Traditionen gebrochen: „Die Wahrheit ist: die alte Dramenform ist kaputtgegangen. [...] die alte Dramenform ist tot, und jeder Versuch einer Erneuerung ist korrupt und wird vereitelt werden.“⁴⁶³ Es ging ihm also nicht um bloße Erneuerung des Theaters bzw. des Dramas, sondern um einen radikalen Bruch mit der ‚alten‘ Form; ‚alt‘ bedeutete für Brecht dabei nicht nur das damals die europäischen Bühnen dominierende psychologische Einfühlungstheater Konstantin Stanislawskis, sondern auch das aristotelische Theater und seine Forderung nach einer Einheit von Ort, Zeit und Handlung, deren Einhaltung bei der Darstellung moderner Prozesse nicht mehr möglich sei.⁴⁶⁴ Brecht konfrontiert seine Vorstellungen von einer neuen, zeitgemäßen Dramatik mit jenen von Aristoteles und bezeichnet sie in Abgrenzung davon fortan als ‚anti-aristotelische Dramatik‘. Im Juli 1926 notiert Brechts Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann in ihrem Tagebuch: „Wenn man sieht, daß unsere heutige Welt nicht mehr ins Drama paßt, dann paßt das Drama eben auch nicht mehr in die Welt. [...] Im Verlauf dieser Studien stellte Brecht seine Theorie des ‚Epischen Dramas‘ auf.“⁴⁶⁵ In der Folge gab es immer wieder Diskussionen darüber, was genau Brecht darunter verstand. Er selbst lieferte 1930 erstmals in den *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“* eine Gegenüberstellung der epischen und der dramatischen Form des Theaters: Die dramatische Form beschreibt er darin als handelnde, die den Zuschauer in eine Bühnenaktion verwickelt und seine Aktivität verbraucht, ihm Gefühle ermöglicht, ein Erlebnis bietet, ihn in etwas hineinversetzt. Der Mensch wird – so Brecht – im dramatischen Theater als unveränderlich präsentiert, die Spannung ist auf den Ausgang gerichtet, die Geschehnisse sind linear, das Gefühl wird angesprochen und das Denken bestimmt das Sein. Die epische Form hingegen beschreibt Brecht als eine erzählende. Sie macht den Zuschauer zum Betrachter, weckt aber gleichzeitig seine Aktivität, vermittelt ein Weltbild und erzwingt von ihm Entscheidungen. Der Zuschauer des epischen Theaters wird der Handlung gegenübergesetzt,

⁴⁶² Bertolt Brecht: „Über eine neue Dramatik“, in: *GBA*, Bd. 21, S. 235.

⁴⁶³ Ebenda.

⁴⁶⁴ Bertolt Brecht: „Über Stoffe und Form“, in: *GBA*, Bd. 21, S. 303.

⁴⁶⁵ Elisabeth Hauptmann: „Notizen über Brechts Arbeit 1926“, in: *Sinn und Form 2. Sonderheft Bertolt Brecht*, H. 1-3, 1957, S. 243.

die Empfindungen werden nicht konserviert, sondern bis zu Erkenntnissen getrieben. Der Mensch wird als veränderlich und veränderbar dargestellt, die Geschehnisse verlaufen in Kurven, die Ratio wird angesprochen und schließlich ist das Denken hier durch das gesellschaftliche Sein bestimmt.⁴⁶⁶

Brechts erste Zusammenfassung seiner Theorie des epischen Theaters enthält – im Unterschied zu den ersten schriftlichen Texten und Manifesten der russischen Theateravantgardisten – keine praktischen Anweisungen für Schauspieler, sondern richtet sich zunächst in erster Linie an die Zuschauer: sie sollen erkennen, wieder-erkennen und Kritik üben. Gemeinsam war Brechts Ideen und den Forderungen der russischen Theateravantgarde der Wunsch nach der Darstellung der Veränderbarkeit der Welt und die Ablehnung des psychologischen Einfühlungstheaters. Anstelle von Einfühlung fordert Brecht Distanz: „Nicht nahe kommen sollten sich Zuschauer und Schauspieler, sondern entfernen sollten sie sich voneinander. Jeder sollte sich von sich selber entfernen. Sonst fällt der Schrecken weg, der zum Erkennen nötig ist.“⁴⁶⁷ Die Einfühlung – und zwar nicht nur jene des Schauspielers, sondern vor allem die des Zuschauers in die Rolle – war nicht erst seit Stanislawski zentrales Element der europäischen Theaterkunst. Brecht war sich darüber im Klaren, dass diese aufzugeben mit Schwierigkeiten verbunden sein würde – dennoch erachtete er sie als hinderlich für die weitere Entwicklung der gesellschaftlichen Funktion des Theaters. Er war außerdem der Ansicht, dass sie aus gesellschaftspolitischen Gründen gar nicht mehr gelingen konnte:

Das heraufkommende Bürgertum, das mit der wirtschaftlichen Emanzipation der Einzelpersonlichkeit die Produktivkräfte zu mächtiger Entfaltung brachte, war an dieser Identifikation mit der Kunst interessiert. Heute, wo die ‚freie‘ Einzelpersonlichkeit zum Hindernis einer weiteren Entfaltung der Produktivkräfte geworden ist, hat die Einfühlungstechnik der Kunst ihre Berechtigung eingebüßt. Die Einzelperson hat ihre Funktion an die großen Kollektive abzutreten, was unter schweren Kämpfen vor unsern Augen vor sich geht.⁴⁶⁸

Aber wie kann der Schauspieler auf der Bühne in Distanz zur Figur und zu den Vorgängen treten, sodass sich in der Folge auch der Zuschauer nicht identifiziert, sondern eine kritische Position gegenüber dem Bühnengeschehen einnehmen kann? Brecht macht folgenden Vorschlag:

Stücke und Darstellungsart sollen den Zuschauer in einen Staatsmann verwandeln, deshalb soll im Zuschauer nicht an das Gefühl appelliert werden, das ihm erlauben würde, ästhetisch abzureagieren, sondern an seine Ratio. Die *Schauspieler müssen dem Zuschauer die Figuren und Vorgänge entfremden, so daß sie ihm auffallen*. Der Zuschauer muß Partei ergreifen, statt sich zu identifizieren.⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ Bertolt Brecht: „Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘“, in: *GBA*, Bd. 24, S. 78-79.

⁴⁶⁷ Bertolt Brecht: „Dialog über Schauspielkunst“, in: *GBA*, Bd. 21, S. 280.

⁴⁶⁸ Bertolt Brecht: „Thesen über die Aufgabe der Einfühlung in den theatralischen Künsten“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 175.

⁴⁶⁹ Bertolt Brecht: „Die große und die kleine Pädagogik“, in: *GBA*, Bd. 21, S. 396.

‚Entfremdung‘ also von Figuren und Vorgängen, um Distanz anstelle von Einfühlung zu erreichen; diese Technik ist die Grundlage von Brechts epischem Theater.

Mit ‚Entfremdung‘ greift Brecht auf einen Begriff zurück, der in seiner gesellschaftstheoretischen Funktion schon im Werk von Karl Marx eine zentrale Rolle einnahm; Manche Wissenschaftler behaupten, „alienation“ sei die „most popular of Marx’s phrases.“⁴⁷⁰ Bei Marx fungiert der Terminus als ein „Schlüssel zum Verständnis der Funktionsweise bürgerlich-kapitalistischer Gesellschaften.“⁴⁷¹ Vor Marx hat auch Hegel den Entfremdungsbegriff in seiner gesellschaftstheoretischen Dimension verwendet. Bei ihm ist Entfremdung in erster Linie Selbstentfremdung. In einer Gymnasialrede aus dem Jahr 1809 beschreibt Hegel diesen Selbst-Entfremdungs-Prozess wie folgt:

Um aber zum Gegenstande zu werden, muß die Substanz der Natur und des Geistes gegenüber getreten seyn, sie muß die Gestalt von etwas Fremdartigen erhalten haben. – Unglücklich der, dem seine unmittelbare Welt der Gefühle entfremdet wird; - denn dieß heißt nichts anderes, als daß die individuellen Bande, die das Gemüth und den Gedanken heilig mit dem Leben befreunden, Glauben, Liebe und Vertrauen, ihm zerrissen wird! – Für die Entfremdung, welche Bedingung der theoretischen Bildung ist, fordert diese nicht den sittlichen Schmerz, nicht das Leiden des Herzens, sondern den leichten Schmerz, und Anstrengung der Vorstellung, sich mit einem Nicht-Unmittelbaren, einem Fremdartigen, mit etwas der Erinnerung, dem Gedächtnisse und dem Denken Angehörigen zu beschäftigen.⁴⁷²

Bei Hegel stellt die ‚Entfremdung‘ also die Bedingung für theoretische Bildung dar, die einen ‚leichten Schmerz‘ und eine Beschäftigung mit dem ‚Nicht-Unmittelbaren‘, ‚Fremdartigen‘ fordert.

Dass Bertolt Brecht – der hundertzwanzig Jahre später den Terminus auf ähnliche Weise gebraucht – diese Stelle bei Hegel gekannt hat, dafür hat die Brechtforschung bislang keine Beweise. Dennoch gilt sie als historische Quelle für Brechts Verständnis von Entfremdung. In den 1920er Jahren bezeichnet es Brecht als die Aufgabe des Schauspielers, Figuren und Vorgänge auf der Bühne dem Zuschauer ‚fremd‘ zu machen, sie zu ‚entfremden‘, damit sie auffallen. Dabei geht es Brecht wie auch Hegel nicht um eine Entfremdung der Gefühle, sondern um die – wie Hegel es nannte – ‚Anstrengung der Vorstellung‘ bzw. – wie Brecht es nennt – um ein ‚Appell an die Ratio‘. ‚Entfremdung‘ und ‚Distanz‘ lauten zunächst die zentralen Begriffe von Brechts Theorie des epischen Theaters. Was er damit erreichen will ist eine kritische Haltung des Publikums.

⁴⁷⁰ Rahel Jaeggi: *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*, Frankfurt/Main: Campus 2005, S. 11.

⁴⁷¹ Ebenda, S. 14.

⁴⁷² G. W. F. Hegel: „Gymnasialrede“, gehalten am 29. September 1809, in: G. W. F. H.: Studienausgabe in drei Bänden, Band I, S. 35.

Am 27. Februar 1933 steht das Berliner Reichstagsgebäude in Flammen. Brecht sieht sich gezwungen, die Konsequenz daraus zu ziehen: gemeinsam mit seiner Familie verlässt er gleich in der Nacht auf den 28. Februar Deutschland, wohin er erst 1948 wieder zurückkehren wird. Europa befand sich zwischen dem ersten und zweiten Weltkrieg in einem politischen Ausnahmezustand. Die Menschen mussten erkennen, dass sie dafür mitverantwortlich waren und dass Veränderung möglich war; Sie mussten sich ihres eigenen Stellenwerts im Prozess der Änderbarkeit der Welt bewusst werden. Dazu war es nötig, Haltung einzunehmen. Walter Benjamin, im Exil einer der wichtigsten Gesprächspartner Brechts, schreibt darüber in einem seiner Brecht-Kommentare:

Die Dichtung erwartet hier nichts mehr von einem Gefühl des Autors, das nicht im Willen, diese Welt zu ändern, sich mit der Nüchternheit verbündet hat. Sie weiß, die einzige Chance, die ihr blieb, ist: Nebenprodukt in einem sehr verzweigten Prozeß zur Änderung der Welt zu werden. Das ist sie hier und dazu ein unschätzbares. Hauptprodukt aber ist: eine neue Haltung. Lichtenberg sagt: „Nicht wovon einer überzeugt ist, ist wichtig. Wichtig ist, was seine Überzeugungen aus ihm machen.“ Dieses Was heißt bei Brecht: Haltung. Sie ist neu, und das Neueste an ihr, daß sie erlernbar ist.⁴⁷³

Dies einem Theaterpublikum beizubringen erachtete Brecht als seine Aufgabe als Regisseur und Stückeschreiber: wenn die Menschen im Theater lernten, Haltung gegenüber den Geschehnissen auf der Bühne einzunehmen, würden sie diese Erfahrung auch in der Welt außerhalb des Theaterraumes umsetzen können.

Von seiner ersten Exilstation Dänemark aus reist Brecht im März 1935 über Kopenhagen, Helsinki und Leningrad nach Moskau.⁴⁷⁴ Es gab zu dieser Zeit viele Gründe für die Anwesenheit von ‚Fremden‘ in der sowjetischen Hauptstadt: Flucht vor dem Nationalsozialismus, Mithilfe beim oder Interesse am Aufbau des Sozialismus, oder die Aufbruchstimmung, die sich nach der Oktoberrevolution im Land ausbreitete und eine kulturelle Blütezeit bewirkte, die viele Künstler und Kulturschaffende aus aller Welt anzog. Brecht kommt also nach Moskau, um dort Freunde wie Carola Neher, Erwin Piscator, Ernst Ottwalt, Asja Lacin, Bernhard Reich und Sergej Tretjakow zu besuchen, und um Theater sehen. In einem Zeitungsinterview, das kurz nach Brechts Ankunft in Moskau erscheint, betont Brecht, Moskau sei für ihn eine Theaterstadt, in der es noch „große Ereignisse der Bühnenkunst“⁴⁷⁵ gäbe. Allerdings gab es einen besonderen Grund, um gerade im Frühjahr 1935 nach Moskau zu kommen: das Gastspiel von Mei Lanfang, das Brecht – wie er in dem Interview betont – mit besonderer Spannung erwartete.⁴⁷⁶

⁴⁷³ Walter Benjamin: „Aus dem Brecht-Kommentar“, in: W. B.: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 506f.

⁴⁷⁴ Anmerkung zum Brief von Bertolt Brecht an Helene Weigel von Mitte März 1935, in: *GBA*, Bd. 28, S. 785.

⁴⁷⁵ Werner Hecht: *Brecht-Chronik*. S. 437.

⁴⁷⁶ Ebenda.

Ein knappes Jahr vor Brechts Ankunft in Moskau wurden drei seiner Theaterstücke (DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE, DIE MAßNAHME und DIE MUTTER)⁴⁷⁷ durch die Übersetzung Tretjakows einer Sowjetischen Leserschaft zugänglich gemacht. Brecht hatte zu diesem Zeitpunkt kaum noch Möglichkeiten, Theaterstücke und theoretische Texte zu publizieren. Die Veröffentlichung dieser drei Werke mit Hilfe seines Freundes Tretjakow, den er 1930 in Berlin kennengelernt hatte, war daher für Brecht sehr wichtig. Im Vorwort gab Tretjakow einige Informationen zur Person Brechts und zur theoretischen Gedankenwelt des epischen Theaters. Den Kern dieser Ausführungen bildete die Gegenüberstellung von epischer und dramatischer Form des Theaters aus den *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“*:

Die Veröffentlichung von Brechts Werken in der Sowjetunion erwies sich allerdings als nicht ganz unproblematisch: der sowjetischen Kulturpolitik gefielen Brechts Ideen zum epischen Theater nicht. Sie sah darin eine bourgeoise Dekadenz, die nicht mit den Prinzipien des Sozialistischen Realismus vereinbar war.⁴⁷⁸ Die öffentliche Meinung über den deutschen Theaterpraktiker und -theoretiker verschlechterte sich zusätzlich, nachdem im Dezember 1934 – kurz vor seiner Reise in die Sowjetunion – in der deutschsprachigen Zeitschrift *Unsere Zeit* in Paris eine Kritik über seinen *Dreigroschenroman* erschienen war. Der Artikel entstammte der Feder Alfred Kantorowiczs, dem Sekretär des Chefredakteurs der Moskauer Exilzeitschrift *Internationale Literatur*⁴⁷⁹, Johannes R. Becher. Kantorowiczs Kritik endete mit einem Vorwurf, den Brecht vor dem Hintergrund der Entwicklungen in der Sowjetunion – und insbesondere kurz vor der geplanten Reise nach Moskau – nicht akzeptieren wollte: „Den (auch sehr weit gefaßten) Forderungen des Realismus“ – so das Resümee von Kantorowicz – „entspricht der Roman von Brecht nicht.“⁴⁸⁰ In einem persönlichen Brief an Becher machte Brecht deshalb seine persönliche Auffassung von einer ‚Arbeit für Realisten‘ deutlich:

Da ich, da es keinen Sinn hat, die Welt zu interpretieren, sondern man sie verändern muß, die Realität so dargestellt habe, dass man Ursachen und Wirkungen deutlich sieht, also eingreifen kann, glaubte ich einen Roman für Realisten geschrieben zu haben, nicht nur einen Roman, in dem Realität vorkommt. Nun, ihr belehrt mich. Ich wünschte nur, es geschähe auf eine weniger oberflächliche und hochmütige Rappweise.⁴⁸¹

⁴⁷⁷ Bertolt Brecht: *Epischeskie dramy. Perevod s neetskogo i vvodnyj etjud S. M. Tretjakova*, Moskau-Leningrad: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoj literatury 1934.

⁴⁷⁸ David Pike: *Lukács und Brecht*, Tübingen: Niemeyer 1986, S. 198.

⁴⁷⁹ Die Zeitschrift *Internationale Literatur* war eines der wichtigsten Medien der antifaschistischen Kulturfront.

⁴⁸⁰ Alfred Kantorowicz: Brechts ‚Der Dreigroschenroman‘, in: *Unsere Zeit VII*. 12. Dezember 1934, S. 61f.

⁴⁸¹ Bertolt Brecht an Johannes R. Becher, in: GBA 28, S. 478.

Mit dem Begriff ‚Rappweise‘ bezieht sich Brecht auf die einflussreiche sowjetische Schriftstellerorganisation RAPP (Rossijsaja Asocijacija Proletarskich Pisatelej), die von 1925 bis 1932 bestand. Anfang der dreißiger Jahre hatte sie sich eine kulturelle Monopolstellung gesichert. 1932 beendete die Staatsführung die Arbeit der RAPP durch die Entscheidung, sämtliche Künstlergruppen aufzulösen.

Brecht greift hier ein Zitat aus den *Thesen über Feuerbach* von Karl Marx auf („Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert*, es kömmt drauf an, sie zu *verändern*.“) ⁴⁸², um seine Arbeit an diesem ‚Roman für Realisten‘ zu verteidigen. ⁴⁸³ Seit 1926 hatte er sich intensiv mit dem Werk von Marx und Lenin beschäftigt und den Versuch angestellt, ihre Thesen auf die Kunst anzuwenden. Es ist allerdings anzunehmen, dass es in diesem konkreten Fall kurz vor seiner Reise in die Sowjetunion in erster Linie taktische Überlegungen waren, die Brecht dazu bewegten, sich gegenüber Becher bei der Darlegung seiner Einstellung zum Realismus auf Marx zu berufen – und er war damit erfolgreich: Becher stellte sich auf die Seite Brechts und nahm Abstand von Kantoroviczs Artikel, mit dem er – entgegen Brechts Vermutung – nichts zu tun gehabt hatte. ⁴⁸⁴ Im Jänner 1935, nur wenige Wochen vor Brechts Ankunft in Moskau, distanzieren sich schließlich auch die Pariser Sektion des Schutzverbandes Deutscher Schriftsteller und sogar die verantwortlichen Mitarbeiter von *Unsere Zeit* öffentlich von den Vorwürfen. ⁴⁸⁵

Kurz nach seiner Ankunft in Moskau schildert Brecht erste Eindrücke seiner Frau Helene Weigel in einem Brief:

Liebe Helli,
 die Fahrt ging ganz glatt. Hier von Tretjakow empfangen. Sie schicken viele Grüße. Betten derart gibt es hier für wenig Rubel, sie wunderten sich ganz naiv, daß wir glaubten, sie wohnten in einem wilden Lande. Tatsächlich bin ich erstaunt, wieviel Sachen es hier jetzt gibt. Ich habe ein Zimmer im Hotel *Novo Moskovskaja* bekommen durch die MORT ⁴⁸⁶ (Piscator), der sehr nett ist. Mittagstisch im Klub der russischen Schriftsteller. Ich sah schon eine Menge Theater und Film. Ziemlicher Trübel. Mei Lan-fang ist hier, der größte chinesische Schauspieler. Bitte schreib mir doch wirklich jede Woche!
 [...]

Ich küsse Dich
 b ⁴⁸⁷

⁴⁸² Karl Marx: „[Thesen über Feuerbach]“, in: *Karl Marx und Friedrich Engels Werke*, Bd. 3, Berlin: Dietz ⁵1978, S. 5-7, hier S. 7.

⁴⁸³ 1938 formulierte Brecht seine Auffassung des Realismusbegriffes: „Realistisch heißt: den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend / die Herrschenden entlarvend / vom Standpunkt der Klasse aus schreibend, welche für die dringendsten Schwierigkeiten, in denen die menschliche Gesellschaft steckt, die breitesten Lösungen bereit hält / das Moment der Entwicklung betonend / konkret und das Abstrahieren ermöglichend.“ Bertolt Brecht: „Volkstümlichkeit und Realismus“, in: *GBA*, Bd. 22, S. 415.

⁴⁸⁴ „Mit Deiner Kritik an der Kritik von Kanto. bin ich einverstanden. Auch ich bin der Ansicht, [...] daß Behauptungen nicht aufgestellt werden dürfen, ohne daß nicht eingehendst dafür der Beweis erbracht wird und daß vor allem Etikettierungen meiner Ansicht nach sehr schädlich sind.“ Johannes R. Becher an Bertolt Brecht, 16. Jänner 1935. Zitiert nach: *GBA*, Bd. 28, S. 752. [Kommentar zum Brief Brechts an Johannes R. Becher]

⁴⁸⁵ Michael Tschesno schreibt am 9. Jänner im Namen der Pariser Sektion Deutscher Schriftsteller: „Die, gelinde gesagt, unmögliche Kritik von A. Kantorowicz über den Dreigroschenroman ist, wie Ihnen wohl bekannt sein wird, ein Privatvergnügen von ihm gewesen und wird von keinem der Mitglieder der Pariser Schriftstellerorganisation auch nur im entferntesten geteilt.“ Ähnlich äußern sich die verantwortlichen Mitarbeiter von *Unsere Zeit*: die Zeitschrift veröffentlicht im April 1935 zwei Gegenrezensionen (von Bodo Uhse und von Paul Haland). Vgl. *Unsere Zeit*, Heft 2/3, April 1935, S. 65-67.

⁴⁸⁶ MORT oder MORP: Meshdunarodnoe obedinenie revoljucionnych pisatelej (Internationale Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller – IVRS) bzw. Meshdunarodnoe obedinenie revoljucionnych teatrov (Internationaler Revolutionärer Theaterbund – IRTB).

⁴⁸⁷ Bertolt Brecht: Brief an Helene Weigel aus Moskau, Mitte März 1935, in: *GBA*, Bd. 28, S. 495.

Sergej Tretjakow – der Mei Lanfang ‚managed‘, wie Brecht es in einem späteren Brief an Weigel ausdrückt – verschafft ihm Zugang zu den Vorstellungen und zu den Diskussionen über die Peking Oper. Vom Spiel der chinesischen Künstler zeigt er sich höchst angetan, und so sinniert er bald über die Verwertbarkeit einiger Prinzipien dieses Theaters:

Man kann es ablehnen, sich mit dieser Schauspielkunst zu befassen, indem man sie als einen unnachahmlichen Ausdruck asiatischen Volksgeistes hinstellt. Aber es ist sicher, dass einige Prinzipien dieser Schauspielkunst, richtig angewandt, die Darstellung des zeitgenössischen Lebens auf dem Theater sehr erleichtern würden.⁴⁸⁸

Eines der zentralen Prinzipien, die Brecht während seiner Beobachtungen und Gespräche über die chinesische Schauspielkunst kennenlernt und die er später für seine Theorie des epischen Theaters fruchtbar machen wird, ist die Verfremdung. In den Jahren nach seiner Begegnung entstehen mehrere Texte über Eigenarten und Besonderheiten der Kunst Mei Lanfangs. Der Essay *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, 1936 geschrieben, ist denn auch der erste Text Brechts, in dem der Verfremdungsbegriff auftaucht.

Eine wichtige Rolle für Brechts Begeisterung für fernöstliches Theater, die schon einige Jahre vor seiner Begegnung mit Mei Lanfang einsetzte, spielte seine Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann. In den 1920er Jahren übersetzte sie einige Passagen aus dem Buch *The No Plays of Japan* von Arthur Waley ins Deutsche. Durch diese Begegnung mit dem japanischen Theater schreibt Brecht um 1930 den Text *Über die japanische Schauspieltechnik*. Darin diskutiert er seine Absicht, gewisse Elemente einer ‚fremdländischen‘ Schauspielkunst auf ihre Verwertbarkeit hin zu untersuchen, da die eigene Schauspielkunst zur Bewältigung der neuen Aufgaben nicht ausreiche. Zu diesem Zweck „soll eine Technik von höchst wesentlichen Voraussetzungen gelöst, wegtransportiert und wesentlich anderen Bedingungen unterworfen werden.“⁴⁸⁹ Brecht kommt dabei zu dem Schluss, dass es in der japanischen Schauspielkunst so etwas wie einen technischen Standard geben muss, etwas nicht Individuelles und nicht Gewachsenes, sondern etwas Einbaubares, Transportables. Das Japanische an dieser Schauspielkunst, ihr ‚Individualwert‘, sei für so eine Untersuchung irrelevant, so Brecht. Unter dem Text befindet sich noch die handschriftliche Notiz: „Dieser Versuch hat als Gegenstand den Transport einer fremden Technik.“⁴⁹⁰ Fünf Jahre später wird der ‚Transport einer fremden Technik‘ Anlass für eine Auseinandersetzung mit der chinesischen Schauspielkunst geben: In seinem Essay *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* konstatiert er:

Es ist nicht ganz einfach, den V-Effekt der chinesischen Schauspielkunst als ein *transportables Technikum* (als vom chinesischen Theater loslösbarer Kunstgriff) zu erkennen. [...] Tatsächlich können nur diejenigen ein

⁴⁸⁸ Bertolt Brecht: „Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst“, in: *GBA*, Bd. 22.2, S. 151-155, hier S. 154.

⁴⁸⁹ Bertolt Brecht: „Über die japanische Schauspieltechnik“, in: *GBA*, Bd. 21, S. 392.

⁴⁹⁰ Kommentar zu ‚Über die japanische Schauspieltechnik‘, in: *GBA*, Bd. 21, S. 751.

Technikum wie den V-Effekt der chinesischen Schauspielkunst mit Gewinn studieren, die ein solches Technikum für ganz bestimmte gesellschaftliche Zwecke benötigen.⁴⁹¹

Schon in den 1920er Jahren suchte Brecht Vorbilder außerhalb der politischen und kulturellen Grenzen Europas, und in Asien glaubte er, solche zu finden: „Wir müssen im Gegenteil auch auf Vorbilder bedacht sein. Sie sind nur schwer zu finden, und bestimmt nicht in unserer räumlichen oder zeitlichen Umgebung. [...] Wie immer wir es begründen müssen: wir haben das ‚asiatische‘ Vorbild.“⁴⁹² Dies bemerkt Brecht zu einer Zeit, in der er mitten in der Suche nach neuen Möglichkeiten der Darstellung war, und in der seine Theorie des epischen Theaters Gestalt anzunehmen begann. Besonderer Stellenwert innerhalb dieses Prozesses kommt seiner Begegnung mit der Kunst Mei Lanfangs in Moskau zu: sie gab ihm einen entscheidenden Impuls für die Entwicklung seiner eigenen Gedanken zur praktischen Umsetzung des epischen Theaters.

Zwischen April 1935 und Ende 1936 schreibt Brecht mehrere Texte und Notizen über Eigenarten und Besonderheiten der chinesischen Schauspielkunst, die er in Moskau beobachtet hatte: *Über die Zuschaukunst*, (April/Mai 1935)⁴⁹³; *[Theater und Publikum]* (April/Mai 1935)⁴⁹⁴; *Über das Theater der Chinesen* (April/Mai 1935)⁴⁹⁵; *Über ein Detail des chinesischen Theaters* (April/Mai 1935)⁴⁹⁶; *Die Beibehaltung der Gesten durch verschiedene Generationen* (April/Mai 1935)⁴⁹⁷; *Theater* (April/Mai 1935)⁴⁹⁸; *Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst* (Herbst 1935)⁴⁹⁹; *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* (2. Halbjahr 1936)⁵⁰⁰.

Stellt man Brechts Bemerkungen zur chinesischen Schauspielkunst aus den Jahren 1935 und 1936 mit dem 1940 entstandenen Text *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt* einander gegenüber, sind Ähnlichkeiten in den Beschreibungen nicht zu übersehen. Das bedeutet, dass Brechts Auseinandersetzung mit einem anderen Theater ihm dabei half, eigene Ideen und Visionen klarzustellen: In der gestenreichen und höchst stilisierten Spielweise des chinesischen Schauspielers glaubte er Möglichkeiten der

⁴⁹¹ Bertolt Brecht: „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 200-210, hier S. 206.

⁴⁹² Bertolt Brecht: „Der Weg zu großem zeitgenössischem Theater“, in: *GBA*, Bd. 21, S. 380.

⁴⁹³ Bertolt Brecht: „Über die Zuschaukunst“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 124 – 125.

⁴⁹⁴ Bertolt Brecht: „[Theater und Publikum]“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 125.

⁴⁹⁵ Bertolt Brecht: „Über das Theater der Chinesen“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 126.

⁴⁹⁶ Bertolt Brecht: „Über ein Detail des chinesischen Theaters“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 126 – 127.

⁴⁹⁷ Bertolt Brecht: „Die Beibehaltung der Gesten durch verschiedene Generationen“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 127 – 129.

⁴⁹⁸ Bertolt Brecht: „Theater“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 129.

⁴⁹⁹ Bertolt Brecht: „Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst“, in: *GBA*, Bd. 22.1 S. 151 – 155.

⁵⁰⁰ Bertolt Brecht: „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 200 – 210.

praktischen Umsetzung seiner eigenen und in der Theorie bereits vorhandenen Überlegungen zu erkennen.

Interessant erscheinen hier vor allem Brechts Kommentare zur Darstellung von Emotionen. Bei Mei Lanfang beobachtet er: „Es ist für den Schauspieler schwierig und strapaziös, jeden Abend gewisse Emotionen oder Stimmungen in sich zu erzeugen, dagegen einfacher, die äußeren Anzeichen vorzutragen, die diese Emotionen begleiten und anzeigen.“⁵⁰¹ 1940 fordert er für das epische Theater: „Der Schauspieler muß einen sinnfälligen, äußeren Ausdruck für die Emotionen seiner Person finden, womöglich eine Handlung, die jene inneren Vorgänge in ihm verrät. Die betreffende Emotion muß heraustreten, sich emanzipieren, damit sie groß behandelt werden kann.“⁵⁰² Es hat fast den Anschein, als hätte Brecht seine Notizen über die Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst fünf bzw. vier Jahre später als Vorlage zur Beschreibung des epischen Theaters verwendet, denn zumeist stimmen die Bemerkungen nicht nur inhaltlich, sondern auch formal überein. Über die ‚Natürlichkeit des Vortrags‘ in der chinesischen Schauspielkunst etwa notiert Brecht 1936:

Selbstverständlich setzt der V-Effekt keineswegs ein unnatürliches Spielen voraus. Man darf hier beileibe nicht an das übliche Stilisieren denken. Im Gegenteil ist die Auslösung des V-Effekts geradezu abhängig von der Leichtigkeit und Natürlichkeit des Vortrags.⁵⁰³

Und vier Jahre später schreibt er in dem Text *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*:

Selbstverständlich hat diese Spielweise nichts zu tun mit der landläufigen ‚Stilisierung‘. Der Hauptvorteil des epischen Theaters mit seinem V-Effekt, der den einzigen Zweck verfolgt, die Welt so zu zeigen, daß sie behandelbar wird, ist gerade seine Natürlichkeit und Irdischkeit, sein Humor und sein Verzicht auf alles Mystische, das dem üblichen Theater noch aus alten Zeiten anhaftet.⁵⁰⁴

Die Distanz, die Brecht fordert, entdeckt er auch im Spiel der chinesischen Schauspieler: „Dem westlichen Zuschauer kommt das Spiel der chinesischen Artisten vielfach kalt vor. [...] Die Durchkältung kommt daher, daß der Schauspieler sich [...] von der Figur, die er darstellt, distanziiert. Er hütet sich, ihre Empfindungen zu denen der Zuschauer zu machen. [...] Der chinesische Artist [...] verzichtet auf die restlose Verwandlung. Von vornherein beschränkt er sich darauf, die darzustellende Figur lediglich zu zitieren.“⁵⁰⁵

⁵⁰¹ Brecht, „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“, S. 204.

⁵⁰² Bertolt Brecht: „Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt“, in: GBA 22.2, S. 645.

⁵⁰³ Brecht, „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“, S. 205.

⁵⁰⁴ Brecht, „Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt“, S. 647.

⁵⁰⁵ Brecht, „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“, S. 203f. Vgl. dazu auch Brecht, „Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst“, S. 154.

Verfolgt man Brechts theoretische Auseinandersetzungen mit dem Theater und seine Suche nach einer neuen Schauspielkunst, so wird man bald feststellen, dass nicht der Schauspieler im Zentrum der Überlegungen steht, sondern der Zuschauer. Schon in den Texten für den *Berliner Börsen-Courier* kritisiert Brecht die geringe Bedeutung des Publikums im zeitgenössischen Theater, wenn er schreibt: „*Ein Theater ohne Kontakt mit dem Publikum ist ein Nonsens. Unser Theater ist also ein Nonsens.*“⁵⁰⁶ Die Wirkung des Theaters auf die Zuschauer ist ihm wichtig. Auch in den *Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘* steht der Zuschauer im Zentrum: er wird zum Betrachter der Bühnenaktion, seine Aktivität wird geweckt, Entscheidungen werden von ihm erzwungen, er wird nicht in die Handlung hineinversetzt, sondern ihr gegenübergestellt und bis zu Erkenntnissen getrieben.⁵⁰⁷

Als Brecht 1935 Mei Lanfang und seine Truppe in Moskau spielen sieht, beeindruckt ihn das Bestreben dieses Theaters, „eine wahre Zuschauerkunst hervorzubringen“⁵⁰⁸. In der Darstellung der chinesischen Schauspieler findet er seine theoretischen Forderungen ans Theater realisiert: Schreibt er im Februar 1935 über *Das epische Theater*, dass es dem Zuschauer „von keiner Seite [...] weiterhin ermöglicht [wurde], durch einfache Einfühlung in die dramatische Person sich kritiklos (und praktisch folgenlos) Erlebnissen hinzugeben“⁵⁰⁹, so stellt er nun beim Spiel der Chinesen fest: „Der Zuschauer wurde gehindert, sich in die Figuren des Stückes lediglich einzufühlen.“ Auch seine Forderung in *Die Große und die Kleine Pädagogik* von 1930, in der es heißt: „die Schauspieler müssen dem Zuschauer Figuren und Vorgänge entfremden, so daß sie ihm auffallen. Der Zuschauer muß Partei ergreifen, statt sich zu identifizieren [...]“, findet er in der chinesischen Schauspielkunst wieder, von der er schreibt: „Der Artist wünscht, dem Zuschauer fremd, ja befremdlich zu erscheinen. [...] Alltägliche Dinge werden durch diese Kunst aus dem Bereich des Selbstverständlichen gehoben.“⁵¹⁰

Die zahlreichen Notizen, die Brecht während und nach seinem Moskau-Aufenthalt 1935 über die chinesische Schauspielkunst macht, werden später – wie man aus dieser Gegenüberstellung deutlich erkennen kann – in die Theorie des epischen Theaters aufgenommen. Nicht mehr ‚Entfremdung‘, sondern ‚Verfremdung‘ ist ab 1935 das zentrale Schlagwort innerhalb von Brechts Theorie des epischen Theaters.

