

Aus:

KUAN-WU LIN

Westlicher Geist im östlichen Körper?

»Medea« im interkulturellen Theater Chinas und Taiwans. Zur Universalisierung der griechischen Antike

August 2010, 376 Seiten, kart., 34,80 €, ISBN 978-3-8376-1350-6

Stehen weltweit aufgeführte griechische Tragödien tatsächlich – wie vielfach behauptet – für die »Universalität« der antiken Kultur? Anhand einer Analyse zweier »Medea«-Adaptionen aus China und Taiwan veranschaulicht Kuan-wu Lin die Problematik des gegenwärtigen interkulturellen Theaters: Die postmoderne Ästhetik wird ebenso in Frage gestellt wie die Tauglichkeit des postkolonialen Identitätskonzepts der »Hybridität« als strategisches Mittel zur Befreiung von Exotismus und Kolonialismus. Die kulturwissenschaftliche Pionierleistung auf dem Gebiet des interkulturellen chinesischen Theaters bietet zugleich eine exemplarische Aufarbeitung postkolonialistischer Theorie-Begriffe.

Kuan-wu Lin (Dr. phil.) studierte Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin mit Schwerpunkt »Interkulturelles Theater«, arbeitet als Übersetzerin und freie Journalistin für taiwanesische Theaterzeitschriften.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1350/ts1350.php

INHALT

EINLEITUNG

9

I INTERKULTURELLE DISKURSE ALS THEORETISCHE GRUNDLAGE

I.1 KULTURELLE IDENTITÄT

27

I.1.1 Zum Kultur-Begriff

27

I.1.2 Diskurs des Begriffs „Kulturelle Identität“

32

I.1.3 Authentizität und Tradition

39

I.2 EXOTISMUS UND HYBRIDITÄT

50

I.2.1 Exotismus

50

I.2.1.1 Begriffsklärung des Exotismus

50

I.2.1.2 Problemfeld und kulturkritische Definition des Exotismus

55

I.2.2 Zum „Hybriditäts“-Begriff und Identitätskonzept

61

I.2.3 Hybridität und Exotismus im Kontext

des postmodernen Spätkapitalismus

69

II AUFFÜHRUNGSANALYSE ZWEIER ADAPTIONEN VON EURIPIDES' *MEDEA*

II.1 <i>MEDEA</i> DES CHINESISCHEN REGISSEURS LUO JIN-LIN	
	85
II.1.1 Luo Jin-lin und sein Bezug zur griechischen Tragödie	
	86
II.1.2 Transformation des antiken griechischen Theaters	
zur chinesischen Opernform <i>Hebei Bangzi</i>	
	93
II.1.2.1 Dramaturgische Struktur	
	94
II.1.2.2 Sprache und Musik	
	104
II.1.2.3 Transformation des griechischen Chors	
	107
II.1.2.4 Transformation der Medea-Figur des Euripides	
	118
II.1.2.4.1 Medeas Identität	
	124
II.1.2.4.2 Konflikt zwischen Medea und Jason	
	133
II.1.2.4.3 Legitimation des Kindermordes	
	141
II.2 <i>LOULAN NÜ</i> ALS <i>MEDEA</i> DER TAIWANESISCHEN REGISSEURIN LIN XIU-WEI	
	148
II.2.1 Lin Xiu-wei und die <i>Contemporary Legend Theater Company</i>	
	148
II.2.2 Lins „feministische“ Interpretation und	
dramaturgischer Aufbau	
	154
II.2.3 Kulturelles Konglomerat als neues Theatergenre	
	163
II.2.3.1 Fiktion von Zeit und Raum	
	164
II.2.3.1.1 Kostüme	
	164
II.2.3.1.2 Bühne	
	179
II.2.3.2 Sprache und Musik	
	182
II.2.3.3 Ambivalente Identität des Chors	
	186

II.2.3.4 Die <i>Loulan</i> -Prinzessin als „taiwanesische“ Medea	200
II.2.3.4.1 Ambivalente Identität	200
II.2.3.4.2 Charakterisierung	202
II.2.3.4.3 Die Motivation des Kindermordes	209
II.2.4 Analogie zu Ninagawas <i>Medea</i> -Aufführung	214
II.2.4.1 Kostüme	216
II.2.4.2 Schauspielkunst und Rolle des Chors	219

III FUSION GRIECHISCHER TRAGÖDIEN UND ÖSTLICHER THEATERTRADITIONEN ALS KULTURPOLITISCHE STRATEGIE

III.1 TRANSFORMATION GRIECHISCHER TRAGÖDIEN ZUR INTERNATIONALEN ANERKENNUNG	
233	
III.1.1 Hybridität als Exotisierung	233
III.1.1.1 Ninagawas Konzept	234
III.1.1.2 Konzept und Rezeption der Aufführung <i>Loulan Nü</i>	240
III.1.2 „Authentizität“ als reformierte Tradition	249
III.1.2.1 Rezeption in China	251
III.1.2.2 Rezeption in Griechenland	266
III.2 GRIECHISCHE TRAGÖDIEN ALS „UNIVERSELLER“ WESTLICHER KANON	
283	
III.2.1 Wiederbelebung des antiken Theaters	
durch östliche Theatertraditionen	
283	
III.2.2 Politische Aspekte der Konstitution	
eines universellen Kanons	
286	

III.2.3 Konstruktion der Universalität des antiken Theaters
am Beispiel der „chinesischen“ Aufführung *Bakai*
295

III.2.4 Universalismus des Westens als
hegemoniale Strategie der USA
311

Epilog
321

Literatur
339

Anhang
367

Danksagung
372

Einleitung

Im Allgemeinen wird Kultur nicht nur als abgrenzbar, sondern auch als grundsätzlich einer bestimmten Ethnie oder Gemeinschaft wie der eines Staates oder einer „Wertegemeinschaft“ zugehörig aufgefasst. So wird seit der Renaissance die antike griechische Kultur allgemein als Wurzel einer „reinen“ westlichen Zivilisation angesehen, wobei nicht nur das heutige Griechenland, sondern der ganze „Westen“ als legitimer Erbe der griechischen Tragödie gilt. Aber lassen sich Kulturen ebenso klar voneinander abgrenzen wie politische oder geographische Territorien? Kann sich Kultur überhaupt ohne jegliche Einflüsse von Außen entwickeln und absolute „Reinheit“ sowie „Einzigartigkeit“ beanspruchen? Und ist es auf Grund unseres begrenzten Wissens tatsächlich möglich, einen einzigen Ursprung der menschlichen Zivilisation festzustellen? Wohl niemand wird ernsthaft bestreiten können, dass sich Kulturen in stetigem Wandel befinden und sich gegenseitig beeinflussen, so dass Vermischungen unzweifelhaft zum kontinuierlichen Prozess kultureller Entwicklung gehören. Es ist daher fragwürdig, die griechische Tragödie als „Besitz“ oder „Eigentum“ (des heutigen) Griechenlands, Europas oder des ganzen „Westens“ anzusehen, zumal die Besitzansprüche einer Kultur und die Bewertungskriterien über die „Authentizität“ der Kultur unmittelbar mit der Autorität politischer Macht in Verbindung stehen. Insofern müssen zu einem umfassenden Verständnis der „Wiederbelebung“ der antiken Kultur und der griechischen Tragödie in heutiger Zeit die politischen Implikation berücksichtigt werden.

