

[In der Hand des Höllenfürsten sind wir alle Puppen](#)

Grenzen und Möglichkeiten des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart

Bearbeitet von
Michael Gissenwehler, Gerd Kaminski

1. Auflage 2008. Taschenbuch. 200 S. Paperback
ISBN 978 3 8316 0773 0
Format (B x L): 14,5 x 20,5 cm

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Tanz, Andere Darstellende Künste](#)

Zu [Inhaltsverzeichnis](#)

schnell und portofrei erhältlich bei


DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Münchener Universitätsschriften
Theaterwissenschaft

Michael Gissenwehler,
Gerd Kaminski (Hrsg.)

**In der Hand
des Höllenfürsten
sind wir alle Puppen**

Grenzen und Möglichkeiten
des chinesischen
Figurentheaters
der Gegenwart

UTZ

Herbert Utz Verlag · München

Theaterwissenschaft · Band 11

herausgegeben von

Prof. Dr. Michael Gissenwehler und

Prof. Dr. Jürgen Schläder

Theaterwissenschaft München

zugleich: Nr. 51 der Berichte des Österreichischen
Institutes für China- und Südostasienforschung



„Dieses Softcover wurde auf FSC-zertifiziertem Papier gedruckt. FSC (Forest Stewardship Council) ist eine nichtstaatliche, gemeinnützige Organisation, die sich für eine ökologische und sozialverantwortliche Nutzung der Wälder unserer Erde einsetzt.“

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Titelbild: Szene aus *Der Studiosus und der Henker*
von Huang Weiruo

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte, ins-
besondere die der Übersetzung, des Nach-
drucks, der Entnahme von Abbildungen, der
Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähn-
lichem Wege und der Speicherung in Daten-
verarbeitungsanlagen bleiben, auch bei nur
auszugsweiser Verwendung, vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH 2008

ISBN 978-3-8316-0773-0

Printed in Germany

Herbert Utz Verlag GmbH, München

Tel.: 089/277791-00 · www.utz.de

Eine Kooperation der Gesellschaft des chinesischen Volkes für Freundschaft mit dem Ausland, des Österreichischen Institutes für China- und Südostasienforschung, dem Institut für Theaterwissenschaft der LMU München und der Sohamen-China-Stiftung.

Gefördert vom Österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung.

Materialien des Symposiums „In der Hand des Höllenfürsten sind wir alle Puppen“ – Grenzen und Möglichkeiten des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart.

Nr. 51 der Berichte des Österreichischen Institutes für China- und Südostasienforschung.

Inhalt

Vorwort.....	7
Das Verschwinden des Schattens GERD KAMINSKI	9
Überlegungen zum europäischen Puppentheater am Beginn des 21. Jahrhunderts OLAF BERNSTENGEL	55
Von Hampelmännern und Strippenziehern. Das Zusammenspiel von Menschen und Puppen im zeitgenössischen chinesischen Sprechtheater ANNA STECHER	67
Das Puppenspiel im alten China und seine Wiederentdeckung in unserer Zeit. <i>Der Studiosus und der Henker</i> – ein formales Experiment HUANG WEIRUO	91
Der Studiosus und der Henker. Komödie HUANG WEIRUO	109
Puppen und Schauspieler im Vergleich. Ein Punktesieg für die Puppen MICHAEL GISSENWEHRER	171
Abbildungen	183

Vorwort

Die Teilnahme der Schattenspieltruppe des Shi Chengling aus der chinesischen Provinz Gansu an den Puppentheatertagen in Mistelbach und die Erfolgsproduktion von Huang Weiruo *Der Studiosus und der Henker*, einer Schwarzen Komödie für Puppen und Schauspieler, waren gute Gründe, ein paar Fachleute zu einem Symposium im Oktober 2007 nach Wien und Mistelbach einzuladen, um die Situation des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart zu besprechen. Die wichtigsten Beiträge sind in diesem Band zusammengefasst: Prof. Gerd Kaminski, Leiter des Österreichischen Institutes für China- und Südostasienforschung und ausgewiesener Kenner der Schattenspielszene seit 30 Jahren, muss vom Niedergang dieser traditionellen Form vor allem in den Städten berichten, während er kräftige Lebenszeichen am Land zu erkennen glaubt, wo das Schattenspiel noch eng mit Leben und Brauchtum der Bevölkerung verbunden ist. Der Intendant der Mistelbacher Puppentheatertage, Dr. Olaf Bernstengel, verweist auf die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen europäischem und chinesischem Puppentheater und präsentiert aus seiner reichen Erfahrung einen Überblick über wesentliche Aspekte des europäischen Puppentheaters. Mag. Anna Stecher ist mit der Pekinger Theaterszene bestens vertraut. Sie diskutiert die Produktionen *Romulus der Große*, von Friedrich Dürrenmatt, in der Inszenierung von Lin Zhaohua, und Cao Yus *Wildnis*, für die Bühne bearbeitet von Wang Yansong, im Hinblick auf den bemerkenswerten Einsatz von Marionetten und Puppen neben Schauspielern auf der Suche nach neuen Darstellungsmöglichkeiten zur Ablösung des in China immer noch dominanten (sozialistischen) Bühnenrealismus.

Huang Weiruo, preisgekrönter Dramatiker und Professor für Theatergeschichte an der Zentralen Theaterakademie in Peking, erläutert die Geschichte verschiedener Formen des chinesischen Figurentheaters vor allem in der Song-Dynastie und gibt Einblick in den Entstehungsprozess seines Dramas *Der Studiosus und der Henker*. Prof. Michael Gissenwehler von der Theaterwissenschaft der LMU München bringt in der Analyse ausgewählter Szenen aus Huang Weiruos Komödie die ursprüngliche Funktion von Puppen in Exorzismusritualen, ferner die Ästhetik ihres Spiels und ihre Abgrenzung gegenüber dem Schauspielertheater in Erinnerung.

Aus diesen verschiedenen Perspektiven ergibt sich ein reiches Bild des chinesischen Figurentheaters, das an sich als bedrohte Kunstgattung der besonderen kulturpolitischen Umsicht bedarf, aber auch aus eigener Kraft Ideen der Erneuerung entwickeln muss, um in der Fortführung der eigenen Tradition bestehen und in der Vereinigung mit anderen Formen das Theater der Zukunft mit gestalten zu können.

Die Herausgeber

Das Verschwinden des Schattens

GERD KAMINSKI

Dem Verfasser war vergönnt, die Situation des chinesischen Schattenspiels seit Anfang der achtziger Jahre persönlich zu beobachten. 1983 lud er im Namen der Österreichisch-Chinesischen Gesellschaft über Vermittlung der Gesellschaft des chinesischen Volkes für Freundschaft mit dem Ausland das einzige übrig gebliebene Pekingische Schattenspielensemble nach Österreich ein. Die Lektüre der Werke Max Bühmanns und anderer Experten hatten ihm den Eindruck einer rasch beweglichen kleinen Bühne vermittelt, welche aus Holz, Bambus, einer Leinwand und einer Lampe bestand. Die Maße der Leinwand einer Pekingischen Aufführung, von der Bühmann berichtet, hatten 70 x 40 cm und die Höhe der Figuren 20 bis 25 cm betragen.¹

Als dann die Pekingischen Schattenspieler eintrafen, um an den Internationalen Puppentagen im niederösterreichischen Mistelbach teilzunehmen, staunte der Autor nicht schlecht, als das Gepäck der Truppe bei der Öffnung für Sperrgepäck herausgewuchtet wurde. Die riesige aus Eisenstangen bestehende Bühne wog fast zwei Tonnen und wurde von ebenfalls riesigen metallbeschlagenen Figurenkoffern begleitet. Darin waren Schattenspielfiguren enthalten, welche einen Meter maßen. Als man die gigantischen Beleuchtungskörper aus gebündelten Leuchtstoffröhren zum ersten Mal eingeschaltet hatte, wurde es im ganzen Haus finster, denn sie hatten sämtliche Sicherungen durchgeschlagen.

Während etwa im Huan Kreis Gansu heute noch ein Esel ausreicht, um Bühne und Figurenkoffer zu transportieren, wurde durch die neue Ausstattung der Pekingischen Schattenspieler eine Entwicklung angekündigt, welche seit damals immer deutlichere Formen angenommen hat: ein Auseinanderdriften zwischen dem Schattenspiel in den großen Städten und auf dem Lande – was Bühne, Figuren, Technik, Ausbildung und teilweise auch, was den Inhalt der Stücke betrifft.

¹ Kaminski Gerd, Unterrieder Else, *Der Zauber des bunten Schattens*, Klagenfurt 1988, S. 53ff.

DRAMATISCHE ENTWICKLUNGEN SEIT DEN ACHTZIGER JAHREN – DIE STÄDTE

Peking

Im Programm der Pekinger Truppe, welches für das Gastspiel in Österreich übermittelt worden war, fehlten jene Propagandastücke, welche früher angeboten worden waren: *Gegenangriff auf die Insel Zhenbao*, welches den chinesisch-sowjetischen Grenzkonflikt zum Gegenstand hatte, oder *Der Überfall auf das Weiße Tigerregiment*, im Koreakrieg spielend. Das geschah nicht nur deshalb, weil die Themen überholt waren, sondern auch aus dem Grunde, dass nur mit beliebten klassischen Stücken eine ausreichende Zahl von Besuchern gesichert werden konnte. Davon zeugt der Programmzettel aus dem Jahre 1979², welcher eine Kombination von kurzen Kinderstücken und längeren Episoden enthält: *Schildkröte und Kranich*, *Das Wiesel bringt Geschenke*, *Die Überflutung des Goldbergklosters* (aus dem Zyklus *Die Weiße Schlange*) und *Zhu Bajie (der Schweinekönig) trägt seine Braut* (aus dem Zyklus *Die Reise nach dem Westen*).

Nach weiteren Jahren intensiven Probens konnte für das Gastspiel in Österreich folgendes Programm zusammengestellt werden: *Der Affenkönig besiegt das Weiße Knochengespenst* (aus dem Zyklus *Die Reise nach dem Westen*), *Die Daming Präfektur* (aus dem Zyklus *Die Helden vom Liangshan Moor*), *Die Überflutung des Goldbergklosters*, *Der Affenkönig besiegt den Leopardendämon* (aus dem Zyklus *Die Reise nach dem Westen*) sowie die Kinderstücke *Die goldene Axt*, *Schildkröte und Kranich* und *Meister Dongguo*. Letzteres transportierte allerdings noch Relikte des Klassenkampfes, wonach der böse Wolf mit dem Klassenfeind gleichgesetzt wurde.³

Die Pekinger Schattenbühne befand sich in einem Übergangsstadium. Die Kulturrevolution hatte ihr arg mitgespielt. Viele ihrer Figuren, darunter auch etliche aus der Qing Dynastie, waren 1967 von fanatischen Roten Garden mit Benzin übergossen und verbrannt worden. Von den Mitgliedern der Bühne der Familie Lu überlebte Lu Yuefang die Katastrophe nur für eine kurze Zeit und Lu Jingda, welcher Bühmann in den fünfziger Jahren aufschlussreiche Interviews gegeben hatte, fiel in geistige Umnachtung.