⁵⁰⁶ Bertolt Brecht: „Mehr guten Sport“, in: *GBA*, Bd. 21, S. 121.

⁵⁰⁷ Bertolt Brecht: „Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny““, in: *GBA*, Bd. 24, S. 78 – 79.

⁵⁰⁸ Der erste Text, in dem Brecht die Begegnung mit Mei Lanfang erwähnt, ist „Über die Zuschauerkunst“.

⁵⁰⁹ Bertolt Brecht: „Vergnügungstheater oder Lehrtheater?“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 108f.

⁵¹⁰ Brecht, „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“, S. 202.

Zur Zeit der Avantgarde lag ‚Verfremdung‘ in der sowjetischen Metropole förmlich in der Luft: Viktor Sklovskij (1893-1948) hatte 1917 sein frühformalistisches Manifest *Iskustvo kak priem* (dt. *Kunst als Verfahren*) veröffentlicht und die Verfremdung darin als Verfahren zur Verlängerung des Wahrnehmungsprozesses beschrieben:

Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, den Stein steinern werden zu lassen, existiert das, was man Kunst nennt. Das Ziel der Kunst ist es, das Fühlen des Dinges zu vermitteln als Sehen und nicht als Wiedererkennen. Das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß in der Kunst ist Selbstzweck und muß verlängert werden; *die Kunst ist ein Mittel, das Machen der Dinge zu erleben, das Gemachte ist in der Kunst nicht wichtig.*⁵¹¹

Für den Formalisten Sklovskij ist es der Zweck der Kunst, das Machen, den Herstellungsprozess des Objekts erlebbar zu machen. Es ist eine Forderung nach einer Offenlegung der Verfahren und einer Betonung des Künstlichen.

Im Sozialistischen Realismus war für ein derartiges Experimentieren kein Platz mehr, und der Begriff der Verfremdung schien schon in Vergessenheit geraten zu sein, als Sergej Tretjakow ihn während der Gespräche über die Spielweise Mei Lanfangs wieder hervorholt. Brecht befindet sich mitten unter den Diskutierenden, ebenso wie Bernhard Reich, der sich an die folgende Situation erinnert:

So sehe ich mich aufs neue in eines der dunklen Zimmer Tretjakows in der Spiridonowka versetzt. Ich saß dort zusammen mit Tretjakow und Brecht, der hier logierte. Wir sprachen über eine ganz außergewöhnliche Theaterleistung. ... Ich bezog mich auf ein Aufführungsdetail, als Tretjakow präziserte: ‚Ja, das ist eine Verfremdung‘, und dabei warf er Brecht einen Verschwörerblick zu. Brecht nickte. Das war das erste Mal, daß ich diese Vokabel ‚Verfremdung‘ kennenlernte. Ich muß also annehmen, daß Tretjakow Brecht diese Terminologie zutrug; ich denke, daß Tretjakow die schon von Schklowski formulierte Terminologie ‚otšuschdenie‘, ‚distanzieren‘, ‚abstoßen‘, etwas umbildete.⁵¹²

Diese Begebenheit gilt als ein Schlüsselerlebnis für Brechts Theorie des epischen Theaters. Den von Tretjakow in Bezug auf die chinesische Schauspielkunst verwendeten Begriff macht er für seine eigene Arbeit fruchtbar. Kurz nach seiner Begegnung mit Mei Lanfang schreibt Brecht einen Text über die Kommunikation des chinesischen Theaters mit seinem Publikum. Obwohl der Begriff selbst hier noch nicht auftaucht, schwingt bereits deutlich die Idee von Verfremdung mit. Brecht spricht hier von einer ‚Seltsamkeit‘ und ‚Fremdheit‘, die der chinesische Artist anstrebe:

Es ist sehr schwer in Erfahrung zu bringen, auf grund welcher geschichtlichen Entwicklung sich diese Technik herausgebildet hat, diese so sehr geregelte Verkehrsform zwischen dem chinesischen Theater und seinem Publikum. Selbst seine gegenwärtige soziale Funktion ist nicht leicht zu erkennen. Das Heroische verrät feudale Interessen, die Psychologie (augenscheinlich durch europäische Einflüsse modifiziert) veranstaltet eigentlich Ausstellungen von Tricks, durch die man „jemand herumbekommt“ oder „sich

⁵¹¹ Viktor Sklovskij: „Iskustvo kak priem“, in: V. S.: *Teorii prozy*, F Moskau 1929, S. 9-10. Übersetzung aus dem Russischen von Beate Jonscher, in: Beate Jonscher: *Viktor Šklovskij. Leben und Werk bis zum Beginn der dreißiger Jahre unter besonderer Berücksichtigung des Verfremdungsbegriffes und seiner Entwicklung*, Jena: Jenzig-Verlag 1994, S. 21.

⁵¹² Bernhard Reich: *Im Wettlauf mit der Zeit*, Berlin: Henschel 1970, S. 371f.

beherrscht“ oder jemand täuscht. Die „Seltsamkeit“, die der Artist anstrebt – selbstverständlich ist er auch für Chinesen seltsam – hat zweifellos Zaubercharakter. Darin ist das chinesische Theater anscheinend dem westlichen nicht voraus. man kann durchaus sagen, der Mensch sei *noch nicht* in die Mitte aller Erscheinungen gesprungen; sein persönliches Interesse färbt *noch nicht* alle Erscheinungen der Umwelt, aber für uns, denen es durchaus darauf ankommt, aus dem Zaubern herauszukommen und denen in der westlichen *und* östlichen Schauspielkunst zuviel Zauber steckt, gibt die östliche im Augenblick mehr her. Die geschilderte Fremdheit⁵¹³ entsteht in der chinesischen Darstellungskunst nicht durch gesellschaftliche Massnahmen, überhaupt nicht auf dem Feld des Gesellschaftlichen. Ein Fischer tritt stärker als bei uns als Fischer in Erscheinung, weil er weniger *Mensch* ist, Mensch in der eben alle gesellschaftlichen Unterschiede verwischenden „allgemeinen“ Bedeutung. Das Verhalten der Klassen zueinander ist sehr schematisch gezeigt, was man zu sehen bekommt ist sehr zeremoniell. Aber es drängt sich eben doch stärker als bei uns der Beachtung auf.⁵¹⁴

In der Auseinandersetzung mit dem chinesischen Theater unterscheidet Brecht hier eine ‚westliche‘ und eine ‚östliche‘ Schauspielkunst und kommt zum Schluss, dass die östliche – wohlgernekt „im augenblick“ – mehr hergibt, und zwar vor allem in Bezug auf Seltsamkeit, Fremdheit und „ausstellungen von tricks“. 1936 greift er den Gedanken des Ausstellens im Text *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* wieder auf, und bezieht sich auch auf Sklovskijs Forderung nach dem Zeigen des ‚Gemachten‘. Zu Beginn des Textes erklärt er seine Absicht: „Im Nachfolgenden soll kurz auf die Anwendung des Verfremdungseffekts in der alten chinesischen Schauspielkunst hingewiesen werden,⁵¹⁵ weist aber, bevor er damit beginnt, noch darauf hin, dass bereits in Deutschland bei den Versuchen, zu einem epischen Theater zu kommen, ein Verfremdungseffekt angewendet wurde, und zwar von Erwin Piscator und ihm selbst:

Es handelt sich hier um Versuche, so zu spielen, daß der Zuschauer gehindert wurde, sich in die Figuren des Stückes lediglich einzufühlen. Annahme oder Ablehnung ihrer Äußerungen oder Handlungen sollten im Bereich des Bewussten, anstatt wie bisher in dem des Unterbewusstseins des Zuschauers erfolgen.⁵¹⁶

Diese Technik der Verfremdung sei allerdings auch im westlichen Theater nicht neu, ihre Tradition liege weit zurück: Brecht erinnert an die theatralischen Veranstaltungen der alten Volksjähmärke, die Sprechweise der Zirkusclowns und die Malweise der Panoramen. Nun verwende auch die alte chinesische Schauspielkunst den Verfremdungseffekt, und zwar „in sehr raffinierter Weise“⁵¹⁷, erklärt Brecht – unter anderem etwa folgendermaßen:

[Der chinesische Artist] bringt zum Ausdruck, daß er weiß, es wird ihm zugesehen. Das entfernt sogleich eine bestimmte Illusion der europäischen Bühne. Das Publikum kann nicht mehr die Illusion haben, ungesehener Zuschauer eines wirklich stattfindenden Ereignisses zu sein.⁵¹⁸

⁵¹³ In den wenige Monate später geschriebenen „Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst“ taucht der Begriff der „Fremdheit“ erneut auf: „Der Artist wünscht offenbar, dem Zuschauer fremd, ja befremdlich zu erscheinen. Er erreicht das dadurch, daß er sich selbst und seine Darbietung mit Fremdheit betrachtet.“ In: „Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst“, GBA 22.1, S. 151-155, hier S. 152.

⁵¹⁴ Brecht, „[Theater und Publikum]“, S. 125.

⁵¹⁵ Brecht, „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“, S. 200.

⁵¹⁶ Ebenda.

⁵¹⁷ Ebenda, S. 210.

⁵¹⁸ Ebenda, S. 201.

Keine Illusion, sondern vielmehr – wie auch bei Sklovskij – ein Offenlegen der Verfahren. Brechts Verständnis von ‚Verfremdung‘ beinhaltet allerdings – im Gegensatz zu Sklovskijs – stets eine gesellschaftskritische Absicht und radikalisiert das bloße formalistische ‚fremd machen‘. So beendet Brecht den Essay *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* denn auch mit einem Verweis auf den gesellschaftskritischen Zweck des ‚V-Effektes‘: „Ein neues Theater wird unter anderen Effekten für seine Gesellschaftskritik und seinen historischen Bericht über vollzogene Umstellungen den V-Effekt nötig haben.“⁵¹⁹

Der ‚V-Effekt‘ avanciert nach 1936 zum zentralen Technikum innerhalb Brechts Theorie des epischen Theaters. Seine Beobachtungen beim Spiel der chinesischen Schauspieler dienten ihm dabei noch lange Zeit als Vorlage für seine eigene Theatertheorie. 1939 gibt Brecht erstmals Auskunft darüber, was er unter Verfremdung versteht: „Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.“⁵²⁰ Mittels der Technik Verfremdung kann Brecht sein Ziel erreichen: indem die Vorgänge und Personen als vergänglich gezeigt werden, soll der Zuschauer erkennen, dass die Welt veränderbar und beeinflussbar ist und die Menschen ihrem Schicksal nicht hilflos ausgeliefert sind; noch einmal mit Walter Benjamin gesprochen ist es Brecht darum zu tun, das Publikum „durch nachhaltige Art, durch Denken, den Zuständen zu entfremden, in denen es lebt.“⁵²¹

Brecht kannte das Theater aus verschiedensten Blickrichtungen: er war Kritiker, Dramaturg, Regisseur, Stückeschreiber – und nicht zuletzt aufmerksamer Zuschauer. Seine ab den 1920er Jahren entstehende Theatertheorie entwickelt sich vor dem Hintergrund der politischen Ereignisse, die das Gesicht Europas innerhalb kürzester Zeit verändern. Wie das Theater der russischen Avantgardisten, so ist auch Brechts Theorie auf der einen Seite von den politischen Umbrüchen in Europa geprägt und auf der anderen Seite von den technischen Entwicklungen jener Jahre, vor allem im Bereich der neuen Medien. In Auseinandersetzung damit entstand nach und nach der Wunsch nach Veränderung, da das ‚alte‘ Theater den neuen Herausforderungen nicht mehr gewachsen ist.

Zwischen den Reformideen der russischen Theateravantgarde und der Theorie Bertolt Brechts gibt es allerdings einen frappierenden Unterschied: die Rolle, die dem Körper des Schauspielers

⁵¹⁹ Ebenda, S. 210.

⁵²⁰ Bertolt Brecht: „Über experimentelles Theater“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 540-557, hier S. 554.

⁵²¹ Walter Benjamin: „Der Autor als Produzent“, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II. 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 699.

zukommt. Während sich Meyerhold, Eisenstein und Tairow, aber auch schon vor ihnen Stanislawski, in erster Linie mit der Arbeit des Schauspielers und den Bewegungen seines Körpers auf der Bühne beschäftigten, war es Brecht vor allem um die Wirkung der Bühnengeschehnisse auf das Publikum zu tun. Obwohl dies natürlich auch eine Auseinandersetzung mit dem „Wie“ auf der Bühne impliziert, und obwohl Brecht sich in zahlreichen Texten zur Gestik und zum Gestus äußert, scheint ihn der Körper an sich wenig zu interessieren.

Über die Gesten sagt Brecht, es sei Aufgabe des Schauspielers, alles Gefühlsmäßige nach außen zu bringen und zu einer Geste zu entwickeln: Er müsse dazu „einen sinnfälligen, äußeren Ausdruck für die Emotionen seiner Person finden, womöglich eine Haltung, die jene inneren Vorgänge von ihm verrät.“⁵²² Brecht belässt es allerdings bei dieser Erklärung und verzichtet darauf, Techniken zu beschreiben, mittels derer dies erreicht werden kann.

Körpersprache und Gesten sind wesentliche Grundelemente chinesischer Schauspielkunst. Sie ersetzen zum Teil Worte oder dienen ihrer zusätzlichen Betonung. Wie der gesprochene und der gesungene Text sind auch die Gesten von vornherein genau festgelegt. Brecht bezeichnet die chinesische Schauspielkunst „Meisterhaft in der Behandlung der Geste“, und kommt zu folgendem Schluss: „Dadurch, daß der chinesische Schauspieler seine eigenen Bewegungen sichtbar beobachtet, erzielt er den V-Effekt.“⁵²³

Das Spiel mit Körpersprache und Gesten in der traditionellen chinesischen Schauspielkunst ist jedoch nicht auf Grund von erzieherisch-pädagogischen Erwägungen und auch nicht – wie Brecht meint – zur Herstellung eines Verfremdungseffektes entstanden, sondern infolge ganz pragmatischer Überlegungen: Peking Opern erzählen Geschichten, in denen Dinge vorkommen, die nicht auf die Bühne gebracht werden können, wie beispielsweise eine Jagd auf Pferden oder eine Flucht im Boot. Die Bühne ist frei von Naturalismus; sie stellt nicht die drei bzw. vier Wände eines Zimmers dar. Das traditionelle Theater Chinas hat epischen Charakter; Wang Guowei (1877-1927), bis heute einer der bedeutendsten Theaterwissenschaftler Chinas, bezeichnete die klassische chinesische darstellende Kunst als eine „performance of a story through song and dance“.⁵²⁴ Tatsächlich heißt es schon in dem dialogisch abgefassten Vorwort zum ersten chinesischen Text über Tanz aus der Zeit der östlichen Han-Dynastie (25-220 n.

⁵²² Brecht, „Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt“, S. 645.

⁵²³ Ebenda.

⁵²⁴ Yu Weijie, *Mei Lanfang's innovation in Beijing opera*, S. 2.

Chr.): „singing gives voice to words and dancing completes the meaning“, und Tanz sei „poetry in motion“. ⁵²⁵ Die Schauspieler sind auch Erzähler. Sie müssen Dinge, die in der Geschichte vorkommen – eine Tür, ein Boot, ein Pferd zum Beispiel – dennoch zeigen, und dies passiert mittels Gesten. Bei seiner Beobachtung dieses Spiels Mei Lanfangs fällt Brecht auf, dass er mit einer derartigen Präzision arbeitet, sodass bei der Abfolge mehrerer Gesten nacheinander dennoch jede einzelne Geste sichtbar bleibt: „Er spielt so, daß fast nach jedem Satz ein Urteil des Publikums erfolgen könnte, daß beinahe jede Geste der Begutachtung des Publikums unterworfen wird.“ ⁵²⁶ Nicht so im europäischen Theater, bei dem Brecht beklagt, dass es manche wesentliche Moment grundsätzlich übergeht. Dies wollte er in seinem Theater in jedem Fall vermeiden. Im Buch *Theaterarbeit*, in dem sechs Aufführungen des Berliner Ensembles von 1949 bis 1951 beschrieben werden, berichtet Brecht von einer kleinen Geste, die Helene Weigel in ihrer Rolle als Mutter Courage für das Bezahlen bei jedem Handel, den sie einging, zeigte: sie klappte die umgehängte Ledergeldtasche so zu, dass jeder im Publikum es hören konnte. ⁵²⁷ Das Publikum wurde dadurch auf die Geste aufmerksam gemacht; es konnte ein Urteil zur Bühnenhandlung treffen und Haltung einnehmen.

Die Begegnung mit dem für ihn fremden chinesischen Theater hat Brecht den entscheidenden Impuls für die Entwicklung seiner eigenen Ideen zum Theater gegeben. Es war weniger Imitation des chinesischen Schauspiels, als vielmehr das Erkennen seiner eigenen, noch nicht formulierten Ideen, eine Vorahnung, eine Art „Déjà-Vu“.

Seine Theatertheorie entwickelt Brecht vor dem Hintergrund des politischen Ausnahmezustandes im Europa der 1920er und 1930er Jahre: Am 28. Februar 1933 – nachdem in der Nacht zuvor das Berliner Reichstagsgebäude in Flammen gestanden war – erlässt Hitler die Notverordnung ‚zum Schutz von Volk und Staat‘, die alle Artikel der Weimarer Verfassung, die sich auf die individuellen Freiheitsrechte bezogen, außer Kraft setzte. ⁵²⁸ Noch am selben Tag tritt Brecht mit seiner Familie die Flucht aus Deutschland an. 1935 wird ihm die Staatsbürgerschaft entzogen – er erfährt davon während seines Aufenthaltes in Moskau. Ab 1941 lebt Brecht in Amerika, wo er sich als ‚enemy alien‘, als feindlicher Fremder, registrieren muss. Während seiner langen Jahre im Exil begleiten ihn die Gedanken zu einem neuen, epischen Theater. Seine Überlegungen zum Verfremdungseffekt festigten sich gleichsam in dieser Atmosphäre von Fremdheit und begannen Gestalt anzunehmen.

⁵²⁵ Faye Chunfang Fei, *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, Michigan: The University of Michigan Press 1999, S. 23.

⁵²⁶ Brecht, „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“, S. 205f.

⁵²⁷ Berliner Ensemble [Hg.]: *Theaterarbeit*, Berlin: Henschel 1961, S. 232.

⁵²⁸ Vgl. Giorgio Agamben: *Ausnahmezustand*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 8.

3. 6. Sergej Tretjakow spricht der Peking Oper ein Potential an Realismus zu

„Für mich persönlich kann ich sagen“, erklärt Sergej Tretjakow in der Gesprächsrunde am 14. April 1935 über die Peking Oper, „daß ich im Laufe von sieben Jahren kein Theater so oft besucht habe wie dieses. Ich habe bis auf eine alle seine Aufführungen gesehen und muß sagen, von Mal zu Mal war der Genuß größer. In dem Maße, wie man in die Bildersprache dieses Theaters eintaucht, wird es durchsichtig, ungemein verständlich, außerordentlich real.“⁵²⁹

Tretjakow kannte die Kunst Mei Lanfangs bereits vor 1935: Als Volksbildungsminister der Fernöstlichen Republik war er 1921/22 in Wladiwostok und Tschita stationiert, von wo aus er mehrere kürzere Reisen nach China tätigte. Von 1924 bis 1925 lehrte er an der Pekinger Universität russische Sprache und Literatur⁵³⁰ und berichtet als Auslandskorrespondent für die *Prawda*. Damals schon führte Tretjakow einen „Kampf gegen alles Exotische, scheinbar Unverständliche, Irrationelle, Unerklärliche, gegen die Verschleierung der einfachsten und notwendigen menschlichen Beziehungen durch geheimnisvolle Schnörkeleien“⁵³¹ – wie er in seiner 1932 auf Deutsch in der Zeitschrift *Internationale Literatur* erscheinenden *Autobiographie* berichtet:

Während dieser Zeit trat mir die gemeine Verlogenheit all jener spannenden, romantischen Novellen über China (mit Porzellan-Prinzessinen in Seidengewändern und tückischen Giftmischern furchterregender Sekten) besonders kraß vor Augen. Das Märchen von dem geheimnisvollen Volk, das gefährlicher als ein Tiger sein sollte und dessen Blut sich nicht mit dem Blut eines Weißen vermischen könne, wurde absichtlich kolportiert, um die Grenze zwischen Eroberer und Sklave aufrechtzuerhalten.⁵³²

Dagegen kämpfte Tretjakow schon Mitte der 1920er Jahre an; zehn Jahre später soll es – folgt man Tretjakows Berichten – dem chinesischen Schauspieler Mei Lanfang schließlich gelingen, durch die Präsentation seiner Kunst in Moskau und Leningrad nicht nur mit dem „Märchen vom geheimnisvollen Volk“ endgültig aufzuräumen, sondern auch mit Vorurteilen gegenüber dem chinesischen Theater:

mir scheint, daß der Aufenthalt des Theaters hier eine grundlegende und ungemein wichtige Sache bewirkt hat, zu der Professor Čžan⁵³³ in seinen Vorträgen gewöhnlich Stellung nahm. Es handelt sich darum, daß dieses Theater eine entschiedene Bresche in die exotischen Ansichten über die chinesische Kunst schlägt, die im Westen außergewöhnlich stark sind. Es räumt auch mit einem anderen Märchen auf, einem sehr unerfreulichen Märchen – vom chinesischen Theater als einem durch und durch bedingten⁵³⁴ Theater.

⁵²⁹ Sergej Tretjakow in der Diskussionsrunde vom 14. April 1935, zitiert nach: Lars Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 87.

⁵³⁰ Zur gleichen Zeit ist der chinesische Schriftsteller Lu Xun Professor für chinesische Literatur an derselben Universität.

⁵³¹ Sergej Tretjakow: „Autobiographie“, in: *Internationale Literatur* Nr. 4/5, 1932.

⁵³² Ebenda.

⁵³³ Gemeint ist Zhang Pengchun, der mit Mei Lanfang in die Sowjetunion mitgereiste Peking Oper-Experte, der auch für das Programmheft der VOKS einen Artikel verfasst hatte.

⁵³⁴ Die Übersetzer bemerken zu dem Begriff ‚bedingt‘ in diesem Zusammenhang: „Der russische Ausdruck ‚uslovnyj‘, deutsch ‚bedingt‘, charakterisiert eine Kunstform, für deren Verständnis die Kenntnis eines traditionellen Codes nötig ist. K. D. Seemann schlägt in seinem Aufsatz „Zur Klärung des Begriffs chudožestvennaja uslovnost“ (in: *Aspekte der Slavistik, Fs. f. J. Schrenk*, Slavistische Beiträge, Bd. 180,

Tretjakows Bemerkung, die Vorführungen der chinesischen Schauspieler hätten nun ein für alle Mal gezeigt, dass die Peking Oper durchaus keine bedingte, stilisierte Theaterform sei, zu der nur ein chinesisches Publikum Zugang finden würde, sind durchaus vor dem Hintergrund der kulturpolitischen Entwicklungen in Sowjetrußland und der Forderung nach Realismus Mitte der 1930er Jahre zu sehen. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass Tretjakow selbst der Wirklichkeitsbezug und die Sichtbarmachung der Veränderung der Lebensprozesse in der Kunst bereits Ende der 1920er Jahre ein großes Anliegen gewesen waren: „Aber gerade die sozialen Prozesse, die Entwicklung der Menschen und der Verhältnisse, der Veränderung der Funktion von Dingen sind für uns das Interessanteste“, schreibt er etwa 1928 in seinem Text *Literarischer Feldbau*. Von großer Bedeutung dafür waren für ihn, den Journalisten, Wissenschaftler und Schriftsteller, seine China-Erfahrungen gewesen, die er in seinem Roman DEN SCHI-CHUA⁵³⁵ und im Theaterstück BRÜLLE, CHINA! verarbeitet.

BRÜLLE, CHINA! spielt in der Stadt Wan-Süan in der chinesischen Provinz Sezuan: im Sommer 1926 werden chinesische Schiffer von Hall, dem Direktor einer amerikanischen Exportgesellschaft, schonungslos ausgenutzt und ausgebeutet. Bei einer Bootsfahrt mit dem Schiffer Ho-Sung kommt es bei der Preisverhandlung zum Streit, Hall will Ho-Sung einen Schlag versetzen, stürzt dabei aber selbst aus dem Boot und ertrinkt, da er nicht schwimmen kann und niemand ihm zu Hilfe eilt. Der Kapitän des Kanonenbootes ‚Europe‘ ist über dieses Vorkommnis erzürnt („Mein Gast!... Einen Europäer!... Einen Weißen!... Das sollen sie büßen!“) und verlangt nach Vergeltung: der für den ‚Mord‘ Verantwortliche soll hingerichtet werden; kann er nicht ermittelt werden, dann an seiner Statt zwei Mann aus der Schiffergilde. Weil Wan-Süan die Forderung des Kapitäns nicht erfüllt, bombardiert dieser die Stadt mit seinem Kanonenboot. Am Ende des Stückes rufen die Schiffer:

2. SCHIFFER: Ich werde fallen – zehn werden aufstehen. Zehn werden fallen – hundert werden aufstehen!...
 TSCHANG-YUEN: Von Norden und Süden, von West und Ost. Millionen werden sich erheben!...Das Volk wird sich erheben!...
 KULI: Der ganzen Erde, dem Himmel brüllt dieses Verbrechen entgegen!
 2. SCHIFFER: Hinaus aus unserm China!... Brülle, China!... Brülle, China!
Von allen Seiten, von unten, von oben, strömen die Massen des Volkes zusammen. Man hört ein Toben, ein Brüllen, das immer stärker wird. Über der Menge erhebt sich langsam die Fahne – eine weiße Fahne mit dem blauen Stern des Kuomintang. Der zweite Schiffer, von einer Kugel getroffen, klammert sich im Sturz an die Fahne. Er fällt tot um. Die Fahne steigt langsam höher. Das Blut des Ermordeten brennt auf der Fahne wie ein gelber Fleck. Das Brüllen des Volkes und das Donnern der Kanonen verschmelzen ineinander zu einem höllischen Getöse.
*Vorhang*⁵³⁶

München 1984) vor, ‚uslovnyj‘ mit ‚stilisiert‘ wiederzugeben (vgl. S. 227. u. 232).‘]

⁵³⁵ „Ich zog alle meine Erfahrungen und Kenntnisse von China zu Hilfe und begann, auf diese gestützt, meine ein halbes Jahr dauernde Unterhaltung mit einem Menschen, der zugleich Autor und handelnde Person war. So entstand mein Buch ‚Denschihua‘. Die Ergebnisse fielen befriedigend aus. Seine Biographie kann als typisch für alle seine Zeitgenossen gelten. So entstand ein Werk, das nicht nur ein künstlerisches, sondern zugleich ein Forschungswerk ist“, in: Tretjakow, „Autobiographie“.

⁵³⁶ Sergej Tretjakow: „Brülle, China!“ Aus dem Russischen von Leo Lania, in: *Russisches Theater des XX. Jahrhunderts*, hrsg. v. Joachim Schondorff, Wels: Welsermühl 1960, S. 320f.

BRÜLLE, CHINA! wird Tretjakows erfolgreichstes Theaterstück: 1926 wird es von Wsewolod Meyerhold in Moskau uraufgeführt, darauf folgen Inszenierungen in Japan, England, Polen, den USA, Deutschland⁵³⁷ und schließlich auch in China.



Abbildung 28: Szenenphoto aus Meyerholds Inszenierung von BRÜLLE, CHINA!, Meyerhold-Theater, Moskau 1926⁵³⁸

In seiner Inszenierung arrangierte Meyerhold plakativ eindrucksvolle Massenszenen nach dem Vorbild der damals auf den Straßen sowjetischer Metropolen übliche Demonstrationen. China und die Sowjetunion stellt er einander gegenüber: den Massenszenen der chinesischen Kulis mit einem gedrillten Automatismus der Europäer. Er ließ die Europäer im Stück Masken tragen und sich wie Marionetten bewegen: „ihre ganze Erscheinungswelt“, schreibt Jürgen Rühle, „trug im Gegensatz zu dem Realismus der Chinesenszenen operettenhafte Züge.“⁵³⁹ Regisseur Meyerhold zeigte also die ‚Chinesenszenen‘ realistisch, während die Europäer gleichsam wie

⁵³⁷ 1930 kommt das Ensemble rund um Meyerhold nach Deutschland und zeigt BRÜLLE, CHINA! im Theater in der Königgrätzer Straße in einer geschlossenen Matinee. Leo Lania, ein Mitarbeiter Erwin Piscators, übersetzt das Stück auf Deutsch.

⁵³⁸ Foto zur Verfügung gestellt von The St.-Petersburg State Museum of Theatre and Music.

⁵³⁹ Rühle, *Das entfesselte Theater*, S. 92f.

Hampelmänner einer ‚operettenhaften‘ Märchenwelt entnommen zu sein schienen. Auf diese Weise kehrte er die Exotisierung Chinas, gegen die Tretjakow vehement ankämpfte, in seiner Inszenierung einfach um.

Die Eindrücke, die Tretjakow in China gesammelt hatte, hinterließen ihre Spuren allerdings nicht nur in seinen künstlerischen Arbeiten. Sie wirkten sich vielmehr auch auf die Prinzipien seiner Dramaturgie aus:

In China änderten sich unter dem Einfluß meiner künstlerischen und publizistischen Mitarbeit an der *Pravda* die Prinzipien meiner Dramaturgie. Um durch meine Werke einen agitatorischen Einfluß auszuüben, denke ich mir nicht mehr x-beliebige Schemen aus, wie es z. B. noch bei meinem Drama ‚Hörst Du, Moskau?‘ geschah, das von Anfang bis zum Ende erdichtet wurde, sondern ich nehme eine Tatsache, so, wie sie wirklich geschehen ist, und in ihrer sozialen Struktur, in ihrem klassenkämpferischen Inhalt suche und finde ich die Basis für den agitatorischen Einfluß meiner Stücke. So entsteht mein Drama ‚Brille China‘.

Parallel zur Arbeit an BRÜLLE, CHINA! entwickelt Tretjakow Ende der 1920er Jahre eine Theorie des Romans, die in engem Zusammenhang mit den sich verändernden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen steht: „Man muß lernen, Korrespondenzen, eine Chronik, Aufsätze, Feuilletons, kleine Erzählungen, Theaterrezensionen, Milieuskizzen zu schreiben und auch das, was den Roman ablöst; das heißt, man muß lernen, auf die Zukunft hin zu arbeiten, auf die Form, die ihr selber schaffen müsst“⁵⁴⁰, schreibt er 1928 in einem Text mit dem Titel *Literarischer Feldbau*, der in der Zeitschrift *Novy LEF*⁵⁴¹ erscheint. Seine Arbeit als Professor für russische Literatur und als Auslandskorrespondent der *Pravda* in Peking hatten dafür den Grundstein gelegt. 1929 formuliert er seine Thesen in dem schmalen Text zu einer *Biographie des Dings*, in dem er zum „Kampf gegen den Idealismus des Romans“⁵⁴² aufruft; nicht der idealisierte, subjektive Held dürfe im Zentrum stehen, sondern die von den Menschen zu beiden Seiten des Fließbandes hergestellten Dinge:

Man darf nicht vergessen, daß sich Menschen zu beiden Seiten des Fließbands befinden, auf dem das Produkt vorwärts gleitet. Dieser Längsschnitt durch die Menschenmasse ist der Klassenschnitt. Herren und Arbeiter treffen nicht katastrophal aufeinander, sondern berühren sich organisch. In der ‚Biographie des Dings‘ können wir den Klassenkampf in entwickelter Form auf allen Etappen des Produktionsprozesses miterleben. Es hätte keinen Sinn, ihn in die Psychologie des Einzelwesens zu transponieren und speziell für ihn Barrikaden zu errichten, um sie mit der roten Fahne in der Hand zu erstürmen.

Sergej Tretjakow entwickelt die Thesen zur ‚Biographie des Dings‘ etwa zur gleichen Zeit, in der Bertolt Brecht an seiner Theorie des epischen Theaters feilt; gleichzeitig arbeiten beide an

⁵⁴⁰ Sergej Tretjakow: „Literaturnoje mnogopole“ [Literarischer Feldbau], in: *Novy LEF* 1928, H. 12, S. 43f.

⁵⁴¹ **LEF** [russisch ljeŋf], Abkürzung für lewy front iskusstva (»linke Front der Kunst«); 1923 in Moskau von W. Majakowski begründete literarische Gruppe um die gleichnamige Zeitschrift (1923–25; 1927/28 als »Novy LEF« [»Neue LEF«]) neu aufgelegt, Tretjakow arbeitet eng mit Majakowski zusammen und wird nach dessen Austritt Chefredakteur.

⁵⁴² Sergej Tretjakow: *Biographie des Dings*, in: *Reihe Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung #12*, hrsg. vom Forschungsprojekt „Das populäre deutschsprachige Sachbuch im 20. Jahrhundert“, Berlin und Hildesheim: März 2007, S. 4–8, S. 6.

einer ‚Versachlichung‘ der Literatur.⁵⁴³ Tretjakow – er spricht sehr gut Deutsch – und Brecht begegnen einander 1930 in Berlin. Zu diesem Zeitpunkt kennt Brecht bereits einige von Tretjakows theoretischen Schriften und das Theaterstück BRÜLLE, CHINA!⁵⁴⁴. In seinem Vortrag *Der Autor als Produzent*, gehalten am 27. April 1934 am Institut zum Studium des Faschismus in Paris, hat Walter Benjamin die Theorien von Brecht und Tretjakow zusammengedacht: am Beispiel von Tretjakows Theorie des ‚operierenden Schriftstellers‘ und Brechts Theorie des epischen Theaters diskutiert Benjamin die Frage, welche Funktion einem Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit zukommt – eine Frage, die unmittelbar auf die schriftstellerische ‚Technik‘ der Werke ziele, so der Verfasser.⁵⁴⁵ Auf ähnliche Weise wie das epische Theater, das einer Illusion entgegenarbeitet und seinem Publikum nicht mit Naturalismus begegnet, sondern Zustände als ‚wirkliche Zustände‘ entdecken lässt, so geht es auch Tretjakow in seinen theoretischen Ansätzen darum, gesellschaftspolitische Prozesse offenzulegen. Er beschreibt einen ‚operierenden‘ Schriftsteller, der im Gegensatz zum ‚informierenden‘ nicht berichtet, sondern aktiv in die Geschehnisse eingreift. Tretjakow selbst sei – so Benjamin – das beste Beispiel für einen operierenden Schriftsteller: nachdem in der Sowjetunion die Parole „Schriftsteller in die Kolchose!“ ausgerufen worden war, hätte dieser nämlich selbst für zwei Jahre in einer Kommune gelebt und seine Erfahrungen und Erlebnisse in dem Buch *Feld-Herren* niedergeschrieben; dies sei „von erheblichem Einfluß auf die weitere Durchbildung der Kollektivwirtschaften gewesen“, so Benjamin.⁵⁴⁶

Die Gedanken von Brecht, Tretjakow und Benjamin entstehen in einer Zeit, die von zahlreichen – zum Teil sehr heftigen – Diskussionen über die gesellschaftliche Funktion von Kunst geprägt ist. Zentral ist in jenen Jahren immer wieder die Frage nach Realismus und ‚Wahrheit‘ in der Kunst, die in Deutschland in der Expressionismusdebatte rund um Brecht und Georg Lukács in den Jahren 1937 und 1938 ihren Höhepunkt findet.⁵⁴⁷ In Sowjetrußland

⁵⁴³ Vgl. Annett Gröschner: „Ein Ding des Vergessens. Sergej Tretjakow wiederlesen“, in: *Politische Künste. Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis*, hrsg. von Stephan Porombka/Wolfgang Schneider/Volker Wortmann, Tübingen: Francke 2007, S. 13-26, hier S. 13.