Die historische Entwicklung des antiken griechischen Theaters lässt sich der britischen Altpphilologin Edith Hall zufolge in drei Phasen unterteilen, anhand derer sich zeigen solle, welche politische Funktion die griechischen Tragödien dabei zu erfüllen hatte: Demnach verlief die erste Phase vor ca. 2500 Jahren in Athen parallel zur Etablierung der politischen Ideologie der Demokratie. Die zweite Phase stellt die Wiederbelebung der Tragödie auf europäischer Bühne sowie ihre Eingliederung in das europäische Bildungssystem dar und fand vor allem in England zur Blütezeit kolonialer Expansionsbestrebungen europäischer Mächte statt, von denen sie als „pre-

stigeträchtiger, paneuropäischer Besitz“ angesehen wurde.¹ Die weltweite Zunahme an Aufführungen griechischer Tragödien seit den letzten drei Dekaden des 20. Jh. stellt schließlich die dritte Phase dar, jedoch sind die Gründe für ihr Entstehen bislang noch nicht hinreichend untersucht und beantwortet worden.

Dieses weltweite Phänomen, so Hall, sei ein Anhaltspunkt dafür, dass die griechische Tragödie „fast alle Grenzen von Zeit, Raum und Kulturtraditionen“ überschreite. Dies erklärt sie damit, dass die Wiederkehr der Tragödie um 1968-69 Ausdruck des politischen, sozialen und ästhetischen Wandels gewesen sei, der sich gegen Unterdrückung durch Rassismus, Autoritäten, Imperialismus und Geschlechterpolitik gerichtet habe. So geht sie davon aus, dass die weltweiten Adaptionen griechischer Tragödien auf die inneren Auseinandersetzungen der jeweiligen Kulturen und Länder mit ihrer imperialistischen Vergangenheit, sozialen Konflikten oder kulturellen Differenzen zurückzuführen seien. Ihr zufolge geht die Verbreitung griechischer Tragödien mit dem sog. „Performance Turn“ in der westlichen Avantgarde-Szene einher, wodurch die Suche nach Alternativen außerhalb des *westlichen* Naturalismus ausgedrückt wird, die sich sowohl auf das „andere“ *nicht-westliche* als auch auf das antike Theater richtet. Da das naturalistische westliche Theater in vielen ehemals kolonisierten Ländern als „konkretes Symbol der ästhetischen Kultur der imperialistischen Unterdrücker“ angesehen wird, repräsentiere hingegen nach Hall die Hinwendung zur griechischen Tragödie vor allem in Afrika den Prozess der Dekolonialisierung.² Dieses globale Phänomen sei demnach insbesondere durch eine Fusion von antiken „westlichen“ Dramen und „östlichen“ Theatertraditionen charakterisiert:

„Out with the proscenium arch stage went the taste for the type of dramatic action it had been developed to contain: western naturalism. There was a marked new interest in exploring other, more the traditional, ritual, pantomime or mime-related, processional and choreographical conventions of theatre in India, Africa, Japan and China, and above all new emphasis on performative styles, conventions, and self-consciousness. It has become a directorial commonplace to fuse the ‚western‘ classics of Greek theatre with ‚eastern‘ Kathakali or Noh conventions; but the most important example of all was the combination of electrifying Indian- and Cambodian-derived chorus work in Ariane Mnouchkine’s *Les Atrides*, in which the design of the performance

1 Hall, Edith: „Introduction: Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century?“, in: Dies./Macintosh, Fiona/Wrigley, Amanda (Hg.): *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford/USA 2004, S. 2ff

2 Ebd., S. 24

space, with its partially buried statues, like the buried army of Qin Shuang [Kaiser Qin Shi-huang], also had Chinese resonances.³

Die Fusion zwischen westlichen Klassikern (wie griechischen Tragödien) und östlichen Theatertraditionen gehört somit zu den signifikanten Merkmalen dieser Periode und der panasiatische, „polyphonne“ Stil der französischen Regisseurin gilt als repräsentatives Beispiel hierfür, indem er unmittelbar das „neue Interesse“ und den „Geschmack“ des Westens bei der Erforschung des „Anderen“ verkörpert. Indem Hall jedoch betont, dass sich das Augenmerk des Westens auf das traditionelle Theater und das kulturelle Selbstbewusstsein des „Anderen“ richte und die Fusion das gemeinsame Interesse (engl. *common place*) von westlichen und östlichen Regisseuren darstelle, scheine der gemeinsame Verzicht auf den westlichen Naturalismus die Überwindung der kolonialen Vergangenheit zu bedeuten und mit dem „neuen Interesse“ des Westens am Osten bzw. den „nicht-westlichen“ Kulturen zusammenzutreffen. Dies lege nahe, dass die Fusion von griechischen Tragödien und östlichen Theatertraditionen nicht nur Ausdruck eines neuen kulturellen Selbstbewusstseins des Ostens, sondern auch eines gleichberechtigten kulturellen Austausches sei. Aber sind die griechischen Tragödien aus Sicht der asiatischen Länder tatsächlich notwendig, um ein eigenes kulturelles Bewusstsein zu entwickeln? Worin besteht also das eigentliche Interesse der östlichen Länder, griechische Tragödien zu adaptieren und mit der eigenen Theatertradition zu kombinieren? Sind die griechischen Tragödien tatsächlich so universell, dass sie problemlos in jede Kulturtradition integriert werden können, wie Hall dies darstellt, und bedeutet diese Fusion ebenfalls eine Befreiung vom westlichen Kulturimperialismus bzw. ist dies besonders fruchtbar für die östlichen Länder? Da zu dieser Fragestellung in westlichen Publikationen bislang die Beurteilung aus einer östlichen Perspektive weitgehend fehlt, möchte ich mit der vorliegenden Arbeit auf Grund meines persönlichen kulturellen Hintergrundes hierzu einen Beitrag leisten, um diese Problematik in Bezug auf China und Taiwan zu untersuchen. Dies soll jedoch nicht bedeuten, dass die in dieser Arbeit getroffenen Feststellungen den Anspruch erheben könnten, für die Situation in ganz Asien bzw. allen „nicht-westlichen“ Ländern zuzutreffen.

