

Bernd EBERSTEIN: *Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1983. 422 S. (Schriften des Instituts für Asienkunde in Hamburg. Band 45.)

Das rezensierte Buch ist das gründlichste sinologische Werk auf der ganzen Welt (das eigentliche China einbegriffen), das einem literarisch-künstlerischen Bestandteil des chinesischen Kulturkomplexes in unserem Jahrhundert gewidmet ist. Es wurde nichts Dementsprechendes über andere literarische Gattungen, d. h. über Poesie, Prosa oder Literaturkritik verfaßt, obwohl im Laufe der letzten fünfundzwanzig Jahre einige bemerkenswerte Monographien entstanden sind. Keine einzige von ihnen hat jedoch eine auch nur vergleichbare Reichweite. Keine einzige von ihnen weist mit einem solchen Nachdruck vor allem auf die Organisationsstrukturen hin, im Rahmen derer die künstlerisch-literarische Bewegung verlaufen war, auf das Neue und das Traditionelle, auf das hoch Literarische sowie das Populäre in ihr usw.

Dr. Eberstein ist in der abendländischen Sinologie der belesenste und für die Sache des zeitgenössischen und modernen chinesischen Theaters der anscheinend engagierteste Fachmann. Davon zeugt auch, unter anderem, die von ihm herausgegebene Anthologie *Moderne Stücke aus China*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1980, sowie seine Arbeit an dem den dramatischen Werken aus der Zeitspanne 1900–1949 gewidmeten Band, der im Rahmen des Projekts der European Science Foundation und European Association of Chinese Studies vorbereitet wird. Beim Lesen des rezensierten Buches kann sich der Fachmann von der Anzahl seiner faktographischen Kenntnisse, der analytisch-synthetischen Fähigkeiten bei der Rekonstruktion des Entstehungs- und Entwicklungsprozesses der Theaterbewegung in China nach 1907, mit dem Hinweis auf heimische und fremde Quellen, auf Peripetien und Krisen, auf gewisse Siege und häufigere Niederlagen, überzeugen.

Aus der ungewöhnlich umfangreichen Menge des politisch, literaturkritisch, theoretisch sowie anderswie orientierten Materials geht hervor, daß das Theater in seinen unterschiedlichsten Formen in China als ein sehr geeignetes (ja, aus dem Bereich der Kultur als das geeignetste) Mittel der Bildung, der ideologischen, politischen, klassenbedingten und anderen Beeinflussung der breiten Massen, vor allem der des Lesens und Schreibens unkundigen Bauern und Arbeiter betrachtet wurde. Das „aut prodesse voluit aut delectare poetae“ des Horaz galt mit einer bestimmten Abänderung auch für die chinesischen Schöpfer, Praktiker und Konsumenten des Theaters. Werden wir uns aufgrund der zahlreichen Fakten aus den letzten sieben bis acht Jahrzehnten jener Ziele bewußt, die sich die Mitarbeiter des chinesischen Theaters stellten sowie jene, die sie auf irgendeine Weise leiteten und sie, ob nun politisch oder ökonomisch, beeinflussten, dürfen wir uns nicht wundern, daß dieser Teil des chinesischen literarisch-künstlerischen Bereichs, was die axiologische Seite des Problems betrifft, weit weniger bemerkenswerte Ergebnisse aufzuweisen hat als das dichterische oder prosaische Schaffen, und das trotz der enormen Bemühungen und der Aufmerksamkeit der verantwortlichen Behörden. Die Binäropposition (oder das wechselseitige Ergänzen?) des literarischen Dokuments oder Monuments ist der gemeinsame Nenner aller literarisch-künstlerischen Bemühungen in den weitesten zeitlichen und räumlichen Beziehungen. Die Kommunikationsmöglichkeiten, die sich im Laufe der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts quantitativ sowie qualitativ ungewöhnlich entfalteten, begannen ungefähr in den sechziger Jahren, beinahe alle Stellen der Erde zu erreichen (es war dies am Ende der Epoche des „freien Handels“ und der letzten Aufteilung der Kolonien vor deren „Wiederaufteilung“). Dies hatte zur Folge, daß sich die