⁵⁴⁴ Erdmut Wizisla: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt/Main, 2004, S. 143.

⁵⁴⁵ Walter Benjamin: „Der Autor als Produzent“, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II, 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 683-701, hier S. 686.

⁵⁴⁶ Ebenda, S. 686f.

⁵⁴⁷ Auslöser dieser Debatte waren zwei Aufsätze des ungarischen Literaturwissenschaftlers Georg Lukács (*Größe und Verfall des Expressionismus* und *Es geht um Realismus*), in denen er den Expressionismus als Vorläufer von Faschismus und Nationalsozialismus bezeichnet hatte. Lukács sah die Aufgabe der Realistin/des Realisten – im Gegensatz zur Künstlerin/zum Künstler der Avantgarde – erstens im *Aufdecken* und künstlerischen Gestalten der Zusammenhänge der gesellschaftlichen Wirklichkeit, und zweitens im künstlerischen *Zudecken* der abstrahiert erarbeiteten Zusammenhänge, d. h. im Aufheben der Abstraktion. (Georg Lukács: *Es geht um den Realismus*, in: *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation*. Hrsg. v. F. J. Raddatz. Bd. II, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 69) Was Lukács damit meint ist nichts anderes als die Herstellung des Scheins von Natur: Während sich das avantgardistische Kunstwerk – beispielsweise durch die Technik der Montage – noch als künstliches Gebilde zeigt, sucht das realistische Kunstwerk sein Produziertsein unkenntlich zu machen.⁵⁴⁷ Im Juni 1938

steht ‚Wahrheit‘ ab 1934 in engem Zusammenhang mit der Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus.⁵⁴⁸

Am 1. *Allunionskongress der Sowjetschriftsteller* 1934 wurden Tretjakows Theorien jedoch nicht als ‚explizit sowjetisch‘ betrachtet – vielmehr war das Gegenteil der Fall: seine Thesen wurden als Affront gegenüber den Theorien des sozialistischen Realismus verstanden.⁵⁴⁹ Im September 1934 informiert Tretjakow in einem Brief Brecht über die Geschehnisse am Kongress und stellt fest: „Momentan sind wir an einem Wendepunkt.“⁵⁵⁰

Ein halbes Jahr später kommt Mei Lanfang nach Moskau. Tretjakow, der China-Experte, ist immer zugegen; Schon vor der Ankunft der Truppe steigt er kurz vor Moskau in den Zug, um den chinesischen Schauspieler für die *Pravda* zu interviewen. In dem Artikel, der am 14. März 1935 erscheint, ist folgendes zu lesen:

Am 12. März ist der berühmte chinesische Schauspieler und Regisseur Mei Lan-Fang mit seinem Theater mit dem fernöstlichen Expresszug in Moskau angekommen. Es sind dies, der Direktor der Truppe Professor Zhang Pengchun und Professor Yu Shangyuan, 12 Schauspieler, 4 Musiker, Costumier und das Bedienungspersonal des Theaters – insgesamt 24 Personen.

Mein Treffen mit Mei Lan-Fang findet im Zug auf der letzten Strecke vor Moskau statt. Ich richte ihm im Namen des gesellschaftlichen Komitees liebe Grüße aus, und Genosse Oschanin, der Sekretär unserer Politvertretung in Nanking begrüßt ihn im Namen unseres Botschafters in China, des Genossen Bogomolow.

Während des Gesprächs betrachte ich genau das äußerst junge Gesicht meines Gesprächspartners, seine lebhaften Augen. Es ist schwer in diesem mittelgroßen, starken, stattlichen Mann etwas zu erfassen, was über sein Rollenfach spricht – eine feine, rührende, bezaubernde Frau. In diese Rolle verwandelt er sich auf der Bühne nun schon 32 Jahre lang; er geht bezüglich seiner Theaterpraxis von seinem 8. Lebensjahr aus.

Am Gespräch nahmen 2 seiner engsten Mitarbeiter teil: die Experten des chinesischen Theaters Professor Zhang Pengchun und Professor Yu Shangyuan. Es wurde hauptsächlich über Theater gesprochen. Das ist die vierte Reise Mei Lan-Fangs ins Ausland. Unser Land hat ihn mit seiner Unermesslichkeit fasziniert. Mit ungeduldigem Interesse wartet er auf seine Ankunft in Moskau und Leningrad, wo er sowohl die Arbeit unserer Theater, Theaterschulen und Studien, als auch Museen kennen lernen will.

- Ich träume, - sagt Mei Lan-Fang, - dass ich nach dem Gastspiel, wenn meine Truppe zurückkehrt, noch eine Weile bei Ihnen bleiben darf um Ihre Theater- und Kunstschatze zu studieren.

Im Namen seiner Begleiter wendet er sich an die sowjetische Öffentlichkeit, er sagt:

Wir sind zu Ihnen gekommen um die charakteristischen Formen des chinesischen Theaters zu zeigen und es ist unser aufrichtiger Wunsch, Ihre offene Kritik zu hören. Das entlohnt unsere Bemühungen.

verfasste Bertolt Brecht, kurz nach dem Erscheinen von Lukács' *Es geht um den Realismus* einen Text über *Volkstümlichkeit und Realismus* als Antwort auf Lukács' Artikel, in dem er *seine* Vorstellung von Realismus beschreibt. Die Konklusion von Brechts Text lautet: „**Realistisch heißt: den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend / die Herrschenden entlarvend / vom Standpunkt der Klasse aus schreibend, welche für die dringendsten Schwierigkeiten, in denen die menschliche Gesellschaft steckt, die breitesten Lösungen bereit hält / das Moment der Entwicklung betonend / konkret und das Abstrahieren ermöglichend.**“ (Bertolt Brecht: „Volkstümlichkeit und Realismus [1]“, in: Bertolt Brecht: *Volkstümlichkeit und Realismus*, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 413-415, hier S. 415.) Vgl. dazu auch Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 97.

⁵⁴⁸ Vgl. Kapitel 2. 6. der vorliegenden Arbeit.

⁵⁴⁹ Vgl. Annett Gröschner: „Ein Ding des Vergessens. Sergej Tretjakow wiederlesen“, in: *Politische Künste. Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis*, hrsg. von Stephan Porombka/Wolfgang Schneider/Volker Wortmann, Tübingen: Francke 2007, S. 13-26, 13.

⁵⁵⁰ Brief von Sergej Tretjakow an Bertolt Brecht vom 8. September 1934, in: Sergej Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*, Berlin: Aufbau Verlag 1985, S. 407.

Wir vertreten eine hohe Meinung von den Theaterleistungen der Sowjetunion und hoffen aufrichtig die wunderschönen Aufführungen in Moskau und Leningrad zu sehen, um unsere Erfahrungen zu bereichern. Wenn Mei Lan-Fang über das Schicksal des zeitgenössischen chinesischen Theaters spricht, bemerkt er zu seinem Bedauern, dass im Laufe der Jahrhunderte das Theater bloß die klassischen Vorbilder wiederholt. Da das klassische Theater eine alte Sprache spricht, erklärt Mei Lan-Fang, die für die Zuschauermasse nicht verständlich ist, schenkt man viel mehr Aufmerksamkeit der Meisterschaft des Schauspiels, als der Thematik der Stücke.

...da ist schon Moskau. Die Gäste empfängt der Geschäftsträger der Chinesischen Republik, Herr U Nan-Zu, und Vertreter der sowjetischen Öffentlichkeit und der Presse.

Heraus auf den Bahnsteig tretend unter dem Licht der elektrischen Sonnen begleitet von Kinokameras, Mei Lan-Fang sagt:

Mein sehnlichster Wunsch hat sich erfüllt. Ich bin in Moskau.⁵⁵¹

Das Gespräch, das zwischen Mei Lanfang, Zhang Penchun, Yu Shangyuan und Sergej Tretjakow stattfand, ist durchzogen von gegenseitiger Wertschätzung und Anerkennung – etwa wenn Mei Lanfang von seiner hohen Meinung über die Theaterleistung der Sowjetunion spricht, die er bei seinem Aufenthalt studieren möchte. Gemeinsam mit dem Theaterwissenschaftler und Autor Qi Rushan hatte er selbst schon in den 1920er Jahren die künstlerischen Verfahrensweisen der Peking Oper nach dem Vorbild des westlichen, vor allem russischen, Theaters, zu erneuern begonnen. In jenen Jahren gab es erstmals westliches Sprechtheater auf den Bühnen Chinas, das sich beim Publikum großer Beliebtheit erfreute; eine Revolutionierung des eigenen, traditionellen chinesischen Theater schien vor allem unter diesen Umständen unumgänglich.⁵⁵²

Ein unter den gegebenen kulturpolitischen Umständen in Moskau 1935 besonders interessanter Aspekt von dem Gastspiel ist schon aus diesem kurzen Zeitungsartikel und der darin enthaltenen persönlichen Botschaft Mei Lanfangs an die sowjetische Öffentlichkeit herauszulesen: es geht ihm nicht in erster Linie darum, Inhalte zu präsentieren, sondern „die charakteristischen Formen des chinesischen Theaters“; Mei Lanfang betont – wenn auch, wie Tretjakow unterstreicht, mit Bedauern: „Da das klassische Theater eine alte Sprache spricht, [...] die für die Zuschauermasse nicht verständlich ist, schenkt man viel mehr Aufmerksamkeit der Meisterschaft des Schauspiels, als der Thematik der Stücke.“ Dies lässt Tretjakow vorerst unkommentiert so stehen („... da ist schon Moskau“); Indem er Mei Lanfangs Worte als direkte Rede in seinen Bericht aufnimmt, tritt er selber in Distanz zu derartigen Aussagen. In den folgenden Diskussionen über die chinesische Schauspielkunst allerdings wird er seinen bereits in den 1920er Jahren geführten Kampf gegen das Vorurteil des sowjetischen Publikums über das chinesische Theater als ein stilisiertes und für ein nicht-chinesisches Publikum unverständliches wieder aufnehmen.

⁵⁵¹ *Pravda*, 17. März 1935. Übersetzung aus dem Russischen Original von Elena Hartmann.

⁵⁵² Vgl. Kapitel 2.6. der vorliegenden Arbeit.

Die Ankunft der Schauspieler aus China wird in Moskau als großes Ereignis inszeniert: Mei Lanfang und seine Truppe werden von einer Delegation der VOKS, hochrangigen Persönlichkeiten der Moskauer Theaterlandschaft und zahlreichen Schaulustigen empfangen. Tretjakow steigt gemeinsam mit den Gästen aus dem Zug und ist in den kommenden Wochen stets an der Seite von Mei Lanfang.



Abbildung 29: Sergej Tretjakow (links) und Mei Lanfang (Mitte) bei der Ankunft am Jaroslawer Bahnhof in Moskau⁵⁵³

Sergej Tretjakow spielt eine zentrale Rolle beim Gastspiel von Mei Lanfang in der Sowjetunion. „Tretjakow managed Mei Lan-fang, hat also wenig Zeit, ist aber sehr nett“, berichtet Brecht Ende März 1935 seiner Frau Helene Weigel in einem Brief, und Tretjakow selbst schreibt in etwa zur gleichen Zeit an Oskar Maria Graf: „mich riss aus der Arbeit hinaus das Chinesische Theater, mit dem ich mich schon 2 Wochen beschäftige. Ich liebe sehr diese Kunst und besonders den besten Schauspieler – Mei Lanfang, der nach Moskau zum Gastspiel gekommen ist.“⁵⁵⁴ Photographien, die während Mei Lanfangs Aufenthalt in Moskau entstanden sind, zeugen von Tretjakows Präsenz.

⁵⁵³ The Editorial Committee of the Pictural Album „Mei Lanfang“, *The Master of Beijing Opera – Mei Lanfang*, S. 198.

⁵⁵⁴ Oskar Maria Graf: *Reise in die Sowjetunion 1934*. Mit Briefen von Sergej Tretjakow, hrsg. v. Hans-Albert Walter, Darmstadt [u. a.]: Luchterhand 1974.



Abbildung 30: Mei Lanfang spricht zu den Sowjetischen Künstlern. Rechts neben ihm im Bild Sergej Tretjakow, Zhang Penchun und Sergej Eisenstein.⁵⁵⁵



Abbildung 31: Sergej Eisenstein, Mei Lanfang, Sergej Tretjakow und Zhang Penchun (v. l. n. r.)⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ The Editorial Committee of the Pictural Album „Mei Lanfang“, *The Master of Beijing Opera – Mei Lanfang*, S. 205.

⁵⁵⁶ Ebenda, S. 203.



Abbildung 32: Nach den Dreharbeiten zu Eisensteins Film über Mei Lanfang, mit Yu Shangyuan, Zhang Penchun, Sergej Tretjakow und anderen.⁵⁵⁷

Tretjakow ist der einzige der beim Gastspiel anwesenden Europäer, der selber für längere Zeit in China gelebt hatte und der daher mit chinesischer Kultur ein wenig vertraut ist. Über seine persönlichen Eindrücke und Theatererfahrungen in China berichtet er in seinem Beitrag *Five Hundred Million Playgoers* für das Programmheft der VOKS. Und selbstverständlich nimmt Tretjakow an der Diskussionsrunde über die chinesische Schauspielkunst am 14. April teil, wo er in seinen Aussagen explizit das „quantitative und qualitative Potential an Realismus“ der chinesischen Theaterform betont: „Mir scheint, in diesem Potential liegt die Gewähr für seine Zukunft. Unzweifelhaft befindet sich ein Theater, das eine so bedeutsame Geschichte hat, solch vielfältig geschichtliche Überlagerungen, die auch eine Neigung zur Versteinerung mit sich bringen, in einer schwierigen Lage, jedoch schlagen in diesen üppigen Versteinerungen derart lebendige Pulse, daß sie jede Verknöcherung durchbrechen.“⁵⁵⁸

Sergej Tretjakow ist kein Theaterpraktiker: er ist Journalist, schreibt Stücke und Romane und entwickelt parallel dazu seine eigenen Vorstellungen über die Aufgaben der Dichtkunst unter den sich ständig ändernden gesellschafts- und kulturpolitischen Rahmenbedingungen. Was ihn also an der Peking Oper interessiert und auf was er immer wieder zu sprechen kommt sind

⁵⁵⁷ Ebenda.

⁵⁵⁸ Sergej Tretjakow in der Diskussionsrunde vom 14. April 1935, zitiert nach: Lars Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 87.

nicht – wie etwa bei Meyerhold, Brecht, Eisenstein und Tairow – die inszenierten Körper der Schauspieler. Es ist vielmehr die Verarbeitung der Wirklichkeit in der Peking Oper und das Zusammenspiel von Form und Inhalt, die das Interesse Tretjakows auf sich ziehen. Er greift das von der Truppe dargebotene Stück DIE RACHE DES FISCHERS, dessen Inhalt aufgrund seiner Thematik in der Sowjetunion besonders gut aufgenommen wurde, heraus, um zu zeigen, dass es der Peking Oper durchaus möglich war, sozialrevolutionäre Inhalte zu übermitteln. DIE RACHE DES FISCHERS handelt von einem armen Fischer, der dem Großgrundbesitzer eine gesetzeswidrig verhängte Steuer nicht bezahlen kann. Als er deswegen mit Prügeln bestraft wird, tötet er zusammen mit seiner schönen Tochter (gespielt von Mei Lanfang) aus Rache den Tyrannen.⁵⁵⁹ „Unsere Freunde vom chinesischen Theater haben gesagt, daß es ihnen schwer falle, mit ihren Mitteln etwas zu einem zeitgenössischen Thema zu spielen“, so Tretjakow, „doch meiner Meinung nach trifft das so gar nicht zu. Sieht man ein Stück wie ‚Die Rache des Fischers‘, also die Rache der Unterdrückten, so wird deutlich, daß es ungeachtet dessen, daß die Kleidung der armen Frau aus dekorativem Flickwerk besteht, daß sie Edelsteine trägt, daß die Stimme etwas eigenartig realisiert wird und die ganze Handlung vor dem Hintergrund eines für uns ungewohnten Orchesters abläuft, daß es ungeachtet dessen nur einer relativ geringen Anstrengung bedarf, um an den Punkt anzugelangen, an dem das Theater von Resonanz erfüllt ist.“⁵⁶⁰

„Realismus“ ist also in Tretjakows Verständnis keine Schablone, die sich über alle Theaterformen der Welt stützen ließe, um immer das gleiche – und einzig mögliche – Ergebnis zu erzielen; anhand seiner Kommentare zur Peking Oper zeigt Tretjakow, dass es nicht darum gehen kann, die Form in der Kunst außer Acht zu lassen, um sich ausschließlich auf sozialrevolutionäre Inhalte zu konzentrieren. Gerade durch eine symbolhafte Darstellung – etwa der Andeutung von Armut durch auf die Kleidung aufgenähtes Flickwerk – lässt sich die Wirklichkeit auf besondere Weise in der Kunst darstellen, wie Tretjakow mit seiner Argumentation zeigen will. Er stellt in der Gesprächsrunde die Überlegung an, ob denn Mei Lanfang mit seiner Schauspielkunst auch Stoffe des europäischen Theaters – etwa Shakespeares ROMEO UND JULIA – wiedergegeben könnte.

Die Dramaturgie Chinas hat ein sehr hohes Niveau und steht von ihrer Problematik her sogar der Shakespeareschen sehr nahe. Mir scheint, dabei bieten sich gewisse neue Möglichkeiten, neue Wege zu finden, und ein solcher Meister wie Dr. Mei Lan'fan kann hier sein erstaunliches Talent einsetzen, was er mit der Verkörperung einer solchen Figur wie der Kämpferin in dem Stück ‚Regenbogenpaß‘ bewiesen hat. Das chinesische Theater von Mei Lan'fan könnte gerade so das einzigartige Genie Mei Lan'fans unter neuen Bedingungen vorführen.⁵⁶¹

⁵⁵⁹ Kommentar von Lars Kleberg. Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 87.

⁵⁶⁰ Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 87.

⁵⁶¹ Sergej Tretjakow in der Diskussionsrunde vom 14. April 1935, zitiert nach: Lars Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 88.

Eine Aneignung von Verfahrensweisen der chinesischen Schauspielkunst sieht er vor allem für das Theater der sowjetischen Republiken in Mittelasien sinnvoll:

Angesichts der Lebendigkeit des chinesischen Theaters kann man durchaus glauben, daß parallel zu unserer Kultur, parallel zu unseren europäischen Theatern auch bei den zahlreichen Nationalitäten der Sowjetunion ein eigener Theaterstil entstehen kann, insbesondere bei jenen Nationalitäten, die in der Geschichte einen ungeheuren kulturellen Einfluß auch auf das chinesische Theater ausgeübt haben.

Tretjakow interessieren – scheinbar als einzigen der anwesenden Theaterleute – auch die Inhalte der dargebotenen Stücke, und er stellt Überlegungen an, wie revolutionäre Inhalte mit den Techniken der Peking Oper vermittelt werden können.

3. 7. Alexander Tairow über die Peking Oper: Die Geste wird Tanz, der Tanz wird Wort, das Wort wird Gesang

„Ich bin überzeugt, daß Mei Lan’fans Theater uns, unser Theater beeinflussen wird“⁵⁶², konstatiert der sowjetische Regisseur und Direktor des Moskauer *Kammertheaters* Alexander Tairow, nachdem er einige Peking Oper Vorführungen von Mei Lanfang gesehen hatte. Zu Beginn der 1920er Jahre hatte er die Loslösung des Theaters von den Fesseln der Literatur gefordert; sein Interesse galt stets dem Schauspieler, den er – ähnlich wie Meyerhold – als Material betrachtete. Er trainierte Beweglichkeit und körperliche Techniken mit seinen Schülern in seiner eigenen Schauspielschule. Seine schriftlichen Notizen zu dieser Arbeit wurden 1923 anlässlich seiner ersten großen Tournee unter dem Titel *Das entfesselte Theater* publiziert.⁵⁶³ Tairow bezeichnet sein Theater darin als ein ‚synthetisches‘, da es die Konzepte von Stanislawski und Meyerhold kombinierte und damit den Prozess der Suche nach einer neuen Schauspielkunst vollende. Mit dem Begriff ‚synthetisch‘ meint er ein Theater, „das alle Arten der Bühnenkunst organisch in sich vereinigt“; dazu zählte Tairow Wort, Gesang, Pantomime, Tanz und Zirkuselemente, aus deren harmonischer Verflechtung schließlich ein eigenes Theaterwerk entstehen würde.⁵⁶⁴

Bei seiner Begegnung mit der Peking Oper im Frühjahr 1935 nun bezeichnet Tairow dieses Theater ebenfalls als ein ‚synthetisches‘, wenn er feststellt: „Ich glaube, das, was wir gesehen haben, beweist, daß ein Theater, das sich aus nationalen Quellen entwickelt hat, ein Theater, das die ganze Zeit sehr sorgsam mit der Ausarbeitung seines Theatersystems umging, zu einem synthetischen Theater wurde, und dieses synthetische Theater ist ungemein organisch.“⁵⁶⁵ Wie sein eigenes, in den 1920er Jahren entwickeltes Theater ist auch das chinesische Theater eine Synthese verschiedener Elemente, dabei bleibt es aber ‚organisch‘, wie Tairow wiederholt betont: „Wenn auf der Bühne bei Dr. Mei Lan’fan die Geste in Tanz, der Tanz ins Wort und das Wort in eine Arie übergeht – eine aus musikalischer und vokalischer Sicht außergewöhnlich komplizierte und gleichzeitig in den meisten Fällen völlig makellos interpretierte Arie – , so ahnen wir darin eine organische Eigenart des Theaters.“⁵⁶⁶ Alexander Tairow, für den die Kunst des Schauspielers, seine Körpertechniken und rhythmischen Bewegungen den Kern des

⁵⁶² Alexander Tairow in der Diskussionsrunde vom 14. April 1935, zitiert nach: Lars Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 92.

⁵⁶³ Vgl. dazu Kapitel 2. 2. der vorliegenden Arbeit.

⁵⁶⁴ Tairow, *Das entfesselte Theater*. S. 52.

⁵⁶⁵ Alexander Tairow in der Diskussionsrunde vom 14. April 1935, zitiert nach: Lars Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 91f.

⁵⁶⁶ Ebenda, S. 92.

Theaters ausmachen, richtet seinen Blick auf die Körper der chinesischen Schauspieler. Er stellt fest, dass zwischen Wort und Geste, Tanz und Gesang ein Zusammenhang besteht: wenn die Geste zum Tanz wird, der Tanz zum Wort und das Wort schließlich zur Arie, erkennt er auch darin eine besondere „organische Eigenart“ des chinesischen Theaters. Er bezeichnet Mei Lanfangs Theater als „überhaupt interessant“, als „diejenigen Elemente, die wir Elemente einer bedingten Aufführung nennen, nur die notwendige Form der organischen, gesetzmäßigen und zielgerichteten Manifestation der inneren Struktur der gesamten Aufführung sind.“⁵⁶⁷ Die Elemente greifen ineinander, sind miteinander verflochten; was ein europäisches Publikum gemeinhin als bedingt (auch hier im Sinne von ‚stilisiert‘ zu verstehen) betrachtet ist Teil eines Ganzen, eine notwendige Form innerhalb der gesamten Aufführung.



Abbildung 33: Alexander Tairow und Mei Lanfang, Moskau 1935⁵⁶⁸

Sein eigenes Theater bezeichnet Tairow also als eine Synthese der Arbeiten von Meyerhold und Stanislawski. Wie Meyerhold war er einst selbst Schüler Stanislawskis, und wie Meyerhold hatte auch er sich später vom Lehrer distanziert und sich selbständig auf die Suche nach einem geeigneten Theater gemacht. Sein Kammertheater wurde 1914 mit dem indischen Klassiker aus dem 4. Jahrhundert n. Chr., der SAKUNTALA von Kalidasa, eröffnet. Im Zentrum der Inszenierung standen die Körper der Schauspieler, ihr Rhythmus und ihre Gesten:

⁵⁶⁷ Alexander Tairow in der Diskussionsrunde vom 14. April 1935, zitiert nach: Lars Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 92.

⁵⁶⁸ The Editorial Committee of the Pictural Album „Mei Lanfang“, *The Master of Beijing Opera – Mei Lanfang*, S. 207.

Die nackten, bemalten, im freien Rhythmus sich bewegenden Körper der Darsteller glichen nicht mehr den künstlich angebrachten Basreliefs des stilisierten Theaters. [...] Das Prinzip der Entblößung des Körpers ermöglichte es uns, die Kostüme der Sakuntala so zu gestalten, daß sie die schauspielerische Geste weder störten noch verfälschten, sondern diese im Gegenteil – in Ruhe und Bewegung – unterstützten und hervortreten ließen, da sie sich dem Körper harmonisch anpassten und ihn bünenmäßig abtönten.⁵⁶⁹

Tairow bricht in seinem Theater weder gänzlich mit dem auf Einfühlung des Schauspielers basierenden Konzept Stanislawskis noch mit den avantgardistischen Experimenten von Meyerhold; er holt sich jeweils Elemente von beiden, um daraus etwas Neues zu entwickeln. Im geht es zwar in erster Linie um die künstlerische Form, allerdings dürfen in seinem Konzept auch die Gefühle des Schauspielenden nicht fehlen: „*Das szenische Gebilde ist eine aus der schöpferischen Phantasie des Schauspielers geborene Synthese von Emotion und Form.*“⁵⁷⁰ Was Tairow allerdings vehement ablehnt, ist naturalistisches Spiel: „die ganze illusorische Vollkommenheit des naturalistischen Theaters bricht zusammen, da sie ihrem Wesen nach auf einem trügerische Grunde beruht.“⁵⁷¹ Es soll in der Kunst nicht um ‚Lebenswahrheit‘ gehen – also darum, die Emotionen aus privaten Erinnerungen des Darstellers hervorzubringen; das wäre dann nämlich gar kein Theater und keine ‚echte Theaterkunst‘, so Tairow. Dass eine ‚Verwandlung‘ des Schauspielers in die Rolle nichts mit einer naturalistischen Abbildung von ‚Lebenswahrheit‘ zu tun hat, beschreibt er anhand des Spiels Mei Lanfangs:

Nun eine sehr spannende Sache: Ich wünschte sogar, daß dies in unser Theater und überhaupt in die Entwicklung des Welttheaters einginge. Ich spreche von der erstaunlich hohen Konzentriertheit, die ich bei den Schauspielern von Mei Lanfangs Theater gesehen habe. Wir haben mit dem naturalistischen Theater immer darüber gestritten, bis zu welchem Grad eine Verwandlung des Schauspielers möglich sei, und da hat uns die schöpferische Praxis Dr. Mei Lanfangs gezeigt, daß im Grunde all diese inneren Schwierigkeiten überwindbar sind. Mei Lanfang, den wir hier sehen, der durch und durch Mann ist, hat sich in eine Frau transfiguriert. Und diese schwierigste, komplizierteste, unglaublichste Verwandlung wurde von dem Schauspieler vollendet durchgeführt.⁵⁷²

Von dieser Technik ist Tairow so begeistert, dass er ihr sogar das Potential einer Bereicherung des ‚Welttheaters‘ zuspricht.

Das Geheimnis des Theaters lag für Tairow in einer Synthese verschiedener Elemente, in deren Zentrum die Arbeit des Schauspielers mit und an seinem Körper stand. In der Art und Weise des Ineinandergreifens von Tanz, Wort und Musik, wie es in der Peking Oper praktiziert wurde, fand er diese seine eigenen Ideen wieder. Der Nutzen des Zusammentreffens mit der Peking Oper für das sowjetische Theater liegt seiner Meinung nach aber nicht in einer „äußerlichen Nachahmung“, zum der, wie er schreibt, „vielleicht der eine oder andere seine Zuflucht

⁵⁶⁹ Tairow, *Das entfesselte Theater*, S. 56-57.

⁵⁷⁰ Tairow, „Die innere Technik des Schauspielers“, in: *Das entfesselte Theater*, S. 87-94, hier: S. 91.

⁵⁷¹ Ebenda, S. 87.

⁵⁷² Alexander Tairow in der Diskussionsrunde vom 14. April 1935, zitiert nach: Lars Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. S. 92.

nehmen wird“, sondern ist vielmehr ein „Weg der Beherrschung der inneren Struktur, der inneren Kompositionen“⁵⁷³.

⁵⁷³ Alexander Tairow in der Diskussionsrunde vom 14. April 1935, zitiert nach: Lars Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 92.

3. 8. Peking Oper und [Über-]Marionetten. Mei Lanfang trifft Edward Gordon Craig

Die Anwesenheit des britischen Theaterrevolutionärs Edward Gordon Craig, der auf Einladung des Direktors des Mali Theaters Sergej Amaglobeli am 27. März 1935 nach Moskau gekommen war, zeige das Bestreben der sowjetischen Theaterleute – so die Englische Ausgabe der *Moscow News* am 4. April 1935 – , von ausländischen Kollegen zu lernen.⁵⁷⁴ Für die Moskauer Theaterwelt war Edward Gordon Craig kein Unbekannter, war er doch 25 Jahre zuvor für längere Zeit in der russischen Metropole gewesen, um am Künstlertheater auf Einladung Stanislawskis *Hamlet* zu inszenieren.

Amaglobeli und Craig hatten einander im Herbst 1934 beim Convegno Volta der ‚Accademia Reale d’Italia‘ in Rom getroffen. Dieses Convegno sollte ganz im Zeichen von Diskussionen über die aktuelle Situation des modernen europäischen Theaters und seines Dramas, seiner Architektur, seiner Regie und seiner Bühne stehen – so lautete zumindest der Plan, und sämtliche Nationen hatten zu diesem Zweck ihre Vertreter in die italienische Hauptstadt entsandt. Die Realität sollte schließlich jedoch anders aussehen: obwohl alle Anwesenden Künstler und nicht Politiker waren, überwogen Diskussionen über die politischen Zustände, sodass für die eigentlich vorgesehenen Gesprächsthemen kein Raum mehr blieb: „Unfortunately“, schreibt Craig mit offensichtlichem Bedauern,

we did not discuss such matters, and we kept edging towards dangerous matters, and thus went far away from our subject. [...] those who called us together, our good friends the Italians, had (for some reason which is at present obscure) confused the aim of the meeting. [...] While it was not a political matter, it was not a nationalistic, a futuristic or a pessimistic matter – but solely a theatrical matter. For to us artists the issue was as plain as a pikestaff: we were there to get at the facts about the present condition and possible developments of Theatre and Drama in all lands ... and we didn't do it.⁵⁷⁵

Wenn dennoch über die Situation des Theaters in den verschiedenen Ländern gesprochen wurde, so berichtet Craig, dann war dieses zumeist nur wenig interessant und produktiv: die Italiener bezeichneten den gegenwärtigen Zustand ihres Theater als ‚krank‘ und die französischen Delegierten – allesamt Schriftsteller – interessierten sich nur für Dramentexte und weniger fürs Theater. Einzig die Berichte der beiden anwesenden Vertreter Sowjetrusslands, Alexander Tairoff und Sergej Amaglobeli, hätten seine ganze Aufmerksamkeit auf sich gezogen: „What they said about the Theatre in Russia aroused my attention more than anything I had heard from the other delegates.“ Amaglobeli und Tairoff berichteten von einem

⁵⁷⁴ Anonym: „Foreign Producers and the Soviet Stage“, in: *Moscow News*, 4. April 1935.

⁵⁷⁵ Edward Gordon Chraig, „The Russian Theater To-day“, in: *London mercury*, Jg./Heft XXXII, 192 (Oktober 1935), S. 529-538, hier S. 529.

neuen Theaterpublikum – einem Millionenpublikum, welches Nacht für Nacht in die Theater pilgerte, um dort Entspannung und Inspiration zu suchen. Außerdem würde jeder Künstler und jede Theatergruppe nach einem neuen Stil suchen:

It hadn't occurred to most of the deputies that if actors and régisseurs couldn't succeed one way in expressing themselves so as to be understood by a million people, it might be as well to drop that way and try another. Tairoff, in effect, said this: that if three different theatres were each having a shot at a different form of expression, the theatrical profession did not instantly raise a cry of 'Sacrilège!' and did not attempt, by every mean trick known to theatrical humanity in most lands, to down the said three theatres and squash their attempts. He brought it all round to Soviet – and he made his point, which was that to have some millions of people eager to watch experiment in theatres was worth considering ... for if the Soviet could allow the public to enjoy itself in that way, it was possible for other governments to do it in the same or in another way. The main point was the wish to have it done, to do it, and to respond to it.

'I should like to see a public like that', said I to myself – and I recalled how, when I was in Moscow from 1909 to 1912, there had been but one experimental theatre, and a comparatively very small public in attendance.

A few month later came an invitation from Amaglobeli to visit Moscow as guest of the Theatres. And so I went up to Russia.⁵⁷⁶

Sowohl in dem im London Mercury abgedruckten tagebuchähnlichen Bericht *The Russian Theatre To-Day* als auch in dem in der Zeitschrift *Drama* veröffentlichten Artikel *Some Weeks in Moscow* zeigt Craig sich überwältigt von den Eindrücken, die er während seines zweiundvierzigstägigen Aufenthaltes in Moskau erhalten hatte. Er bemerkt zwar die Veränderungen gegenüber seinem ersten Moskaubesuch fast 25 Jahre zuvor: „old Moscow is more changed than Romeo or Regent Street“⁵⁷⁷; dass die Avantgarde zu diesem Zeitpunkt allerdings längst vorbei und freies Experimentieren nicht mehr möglich ist, geht aus seinen Beschreibungen der sowjetischen Theaterlandschaft im Frühjahr 1935 nicht hervor:

Arriving in Moscow, where there are now at least thirty of the best brains of the world Theatre and some five thousand of its best executants (and I think that under-estimates their numbers), I was immediately refreshed. No egoisms – none but men passionately and even genuinely devoted to the Theatre and its development ... men who are searching, united by no rules but by the rule of the rules, that nature gives us all unless we reject it – the rule of friendship.⁵⁷⁸

Auch der Sozialistische Realismus bleibt in seinen Reiseberichten vollkommen unerwähnt – im Gegenteil bezeichnet Craig die sowjetischen Theaterleute als „men who are searching, united by no rules“. Seine Begeisterung über die Entwicklungen des russischen Theaters ist groß; waren es im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko, welche dem russischen Theater zu neuer Blüte verholfen hätten, so gaben nun die Schüler der beiden den Ton an – so Craig in seinen Berichten. Er trifft während seines zweiundvierzigstägigen Moskau-Aufenthaltes Tairow, Nemirowitsch-Dantschenko, Stanislawski, Eisenstein, Tretjakow – und schließlich Meyerhold, der – will man den Eindrücken Craigs Glauben schenken – sich auch 1935 noch allseitiger Beliebtheit erfreute: „Stanislavsky and

⁵⁷⁶ Edward Gordon Craig: „The Russian Theatre To-Day“, S. 529f.