Betrachtet man die Rezeptionsgeschichte in diesen beiden Ländern, stellt man fest, dass die Adaption griechischer Tragödien in China erst gegen Ende der 1980er Jahre und in Taiwan in den 1990er Jahren einsetzte, obwohl bereits seit den 1930er Jahren chinesische Übersetzungen von etwa zehn griechischen Tragödien

3 Hall, in: Dies./Macintosh/Wrigley (Hg.) 2004, S. 28

existierten. Hierzu gehört auch die früheste Fassung von Euripides' *Medea*, die 1937 von Shi Pu veröffentlicht wurde.⁴ Darüber hinaus gelten in China Yang Xien-yi, Zhou Zuo-ren und Luo Nian-sheng als die drei bedeutendsten Übersetzer antiker Dramen, von denen die meisten der 37 (2003) Übersetzungen klassischer Stücke stammen.⁵ Ungeachtet dessen gab es in China kaum Adaptionen griechischer Tragödien, bis mit Luo Jin-lin der Sohn des Übersetzers Luo Nian-sheng im Jahre 1986 Sophokles' *König Ödipus* mit seiner Studentengruppe aus der *Central Drama Academy* in der *Huaju*-Form (chin. Bezeichnung für realistisches westliches Theater) aufführte. Luos *König Ödipus* und *Antigone* (1988), fanden im Inland großen Anklang und wurden ebenfalls nach Delphi zum Festival *International Meeting of Ancient Greek Drama* eingeladen. Obwohl Luos *König Ödipus* in China offiziell als erste chinesische Adaption einer griechischen Tragödien anerkannt wurde und großen Einfluss ausübte, konnte Luo jedoch erst einen internationalen Erfolg verzeichnen, als er im Jahre 1989 Euripides' *Medea* im Stil der lokalen *Hebei Bangzi*-Oper (aus der chin. Provinz *Hebei*) adaptierte und im Jahre 1991 beim gleichen Festival präsentierte. Weitere Adaptionen griechischer Tragödien sind: *Nien-yuan Bao* (Für die Sünden büßen, adaptiert von Sophokles' *König Ödipus*) des chinesischen Regisseurs Kuo Jing-chuen, welche 1994 mit Peking-Oper-, *Hebei Bangzi*-Oper- und *Kunqu*-Schauspielern in Taiwan uraufgeführt wurde; *Bakai* (adaptiert von Euripides' *Bakchen*) von Chen Shi-zheng, 1996 von Peking-Oper-Schauspielern der *China National Beijing Opera* und Schauspielern aus der *New York Greek Drama Company*; *Antigone* (2001), des Regisseurs Su Gen-shu und *Tebei-Stadt* (2002) von Luo Jin-lin (adaptiert von Aischylos' *Sieben gegen Theben* und Sophokles' *Antigone*) beide in der *Hebei Bangzi*-Opernform. Von diesen gelangten jedoch nur *Bakai* und *Tebei-Stadt* zum griechischen Theaterfestival *International Meeting of Ancient Greek Drama* und danach kam keine Welttournee zustande. Auf Grund dessen ist Luos *Medea*, die bereits über 200 Vorstellungen auf der ganzen Welt erreichte, nicht nur die erste chinesische Adaption in traditioneller

4 Eberstein, Bernd: *Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert*, Hamburg 1983, S. 364. Anmerkung: Von Zhou Zuo-ren stammt eine der umfassendsten Übersetzungen von Euripides' Werk, worunter *Medea* jedoch nicht zu finden ist. Siehe: Zhou Zuo-ren: *Oulibidesi beiju ji* (Sammelband von Euripides' Tragödien) 3 Bände, Peking 2002.

5 Luo, Jin-lin: „Shijie zhui gulao de xiju: xila xiju“ („Das älteste Theater der Welt: Das antike griechische Theater“), Protokoll von Luos Vortrag am 27.2.2003 in Peking, siehe: <http://202.130.245.40/chinese/RS/297527.htm> [Stand: 01.09.2006]. Nach der Tabelle von Bernd Eberstein gab es zu diesem Zeitpunkt zehn griechische Tragödien, die ins Chinesische übersetzt wurden. Siehe: Eberstein 1983, S. 67

Theaterform, sondern auch bis heute die im Ausland erfolgreichste chinesische Aufführung einer griechischen Tragödie.⁶

Die *Medea*-Produktion der Regisseurin Lin Xiu-wei und der *Contemporary Legend Theater Company*, die mit *Loulan Nü* (*Loulan-Prinzessin*) betitelt ist, ist die erste Adaption einer griechischen Tragödie in Taiwan. Sie und die weltrenommierte *Medea*-Aufführung des japanischen Regisseurs Yukio Ninagawa, welche im selben Jahr vor der Premiere von *Loulan Nü* in Taipei zu Gast war, lösten in Taiwan das von den Medien sog. „Griechische Fieber“ aus.⁷ In den zwei darauf folgenden Jahren (1994-1995) wurden insgesamt vier Produktionen von *Orestie* (adaptiert von Aischylos *Orestie*) entwickelt. Während die *Orestie* (1995) als Kooperation zwischen der *Contemporary Legend Theater Company* und dem US-amerikanischen Regisseur Richard Schechner mit den selben Peking-Oper-Stars wie bei *Loulan Nü* konzipiert wurde, entstanden die drei anderen Produktionen in der *Huaju*-Form.⁸ Danach schien die Tragödie vorübergehend wieder in Vergessenheit geraten zu sein, bis der Regisseur Lu Bo-shen im Jahre 2001 Sophokles' *Antigone* als Open-Air-Aufführung, in taiwanesischem Dialekt und mit Amateur-Schauspielern in der *Huaju*-Form inszenierte, was von den taiwanesischen Medien und Wissenschaftlern als die bisher beste taiwane-

6 Luo, Jin-lin: „Guanyu Beijing Hebei Bangzi jutuan paiyan Meidiya de daoyan chanshu“ („Erklärung des Regisseurs über die Wiederaufnahme von Medea in der Hebei Bangzi-Gruppe aus Peking“), 17.09.2002 (unveröffentlichter Aufsatz von Luo Jin-lin für die *Hebei Bangzi Theatergruppe aus Peking*)

7 Shi, Qiong-yu: „Qing dao shenchu wu mingliu: shazi huifu Meidiya de kuangai qingchou zhenteng le Taibei wutai“ („Die tiefste Liebe lässt niemanden am Leben: Kindermord, Vernichtung des Ehemanns. Wahnsinnige Liebe und Hass Medeas bringen die Bühne Taipeis zum Kochen“). In: *People Stage*, Juni 1993, S. 102