Nach dem Ende der Kulturrevolution bemühte man sich, den Spielbetrieb wieder aufzunehmen. Figuren und Leinwand wurden vergrößert, damit die

² Der Programmzettel ist wiedergegeben in Kaminski Gerd, Unterrieder Else, „Wandel in den Themen des chinesischen Schattentheaters“, in *China-Report* 79/8 1984/85, S. 53.

³ Ebd., S. 53.

Aufführungen – im Unterschied zu früher – von mehreren hundert Personen gesehen und die Einnahmen aus dem Kartenverkauf gesteigert werden konnten. Beim traditionellen Schattenspiel sind ein bis zwei Spieler ausreichend gewesen, die Figuren zu bewegen. Waren sie gut, so konnte einer von ihnen bis zu vier Figuren gleichzeitig bewegen. Das war mit den neuen übergroßen Figuren nicht mehr möglich. Sollten sie fechten oder andere komplizierte Bewegungen ausführen, so erforderte dies nunmehr das Zusammenwirken von zwei bis drei Personen.

Guo Siyong, der künstlerische Leiter der Peking Schattenbühne, erzählte im Jahre 1984, mit welchen Widrigkeiten er zu kämpfen habe. Das Kulturamt der Stadt Peking unterstütze zwar die Peking Oper und das Sprechtheater, habe aber für das Schattentheater wenig übrig. Sie dürften kaum Reklame für ihre Aufführungen machen und das Schattentheater sei daher bei der jüngeren Generation nahezu unbekannt. Mit einem Mao (ein Zehntel eines Yuan, ein Cent) für Kinder und zwei Mao für Erwachsene war der Eintritt zu niedrig angesetzt.

Guo gehörte dem Musikensemble der Truppe an und spielte dort die zweiseitige chinesische Geige Erhu. Er bemühte sich redlich, die künstlerische Tradition des Theaters aufrechtzuerhalten. Er hielt noch an einer Zahl von elf Musikern fest, ein Aufwand, der später bei den meisten Ensembles der Städte zugunsten einer Musik vom Band gestrichen wurde. Guo klagte den Autoren Kaminski und Unterrieder, dass Musiker und Spieler zu wenig Gelegenheit hätten, um zu üben.⁴ Die Bühne des Peking Schattentheaters befand sich damals in einem früheren Dienstbotengebäude der Kaiserinwitwe Cixi im Beihai Park und bot den Spielern und den Musikern auf der Hinterbühne nicht ausreichend Raum. Außerdem versuchten die Behörden, die Truppe weitgehend auf Kinderstücke mit Sprechrollen festzulegen, was für die Weitergabe der traditionellen Stücke ein großes Hindernis war. Überdies war das Gebäude nicht beheizbar und konnte daher nur zwischen Mai und September bespielt werden. Unter diesen Umständen stellte die Heranbildung von Nachwuchs ein großes Problem dar. Guo bemühte sich unter den Schulabsolventen um Lehrlinge. In einer Aufnahmeprüfung sollten sie ihre Begabung für Kunst, Schauspiel, Musik sowie ihre literarische Bildung unter Beweis stellen. 1979 rekrutierte man auf diese Weise eine größere Gruppe von neuen Mitgliedern, doch viele gingen wegen der geringen Entlohnung wieder weg. Bei der Ausbildung waren noch die traditionellen Kriterien maßgeblich. Die Lehrlinge sollten gleichzeitig im

⁴ Ebd., S. 55.

Figurenschneiden, Spielen, Singen und an den Instrumenten ausgebildet werden.

Um den Behörden zu gefallen, nahm man sich „fortschrittlicher“ Themen an, wie etwa des Boxeraufstandes, welcher damals im Gegensatz zu heute in China noch positiv bewertet wurde. Ansonsten spielte man Stücke für Kinder. Eines davon, das bereits erwähnt wurde, über Meister Dongguo, welcher dem Wolf aus falschem Mitleid hilft, sollte den Kindern ein Gefühl vom Klassenkampf vermitteln.

Bei anderen Themen wie *Drei Nachbarn* oder *Die goldene Axt* ging es um Uneigennützigkeit und andere moralische Inhalte. Der 35. Jahrestag der Gründung der Volksrepublik China schien Gelegenheit zu bieten, sich bei der Obrigkeit durch ein neues Stück beliebt zu machen. Das Leben der Soldaten der Volksbefreiungsarmee mochte dafür sehr geeignet sein. Doch die Proben erwiesen sich als Desaster. Die Eigengesetzlichkeiten des Schattenspiels brachten mit sich, dass die heroisch angelegten Armisten beim Marschieren lächerlich daherzappelten und ihre Darstellung so zur clownesken Aktion missriet. Es wiederholten sich also Probleme, welche bereits in den fünfziger Jahren der Pekinger Deshun Bühne bei der Vermittlung politischer Inhalte Mühe bereitet hatten. Laut Lu Jingping von der Schattenspielerfamilie Lu hatten damals nicht nur die Soldaten Heiterkeit erregt, sondern auch die von den USA im Koreakrieg ausgestreuten Bakterien, welche wie Stechmücken aussahen.⁵

Es galt daher ein anderes Thema zu suchen und Guo fand es in der berühmten Cartoonfigur San Mao (Dreihaar) aus der Zwischenkriegs- und Kriegszeit und versuchte, dessen tragikomische Abenteuer auf die Bühne zu bringen (Abbildung 1). San Mao war dafür geeigneter als Volksbefreiungssoldaten, denn Karikaturen haben mit Schattenspielfiguren das Element der Überzeichnung gemeinsam. Neue Figuren wurden geschaffen. Im Unterschied zu den traditionellen eingeschnittenen und gestanzten wurden sie bloß bemalt. Bei der Bekleidung San Maos griff man auch auf moderne Kleidung zurück. Mit Boogie tanzenden amerikanischen Soldaten und stöckelbeschuhten Blondinen fand das Personal eine Erweiterung. Das Bühnenbild wurde um Stoffelemente bereichert und durch aus Leder und Papier geschnittene Autos, Boote und Gewehre ergänzt. Das Stück schien auf einem guten Weg zu sein, doch dann erwiesen sich die Anstrengungen und Sorgen für Guo als zu groß und er erlag einem Herzanfall. Das Stück wurde

⁵ Interview von Kaminski und Unterrieder mit Lu Jingping, Peking 1984.

nie aufgeführt und die Figuren befinden sich heute im Archiv der Österreichischen Gesellschaft für Chinaforschung.

Das Ensemble machte in der Folge mit einem Spiel über Mengjiangnü von sich reden, jenem Mädchen, welches mit seinem Weinen über den bei der Fronarbeit verstorbenen Ehemann die Große Mauer zum Bersten brachte. Laut Bericht der Pekinger Volkszeitung vom 6. Oktober 1987 errang es mit seiner Neuadaption des klassischen Stücks beim nationalen Wettbewerb in Tangshan den zweiten Preis.

Später wirkten sich die neuen Wirtschaftsreformen in China für die Pekinger Deshun Bühne verheerend aus. Im Sinne des offiziell geförderten Profitstrebens befanden die Vermieter ihres Theatergebäudes im Beihai Park, dass es viel lohnender sei, dort Videos zu zeigen und setzten die einzige noch in Peking verbliebene Schattenbühne vor die Tür. Dazu kam, dass in falsch verstandener Interpretation der neuen Wirtschaftspolitik das Pekinger Schattentheater wie viele andere künstlerische Einrichtungen in zwei Teile gespalten wurde, welche miteinander konkurrieren sollten.

Dies führte zu einem unheilvollen Wettstreit innerhalb der Truppe, der darauf hinauslief, dass man darin wetteiferte, wer rascher das schnelle Geld machen könnte, heißt, wer es besser verstehen würde, Kindergärten oder Touristen für Aufführungen zu keilen. Dass dabei die komplizierteren Stücke und Fertigkeiten unter die Räder kamen, liegt auf der Hand. Um die finanziellen Schwierigkeiten zu überwinden, versuchen Mitglieder des Deshun Theaters, sich durch die Herstellung und den Verkauf von Schattenfiguren einen zusätzlichen Lebensunterhalt zu sichern. So verlegte sich der alte Meister und Schüler von Lu Jingda, Liu Chilin, bereits in den achtziger Jahren darauf, in einer Werkstätte zu arbeiten, welche Schattenfiguren als Souvenirartikel für die Touristen herstellt. Seine Figuren reichten sich im Kunsthandwerkkaufhaus in der Wangfujing-Straße an Masken Charly Chaplins.

Lu Lianda, welcher als Leiter der Bühne Guo Siyong nachgefolgt war, konnte zur Jahrhundertwende für seine Bühne und sich persönlich schöne Erfolge erzielen. In einem Interview, welches er während der letzten Jahre Wu Wei, dem Autor des Buches *Kunsthandwerk von Peking* gewährte, hob er hervor, dass er 1999 anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der Volkskunstausstellung in Peking mit der höchsten Auszeichnung bedacht worden war und im Jahr 2000 von ihm geschaffene Schattenspielfiguren als Kunstwerke der Spitzenklasse in der Pekinger Millenniumsausstellung gezeigt wurden. Auf die Frage, was er jetzt mache, kamen ambivalente Antworten. Er habe angesichts der Einführung der Marktwirtschaft versucht, sich den neuen

Gegebenheiten anzupassen. Doch die Zeit dafür sei zu knapp gewesen und die neuen Entwicklungen hätten seine Bühne überrollt.