⁵⁷⁷ Ebenda.

⁵⁷⁸ Edward Gordon Craig: „Some Weeks in Moscow“, in: *Drama*, London: British Theatre Association, 14 (1935), S. 4-6, hier S. 4.

Dantchenko are adored: Tairoff is loved: and Meyerhold ... Meyerhold amazes everyone – they both adore and love him.⁵⁷⁹

Es war also tatsächlich rein zufällig, dass der britische Theatermann Edward Gordon Craig und der chinesische Schauspieler Mei Lanfang sich im Frühjahr 1935 gleichzeitig in der sowjetischen Hauptstadt aufgehalten haben. Und weil Craig aus dem einzigen Grund von Amaglobeli eingeladen war, nämlich um sich einen Eindruck über das Theater dort zu machen, verzichtete er darauf, die Vorstellungen der chinesischen Theatertruppe zu besuchen.

Soon after I arrived in Moscow, the famous Chinese actor, Mei Lan-Fang, came to give some performances there. I did not go to see them, because I was specially invited there by the Russian Theatre to see *Russian* work, not Oriental: but Moscow was delighted with him.

I shall certainly go to China to see him at the first opportunity. I would travel then thousand miles to see a good actor (and they say he is marvellous) nowadays, when almost every public or semi-public man renders acting ridiculous by giving a parody of it every time he opens a hospital or endows a village pump; [...]⁵⁸⁰

Craig interessierte sich schon seit langer Zeit für ostasiatische Schauspieltraditionen. Seit 1910 hatte er mehrere Texte – die meisten von ihnen wurden in seiner Zeitschrift *The Mask* veröffentlicht – zu japanischem, indischem, javanischem und chinesischem Tanz und Theater verfasst.⁵⁸¹ Das Wissen darüber hatte er aus zahlreichen Büchern über diese asiatischen Theaterformen, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts im Westen publiziert worden waren. Darunter *Studies in the Chinese Drama* von Kate Buss (Boston: 1922) und *The Chinese Theatre* von Tchu-Kia-kein (London: 1922). In seiner Rezension zu dem Buch von Buss zeigt er sich beeindruckt davon, dass die Schauspieler Bühnenbild und Szenerie durch ihre stilisierten Gesten selbst hervorbringen, und er bedauert im Gegensatz dazu die britischen Schauspieler, die auf der Bühne versuchen, so ‚natürlich‘ wie der Mann oder die Frau von der Straße zu sein. Er schreibt:

This playful, vain endeavour has not appealed to the Chinese mind ... the Chinese Pinero ... the Chinese whose works of art are so superb, so faultless, – whose Theatre is, I dare say, faultless. I was never there. And how is this at all surprising? – What is rather more surprising to many of us is that which we do in an English Theatre and dream it to be a work of art. – What dreamers, what unpractical folk we English are ... we natural people *pretending to be natural*, ... is not the acme of idiocy. If we pretend, the very last we should *pretend is nature*, and the very last thing we *should pretend to be is natural*.⁵⁸²

Craig warnt allerdings davor, Traditionen – seien sie griechisch oder chinesisch – unreflektiert zu imitieren. In der Rezension betont er: „But to go on, to advance, and to establish a grand tradition of our own we need not first hark back to 400 B. C. and ape the ways of Greece, or go back to 712 A.D. and affect *Chinoiserie*... All we need to do is to be true to first principles, not

⁵⁷⁹ Craig, „The Russian Theatre To-Day“, S. 530-532.

⁵⁸⁰ Craig, „Some Weeks in Moskow“, S. 4.

⁵⁸¹ Vgl. Kapitel 2. 3. der vorliegenden Arbeit.

⁵⁸² Edward Gordon Craig in: *The Mask* 9 (1923), S. 33.

false to the Theatre.“⁵⁸³ In einem anderen kurzen Text Craigs über das chinesische Theater aus dem Jahr 1927 taucht dann sogar der Name Mei Lanfangs auf:

A writer living in Peking [!] reports to an American periodical that there is a remarkable Chinese actor called Mei-Lan-Fang who performs, as did the Elizabethan, the principal female roles. He writes of this young actor that he ‚deserves all his fame‘, and proceeds to tell [!] us something (by now quite familiar to us); i.e., that the conventions of the Chinese Theatre are much like the Elizabethan, - scenes, make-believes and all. ‚It is necessary only to walk about a little and to go out by the left hand door and [!] reappear immediately afterwards through the right hand door to make it clear to the spectators that the scene is changed.‘⁵⁸⁴

Edward Gordon Craig kannte den Namen Mei Lanfang also bereits zumindest seit 1927. Obwohl er es 1935 explizit ablehnt, seine Vorstellungen zu besuchen, drückt er in *Some Weeks in Moscow* seinen Wunsch aus, unbedingt nach China reisen zu wollen um dort den berühmten Schauspieler zu sehen. Nach China wird Craig nie fahren; Mei Lanfang trifft er aber dennoch – und zwar in Moskau 1935. Obwohl er keine einzige Aufführung sieht, begegnen der chinesische Künstler und der britische Theatermann einander einige Male in der sowjetischen Hauptstadt. Sämtliche dieser Zusammenkünfte dokumentiert Craig akribisch genau in seinem Tagebuch:

Am 2. April notiert er: „Mei Lan Fan sends me his portrait“, am 14. April – jenem Abend, an dem Mei Lanfang zum Abendessen einlud, und an dem die Diskussionsrunde über die chinesische Schauspielkunst sich ereignete – ist im Tagebuch von Craig zunächst der Vermerk „decided not to attend the banquet of Mei Lan Fang“ zu lesen, darunter allerdings steht geschrieben:

decided afterwards to dress and attend the banquet at 11.30, offered by Dr. Mei Lan Fang, the Chinese actor now leaving Russia. Chinese ambassador present. – Meyerhold, Tairoff, Koonen, Knipper-Tschechov, Eisenstein, Mme. Meyerhold. Many Chinese in black. I sat at Chinese ambassadors table between Madame Ivy Litvanoff and Mme. Knipper. [...] The reception lasted ½ an hour + then we were invited to supper – at three o'clock the supper ended. A good supper – but I could eat nothing much for I had had supper at 9.30.⁵⁸⁵

⁵⁸³ Ebenda, S. 33.

⁵⁸⁴ Edward Gordon Craig: ‚Only – A Note by C.G.Smith‘, in: *The Mask*, 13 (1927), S. 73-74, hier: 73. C. G. Smith ist das Pseudonym von Craig. Hervorhebungen von Craig. Min Tian erklärt in seinem Artikel über Craig und Mei Lanfang, dass es sich bei der von Craig zitierten Textpassage um einen Artikel von A. E. Zucker, einem Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität von Maryland, mit dem Titel *China's ‚Leading Lady‘* handelt, der in der New Yorker Monatszeitschrift *Asia* im August 1924 und in einer gekürzten Version unter dem Titel *The Gentlemanly ‚Leading Lady‘ of China* in dem New Yorker Wochenmagazin *Literary Digest* am 23. August 1924 publiziert wurde. Vgl. Min Tian: „Gordon Craig, Mei Lanfang and the Chinese Theatre“, in: *Theatre Research International*, Vol. 32/2 (2007), S. 161-177, hier S. 170f.

⁵⁸⁵ Edward Gordon Craig: *Daybook VIII*, Eintrag vom 2. April 1935. Courtesy of the Harry Ransom Humanities Research Center, the University of Texas at Austin (Zitiert nach: Min Tian, „Gordon Craig, Mei Lanfang, and Chinese Theatre“, S. 164.)

14th. Stayed in - Luccaraloff phoned in morning.
 Raup & Ballerhail - could not get with him.
 I wish ~~at 11.30~~ he called with out telephoning 6.30.
 I was out in a good car - up to the hills - &
 would know - much to be seen.
 A drive of 2 hours - found the old & famous
 restaurant of "the hills" gone.
 Dinner 9.30. Saw young W. Thomas Quinn Curtis
 who lived in Virginia Cunningham (a
 friend). McCord is a friend of Nathans -
 & is studying Cinema with Eisenstein.
 Decided after words to dress & attend the
 banquet offered by Dr. Mei Lan Fang.
 The Chinese act. now leaving Russia.
 Chinese ambassador present - Meyerhold, Tai off -
 Komen, Krippen, Tchekov, Eisenstein, ~~W. Meyerhold~~
 many Chinese in black.
 Sat at Chinese ambassador's table between Madame Litvauff
 & Mrs. Krippen. Mrs. Litvauff is English & dress fashion
 all the time - discreet nos. but spoke without discretion!
 as in fact in her custom.
 The reception lasted $\frac{1}{2}$ an hour & then we were
 invited to supper - At three o'clock the supper ended.
 A good supper - but I could eat nothing much for
 I had ~~supper~~ at 9.30

Abbildung 34: *Daybook VIII* von Edward Gordon Craig mit dem Eintrag vom 14. April 1935⁵⁸⁶

Zu einem zweiten Zusammentreffen zwischen Craig und dem chinesischen Schauspieler kam es am Abend des 16. April 1935 im Wachtangow-Theater; Craig berichtet davon in dem Artikel *Some Weeks in Moscow*: „The Collective gave a special performance of its piece for Mei Lan-Fang and myself; we sat together in a box, with Professor Yui.“ Aus seinen privaten Aufzeichnungen in seinem Tagebuch wissen wir, dass es sich hierbei um die Vorstellung vom 16. April 1935 gehandelt hat, denn Craig vermerkt dort, dass er um 18:30 Uhr abends *TURANDOT* im Wachtangow-Theater sieht – gemeinsam mit Mei Lanfang und Yu Shangyuan: „Mei Lanfang with us in the theatre Loge. Dr. Wu⁵⁸⁷ also. He [is] the 1st to introduce reforms [by] EGC [Edward Gordon Craig] in China's Theatre, says Mei Lan Fang.“⁵⁸⁸ In der Pause und am Ende der Vorstellung seien sie zusammen photographiert worden, vermerkt Craig, und nach der Vorstellung sei er in sein Hotel, das Metropol am Theaterplatz, zurückgekehrt, wo auch Mei Lanfang während seines Moskau-Aufenthaltes wohnte. Dieses Hotel ist schließlich auch der Schauplatz der dritten Begegnung der beiden Theatermänner. Am 18. April notiert Craig in sein

⁵⁸⁶ Min Tian, „Gordon Craig, Mei Lanfang, and Chinese Theatre“, S. 164 (Zur Verfügung gestellt von Harry Ransom Humanities Research Center, the University of Texas at Austin).

⁵⁸⁷ Gemeint ist Yu Shangyuan.

⁵⁸⁸ Craig, *Daybook VIII*, Eintrag vom 16. April 1935, S. 33 (Zitiert nach Min Tian: „Gordon Craig, Mei Lanfang, and Chinese Theatre“, S. 164).

Tagebuch: „11 o'clock. Mei Lan Fang with Prof. Yui⁵⁸⁹ called on me in room 469. We talked for an hour.“ Worüber sie gesprochen haben geht aus der kurzen Notiz Craigs allerdings nicht hervor.

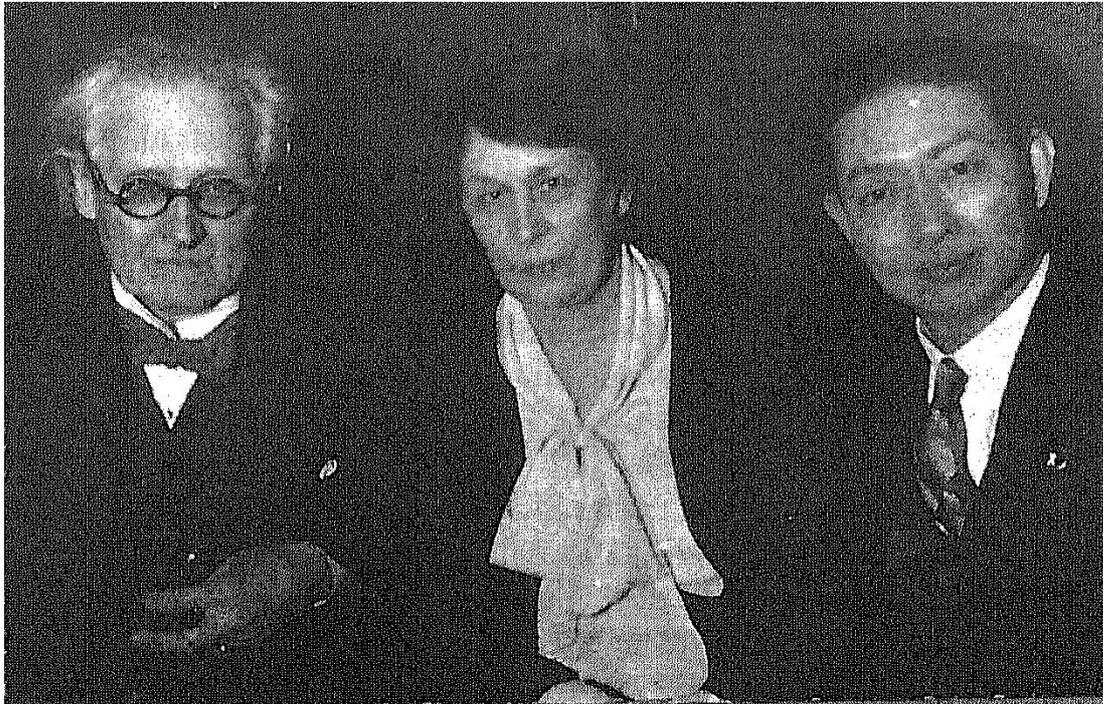


Abbildung 35: Edward Gordon Craig zusammen mit Madame Wachtangow und Mei Lanfang in Moskau⁵⁹⁰

Obwohl Edward Gordon Craig also keine einzige Aufführung der chinesischen Theatertruppe in Moskau besucht hatte, und obwohl der Inhalt seiner Gespräche mit Mei Lanfang nicht bekannt ist, lassen sich dennoch einige Rückschlüsse darauf ziehen, was den britischen Theatermann am chinesischen Theater interessierte: im Craig Archiv in der *Bibliothèque Nationale de France* befindet sich ein Exemplar der von der VOKS herausgegebenen Textsammlung *Mei Lanfang and the Chinese Theatre. On the Occasion of His Appearance in the U.S.S.R.* Craig hatte eines davon erhalten – und zumindest drei der vier Texte gelesen, denn es befinden sich eine Reihe handschriftlicher Notizen und Kommentare in dem Heftchen. Im Text von Vassiliev etwa vermerkt er zu dem Satz: „Mei Lan-Fan is coming to the USSR for the first time“: „I was in Moscow but I did not see his performance because I wished to think about Russian + Jewish

⁵⁸⁹ Auch damit meint Craig Yu Shangyuan.

⁵⁹⁰ Courtesy of Bibliothèque Nationale de France (Publiziert in: Min Tian: „Gordon Craig, Mei Lanfang, and Chinese Theatre“, S. 167).

playacting – but I spent an evening with him in a Russian theatre + I was at his farewell supper + he came to see me.⁵⁹¹

Was er sonst noch anmerkt bezieht sich in erster Linie auf eine Passage in dem Text von Eisenstein, die Craig offensichtlich sehr interessiert hat. Eisenstein erzählt eine Legende, wonach die Wurzeln der chinesischen Schauspielkunst im Marionettentheater zu finden sind:

I have in mind the legend about the siege of the city of Ping-cheng in the year 205 before the present era. The imperial forces had found refuge in that city. They were besieged by Hun forces whose chief in command, Mao-Tung, had surrounded the city from three sides, entrusting the command over the rest of his forces to his wife Ying-Shih. The besieged had already begun to feel the pinch of hunger and distress of every kind when, through a clever ruse, the city was saved by the general who defended it. Having learned about the furious jealousy of Ying-Shih, the wife of Mao-Tung, he ordered a large quantity of wooden female figures to be made, which looked very close to living women. They were placed on the section of the wall that faced the forces being under command of the jealous Ying-Shih. Set in motion by means of an intricate mechanism, these figures moved and danced, enchanting those who saw them by the gracefulness of their gestures. Having seen them from a distance, Ying-Shih mistook them for living women of the most enticing kind. Aware of her husband's susceptibility to feminine charms, she naturally became anxious that he might be enraptured by those fascinating women should the town be taken. Therefore she promptly withdrew her troops from the besieged city. Thus the ring of the surrounding armies was broken, and the city was saved.

This is one of the legends about the origins of the marionettes – the marionettes which were subsequently to be replaced by the living man. Nevertheless, the Chinese actor for a long time retained the characteristic designation of „living doll.“⁵⁹²

Zu dieser Textstelle ist folgende Handschriftliche Notiz in Craigs Exemplar des VOKS-Programmheftes zu finden: „The story as retold by S.E. would seem to suggest that in China there are also people who like to suppose that the marionette is a close imitation of the human being.“⁵⁹³

Fast zwei Jahrzehnte zuvor war im Jahr 1908 in der zweiten Ausgabe der Zeitschrift *die Maske* ein Text Craigs mit dem Titel „The Actor and the *Über-Marionette*“⁵⁹⁴ erschienen. Es war dies ein Ergebnis von Craigs Suche nach einem nicht-naturalistischen, kunsthaften, stilisierten Theater: mit dem Begriff ‚Über-Marionette‘ zielte er auf der einen Seite auf eine Perfektionierung der Schauspielkunst – in dem Text fordert er sogar die Verbannung des Schauspielers von der Bühne zu Gunsten unbelebter Figuren, denn nur diese – so seine Überzeugung – wären im Stande, ihren Körper unter absolute Kontrolle zu bringen und zu beherrschen. Auf der anderen Seite greift Craig damit die mythische Dimension der Marionette als Götter-Figur auf, die er in den Mittelpunkt einer kultischen Erneuerung des Theaters stellen will.⁵⁹⁵ Er schreibt:

⁵⁹¹ Handschriftliche Notiz von E. G. C. im Programmheft der VOKS auf Seite 17 unten (All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries, *Mei Lanfang and the Chinese Theatre*, S. 17).

⁵⁹² Ebenda, S. 20f.

⁵⁹³ Handschriftliche Notiz von E. G. C. in der VOKS-Broschüre auf Seite 21 oben (Ebenda, S. 21).

⁵⁹⁴ Edward Gordon Craig: „The Actor and the *Über-Marionette*“, in: *The Mask*, Heft 2, 1908.

⁵⁹⁵ Fischer-Lichte, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Eintrag „Marionette“, S. 191.

I pray earnestly for the return of the image – the Über-marionette to the Theatre; and when he comes again and is but seen, he will be loved so well that once more will it be possible for the people to return to their ancient joy in ceremonies – once more will Creation be celebrated – homage rendered to existence – and divine and happy intercession made to Death.⁵⁹⁶

Mit seinen Überlegungen zur ‚Über-Marionette‘ zielt Craig in erster Linie auf die körperliche Perfektionierung der Schauspielkunst. Sein Interesse an ostasiatischen Theaterformen, die er zwar nur aus Büchern kennt, denen er aber gegenüber den europäischen in puncto technischer Fertigkeiten eine Überlegenheit und sogar ‚Fehlerlosigkeit‘ zuspricht, erwacht in etwa zur selben Zeit. Craigs Ideen sorgen in Europa für heftige Diskussionen, die allerdings Wellen schlagen, die sogar bis nach China reichen: Mei Lanfang kennt die Ideen des britischen Theatervisionärs durch Yu Shangyuan – wie er beim Gespräch am 16. April während des Besuchs im Wachtangow-Theater kundtut, und sein Wunsch, ihn in Moskau zu treffen und mit ihm zu diskutieren, scheint mindestens so groß zu sein wie der Craigs, dem chinesischen Schauspieler zu begegnen.

⁵⁹⁶ Edward Gordon Craig: „The Actor and the Über-Marionette“, in: *The Mask*, Heft 2, 1908.

3. 9. Körperpolitik und ‚Weiblichkeit‘: Mei Lanfang ‚performing Gender‘

In dem kurzen Text *Ein Detail des chinesischen Theaters* berichtet Bertolt Brecht, nachdem er in Moskau einige Vorführungen des chinesischen Schauspielers Mei Lanfang gesehen hatte, von folgender Beobachtung:

Wohl auf Grund schlimmer Erfahrungen bei westlichen Gastspielen oder vor westlichen Zuschauern in China fand es der große chinesische Schauspieler nötig, sich von seinem Interpreten wiederholt versichern zu lassen, er stelle zwar Frauengestalten auf der Bühne dar, sei aber kein Frauenimitator. Die Presse wurde informiert, der Doktor Mei Lan-fang sei ein durchaus männlicher Mann, guter Familienvater, ja sogar Bankier. Er demonstriert, im Smoking, gewisse weibliche Bewegungen. [...] Aber er legt Wert darauf, dass es nicht als seine Hauptleistung betrachtet wird, wie eine Frau gehen und weinen zu können, sondern wie eine bestimmte Frau. [...] Sähe man dem betreffenden Vortrag in Wirklichkeit zu, wäre es eine wirkliche Frau, so könnte doch von Kunst und also auch von gerade künstlerischer Wirkung niemals die Rede sein.⁵⁹⁷

Brechts Notiz bezieht sich auf die Gesprächsrunde vom 14. April 1935. In der Bemerkung, dass es sich bei einer ‚wirklichen Frau‘ wohl kaum um Kunst bzw. künstlerische Wirkung handeln könne, fließen die Ansichten des chinesischen Publikums der damaligen Zeit mit ein: In China wurde die Besonderheit der von einem Mann dargestellten weiblichen Rolle mit der darstellerischen Herausforderung für den männlichen Schauspieler begründet, wie Shen Lin von der Zentralen Theaterakademie in Peking erklärt: „The greater difference, the more difficult to execute, the more satisfaction for the artist, and the more artistic, as true art seeks to make the impossible possible.“⁵⁹⁸ In Bezug auf Mei Lanfangs Gastspiel von 1935 berichtet Shen Lin, der damalige chinesische Botschafter in Moskau habe auf die Frage, warum denn im chinesischen Theater Frauenrollen von Männern dargestellt würden, geantwortet: „What would be there to watch out for otherwise?“⁵⁹⁹

Künstlerische Verfahrensweisen der Darstellung von ‚Weiblichkeit‘ erwiesen sich in den Gesprächen über Peking Oper und westliche Theaterformen als transkulturell (und transhistorisch) virulentes Thema. Dies soll im Folgenden auseinandergesetzt werden.

In den Ursprüngen des traditionellen chinesischen Theaters war die Darstellung einer weiblichen oder männlichen Rolle nicht an das biologische Geschlecht des Darstellenden

⁵⁹⁷ Bertolt Brecht: „Über ein Detail des chinesischen Theaters“, in: B. B.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. v. Werner Hecht/Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlef Müller, Berlin, Weimar: Aufbau, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988ff., Bd. 22.1 (1993), S. 126f.

⁵⁹⁸ Shen Lin: „Welcome Back my Concubine! Female Impersonation in Different Times and Cultures“. Vortrag, gehalten am 20. 10. 2009 in Wien, TFM – Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien.

⁵⁹⁹ Ebenda.

gebunden: Männer und Frauen spielten jeweils sowohl männliche als auch weibliche Rollen – der Terminus ‚dan‘ bedeutete ‚Frauenrollen-Darsteller‘. Im über viertausend Jahre alten Exorzismustheater (nuo) etwa wurde in einem Ritual der Körper eines männlichen Schauspielers für die weibliche Rolle frei gemacht, indem er seine Finger in eine Schüssel mit Wasser tauchte und dabei die folgenden Worte murmelte:

Substitute the body, come, substitute the body,
 Substitute the male body, replace it with a female one [in the case of performing a female role]
 Substitute the male body of P [name of performer]
 Replace it with the female body of F [the female role]⁶⁰⁰

Die Bedeutung, die dem Körper des Schauspielers bei diesem Ritual zukommt, ist augenfällig. Von Beginn an waren in China tänzerische Körperbewegungen ein zentraler Teil ritueller Zeremonien: Das Wort für ‚Tanz‘ bzw. ‚Tänzer‘ wurde ursprünglich gleich ausgesprochen wie das Wort für ‚Schamane‘, woraus der Schluss gezogen werden kann, wie Wolfgang Bauer bemerkt, dass die beiden Begriffe ursprünglich nicht getrennt waren und Schamanen einfach als Tänzer bezeichnet wurden.⁶⁰¹

„Der Akt der Geschlechterzugehörigkeit“, schreibt Judith Butler, „ist eindeutig niemals nur allein mein Akt. Gewiß vollziehe ich meine Geschlechterzugehörigkeit individuell und mit einigen Nuancen, aber daß ich dies tue, und zwar in Übereinstimmung mit bestimmten Sanktionen und Vorschriften, ist ganz klar keine bloß individuelle Angelegenheit.“⁶⁰² Dies betrifft in weiterer Folge auch den Akt der Geschlechterzugehörigkeit in der Kunst: Vor allem in totalitären politischen Systemen stehen die Möglichkeiten ästhetischer Verfahrensweisen immer in Beziehung zu den politischen Rahmenbedingungen. So muss auch die Geschichte der Darstellung weiblicher Rollen durch Männer im chinesischen Theater in Verbindung mit den gesellschaftlichen Voraussetzungen betrachtet werden. Während sich ‚Cross-Gender-Acting‘ zunächst aus einem nicht auf Realismus und Naturalismus basierenden Verständnis von Theaterkunst heraus entwickelt hatte, war es auf den Bühnen des feudalistischen China bald ein den Vorgaben des kaiserlichen Hofes geschuldetes Erfordernis: „In 661, during the Tang dynasty (618-906), the Empress asked for the prohibition of women from participating in theatrical performances – hence the segregation of male players and female singers and dancers employed at the court“⁶⁰³, schreibt Min Tian in seinem Text *Male Dan: the Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre*. Männern und Frauen war es

⁶⁰⁰ Riley, *Chinese theatre and the actor in performance*, S. 113.

⁶⁰¹ Vgl. Bauer, *Geschichte der chinesischen Philosophie*, S. 40.

⁶⁰² Judith Butler: „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“, in: *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Uwe Wirth, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 301-320, hier S. 311f.

⁶⁰³ Min Tian: „Male Dan. The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre“, in: *Asian Theatre Journal*, 17, 2/2000, S. 78-97, hier S. 79.

damals verboten worden, am kaiserlichen Hof gemeinsam aufzutreten. Dies hatte eine Trennung in Truppen mit nur männlichen oder nur weiblichen Schauspielenden zur Folge und machte ‚Cross-Gender-Acting‘ zur Notwendigkeit. Während der Regentschaft von Qian Long (Regierungszeit 1735-1796), Kaiser der Qing Dynastie, wurde Frauen schließlich das Theaterspielen überhaupt untersagt. In dieser Zeit entwickelte sich die von Männern dargestellte ‚dan‘ aufgrund politischer Restriktionen zu dem, was sie noch bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts bleiben sollte: ein Wesensmerkmal chinesischer Theaterkunst.

Mei Lanfang gilt bis heute als bedeutendster männlicher Frauenrollendarsteller in der Geschichte der Peking Oper. Schon im Kindesalter musste er seine Ausbildung für die weibliche Rolle beginnen – Min Tian schildert in seinem Artikel den damals üblichen Selektionsprozess von Knaben. Demnach waren eine ‚weibliche‘ Stimme, ‚liebrende‘ Gesichtszüge und eine ‚schlanke‘ Gestalt, aber auch ‚sexuell anziehende Techniken‘ die Kriterien, um sich für die Darstellung weiblicher Rollen zu qualifizieren.⁶⁰⁴ Mei Lanfang startete seine Karriere in den ersten Jahren der 1912 gegründeten Republik China. Die gesellschaftspolitischen Veränderungen im Zuge des Niedergangs der Monarchie und der Etablierung einer Republik hinterließen auch im Kunst- und Kulturbereich ihre Spuren. Der kulturelle Austausch mit dem Ausland wurde intensiviert, die Aneignung von Verfahrensweisen westlicher Schauspielkunst zur Erneuerung des chinesischen Theaters brachte einen Wandel traditioneller Werte und Denkmuster mit sich.

⁶⁰⁴ Vgl. Ebenda, S. 82.



Abbildung 36: Einfluss aus dem Westen: Mei Lanfang in weißem Brautkleid (Die traditionelle chinesische Braut trägt rot).⁶⁰⁵

Erstmals in der Geschichte der chinesischen Schauspielkunst wurden nun auch einzelne Schauspieler von der Truppe herausgegriffen und durch die neuen Massenmedien überregional bekannt gemacht. Davon profitierte Mei Lanfang; bereits im Alter von 20 Jahren war er der erste große Star der chinesischen Massenmedien, sein Gesicht war in ganz China bekannt.⁶⁰⁶ Nach seinen Erfolgen in Shanghai und Peking war er es, der als erster Chinese die Kunst der Peking Oper auch im Ausland bekannt machte: 1919 und 1924 reist er nach Japan (Tokyo, Osaka und Nagasaki), 1930 in die USA: New York, Chicago, Los Angeles, San Francisco und Honolulu. In der amerikanischen Presse kursierten schon zuvor Fotos, die einer westlichen Leserschaft erstmals Einblicke in die Kunst der Peking Oper und ihre Tradition der Darstellung von Frauenrollen durch Männer gaben. Die Journalisten verstanden es, die USA neugierig zu machen. Schon im August 1924 wurde Mei Lanfang in einem Artikel der Zeitschrift *The Literary Digest* nicht nur als bester Schauspieler Chinas vorgestellt. Unter dem Titel *The Gentlemanly „Leading Lady“ of China* ist eine Fotografie des Schauspielers abgebildet, und in der

⁶⁰⁵ The Editorial Committee of the Pictorial Album „Mei Lanfang“: *The Master of Beijing Opera – Mei Lanfang*, Peking: Beijing Publishing House 1996, S. 47.

⁶⁰⁶ Vgl. Suk-Young Kim: „From Imperial Concubine to Model Maoist: The Photographic Metamorphosis of Mei Lanfang“, in: *Theatre Research International*, 31, 1/2006, S. 37-53, hier S. 39.

Bildunterschrift heißt es: „A ‚heroine‘ who expresses the beauty and poetry of his native land.“⁶⁰⁷ Bei seiner Amerika-Tournee 1930 schließlich war der Andrang des Publikums zu den Vorstellungen groß: Mei Lanfang „made it necessary to buy tickets to the National Theatre or be without the proper conversational material for any sort of social gathering“⁶⁰⁸. Die Presse verglich ihn bald mit der amerikanischen Filmdiva Mary Pickford:

May's popularity in China can possibly equal that of Mary Pickford in this country. Indeed, one may say, she must be the prettiest girl, the most wonderful actress, the belle singer in China. Yes, May Lang Fong is, but only on the stage! Beyond the stage, Mary is prettier, more wonderful, a better singer than the prettiest girl, the most wonderful actress, the belle singer, because May is a man! In fact, there is no actor in China whose popularity is wide enough to compete with him.⁶⁰⁹

Mei Lanfang begegnete schließlich Mary Pickford bei seinem Aufenthalt in Kalifornien, ebenso wie Douglas Fairbanks und Charles Chaplin, der Sergej Eisenstein später von ihm erzählen wird. „His art is so great that it enraptures people of entirely different countries, cultures, and traditions. The first enthusiastic praises of Mei Lan-Fang I heard from Charlie Chaplin whose descriptions introduced me to the wonderful stagecraft of the great Chinese actor“⁶¹⁰, betont Eisenstein 1935 in seinem Beitrag *The Magician of the Pear Orchard* für die von VOKS herausgegebene Textsammlung *Mei Lanfang and Chinese Theatre. On the Occasion of his Appearance in the U.S.S.R.* Nicht zuletzt Eisensteins Interesse an der Kunst Mei Lanfangs, das Chaplin persönlich geweckt hatte, ist es also zuzuschreiben, dass dieser fünf Jahre später, im Frühjahr 1935, von der VOKS zu einem Gastspiel in die UdSSR eingeladen wurde.

Es war eine Zeit des radikalen kulturpolitischen Wandels, in der Mei Lanfang europäischen Boden betrat. Die Epoche der Avantgarde war zu Ende, und auch wenn, wie Wendy Z. Goldman betont, „the Party continued to present itself as the true heir to the original socialist vision“⁶¹¹, entfernte sich die Politik immer weiter von den Ideen der Oktoberrevolution. Hatte man Frauen unmittelbar nach der Revolution mehr Rechte und Freiheit zugesichert – zum Beispiel durch die Abschaffung des Abtreibungsverbot und die Gründung von ‚Zhenotdel‘, einer eigenen Frauensektion im Zentralkomitee der Kommunistischen Partei – so wurden diese Neuerungen in den 1930er Jahren bereits wieder aufgehoben. ‚Macht‘ und ‚Kultur‘ waren in jenen Jahren zwei wichtige Pole; ‚Macht‘ auf der einen Seite wurde dabei meist mit der Partei der Bolschewiki synonym gesetzt, ‚Kultur‘ auf der anderen mit der Bourgeoisie, der ‚Intelligenzija‘:

⁶⁰⁷ Anonym: „The Gentlemanly ‚Leading Lady‘ of China“, in: *The Literary Digest*, 23. 8. 1924, S. 35.

⁶⁰⁸ Percy N. Stone: „Mei Lan-Fang Receives an Interviewer“, in: *New York Herald Tribune*, 11. 3. 1930.

⁶⁰⁹ Anonym: „Chinese Plays, Real and False“, in: *The Literary Digest*, 13. 3. 1920, S. 34.

⁶¹⁰ All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries, *Mei Lanfang and the Chinese Theatre*, S. 20.

⁶¹¹ Wendy Z. Goldman: *Women, the State & revolution: Soviet family policy and social life, 1917-1936*, New York: Cambridge University Press 1993, S. 343.

It was a locus of struggle, an arena in which power (hegemony) could be won or lost. From the standpoint of Marxist theory, the two great protagonists in the struggle were the proletariat, the new ruling class, and the bourgeoisie, the old one, still resisting its defeat. The standard-bearer for the proletariat was the Bolshevik Party, which was at the same time the embodiment of power, while the standard-bearer for the bourgeoisie was the Russian intelligentsia, simultaneously the embodiment of culture. Thus, in the terminology of the 1920s, ‚power‘ fought ‚culture‘ for power in culture.⁶¹²

Dieser Kampf um Macht in der Kultur wird in den 1930er Jahren schließlich entschieden: Die Kultur wird vollständig von der Macht vereinnahmt, die ‚Intelligenzija‘ kann dem Druck der Bolschewiki nicht mehr standhalten. Die neue Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus verlangte vom Künstler eine „wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“, um der „ideologischen Umgestaltung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus“⁶¹³ zu dienen. Die Form verlor zugunsten des Inhalts an Bedeutung und es dauerte auch nicht lange, bis Formalisten wie Sergej Eisenstein unter dem Druck der Partei Selbstkritik üben mussten, um ihre Arbeiten – natürlich nur im Rahmen des kulturpolitisch Möglichen – fortsetzen zu dürfen. Eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen war genauso wenig möglich wie ein Experimentieren mit neuen Formen.