8 Die anderen drei Produktionen waren: *Sange fuchou yu yige minzhu de danshen* (*Dreifache Rache und die Geburt der Demokratie*) des Regisseurs Hung-hung, die 1994 nach seinem Besuch der Aufführung *Orestie* von Peter Stein in Berlin entstand (Quelle: Interview mit Hung-hung vom 12.09.2005), weiterhin *Aoruisitiya Sanbuqu* (*Orestie-Trilogie*) von Chen, Li-hua, die 1995 von einer Studentengruppe der *Universität der Kunst* für pädagogische Zwecke aufgeführt wurde und drittens, eine Produktion von Tian, Qi-yuan, der vor seinem frühen Tod als begabtester Nachwuchsregisseur Taiwans der 1990er Jahre galt und 1995 *Tianmi jiating* (*Süße Familie*) mit dem *Meidengfong*-Ensemble (freie Theatergruppe aus Mitgliedern ab 50 Jahren) inszenierte. Siehe: Lin, Xiu-wei (Protokolleurin): „Cong xila yadian dao dandai chuangqi“ („Von Athen, Griechenland zur Contemporary Legend Theater Company“) in: *Performing Arts Review*, Nov. 1995, S. 88-91
Anmerkung: Bei diesem Aufsatz handelt es sich um ein Protokoll einer Konferenz mit allen drei Regisseuren, die im selben Jahr (1995) Aischylos' *Orestie* in Taiwan adaptierten.

sische Interpretation einer griechischen Tragödie angesehen wurde.⁹ Obwohl die zeitgenössischen taiwanesischen Regisseure, wie hier deutlich wird, die griechischen Tragödien überwiegend in der *Hua-ju*-Form adaptierten, fanden diese im Ausland bzw. den westlichen Ländern keinerlei Beachtung. Hingegen wurde von Seiten internationaler europäischer und amerikanischer Theaterfestivals großes Interesse an den beiden Produktionen der *Contemporary Legend Theater Company* gezeigt, indem zahlreiche Festival-Manager die Aufführungen besuchten und gute Chancen für eine Einladung zur Teilnahme am Festival in Aussicht stellten, wenngleich sich für *Loulan Nü* und die *Orestie* die hohen Erwartungen in Form einer Welttournee aus unbekannten Gründen nicht erfüllten.¹⁰

Obwohl die taiwanesische Produktion *Loulan Nü* keinen internationalen Erfolg verbuchen konnte, wurde ihr jedoch von Seiten europäischer Theaterfestivals große Aufmerksamkeit entgegen gebracht und sie gilt ebenso wie die chinesische *Medea*-Produktion in ihrem Land als erster Ansatz für die Fusion von griechischen Tragödien und traditioneller chinesischer Schauspielkunst. Beide sind daher besonders relevant für die Untersuchung der zentralen Fragestellung dieser vorliegenden Arbeit, d.h. warum in China und Taiwan solche Kombinationen stattfinden, welches Konzept damit verfolgt wird und inwiefern sie mit den Interessen des westlichen Auslandes in Verbindung stehen. Ein weiterer Grund für die Auswahl des Forschungsgegenstandes ergibt sich nicht zuletzt auch daraus, dass der chinesische Literaturwissenschaftler Huang Shizhong bei seinem Vergleich zwischen Euripides' *Medea*-Figur und den stereotypisierten chinesischen Frauenfiguren klassischer chinesischer Dramen, die ebenso wie *Medea* von ihren Männern verstoßen worden sind, darauf hinweist, wie unzugänglich *Medea* eigentlich für die chinesische Gesellschaft ist:

„Aus der chinesischen Perspektive gilt ‚Medea‘ nicht als eine gute [tugendhafte] Frau. Sie widerspricht nicht nur den ‚sancong side‘ [drei Gehorsamkeiten und vier Tugenden]¹¹, sondern verstößt auch gegen die Kindespietät [konfuzianisch]

9 Wang, You-hui: „Beiju, zai xili dijing xiwei liaoshao“ („Tragödie: Katharsis im Theater und Erregung öffentlichen Aufsehens“), in: *Performing Arts Review*, Jan. 2002, S. 40

10 Zao, Yun-yi: „„Loulan Nü“ ju guoji meixian“ („Loulan Nü“ hat gute Aussichten für die internationale Bühne“), in: *Lianhe Bao (Zeitung der Vereinigung)*, 09.07.1993 und Diamond, Catherine: „The Floating World of Nouveau Chinoiserie: Asian Orientalist Productions of Greek Tragedy“, in: *New Theatre Quarterly*, Vol. XV, No. 2, Mai 1999, S. 148

11 Die drei Gehorsamkeiten sind: Vor der Heirat dem Vater gehorchen, nach der Heirat dem Mann gehorchen und nach der Verwitwung dem Sohn gehorchen. Die vier Tugenden sind: Die Bewahrung der Weiblichkeit, des

sches Kardinalprinzip der Verpflichtung der Kinder gegenüber ihren Eltern], indem sie ihren Vater verrät, ihren Bruder ermordet und sogar noch eigenhändig die beiden Söhne umbringt. In einer von der konfuzianischen Sittenlehre geprägten Gesellschaft gehören all ihre Taten zu den zehn größten Sünden, die nicht vergeben werden können. Selbst wenn sie keine göttliche Bestrafung in Form einer Erschlagung von fünf Blitzen [Bestrafung durch den Donnergott] erfahren müsste, würde es zumindest als gerechte Strafe angesehen, wenn sie verlassen und verstoßen wird. Es ist daher unmöglich, dass ihr Mitleid entgegen gebracht und ihr Schicksal als tragisch empfunden wird. Hingegen steht bei Euripides jedoch die Liebe über allem, einschließlich Ethik und Moral und sie legitimiert Medea sogar dazu, die Tabus zu brechen, die sie am Lieben hindern. Es zeigt sich im Hinblick auf die Beziehung zwischen Liebe und Ehepflicht eine enorme Diskrepanz zwischen Ost und West.“¹²