1998 sei er in Pension gegangen und man kümmere sich kaum mehr um ihn, ja, man wisse gar nicht mehr, wo man ihn finden könnte. Nur mit großer Mühe gelang es Wu Wei, den alten Meister für sein Interview auf einer Baustelle in Peking zu orten, wo er sich ein Zubrot zu seiner schmalen Rente verdient.⁶ So verfügt er wenigstens über genug Geld, um das teuer gewordene Leder für seine Figuren zu kaufen. Von Kindheit an war Lu Lianda dem Schattenspiel verbunden, ist als kleiner Bub trotz der Gefahr von Wölfen gefressen zu werden und trotz der Prügel seiner Eltern ins nächste Dorf gelaufen, um den Schattenspielern zuzusehen. Vom Glanz seiner einstigen Bühne sei nicht viel geblieben und so bemühe er sich durch die von ihm geschnittenen Figuren, dem Schattenspiel von Peking und sich selbst ein Denkmal zu setzen. Mit Gefühlsüberschwang erzählte er Wu Wei: „Wenn ich längst nicht mehr am Leben bin, ersetzt das Schattenspiel meine Existenz.“

Tatsächlich ist die heutige Situation des Pekinger Schattenspieltheaters deprimierend. Ein Interview, welches im Auftrag des Autors von Frau Wang Wei mit der Leiterin des Ensembles, Frau Hong Li, durchgeführt worden ist, ergab folgende Aussagen: „Das Theater hat 11 Mitarbeiter. Der jüngste ist 42 Jahre alt. Das monatliche Einkommen beträgt 500 bis 700 Yuan (50 bis 70 Euro).“ Dies liegt wesentlich unter dem Lohn eines Arbeiters, welcher zwischen 800 und 1000 Yuan beträgt! Frau Hong Li berichtet von einer „elenden Situation“ ihrer Bühne. Im Juni 2007 habe das Ensemble nur zwei Buchungen für Vorführungen erhalten. Diese Buchungen kommen meistens von Hotels und Schulen. Das heißt, die Zuschauer sind entweder Ausländer oder Kinder. Das Pekinger Schattenspielensemble verfügt über keinen eigenen Vorführungsraum, den es ständig bespielen kann. Der Sitz des Ensembles befindet sich in der Liulichang Ost Straße Nr. 29 (Antiquitätenstraße). Er besteht nur aus einem Raum von ca. 100 m². Da im selben Raum auch die Figuren geschnitten werden, herrscht extremer Platzmangel. Aufgrund der beengten Verhältnisse kann man nur für vierzig Zuseher Sessel aufstellen. Um kostendeckend zu spielen, müsste man daher die Karten um 50 Yuan verkaufen, was ein zu hoher Preis ist. Zwischen 2002 und November 2006 hatte das Ensemble mit dem Pekinger Puppentheater einen Vertrag, der aber nicht verlängert wurde, wodurch auch dieser Spielort abhanden kam.

⁶ Kaminski Gerd, Unterrieder Else, „Wandel in den Themen des chinesischen Schattentheaters“, S. 93.

Überlegungen zum europäischen Puppentheater am Beginn des 21. Jahrhunderts

OLAF BERNSTENGEL

Das Mistelbacher Festival versteht sich als ein Fest der Puppenspieler, das sich vor allem ihrer Alltagsinszenierungen annimmt und ist damit auf eine große Publikumswirksamkeit orientiert. Wir haben jährlich zwischen 35 und 40 Bühnen zu Gast, die aus 15 bis 20 Ländern kommen und rund hundert Aufführungen spielen. Wir erreichen in diesen fünf Festivaltagen zwischen 8000 und 10 000 Besucher. Das sind respektable Zahlen, vor allem, wenn man bedenkt, dass die Großgemeinde Mistelbach nur über 12 000 Einwohner verfügt. Blicke ich in die Statistik von 1978 bis 2007 zurück, so haben hier in dieser kleinen Gemeinde 426 Theater aus 58 Ländern gastiert.

Gestatten Sie, dass ich ein paar Worte zu mir selbst sage, denn wenn in der Ankündigung steht „Dr. Bernstengel spricht zum europäischen Puppentheater der Gegenwart“, dann denken Sie vielleicht, zu Ihnen spricht der Guru des europäischen Puppenspiels. Dem ist nicht so, es ist eben nur einer, der Beruf und Hobby miteinander verbunden hat: Ich bin Theaterwissenschaftler, dessen Forschungsgebiet speziell die Geschichte des mitteldeutschen, oder wie bisher immer formuliert, die Geschichte des sächsischen Wandermarionettentheaters ist – eines Massenmediums am Beginn des 20. Jahrhunderts, heute eine gerade noch lebendige Theaterform, quasi in den letzten Zuckungen ihrer Existenz. Morgen wird es ausschließlich ein museales Objekt sein.

Damit beschäftige ich mich seit 1979; 1982 bis 1994 auf der Basis des vorzüglichen Archivs und Sammlungsbestandes der Puppentheatersammlung Dresden, deren wissenschaftlicher Mitarbeiter und später kommissarischer Leiter ich war. Die andere Seite ist die praktische Theaterarbeit, beginnend als Theaterpädagogin und Leiter der Abteilung Öffentlichkeitsarbeit am Puppentheater Magdeburg, parallel als Amateuropuppenspieler. 1982 gründete ich eine eigene Bühne, fundus – das Museum auf Rädern – dresden, die zum Ziel hatte, traditionelle Spielweisen lebendig zu halten. Die Bühne

korrespondierte unmittelbar mit der Museumsarbeit. Seit nunmehr über zehn Jahren habe ich mich in die mehr als 350 Puppentheater in Deutschland eingereicht, das heißt, ich bin freiberuflich als Marionettenspieler, Theaterhistoriker und natürlich als künstlerischer Leiter verschiedener Festivals, so hier in Mistelbach, im Elbe-Elster-Land, in Pesterwitz nahe bei Dresden und in Radeberg tätig.

Europäisches Puppentheater oder Figurentheater – ich benutze die Begriffe synonym, und das heißt, ich halte mich aus kunsttheoretischen Diskussionen weitestgehend heraus – ist äußerst vielgestaltig und in allen Ländern Europas verbreitet, im Einzelnen natürlich mit sehr unterschiedlichen Entwicklungszeiträumen und Traditionen.

Zu den großen bedeutenden Traditionen zählen das türkische Schattenspiel mit seiner starken asiatischen Beeinflussung, das italienische Polchinellen-Spiel – die Commedia dell’arte lässt grüßen, das englische Punch&Judy-Spiel – beides Handpuppentheater, das sizilianische Marionettentheater mit seinen Stangenmarionetten, das böhmische Spiel mit Stabmarionetten, das sehr ähnliche sächsische Marionettentheater, allerdings mit Fadenmarionetten, und einige kleinere, aber sehr feine Traditionen, weil auch bis heute erhalten, wie zum Beispiel das Stangenmarionettenspiel – die Figuren sind vielleicht besser als Schlenkerpuppen bezeichnet – aus dem portugiesischen Evora oder die Stangenmarionetten aus dem belgischen Toone-Theater.

Es fällt auf, dass ich weder eine traditionelle Form des Schattenspiels, noch die der Stabfiguren genannt habe. Nun, beide Spielweisen haben, weil nicht auf eigenem europäischen Boden entwickelt, keine solch große Verbreitung wie die Marionette und die Handpuppe. Sie sind nicht im Volk verwurzelt, sondern wurden erst über den wachsenden europäischen Handel mit Asien bekannt. Für das chinesische Schattenspiel ist dies das späte 17. Jahrhundert; die javanische Stabfigur wird sogar erst im 19. Jahrhundert in Europa bekannt.

Bleiben wir beim Schattenspiel chinesischer Prägung. Was hat es den Europäern gebracht? Die Befriedigung einer Neugier auf Exotisches, was auch insgesamt für die Aufnahme des Chinesischen im 17. und 18. Jahrhundert zutrifft. Hinzu kommt eine gewisse Heiterkeit, denn bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kippte das Interesse und man begann sich über die chinesischen Formen lustig zu machen. Gebracht hat es auch den Namen *Ombre Chinoise*, „Chinesische Schatten“, der heute noch gelegentlich für Schattentheater gebraucht wird.

Der Denkanstoß kam aus China, aber alle Versuche es zu kopieren, scheiterten, stattdessen ging man in Europa – in Frankreich Theater Seraphin 1772 bis 1870 und Le Chat Noir 1886 bis 1896, in Deutschland die Schwabinger Schattenspiele zu Beginn des 20. Jahrhunderts, den Niederlanden und auch in England – andere Wege. Beeinflusst von den so beliebten Scherenschnitten wurde eine schwarze Silhouettenfigur entwickelt, die faktisch in den Künstlergemeinschaften und in gut bürgerlichen Häusern das Schattenspiel bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts bestimmte. In der Gestaltung dominierte der Naturalismus. Man arbeitete vor fest fixierten Lampen und nutzte nur den Schirm als Spielfläche.

Das Schattenspiel in dieser Form war keine Massenerscheinung, sondern ein feines Schmankerl. Das Papiertheater – ein Theater mit flachen, später gar mit plastischen Figuren – spielte jedenfalls eine wesentlich größere Rolle auf den Bühnen der kleinen Haustheatern als das Schattenspiel.

An dieser Stelle möchte ich auf eine Kuriosität aus meiner Heimat, Sachsen, verweisen. Vor tausend Jahren gab es in China Schattenspiellampen, d.h. durch Wärme wurde ein transparenter Lampenschirm um einen im Inneren mit Figuren bemalten Fries in Bewegung versetzt, und es kam dadurch zu bewegten Figuren. Natürlich war hier kein Kurzdrama zu sehen, sondern immer wiederkehrende bewegte Figuren. Derartige Lampen wurden in Sebnitz, einer kleinen Stadt zwischen der Lausitz und der Sächsischen Schweiz um 1900 – auch in der Form „chinesisch“ wirkend, gebaut. Sie sind eine besondere Form der Weihnachtspyramide. Die Figuren schuf ein regional bedeutender Scherenschneider, Alfred Tanner. Diese Lampen werden heute wieder zu sündhaft teuren Preisen hergestellt.

Wenn in Europa heute Schattentheater gespielt wird, denn geht es seine ganz eigenen Wege, nämlich die, die Rainer Reusch, der wohl wichtigste Streiter für das Schattenspiel in Deutschland, einmal so beschrieb:

- Die Figuren werden stilisiert, oftmals bis zu einer bewegten Form. Damit entsprechen sie formal den chinesischen Schattenfiguren. Aber in ihrer Gestaltung haben sie nichts gemein mit der Filigranität dieser.
- Die dritte Dimension wird für das Spiel entdeckt. Etwas, was auch im indischen Schattenspiel zu finden ist.
- Das moderne lichttechnische Know-how wird genutzt. Ich nenne nur Halogenlampen, Diaprojektoren, Overheadprojektoren, Effektscheinwerfer, Nebelmaschinen, Film- bzw. Videoprojektionen.

- Unkonventionalität in der Figurenführung. Schattentheater wird dynamischer und es erschließen sich ihm auch große dramatische Stoffe. Traditionell galt es als Spiel der Ruhe und Poesie.