Der Wandel, den die Politik in den beiden Jahrzehnten nach 1917 vollzogen hatte, manifestierte sich in einem Punkt sehr deutlich, nämlich im ‚offiziellen‘ Bild vom Körper:

Nach der liberalen Phase der ersten eineinhalb Jahrzehnte der jungen Sowjetunion, die durch Jugendbewegung, Naturbegeisterung, Ausdruckstanz und eine neue Freiheit des Körperlichen gekennzeichnet war, entwickelte der Stalinismus alsbald eine eigene Prüderie. Ab Mitte der Dreißiger Jahre verschwand die Aktfotografie aus Fotoausstellungen. Das offizielle Bild des sowjetischen Körpers strotzte vor Kraft und Lebensfreude und die zeigte sich in den Paraden, Menschenpyramiden, Sportlern und Traktoristinnen auf den Fotos von Nikolaj Kuleschov oder Ivan Schagin. Das Weiche und Betörende aber wurde mehr und mehr tabuisiert.⁶¹⁴

In den 1930er Jahren setzte eine Begeisterung für einen kämpferischen, strammen, sportlichen Körper ein: Vitalität und Stärke der Jugend wurden in Paraden propagiert. Die so genannte ‚Fiskultura‘ (‚Körperkultur‘) erhielt einen fixen Platz im sowjetischen Alltagsleben, ‚Fiskulturturnik‘ und ‚Fiskulturturniza‘ wurden zu Teilen einer nunmehr industrialisierten, urbanisierten Gesellschaft.⁶¹⁵

⁶¹² Sheila Fitzpatrick: *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, Ithaca, London: Cornell University Press 1992, S. 2f.

⁶¹³ Hans-Jürgen Schmitt/Godehard Schramm [Hg.]: *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 390.

⁶¹⁴ Khoroshilov/Klemp, *Nackt für Stalin*, S. 5.

⁶¹⁵ Vgl. Schlögel, *Terror und Traum*, S. 333.



Abbildung 37: Parade in Kiev, 1935: Die Begeisterung für den kämpferischen, strammen Sportkörper verdrängt bereits gegen Ende der 1920er Jahre den befreiten Körper der Avantgardezeit.⁶¹⁶

Die Körperbilder des traditionsreichen chinesischen Theaters, welches Mei Lanfang bei seinem Gastspiel in der Sowjetunion präsentierte, haben ihre Wurzeln in von Daoismus und Konfuzianismus geprägten Denktraditionen. Der ‚Fiskultura‘ sowie den Vorgaben der sowjetischen Kunst doktrin scheinen sie diametral entgegengesetzt zu sein. Und nicht nur das: Mit der Peking Oper erscheint eine Theaterkunst in der den Formalismus verachtenden Welt des Sozialistischen Realismus, die der Form einen mindestens ebenso hohen Stellenwert wie dem Inhalt einräumt.

Schon kurz nach Mei Lanfangs Ankunft in der Sowjetunion überschlugen sich Neugierde und Begeisterung des Moskauer Theaterpublikums. Am 14. April – also noch vor seiner ersten Vorstellung – erschien ein Artikel von Sergej Tretjakow in der *Pravda*, in dem es unter anderem heißt:

Es ist schwer in diesem mittelgroßen, starken, stattlichen Mann etwas zu erfassen, was über sein Rollenfach spricht – eine feine, rührende, bezaubernde Frau. In diese Rolle verwandelt er sich auf der Bühne nun schon 32 Jahre lang: er geht bezüglich seiner Theaterpraxis von seinem 8. Lebensjahr aus.⁶¹⁷

Die Verschränkung von ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ löste beim Theaterpublikum Faszination und Befremden zugleich aus. Sein ‚männlicher‘ Körper schien die Darstellung einer

⁶¹⁶ Robert Dimanev: „Parade in Kiev, 1935“, in: Khoroshilov/Klemp, *Nackt für Stalin*, S. 23.

⁶¹⁷ Sergej Tretjakow: „Treffen“, in: *Pravda*, 17. 3. 1935 (Übersetzung aus dem Russischen von Elena Hartmann).

‚weiblichen‘ Rolle nicht auszuschließen. Im Gegensatz zu China war es in Europa aber nicht in erster Linie die zu überwindende darstellerische Herausforderung, die faszinierte.



Abbildung 38: Photo von Mei Lanfang in der *Izvestija*, 6. März 1935, S. 4.⁶¹⁸

Obwohl dekonstruktivistische Überlegungen, die den biologischen Dimorphismus in Frage stellen, in den 1930er Jahren noch in weiter Ferne lagen, gab Mei Lanfang Anlass dazu, die Inszenierung von ‚Weiblichkeit‘ in der Kunst zu reflektieren. Viele Europäer erkannten, dass die Darstellung von ‚Weiblichkeit‘ im Theater nicht eines ‚weiblichen‘ Körpers des Darstellenden bedurfte – der Regisseur Wsewolod Meyerhold behauptete sogar, er hätte bislang keine einzige Schauspielerin gesehen, die „das Weibliche so wunderbar wie Dr. Mej Lan’fan“⁶¹⁹ wiedergeben könne. Dieser Kommentar erinnert an Johann Wolfgang von Goethes Eindrücke einer Inszenierung von Goldonis *La Locandiera* während seiner Italienreise 1787. Ähnlich wie Meyerhold, der eine Steigerung des Kunstgenusses durch die von einem Mann dargestellte ‚dan‘ empfindet, spricht Goethe von einem „doppelten Vergnügen“, das ihm ein Frauenrollen

⁶¹⁸ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die folgende Behauptung von Suk-Young Kim nicht korrekt ist: „Mei’s photo images from the Soviet Union were far from being a snapshot. Quite the contrary, they give a strong impression of having been subjected to careful censorship before public release. Upon Mei’s arrival in Moscow on 12 March 1935, Soviet newspapers such as *Pravda* and *Izvestiya* published articles introducing Mei’s career and the basic conventions of Beijing opera. Both newspapers published head-shot photos of Mei, which represented Mei in non-theatrical light and therefore were entirely devoid of any allusion to Mei’s femininity.“ (Suk-Young Kim: „From Imperial Concubine to Model Maoist: The Photographic Metamorphosis of Mei Lanfang“, in: *Theatre Research International*, 31, 1/2006, S. 37-53, hier S. 45). Sowohl die *Izvestija*, als auch das Programmheft der VOKS präsentierten Mei Lanfang sehrwohl auch in seinem Bühnenkostüm in der weiblichen Rolle.

⁶¹⁹ Wsewolod Meyerhold in der Diskussionsrunde vom 14. April 1935, zitiert nach Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 89.

darstellender Mann gewähre. Er beschreibt, wie männliche Schauspieler Frauen auf das Genaueste beobachten, um dann ihre Stimme, ihre Bewegungen und ihr Betragen nachzuahmen.⁶²⁰

Judith Butler geht von der Grundannahme einer performativ konstruierten Geschlechtsidentität aus: „Zudem wird die Geschlechterzugehörigkeit durch die Stilisierung des Körpers instituiert und ist also als die sachliche Art und Weise zu verstehen, in der verschiedenartige körperliche Gesten, Bewegungen und Inszenierungen die Illusion eines beständigen, geschlechtlich bestimmten Selbst erzeugen.“⁶²¹ Ähnlich wie bei einem Schauspieler, der eine Rolle spielt, wird ‚Weiblichkeit‘ erst durch die performative Wiederholung festgelegter Normen hervorgebracht.⁶²² Butler weist allerdings ausdrücklich darauf hin, dass es nicht möglich ist, ein spezifisches Geschlecht so anzunehmen, wie Schauspieler dies mit einer Rolle tun: „Die Performativität ist [...] kein einmaliger ‚Akt‘, denn sie ist immer die Wiederholung einer oder mehrerer Normen; und in dem Ausmaß, in dem sie in der Gegenwart einen handlungsmächtigen Status erlangt, verschleiert oder verbirgt sie die Konventionen, deren Wiederholung sie ist.“⁶²³

Bei der Darstellung eines spezifischen Geschlechts im Theater werden Akte wiederholt, denen vom gesellschaftlichen Umfeld die Kategorie ‚weiblich‘ zugeschrieben wurde; Schauspieler lassen einen ‚weiblichen‘ Körper erst durch Wiederholungen festgesetzter Normen entstehen. Bei vielen Beobachtern eines ‚Cross-Gender-Acting‘ entsteht zunächst oft ein Gefühl von Unbehagen, eine Irritation der Wahrnehmung, sie empfinden, „daß die *Erscheinung* der *Realität* der Geschlechterzugehörigkeit widerspricht, daß die deutlich abgegrenzte und vertraute Realität da sein muß, in Entwicklung begriffen, vorübergehend nicht verwirklicht, vielleicht zu anderen

⁶²⁰ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: „Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt“, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, 26 Bde., hrsg. v. Karl Richter, München, Wien: Carl Hanser 1985-1998, Bd. 3.2 (1990), S. 173f. In den ‚Gender Studies‘ gibt es unterschiedliche Positionen zu diesem Text, von denen die wichtigsten in einem Beitrag von Kati Röttger nachgeschlagen werden können. Vgl. Kati Röttger: „Zwischen Repräsentation und Performanz: Gender in Theater und Theaterwissenschaft“, in: *Genus. Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch*, hrsg. v. Hadumod Bußmann/Renate Hof, Stuttgart: Kröner 2005, S. 540-542.

⁶²¹ Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, S. 302.

⁶²² Nachahmung (Mimesis) und ‚Weiblichkeit‘ haben im Denken des Abendlandes etwas gemeinsam, nämlich den Status von etwas Zweitrangigem, Abgewertetem gegenüber der Idee von Objektivität und Wahrheit. „Seit Beginn [...] der Philosophie [...] wird Weiblichkeit in negativer Abhängigkeit, d. h. sekundär zum männlich konnotierten Diskurs der Wahrheit gedacht. Das weibliche Geschlecht ist in der Sprache der Philosophie lediglich auf den Status des Spiegels, also der Bedingung für den Philosophen, (sich) zu reflektieren, reduziert. [...] [Die Frau] wird in diesem Repräsentationssystem nicht nur als Fundament und Objekt der Repräsentation funktionalisiert, sondern sie wird vor allem auch zum Ziel und zur Quelle des männlichen Begehrens und Strebens nach Repräsentation – zur Bühne seiner Imagination (der Frau). Indem Weiblichkeit also in Analogie zur Bühne gesetzt wird, gilt sie lediglich als Bedingung der Repräsentation.“ Röttger, „Zwischen Repräsentation und Performanz“, S. 525.

⁶²³ Judith Butler: *Körper von Gewicht. Gender Studies*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, S. 36.

Zeiten und anderswo verwirklicht.⁶²⁴ Doch für diejenigen, welche die der Geschlechterzugehörigkeit zugrunde liegende Performativität – zumindest im Theater – entdecken, enthüllt sich der geschlechtsspezifische Körper schließlich als Konstrukt. Goethe spricht davon, dass der männliche Schauspieler danach strebe, sich des eigenen Geschlechts „soviel als möglich zu entäußern“, um dann eine „dritte, eigentlich Fremde Natur“⁶²⁵ zu spielen. Folgt man dieser Notiz, so kann daraus geschlossen werden, dass der Darstellende selbst weder als ‚Mann‘ noch als ‚Frau‘ wahrgenommen werden, sondern vielmehr durch Wiederholungen stilisierter Akte Zeichen von ‚Weiblichkeit‘ konstruieren will. Ähnlich wie Goethe argumentiert Roland Barthes, der mit dem Blick des Semiotikers die Rolle des ‚Onnagata‘⁶²⁶ im japanischen Kabuki Theater analysiert; ihm zufolge muss die ‚Wahrheit‘ (in diesem Fall die ‚Männlichkeit‘) des Schauspielers absentiert werden, um eine Idee von Frau, ein Zeichen ‚der‘ Frau, hervorzubringen:

Die Frau, die [...] von einem Mann gespielt wird, ist dennoch kein Mann, der mit allerlei Nuancen, veristischen Strichen und aufwendigen Simulationen zu einer Frau umgeschminkt wäre, sondern ein reiner Signifikant, dessen *darunter* (die Wahrheit) weder verheimlicht (eifersüchtig maskiert) noch verstohlen bezeichnet wird [...] sie ist lediglich *absentiert*. Der Schauspieler spielt die Frau nicht mit seinem Gesicht, noch kopiert er sie, er bedeutet sie lediglich. Wenn die Schrift nach Mallarmé aus den „Gesten der Idee“ besteht, so ist die Travestie hier die Geste der Weiblichkeit und nicht ihr Plagiat. Daraus folgt, daß es überhaupt nicht bemerkenswert – und das heißt: mitnichten *markant* – ist [...], wenn ein fünfzigjähriger (berühmter und gefeierter) Schauspieler die Rolle einer verliebten und scheuen jungen Frau spielt; denn die Jugend ist hier ebenso wenig wie die Weiblichkeit ein natürliches Sein, dessen Wahrheit man atemlos nachliefe. Die Verfeinerung des Codes, seine Präzision, die gegen jede enge Kopie organischen Typs (den wirklichen physischen Körper einer jungen Frau erstehen lassen) gleichgültig ist, bewirken – oder rechtfertigen –, daß die ganze weibliche Wirklichkeit in der subtileren Streuung des Signifikanten absorbiert und zum Verschwinden gebracht wird. Bezeichnet, aber nicht dargestellt, ist die Frau eine Idee (und keine Natur); als solche wird sie in das Klassifikationsspiel und in die Wahrheit ihres reinen Andersseins zurückgeführt: Im Westen will der männliche Frauendarsteller *eine* Frau sein; der östliche Schauspieler sucht nichts anderes als die Zeichen *der* Frau zu versammeln.⁶²⁷

Goethe, Meyerhold und Barthes haben alle drei zu unterschiedlichen Zeiten und unter verschiedenen (kultur-)politischen Rahmenbedingungen Frauenrollen darstellende Männer beobachtet und ihre Eindrücke schriftlich festgehalten. Sie alle haben allerdings bei der Ästhetisierung dieses kulturellen Phänomens zwei wesentliche Faktoren außer Acht gelassen: zum einen nämlich die Tatsache, dass es sich bei der von Männern dargestellten weiblichen Rolle um eine männliche Kreation dieser – und im Fall der drei Genannten auch um männliche Perspektiven darauf – handelt. Zum anderen ist diese hier auf die ästhetische Komponente reduzierte Praxis auch einer restriktiven (Körper-)Politik geschuldet – die Darstellung weiblicher Rollen durch Männer bedeutet also zugleich die Abwesenheit weiblicher Körper.

⁶²⁴ Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, S. 314.

⁶²⁵ Vgl. Goethe, „Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt“, S. 173f.

⁶²⁶ ‚Onnagata‘ ist die von einem Mann gespielte weibliche Rolle im japanischen Kabuki Theater.

⁶²⁷ Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981, S. 124-126.

Körperwahrnehmung, körperliche Praktiken und körperliches Aussehen hängen mit dem jeweiligen gesellschafts- und kulturpolitischen Umfeld zusammen. Ab dem Spätsommer 1934 war es die neue Methode des Sozialistischen Realismus, die das kulturelle Leben der Sowjetunion bestimmte, und deren Missachtung vom stalinistischen Regime bald mit drakonischen Strafen belegt wurde. Sie war schließlich auch Thema der Diskussionen über Mei Lanfangs Spielweise. Zhang Penchun, der mit Mei Lanfang mitgereiste Theaterwissenschaftler, hatte offenbar keine Konsequenzen vom stalinistischen Regime zu befürchten, wenn er in einem von der ‚Alluniongesellschaft‘ veröffentlichten Artikel von einer sich vom Realismus entfernenden Tendenz des zeitgenössischen Theaters spricht: „Is not the modern theatre everywhere reacting against the photographic realism predominating a generation ago?“⁶²⁸ Die neue sowjetische Kunstmethode scheinbar völlig außer Acht lassend, unterstreicht Zhang Penchun Künstlichkeit und Realismusferne des chinesischen Theaters. Zwar seien die auf der Bühne ausgeführten Bewegungen aus Beobachtungen alltäglicher Bewegungen abgeleitet: „But the actual ways have been somewhat formalised and made aesthetically satisfying in being brought on the stage.“⁶²⁹ Unbedacht gebraucht er den damals höchst umstrittenen Formalismusbegriff. Der Regisseur Eisenstein, der wenige Wochen zuvor gerade wegen Formalismus angeklagt worden war, zeigt sich vorsichtiger. Einerseits hebt er zwar die Künstlichkeit, die Abstraktion und sogar die Verbannung eines Realismus von der Bühne des chinesischen Theaters hervor, wenn er die Darstellung der ‚dan‘ beschreibt:

,tan‘ [dan] signifies an extremely conventional scenic construction having the purpose, above all, to create an aesthetically-abstract image that is removed as far as possible from everything naturalistic, casual and personal. [...] It is not at all the purpose of the actor to portray ordinary women in everyday life. [...] pure realism is removed from the performance and the realistic atmosphere is banished from the stage.⁶³⁰

Andererseits spricht Eisenstein aber im Gegensatz zu Zhang Penchun nicht von einer generell antirealistischen Tendenz des Theaters, sondern trennt deutlich die Methoden der Peking Oper von jenen des Sozialistischen Realismus: „we stand upon totally different positions. In our art-practice we stand upon the basis of realism, and what is more, of realism of the highest order – socialist realism.“⁶³¹ Dieser ‚Realismus der höchsten Ordnung‘ war von oberster Parteiführung vorgeschrieben worden und reglementierte die gesamte sowjetische Kultur.

Mit den Vorgaben der neuen Kunstdoktrin erreichte der Machtapparat der Sowjetunion künstlerische Bereiche, in denen der Körper wesentliches Ausdrucksmaterial ist. Die britische Sozialanthropologin Mary Douglas führte in den 1970er Jahren die ‚Regel der Distanzierung

⁶²⁸ All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries, *Mei Lanfang and the Chinese Theatre. On the Occasion of his Appearance in the U.S.S.R.*, S. 42.

⁶²⁹ Ebenda.

⁶³⁰ Ebenda, S. 24.

⁶³¹ Ebenda, S. 27.

vom physiologisch Ursprünglichen‘, auch ‚Reinheitsregel‘ genannt, ein, um die Macht eines Sozialsystems auf den physischen Körper aufzuzeigen. Diese Regel besagt, dass mit der Zunahme der sozialen Kontrolle und des sozialen Drucks auch die Kontrolle körperlicher Ausdrucksweisen steigt.⁶³² In den 1930er Jahren hatte Stalins Regierung avantgardistische Experimente verboten; was in der Kunst möglich war, legte die Politik fest. Das betraf auch den Umgang mit dem Körper. Für die einstmaligen Avantgardisten, die im Frühjahr 1935 das Spiel des chinesischen Frauenrollendarstellers Mei Lanfang beobachteten, bedeutete dies vor allem eines: Sie konnten ihre Eindrücke über seine Spielweise nicht frei formulieren, sondern waren in offiziellen Kontexten stets gezwungen, ihre Argumente den parteilichen Vorgaben anzupassen.

Dass die Darstellung von ‚Weiblichkeit‘ im Theater keines ‚weiblichen‘ Körpers des Darstellenden bedurfte, konnten viele Europäer bei Mei Lanfangs Gastspiel feststellen. Bei der Wahrnehmung von Geschlechter-Inszenierungen tut sich allerdings ein tiefer Graben zwischen Theater und Gesellschaft, zwischen Kunst und ‚Wirklichkeit‘, auf: Auch wenn Goethe und Meyerhold die Performativität von ‚Gender‘ bei der Beobachtung von Männern, die Frauenrollen darstellen, als solche erkannt haben, ist davon auszugehen, dass ihre Erkenntnis auf das Theater beschränkt blieb. Butler weist ausdrücklich auf den entscheidenden Unterschied der Wahrnehmung von Geschlechter-Inszenierungen in theatralischen und außer-theatralischen Kontexten hin: „Der Anblick eines Transvestiten auf der Bühne kann Vergnügen und Applaus hervorrufen, während der Anblick des gleichen Transvestiten auf dem Platz neben uns im Bus zu Furcht, Zorn, ja zu Gewalt führen kann.“⁶³³ Den Grund dafür sieht sie in der Tatsache, dass es möglich ist, die Travestie im Theater als Spiel zu entlarven und den Akt dadurch zu ‚derealisieren‘. Die Bühne unterscheidet sich klar von der ‚Wirklichkeit‘, und die Konventionen, die uns erlauben, das Theater als bloßes Spiel zu erkennen, lassen strikte Grenzen zwischen Spiel und ‚Realität‘ ziehen.

Der Prozess der Geschlechterkonstruktion und -zuschreibung bestimmt sich vor allem durch das gesellschaftliche, kulturelle und politische Umfeld. „Gender, like everything else on ‚ju‘⁶³⁴“, schreibt Richard Schechner in seinem Vorwort zu Faye Chunfang Feis Zusammenstellung chinesischer Theater- und Performancetheorien, „is a formalization based on a combination of traditional gestures and the observation of everyday life.“⁶³⁵ Mei Lanfang konstruierte in der

⁶³² Vgl. Mary Douglas: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1974, S. 109.

⁶³³ Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, S. 313f.

⁶³⁴ ‚Ju‘ ist der chinesische Begriff für ‚Theater‘; Vgl. dazu auch Fußnote 4.

⁶³⁵ Richard Schechner: „Foreword“, in: Faye Chunfang Fei: *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, Michigan: The University of Michigan Press 1999, S. x-xiv, hier S. xiii.

Peking Oper Geschlechtsidentität („Gender“), indem er gewisse Gesten wiederholte, die er im täglichen Leben beobachtet hatte und die den Anschein von „Weiblichkeit“ erwecken sollten; diese Gesten aber sind selbst erst durch performative Wiederholungen von Individuen innerhalb einer Gesellschaft zu Geschlechtsidentitäten erklärt worden. Künstlerische Ausdrucksformen wie Theater und Tanz, in denen der menschliche Körper im Zentrum steht, stehen also in direktem Wechselverhältnis zu gesellschaftlichen, kulturellen und/oder politischen Rahmenbedingungen – was auch bedeutet, dass durch sie Gesetzmäßigkeiten von Körperpolitik sichtbar werden können. Dies trifft auch im Fall von Mei Lanfangs Moskauer Gastspiel zu, allerdings sei an dieser Stelle an die Überlegungen Butlers erinnert, in denen sie auf den Unterschied zwischen der Wahrnehmung in Kunst einerseits und Gesellschaft andererseits hinweist: Die Tatsache nämlich, dass ein chinesischer Schauspieler auf den Bühnen Sowjetrusslands in Frauenkleidern auftrat und als Mann eine weibliche Rolle darstellte, zeugt nicht von einer generellen Offenheit und Toleranz in China oder Sowjetrussland, vielmehr ist das Gegenteil der Fall. Die männliche „dan“ des chinesischen Theaters ist eine von Männern konstruierte weibliche Rolle, die sich seit Jahrhunderten vor allem aufgrund einer restriktiven und zum Teil frauenfeindlichen Politik in der chinesischen Geschichte entwickelt hatte; vor allem seit der mehr als sechzig Jahre dauernden Regierungszeit von Kaiser Qian Long im 18. Jahrhundert ist „Cross-Gender-Acting“ nicht mehr als ausschließlich anti-realistische Bühnenästhetik zu verstehen, sondern als eine aus reaktionärer Körper- und Kulturpolitik entstandene Notwendigkeit.

4. AUSBLICKE: NACH PEKING OPER UND SOZIALISTISCHEM REALISMUS

4. 1. Performative Wende, Postdramatisches Theater, Theateranthropologie

Helmuth Plessner hatte 1928 in seiner Schrift *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie* erstmals den Versuch unternommen, das cartesianische Modell der Dichotomie von Körper und Geist in Frage zu stellen: Plessner zufolge lag die wahre Schwierigkeit nicht in einem Körper-Geist-Problem, sondern in der Unterscheidung von Leib und Körper. Der Mensch habe nämlich einen Körper, sei aber zugleich Leib, so Plessner: „Die wahre Crux der Leiblichkeit ist ihre Verschränkung in den Körper“.⁶³⁶ Weder ginge nämlich der eigene Körper darin auf, dass wir ihn ausschließlich (wie andere Körper) haben können, noch darin, dass er nur Leib ist; er begegnet uns vielmehr dazwischen.⁶³⁷

Plessners Überlegungen bleiben in soziologischen wie theatertheoretischen Diskussionen lange Zeit weitestgehend unberücksichtigt. Dies sollte sich mit der ‚Performativen Wende‘ in den frühen sechziger Jahren ändern; in den Künsten der westlichen Hemisphäre setzte ein ‚Performativierungsschub‘ ein, der schließlich sogar eine eigene Kunstgattung – die ‚Aktions- und Performancekunst‘⁶³⁸ – hervorbrachte. Seither schenken europäische und amerikanische Schulen der Theaterwissenschaft bzw. der ‚Performance Studies‘ dem ‚Performer‘ und in ihm seinem Körper mit zunehmendem Maße ihre Aufmerksamkeit.⁶³⁹ In ihrer Studie über eine *Ästhetik des*

⁶³⁶ Helmuth Plessner: *Anthropologie der Sinne*, in: H. P.: Gesammelte Schriften III, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 368.

⁶³⁷ Hans-Peter Krüger: *Zwischen Lachen und Weinen. Der dritte Weg. Philosophische Anthropologie und die Geschlechterfrage*. Berlin: Akademie Verlag 2001, S. 93.

⁶³⁸ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 22.

⁶³⁹ Ein ähnlicher Trend zeichnet sich ab den 1990er Jahren in den Sozialwissenschaften ab. In diesem Zusammenhang ist in der Soziologie, in Anspielung auf neu aufflammende Diskussionen von Texten aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, von einer ‚Wiederkehr des Körpers‘ (Vgl. Dietmar Kamper/Christian Wulf [Hg.]: *Die Wiederkehr des Körpers*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982.) die Rede. Hier ist von einem ‚somatic turn‘ (manchmal auch als ‚corporeal turn‘ oder ‚body turn‘ bezeichnet) die Rede, der seinen Höhepunkt in der Konstituierung einer Soziologie des Körpers gefunden hat. Den Boden dafür ebneten vor allem die französischen Poststrukturalisten, allen voran Michel Foucault. Foucaults Zugang zu einem ‚diskursiven Körper‘ stellt geregelte Verknüpfungen oder Formationen sprachlicher Aussagen – ‚diskursive Formationen‘ – in den Mittelpunkt seiner Beobachtungen. Das in seinem Text *Archäologie des Wissens* beschriebene Konzept des ‚Diskurses‘ tritt in Verbindung mit den Konzepten ‚Aussage‘ und ‚diskursive Formation‘ auf. Es bedeutet mehr als die bloße Bezeichnung einer diskutierten Sache: „Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen. Dieses *mehr* macht sie irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache. Dieses *mehr* muss man ans Licht bringen und beschreiben.“ (Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 74) Am ‚diskursiven Körper‘ interessiert Foucault also nicht die Frage nach dem, was der Körper ist, sondern vielmehr eine epistemologische Frage nach dem, wie er (als

Performativen aus dem Jahr 2004, die der ‚Körperlichkeit‘⁶⁴⁰ ein eigenes Kapitel widmet, rekurriert Fischer-Lichte schließlich auf die Überlegungen Plessners: „Für Aufführungen gilt“, so Fischer-Lichte, „daß der ‚produzierende‘ Künstler nicht von seinem Material abgelöst werden kann. Er bringt sein ‚Werk‘ – um zunächst noch einmal diesen Ausdruck zu gebrauchen – in und mit einem höchst eigenartigen, ja eigenwilligen Material hervor: mit seinem Körper, oder, wie Helmuth Plessner es ausgedrückt hat, ‚im Material der eigenen Existenz‘.“⁶⁴¹ Plessner hätte nämlich, so Fischer-Lichte, die Verwirklichung der *conditio humana* (Leib sein und Körper haben) im Schauspieler auf besondere Weise symbolisiert gesehen: „Indem der Schauspieler aus sich heraustritt, um ‚im Material der eigenen Existenz‘ eine Figur darzustellen, weist er nachdrücklich auf die Doppelung und die in ihr gegründete Abständigkeit hin. Die Spannung zwischen phänomenalem Leib des Darstellers und seiner Darstellung einer Figur verleiht aus Plessners Sicht der Aufführung ihre tiefere anthropologische Bedeutung und besondere Dignität.“⁶⁴²

Auch Hans-Thies Lehmann widmet in seiner Studie zum *Postdramatischen Theater* („Das Adjektiv ‚postdramatisch‘ benennt ein Theater, dass sich veranlaßt sieht, jenseits des Dramas zu operieren, in einer Zeit ‚nach‘ der Geltung des Paradigmas Drama im Theater“) ⁶⁴³, 1999 erstmals publiziert, ein eigenes Kapitel dem Körper: „Der dramatische Prozeß spielte sich *zwischen* den Körpern ab, der postdramatische Prozeß spielt sich *am* Körper ab“⁶⁴⁴, so lautet nun die Formel. Was in anderen Kulturen schon seit langem wesentlicher Bestandteil des Dispositivs Theater ist, hält erst im 20. Jahrhundert Einzug in europäische Diskurse: „An die europäisch erzogenen Theaterleute tritt aufgrund dieser Verschiebung eine neue Aufgabe heran. Sie müssen üben, was in anderen Theaterkulturen selbstverständlich war, den Körper neu zu erlernen, zumal die Gesetze seiner Intensität.“⁶⁴⁵ Im Zuge der intensiveren Beschäftigung mit dem menschlichen Körper in den darstellenden Künsten wurde man sich in Europa schließlich der Tatsache bewusst, dass andere, außer-europäische Theaterkulturen diesem Element seit jeher eine zentrale Rolle zusprechen. In diesem Zusammenhang nennt Lehmann den italienischen Regisseur Eugenio Barba; Barba

Wissensgegenstand) ist, wie er aus Zeichen konstruiert ist und in der Folge wie er wahrgenommen und beschrieben wird.

⁶⁴⁰ ‚Körperlichkeit‘ (lat. ‚corporeus‘ = körperlich, aus Fleisch) taucht als Fachbegriff im Kontext eines verstärkten gesellschaftlichen Interesses am menschlichen Körper bzw. an einer zunehmenden Bedeutung des Körpers für gesellschaftliches Handeln in wissenschaftlichen Diskursen seit den 1970er Jahren verstärkt auf. Vgl. Fischer-Lichte, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 178.

⁶⁴¹ Helmuth Plessner: „Zur Anthropologie des Schauspielers“, in: H. P.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Günter Dux/Odo Marquard/Elisabeth Ströker, Frankfurt/Main 1982, S. 399-418, hier S. 407.

⁶⁴² Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 129.

⁶⁴³ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 30.

⁶⁴⁴ Ebenda, S. 367.

⁶⁴⁵ Ebenda.

gründete 1980 die ISTA, die ‚International School of Theatre Anthropology‘, als deren Aufgabe er den transkulturellen Vergleich des menschlichen Körpers in einer performativen Situation definiert:

In ISTA the distinction is repeatedly emphasised that the term ‚anthropology‘ is not being used in the sense of cultural anthropology but that ISTA’s work is a new field of study applied to the human being in an organised performance situation.

The only affinity between ISTA’s work and cultural anthropology is the questioning of the obvious (one’s own tradition). This implies a displacement, a journey, a detour strategy which makes it possible for one to understand one’s own culture in a more precise way. By means of a confrontation with what appears to be foreign, one educates one’s way of seeing and renders it both participatory and detached.⁶⁴⁶

Zur Auseinandersetzung mit dem Körper gesellt sich hier nun die Auseinandersetzung mit dem ‚Anderen‘, um durch einen Umweg einen anderen Blick auf das ‚Eigene‘ zu bekommen. Auf der Suche nach universellen, transkulturellen Prinzipien im Schauspiel kreiert Barba zwei Begriffe: zum einen das Feld der ‚Prä-Expressivität‘ – damit gemeint ist der Zustand des Akteurs vor Beginn der Performance; physiologische Faktoren bestimmter Körpertechniken, die noch nicht kulturell determiniert wurden, tragen in diesem Zustand zur Erzeugung von Spannungen mit einer andersartigen Qualität von Energie bei. Zum anderen prägt Barba den Begriff des ‚Szenischen Bios‘ – ‚the ‚biological‘ level of performance, upon which the various techniques and the particular uses of the performer’s scenic presence and dynamism are founded.⁶⁴⁷ Die beiden Prinzipien begreift Barba als transkulturelle Universalien, und eine Verständigung zwischen Kulturen kann ihm zufolge nur auf ihrer Ebene stattfinden.

Unter den verschiedenen (Theater)kulturen, mit denen der Theateranthropologe sich auseinandersetzt, tauchen auch immer wieder China und die Peking Oper als Bezugspunkte auf.

But an excess, a waste of energy, does not sufficiently explain the power that is perceived in the performer’s life, in their scenic *bios*. The difference between the performer’s life and the vitality of an acrobat is obvious. Equally obvious is the difference between the performer’s life and certain moments of great virtuosity in the Peking Opera and other forms of theatre or dance. In these latter cases, the acrobats show us ‚another body‘, a body that uses techniques very different from daily techniques, so different in fact that they seem to have lost all contact with them. But here it is not a question of extra-daily techniques but simply of ‚other techniques‘. There is no longer the tension of distance, the dialectic relationship, created by extra-daily techniques. There is only the inaccessibility of a virtuoso’s body.⁶⁴⁸

Dass der Körper in der chinesischen Schauspielkunst tatsächlich als ein ‚anderer‘, nicht gewöhnlicher verstanden wird, wurde in Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit ausgeführt. Dieser ‚andere‘, ‚nicht-alltägliche‘ Körper bedient sich ‚nicht-alltäglicher‘ Techniken; der Umgang mit der Energie ist dabei wesentlich.

⁶⁴⁶ Eugenio Barba/Nicola Savarese: *A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer*, London: Routledge 2004, S. 5.

⁶⁴⁷ Eugenio Barba: *The Paper Canoe: A guide to theatre anthropology*, New York: Routledge 1995, S. 10.

⁶⁴⁸ Barba/Savarese, *A dictionary of theatre anthropology*, S. 8.

1986 veranstaltete die ISTA einen Kongress in Dänemark zum Thema *The Female Role as Represented on the Stage in Various Cultures*. Barba widmete seinen Vortrag Mei Lanfang: „In the subterranean history of theatre, the presence of Mei Lanfang radiates in all directions. The inspiring energy of this female impersonator has had an intercultural impact which still today subliminally influences our craft and our visions.“⁶⁴⁹ Die Kunst der Darstellung weiblicher Rollen hänge nicht vom Geschlecht des Darstellenden ab, sondern vielmehr von der Art, wie mit Energie umgegangen wird: „This ‚art body‘ – and therefore ‚unnatural body‘“, so Barba, „is neither male nor female.“⁶⁵⁰

Zwei Jahre nach dem Kongress kommt Barba wieder auf Mei Lanfang zu sprechen – diesmal in einem an Phillip Zarrilli (einem Briten, der ostasiatische, vor allem indische, Kampfkünste betreibt) gerichteten Text:

The influence of Mei Lanfang [...] penetrates contemporary theatrical thought and practice through Stanislavski, Tairov, Tretjakov, Eisenstein, Meyerhold, Dullin, Brecht. It does so not as an influence of that generalization which is „Chinese Theatre“ or the genre „Peking Opera“, nor as the confrontation between two cultures, West and East, but as a meeting between craftspersons, different, distant from each other, but who consider themselves, and *are*, colleagues.⁶⁵¹

Barba zufolge ist der Einfluss Mei Lanfangs in Europa bis in die 1980er Jahre hinein spürbar – vor allem durch die Aufzeichnungen und Reflektionen europäischer Theaterleute nach dem Moskauer Gastspiel von 1935. Für ihn, den Theateranthropologen, wird das Zusammentreffen verschiedener Kulturen unter den neuen Gesichtspunkten der transkulturellen Prinzipien ‚Szenisches Bios‘ und ‚Prä-Expressivität‘ zu einem – ganz gewöhnlichen – Treffen zwischen verschiedenen ‚Handwerksleuten‘. Im Mittelpunkt des Interesses steht – 1935 wie in den 1980er Jahren – der Körper des Schauspielers; an ihm wird die gemeinsame, transkulturelle Sprache festgemacht.