Dass nach Euripides' Intention Medea trotz mehrerer Mordtaten, die sie wegen Jason begangen hat, großes Mitleid entgegen gebracht werden soll, geht in der Tat aus dem Text des Chores hervor. Im Gegensatz dazu wird sie aber genau aus dem selben Grund in der chinesischen Gesellschaft als negative Figur betrachtet und ihr Verhalten als Gotteslästerung verurteilt, da sie gegen die chinesische Ethik verstößt und das Individuum sowie die persönliche Liebe über die Familie und das Gemeinwohl stellt. Wenngleich seit der offiziellen Beendigung der feudalistischen Gesellschaft Anfang des 20. Jh. solche konkreten sittlich-moralischen Ansprüche gegenüber den Frauen wie *sancong side* auf Grund des durch westliche Einflüsse hervorgerufenen sozialen Wandels aufgehoben worden sind, spielen die Grundprinzipien der Sittenlehre im heutigen China immer noch eine bedeutende Rolle bei der Beurteilung des Verhaltens einer Frau in Bezug auf die Beziehung zwischen den Geschlechtern und der Ehepflicht, zumal die Identifikation mit einer Figur von deren moralischer Qualität abhängt.¹³ Insbesondere beim traditionellen chinesischen Theater lässt sich die Charakterisierung einer Figur noch weniger von einem solchen sozialen Konsens trennen, indem die ästhetischen Kriterien und die Wahrnehmung der Zuschauer auf Grund der chinesischen Ethik, Moral und Religion ineinander verwoben sind.

sanften und gefälligen Auftrittens, der gepflegten Sprache und der gewissenhaften Verfolgung häuslicher Pflichten. Siehe: Chiu, Vermier Y.: *Marriage Laws and Customs of China*, Hongkong 1966, S. 17ff

12 Huang, Shi-zhong: „Meidiya‘ yu zhongguo fuxin hunbian beiju zhi bijiao“ („Der Vergleich zwischen ‚Medea‘ und der chinesischen Tragödie bei der Thematik von Verrat und Ehebruch“), in: *Yishu Baijia (Hundred Schools in Art)*, Nr. 3, 1992, S. 22

13 Huang, Shi-zhong: *Hunbian, daode yu wenxiu: fuxin hunbian muti yanjiu (Ehebruch, Moral und Literatur: Forschung nach den Motiven von Untreue und Ehebruch)*, Peking 2000, S. 3ff

Dementsprechend gab auch die langjährige Medea-Darstellerin Peng Hui-heng gegenüber der griechischen Presse zu, dass sie in ihren jungen Jahren Medea in Bezug auf ihren Charakter und ihre Rache nicht verstehen konnte. Denn wenn den chinesischen Frauen dasselbe Schicksal zustoßen würde, würden sie niemandem Schaden zufügen außer sich selbst, weshalb die meisten chinesischen Heroinnen als Selbstmörderinnen enden, so Peng.¹⁴ Im Gegensatz hierzu und zu Huangs Aussage, betrachtet jedoch der griechische Kritiker Thodoros Kritikos die chinesische *Medea* (ab dem vierten Akt) erstaunlicherweise als „geisttreue“ Präsentation des antiken Theaters:

„Mehrfarbige asiatische Kostüme und stilisiertes Schminken, neuartige Klänge exotischer Instrumente und akrobatische Waffenkämpfe wurden miteinander kombiniert, um einen für die Sinne überbordenden Eindruck zu hinterlassen, aber mit einer wenig berührenden, oberflächlichen Interpretation. Die Dinge ändern sich schlagartig zu Beginn des vierten Aktes. Wenn die Handlung nach Korinth verlegt wird, erscheint die Amme, um eine neue, texttreuere Erzählweise der antiken Tragödie zu beginnen. Man könnte sagen, dass die chinesischen Künstler ab diesem Moment in der Lage waren, dem Geist der antiken Aufführung treu zu folgen, sicher treuer als Darstellungen mit europäischen Orientierungen. Deklamiert in einer strengen musikalischen Aussprache, erhalten die Monologe der Medea nun einen erschütternden Ausdruck, an den niemals die späteren, in realistischen Bahnen sich bewegenden, europäischen Schauspieler heranreichen können.“¹⁵

Ihm zufolge sind die ersten drei Akte, die sich an den Mythos über die bei Euripides nicht vorhandene Vorgeschichte zwischen Medea und Jason anlehnen, lediglich eine oberflächliche Interpretation in einem exotischen und sinnlichen Szenarium, wohingegen die letzten zwei Akte jedoch hinsichtlich des Textes und der Schauspielkunst „treu“ dem „Geist“ des antiken Theaters folgen sollen. Diese unterschiedliche Bewertung verweist somit nicht nur darauf, dass seine Kriterien auf der Forderung nach „Werktreue“ bzw. „Authentizität“ des antiken Theaters basieren, sondern sie deuten auch darauf hin, dass die chinesischen Schauspieler nur dann in der Lage seien, sich dem Geist der Tragödie anzunähern, wenn sie an Euripides‘ Text festhalten.

14 Loanna, Kleftogianni: „Die chinesische Medea würde nicht ihre Kinder umbringen – sie würde Selbstmord begehen“, in: *Eleftherotypia*, Juli 1998, übersetzt von Siouzouli, Natascha. Bei diesem Aufsatz handelt es sich um ein Interview mit der chinesischen Medea-Darstellerin Peng Hui-heng.

15 Kritikos, Thodoros: „Zwei ungleiche Vorstellungen der ‚Medea‘ von Euripides: Das Universelle der Tragödie“, in: *Eleftherotypia*, 14.07.1991, übersetzt von Siouzouli, Natascha

Aber wenn Euripides' Medea-Figur für chinesische Schauspieler wie Peng Hui-heng so schwer zugänglich ist, wie können sie dann überhaupt treu dem Geist der Tragödie folgen? Da dieser Widerspruch offenbar nicht gelöst werden kann, wäre es möglich, dass Kritikos aus anderen Gründen dieses „Lob“ ausspricht, worauf die folgende Aussage deutet:

„Die Inanspruchnahme und Verwertung eines 2.500 Jahre alten Textes durch zwei ihrem Ursprung und ihrer Orientierung nach derart unterschiedlichen Theaterensembles, nämlich durch ein europäisches Ensemble, das sich der Gestaltung der Zukunft des Theaters widmet und durch ein asiatisches, das sich mit der Wiederbelebung und Aufbewahrung vergangener Codes befasst, zeigt vor allem das breite Spektrum der antiken Tragödie, ihre Fähigkeit, sich künstlerischen Anforderungen anzupassen, die derart voneinander entfernt sind. Es unterstreicht gleichzeitig die vieldiskutierte Tendenz der modernen westlichen wie östlichen Theaterpraxis, sich endgültig von den etablierten Vorbildern des europäischen, optischen [im Sinne von „realistischen“] Theaters zu befreien, das seit der Renaissance auf der Erzeugung einer Illusion beruhte. Wenn wir akkurat sein wollen, dann müssten wir eigentlich von der Universalität der antiken Mythen sprechen und weniger von der der Tragödie.“¹⁶