Wesentliche Voraussetzungen dafür setzten die Arbeiten und Forschungen des Schweizer Rudolf Stössel. Theater, die bahnbrechende Inszenierungen seit den siebziger Jahren meines Erachtens vollbrachten, sind: Amoros et Augustin (F), Controluce (I), Tristans Kompagnie (D), Theater Ten (RU), Theater Pack (CH), und Laboratorium der Erscheinungen (PL).

Ich kenne nur ein Theater, das den chinesischen traditionellen Spielstil aufgegriffen hat und für ein europäisches Thema benutzt. Das ist die Bühne Theatre Du Petit Miroir aus Frankreich, die eine Geschichte vom Fuchs, eine französische Story mit französischer Musik, aber mit deutlich chinesisch beeinflusster Ausstattung aufführt. Der Spiritus Rector, Jean Luc Penso, studierte bei dem Meister Li Tienlu in Taiwan. Diese Inszenierung erhielt beste Kritiken weltweit und vor allem auch in Asien. In Mistelbach gastierte die Bühne 2004 und wurde auch dort vom Publikum begeistert gefeiert.

Man kann mit Fug und Recht sagen, Schattenspiel hat seinen Platz im europäischen Puppenspiel gefunden, vor allem in Frankreich, der Schweiz, Deutschland und Italien, wengleich es – trotz seiner heutigen Vielgestaltigkeit – im Ensemble der Puppenspielkunst nicht im Mittelpunkt steht. Hier wirkt sicherlich bis heute nach, dass ihm in Europa die Verbundenheit mit der religiösen Betätigung fehlt, und dass es nicht in das gesellschaftliche Alltagsleben eingebunden ist.

Die javanische Stabfigur hatte es da besser. Sie gelangte um 1900 in die Hände einiger bildender Künstler und Theaterleute, die sich gerade mit Theaterreformen auf dem Kontinent beschäftigten und über eine Stilisierung des Theaters nachdachten. Jener Künstler, der wohl am meisten von ihr inspiriert wurde, war der Österreicher Richard Teschner (1879–1948). Er schuf zwischen 1912 und 1947 nach dem Vorbild der Wayang-Figuren noch filigranere Puppen für sein kleines Theaterchen.

In den dreißiger Jahren hatte der Russe Sergej Obratzov, übrigens auch ein Kenner des chinesischen Schattenspiels, die Stabfigur für seine Puppenspielpläne entdeckt und sie als die Puppenform für das Ensemblespiel auserkoren. Sie wurde nicht nur zur Hauptspielform des Staatlichen Zentralen Puppentheaters Moskau, sondern ab 1950 für den gesamten Ostblock. Hier ließe sich nun viel sagen, denn wir tangieren nun mein Forschungsgebiet: Die Gründung der staatlichen Theater in der DDR und die Nutzung der Stabfigur für die Mehrheit der Inszenierungen führten fast zu einem Vergessen der

Von Hampelmännern und Strippenziehern

Das Zusammenspiel von Menschen und Puppen
im zeitgenössischen chinesischen Sprechtheater

ANNA STECHER

Das chinesische Sprechtheater ist verhältnismäßig jung – es feiert in diesem Jahr seinen hundertsten Geburtstag. Als Wort-Theater im Gegensatz zum traditionellen Musiktheater wurde es schon früh als geeignetes Medium zur Verbreitung verschiedenster moderner Ideen entdeckt: Von den Mitgliedern der Frühlingsweidengesellschaft, zum Beispiel, die 1907 in Japan das legendäre erste chinesische Sprechtheaterstück aufführten – eine Adaption des Romans *Onkel Toms Hütte*, in dem das Schicksal Chinas mit dem der schwarzen Sklaven in Amerika verglichen wird.¹ Oder von den Reformern der 4. Mai Bewegung (1919), die sich, angespornt von Hu Shi (1891–1962) und seiner Verehrung für Henrik Ibsen, vielfach mit Problemen gesellschaftlich sozialer Natur beschäftigten. Seit Beginn der dreißiger Jahre und der Links-Drehung vieler Schriftsteller und Theatermacher, wie zum Beispiel Tian Han (1898–1968) – ausgezeichnete Kenner des traditionellen chinesischen Theaters und zugleich Verehrer von Goethe, Schiller und Oscar Wilde – wurde das chinesische Schauspiel zunehmend Propagandainstrument für kommunistische Gedanken, wobei es besonders seine didaktische Wirkung voll

¹ Habt ihr vergessen, wer ihr jetzt seid? Ihr seid junge chinesische Studenten, vor hundert Jahren in Japan, den Kopf zum Bersten voll mit modernen Gedanken und Idealen. Ihr findet diesen Roman, *Onkel Toms Hütte*, in dem es um das Schicksal der verkauften Schwarzen in Amerika geht, doch für euch ist Amerika China! Ihr denkt an euer eigenes Vaterland, wie die Manchus, die Herrscher der Qing Dynastie, China unterdrücken! Eine höchst unwürdige Existenz! Damals pflegte man zu sagen: Die gelben Menschen sind die zweiten Schwarzen. Ihr fühlt die Ungerechtigkeit, ihr wollt aufschreien, rebellieren, durch die Kunst eure innere Unzufriedenheit zum Ausdruck bringen. Genau das ist der Hintergrund und der Sinn des ersten chinesischen Schauspiels.

Aus dem Stück *Auf der Suche nach der Frühlingsweidengesellschaft*, Li Longyin, Peking, Oktober 2006.

entfalten konnte. Doch was so erfinderisch und leidenschaftlich begonnen hatte, führte bald zu künstlerischem Stillstand und kreativer Einschränkung. Das Stanislawski-System, das zunächst von Jiao Juyin (1905–1975), dem langjährigen Regisseur am Volkskunsttheater Peking, als moderne Schauspieltechnik eingeführt worden war, wurde mit den Jahren immer einseitiger und kreativitätsfremder interpretiert, sodass es nach der Kulturrevolution für die jüngeren Theaterkünstler als besonders überholbedürftig galt. Diese interessieren sich nach der wirtschaftlichen Öffnung zunehmend für zeitgenössische westliche Theater-Strömungen, verschlingen Brecht und Brook, Beckett und Artaud, und finden gleichzeitig direkt oder indirekt (wie eben durch Brecht oder Meyerhold) einen neuen Zugang zum traditionellen chinesischen Theater. In diesem Sinne experimentieren in China die kreativen Theater-Geister seit den achtziger Jahren mit neuen/alten, chinesischen/westlichen Inhalten und Formen.

Dieses so genannte Avantgarde-Theater weist in seinen formalen Merkmalen sowohl Ähnlichkeiten mit dem traditionellen Musiktheater als auch mit dem modernen westlichen Theater auf. Es zieht die Ideenskizze klar ausformulierten Gedankengängen vor, hat eine starke Vorliebe für das Spiel und die Verkleidung und nicht für realistische Darstellungen, und setzt auf die Wichtigkeit des Bühnenmoments, der Aufführung, nicht des Dramentextes.² Zugleich versucht es oft, gerade durch die nicht realistische Darstellungsweise dem kritischen Geist des chinesischen Sprechtheaters auf schlaue und unterhaltsame Weise treu zu bleiben.

Was die Verwendung von Puppen, Masken und Marionetten betrifft, fällt auf, dass sie gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen wirken: Einerseits sind sie Experiment auf der Ebene der Darstellung, wo Bewegung, Mimik und Gestik neu studiert werden sollen, um das große Potential, das in einer Verbindung von alt/neu sowie Ost/West steckt, schauspielerisch voll auszuschöpfen. Andererseits beinhalten sie eine gedankliche Ebene, da wohl keine andere Methode besser dazu geeignet wäre, um das große Thema der achtziger und neunziger Jahre in China, die Frage nach dem Menschen – was ist der Mensch? darzustellen, als eben durch den Konflikt oder den Dialog mit der Puppe.

Zudem stellen Puppen, Marionetten und Masken auf der Bühne häufig Vorgänger moderner Theaterformen dar – Boten aus der Geschichte, die vielleicht in dieser Zeit des Zusammenbruchs oder der Abschaffung von Werten, die Jahrzehnte lang galten, die rettende Aufgabe der Sinngebung übernehmen

² Chen Jide, *Das zeitgenössische chinesische Avantgarde-Theater*, Peking 2003, S. 10.

könnten. Insofern leisten sie auch einen wichtigen Beitrag zur Inszenierung von Tradition.

Ausgehend von diesen Voraussetzungen sollen nun besonders zwei Inszenierungen untersucht werden: Lin Zhaohuas *Romulus der Große* und Wang Yansongs *Wildnis*.

ROMULUS DER GROSSE INSZENIERT VON LIN ZHAOHUA

Lin Zhaohuas Inszenierung von Friedrich Dürrenmatts *Romulus der Große* entstand als zweite Produktion des Theater Studios Lin Zhaohua. Bei seiner Aufführung 1992 in Peking stieß das Stück sowohl beim Publikum als auch bei den Kritikern auf Unverständnis und erfreute sich somit keiner großen Beliebtheit. Das experimentierfreudige Theater Studio außerhalb der herkömmlichen Institutionen war zwei Jahre vorher für die Hamlet-Produktion 1990 gegründet worden, die sowohl für Lin Zhaohuas Theaterschaffen als auch für das zeitgenössische chinesische Theater im Allgemeinen ein sehr wichtiger Moment war. Da Lin Zhaohuas *Hamlet* schon gewisse Merkmale aufweist, die er in *Romulus der Große* weiterentwickelt, soll hier zunächst kurz auf dieses Stück eingegangen werden.

Nachdem die fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller und späteren Nobelpreisträger Gao Xingjian zu Ende geht – aus dieser Verbindung waren die Stücke *Alarmsignal* (1982), *Die Bushaltestelle* (1983) und *Der Wildmensch* (1985) hervorgegangen, präsentiert Lin Zhaohua mit der *Hamlet*-Inszenierung sein neues Programm: Ein Jahr nach dem Tiananmen-Massaker vom Juni 1989 bringt er einen *Hamlet* auf die Bühne, der vom Text her keine einschneidenden Veränderungen im Vergleich zu Shakespeares Original aufweist. Doch was die Darstellung betrifft, handelt es sich um ein Werk, wie es auf der chinesischen Bühne zuvor nicht existierte. Die Figur Hamlet wird abwechselnd von drei vollkommen verschiedenen Schauspielern dargestellt, die zudem auch noch die Rollen von Claudius und Polonius übernehmen.³ Dadurch entsteht eine gewisse Teilung oder Verdoppelung der Figur – je nachdem, ob man sie aus einer ganzheitlichen Perspektive der Aufführung betrachtet oder aus dem Gesichtspunkt der einzelnen Figuren.