Der Weg in Richtung performative Wende und postdramatisches Theater hat sich schon in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts abzuzeichnen begonnen. Bereits im Theater der russischen Avantgarde vollzog sich eine Verlegung der Schwerpunktsetzung: der Körper löste das Wort auf der Bühne ab, das so viele Jahrhunderte die Bühnen dominiert hatte. „Wir wissen, daß die Blütezeiten des Theaters immer dann eintraten, wenn das Theater auf geschriebene Stücke verzichtete und sich seine eigenen Szenarien schuf“⁶⁵² – schreibt Alexander Tairow in seinen zwischen 1915 und 1920 niedergeschriebenen *Aufzeichnungen eines Regisseurs*. Tairow setzte –

⁶⁴⁹ Eugenio Barba: „The Female Role as Represented on the Stage in Various Cultures“, im ISTA Programm 1986, hrsg. v. Richard Fowler, Holstebro, Denmark: ISTA Nordisk Teaterlaboratorium, S. 1.

⁶⁵⁰ Ebenda.

⁶⁵¹ Eugenio Barba to Phillip Zarrilli: About the Visible and the Invisible in the Theatre and about ISTA in Particular Eugenio Barba and Phillip Zarrilli, in: *TDR (The Drama Review)*, Vol. 32, No. 3 (Herbst 1988), S. 7-16.

⁶⁵² Tairow, *Das entfesselte Theater*, S. 111.

wie auch die anderen Regisseure der russischen Avantgarde – den Körper des Schauspielers ins Zentrum seiner Überlegungen und strebte ein von der Fessel der literarischen Vorlage befreites Theater an.

Hans-Thies Lehmann lehnt es in seinen Überlegungen zu einem *Postdramatischen Theater* allerdings explizit ab, die historischen Avantgardebewegungen als Vorbildgeber für die seit den 1970er Jahren auftretende ‚neue vielgestaltige theatrale Diskursform‘, die er als ‚postdramatisch‘ bezeichnet, zu betrachten. Allerdings bestätigt Lehmann, dass sich in den Experimenten der europäischen Theateravantgarde bereits Ansätze und Antizipationen dieses postdramatischen Theaters fanden – auch wenn, wie er schreibt, die Avantgardisten das überkommene Modell der theatralen Repräsentation und Kommunikation nur begrenzt in Frage stellten und das Wesentliche des ‚dramatischen Theaters‘ noch bewahrten.⁶⁵³

Was in jedem Fall nicht bestritten werden kann ist die Valorisierung des Körpers im Theater der russischen Avantgardebewegung, die revolutionär und richtungweisend für postdramatische Entwicklungen war: nicht der dramatische Text, sondern der Schauspieler und sein Körper rückten ins Zentrum der Überlegungen, ‚Ent-literarisierung‘ und ‚Re-theatralisierung‘ formten den Entwicklungsprozess. Großen Beitrag leistete dafür die Auseinandersetzung mit ‚anderen‘, nicht-europäischen Theater- und Schauspieltraditionen.

⁶⁵³ Ebenda, S. 22f.

4. 2. „The Text is inside the Dance“: Ong Keng Sens Experimente mit Brecht und Peking Oper

Beim Gastspiel von Mei Lanfang in Moskau waren viele der bekanntesten Regisseure und Theoretiker der damaligen Zeit anwesend, unter ihnen Sergej Eisenstein, Wsewolod Meyerhold, Alexander Tairow und Sergej Tretjakow; sie alle haben damals über ihre Eindrücke gesprochen und vom großen Nutzen dieses Zusammentreffens für die weitere Entwicklung des sowjetischen bzw. des europäischen Theaters. Doch von ihnen sind nur ganz wenige Experimente bekannt, die aus der Begegnung mit der Peking Oper als einem ‚anderen‘ Theater entstanden sind – eine Tatsache, die wahrscheinlich auf die damalige kulturpolitische Situation zurückzuführen ist.

Etwas anders verhält es sich im Fall von Bertolt Brecht. Nachdem er in Moskau die Vorführungen der chinesischen Schauspieler gesehen hat, notiert er seine Eindrücke in mehreren Texten; diese Texte spielen eine wichtige Rolle für die weitere Entwicklung von Brechts Theorie des epischen Theaters. So bemerkt er etwa bereits im Frühjahr 1935: „Man kann es ablehnen, sich mit dieser Schauspielkunst zu befassen, indem man sie als einen unnachahmlichen Ausdruck asiatischen Volksgeistes hinstellt. Aber es ist sicher, daß einige Prinzipien dieser Schauspielkunst, richtig angewandt, die Darstellungen des zeitgenössischen Lebens auf dem Theater sehr erleichtern würden.“⁶⁵⁴ Vor allem die Körperbewegungen und Gesten Mei Lanfangs faszinierten Brecht: in den stilisierten und formalisierten Körpertechniken fand Brecht Impulse für seine eigenen theoretischen Überlegungen zum epischen Theater.

Mehr als siebenzig Jahre nach Brechts Begegnung mit chinesischer Schauspielkunst in Moskau inszeniert der aus Singapur stammende Regisseur Ong Keng Sen *DER GUTE MENSCH VON SEZUAN* in Linz, der Europäischen Kulturhauptstadt 2009, mit Schauspielern des Linzer Landestheaters. In dieser Inszenierung verbindet der Regisseur Elemente von Brechts epischem Theater mit Darstellungskonventionen der chinesischen Peking Oper – doch: was entsteht dabei? Eine Synthese unterschiedlicher ästhetischer Verfahrensweisen, oder etwas anderes, etwas Neues? Die Auseinandersetzung Ong Keng Sen mit dem Stück und der Theorie von Bertolt Brecht wirft mehrere Fragen auf: Was interessiert einen Regisseur mit asiatischen Wurzeln daran, ein Brecht-Stück in Europa mit asiatischen Schauspieltechniken zu inszenieren? Welche Rolle spielt dabei Brechts Begegnung mit der Peking Oper in Moskau? Was kann aus einem

⁶⁵⁴ Brecht, „Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst“, S. 154.

interkulturellen Austausch von Schauspieltechniken entstehen? Diesen Fragen sollen im Folgenden verhandelt werden.

Die Stück *DER GUTE MENSCH VON SEZUAN*, das Brecht in den Jahren 1939 bis 1941 gemeinsam mit Ruth Berlau und Margarete Steffin schreibt, erzählt eine Geschichte über die ineinander greifenden Grenzen von Gut und Böse. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Prostituierte Shen Te, die einerseits von der Gesellschaft ausgenutzt wird, die aber andererseits selbst die Gesellschaft rund um sich auszunutzen versteht. In der Rolle der Prostituierten verhandelt Brecht marxistische Überlegungen zur Verfremdung des Menschen durch den Kapitalismus, indem er die moralische Schlechtigkeit Shen Tes als Ergebnis ihrer materiellen Armut enthüllt. Den Plot verlegt Brecht in die chinesische Provinz Sezuan, die Symbol für all jene Orte sein soll, an denen Menschen ausgebeutet werden – wie Brecht dem Stück voranstellt.

Auf den ersten Blick war es dieses fiktive China, in das Brecht die Handlung seines Stückes verlegt hatte, das die Neugierde des aus Singapur stammenden Regisseurs Ong Keng Sen auf sich zog: „*DER GUTE MENSCH VON SEZUAN* ist eine deutsche Phantasie über China. Durch seine Imaginationen erreichte er eine noch schärfere Form von Realität und er ebnete damit einen Weg für mich, dasselbe zu tun“, erklärt er. Für seine Inszenierung in Linz wirft er einen Blick auf das Leben von heute: in Avatar-Figuren, wie sie in virtuellen Welten auftauchen, findet er eine Parallele zu Shen Te, der ausgebeuteten Prostituierten, die im Laufe der Handlung die Figur des Shui Ta als ihr böses alter ego konstruiert, um im Universum ihrer Welt überleben zu können. Wenn Menschen in virtuellen Welten versuchen, der Wirklichkeit zu entfliehen, übernehmen Avatare die Funktion von alter egos. Manchmal kommt es vor, dass die Grenzen von virtueller und realer Welt nicht mehr eindeutig gezogen werden und Menschen ihre Avatare aus der virtuellen herausreißen wollen: es entstehen Treffen verschiedener Avatare in bunten Kostümen, bei denen Menschen die virtuelle Realität in die tatsächliche zu übertragen versuchen und gemeinsam in einer Phantasiewelt leben, die virtuellen Geschichten nachzuleben versuchen. Dieses Phänomen – es nennt sich ‚Cosplay‘ (kurz für ‚Costume Roleplay‘) – hat seinen Ursprung in Japan genommen, breitet sich aber auch schon auf den Rest der Welt aus. In diesem Cosplay treffen reale und virtuelle Welt aufeinander. „Ich wollte ein Bild vom heutigen China kreieren“⁶⁵⁵, erklärt Ong Keng Sen. „Das China von heute ist gekennzeichnet durch enormen technischen Fortschritt, der das Leben sowohl befreit als auch eingeschränkt hat. Die Menschen leben heute in einer Gesellschaft von hochentwickelten Kommunikationsmöglichkeiten – doch was ist die Qualität dieser Art von Kommunikation? Wir chatten miteinander durch Zeitzonen hindurch,

⁶⁵⁵ Gespräch zwischen D. P. und Ong Keng Sen in Linz, 25. September 2009.

was vor 10 Jahren noch unmöglich war. Wir werden überall von Videokameras beobachtet, wir streben danach, in chatrooms eine Atmosphäre von Intimität zu erreichen, auch wenn wir weit voneinander entfernt sind.“⁶⁵⁶

Gemeinsam mit dem japanischen Kostümdesigner Mitsushi Yanaihara, der die Schauspieler mit bunten Kostümen in Cosplayer verwandelte, und der chinesischen Videokünstlerin Cao Fei, die mit ihrer Videoprojektion die virtuelle Reise von DER GUTE MENSCH VON SEZUAN eröffnete, lässt Ong Keng Sen das Bild eines fiktionalen Chinas auf der Bühne des Linzer Landestheaters entstehen.

Doch es ist nicht nur das fiktive China als Schauplatz der Handlung, was den Reiz dieses Stückes ausmacht: Brecht zu inszenieren ist immer etwas Besonderes, betont der Regisseur, weil Brecht mit seiner Theorie des epischen Theaters ganz konkrete Anweisungen zur Inszenierung seiner Stücke gegeben hat. Und diese Inszenierungsanweisungen waren zum Teil ein Ergebnis aus Brechts Auseinandersetzung mit einer anderen Form von Theater: vier Jahre bevor er die Arbeit an DER GUTE MENSCH VON SEZUAN aufnahm, war Brecht Mei Lanfang begegnet. „Ich verwende die Brecht’schen Techniken ganz selbstverständlich und natürlich, weil ich glaube, dass das ein ganz natürlicher Weg zu denken ist für mich als Asiate“⁶⁵⁷, stellt Ong Keng Sen fast 75 Jahre nach Brechts Begegnung mit ostasiatischem Theater fest. Als Regisseur mit asiatischen Wurzeln verwendet Ong Keng Sen oft Darstellungskonventionen aus ostasiatischen Schauspieltraditionen in seinen Inszenierungen – etwa in Bezug auf die erzählende, epische Struktur des Plots, auf den Umgang mit Zeit und Raum, und in Bezug auf den Umgang mit dem Körper. So verwendet er auch in seiner Annäherung an DER GUTE MENSCH VON SEZUAN Körperkonzepte aus dem traditionellen chinesischen Theater und versucht, Körper und Text einen etwa gleich hohen Stellenwert einzuräumen. Die Arbeit der Schauspieler mit dem Körper nimmt daher einen zentralen Stellenwert im Probenprozess ein: durch die intensive Auseinandersetzung mit ihrem Körper sollen sie einen Sinn für Sprache und Figur entwickeln: es geht ihm darum, dass sie den dramatischen Text in den rhythmischen Bewegungen wiederfinden, um eine Einheit von Körper und Stimme, Körper und Text zu erreichen. Zu diesem speziellen Training der wichtigsten Techniken und Prinzipien chinesischer Schauspielkunst waren extra zwei Schauspieler aus Singapur nach Linz gekommen.

⁶⁵⁶ Ebenda.

⁶⁵⁷ Ebenda.

Durch die Verflechtung von Brechts theoretischen Schriften und Inszenierungsanleitungen mit seiner eigenen Perspektive auf den Stückinhalt schafft Ong Keng Sen eine außergewöhnliche und – für ein österreichisches Publikum – etwas fremdartige Atmosphäre. Einen zentralen Stellenwert innerhalb der Inszenierung hatte daher das Experimentieren mit Verfremdungseffekten.

Brecht hat seine Theatertheorie vor dem Hintergrund des politischen Ausnahmezustands im Europa der 1920er und 30er Jahren entwickelt, die auch entscheidende Auswirkungen auf sein eigenes Leben hatten: nach dem Brand des Berliner Reichstagsgebäudes flüchtet er am 28. Februar 1933 aus Deutschland. Während seines Aufenthaltes in Moskau 1935 wird ihm die Staatsbürgerschaft entzogen. Im Mai 1941 – wenige Wochen, nachdem er *DER GUTE MENSCH VON SEZUAN* beendet hatte – bekommt er sein Visum für Amerika. Während der langen Jahre im Exil festigen sich seine Überlegungen zum epischen Theater. Seine Notizen zur chinesischen Schauspielkunst, die in jener Zeit entstanden sind, zeigen uns sein eigenes Verständnis – und nicht sein „Missverständnis“ – von dieser speziellen Kunstform, wie Ong Keng Sen betont: Durch die Auseinandersetzung mit der Schauspielkunst Mei Lanfangs konnte etwas Neues entstehen. Im Text *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, 1936 erstmals auf Englisch publiziert, taucht der Verfremdungsbegriff in der Beschreibung der Spielweise des Peking Oper Schauspielers erstmals innerhalb Brechts Schriften auf. Ab diesem Zeitpunkt spielen Techniken der Verfremdung eine wichtige Rolle innerhalb von Brechts Theaterkonzept.

Mittels spezieller Kunstgriffe, die für Schauspieler und Zuschauer des Linzer Landestheaters großteils ungewöhnlich waren, hat Ong Keng den Brechts theoretischen Überlegungen zugrunde liegenden Wunsch, Unerwartetes hervorzubringen und ‚Staunen und Neugierde‘⁶⁵⁸ zu erzeugen, aufgegriffen: etwa durch ein stark körperbetontes, gestenreiches Spiel, durch die Verwendung asiatischer Schauspiel- und Körpertechniken (aus Peking Oper, asiatischen Kampfkünsten, Taijiquan- und Qi Gong-Übungen), durch die Cosplay-Kostüme und durch eine spezielle Inszenierung von ‚Geschlecht‘. Speziell für Schauspieler aus dem deutschen Sprachraum sei die intensive Arbeit mit dem Körper schwierig, erzählt Ong Keng Sen, denn in ihrem Denken ist jemand, der so viel mit dem Körper auf der Bühne arbeitet, eher eine Akrobatin oder ein Tänzer und kein Schauspieler. Von dieser Ansicht unterscheidet sich das Theaterkonzept Chinas vollständig, wo ein einzelner Moment durch drei verschiedene Kunstformen repräsentiert wird: Musik, Tanz und gesprochener oder gesungener Text. Bei der Begegnung mit diesem ‚anderen‘ Theater machte sich bei den Linzer Schauspielern ein Gefühl von Unsicherheit bemerkbar. Viele argumentierten, dass es ihrer Meinung nach ausreichte, den Text zu sprechen; wozu sollten sie

⁶⁵⁸ Brecht, „Über experimentelles Theater“, S. 554.

ihre Worte durch Mimik und Gestik zusätzlich beschreiben? Würde dies nicht ein doppeltes Zeigen – durch Text und Körper – bedeuten? Doch genau in diesem ‚doppelten Zeigen‘ liegt Ong Keng Sen zufolge die Quelle für das, was er ‚Schatten‘ oder ‚Geister‘ der Wahrnehmung nennt: durch mehrere unterschiedliche Blicke auf die Handlung – durch Körper und Text – entsteht ein Gefühl von Unbehagen und Befremden.



Abbildung 39: Szenenphoto aus DER GUTE MENSCH VON SEZUAN, Landestheater Linz:
Episches Theater und chinesische Schauspieltechniken.⁶⁵⁹

Ong Keng Sen spielt in seiner Inszenierung mit Körper und Raum – genau gesagt mit dem Körper im Raum. Die Bühne im ‚Großen Haus‘ des Linzer Theaters ist leer; das einzige Objekt, das sich darauf befindet, ist eine weitere kleine Bühne mit einer Fläche von 4,5 Quadratmetern und einer Höhe von circa einem Meter; sie ist der typischen Bühne der Peking Oper

⁶⁵⁹ Foto: Norbert Artner

nachempfunden. Fast die gesamte Handlung spielt auf dieser kleinen Bühne, was bedeutet, dass der den Schauspielenden zur Verfügung stehende Raum sehr klein ist. In einigen Szenen sind manche Akteure dazu aufgefordert, in Posen zu verharren, während andere weiter agieren. Diese Regieanweisung hat – wie sich herausstellt – einen wesentlichen Einfluss auf das Verhalten der Spielenden: Wären sie allein auf der Bühne, würden sie auf bestimmte Weise (re)agieren, doch wenn sie sich mitten unter ihren in Posen verharrenden Kollegen befinden, verlieren sie ihre Sicherheit.



Abbildung 40: Szenenphoto aus DER GUTE MENSCH VON SEZUAN, Landestheater Linz:

Sehe ich die in Posen verharrenden Schauspieler? Reagiere ich auf sie?⁶⁶⁰

Der Bühnenraum ist nicht leer, sie sind nicht alleine. Ong Keng Sen berichtet: „Ich habe es sehr interessant gefunden, dass die Schauspieler berichtet haben, sich ‚anders‘ zu fühlen: ‚Wir haben das zu zweit geprobt, und plötzlich sind wir hier mit all diesen anderen Menschen; Was soll ich nun fühlen? Mein Körper ist anders, meine Wahrnehmung ist anders. Ich fühle keine Intimität mehr, ich fühle mich wie in einem öffentlichen Raum.“⁶⁶¹ Wenn die Schauspieler der Textvorlage gemäß den Bühnenraum verlassen sollten, der Regisseur sie aber dazu auffordert, zu bleiben, entsteht ein Gefühl der Unsicherheit und Destabilisierung: sie wollen wissen, wie sie sich gegenüber den in Posen Verharrenden verhalten sollen, ob sie auf sie reagieren bzw. sie überhaupt wahrnehmen sollen. Die Wahrnehmung von Körper steht in engem Verhältnis zum Raum, und indem Ong Keng Sen ganz gewöhnliche Bühnenmomente ein klein wenig verändert – etwa den Raum für die agierenden Körper verkleinert – kommen die Schauspieler aus ihrem

⁶⁶⁰ Foto: D. P.

⁶⁶¹ Gespräch zwischen D. P. und Ong Keng Sen in Linz, 25. September 2009.

Gleichgewicht. Dies ist ein Spiel mit Körper und – privatem und öffentlichem – Raum. Es gibt keine Intimität mehr, wenn die Menschen miteinander sprechen; die handelnden Schauspieler auf der Bühne sind immer von anderen, gerade nicht-handelnden, umgeben.

Das Gefühl permanenter Beobachtung wird in der Inszenierung der Rolle der Götter verstärkt: zwei junge Schauspielerinnen übernehmen in Ong Keng Sens Regie die Rolle der drei Götter aus Brechts Text. Eine ist gekleidet wie eine japanische Schülerin – mit blauem Faltenrock, weißer Bluse und hochgezogenen Strümpfen. Sie nimmt gleich zu Beginn ihren Sitzplatz an der Schwelle von der Bühne zum Zuschauerraum ein, dem Publikum den Rücken zeigend, und lässt das Spiel beginnen: auf einer riesigen Leinwand baut sich eine virtuelle Welt auf – ähnlich wie zu Beginn eines Computerspiels. Diese virtuelle Reise durch ein fiktives China dauerte in etwa zehn Minuten; dann hebt sich die riesige Leinwand, und das Schauspiel kann beginnen. Die Schauspielerin in der Rolle der Götter beobachtet die nun folgenden Geschehnisse auf der Bühne aus ihrer distanzierten Position heraus. Vor ihr filmt eine Videokamera Teile ihres Gesichts, die immer dann, wenn sie in die Handlung eingreift, auf über der Bühne hängenden Fernsehschirmen erscheinen.



Abbildung 41: Szenenphoto aus DER GUTE MENSCH VON SEZUAN, Landestheater Linz: Die Göttin und Shen Te.⁶⁶²

⁶⁶² Foto: Norbert Artner

Die Rolle dieser Schauspielerin ist – mit Ausnahme des letzten Bildes, in dem sie ihren Platz verlässt und erstmals die Bühne betritt – auf Worte beschränkt. Neben dieser Schauspielerin gibt es noch eine zweite, von der die drei Götter dargestellt werden: diese – eine chinesische Tänzerin – erscheint immer dann auf der Bühne, wenn ihre Kollegin zu den Figuren spricht. Im Gegensatz zur nur Sprechenden teilt die Tanzende sich ausschließlich mittels der Bewegungen ihres Körpers mit. Ong Keng Sen trennt so in der Rolle der Götter Körperbewegungen und dramatischen Text. Er verzichtet auf die drei Götter in Brechts Text und lässt etwas anderes entstehen: es ist gleichsam ein Spiel mit Identitäten, denn, wie er sagt, „wenn man Identitäten neu formt, werden neue Entdeckungen dabei herauskommen – und diese Entdeckungen können auch widersprüchlich sein.“⁶⁶³ Derartige Widersprüche entstehen in der Neuformung der Rollen der Götter durch die Trennung von Wort und Bewegung – und auch sie rufen beim Publikum ein Gefühl von Unbehagen und Verfremdung hervor. In seinem Text *Über experimentelles Theater*, geschrieben 1939 – also exakt zu der Zeit, als er die Arbeit an DER GUTE MENSCH VON SEZUAN aufnimmt – erklärt Brecht, was er unter dem Begriff der ‚Verfremdung‘ versteht: „Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.“⁶⁶⁴

Techniken, mit denen Staunen und Neugierde erzeugt und Vertrautes fremd gemacht wird, spielen in Ong Keng Sens Inszenierung eine große Rolle. So auch in seiner Lesart der Protagonistin Shen Te: der Regisseur betrachtet seine Interpretation von Brechts Theaterstück als eine Arbeit zwischen Kulturen, zwischen Zeiten – und zwischen Geschlechtern. Es wäre zu einfach gewesen, betont er, die Rolle der Shen Te von einer Schauspielerin spielen zu lassen; der ‚Geschlechter-Kampf‘ muss heute auf eine andere Weise stattfinden als Ende der 1930er Jahre. Brecht begegnete in Moskau dem ‚Frauenrollendarsteller‘ Mei Lanfang, und wenige Jahre später beginnt er die Arbeit an DER GUTE MENSCH VON SEZUAN: „Ich schreibe eben ein Parabelstück ‚Der gute Mensch von Sezuan‘ (mit einer großen Doppelrolle für eine Frau) fertig.“⁶⁶⁵ Die erste englische Übersetzung des Stückes von Eric Bentley erschien im Jahr 1948 unter dem Titel THE GOOD WOMAN OF SETZUAN; diese hier getroffene Setzung ‚Woman‘ ließ – im Gegensatz zum deutschen ‚Mensch‘ – keinen Raum für die Doppeldeutigkeit des Geschlechts. Erst 1990 änderte die Übersetzung von Michael Hoffman den Titel in THE GOOD PERSON OF SICHUAN, was dem deutschen Original viel näher kommt. Ong Keng Sen, der nur die ältere englische Übersetzung

⁶⁶³ Gespräch zwischen D. P. und Ong Keng Sen in Linz, 25. September 2009.

⁶⁶⁴ Bertolt Brecht: „Über experimentelles Theater“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 554. Vgl. dazu Kapitel 5. 1. der vorliegenden Arbeit.

⁶⁶⁵ Brief von Bertolt Brecht an Martin Domke vom 27. August 1939, in: *GBA*, Bd. 28, Nr. 897.

kannte, erklärt, dass er erst durch die Begegnung mit dem deutschen Originaltext die Geschlechtsidentität der Shen Te in Frage stellte: „Die Geschlechtsidentität bekam plötzlich eine neue Perspektive für mich: Ist Gender etwas Fixiertes? Kann ein Mensch eines Tages entscheiden, Mann oder Frau zu sein, ohne dabei aus den Genderkategorisierungen herauszufallen? Können wir mehrere Leben parallel führen? Was für mich all die Jahre so klar war, wurde plötzlich weniger klar. Was, wenn Shen Te/Shui Ta nicht schwarz/weiß, gut/böse, gezeichnet wird, sondern zum Hermaphrodit wird, zum Hybridwesen? Diese Gedanken habe ich dann mit der Idee von ‚Verfremdung‘ verbunden: Vertrautes fremd machen.“ Um eine Atmosphäre zu schaffen, in der das Vertraute – bezogen auf die Geschlechtsidentität – fremd wird, stellt Ong Keng Sen einen ‚transgendered body‘ aus; Shen Te/Shui Ta wird bei ihm von dem Schauspieler Karl Sibelius gespielt: „Brechts Textvorlage hat mich wirklich dazu verleitet, eine neue Position des ‚transgendered body‘ zu finden; ich wusste, dass darin großes Potential lag.“⁶⁶⁶ Ähnlich wie im Umgang mit den Götter-Figuren dekonstruiert der Regisseur auch die festgelegte Identität der Shen Te, um sie dann neu zusammzusetzen.

Techniken der Verfremdung spielen in Ong Keng Sens Inszenierung eine wesentliche Rolle. Indem er Brechts Stücktext und seine theoretischen Schriften, die Musik von Paul Dessau und Schauspieler aus einer europäischen Sprechtheatertradition mit künstlerischen Ausdrucksformen, die großteils dem chinesischen Theater entnommen sind, verbindet, entspricht er Brechts Postulat, Staunen und Neugierde zu erzeugen auf ganz besondere Weise. Doch kann eine Begegnung, bei der verschiedene Performancekulturen miteinander verflochten werden, noch etwas anderes hervorbringen als Verfremdungseffekte?

⁶⁶⁶ Gespräch zwischen D. P. und Ong Keng Sen in Linz, 25. September 2009.

CONCLUSIO

Als Sergej Eisenstein, Alexander Tairow, Bertolt Brecht, Sergej Tretjakow und Wsewolod Meyerhold beim Gastspiel des chinesischen Schauspielers Mei Lanfang im Frühjahr 1935 erstmals künstlerische Verfahrensweisen der Peking Oper beobachteten, kam es zu Begegnungen und Zusammenstößen zwischen Theatertraditionen, die Teil nicht nur von unterschiedlichen, sondern von in völliger Isolation voneinander entwickelten Kulturräumen waren. Am Beginn meiner Arbeit standen die folgende Fragen und Überlegungen: Was ist das Ergebnis dieses interkulturellen Zusammentreffens? Was kann daraus entstehen? Eine Synthese verschiedener ästhetischer Verfahrensweisen, oder vielleicht gar etwas Anderes, etwas Neues? Das heißt: Kann eine Begegnung unterschiedlicher Theatertraditionen Nährboden für ein Theater der Zukunft sein?

Mei Lanfang hat zu einer Zeit den Schauplatz Moskau betreten, in der Stadt und Gesellschaft einem enormen Wandel unterworfen waren, und in der die Politik Stalins sich immer weiter von den Ideen und Vorstellungen der Oktoberrevolution entfernte. Im Frühjahr 1935 galt seit einem halben Jahr für die Kunst das Regelwerk des Sozialistischen Realismus; Spielräume für freie, avantgardistische Experimente ließ die neue Methode nicht. „Das Politische des Theaters“, schreibt Hans-Thies Lehmann,

muss nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen zu denken sein. Politisches Theater wäre somit als eine Praxis gerade nicht der Regel, sondern als Praxis der Ausnahme zu verstehen. Nur die Ausnahme, die Unterbrechung des Regelhaften gibt die Regel zu sehen und verleiht ihr wieder, wenn auch indirekt, den in der fortdauernden Pragmatik ihrer Anwendung vergessenen Charakter radikaler Fragwürdigkeit.⁶⁶⁷

In diesem Sinne war Mei Lanfangs Gastspiel in Sowjetrussland 1935 mit seinen ‚anderen‘ Körperbildern und seiner ‚anderen‘ Schwerpunktsetzung in Bezug auf Inhalt und Form durchaus eine Ausnahme von der Regel, eine Unterbrechung des Regelhaften und Politischen – und somit in der Definition von Lehmann ein ‚politisches Theater‘. Zu einem Zeitpunkt, an dem der Kampf gegen die Dogmen der Macht verloren und die Kunst zur bloßen Propagandaarbeit instrumentalisiert worden war, erschien ein Schauspieler auf den Bühnen von Moskau und Leningrad, dessen Schauspielstil, dessen Körperbild und dessen Formalismus so gar nicht dem Regelwerk des Sozialistischen Realismus entsprachen. Viele der europäischen Theaterleute versuchten zwar, in ihren Argumentationen die staatlichen Vorgaben zu berücksichtigen – wie zum Beispiel Tretjakow, der der Peking Oper ein ‚Potential an Realismus‘ zuspricht, oder

⁶⁶⁷ Hans-Thies Lehmann: *Das Politische Schreiben*, Berlin: Theater der Zeit 2002, S. 17.

Eisenstein, der konstatiert, die Kunst der Sowjetunion würde für den ‚Realismus der höchsten Ordnung‘⁶⁶⁸ kämpfen. Es ist aber in den schriftlichen Aufzeichnungen der Gespräche, den Briefen, Notizen und Aufsätzen nicht zu übersehen, dass das Gastspiel von Mei Lanfang für die ehemaligen Künstler der Avantgarde eine Gelegenheit bot, ihre einstigen Ziele und Ideen noch einmal aufzugreifen und unter dem Eindruck einer ‚anderen‘ Schauspielkunst noch einmal neu zu denken.

„Ich kenne das chinesische Theater nicht [...]. Alles was wir gesehen haben ist inhaltlich absolut fremd für uns. Außerdem kennen wir die chinesische Sprache und Formalitäten des chinesischen Theaters nicht.“⁶⁶⁹ Diese Zeilen sind in einem Artikel Karl Radeks am 23. März 1935 in der *Iswestija* zu lesen, und gewiss haben viele der anwesenden Theaterleute das Spiel Mei Lanfangs ähnlich empfunden. Am Deutlichsten formuliert findet man dies bei Brecht, der in einem Text zugibt, dass es wohl schwierig sei, sich, wenn man Chinesen spielen sieht, frei zu machen von einem Gefühl der Befremdung.⁶⁷⁰ Allerdings kann so ein Gefühl durchaus etwas Konstitutives in sich haben – wie Hans-Georg Gadamer es formuliert hat: „Im Fremden das Eigene zu erkennen, in ihm heimisch zu werden, ist die Grundbewegung des Geistes, dessen Sein nur Rückkehr zu sich selber aus dem Anderssein ist.“⁶⁷¹ Damit allerdings aus einer Begegnung mit Fremdem ein konstitutives Moment werden kann, muss man sich ihm aussetzen. Das bedeutet: kein Vergleich, kein Ausgleich, sondern ein Zusammenprallen von Unterschiedlichem. Es geht darum, Störungen der Ordnung zuzulassen, denn erst dann läßt uns das Fremde – mit Bernhard Waldenfels gesprochen – „im Entzug rückstoßartiges Eigenes entdecken.“⁶⁷²

Das Moskauer Gastspiel von Mei Lanfang scheint ein derartiges Zusammenprallen gewesen zu sein. Es brachte Gewohnheiten zum Erschüttern, Kategorien in Unordnung, es war eine Störung, eine Unterbrechung der politischen Ordnung. Durch die Begegnung mit Mei Lanfangs Schauspielkunst nahmen die europäischen Theaterleute Abstand zu ihren eigenen Ideen und konnten aus einer Distanz heraus auf ihr eigenes Tun, ihre eigene Theorie und ihre eigene (Kultur-) Geschichte zurückblicken.

Die europäischen Theaterleute waren sich sehr bald darüber einig, dass die Kunst Mei Lanfangs ihre eigene Arbeit beeinflussen würde: „I profoundly believe that the newest technical achievements in the Soviet theater grew on the roots of conventional theater in exotic countries,

⁶⁶⁸ All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries, *Mei Lanfang and the Chinese Theatre*, S. 41.

⁶⁶⁹ Radek, „Das alte China spricht über Neues“, S. 4.

⁶⁷⁰ Brecht, „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“, S. 206.

⁶⁷¹ Gadamer, *Gesammelte Werke*, S. 11.

⁶⁷² Waldenfels, *Topographie des Fremden*, S. 114.

mainly Japan and China“, behauptet etwa Wsewolod Meyerhold, und weiter: „a certain union of devices of Western-European and Chinese theaters will occur.“⁶⁷³ Der Filmregisseur Eisenstein schließt sich mit seinen Kommentaren Meyerhold an, wenn er sagt: „Ich denke, dass es für uns, die wir jetzt für den Sozialistischen Realismus kämpfen, von großem Nutzen war, einzusehen, dass diese sozusagen mikroskopisch angemessene Aufführung unsere Kunst bedeutend fördern kann.“⁶⁷⁴ Ebenso Alexander Tairow, der davon überzeugt ist, „daß Mei Lan’fans Theater uns, unser Theater beeinflussen wird.“⁶⁷⁵ Und schließlich formuliert auch Bertolt Brecht seine Meinung auf ähnliche Weise: „Man kann es ablehnen, sich mit dieser Schauspielkunst zu befassen, indem man sie als einen unnachahmlichen Ausdruck asiatischen Volksgeistes hinstellt. Aber es ist sicher, dass einige Prinzipien dieser Schauspielkunst, richtig angewandt, die Darstellung des zeitgenössischen Lebens auf dem Theater sehr erleichtern würden.“⁶⁷⁶

Doch was ist tatsächlich geblieben nach dem Zusammentreffen von Peking Oper und Sozialistischem Realismus in Moskau 1935?