Die Tendenz, die von ihm als Befreiung von den „Vorbildern des europäischen, optischen Theaters“ bezeichnet wird, deckt sich dabei mit der Aussage Edith Halls, dass seit Ende der 1960er Jahre auf Grund der Ablehnung des westlichen Naturalismus ein „neues Interesse“ an Alternativen bestehe. Dies bedeutet, dass die beiden Regisseure, anstatt sich dem Naturalismus zuzuwenden, auf ihre jeweilige Kulturtradition zurückgreifen, d.h. der griechische Regisseur Michael Marmarinos auf die griechische Tragödie bzw. das antike Theater und der chinesische Regisseur Luo Jin-lin auf die traditionelle chinesische Oper. Trotz dieser Gemeinsamkeit besteht jedoch für Kritikos ein wesentlicher Unterschied darin, dass der Rückgriff auf die eigene Tradition beim europäischen (griechischen) Ensemble eine „Gestaltung der Zukunft des Theaters“ darstelle, bei der asiatischen (chinesischen) Theatergruppe jedoch eine „Wiederbelebung und Aufbewahrung der vergangenen Codes“. Diese Differenzierung besagt unmissverständlich, dass die chinesische Theatertradition die Vergangenheit repräsentiere, wohingegen die griechische Tragödie den Weg in die Zukunft weise und obwohl keines der beiden Ensembles transnational ist, ordnet er sie auffälligerweise jedoch anstatt nach Nationen nach Kontinenten zu, als ob sie die Kulturen ganz Europas bzw. Asiens repräsentieren sollten. Da er außerdem feststellt, dass sich die beiden Aufführungen vielmehr an die Mythen anlehnen als an die Tragödie, bezieht sich seine Behauptung

16 Kritikos 1991, a.a.O.

der Universalität letztendlich vielmehr auf die Tragödie, was eindeutig aus dem Titel seines Aufsatzes hervorgeht.

Die Äußerungen von chinesischer Seite widersprechen jedoch offensichtlich der Darstellung des griechischen Kritikers Thodoros Kritikos und werfen daher eine Reihe von Fragen auf, die drei verschiedene Ebenen betreffen – Authentizität und Kategorisierung der Kulturen, die Fusion der griechischen Tragödie mit der chinesischen Theatertradition sowie die Universalität der griechischen Tragödie:

Erstens, wie können die chinesischen Schauspieler den „Geist“ von Euripides „treuer“ befolgen als die europäischen Schauspieler, wenn die Medea-Figur auf Grund der kulturellen Diskrepanz unvereinbar mit der chinesischen Theatertradition ist? Wie ist es möglich, dass die erste Hälfte der Aufführung für ihn eine „exotische“, oberflächliche Interpretation darstellt, die zweite Hälfte hingegen „ein authentisches“ antikes Theater? Worauf stützt sich Kritikos wenn er der chinesischen Aufführung „Geisttreue“ attestiert und welchem Zweck dient dies? Was hat seine Unterscheidung zwischen der „Gestaltung der Zukunft des Theaters“ durch das griechische Ensemble von der „Wiederbelebung vergangener Codes“ durch die chinesische Produktion zu bedeuten? Wieso ordnet er das griechische und das chinesische Ensemble einem größeren geographischen Raum zu und stellt damit eine Gleichsetzung der antagonistischen Beziehung zwischen Geist und Körper mit der von Modernität und Tradition her? Um solche Fragen beantworten zu können, die mit der interkulturellen Problematik in Verbindung stehen, ist es im Rahmen dieser Arbeit notwendig, eine theoretische Grundlage der zentralen Begriffe des interkulturellen Diskurses zu schaffen.

Zweitens, wenn Medea doch auf Grund ihrer Anstoß erregenden Taten in der chinesischen Gesellschaft grundsätzlich als Übeltäterin verurteilt und abgelehnt wird, wieso wird sie sowohl 1989 vom chinesischen Regisseur Luo Jin-lin als auch 1993 von der taiwanesischen Regisseurin Lin Xiu-wei adaptiert und in traditioneller Theaterform bzw. mit traditionellen Schauspielern aufgeführt? Eine Möglichkeit könnte darin bestehen, dass sie mit Hilfe von Euripides für die Frauenemanzipation eintreten wollen. Wenn dem so wäre, ist jedoch fraglich, wieso die beiden Regisseure hierfür die traditionelle Theaterform bzw. Schauspieler auswählen anstatt auf die *Huaju*-Form zurückzugreifen? Dies vor allem, wenn man bedenkt, dass Henrik Ibsens *Nora oder Ein Puppenheim* Anfang des 20. Jh. von der chinesischen Elite wie Hu Shi usw. in China vorgestellt und dafür plädiert wurde, sich dadurch vom feudalistischen System zu be-

freien.¹⁷ Daher erschien es wesentlich plausibler, wenn eine Auseinandersetzung mit der Geschlechterproblematik in der *Huaju*-Form stattfinden würde anstatt in der Theatertradition, da in letzterer die Charakterisierung der Frauen eng mit der feudalistischen Vergangenheit Chinas verknüpft ist. Lässt sich aber, wie Kritikos behauptet, eine Rückbesinnung auf die eigene Theatertradition als Befreiung vom „Vorbild des europäischen Theaters“ oder als Aufkommen eines kulturellen Selbstbewusstseins im Sinne Halls verstehen? Und sind zur Entwicklung dieses kulturellen Selbstbewusstseins in China oder Taiwan tatsächlich die griechischen Tragödien notwendig? Weshalb kombinieren die beiden Regisseure überhaupt die griechische Tragödie mit der eigenen Theatertradition? Welche Funktionen sollen diese beiden Faktoren erfüllen? All diese offenkundigen Fragen können nur mit Hilfe einer ausführlichen Analyse beider Aufführungen beantwortet werden.

Drittens, wie kann die chinesische *Medea* als Bestätigung der Universalität der griechischen Tragödie eingesetzt werden? Welches kulturelle Verhältnis zwischen der griechischen Tragödie und der chinesischen Theatertradition wird hierdurch definiert? Wozu proklamiert Thodoros Kritikos die Universalität der Tragödie? Die Frage nach der Universalität der griechischen Tragödie ist insofern wichtig, als diese nicht allein von Kritikos aufgeworfen wird, sondern z.B. auch vom britischen Altphilologen Oliver Taplin, welcher in diesem Zusammenhang auf eine „fundamentale Antwort“ zu der Frage verweist, weshalb griechische Tragödien in den letzten zwei Dekaden des 20. Jh. so oft wie in keiner anderen Dekade adaptiert wurden:

17 Ibsen und sein *Nora oder Ein Puppenheim* wurde von der führenden Elite der *Vierter-Mai-Bewegung* (Hu Shi u.a.) im Jahre 1918 ins Chinesische übersetzt. Hu Shi verwirft das traditionelle chinesische Theater auf Grund seiner fehlenden Übereinstimmung mit der Realität und propagiert den „Ibsenismus“ als „gesunden Individualismus“. In den darauf folgenden dreißiger Jahren übte *Nora oder Ein Puppenheim* einen enormen Einfluss auf die zeitgenössische chinesische Theaterszene und die Intellektuellen aus: Sie wurde kontinuierlich aufgeführt und als Symbol der Frauenemanzipation, der Humanität und Befreiung des Denkens bejubelt. Die Einführung des „Ibsenismus“ muss dabei im politischen Zusammenhang gesehen werden, da sie in China mit der Einführung der politischen Ideologie des Nationalismus sowie einer anti-imperialistischen Bewegung einhergeht. Siehe: Sung, Rang/He Yi-zhou: „Yipusheng qushi baizhouonian: bei nala gaibian de zhongguo zhishi fenzi“ („Zum hundertjährigen Todestag Ibsens: die von Nora veränderten chinesischen Intellektuellen“), in: *Zhongguo xingwen zhoushang* (Wochenzeitung der Chinesischen Nachrichten) am 11.05.2006. Siehe: <http://news.sina.com.cn/c/2006-05-11/17539833613.shtml> [Stand: 20.08.2008]

„The fundamental answer has to be that Athenian tragedy of the fifth century B.C. is one of those achievements of human creativity that is so rich, so deep that it can be infinitely experienced afresh; that every age finds its own pre-occupations explored in it, yet in a form that is not narrowly specific to the present.“¹⁸

Dass die griechische Tragödie für jede Zeit geeignet sei, befindet sich in Übereinstimmung mit Edith Halls Formulierung, dass die Tragödie „fast alle Grenzen von Zeit, Raum und Kulturtraditionen“ überschreite. Jedoch ist bei Taplin unklar, woher diese Antwort stammt und warum sie so lauten müsse. Vor allem bleibt nach wie vor die Frage unbeantwortet, warum die Anzahl der Adaptionen genau ab dieser Zeit weltweit zunimmt und sie erklärt auch nicht, warum China und Taiwan erst in den 1980er bzw. 1990er Jahren griechische Tragödien adaptierten, da doch bereits seit den 1930er Jahren chinesische Übersetzungen vorhanden waren. Sie kann ebenso wenig das Phänomen begründen, wieso der Trend zu vermehrten Adaptionen griechischer Tragödien entstand, der sich in den 1990er Jahren in beiden Ländern herausgebildet hat und danach wieder deutlich zurückgegangen ist. Angesichts solcher Widersprüche soll daher letztlich die (westliche) These der Universalität der griechischen Tragödie hinterfragt werden.

Nachdem die zentrale Argumentation in Form der angeblichen Universalität der griechischen Tragödie dargelegt wurde, soll nun auf den allgemeinen Stand der wissenschaftlichen Erforschung dieser Thematik und auf alternative Erklärungsmodelle solcher Fusionen eingegangen werden. In der westlichen Literatur gibt es bislang lediglich drei wissenschaftliche Abhandlungen, die sich mit dem hier untersuchten Forschungsgegenstand überschneiden: Zum einen handelt es sich dabei um den Aufsatz *Adaption and Staging of Greek Tragedy in Hebei Bangzi* des chinesischen Theaterwissenschaftlers Min Tian. Dieser behandelt zwar alle chinesischen Adaptionen der griechischen Tragödie in der *Hebei Bangzi*-Form, aber er konzentriert sich hauptsächlich auf Luo Jin-lins Annäherung an die Tragödie. Sich auf Aristoteles’ „Poetik“ stützend vertritt er dabei die Ansicht, dass das antike Theater hinsichtlich der Dramaturgie und Theaterpraxis keine Gemeinsamkeiten mit der chinesischen Theatertradition habe. Für ihn stelle Luos Aufführung bzw. *Medea*-Produktion außerdem keineswegs eine „Fusion“ aus chinesischem und griechischem Theater dar, denn Euripides’ Text werde, so Min Tian, auf Grund von Luos Anspruch nach einer „authentischen“

18 Taplin, Oliver: „Greek with consequence: The Lasting Significance of Ancient Greek Tragedy in the Modern World“, in: <http://avoca.vicnet.net.au/~hsfau/gconsdos.html> [Stand: 02.10.2008]

chinesischen Theatertradition zur einseitigen Anpassung der Ästhetik der *Hebei Bangzi*-Oper nur vage als „Rohstoff“ verwendet bzw. „ausgebeutet“, weshalb er Luos Adaption als „Displacement of Greek Tragedy“ bezeichnet und damit der Argumentation von Thodoros Kritikos widerspricht.¹⁹ Da sich aber alle Regisseure auf die gleiche Grundlage stützen, sollte sich die Untersuchung m.E. vielmehr auf die Frage konzentrieren, *wie* anstatt *ob* Euripides’ Text als Rohstoff verwendet wird. Dass Min Tian trotz des selben Anspruchs nach „Werttreue“ wie Thodoros Kritikos letztlich zu einer gegensätzlichen Bewertung gelangt, verdeutlicht die Problematik dieses Kriteriums, weshalb hierauf im dritten Kapitel unter Berücksichtigung unterschiedlicher Rezeptionen aus China und Griechenland eingegangen wird.

Die anderen beiden Aufsätze stammen von Catherine Diamond, einer in Taiwan arbeitenden, US-amerikanischen Literaturwissenschaftlerin, die insgesamt vier Produktionen untersuchte, bei denen griechische Tragödien mit östlichen Theatertraditionen kombiniert wurden.²⁰ Darunter befinden sich die zwei taiwanesischen Produktionen *Loulan Nü* und *Orestie* von Richard Schechner, *Bakai* des chinesischen Regisseurs Chen Shi-zheng und *Bakai* (adaptiert von Euripides’ *Bakchen*, 1997) des malaysischen Regisseurs U-Wei Saari. Diamond vertritt hierbei die These, dass die griechischen Tragödien bei diesen Fusionen nur als Deckmantel dienen, um den Zutritt zur internationalen Theaterbühne zu ermöglichen. Ihr zufolge sei es nicht die Tragödie, sondern vielmehr die international renommierte *Medea*-Aufführung Yukio Ninagawas, die über zwanzig Jahre lang auf Welttournee ging, welche den asiatischen Regisseuren den Impuls gegeben habe, die Tragödie mit dem selben „postmodernen und hybriden“ Konzept eines „orientalischen“ Spektakels zur Gefälligkeit der westlichen Zuschauer zu adaptieren. Die starke finanzielle Förderung solcher Prestige-Projekte lasse sich ihr zufolge auf politische Implikationen zurückführen, indem die östlichen Länder sich eine westliche Ikone – in Form der griechischen Tragödie – aneignen würden, um auf internationaler Bühne mit dem Westen konkurrieren zu können.²¹