Literaturen der einzelnen asiatischen Länder der mehr oder weniger einheitlichen weltweiten Entwicklung nach und nach anschlossen. Meist entstanden die neuen Literaturen unter den Bedingungen einer äußerst schlechten ökonomischen Lage, der feudalen sowie kolonialen Ausbeutung, unter der ständigen Drohung der Abschaffung des heimischen gesellschaftlichen Bewußtseins und damit auch der kulturellen Identität. Im patriotischen Bestreben, die ethischen Werte vor allem im kulturellen Bereich zu retten, paßten die Angehörigen der einheimischen Intelligenz die traditionellen Systeme des gesellschaftlichen Bewußtseins den neuen Bedingungen, der neuen Zeit, dem neuen system-strukturellen Ganzen, der neuen ideologischen Organisation und deren Institutionen an, es konnte ihnen lediglich die neue Literatur, die neue Kultur und somit auch nur das neue Theater entsprechen. Vor allem das Theater erwies sich jedoch als ein sehr kompliziertes Phänomen. Der Ikonoklasmus der ersten Jahre, vor allem jener, der im kulturellen Leben Chinas zur Zeit der Bewegung des 4. Mai 1919 seinen Platz gefunden hat, erwies sich als ein untaugliches Mittel. Das Sprechtheater, in China vorher völlig unbekannt, konnte das traditionsreiche Musiktheater mit seinem ganzen Formenreichtum einfach deshalb nicht ersetzen, weil es sich im breiten Maßstab nicht durchgesetzt hat. Und darüber hinaus vermochte es aus vielerlei Gründen nicht (die Ausnahmen bestätigen nur die Regel) Werke beachtlichen Ranges hervorzubringen.

Die große Hervorhebung der Rolle des Theaters im politischen, gesellschaftlichen Leben, im Prozeß der ideologischen, weltanschaulichen, nationalen und ähnlichen Erziehung, hatte zur Folge, daß sich die Bemühung um das Schaffen künstlerisch wertvoller dramatischer Werke im Vergleich zu anderen literarischen Gattungen verzögerte. Es dauerte länger als ein Vierteljahrhundert, bis es möglich war, ein Stück zu schreiben, welches den internationalen Maßstäben entsprochen und einen relativ hohen künstlerischen Standard erreicht hätte. Der Beginn der modernen chinesischen dramatischen Bewegung wird im allgemeinen auf Anfang des Jahres 1907 datiert, als eine Gruppe chinesischer Studenten, „Die Frühlingsweiden-Gesellschaft“ (*Chunliu she*) in Tokio einen Akt aus der *Kame-liendame* von A. Dumas d.J. aufführte. Das Erscheinen auf dem chinesischen Büchermarkt (zuerst in Zeitschriftform im Jahre 1934) von „Das Gewitter“ (*Leiyu*) von Cao Yu (geb. 1910) bedeutete einen gewaltigen Schritt vorwärts, eine bedeutende schöpferische Tat, vergleichbar mit Lu Xuns (1881–1936) Erzählungssammlung „Kampfbrut“ (*Nahan*), 1922, mit Guo Moruos (1892–1978) Gedichtsammlung „Die Göttinnen“ (*Nüshen*, 1921) und mit Mao Duns Roman „Shanghai im Zwielflicht“ (*Ziye*, 1933). Die den europäischen nahestehenden Theaterstücke erschienen als wertvolle Werke in der chinesischen Literatur später als Werke anderer Literaturgattungen.