Seit der performativen Wende in den 1960er Jahren wird dem Körper im Theater wieder mehr Beachtung geschenkt. Auch der von Hans-Thies Lehman postulierte Begriff des ‚Post-dramatischen‘ bezeichnet ein Theater ‚nach‘ dem Paradigma ‚Drama‘. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etabliert sich in der westlichen Welt die Theateranthropologie, deren Forschungsinteresse dem transkulturellen Vergleich des menschlichen Körpers in performativen Situationen gilt. In diesem Kontext – 50 Jahre nach dem Gastspiel in Moskau – taucht plötzlich der Name Mei Lanfangs wieder auf. Eugenio Barba, Gründer der International School of Theatre Anthropology, behauptet 1986: „The inspiring energy of this female impersonator has had an intercultural impact which still today subliminally influences our craft and our visions“⁶⁷⁷, und ein Jahr später: „The influence of Mei Lanfang [...] penetrates contemporary theatrical thought and practice through Stanislavski, Tairov, Tretjakov, Eisenstein, Meyerhold, Dullin, Brecht.“⁶⁷⁸ Zu dem Zeitpunkt, als Barba diese Zeilen schreibt, hatte der schwedische Slavist Lars Kleberg das Gesprächsprotokoll vom 14. April 1935 noch nicht in den Moskauer Archiven wiedergefunden, und ob Barba das Programmheft der VOKS gekannt hatte, kann bezweifelt werden. Allerdings tauchte der Name des chinesischen Schauspielers in einigen Texten jener Theaterleute immer

⁶⁷³ Vendrovskaia/Fevral’skii, *Tvorcheskoe Nasledie Vs. E. Meierbol’da* [The Creative Legacy of V. E. Meyerhold], Moskau, S. 121. Vgl. auch Meyerhold: *Écrits sur le Théâtre*, Bd. 4, S. 29.

⁶⁷⁴ Sergej Eisenstein in der Diskussionsrunde vom 14. April 1935, zitiert nach: Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 95.

⁶⁷⁵ Alexander Tairow in der Diskussionsrunde vom 14. April 1935, zitiert nach: Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, S. 92.

⁶⁷⁶ Brecht, „Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst“, S. 154.

⁶⁷⁷ Barba, „The Female Role as Represented on the Stage in Various Cultures“, S. 1.

⁶⁷⁸ Barba, „About the Visible and the Invisible in the Theatre and about the ISTA in Particular“, S. 7-16.

wieder auf, die das europäische Theater des 20. Jahrhunderts entscheidend mitgeprägt hatten. Auffällig in ihren Bemerkungen über den chinesischen Schauspieler war die Faszination des körperlichen Ausdrucks, der hoch stilisierten, kunsthaften und gestenreichen Spielweise, die immer wieder betont wurde. Eugenio Barba, dessen Blick in erster Linie ebenfalls auf den Körper des Schauspielers gerichtet ist, ist dieser Einfluss der Begegnung mit Mei Lanfang auf diese Theaterleute offensichtlich durchaus bewusst: Sie hatten gewissermaßen einen gedanklichen Umweg über China genommen, um durch die Auseinandersetzung mit dem chinesischen Theater und seinen Schauspieltechniken einen neuen Blick auf ihr eigenes zu bekommen. Denselben Umweg nimmt auch Barba; ihm geht es um die Entdeckung ‚transkultureller Prinzipien‘ – etwas, was auch Bertolt Brecht schon 1930 in Auseinandersetzung mit japanischen Schauspieltechniken gesucht hatte, als er notiert, dass es wohl einen technischen Standard geben müsse, etwas nicht Individuelles, sondern etwas Einbaubares, Transportables.⁶⁷⁹

Das Ergebnis eines Zusammentreffens unterschiedlicher Schauspieltraditionen kann aber nicht in einer simplen Aneinanderreihung und Synthese transportabler, einbaubarer Verfahrensweisen liegen. Was daraus entsteht sind vielmehr Verschmelzungen und Verflechtungen, die etwas gänzlich Neues hervorbringen: etwa eine neue Herangehensweise der Inszenierung von *WEHE DEM VERSTAND* von Wsewolod Meyerhold im Herbst 1935, in der, wie er selbst schreibt, ein anderer Bühnenrhythmus und Bühnenbau zu bemerken war, oder in den Verfremdungseffekten des epischen Theaters Brechts, die in der Zeit ihrer Entstehung etwas gänzlich Neues und Anderes als das bisher Dagewesene waren. Nur eine Dekonstruktion der Theorie enthüllt den Einfluss der Peking Oper auf diese Kunstgriffe; für die Zuschauer ist dies nicht mehr erkennbar – Meyerhold und Brecht hatten sie zu einem Teil ihrer eigenen Theaterreformen gemacht.

Im Jahr 2009 inszeniert Ong Keng Sen, Theaterregisseur aus Singapur, für die Kulturhauptstadt Linz Brechts Parabel *DER GUTE MENSCH VON SEZUAN*. Schauspieler des Linzer Landestheaters spielen ein Stück nach der Theorie des epischen Theaters, die Musik entstammt der Feder Paul Dessaus, die Kostüme sind bunt und schrill und tragen Züge des japanischen ‚Costume Roleplays‘, die Körpertechniken sind großteils ostasiatischen Schauspieltraditionen entnommen. Ong Keng Sen nimmt Brechts Auseinandersetzung mit dem chinesischen Theater zum Anlass, um mehr als siebenzig Jahre danach eine ähnliche Situation zu schaffen: unterschiedliche (Theater)Kulturen prallen aufeinander, um dabei etwas Neues, etwas noch nie Dagewesenes hervorzubringen.

⁶⁷⁹ Brecht, „Über die japanische Schauspieltechnik“, S. 751.

Ong Keng Sens Sichuan-Projekt in Linz brachte – ähnlich wie das Gastspiel von Mei Lanfang 1935 – Traditionen zum Erschüttern und Gewohnheiten in Unordnung. Wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde, bedeutet Interkulturalität mehr als ein Überschreiten von Kulturen: Um das Fremde für das Eigene produktiv machen zu können ist es notwendig, dass man sich ihm aussetzt. Man muss Gefühle von Befremden und Destabilisierungen zulassen, um – und noch einmal sei hier Waldenfels zitiert – „im Entzug rückstoßartiges Eigenes zu entdecken“.⁶⁸⁰

Dies ist genau das, was Meyerhold, Eisenstein, Brecht, Tretjakow, Tairow und die vielen anderen Zuschauer des Moskauer Gastspiels von Mei Lanfang erfahren haben – und auch das, was Ong Keng Sen in Linz gezeigt hat: es geht nicht um eine Fusion von ‚Eigenem‘ und ‚Fremdem‘, von epischem Theater, Biomechanik, Sozialistischem Realismus und Peking Oper, sonder vielmehr um ein Zusammenprallen von Kulturen, von unterschiedlichen Techniken und ästhetischen Verfahrensweisen, das Schauspieler und Zuschauer in einen Zustand des Ungleichgewichts versetzt. Aus einer derartigen Erfahrung heraus entsteht etwas Anderes, etwas gänzlich Neues, das Grundlage für ein neues, zukünftiges Theater sein kann.

⁶⁸⁰ Waldenfels, *Topographie des Fremden*, S. 114.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio: *Ausnahmezustand*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004.
- AGAMBEN, Giorgio: *Nymphae*, Berlin: Merve 2005.
- ALL-UNION SOCIETY FOR CULTURAL RELATIONS WITH FOREIGN COUNTRIES [Hg.]: *Mei Lanfang and the Chinese Theatre. On the Occasion of his Appearance in the U.S.S.R*, Moskau, Leningrad: 1935.
- AN, Zhiqiang: „Im Westen den Osten neu entdecken“, in: *Lebendige Erinnerungen – Xiqu. Zeitgenössische Entwicklungen im chinesischen Musiktheater*, hrsg. v. Tian Mansha und Johannes Odenthal, Berlin: Theater der Zeit 2006, S. 52-59.
- ANONYM: „Chinese Plays, Real and False“, in: *The Literary Digest*, 13. 3. 1920.
- ANONYM: „Foreign Producers and the Soviet Stage“. *Moscow News*, 4. 4. 1935.
- ANONYM: „Postanovlenie o likvidatsii Teatra im. Meierkhol'da“, in: *Teatr*, No. 1 (1938), S. 1.
- ANONYM: „The Gentlemanly ‚Leading Lady‘ of China“, in: *The Literary Digest*, 23. 8. 1924.
- ANONYM: Artikel im *Pariser Tageblatt*, Jg. 3. 1935, Nr. 726 (08. 12. 1935), S. 4.
- APOLLINAIRE, Guillaume: „L'esprit nouveau et les poètes“ (1917), in: G. A.: *Oeuvres complètes*, hrsg. v. M. Décaudin, Bd. 3, Paris 1966, S. 907-910.
- ARENDT, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, München, Zürich: Piper¹³2009.
- ARISTOTELES: *Poetik*, Stuttgart: Reclam 1999.
- ARTAUD, Antonin: „Die Inszenierung der Metaphysik“ [Text eines am 10. Dezember 1931 an der Sorbonne in Paris gehaltenen Vortrages], in: A. A.: *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz 1996, S. 35-50.
- ARTAUD, Antonin: „Orientalisches und Abendländisches Theater“, in: A. A. *Das Theater und sein Double*, S. 73-78.
- ARTAUD, Antonin: *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz 1996.
- AUSLIN, Michael: „The Sick Man of Asia“, in: *Foreign Policy (Washington DC)*, April 2009.
- BACHTIN, Michail: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt/Main: Fischer 1989.
- BARBA, Eugenio: „The Female Role as Represented on the Stage in Various Cultures“, im ISTA Programm 1986, hrsg. v. Richard Fowler, Holstebro, Denmark: ISTA Nordisk Teaterlaboratorium.
- BARBA, Eugenio: „About the Visible and the Invisible in the Theatre and about ISTA in Particular“. Eugenio Barba and Phillip Zarrilli, *TDR*, 1988, Vol. 32, No. 3 (Herbst 1988), S. 7-16.
- BARBA, Eugenio: *The Paper Canoe: A guide to theatre anthropology*, New York: Routledge 1995.
- BARBA, Eugenio/Nicola Savarese: *A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer*, London: Routledge 2004.
- BARCK, Karlheinz: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart: Metzler 2000-2005.
- BARTHES, Roland: „Diderot, Brecht, Eisenstein“, in: R. B.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990.
- BARTHES, Roland: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981.
- BARTHES, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990.
- BARTHES, Roland: *Die belle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989.
- BAUER, Wolfgang: *Geschichte der chinesischen Philosophie. Konfuzianismus, Daoismus, Buddhismus*, München: Beck 2006.
- BELINSKI, Wissarion G.: *Aufsätze zur russischen Literatur. Wissarion G. Belinski*, hrsg. v. Karl Junghans, übersetzt von Alfred Kurella, Leipzig: Reclam 1962.
- BENJAMIN, Walter: „Aus dem Brecht-Kommentar“, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v.

- Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, hier Bd. II.2 S. 506-510.
- BENJAMIN, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, 3. Fassung, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, hier Bd. I. 2, S. 471-508.
- BENJAMIN, Walter: „Das Passagen-Werk“, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, hier Bd. V.I. und V. II.
- BENJAMIN, Walter: „Der Autor als Produzent“, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, hier Bd. II. 2, S. 683-701.
- BENJAMIN, Walter: „Moskauer Tagebuch“, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, hier Bd. 6, S. 292-409.
- BENTLEY, Eric: „The Turning Point. Retrospection on The History of Theatre of The First Half of The Century“, in: *The Month*, Heft 018/1950.
- BERLINER ENSEMBLE [Hg.]: *Theaterarbeit*, Berlin: Henschel 1961.
- BOCHOW, Jörg: *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, Berlin: Alexander 1997.
- BOEHM, Gottfried/Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller [Hg.]: *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München: Wilhelm Fink 2007.
- BOEHNCKE, Heiner [Hg.]: *Sergej Tretjakow. Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze Reportagen Porträts*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972.
- BÖHME, Hartmut: „Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs“, in: Renate Glaser/Matthias Luserke [Hg.], *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*. Opladen 1996, S. 48-68.
- BORDWELL, David: *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, Massachusetts (u. a.): Harvard Univ. Pr. 1993.
- BOWN, Matthew Cullerne: *Socialist Realist Painting*, New Haven and London: Yale University Press 1998.
- BRANDSTETTER, Gabriele: „Attitüden und Posen. Figuration als Bild und als Performance“, in: Atsuko Onuki/Thomas Pekar: *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung*. München: Iudicum 2006, S. 163-174.
- BRANDSTETTER, Gabriele: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Berlin: Theater der Zeit 2005.
- BRANDSTETTER, Gabriele: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*. Berlin: Theater der Zeit 2005.
- BRANDSTETTER, Gabriele: *Tanz als Anthropologie*, München: Fink 2007.
- BRANDSTETTER, Gabriele/Hortensia Völckers [Hg.]: *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Wien: Hatje Cantz 2000.
- BRANDSTETTER, Gabriele/Sybille Peters [Hg.]: *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München: Wilhelm Fink 2002.
- BRAUN, Edward: *Meyerhold on Theatre*, London: Methuen 1969.
- BRECHT, Bertolt: „[Der Weg zu großem zeitgenössischem Theater]“, in: *GBA* 21, S. 377-381.
- BRECHT, Bertolt: „[Die große und die kleine Pädagogik]“, in: *GBA*, Bd. 21, S. 396.
- BRECHT, Bertolt: „[Theater und Publikum]“, in: *GBA* 22.1, S. 125.
- BRECHT, Bertolt: „[Theater und Publikum]“, in: *GBA*, Bd. 22. 1, S. 125.
- BRECHT, Bertolt: „Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘“, in: *GBA*, Bd. 24, S. 78-79.
- BRECHT, Bertolt: „Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst“, in: *GBA*, Bd. 22.2, S. 151-155.
- BRECHT, Bertolt: „Brief an Johannes R. Becher“, Anfang/Mitte Januar 1935, in: *GBA*, Bd. 28, S. 478.

- BRECHT, Bertolt: „Dialog über Schauspielkunst“, in: *GBA*, Bd. 21, S. 279-282.
- BRECHT, Bertolt: „Die Beibehaltung der Gesten durch verschiedene Generationen“, in: *GBA* 22.1, S. 127-129.
- BRECHT, Bertolt: „Inbesitznahme der großen Metro durch die Moskauer Arbeiterschaft am 27. Mai 1935“, in: *GBA* 12, S. 43-45.
- BRECHT, Bertolt: „Ist das Volk unfehlbar?“, in: *GBA*, Bd. 4, S. 435f.
- BRECHT, Bertolt: „Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt“, in: *GBA*, Bd. 22.2, S. 641-659.
- BRECHT, Bertolt: „Mehr guten Sport“, in: *GBA*, Bd. 21, S. 119-122.
- BRECHT, Bertolt: „Theater“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 129.
- BRECHT, Bertolt: „Thesen über die Aufgabe der Einfühlung in den theatralischen Künsten“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 175-176.
- BRECHT, Bertolt: „Über das Theater der Chinesen“, in: *GBA*, Bd. 22. 1, S. 126.
- BRECHT, Bertolt: „Über die japanische Schauspieltechnik“, in: *GBA*, Bd. 21, S. 391-392.
- BRECHT, Bertolt: „Über die Zuschaukunst“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 124-125.
- BRECHT, Bertolt: „Über ein Detail des chinesischen Theaters“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 126-127.
- BRECHT, Bertolt: „Über eine neue Dramatik“, in: *GBA*, Bd. 21, S. 234-239.
- BRECHT, Bertolt: „Über experimentelles Theater“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 540-557.
- BRECHT, Bertolt: „Über Stoffe und Form.“ In: *GBA*, Bd. 21, S. 302-304.
- BRECHT, Bertolt: „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 200-210.
- BRECHT, Bertolt: „Vergnügungstheater oder Lehrtheater?“, in: *GBA*, Bd. 22.1, S. 106-116.
- BRECHT, Bertolt: „Volkstümlichkeit und Realismus [2]“, in: *GBA*, Bd. 22, S. 413-416.
- BRECHT, Bertolt: Brief an Helene Weigel, Moskau, Mitte März 1935, in: *GBA*, Bd. 28, S. 495.
- BRECHT, Bertolt: *Epische dramy. Peregov s neetskogo i vvodnyj etjud S. M. Tretjakova*. Moskau-Leningrad: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoj literatury 1934.
- BRECHT, Bertolt: Inbesitznahme der großen Metro durch die Moskauer Arbeiterschaft am 27. Mai 1935. In: *GBA*, Bd. 12, S. 43-45.
- BRECHT, Bertolt: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBA)*, hrsg. v. Werner Hecht/Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlef Müller, 30 Bde., Berlin, Weimar: Aufbau, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988-2000.
- BULLOCK, Philip Ross: „Staging Stalinism: The Search for a Soviet Opera in the 1930s“, in: *Cambridge Opera Journal*, 2006, 18/1, S. 83-108.
- BÜRGER, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.
- BUTLER, Judith: „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Uwe Wirth, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 301-320.
- BUTLER, Judith: *Körper von Gewicht. Gender Studies*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995.
- CAMMANN, Schuyler: „The evolution of magic squares in China“, in: *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 80, 2 (April/Juni 1969), S. 116-124.
- CASSIRER, Ernst: *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen: Mohr 1932.
- CHEN, Baiche/Dong, Jian: *Zhongguo xiandai xiju shigao (The Manuscript of the History of the Chinese Modern Theatre)*. Beijing, Zhongguo xiju chubanshe (China Theatre Publishing House), 1989
- CHEN, PERCY: „High spots of the recent visit of Mei Lan-Fang to the Soviet Union“, in: *The China weekly Review*, 18. Mai 1935, S. 394.
- CHINESISCHE AKADEMIE DER KÜNSTE [Hg.]: *Die chinesische Oper. Geschichte und Gattungen. Ein Handbuch in Text und Bild*, Mainz am Rhein: Schott Music 2008.
- CHLEWNJUK, Oleg: *Das Politbüro. Mechanismen der politischen Macht in der Sowjetunion der dreißiger Jahre*, Hamburg: Hamburger Ed. 1998.
- CRAIG, Edward Gordon: „Der Schauspieler und die Über-Marionette“, in: E. G. C.: *Über die Kunst des Theaters*. Berlin: Gerhardt 1969, S. 51-73.
- CRAIG, Edward Gordon: „Memories of Isadora Duncan“, in: *The Listener*, Volume XLVII, no.

- 1214, June 5, 1952.
- CRAIG, Edward Gordon: „Only – A Note by C.G.Smith“, in: *The Mask*, 13 (1927), S. 73f.
- CRAIG, Edward Gordon: „Some Weeks in Moskow“, in: *Drama*, London: British Theatre Association, 14 (1935), S. 4-6.
- CRAIG, Edward Gordon: „The Actor and the Über-Marionette“, in: *The Mask*, Heft 2, 1908.
- CRAIG, Edward Gordon: „The Japanese Dance by Marcelle Azra Hinckes“ (Book Review), in: *The Mask*, Vol. III, nos. 4-6, Oktober 1910.
- CRAIG, Edward Gordon: „The Russian Theatre To-Day“, in: *London mercury*, Jg/Heft XXXII, 192, S. 529-538.
- CRAIG, Edward Gordon: Artikel in *The Mask* 9 (1923), S. 33.
- CRAIG, Edward Gordon: *Daybook VIII*, April 1935 (Courtsey of the Harry Ransom Humanities Research Center, the University of Texas at Austin, publiziert in: Min Tian: „Gordon Craig, Mei Lanfang and the Chinese Theatre“, in: *Theatre Research International*, Vol. 32/2, 2007, S. 161-177).
- DA PIACENZA, Domenico: *De arte saltendi & choreas ducendi. Dela arte di ballare et danzare*, einzusehen in der Handschriftenabteilung der Bibliothèque Nationale in Paris (fonds it. 972).
- DAHLKE, Günther und Lilli Kaufmann [Hg.]: *...wichtigste aller Künste. Lenin über den Film. Dokumente und Materialien*, Berlin: Henschel 1970.
- DANIEL, Ute: *Kompendium Kulturgeschichte*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004.
- DAVIES, Joseph E.: *Als USA-Botschafter in Moskau. Authentische und vertrauliche Berichte über die Sowjetunion bis Oktober 1941*, Zürich  1943, S. 133f.
- DESCARTES, René: „Sechste Meditaion“, in: Descartes: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie (Meditationes de prima philosophia)*, Hamburg: Felix Meiner 1959, S. 129-161.
- DOUGLAS, Mary: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1974.
- DUNCAN, Isadora: „Reflections, after Moscow (1927)“, in: I. D.: *The Art of Dance*, hrsg. v. Shaldon Cheney, New York: Theatre Arts Books 1977, S. 116-120.
- DUNCAN, Isadora: *Der Tanz der Zukunft/The Dance of the Future. Eine Vorlesung*, Leipzig: Diederichs 1903.
- DUNCAN, Isadora: *The Art of Dance*, hrsg. v. Shaldon Cheney, New York: Theatre Arts Books 1977.
- EIMERMACHER, Karl: *West-östliche Spiegelungen: Neue Folge*, Band 2: *Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen. Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit*, München: Fink 2006.
- EISENSTEIN, Sergej: „Béla vergisst die Schere“, in: S. E.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 50-57.
- EISENSTEIN, Sergej: „Dramaturgie der Film-Form“, in: S. E.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 88-111.
- EISENSTEIN, Sergej: „La Messa in scena di ‚Mosca seconda‘ al Teatro della Rivoluzione“, in: S. E.: *Il Movimento Espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di Pietro Montani, Venezia: Marsilio 1998, S. 81-85. Russisches Original: „K postanovke p’esu Zachi ‚Moskva vtoraja‘ v Teatre Revoljucii“ (1934), Manuskript, Moskau, RGALI, Fondo 1923, No. 853.
- EISENSTEIN, Sergej: „Montage der Attraktionen“, in: S. E.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 9-14.
- EISENSTEIN, Sergej: „Montage der Filmattraktionen“, in: S. E.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 15-40.
- EISENSTEIN, Sergej: *Il Movimento Espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di Pietro Montani, Venezia: Marsilio 1998.
- EISENSTEIN, Sergej: *Immoral Memories*, Houghton Mifflin: Boston 1983.
- EISENSTEIN, Sergej: *Immoral Memories*. Houghton Mifflin: Boston, 1983,
- EISENSTEIN, Sergej: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

- ENGELS, Friedrich: „Bewegungen auf dem Kontinent“, in: *Karl Marx und Friedrich Engels Werke*, Bd. 1, Berlin: Dietz ⁸1972, S. 497f.
- ENGELS, Friedrich: „Engels an Minna Kautsky in Wien“, London, 26. November 1885, in: *Karl Marx und Friedrich Engels Werke*, Bd. 36, Berlin: Dietz ²1973, S. 392-394.
- ETKIND, Alexander: *Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Rußland*, Leipzig: Kiepenheuer 1996.
- FAIRBANK, John King: *The Great Chinese Revolution 1800-1985*, New York: Harper & Row 1987.
- FEI, Faye Chunfang: *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, Michigan: The University of Michigan Press 1999.
- FISCH, Jörg: „Zivilisation, Kultur“, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhard Koselleck [Hg.]: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, 8 Bde., Stuttgart: Klett-Cotta 1972-1997, Bd. 7 (1992), S. 679-774.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004.
- FISCHER-LICHTE, Erika/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat [Hg.]: *Performativität und Ereignis*, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2003.
- FISCHER-LICHTE, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005.
- FITZPATRICK, Sheila : *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, Ithaca, London: Cornell University Press 1992.
- FOUCAULT, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981.
- FOUCAULT, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.
- FUCHS, Georg: *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater*, München: G. Müller 1909.
- GADAMER, Hans-Georg: *Gesammelte Werke*, Bd. 2 (UTB 2115), Tübingen: J. C. B. Mohr 1999.
- GEIGER, Heinrich: *Philosophische Ästhetik im China des 20. Jahrhunderts: Ihre Stellung zwischen Tradition und Moderne. Problemgeschichtliche Darstellung in zwei Punkten und Bibliographie*, Frankfurt/Main, Wien (u. a.): Lang 1987.
- GISSENWEHRER, Michael: *Chinas Propagandatheater 1942-1989*, München: Herbert Utz 2008.
- GLADKOV, Aleksandr: „Meierkhol'd govorit“, in: *Novyi mir*, Nr. 8, 1961, S. 217.
- GLASER, Renate/Matthias Luserke [Hg.]: *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*, Opladen: Westdt. Verlag 1996.
- GOETHE, Johann Wolfgang von: „Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt“, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, 26 Bde., hrsg. v. Karl Richter, München, Wien: Carl Hanser 1985-1998, Bd. 3.2 (1990), S. 173f.
- GOLDMAN, Wendy Z.: *Women, the State & revolution: Soviet family policy and social life, 1917-1936*, New York: Cambridge University Press 1993.
- GRAF, Oskar Maria: *Reise in die Sowjetunion 1934. Mit Briefen von Sergej Tretjakow*, hrsg. v. Hans-Albert Walter, Darmstadt [u. a.]: Luchterhand 1974.
- GRÖSCHNER, Annett: „Ein Ding des Vergessens. Sergej Tretjakow wiederlesen“, in: *Politische Künste. Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis*, hrsg. von Stephan Porombka/Wolfgang Schneider/Volker Wortmann, Tübingen: Francke 2007, S. 13-26.
- GROYS, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München, Wien: Hanser 1988.
- GROYS, Boris/Max Hollein [Hg.]: *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*, Frankfurt/Main: Schirn Kunsthalle 2003.
- GROYS, Boris/Michael Hagemester [Hg.]: *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005.
- GRUBER, Klemens: *Die polyfrontale Avantgarde. Medien und Künste 1922-1940*, Univ. Habil., Wien 2004.
- HALAND, Paul/Bodo Uhse: Gegenrezension zu Alfred Kantorowicz' Rezension zu Brechts Dreigroschenroman, in: *Unsere Zeit*, Heft 2/3, April 1935, S. 65-67.
- HAN, Byung-Chul: *Abwesen*, Berlin: Merve 2007.

- HARTMANN, Anne: „Traum und Trauma Sowjetunion“, in: Karl Eimermacher/Astrid Volpert [Hg.]: *Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen: Russen und Deutsch in der Zwischenkriegszeit*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 369-424.
- HAUPTMANN, Elisabeth: „Notizen über Brechts Arbeit 1926“, in: *Sinn und Form 2. Sonderheft Bertolt Brecht*, H. 1-3, 1957, S. 243.
- HECHT, Werner: *Brecht-Chronik. 1898-1956*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.
- HEEKE, Matthias: *Reisen zu den Sowjets. Der ausländische Tourismus in Russland 1921-1941*, Münster: Lit 2003.
- HEGEL, G. W. F.: „Gymnasialrede“, gehalten am 29. September 1809. In: G. W. F. H.: Studienausgabe in drei Bänden, Frankfurt/Main: Fischer 1968, Bd. I, S. 35.
- HEGEL, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik (I), in: G. W. F. H.: Werke (20 Bde.), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970, hier Bd. 13.
- HEINE, Heinrich: „Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris 1831“, in: *Heines Werke*. Säkularausgabe, Bd. 7 (1970), S. 7-61.
- HEINE, Heinrich: „Französische Zustände“, in: *Heines Werke*. Säkularausgabe, Bd. 7 (1970), S. 65-308.
- HEISE, Wolfgang: *Realistik und Utopie. Aufsätze zur deutschen Literatur zwischen Lessing und Heine*, Berlin: Akad. Verlag 1982.
- HERTZER, Dominique: *Das Leuchten des Geistes und die Erkenntnis der Seele. Die medizinische Vorstellung des Seelischen als Ausdruck philosophischen Denkens – China und das Abendland*, Frankfurt/Main: VAS – Verlag für Akademische Schriften 2006.
- HÖLLMANN, Thomas O.: *Das alte China. Eine Kulturgeschichte*, München: C. H. Beck 2008.
- HU, Dongsheng/Sy Yi/Han Xibai/Hou Shuping [Hg.]: *Zhongguo jinju-shi [Die Geschichte der chinesischen Peking Oper]*, Teil II, Peking: Zhongguo xiju chubanshe 1990.
- JAEGGI, Rahel: *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*, Frankfurt/Main: Campus 2005.
- JARMATZ, Klaus/Simone Barck/Peter Diezel [Hg.]: *Exil in der UdSSR*, Frankfurt/Main: Röderberg 1979.
- JONSCHER, Beate: *Viktor Šklovskij. Leben und Werk bis zum Beginn der dreißiger Jahre unter besonderer Berücksichtigung des Verfremdungsbegriffes und seiner Entwicklung*, Jena: Jenzig-Verlag 1994.
- JULLIEN, Francois: *Der Umweg über China. Ein Ortswechsel des Denkens*, Berlin: Merve 2002.
- KALININ, M. I.: „Überreichung der Orden den Mitarbeitern der Kinematographie. Rede des Genossen M. I. Kalinin“, in: *Iswestija*, 28. Februar 1935.
- KAMENEVA, O. D.: „The U.S.S.R. Society for Cultural Relations with Foreign Countries“, in: *Pacific Affairs*, Vol. 1, No. 5, Oktober 1928, S. 6-8.
- KAMPER, Dietmar/Christian Wulf [Hg.]: *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982.
- KANTOROWICZ, Alfred: „Brechts ‚Der Dreigroschenroman‘“, in: *Unsere Zeit VII*. 12. Dezember 1934, S. 61f.
- KENKÔ, Yoshida: *Tsurezuregusa. Betrachtungen aus der Stille*, Frankfurt/Main: Insel 1978.
- KHOROSHILOV, Pavel/Klaus Klemp [Hg.]: *Nackt für Stalin. Körperbilder in der russischen Fotografie der 20er und 30er Jahre*, Frankfurt/Main: Anabas 2003.
- KIM, Suk-Young: „From Imperial Concubine to Model Maoist: The Photographic Metamorphosis of Mei Lanfang“, in: *Theatre Research International*, 31, 1/2006, S. 37-53.
- KLEBERG, Lars: „Lebendige Impulse für die Kunst“, in: *Balagan. Slawisches Drama, Theater und Kino*, hrsg. von Walter Koschmal/Herta Schmid, München: Kubon und Sagner 1996, S. 86-100. (Anmerkung: es handelt sich hierbei um die deutsche Übersetzung des von Lars Kleberg gefundenen Gesprächsprotokolls einer Diskussionsrunde vom 14. April 1935 in Moskau (Fundort und Signatur: CGAOR SSSR (Central'nyj Gosudarstvennyj Archiv Oktjabr'skoj Revolucii SSSR), F. 5283, op. 4, ed. Chr. 211).
- KOENEN, Gert: *Utopie der Säuberung. Was war der Kommunismus?*, Berlin: Alexander Fest 2¹⁹⁹⁹.

- KRISTEVA, Julia: *La révolution du langage poétique. L'Avant-Garde à fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé*, Paris: Éditions du Seuil 1974.
- KRÜGER, Hans-Peter: *Zwischen Lachen und Weinen. Der dritte Weg. Philosophische Anthropologie und die Geschlechterfrage*, Berlin: Akademie 2001.
- LAUDSE (LAOTSE): *Daodetsching (Tao-Te-King)*, Übers. v. Ernst Schwarz, München: dtv 1980.
- LAW, Alma/Mel Gordon: *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor Training in Revolutionary Russia*, Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company 1996.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Das Politische Schreiben*, Berlin: Theater der Zeit 2002.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren ³2005.
- LENIN, W. I.: „Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus“, in: W. I. L.: *Ausgewählte Werke*, Moskau: Verlag Progress 1971, S. 183-285.
- LENIN, W. I.: Konspekt zur „Wissenschaft der Logik“. *Die Lehre vom Begriff* (1914), in: W. I. L.: *Werke*, Bd. 38, Berlin (Ost): Dietz 1981.
- LENZ, Felix: „Kontinuität und Wandel in Eisensteins Film- und Theoriewerk“, in: Sergej Eisenstein: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hrsg. v. F. L./Helmut H. Diederichs, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 433-452.
- LESSING, Gotthold Ephraim: „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, in: G. E. L.: *Werke*, hrsg. v. Herbert G. Göpferl, 8 Bde., München: Hanser 1970-1979, Bd. 6 (1974), S. 7-187.
- LETHEN, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994.
- LINCK, Gudula: *Leib und Körper. Zum Selbstverständnis im vormodernen China*, Frankfurt/Main, Wien (u. a.): Lang 2001.
- LUNATSCHARSKI, Anatoli: „Die Revolution und die Kunst“, in: A. L.: *Die Revolution und die Kunst. Essays, Reden, Notizen*, Dresden: Verlag der Künste ²1974.
- MACIOCIA, Giovanni: *Die Grundlagen der Chinesischen Medizin. Ein Lehrbuch für Akupunkteure und Arzneimitteltherapeuten*, Kötzing/Bayer. Wald: Verlag für Ganzheitliche Medizin 1997.
- MARX, Karl : „[Thesen über Feuerbach]“, in: *Karl Marx und Friedrich Engels Werke*, Bd. 3, Berlin: Dietz ⁵1978, Seite 5-7.
- MARX, Karl: „Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie“, in: *Karl Marx und Friedrich Engels Werke*, Bde. 23-25, 1. Auflage: Berlin: Dietz 1962-1964, hier: Bd. 23, ¹⁹1998.
- MARX, Karl: „Einleitung [Zur Kritik der politischen Ökonomie]“, in: *Karl Marx und Friedrich Engels Werke*, Bd. 13, S. 615-642.
- MARX, Karl/Friedrich Engels: „Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten“, in: *Karl Marx und Friedrich Engels Werke*, Bd. 3, Berlin: Dietz ⁵1978, S. 9-521.
- MARX, Karl/Friedrich Engels: „Manifest der Kommunistischen Partei“, in: *Karl Marx und Friedrich Engels Werke*, Bd. 4, Berlin: Dietz ²1959, S. 459-493.
- MAUSS, Marcel: „Die Techniken des Körpers“, in: M. M.: *Soziologie und Anthropologie 2: Gabentausch, Soziologie und Psychologie Todesvorstellungen, Körpertechniken, Begriff der Person*. Frankfurt/Main: Fischer 1989, S. 199-214.
- MEI, Lanfang: „Moj Priwjet“ [„Mein Gruß“], in: *Iswestija*, 14. April 1935, S. 2.
- MEI, Lanfang: *Wo de dianyining shenghuo* [Mein Film-Leben], Peking: Zhongguo dianying chubanshe 1984.
- MEI, Lanfang/Xu Jichuan: *舞台生活四十年 / 梅蘭芳 [述 ; 許姬傳, 許源來記. [Wutai shenghuo sishinian / Forty Years of Stage Life]*, 2 Bände, Peking: Zhongguo xiju chubanshe 1961.
- MEI, Lanfang: *Wutai-shenghuo sishi-nian [Forty Years of Stage Career]*, Beijing: China Theatre Publishing House (Zhongguo xiju chubanshe) 1987.
- MEI, Shaowu: *Wo de fuqing Mei Lanfang* [Mein Vater Mei Lanfang], Tianjin: Baihua wenyi chubanshe 1984.
- MENON, Rajan: „The Sick Man of Asia: Russia's endangered Far East“, in: *The National Interest*, 1. September (Herbst) 2003.