Somit steht Diamonds Kritik an der Inbesitznahme der griechischen Tragödie durch die östlichen Länder diametral der These von

19 Min, Tian: „Adaptation and Staging of Greek Tragedy in Hebei Bangzi“, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 23, Nr. 2, 2006, S. 250

20 Die beiden Aufsätze Catherine Diamonds sind: „Cracks in the Arch of Illusion: Contemporary Experiments in Taiwan’s Peking Opera“, in: *Theatre Research International*, Vol. 20, No. 3, 1995, S. 237-254 und „The Floating World of Nouveau Chinoiserie: Asian Orientalist Productions of Greek Tragedy“, in: *New Theatre Quarterly*, Vol. XV, No. 2, Mai 1999, S. 142-164

21 Diamond 1999, S. 147

der Universalität der Tragödie entgegen, die von Thodoros Kritikos, Oliver Taplin und Edith Hall vertreten wird. Daher sollen diese beiden Aspekte anhand der Konzepte dieser Aufführungen auf ihre eigentliche Zielsetzung hin überprüft werden.

Angesichts der spärlichen wissenschaftlichen Literatur und der fehlenden Möglichkeit eines eigenen Live-Erlebnisses, bin ich in Bezug auf die Aufführungsanalyse bei meiner Untersuchung methodologisch auf das Material der folgenden drei Bereiche angewiesen: Erstens, die Videoaufzeichnungen der Aufführungen von *Medea* aus der aktuellsten Version von 2002 sowie von *Loulan Nü* in der Fassung von 1993, wobei mir erstere der Regisseur Luo Jin-lin persönlich zur Verfügung gestellt hat und letztere von der *Contemporary Legend Theater Company* angeboten wurde. Zusätzlich hierzu noch die Videoaufzeichnung der 1984er *Medea*-Gastspiels des japanischen Regisseurs Yukio Ninagawa des Gastspiels in Athen, das vom *European Cultural Center of Delphi* stammt und in dieser Arbeit als Referenzmaterial zur Untersuchung des Zusammenhangs zwischen der taiwanesischen und der japanischen Produktion verwendet wird. Zweitens, persönliche Interviews mit dem chinesischen Regisseur Luo Jin-lin und dem griechischen Regisseur Theodoros Terzopoulos²² sowie Interviews mit den beiden *Medea*-Schauspielerinnen Liu Yü-lin (die chinesische *Medea*-Darstellerin aus der aktuellen Version) und Wei Hai-min.²³ Drittens, Artikel aus Zeitungen und Zeitschriften, die z.T. von Luo Jin-lin und der *Contemporary Legend Theater Company* zur Verfügung gestellt wurden und z.T. durch meine eigene Recherche zusammengetragen wurden. Die griechischen Kritiken stammen aus der Archiv-Sammlung des Athener Zentrum für altgriechisches Drama und Theater ‚Desmoi‘.

Auf Grund der zuvor genannten Fragestellungen und widersprüchlichen Thesen wird die Arbeit in drei Kapitel aufgeteilt, um die Gründe für die Fusion von griechischen Tragödien und chinesischen Theatertraditionen zu erforschen:

Im ersten Kapitel soll eine theoretische Grundlage der interkulturellen Problematik erarbeitet werden, um anschließend deren Relevanz

22 Theodoros Terzopoulos war von 1985-1987 künstlerischer Leiter des *International Meeting of Ancient Greek Drama*, welches vom *European Cultural Center of Delphi* organisiert wird.

23 Leider ist kein Interviewtermin mit der Regisseurin Lin Xiu-wei zustande gekommen. Da aber in Bezug auf die Aufführung *Loulan Nü* bereits zahlreiche Interviews mit ihr veröffentlicht worden sind, stellt das fehlende persönliche Interview keinen Mangel an Informationen für die Forschungsarbeit dar.

für die beiden Aufführungen zu untersuchen. Somit werden zunächst die zentralen Begriffe „Kultur“, „Kulturelle Identität“ und (kulturelle) „Authentizität“ erläutert, um die von Kritikos hergestellte kulturelle Dichotomie zu erörtern. Daraufhin soll der Begriff „Exotismus“ sowohl vor seinem historischen Hintergrund beschrieben, als auch im Rahmen interkultureller Diskurse berücksichtigt werden. Darüber hinaus soll nicht nur auf Definitionen und Mechanismen verwandter Begriffe wie „Orientalismus“ eingegangen werden, sondern auch auf das Konzept der „Hybridität“, welches allgemein als strategisches Mittel zur Befreiung von Exotismus und Kolonialismus angesehen wird. Dabei soll die Frage beantwortet werden, ob sich die Wirksamkeit dieser Strategie am Beginn des 21. Jh. anhand der untersuchten Beispiele bestätigen lässt und somit allgemeine Gültigkeit beanspruchen kann.

Die Analyse der beiden Aufführungen bildet das zweite Kapitel und zugleich das Kernstück dieser Arbeit. Hierbei werden zunächst die Rahmbedingungen, d.h. die Faktoren zur Entstehung der beiden Produktionen sowie die angegebenen Zielsetzungen der Regisseure herausgearbeitet. Die folgende Analyse der beiden Aufführungen konzentriert sich dabei auf die Problematik der kulturellen Diskrepanz hinsichtlich Ästhetik, Ethik, Religion und Geschlechterverhältnis, nämlich wie diese einerseits auf Grund der Bearbeitung von Euripides' Text durch die beiden Regisseure überwunden wird, so dass Euripides' *Medea* für die chinesischen bzw. taiwanesischen Zuschauer zugänglich wird, und wie die Figur andererseits durch die Aneignung der Differenzen die chinesischen Kulturtraditionen transformieren und für die Zuschauer fruchtbar machen wird.

Das dritte Kapitel umfasst zwei Teile: Erstens werden anhand der Ergebnisse der Aufführungsanalyse die beiden unterschiedlichen Konzepte herausgearbeitet. Dabei sollen die Rezeptionen aus dem In- und Ausland anhand von Artikeln aus Zeitungen und Zeitschriften vorgestellt und bewertet werden, um zu überprüfen, ob die angegebenen Zielsetzungen der beiden Regisseure entsprechend in die Tat umgesetzt werden konnten, in wessen Interesse diese Fusionen zustande kamen, welchem Zweck sie dienen und welche Konsequenzen ihre Konzepte für die Entwicklung der chinesischen Theatertradition haben. Im zweiten Teil dieses Kapitels findet schließlich eine Auseinandersetzung mit der These der Universalität der griechischen Tragödie statt, wobei die aktuellen geopolitischen Tendenzen mit einbezogen werden sollen.