Das rezensierte Buch ist in drei Teile geteilt, von denen die ersten zwei die Entwicklung des Theaters bis zur Entstehung der Volksrepublik China darstellen: „Entwicklung des Sprechtheaters bis 1949“ und „Das traditionelle Musiktheater bis 1949“, eine Darstellung zum „Theater in der Volksrepublik China“ schließt sich an. Bis auf einige Anmerkungen läßt der Autor die Entwicklung in Taiwan außer acht. Das Buch bietet eine ungewöhnlich detaillierte Anzahl von Informationen. Anscheinend werden alle jene darauf zurückkommen müssen, die sich belehren lassen möchten über schwerer zugängliche oder weniger bekannte Fakten über die diversen Theatergesellschaften, ob nun professionellen oder liebhaberischen Charakters, in Städten oder auf dem Lande, über die Organisation des Theaterlebens in verschiedenen Etappen, über das dramatische oder musikalisch-dramatische Schaffen, über das Sammeln alter Werke und (oft mehrmaliger) Bearbeitungen, über die kleineren Formen des Theaters (*quyi*), von denen nur wenig bekannt

ist, die sich jedoch in der Volksrepublik China bei der ländlichen Bevölkerung einer großen Beliebtheit erfreuen, z. B. Puppen- und Schattenspiel und das Geschichtenerzählen in den gesungenen und gesprochenen Formen, weiter über die große Zäsur der Jahre der „Kulturrevolution“, als anfangs vorwiegend nur acht und am Ende dann achtzehn „revolutionäre Musterstücke“ (*geming yangbanxi*) das ganze chinesische literarische Leben beherrschten und dieses dermaßen drosselten, daß die neuzeitliche Geschichte des Welttheaters (und der Weltliteratur) nichts Ähnliches kennt. Es scheint mir, daß gerade das, was folgt, und zwar das letzte, „Neuer Anfang mit alten Grundsätzen“ betitelte Kapitel eine größere Aufmerksamkeit verdient hätte. Im Unterschied zu den übrigen Kapiteln seines hervorragenden Werkes widmete Eberstein darin nur sehr wenig Beachtung der neuen inneren Situation im chinesischen Theater und widmete sich mehr (was er vorher in einem solchen Maße nicht getan hat) der Aufnahme des ausländischen Theaters in China. Vor allem hielt er die lebhaftere Atmosphäre des Jahres 1979 und des Anfangs des Jahres 1980 nicht fest. Man findet hier weder ein Wort über solche Stücke wie „Macht und Recht“ (*Quan yu fa*) von Xing Yixun oder „Wenn ich wirklich einer wäre“ (*Jiaru wo shih zhende*) von Sha Yexin, noch über die in der Gegenwart und wohl auch für die Zukunft bedeutsame „Rede anlässlich der Tagung über das Schreiben von Stücken“ (*Zai juben chuanguo zuotanhuishangde jianghua*) von Hu Yaobang vom Februar 1980.

Bernd Eberstein leistete große Hilfe vor allem den literarischen Komparatisten, indem er die Bibliographie der ins Chinesische übersetzten ausländischen Dramen bis 1949 bedeutend vervollkommnete und präziserte. Die Basis dafür schuf Tian Qin im Buch „Chinesische Theaterbewegung“ (*Zhongguo xiju yundong*), Shanghai 1947, pp. 105–143. Verbindet das der interessierte Forscher mit der Bibliographie „Katalog der klassischen ausländischen Literatur 1949–1979 übersetzt ins Chinesische“ (*1949–1979 fanyi chuban waiguo wenxue zhuzuo mulu*), Peking 1980, erhält er, mit Ausnahme der neuen Werke und jener, die in Zeitschriften erschienen sind, ein genaueres Bild über die Übersetzungen in diesem Bereich, als dies bis vor kurzem der Fall gewesen war.

Das rezensierte Buch endet mit einer reichhaltigen Bibliographie und einem Index. Es sollte sich ein jeder damit vertraut machen, der sich für das chinesische Theater unseres Jahrhunderts interessiert.

Marián Gálik, Bratislava