Dieses Experiment auf der Ebene der Darstellung wird auch in *Romulus der Große* durchgeführt und weiter entwickelt. Nur, dass es sich diesmal nicht nur um die Vervielfachung einer Figur in verschiedene Vielfachen von ähnlicher

³ Lin Kehuan, „Jeder Mensch ist Hamlet“, in *Die Regiekunst von Lin Zhaohua*, S. 239.

Art handelt – so unähnlich die Hamlet-Darsteller auch waren, immerhin waren sie alle menschlich, sondern um eine Vervielfachung in Form von Marionetten, dazugehörigen Sprechern, die auch gewisse schauspielerische Qualitäten besitzen, und Strippenziehern.

Dass eine Kombination von Schauspielern und Marionetten mit dazugehörigen sichtbaren Sprechern und Strippenziehern für ein vor allem von psychologischem Realismus verwöhntes Publikum keine leichte Kost ist, scheint nicht schwer nachvollziehbar. Doch gleichzeitig geht sie einen weiteren Schritt in Richtung modernes Theater, stellt sie doch den Versuch dar, die Einheit der Figur aufzubrechen. Womit nicht behauptet werden soll, Lin Zhaohuas Theater orientiere sich an rein westlichen Konzepten wie dem Zerfall von Identität oder dem Subjekt – immerhin wird mit dem Begriff *段段* *duan* im traditionellen chinesischen Theater die Fähigkeit des Schauspielers bezeichnet, alle verschiedenen Glieder seines Körpers separat zu kontrollieren, um ihn gleichzeitig doch als Ganzes zu begreifen. Insofern kann Lin Zhaohuas *Romulus der Große* wohl als wichtiger Ausdruck eines Theaterkonzepts, das sich zwischen alt/neu, Ost/West orientiert, bezeichnet werden.

Wenn er danach gefragt wird, wie es ihm denn in den Sinn kam, gerade das Stück *Romulus der Große* – das ja von einem klugen Hampelmann-Kaiser handelt, zum Teil als Marionettentheater zu inszenieren, meint Lin Zhaohua meist bescheiden: Weil ich es unterhaltsam fand, chinesische Marionetten zu verwenden; das Marionettentheater ist eine wichtige Form des traditionellen chinesischen Theaters. Ansonsten wurde tunlichst vermieden, eine engere Beziehung mit China herzustellen: Die auf chinesisch äußerst kompliziert klingenden Namen von Romulus' geliebten Hühnern, wie Domitian, Marc Aurel oder Odoaker, wurden ebenso beibehalten wie die meisten Wortspiele, die für die chinesischen Zuschauer meist doch ihren Witz verlieren. Gerade dadurch gewinnt aber die Marionette als vom Damentext vollkommen unabhängiges Element noch an Wichtigkeit.

ZUR WILDNIS-INSZENIERUNG VON WANG YANSONG

Wang Yansong präsentiert mit seiner Inszenierung von Cao Yus *Wildnis* den Versuch, dieses in China viel umstrittene Stück zugleich modern und doch dem Original entsprechend zu inszenieren. Jahrzehntelang war das dritte Drama des größten modernen chinesischen Dramatikers abgelehnt und uminterpretiert worden. *Die Wildnis* (1936) weist im Unterschied zu Cao Yus (1910–1996) vorhergehenden Stücken *Das Gewitter* (1933) und *Sonnen-*

aufgang (1935) expressionistische Merkmale⁴ auf, die sowohl die starken Emotionen im Stück selbst wie auch die Aufführungsanweisungen von Seiten des Autors betreffen, und so ganz und gar nicht in das Cao Yu-Bild zu passen schienen, für welches er als langjähriger Direktor des Volkskunsttheaters Peking stand.

Wang Yansongs Inszenierung der *Wildnis* steht im Zeichen der Neu-Interpretation von Klassikern, wobei er – im Unterschied zu Lin Zhaohua, der eher mit ausländischen Klassikern wie *Hamlet*, *Romulus der Große*, *Faust*, *Drei Schwestern*, *Warten auf Godot* und dem *Kirschgarten* experimentiert – sich mit einem chinesischen Dramentext auseinandersetzt. Wie schief das gehen kann, hat schon Li Liuyi bewiesen, der im Jahr 2000 zum Anlass von Cao Yus 90. Geburtstag eine sehr mutige *Avantgarde-Wildnis* inszenierte und damit prompt ins offene Messer der Kritik lief: Von Blasphemie war die Rede, vom Irrgarten, in welchem sich die auf der Bühne dargestellten Figuren befänden und in den der Regisseur die Zuschauer locken wolle;⁵ der wurde zudem als der auf dem Nachttopf sitzende Li Liuyi bezeichnet und als Dekonstrukteur von Cao Yus vollkommener, harmonischer *Wildnis*.⁶

Als unabhängiger Regisseur außerhalb der Institutionen – wie Wang Yansong selbst hervorzuheben pflegt, ist es ihm über die Jahre hinweg gelungen einen persönlichen Stil zu entwickeln, der einerseits eine für die Zuschauer höchst ungewohnte schauspielerische Darbietung auf die Bühne bringt (teilweise beinahe expressionistisch, auf jeden Fall alles andere als realistisch), sich andererseits aber doch durch den Respekt, welchen er Cao Yu und der chinesischen Tradition gegenüber entgegenbringt, viele wohlwollende Gesichter im Publikum und unter den Kritikern verschafft. Dazu gehört zum Beispiel seine Textarbeit: Dem Programmheft ist zu entnehmen, dass Wang Yansong Cao Yus Text zwar stark gekürzt hat – von mehr als 85 000 auf 33 000 Zeichen, aber nicht umgeschrieben. Keinen einzigen Satz habe er hinzugefügt, unterstreicht er.

Die Handlung wurde also im Großen und Ganzen nicht verändert, nur einige dem Regisseur weniger bedeutend erscheinende Szenen wurden gestrichen. Dass jede Figur gleichzeitig auch von einer Puppe dargestellt wird, verleiht der Inszenierung eine expressionistisch anmutende Poesie. Mit Puppen hat Wang Yansong schon früher experimentiert: Seine Inszenierung

⁴ Cao Yu verweist im Nachwort zur *Wildnis* auf O’Neills *Emperor Jones*.

⁵ Zhang Zhiwei, „Dem Klassiker nicht in die Falle gehen“, in *Shanghai Theater*, 2001, Nr. 2.

⁶ Tian Benxiang „Überlegungen zur Neuinszenierung von *Wildnis* und *Sonnenaufgang*“, in *China Theater*, 2000, Nr. 11.

Das Puppenspiel im alten China und seine Wiederentdeckung in unserer Zeit

Der Studiosus und der Henker – ein formales Experiment.

HUANG WEIRUO

Das Puppenspiel wird im alten China unter verschiedenen Bezeichnungen erwähnt, wobei der Begriff Kuilei-Spiel 傀儡戏 am häufigsten anzutreffen ist. Deshalb soll hier vor allem von diesem Begriff ausgegangen werden. Als Höhepunkt des Puppenspiels gilt die Zeit der Nördlichen Song-Dynastie (960–1127): Marionetten, Stabpuppen, Feuerwerkspuppen, Wasserpuppen, Fleischpuppen und andere Puppengattungen sorgten in den für jene Zeit typischen Theaterbuden für vielfältige und unterhaltsame Aufführungen. Nach dem Ende der Song-Dynastie ging es mit dem chinesischen Puppenspiel nur mehr bergab. Heutzutage kennen wir manche Puppenspielgattungen, wie zum Beispiel Feuerwerkspuppen oder Fleischpuppen, gar nicht mehr. Wir wissen nicht einmal, was sie genau waren, deshalb gibt es bezüglich der Geschichte des Puppenspiels viele verschiedene Ansichten.

Eines ist festzuhalten: In der Song-Dynastie schlug die Geburtsstunde des chinesischen Musiktheaters. Zur Zeit der Nördlichen Song wurde im Theater von Kaifeng vom siebten Tag des siebten Monats bis zum fünfzehnten Tag des siebten Monats das Zaju-Stück *Mulian rettet seine Mutter* aufgeführt.¹ In der Südlichen Song-Dynastie spielte man vor allem Nanxi-Stücke. Beide Theaterformen beinhalten im Prinzip schon alle Elemente des späteren Musiktheaters. Das heißt, das System des chinesischen Musiktheaters wurde in der Song-Dynastie festgelegt.

¹ Song Meng Yuanlao, *Dongjing menghua lu*, Band 8, Gudian wenzue, Shanghai 1956. Zeitangabe nach dem chinesischen Mondkalender. Zaju, wörtlich „vielfältige Aufführungen“, bezeichnet die nördlichen Theaterformen – Gesang, Tanz, Akrobatik – der Song und Yuan-Dynastie; Nanxi, wörtlich „südliche Spiele“ hingegen die melodischeren Theaterformen im Süden.

In einem Vergleich zwischen Menschen-Theater und Puppen-Theater – die Puppen müssen natürlich von Menschen bewegt werden – zieht das Puppentheater in jedem Fall den Kürzeren, sowohl was die Ausdruckskraft als auch was die wirtschaftliche Konkurrenzfähigkeit betrifft. Meiner Meinung nach war die Reife des chinesischen Musiktheaters der Hauptgrund für den Abstieg des Puppenspiels. Doch das Musiktheater war nicht der Ersatz für das Puppenspiel, sondern die Weiterführung gewisser Darstellungstechniken und ästhetischer Ansätze. Man kann dies auch als kulturellen Transfer bezeichnen, eine Form der Tradition, die in der Geschichte der chinesischen Kultur sehr häufig war und erst im letzten Jahrhundert abgebrochen wurde – zum Beispiel mit der Einführung des Sprechtheaters. Es handelt sich dabei nämlich um eine Theaterform, die diesen kulturellen Transfer besonders zu Beginn bewusst ablehnte.

Deshalb soll es Ziel dieses Textes sein, einerseits die Weitergabe zwischen Puppen- und Musiktheater zu beschreiben, andererseits herauszufinden, wie diese Art von Tradition im modernen Sprechtheater am besten und am effektivsten weiter geführt werden kann.

DIE ENTWICKLUNG DES CHINESISCHEN PUPPENSPIELS

Das chinesische Puppenspiel lässt sich in verschiedene Gattungen mit ihren Entstehungsgeschichten einteilen. Machen wir zunächst also eine kleine Unterscheidung:

Marionetten

Die Bezeichnung 傀儡 *kuilei* hat im Chinesischen eine ganz besondere Bedeutung: 傀 *kui* heißt im alten Chinesischen „riesig“, 儡 *lei* heißt „seltsam und sehr hässlich“.² Zusammengenommen bezeichnen diese beiden Wörter ein „riesiges, seltsames und sehr hässliches“ Ding. Warum sollte das chinesische Puppenspiel in alter Zeit wohl nach einem so merkwürdigen Ding benannt werden?