- MEYERHOLD, V. E.: *Écrits sur le Théâtre*, übers. und hrsg. v. Beatrice Picon-Vallin, 4 Bde., Lausanne: L'Age d'Homme 1973, 1975, 1980 und 1992.
- MEYERHOLD, Wsewolod E.: „Chaplin and Chaplinism“, in: Edward Brown: *Meyerhold on Theatre*, S. 311-324.
- MEYERHOLD, Wsewolod E.: „Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik“ in: Jörg Bochow: *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, Berlin: Alexander 1997, S. 14-18.
- MEYERHOLD, Wsewolod E.: „Meyerhold govorit“, in: *Tarusskie stranitsy*, Kaluga 1961.
- MEYERHOLD, Wsewolod E.: „Wehe dem Verstand (Zweite Fassung)“, in: W. E. M.: *Schriften. Aufsätze – Briefe – Reden – Gespräche*. 2. Band, S. 313f.
- MEYERHOLD, Wsewolod E.: *Perepiska 1896-1939* [Korrespondenzen 1896-1939], hrsg. v. V. P. Korshunova/M. M. Sitkovetskaia, Moskau: Iskusstvo 1976.
- MEYERHOLD, Wsewolod E.: *Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche*, 2 Bde., Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1979.
- MEYERHOLD, Wsewolod E.: *Statji, Pisma, Retschi, Bessedy*, Moskau 1968, Bd. 1, S. 249.
- MEYERHOLD, Wsewolod E./Alexander I. Tairow/Jewgeni B. Wachtangow: *Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung des sonjetischen Theaters*, Leipzig: Philipp Reclam jun. 1972.
- MEYERHOLD, Wsewolod: Beschreibung seines im Jahr 1914 abgehaltenen Workshops zum Thema „Techniques of Movement on the Stage“, in: *Lyubov'ke trem apel'sinam*, Nummer 4-5, 1914.
- MINORU, Takeuchi [Hg.]: *Mao Zedong ji* [Gesammelte Werke Mao Zedongs], 10 Bde., Tokio 1970-1972.
- MUSIL, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und zweites Buch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2007.
- NAUMANN, Manfred: „Literatur im ‚Kapital‘“ (1978), in: M. N.: *Blickpunkt Leser. Literaturtheoretische Aufsätze*. Leipzig: Reclam 1984.
- NEUTATZ, Dietmar: *Die Moskauer Metro. Von den ersten Plänen bis zur Großbaustelle des Stalinismus (1897-1935)*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2001.
- NI, Maoshing [Hg.]: *The Yellow Emperor's Classic of Chinese Medicine. A new translation of the Neijing Suwen with Commentary*, Boston, London: Shambala 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich: „Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen“, in: F. N.: *Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, 15 Bde., München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Berlin, New York: Walter de Gruyter 1999, hier Bd. 4.
- NIETZSCHE, Friedrich: „Die fröhliche Wissenschaft“ („la gaya scienza“), in: F. N.: *Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, 15 Bde., München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Berlin, New York: Walter de Gruyter 1999, Bd. 3, S. 343-651.
- NIETZSCHE, Friedrich: „Die Geburt der Tragödie“, in: F. N.: *Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, 15 Bde., München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Berlin, New York: Walter de Gruyter 1999, hier Bd. 1.
- NOVERRE, Jean Georges: „Briefe über die Tanzkunst.“ Aus dem Französischen von Gotthold Ephraim Lessing, Hamburg 1976, dritter Brief, in: Horst Zacharias, *Bücher der Musik*, Band 6, *Geschichte des Tanzes. Musiker-Geschichten. Von der Musik*, Mannheim: Reinhard Welz Vermittler Verlag E. K. 2005.
- NOVERRE, Jean Georges: „Briefe über die Tanzkunst.“ Aus dem Französischen von Gotthold Ephraim Lessing, Hamburg 1976, dritter Brief, in: Horst Zacharias, *Bücher der Musik*, Band 6, *Geschichte des Tanzes. Musiker-Geschichten. Von der Musik*, Mannheim: Reinhard Welz Vermittler Verlag E. K. 2005.
- ODENTHAL, Johannes/Tian Mansha: „Körper – Performance – Xiqu: Ein Gespräch zwischen Johannes Odenthal und Tian Mansha“, in: *Lebendige Erinnerungen – Xiqu. Zeitgenössische Entwicklungen im chinesischen Musiktheater*, hrsg. v. J. O./T. M., Berlin: Theater der Zeit 2006, S. 20-31
- ODENTHAL, Johannes/Tian Mansha: *Lebendige Erinnerungen – Xiqu. Zeitgenössische Entwicklungen im chinesischen Musiktheater*, Berlin: Theater der Zeit 2006.

- OESER, Erhard/Elfriede Maria Bonet [Hg.]: *Das Realismusproblem*, Wien: Springer 1988.
- OIDA, Yoshi mit Lorna Marshall: *Der unsichtbare Schauspieler*, Berlin: Alexander Verlag ³2005.
- ONUKI, Atsuko/Thomas Pekar: *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung*, München: Iudicum 2006.
- OSTERHAMMEL, Jürgen: *Shanghai, 30. Mai 1925: Die chinesische Revolution*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997.
- PAECH, Joachim: „Bewegung als Figur und Figuration (in Photographie und Film)“, in: *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, hrsg. von Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller, München: Wilhelm Fink 2007, S. 275-291.
- PHILIPPINES DEPARTMENT OF FOREIGN AFFAIRS: „RP no longer Sick Man of Asia.“
Presseausendung, 9. März 2009.
- PIKE, David: *Lukács und Brecht*, Tübingen: Niemeyer 1986.
- PISCATOR, Erwin: Artikel in der *Prawda*, 8. Jänner 1935.
- PLESSNER, Helmuth: „Zur Anthropologie des Schauspielers“, in: H. P.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Günter Dux/Odo Marquard/Elisabeth Ströker, Frankfurt/Main 1982, S. 399-418.
- PLESSNER, Helmuth: *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, New York: De Gruyter 1975.
- PLESSNER, Helmuth: Helmuth Plessner: *Anthropologie der Sinne*, in: H. P.: *Gesammelte Schriften III*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.
- PLESSNER, Helmuth: *Philosophische Anthropologie*, hrsg. v. Günter Dux, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970.
- PRACHT, Erwin: „Marxistisch-Leninistische Theorie und künstlerische Methode“, in: Autorenkollektiv (Leitung: Hans Koch): *Zur Theorie des sozialistischen Realismus*, Berlin: Dietz 1974.
- PRACHT, Erwin: *Ästhetik der Kunst*, Berlin: Dietz 1987.
- QI, Qiubai [Hg]: *Wenji bianji weiyuanhui*, Bd. 1, Peking 1968.
- QI, Rushan: *Mei Lanfang youmei ji (Aufzeichnung von Mei Lanfangs Amerikatour)*, Changsha: Yue-lu shu-she (Yue-lu Book House) 1985
- RADEK, Karl: „Das alte China spricht über Neues“, in: *Iswestija*, 23. März 1935, S. 4
- RAPPE, Guido: *Archaische Leiberfabrung. Der Leib in der frühgriechischen Philosophie und in außereuropäischen Kulturen*, Berlin: Akad.-Verlag 1995.
- RATHBUN, Stephen: „In and Out of the Theatre“, in: *New York Evening Post*, 17. Februar 1930.
- REICH, Bernhard: *Im Wettlauf mit der Zeit*, Berlin: Henschel 1970.
- RILEY, Jo: *Chinese theatre and the actor in performance*, Cambridge: Cambridge University Press 1997.
- RODRIGUEZ, Olinde: „L’artiste, le savant et l’industriel“, in: Claude Henri de Saint-Simon: *Oeuvres*, Bd. 5 (Paris 1966),
- RÖHRL, Boris: *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus. Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2003
- RÖTTGER, Kati: „Zwischen Repräsentation und Performanz: Gender in Theater und Theaterwissenschaft“, in: *Genus. Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch*, hrsg. v. Hadumod Bußmann/Renate Hof, Stuttgart: Kröner ²2005, S. 540-542.
- RUDNITSKY, Konstantin: *Meyerhold, the director*, Michigan: Ardis 1981.
- RUGE, Arnold: „Master Humphrey’s Wanduhr. Humoristisches Lebensgemälde von Boz“, in: *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst (1. 2. 1841)*.
- RÜHLE, Jürgen: *Das Gefesselte Theater. Vom Revolutionstheater zum Sozialistischen Realismus*, Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1957.
- SCHECHNER, Richard: „Foreword“, in: Faye Chunfang Fei: *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, Michigan: The University of Michigan Press 1999, S. x-xiv.
- SCHLÖGEL, Karl: *Moskau lesen. Die Stadt als Buch*, Berlin: Siedler 2000.
- SCHLÖGEL, Karl: *Terror und Traum. Moskau 1937*, München: Carl Hanser 2008.

- SCHMIDT, Julian: *Geschichte der Deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert*, 2 Bde., Leipzig: Herbig 1853.
- SCHMIDT, Julian: Rezension zu Georg Büchner: „Nachgelassene Schriften“, in: *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur*, redigiert von Gustav Freitag und Julian Schmidt, Jg. 10, 1851, 1. Semester, 1. Bd., S. 121-128.
- SCHMITT, Hans-Jürgen/Godehard Schramm [Hg.]: *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.
- SCHWENTKER, Wolfgang: *Megastädte im 20. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- SCOTT, David: *China and the international system, 1840-1949: power, presence, and perceptions in a century of humiliation*, New York: State University of New York Press 2008.
- SHEN, Lin: „Welcome Back my Concubine! Female Impersonation in Different Times and Cultures“. Vortrag gehalten am 20. 10. 2009 am TFM – Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien.
- SKLOVSKIJ, Viktor: „Isskustvo kak priem“, in: V. S.: *Teorii prozy*, Moskau 1929, S. 9-10.
- SKLOVSKIJ, Viktor: *Ejzenstejn*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977.
- SLONIM, Marc: *Russian Theater from the Empire to the Soviets*, London: Methuen 1963.
- STANISLAWSKI, Konstantin : *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1: Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens*, Berlin: Henschel 1961.
- STONE, Percy N.: „Mei Lan-Fang Receives an Interviewer“, in: *New York Herald Tribune*, 11. 3. 1930.
- STÜDEMANN, Natalia: *Dionysos in Sparta. Isadora Duncan in Russland. Eine Geschichte von Tanz und Körper*, Bielefeld: Transcript 2008.
- TAIROFF, Alexander: *Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs*, Berlin: Alexander Verlag 1989.
- TAYLOR, Richard/Ian Christie: *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, New York: Routledge 1991.
- THE EDITORIAL COMMITTEE OF THE PICTURAL ALBUM „MEI LANFANG“: *The Master of Beijing Opera – Mei Lanfang*, Peking: Beijing Publishing House 1996.
- TIAN, Min: „Chinese Nuo and Japanese Noh: Nuo's role in the origination and formation of Noh“, in: *Comparative Drama*, Vol. 37.3/4, Herbst/Winter 2003, S. 343-360.
- TIAN, Min: „Gordon Craig, Mei Lanfang and the Chinese Theatre“, in: *Theatre Research International*, Vol. 32/2, 2007, S. 161-177.
- TIAN, Min: „Male Dan. The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre“, in: *Asian Theatre Journal*, 17, 2/2000, S. 78-97.
- TIAN, Min: „Meyerhold Meets Mei Lanfang: Staging the Grotesque and the Beautiful“, in: *Comparative Drama*, Vol. 33/2, 1999, S. 234-269.
- TODE, Thomas: „Visionen von einem neuen Leben. Sowjetische Dokumentarfilme in der Weimarer Republik“, in: *Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen. Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit*, hrsg. v. Karl Eimermacher/Astrid Wolpert (Reihe West-Östliche Spiegelungen: Neue Folge, Band 2), München: Fink 2006, S. 649-680.
- TRETJAKOW, Sergej: „Autobiographie“, in: *Internationale Literatur* Nr. 4/5, 1932.
- TRETJAKOW, Sergej: „Biographie des Dings“, in: *Reihe Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung #12*, hrsg. vom Forschungsprojekt „Das populäre deutschsprachige Sachbuch im 20. Jahrhundert“, Berlin und Hildesheim: März 2007, S. 4-8.
- TRETJAKOW, Sergej: „Brülle, China!“ Aus dem Russischen von Leo Lania, in: *Russisches Theater des XX. Jahrhunderts*, hrsg. v. Joachim Schondorff, Wels: Welsermühl 1960.
- TRETJAKOW, Sergej: „Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst“, in: S. T.: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972, S. 7-14.
- TRETJAKOW, Sergej: „Die Literatur in der Sowjetunion“, in: *Illustrierte Sammelbände der WOKS*, Heft 7/8, Moskau 1934.

- TRETJAKOW, Sergej: „Literaturnoje mnogopole“ [„Literarischer Feldbau“], in: *Nony LEF* 12, 1928.
- TRETJAKOW, Sergej: „Treffen“, in: *Pravda*, 17. März 1935.
- TRETJAKOW, Sergej: „Unser Gast Mei Lanfang“, in: S. T.: *Gesichter der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe*. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1985, S. 380-383.
- TRETJAKOW, Sergej: „Woher und Wohin? Perspektiven des Futurismus“, in: S. T.: *Ästhetik und Kommunikation*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1971, 2. Jg., H. 4, S. 84-89.
- TRETJAKOW, Sergej: *Ästhetik und Kommunikation*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1971, 2. Jg., H. 4.
- TRETJAKOW, Sergej: *Gesichter der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe*, Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1985.
- TUROVSKAYA, Maya: „The 1930s and 1940s: Cinema in Context“, in: Richard Taylor, Derek Spring (ed.): *Stalinism and Soviet Cinema*, New York: Routledge 1993.
- UNSCHULD, Paul U.: *Forgotten Traditions. A Chinese View from the 18th Century. The I-hsueh Yüan Liu Lun of 1757 by Hsü Ta-ch'un*, Brookline, Massachusetts: Paradigm 1990.
- UNSCHULD, Paul U.: *Was ist Medizin? Westliche und östliche Wege der Heilkunst*, München: C. H. Beck 2003.
- VAN EIKELS, Kai: „Die erste Figur. Zum Verhältnis von Bewegung und Zeit“, in: *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, hrsg. v. Gabriele Brandstetter/Sybille Peters, München: Wilhelm Fink 2002.
- VASMER, Max: *Russisches Etymologisches Wörterbuch*. 1. Band (A-K), Heidelberg: Winter 1953.
- VENDROVSKAIA, L. D./A. V. Fevral'skii [Hg.]: *Tvorcheskoe Nasledie Vs. E. Meierhol'da* [The Creative Legacy of V. E. Meyerhold], Moscow: 1978.
- VON MAYENBURG, Ruth: *Hotel Lux*, München: Bertelsmann 1978.
- WALDENFELS, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.
- WILHELM, Richard [Hg.]: *Li Gi. Das Buch der Riten, Sitten und Gebräuche*, hrsg. und übers. v. R. W., Düsseldorf, Köln: Eugen Diederichs Verlag 1981.
- WILHELM, Richard [Hg.]: *Die Lehrgespräche des Meisters Meng K'o*, hrsg. u. übers. v. R. W., Köln: Diederichs 1982.
- WIZISLA, Erdmut: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004.
- WOLKOW, N. D.: *Meyerhold*, Bd. 1, Moskau/Leningrad 1929.
- YEH, Catherine V.: From Male „Flower“ to National Star: Choreographing Mei Lanfang's Rise to Stardom, in: *Performativität und Ereignis*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2003, S. 259-275.
- YU, Shangyuan: *Yiju lun ji* [Eine Sammlung von Essays über Theater], Beijing: Shuju 1927.
- YU, Weijie: *Mei Lanfang's Innovation in Beijing Opera. A Historical Documentation of His Artistic Career & His Representative Stage Productions*, Dissertation, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Universität Bayreuth 1996.
- ZACHARIAS, Horst: *Geschichte des Tanzes. Musiker-Geschichten. Von der Musik* (Bücher der Musik, Band 6), Mannheim: Reinhard Welz Vermittler Verlag E. K. 2005.
- ZDANOV, Andrej: „Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt.“ Rede am 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller 1935, in: *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller*, hrsg. v. Hans-Jürgen Schmitt/Godehard Schramm, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 43-50.
- ZOLA, Émile: „Livres d'aujourd'hui et de demain“, in: E. Z. : *Oeuvres complètes*, hrsg. v. H. Mitterand, Bd. 10, Paris 1968.
- ZUNG, Cecilia: *Secrets of the Chinese Drama*, Shanghai: Kelly and Walsh 1937.

<http://sob.ru/upimg/issue/1079>

<http://www.moskauonline.de/images/metro1935.jpg>

<http://www.makara.us/04mdr/01writing/03tg/bios/Duncan.htm>

<http://www.fizkultura.de/index.php?site=Zeittafeln>

<http://vorontsova-nvu.livejournal.com/2008/01/25/>

<http://www.filmplus.org/04/m-clown.jpg>

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Der Palast der Sowjets	16
Abbildung 2: Plan der Moskauer Metro 1935.....	18
Abbildung 3: Theaterprogramm in der <i>Iswestija</i> , April 1935	37
Abbildung 4: Feierlichkeiten Sowjetkino, Februar 1935	39
Abbildung 5: Artikel von Karl Radek in der <i>Iswestija</i>	52
Abbildung 6: Mei Lanfang und seine Schauspieltruppe	53
Abbildung 7: Mei Lanfang: „Mein Gruß“, <i>Iswestija</i> , 14. März 1935	54
Abbildung 8: Die Tänzerin Isadora Duncan.....	85
Abbildung 9: Michael Markov-Grinberg: <i>Sportler und Stalin</i> , 1937.	92
Abbildung 10: Alexander Samochwalow: „Sowjetische Körperkultur“ (Советская физкультура), 1937.	94
Abbildung 11: Beschreibung des Zeichens „wu“ bei Wolfgang Bauer.....	107
Abbildung 12: Tanzdarstellung auf einer Keramischale aus der Neusteinzeit (4500-1700 v. Chr.), freigelegt im Kreis Datong, Provinz Qinghai.	108
Abbildung 13: Farbmalerie eines Schamanentänzers, aufgefunden in einem Grab der Chun-Dynastie (770-406 v. Chr.), freigelegt in Changtaiguan, Xinyang, Provinz Henan	112
Abbildung 14: Schauspielerin der <i>Kunju</i> , Peking 2006	116
Abbildung 15: Mei Lanfang, in der weiblichen Rolle ‚dan‘, in realistischem Bühnenbild und mit zeitgenössischer Kleidung, um 1915.....	119
Abbildung 16: Körpertraining von Schauspielschülern der <i>Kunju</i> -Schule Peking, September 2006.....	122
Abbildung 17: Karl M. Sibelius (Landestheater Linz) übt mit Joanna Wong (Singapur) Gesten der Peking Oper. Linz, Juni 2009.....	123
Abbildung 18: ‚Luo‘-Diagramm	124
Abbildung 19: Tänzerinnen mit ‚Wasserärmeln‘	125
Abbildung 20: Schauspieler des Landestheaters Linz beim Peking Oper-Training zeigen mit ihren Händen den Mond, stellen aber zugleich eine Rolle dar. Proben zu DER GUTE MENSCH VON SEZUAN, Mai 2009.....	128
Abbildung 21: Mei Lanfang posiert im Hof seines Hauses in Peking, 1920er Jahre	130
Abbildung 22: Aus dem Programmheft der VOKS: Das Empfangskomitee für Mei Lanfang... 137	
Abbildung 23: Meyerhold zeigt Mei Lanfang das Programm zu seiner Inszenierung <i>33 обморoka</i> (<i>33 Ohnmachten</i>).....	144
Abbildung 24: Moskau 1935: die Mei Lanfang gewidmete ‚Moskauer Fassung‘ von <i>Wehe dem Verstand</i>	147
Abbildung 25: Mei Lanfang zeigt Fingerübungen	149
Abbildung 26: Angespannter Körper, angespannte Finger. Meyerhold, damals noch Schauspieler, als Landowski in ZIRKUSLEUTE von F. Schönthan, 1903.....	150
Abbildung 27: Eisenstein bei den Dreharbeiten zum Dokumentarfilm über Mei Lanfang	155
Abbildung 28: Szenenphoto aus Meyerholds Inszenierung von BRÜLLE, CHINA!, Meyerhold-Theater, Moskau 1926	175
Abbildung 29: Sergej Tretjakow (links) und Mei Lanfang (Mitte) bei der Ankunft am Jaroslawer Bahnhof in Moskau.....	180
Abbildung 30: Mei Lanfang spricht zu den Sowjetischen Künstlern. Rechts neben ihm i m Bild Sergej Tretjakow, Zhang Penchunhab j und Sergej Eisenstein	181
Abbildung 31: Sergej Eisenstein, Mei Lanfang, Sergej Tretjakow und Zhang Penchun.....	181
Abbildung 32: Nach den Dreharbeiten zu Eisensteins Film über Mei Lanfang	182
Abbildung 33: Alexander Tairow und Mei Lanfang, Moskau 1935.....	186

Abbildung 34: <i>Daybook VIII</i> von Edward Gordon Craig, Eintrag vom 14. April 1935.....	193
Abbildung 35: Edward Gordon Craig, Madame Wachtangow, Mei Lanfang in Moskau.....	194
Abbildung 36: Einfluss aus dem Westen: Mei Lanfang in weißem Brautkleid (Die traditionelle chinesische Braut trägt rot).	200
Abbildung 37: Parade in Kiev, 1935	203
Abbildung 38: Photo von Mei Lanfang in der <i>Iswestija</i> , 6. März 1935.....	204
Abbildung 39: Szenenphoto aus DER GUTE MENSCH VON SEZUAN, Landestheater Linz.....	219
Abbildung 40: Szenenphoto aus DER GUTE MENSCH VON SEZUAN, Landestheater Linz	220
Abbildung 41: Szenenphoto aus DER GUTE MENSCH VON SEZUAN, Landestheater Linz	221

ANHANG

Abstract (Deutsch)

1935 beginnt die Kommunistische Partei der Sowjetunion unter der Führung Stalins mit der öffentlichen Zur-Schau-Stellung von Machtritualen. Schon seit einiger Zeit hatte sich die Parteilinie immer weiter von den Ideen der Oktoberrevolution entfernt, und in diesem Jahr werden erste Schauprozesse inszeniert und angebliche Systemkritiker ermordet. Nur zehn Jahre zuvor hatte sich die nach der Oktoberrevolution herrschende Umbruchsstimmung auch auf die Kunst übertragen. Die Abwendung vom Alten und die Aufnahme von Neuem fand in Russland ihren Ausdruck in der Avantgardebewegung. Die avantgardistischen Experimente entstanden in engem Zusammenhang mit dem technischen und industriellen Fortschritt und mit den Entwicklungen der neuen Medien. Sie trugen maßgeblich zu einer veränderten Wahrnehmung von Raum und Zeit bei und begünstigten die Entwicklung neuer Körperkonzepte. Die Künstler der Avantgarde hatten das naturalistische Terrain verlassen; im Theater verloren der dramatische Text und das gesprochene Wort an Bedeutung, der Fokus lag nun auf dem körperlichen Ausdruck des Schauspielers. Alte und neue Künste färbten aufeinander ab, Intermedialität war dominierende künstlerische Praxis.

In den Jahren vor 1935 begann sich diese Stimmung allmählich zu verändern. Zu Beginn des ersten Fünfjahresplans 1928 war ein politischer Kurswechsel bereits deutlich spürbar. Durch Andrej Zdanovs Verkündigung des Sozialistischen Realismus zur nunmehr einzigen Kunstmethode Sowjetrusslands wurde der Prozess der Beendigung avantgardistischer Kunst im Sommer 1934 nur mehr formal besiegelt. Sämtliche dieser gesellschaftlichen Veränderungen manifestierten sich in einem Punkt sehr deutlich, nämlich im offiziellen Bild des menschlichen Körpers. Stramme, durchtrainierte 'Sportkörper' – in Paraden und auf riesigen Bildern öffentlich zur Schau gestellt – verdrängten den befreiten Körper der Avantgardezeit.

Inmitten dieser ereignisreichen Zeit präsentierte Mei Lanfang, weltweit gefeierter Schauspieler der traditionsreichen chinesischen Peking Oper, seine Kunst auf den Bühnen von Moskau und Leningrad. Betrachtet man die damals herrschenden gesellschafts- und kulturpolitischen Rahmenbedingungen, so erscheint das Gastspiel von 1935 aus heutiger Perspektive als eine kurzer Augenblick der Unterbrechung der herrschenden Doktrin – entsprachen doch weder sein Theater, noch die Art und Weise der Inszenierung seines Körpers den Vorstellungen des Sozialistischen Realismus. Unter dem Eindruck einer ‚anderen‘ Schauspielkunst diskutierten die damals bekanntesten Theaterschaffenden Europas – unter ihnen Bertolt Brecht, Sergej

Eisenstein, Edward Gordon Craig, Alexander Tairow, Wsewolod Meyerhold und Sergej Tretjkaow – ihre Vorstellungen von Theater. In der Peking Oper – einer traditionsreichen chinesischen Theaterform, die aus verschiedenen Elementen wie Tanz, Mimik, Gestik, Akrobatik, Tanz und Deklamation besteht – ist der Ausdruck mit dem Körper besonders wichtig. Die hier präsentierten Körperbilder allerdings scheinen jenen des stalinistischen Systems diametral entgegengesetzt zu sein. Dennoch lag der Schwerpunkt der an die Vorstellungen anschließenden Gespräche der europäischen Theaterleute in genau diesem Aspekt. Obwohl die Körperbilder der Peking Oper dem Publikum fremd waren, suchten die europäischen Theaterleute nach Überschneidungen von eigenen und fremden Schauspieltechniken.

Das Ereignis von 1935 war gleichsam ein Kristallisationspunkt, an dem unterschiedliche Zeiten, Räume und Kulturen zusammentrafen und dabei Stoff für Diskussionen gab: die Begegnung ästhetischer Verfahrenweisen, die ihren Ursprung im alten chinesischen Theater haben, und Schauspielstilen aus Europa und Russland bot Anlass für eine intensive Auseinandersetzung mit Eigenem und Fremdem.

Der Fokus meiner Arbeit liegt in diesem interkulturellen Ereignis: Was passiert, wenn Theaterkonzepte unterschiedlicher Kulturen, die in völliger Isolation voneinander entstanden sind, zusammentreffen? Ist ein derartiges Zusammentreffen die Grundlage für eine neue Form von Theater? Zentrale These meiner Arbeit ist, dass ein Zusammentreffen unterschiedlicher Kulturen tatsächlich neue Möglichkeiten hervorbringen kann.

Abstract (Englisch)

In 1935, the communist party of the Soviet Union under the leadership of Stalin starts with the public exhibition of power rituals. The party route had veered away from the ideas of the October Revolution for some time already, and in that year, first show trials were being staged. Alleged critics of the system were sentenced to death and executed. Only ten years earlier, in consequence of the October revolution of 1917, the spirit of change had had a considerable impact on the arts. The renunciation of the old and the embrace of the new in Russia found its expression in the avant-garde movement of the 1920s. Vanguard experiments had been developed analogous to the technical and medial progress that resulted in new apperceptions of time and space, as well as the evolution of new body concepts as response to new industrial techniques. As Avant-garde theatre artists left the terrain of naturalism, dramatic text and spoken word lost importance and the actor's corporeal expression on stage became their focus. During this process, various media and art forms started overlapping: intermediality advanced as dominant artistic praxis.

In the years prior to 1935, the situation changed completely. At the beginning of the first five-year-plan in 1928, a political shift had been already apparent. The process of putting the heydays of Russian avant-garde art to an end was finally and formally concluded by Andrej Zdanov in summer 1934. He declared Socialist Realism as the henceforth sole art form permitted in the Soviet Union. All radical social changes clearly manifested themselves in one unique way, namely the official image of the human body. Taut ‚sports-bodies‘ of excellent shape publicly exhibited in parades and on huge posters replaced the liberated body of the avant-garde.

Amidst this time, in spring 1935, Mei Lanfang, impersonator of female roles in Peking Opera, appeared on stages in Moscow and Leningrad. Considering the then political and cultural circumstances, the guest performances of Mei Lanfang are only a very brief intersection of theatre history seen from today's perspective. Under the impression of the ‚other‘ form of theatre, some of the most well-known theatre people of the time – amongst them Bertolt Brecht, Sergej Eisenstein, Edward Gordon Craig, Alexander Tairow, Wsewolod Meyerhold and Sergej Tretjakow – discussed and re-thought one more time maybe for the last time their aims and ideas. Within Peking Opera – a traditional Chinese art form, composed of several elements including dance, mimic, gesture, acrobatics, song and declamation – corporeal expression is a central aspect. The body images of ancient Chinese theatre, however, seem to be diametrically opposed to those of the Stalinist system. Interestingly, the actor's corporeal expression and movement built the focus of the discussions subsequent to the Peking Opera performances in Russia. Mei Lanfang's acting techniques as well as the body concepts of Peking Opera were

unknown and unfamiliar to the audience. Nevertheless, Tretjakow, Brecht, Tairow, Meyerhold and Eisenstein searched for over-lapses between own and foreign theatrical techniques.

The events of 1935 form a point of crystallization, at which different times, spaces and cultures collided and thereby instigated and fostered discussions: the encounter of aesthetic methods that originate in the ancient theatre traditions of China, and acting traditions from Europe and Russia provided ground for an intensive preoccupation with own and foreign.

The focus of my work roots in the event of cultural collision: What happens when theatre concepts of different cultures, especially of cultures that have developed in complete isolation from each other, collide? Is such a kind of collision respectively the source of a new form of theatre? As my central thesis I shall argue that the collision between different cultures does indeed result in new theatrical styles.

Lebenslauf

Mag.^a Daniela Pillgrab

Geboren am 28. Februar 1980 in Steyr.

Forschungsschwerpunkte

Theater-, Tanz- und Performancetheorien, Schauspielformen in Ostasien, Körper- und Bewegungskonzepte, Kunst im Sozialismus.

Akademische Laufbahn

- | | |
|-----------------------|--|
| Seit September 2010 | Post-Doc Forschungsstipendium „Erasmus Mundus Erasmus Mundus External Cooperation Window (EMECW)“ der Europäischen Union für die Beijing Normal University, Peking, China. |
| Okt. 2008 – Feb. 2010 | Mentee beim Mentoring-Programm des Referats für Frauenförderung und Gleichstellung der Universität Wien. |
| Okt. 2007 – Aug. 2010 | Kollegiatin im Initiativkolleg „Sinne – Technik – Inszenierung: Medien und Wahrnehmung“, Universität Wien. |
| Juli – Sept. 2006 | Forschungsaufenthalt in Peking, Stipendium der Universität Wien für kurzfristige wissenschaftliche Arbeiten im Ausland (KWA). |
| 21. Dezember 2005 | Abschluss des Studiums Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Italienisch mit Auszeichnung. |
| Okt. 03 – Dez. 05 | Diplomarbeit bei Prof. Monika Meister, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Thema: „Zeigen ist mehr als Sein. – Bertolt Brecht und die chinesische Schauspielkunst.“ |
| SoSe 2002 | Erasmus-Stipendium; Studium am DAMS (Dipartimento di Arte, Musica e Spettacolo) in Bologna. |
| Oktober 1999 | Inskription der Studienrichtungen Theaterwissenschaft und Italienisch an der Universität Wien. |
| 15. Juni 1999 | Matura an der Höheren Bundeslehranstalt für Kultur- und Kongressmanagement in Steyr. Diplom „Kultur- und Kongressassistentin“. |

Wissenschaftliche Tätigkeiten außerhalb der Universität

Jän. 06 – April 08 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Don Juan Archiv Wien,
Forschungsverlag (www.donjuanarchiv.at)

Jän. – Dez. 2005 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Da Ponte Institut
(www.daponte.at)

Vorträge

„Staged Bodies. Geschlechterkonstruktionen im Zentrum interkultureller Betrachtung“
(Gemeinsam mit Barbara Alge).

Tagung „Inszenierung von ‚Weiblichkeit‘. Zur Konstruktion von Körperbildern in der Kunst“,
Tanzquartier Wien, 23. 01. 2010.

„...‘The text is inside the dance’. Ong Keng Sen’s desire for a connection of Epic Theater and
Peking Opera“.

Konferenz der Internationalen Bertolt Brecht Gesellschaft „Brecht in/and Asia“, University of
Hawai’i at Mānoa , Honolulu, 23. 05. 2010.

„Zwischen Bewegung und Stillstand. Fünf Überlegungen zur Pose in der Peking Oper“.
Abschlussstagung des Initiativkollegs Sinne – Technik – Inszenierung, Wien, 10.06.2010.

„Sergej Eisenstein films Mei Lanfang – A connection of body techniques and media techniques.“
Weltkongress der IFTR (The International Federation for Theatre Research), München, 30. 7.
2010.

Publikationen

Herausgeberschaft

Gemeinsam mit Christine Ehardt, Marina Rauchenbacher und Barbara Alge: *Inszenierung von
„Weiblichkeit“. Zur Konstruktion von Körperbildern in der Kunst*, Wien: Loecker 2010.

Aufsätze

„Körperpolitik und ‚Weiblichkeit‘: Mei Lanfang ‚performing Gender““, in: *Inszenierung von
„Weiblichkeit“. Zur Konstruktion von Körperbildern in der Kunst*, hrsg. v. Christine Ehardt, Daniela
Pillgrab, Marina Rauchenbacher und Barbara Alge, Wien: Loecker 2010.

„Zwischen Bewegung und Stillstand. Fünf Überlegungen zur Pose in der Peking Oper“, in: *Sinne-
Technik-Inszenierung*. (= Maske und Kothurn, Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und
Medienwissenschaft), Heft 2/2010, hrsg. v. Andrea B. Braidt, Klemens Gruber, Nicole
Kandioler, Monika Meister, Claus Pias und Frank Stern, Wien: Böhlau 2010, S. 77-90.

„Fremdheit und Verfremdung“, in: Programmheft zur Inszenierung *Der Gute Mensch von Sezuan*
von Bertolt Brecht, Regie: Ong Keng Sen, Landestheater Linz, Premiere: 26. September 2009.

„Lorenzo Da Ponte’s Work for the Stage During his Time as a Librettist in Vienna“, in: *Lorenzo Da Ponte*. (= Maske und Kothurn, Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft), Heft 4/2007, hrsg. v. Michael Hüttler, Wien: Böhlau 2007.

Rezensionen

Michael Gissenwehler: *Chinas Propagandatheater 1942-1989*. München: Herbert Utz Verlag 2008. (Veröffentlicht bei [rezens.tfm]):
http://rezenstfm.univie.ac.at/rezens.php?action=rezension&rez_id=66)

Michael Gissenwehler und Gerd Kaminski [Hg.]: *In der Hand des Höllenfürsten sind wie alle Puppen. Grenzen und Möglichkeiten des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart*, München, Herbert Utz 2008 (Veröffentlicht bei [rezens.tfm]):
http://rezenstfm.univie.ac.at/rezens.php?action=rezension&rez_id=58)

Organisation

Planung, Konzeption und Durchführung der Tagung „Inszenierung von ‚Weiblichkeit‘. Zur Konstruktion von Körperbildern in der Kunst“ gemeinsam mit Barbara Alge, Christine Ehardt, Marina Rauchenbacher und Prof.in Pia Janke, 22.-24. Jänner 2010, Tanzquartier Wien/Studios.
<http://muvf8.univie.ac.at>

Planung, Konzeption und Durchführung der Tagung „Ottoman Empire and European Theatre. From the Beginnings to 1800. I. Sultan Selim III & Mozart“, veranstaltet vom Don Juan Archiv Wien und dem Internationalen Theater Institut der UNESCO. 25.-25. April 2008, Unesco-ITI, Palais Khevenhüller.

Mitarbeit bei Planung, Konzeption und Durchführung des VII. internationalen Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft in Wien, 4.-7. November 2004.