Der Name kommt von der Bezeichnung einer Puppengattung selbst, nämlich von den Marionetten. Diese werden wörtlich als „von Fäden gezogene“ oder auch „an Fäden hängende Puppen“ bezeichnet. Bei den Aufführungen der Marionetten befinden sich die Spieler hinter einem etwa

² *Shuowen jiezi zhu*, Shanghai Shiji 1981, Seite 368 und 382.

brusthohen Vorhang. Sie strecken beide Hände vor, wobei die eine Hand das Holz führt, an dem die Fäden befestigt sind, und die andere die Fäden – und die Marionetten bewegen sich. Besonders interessant erscheint die Tatsache, dass sich die Spieler nicht nur nach gewissen festgesetzten Schritt-kombinationen bewegen, sondern auch in der Handtechnik und in der Mimik sehr komplexen Regeln folgen. Zugleich tauchen sie vollkommen ins Spiel ein und werden in Mimik und Bewegungen eins mit der Marionette.

Was die Beschaffenheit der Puppen betrifft, so gibt es einfache Marionetten mit fünf Fäden, oder sehr kompliziert gebaute mit über hundert. Doch normalerweise werden ungefähr sechzehn Fäden verwendet.

Über die Geschichte dieser Puppen geben besonders die archäologischen Funde Aufschluss. Im Jahr 1979 wurde in der Provinz Shandong im Dorf Daiye im Laixi Kreis in einem Grab aus der Westlichen Han-Dynastie eine 1.93 Meter große Holzpuppe entdeckt. Das Grab stammt aus der Zeit von 107 vor unserer Zeitrechnung. Obwohl die Holzpuppe natürlich schon auseinander gefallen war, konnte sie bis auf einige kleinere Teile wieder zusammengesetzt werden. Sie besteht aus dreizehn Holzstücken, die über bewegliche Gelenke miteinander verbunden werden konnten, wobei der Kopf aus einem einzigen Holzstück geschnitzt wurde. Um den Haaransatz herum befinden sich etwa zwei Zentimeter tiefe und einen halben Zentimeter breite Bohrungen mit schmalen Holzstücken, an denen früher vermutlich Haare angebracht waren. Bei den vielen Bohrungen auf dem Körper und an den Beinen der Puppe handelt es sich nach der Meinung von Experten um Löcher, an denen Fäden befestigt wurden, um die Puppe zu bewegen. Außerdem wurde ein kleiner Silberstab entdeckt, der vermutlich zum Ordnen der Marionettenfäden diente.³ Sehr wahrscheinlich war die Puppe ursprünglich bekleidet, doch die Kleidung war im Augenblick der Ausgrabung schon vollkommen zersetzt.

Diese Marionette ist aber nicht nur irgendeine, sondern eine ganz spezielle Grabbeigabe: Es handelt sich nämlich um den in alten Büchern oft erwähnten Fangxiang. Das Buch der Riten der Zhou-Dynastie berichtet von einem „in ein Bärenfell gehüllten Fangxiangshi“, der im Exorzismusritual jener Zeit eine wichtige Rolle spielte. Das heißt, ein Schamane verkleidete sich mit Bärenfell und Maske als Fangxiang, um die bösen Geister zu vertreiben. In späterer Zeit wurde der Fangxiang nicht mehr vom Schamanen dargestellt, sondern von einem beweglichen, mit Stoff bekleideten Holzskelett, auf den ein geschnitzter Kopf gesetzt wurde. Somit fungierte eine Puppe als Schamane im Exorzismus.

³ *Daiye xihan muquomu*, in *Wenwu*, 1980/1.

Vor allem im Begräbnisritual fand diese Praktik häufig Verwendung: In vielen Orten in den Provinzen Zhejiang, Hunan, Hubei und Sichuan werden auch heute noch im Begräbniszug vor dem Sarg zwei von Papier umwickelte Bambuskelette hergetragen, zwei riesige Puppenmänner – furchtbar hässliche Gestalten. Einer heißt Fangxiang, der andere heißt Fangbi. Stellvertretend für den Toten machen sie den Weg frei und vertreiben die bösen Geister. Dieser Brauch wurde schon in der Tang-Dynastie gepflegt. Eine Geschichte aus jener Zeit⁴ erzählt von einem Mann, der eines Nachts in Guangling (Yangzhou) einem riesigen furchtbaren Dämon begegnete. Der Bauer ergriff sofort die Flucht, doch als er am nächsten Tag an die Stelle zurückkehrte, wo er den Dämon erblickt hatte, und über ein *chi*⁵ in die Tiefe grub, fand er den halb verrotteten Kopf eines Fangxiang. Daraufhin suchte er einen der Ältesten auf und fragte, was das denn zu bedeuten habe. Der alte Mann meinte, es hätte einst eine Familie gegeben, die auf einem Begräbniszug an genau jener Stelle in starkem Regen von Banditen überfallen worden sei. Nachdem die Trauernden Hals über Kopf geflüchtet waren, musste der Kopf des Fangxiang wohl liegen geblieben und in der lehmigen Erde versunken sein – und war nun überraschender Weise als Dämon zurück gekehrt. Obwohl es sich natürlich um eine erfundene Geschichte handelt, erzählt sie uns doch, dass in der Tang-Dynastie der Fangxiang im Begräbnisritual als derjenige, welcher den Weg frei machte, eine wichtige Rolle spielte und dass es sich nicht mehr um einen in ein Bärenfell gekleideten Menschen handelte, sondern um eine Puppe.

Was war nun seine konkrete Aufgabe? Sobald der Begräbniszug am Grab ankam, musste der Fangxiang im Grab selbst noch einen Exorzismus-Tanz durchführen. Im Buch der Riten aus der Zhou-Dynastie steht nach der Beschreibung des Fangxiang noch: „Bei einem größeren Begräbniszug, vor dem Sarg, am Grab angekommen, steigt ins Grab, schlägt mit dem Ge in alle vier Winkel, vertreibt den Fangliang.“ Das heißt, der in Bärenfell gekleidete Fangxiang ging vor dem Sarg mit dem Leichnam, stieg vor dem Leichnam ins Grab, schlug mit der Waffe in alle Richtungen und vertrieb dadurch den Dämon namens Fangliang, der sich im Grab versteckte. Es ist ziemlich sicher, dass der Fangxiang, nachdem er vom verkleideten Schamanen zur Puppe geworden war, immer noch ins Grab hinunter stieg, um die Dämonen zu vertreiben. Nur dass die Puppe dann anschließend zusammen mit dem Toten begraben wurde, einerseits, um den Besitzer des Grabes bis in alle Ewigkeit zu beschützen, andererseits – was sollte man auch mit einem so großen

⁴ Aufgeschrieben im Band „Youminglu“ des *Taiping Yulan* aus der Song-Dynastie.

⁵ Chinesisches Längenmaß, ein Drittel Meter.

furchtbaren Ding zu Hause tun? So können wir also nachvollziehen, warum in jenem Grab in Shandong eine so große Holzpuppe gefunden wurde.

Gleichzeitig wurde der Fangxiang, der im Begräbnisritual die Aufgabe hatte, böse Geister zu vertreiben, spätestens seit der Han-Dynastie in Aufführungen zu Unterhaltungszwecken verwendet. Im *Houhan Shu*⁶ ist im Kommentar des Gelehrten Liu Zhao zu lesen: „Feiert man in der Hauptstadt eine Hochzeit, dann werden Puppen angefertigt, man trinkt ordentlich Wein und stimmt Totengesänge an, wobei die Puppen tanzen.“ Das bedeutet, dass damals zu frohen Festen in der Hauptstadt Puppenspiele aufgeführt wurden. Zunächst betrank man sich, anschließend wurden Begräbnisgesänge angestimmt. Sowohl Puppen als auch Gesänge dieser lustigen Feiern stammen ursprünglich aus dem Begräbnisritual. Die Puppen hatten die Aufgabe, vor dem Sarg die bösen Geister zu vertreiben, während die Totengesänge von jenen gesungen wurden, die mit einem Schleier in der Hand dem Sarg folgten. Die hier erwähnten Puppen sind *kuilei* im wahrsten Sinne des Wortes: große, furchtbare, hässliche Gestalten – oder eben jener Fangxiang. Die Unterhaltungsmethoden der Han-Dynastie waren also ziemlich merkwürdiger Natur, wenn man bedenkt, dass bei großen fröhlichen Festen Begräbnislieder gesungen und Begräbnistänze aufgeführt wurden.

Aus den großen Puppen, die zunächst im Begräbnisritual und dann später bei Hochzeiten und anderen Festlichkeiten Verwendung fanden, entwickelte sich spätestens in der Tang-Dynastie das Puppenspiel. Beweis dafür ist nicht zuletzt das Gedicht eines gewissen Liang Huang.⁷

Lied für den alten hölzernen Mann

Aus Holz geschnitzt von Fäden gelenkt ein alter Mann
Hühnerhaut und Storchenhaar wie auch in Wirklichkeit
noch eben mittendrin und dann ganz ruhig und still
so wie der Traummoment des Lebens.

Dieses Gedicht stellt einen Augenblick in der Darbietung eines Puppenspieler dar. Die aus Holz geschnitzte Marionette hat das Aussehen eines alten Mannes, runzelige Haut, weiße Haare, wie ein wirklicher Mensch. Zuerst wird sie bewegt und springt herum, dann ist die Aufführung zu Ende und sie ist ganz ruhig. Darauf folgt der Gedanke ans Leben selbst, das wie ein Traum

⁶ *Houhanshu – Wuxingzhi*, Absatz Lingdi shu youxi yu xiyuan, Liu Zhao zitiert darin einen gewissen Ying Shao aus der Östlichen Han-Dynastie. Zhonghua shuju 1974.

⁷ Song Ji Yougong, *Tangshi jishi*, Band 29.

Der Studiosus und der Henker

KOMÖDIE VON HUANG WEIRUO¹

ZEIT: Qing Dynastie, 31. Jahr von Kaiser Guangxu, 1905

ORT: eine Präfektur in Huguang²

FIGUREN:

STUDIOSUS, Xu Heiligenspruch, ein armer Gelehrter, der schon mehrmals vergeblich an der Beamtenprüfung teilgenommen hat

FLINKE KLINGE, Ma Drachengleich, Berufshenker

WINDRÖSCHEN, Flinke Klinges Ehefrau

CHOR DER PUPPEN

Erste Szene

Leere Bühne. Nur im hinteren Bühnenbereich steht eine Bank. Plötzlich erklingt eine altertümliche Musik. Eine Gruppe von Puppen tritt auf. Die Puppen sind ungefähr menschengroß. Ihre Köpfe haben eine gewisse Ähnlichkeit mit den traditionellen chinesischen Puppen, doch ihre Körper weisen starke Veränderungen auf. Sie werden von hinter ihnen stehenden Puppenspielern bewegt, welche allesamt schwarze Gesichtstücher und eng anliegende Kostüme tragen. Die Puppenspieler folgen den Puppen wie Schatten, wobei sie offen zur Schau stellen, dass sie die Puppen bewegen, sie versuchen überhaupt nicht ihre Führung zu verbergen.

CHOR DER PUPPEN *singt*

Blumen werden wieder blüh'n

Menschen niemals wieder jung³

Lasst die Puppen tanzen

Ein verrücktes Spektakel aufzuführen.

ALTE PUPPE *singt*

Wir sprechen von 1905, Guangxus 31. Jahr

Wo alles durcheinander war

Die graue Eminenz auf dem Thron verzagt

¹ Veröffentlicht in *Juben*, 2007/3.

² Gebiet um Chongqing in der Provinz Sichuan.

³ Aus dem Drama *Die Ungerechtigkeit an Dou E*, Guan Hanqing, Yuan Dynastie.

Die Pläne der Beamten schon recht gewagt.

PUPPE A

Mit aller Kraft für unser Land! Für die neue Politik!

CHOR DER PUPPEN

Welche neue Politik?

PUPPE A

Zunächst müssen die grausamen Strafen abgeschafft werden, wir brauchen eine Gesetzesreform!

CHOR DER PUPPEN

Was meinst du? Wir verstehen nicht.

PUPPE A

Für schweren Gesetzesverstoß gibt's die Todesstrafe! Was versteht ihr da nicht?

CHOR DER PUPPEN

Todesstrafe?

PUPPE A

Schwerverbrechen, Todesstrafe, Trommelwirbel, zwei Papierblumen zittern, zum Richtplatz gezerrt, zur Auswahl stehen: Zerstückeln, Zweiteilen, Erhängen, Häuten, Ausweiden oder Nagel in den Kopf schlagen. Letztes Jahr soll einer, zweigeteilt, mit seiner oberen Körperhälfte noch dreieinhalb Meter gekrochen sein und mit seinem eigenen Blut das Zeichen für „Ungerechtigkeit“ in den Sand geschrieben haben.

Erschrocken schreien alle Puppen gleichzeitig auf und halten sich die Augen zu.

CHOR DER PUPPEN

Stop, halt ein! Sprich nicht über so furchtbare Dinge! Du erschreckst uns zu Tode!

PUPPE A

Habt ihr denn Angst?

CHOR DER PUPPEN

Wir haben schreckliche Angst!

PUPPE A

Seht ihr, genau deshalb müssen die grausamen Strafen abgeschafft werden. Wenn ihr in Zukunft ein Schwerverbrechen begeht, dann wird euch nur der Kopf abgeschnitten, „kacha“ und fertig.

Die Puppen stoßen einen hohen Schreckenschrei aus und fassen sich an den Hals.

PUPPE A

Das ist Zeichen der unendlichen Güte unseres Kaisers! Ach ja, noch was, die Beamtenprüfung soll auch abgeschafft werden.

Noch während sie spricht, ertönt die Stimme von Studiosus Xu, der, ein Buch in der Hand, laut lesend einher schreitet.

STUDIOSUS

Also sprach Menzius: Selbst Li Lou mit seinem außerordentlichen Augenmaß und Gong Shu mit all seinem Geschick verwendeten Zirkel und Winkelmesser, um Kreis und Viereck zu ziehen. Selbst Shi Kuang mit seinem hervorragenden Gehör bediente sich des Notensystems, um die fünf Grundtöne zu bestimmen. Ebenso stützten sich Yao und Shun auf das Prinzip des Wohlwollens, um das Land in Frieden zu regieren. Oh ...

PUPPEN

Pst! Leise, der Studiosus ist gekommen. Wie soll der bloß überleben, wenn die Beamtenprüfung abgeschafft wird?

Die Puppen trippeln auf Zehenspitzen in den hinteren Bühnenbereich und lassen sich auf der Bank nieder. Der Studiosus ist Anfang dreißig, groß wie ein Pferd und stark wie ein Ochse. Obwohl er vom Wuchs her einer eisernen Pagode ähnelt, ist er sehr armselig gekleidet. Seine Kleider haben so große Löcher, dass man darunter die Haut sehen kann. Er tritt vors Publikum, rückt seinen Hut zurecht und schlägt die Ärmel zurück.

STUDIOSUS

Xu Heiligenspruch, so nennt man mich, im zarten Alter von sechs Jahren begann ich mein Studium, mit fünfzehn bestand ich meine erste Prüfung, ausgezeichnet wurde ich als Bester der Provinz. Doch seit alter Zeit ist's egal, ob ein Text plump oder geschickt. Wichtig ist, dass der Mann im roten Mantel nickt.⁴ Also geht's um Glück – ich hatte keins. Bis heute nahm ich über zehn Mal teil. Jedes Mal war ich ganz nah dran – und dann doch nicht nah genug. Ach, deshalb bin ich nun so einsam und arm, und muss ganz allein mein Dasein fristen. Was ich nicht alles weiß! Ich bin ein wandelndes Lexikon. Also werde ich meinen Kopf nicht hängen lassen und weiterhin die Worte der Weisen ehren. Meine Damen, meine Herren, nach jedem vergeblichen Versuch will mein Herz mir nicht mehr gehorchen und drängt nach dem nächsten Mal, auf dass unter meinem Pinsel Blumen aufblühen, vollkommen, makellos. Der

⁴ Nach Ouyang Xiu, Dichter der Song Dynastie.

Sinn des Lebens besteht in Prüfungen. Ein Leben ohne Prüfungen ist ein vergeudetetes Leben. Aus diesem Grund verbessern sich meine Leistungen von Jahr zu Jahr, mein Gefallen an der Prüfung wird größer und größer. Wenn ich nur an die Prüfung denke, dann kann ich nicht mehr schlafen, nicht mehr ess ... noch mehr essen! Eine Prüfung nach der anderen, ach, Prüfungen sind das Beste auf dieser Welt! Ich liebe die Prüfung, ich sehne sie herbei, wenn die Prüfungszeit naht, dann vergeht der Wunsch, der Beste zu sein – den Preis zu gewinnen interessiert mich nicht. Denn ich sehne mich nur nach dem Prüfungssaal, vor den Prüfungstisch zu treten, schon ist mein ganzer Körper von einem angenehmen Wohlgefühl erfüllt, der Puls geht schneller, ein Blick auf die Fragen, meine Augen leuchten auf, so als erblickten sie das Paradies. Ha ha, Prü Prü Prü fung fung fung, wunderbar, so wunderbar!

Sein Gesicht leuchtet vor Freude, während er aufgeregt hin und her läuft. Das Licht fällt auf den Chor der Puppen.

PUPPENFRAU *erhebt sich*

Da stimmt doch etwas nicht! Wollten wir nicht ein Puppenspiel aufführen? Der ist doch keine Puppe!

ALTE PUPPE *erhebt sich*

Ach, wer ist denn keine Puppe auf dieser Welt! Mag uns das Leben hier auch noch so viel Glück und Freude bescheren, in der Hand des Höllenfürsten sind wir alle Puppen. Dieser da gehört zur Gattung der Fleischpuppen.

CHOR DER PUPPEN

Ah, eine Fleischpuppe!

PUPPENFRAU

Seht dort, da kommen noch zwei Fleischpuppen!

PUPPE A

Ah, das ist doch Flinke Klinge und seine Gattin Windröschen. Windröschen, rein und fein in ihrer Art, ihre Lieblingsbeschäftigung ist es andere zu verkuppeln. Die kann man ruhig ein bisschen genauer anschauen, da hat sie nichts dagegen. Doch Flinke Klinge kann dich das Fürchten lehren. Bekanntlich ist er der beste Henker hier in unserm Land. Das Zerstückeln gilt als seine Spezialität. Das letzte Mal, als er den berühmten Räuber Zhang Lederspatz kurierte, da schnitt er Zhang Lederspatz in 1384 Stücke.

PUPPENFRAU

Himmel Herrgott, hier wird's mir unheimlich.

Es ist bestimmt sicherer, wenn wir uns ein bisschen verstecken.

Noch während sie reden, weichen die Puppen zurück und setzen sich wieder auf die Bank. Flinke Klinge und Windröschen treten wild diskutierend in den Vordergrund. Flinke Klinge ist sehr dunkel, von kleinem Wuchs und magerer Gestalt. Windröschen wirkt frech und selbstbewusst, sie trägt ein Windröschen im Haar und sieht sehr hübsch aus.

WINDRÖSCHEN

Du! Bleib sofort stehen!

FLINKE KLINGE

Was willst du?

WINDRÖSCHEN *verärgert*

Lass dich nicht zum Trottel machen! Dieser Studiosus, so ein Nichtsnutz! Kein Wunder, dass er keine Frau gefunden hat – und doch reckt er stolz seine Nase in den Himmel! Was rennst du denn dauernd zu ihm?

FLINKE KLINGE

Da liegst du völlig falsch, Studiosus Xu ist bestimmt kein Nichtsnutz, ganz im Gegenteil, er ist ein guter Mann!

WINDRÖSCHEN

Warum hat er dann keine Frau – wenn er kein Nichtsnutz ist?

FLINKE KLINGE

Wirklich, er ist ein guter Mann. Sein Körper ist stabil gebaut, die Schultern sind breit und ruhig, die Brust hart und schwer, die Arme perfekt geschwungen, die Sehnen und Muskeln, wo sie groß sein sollen groß, wo sie klein sein sollen klein, wo sie oben sein sollen oben, wo sie unten sein sollen unten. Ach ja, und erst die Oberschenkel! Wenn die Oberschenkel gut gewachsen sind, lässt sich alles machen. Ein guter Mensch braucht als erstes ein Paar gute Oberschenkel – sind dir etwa seine Oberschenkel gar nicht aufgefallen?

WINDRÖSCHEN *sehr zornig*

So eine Furzerei! Wozu soll ich mir denn bitte seine Oberschenkel anschauen?

Hinten auf der Bank lacht ein Puppenmann laut auf, doch als er sieht, dass die anderen ihn stumm tadelnd anschauen, schämt er sich sogleich und lässt murmelnd seinen Kopf hängen.

FLINKE KLINGE

Ah, natürlich. Nicht geschaut, nicht geschaut. Was für ein Paar Oberschenkel! Der Knochen pfeilsgerade, drum herum viel Fleisch, kaum behaart, Muskeln und Sehnen stehen schön heraus, das Blut

schlägt kräftig, glatte Haut, ah gut, gut ... niemals, niemals sag ich dir, hab ich einen so guten Mann gesehen!

WINDRÖSCHEN

Pah! Du Schmutzfink! Kaum trägt einer viel Fleisch mit sich herum, dann ist er für dich schon ein guter Mann!

FLINKE KLINGE

Das stimmt doch überhaupt nicht! Wang Dickwanst, zum Beispiel, der am Ende der Straße wohnt, wiegt über hundert Kilo. Doch sein Fleisch hängt schlaff herunter – der ist er kein guter Mann. Dass der ein guter Mann sei, habe ich niemals behauptet. Außerdem, mich treibt heute ein ganz anderer Grund zu Ehrwürdigem Xu, ich will ihn darum bitten, einen Brief an meine Familie zu verfassen.

WINDRÖSCHEN *seufzt*

Ma Drachengleich, auch du trägst einen berühmten Namen in diesem Land! Was treibt dich nur dazu, dich auf alle nur möglichen Arten und Weisen diesem armseligen Obergescheiten anzubiedern? Wenn ich ihn nur sehe, dann würde ich ihm am liebsten seine Dummheiten vorrechnen, und du, du schrumpfst vor ihm zusammen ...

FLINKE KLINGE

Nein, nein, mein allerliebstes Weib, nicht vorrechnen, er ist wirklich ein guter Mann. Ich bin gleich wieder zurück. Geh du schon mal vor nach Hause.

Windröschen schüttelt seufzend den Kopf und schimpft leise weiter vor sich hin. Unterdessen bauen zwei Puppen die Bühne um und bringen Tisch und Stühle. Flinke Klinge tritt in den Vordergrund und klopft an die Tür, der Chor der Puppen ahmt die Klopfgeräusche nach. Der Studiosus tritt mit einem Buch in der Hand auf.

STUDIOSUS

Wer ist da? (*Geste des Türöffnens*) Oh, Flinke Klinge, was treibt dich denn schon wieder hierher?

FLINKE KLINGE *mit schmeichelhaftem Lächeln*

Hm, Ehrwürdiger Xu, alte Nachbarn, wie wir es sind, sollten sich viel öfter besuchen, das gehört sich doch ...

STUDIOSUS

Oh, seit jeher behaupte ich, dass ein weiser Mann sich vom Koch fern zu halten habe – und vom Henker umso ferner. Mit einem noblen Menschen zu verkehren hat dieselbe Wirkung wie der Aufenthalt in einem Zimmer voller Orchideen – nach einiger Zeit hat man sich an Duft gewöhnt und nimmt ihn kaum mehr wahr. Mit einem üblen Menschen verhält es sich wie mit einem Stockfischmarkt – nach einiger Zeit

gewöhnst du dich auch an den Gestank. Kehre besser gleich wieder in dein Heim zurück!

FLINKE KLINGE

Ehrwürdiger Xu, ich verstehe nichts von dem, was Ihr sagt, doch ich sehe Euch so gerne beim Sprechen zu, wie der Adamsapfel so kräftig auf und nieder hüpfte, so gut gewachsen ...

STUDIOSUS *verärgert*

Willst du mich etwa auf den Arm nehmen? Weg mit dir, ich muss mich weiter meinen Büchern widmen, ich habe keine Lust, wegen dir meine kostbare Zeit zu vergeuden.

Er schlägt verärgert mit seinen langen Ärmeln und wendet sich ab.

FLINKE KLINGE

Bitte nicht, bitte nicht! Ehrwürdiger Xu, Ehrwürdiger Xu!

Während leise Musik erklingt, fällt das Licht auf die Puppen, die immer noch auf der Bank im Hintergrund sitzen, in die Hände klatschen und singen.

CHOR DER PUPPEN *singt*

Ehrwürdiger Xu
Du bist ein guter Mann
Tor an Tor, alte Nachbarn
Nachbarn sind die besten Bekannten
Ich schenk dir vier Brötchen
und eine Schale Suppe
Bitte schreib mir einen Brief an meine Verwandten!

Der Studiosus fixiert Flinke Klinge und blickt unentschlossen. Genau in diesem Augenblick knurrt sein Bauch laut und er schluckt das Wasser hinunter, welches ihm im Mund zusammen gelaufen ist. Aus allen Ecken der Bühne hallen die Schluck- und Knurrgeräusche wie ein Echo zurück.

FLINKE KLINGE

Gleich schick ich Euch meine Frau mit den Brötchen und der Suppe vorbei.

STUDIOSUS

Also gut.

Flinke Klinge tritt ins Zimmer.

STUDIOSUS

Was willst du denn schon wieder einen Brief schreiben? Hast du nicht erst vor zwei Tagen deinem Bruder geschrieben?

Puppen und Schauspieler im Vergleich. Ein Punktesieg für die Puppen.

MICHAEL GISSENWEHRER

Als ein Schwerpunkt des Symposiums war die Situation des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart besprochen worden. Besonders am Beispiel des Schattentheaters musste ein alarmierender Zustand zur Kenntnis genommen werden, dem einige wenige Fälle einer erfolgreichen Weiterführung des Schattenspiels, einer gezielten hilfreichen Kulturpolitik oder die Gnade eines abgelegenen und rückständigen Landstriches, wo Theater noch sehr stark in die Gemeinschaft eingebunden ist und der Nachwuchs für den Nebenberuf Theaterspiel aus der Großfamilie oder der Nachbarschaft leicht zu begeistern ist, gegenzurechnen sind. Doch angesichts der Allgegenwart vor allem des Fernsehens können Darstellungsweisen und Geschichten zahlreicher überlieferter Theaterformen generell nur mehr schwer ihr Publikum finden.

Vor diesem Hintergrund fällt umso mehr die erstaunliche Tatsache auf, dass bedeutende chinesische Regisseure und Dramatiker – unter anderem die in diesem Band genannten Lin Zhaohua und Wang Yansong – Marionetten und Puppen in ihrem Schauspielertheater auftreten lassen. Was hier als ästhetisches oder interpretatorisches Experiment gewagt wird, verdeutlicht aber nichts anderes als die eigentliche Einheit von Puppen und Schauspielern in China, die sich theaterhistorisch weit zurückverfolgen lässt und neben der Spekulation, ob denn etwa Puppen den Menschen voraus waren, mit Sicherheit zur Zeit der Formung des chinesischen Theaters ab der Song-Dynastie als gegenseitige Beeinflussung und Nachahmung angesehen werden kann. Jene der Abstraktion und Künstlichkeit verpflichtete traditionelle Ästhetik begünstigte ein realitätsfernes Theater hoher Kunstfertigkeit. Zahlreiche Bewegungsfolgen und Details der Schminkmasken wurden von Spielleuten den Puppen abgeschaut, deren Meister in den Unterhaltungsvierteln der Hauptstadt wiederum von Schauspielern, Akrobaten und Schaukämpfern ihre Geschichten und Aufführungsideen bezogen. Über Jahrhunderte hinweg

bestand diese Einheit als delikate Balance zwischen leblosen und belebten Bühnenkörpern, die ihre besonderen Aufgaben im größeren gesellschaftlichen Kontext erfüllten und über ihre Möglichkeiten der Darstellung als Abgrenzung zueinander verfügten.

Huang Weiruo, Professor für Theatergeschichte und Szenisches Schreiben an der Zentralen Theaterakademie Peking, präsentierte im Jahr 2006 eine Komödie, die vom Shanghai huaju yishu zhongxin (Shanghaier Zentrum für Schauspielkunst) unter der Regie von Guo Xiaonan auf die Bühne gebracht wurde und seither sehr erfolgreich läuft. *Der Studiosus und der Henker* versteht sich aber nicht nur als eine sehr geistreiche Unterhaltung, sondern bietet sich auch als Diskussion an über das Wesen des Figurentheaters an sich und über dessen Beziehung zum Schauspielertheater.

Der Titel *Der Studiosus und der Henker* verweist auf zwei gegensätzliche Prinzipien – einmal auf den Geist, das Hohe und Abstrakte und zum anderen auf den Körper, das Einfache und das drastisch mit dem Leben Verbundene – Prinzipien, die in ihrer umfassenden Ästhetik wie auch im ganz konkreten Körpereinsatz das traditionelle chinesische Theater bestimmen, das sich aus anspruchsvollen Gesangsweisen, literarischen Texten und der hohen Kunst von Tanz und Bewegungsspiel zusammensetzte oder mit einfachsten Melodien, Dialekten und derbem Bewegungsrealismus vorgetragen wurde. Im Theaterstück wird im Sinne des Erhabenen ein eigentlich lebensunfähiger und erfolgloser Studiosus eingeführt, die Gegenposition vertreten ein ob seines Könnens als Feinschneider berühmter Henker und seine Gattin, eine Kupplerin. Das historisch belegte Aussetzen der grausamen Bestrafung und die Abschaffung der Beamtenprüfungen im Jahre 1905 stürzen die beiden Protagonisten in eine schwere Sinn- und Versorgungskrise. Der Henker betreibt schließlich eine Metzgerei, in der auch der Studiosus beschäftigt wird. Dieser entwickelt sich immer mehr zum talentierten Fleischverarbeiter und entdeckt mit der Liebe auch ein Bewusstsein für seinen Körper, während der Henker zusehends zum weltfremden Intellektuellen wird (Abbildung 18).

Der Dramentext fordert Schauspieler und Puppen: „Die Puppen sind ungefähr menschengroß. Ihre Köpfe haben eine gewisse Ähnlichkeit mit den traditionellen chinesischen Puppen, doch ihre Körper weisen starke Veränderungen auf. Sie werden von hinter ihnen stehenden Puppenspielern bewegt, welche allesamt schwarze Gesichtstücher und eng anliegende Kostüme tragen.“ (Erste Szene). Doch statt der Verwendung von Stabpuppen präsentieren sich in der Bühnenversion Schauspieler als Ganzkörperpuppen, sie tragen grotesk anmutende Holzmasken und bewegen sich in einem kunstvollen Formenspiel. Die Darstellung von Puppen durch Schauspieler

mag in diesem Fall sehr reizvoll sein, doch es könnten auch Stabpuppen, Marionetten, Schattenspielfiguren oder mechanische Gebilde zum Einsatz kommen, die sich auf Grund ihrer Materialität und Bewegungscharakteristika von den Schauspielern unterscheiden und im Stück als Chormitglieder und als Einzelfiguren fungieren. Gleich zu Beginn wird deutlich, dass die Handlung aus der Perspektive der Puppen gestaltet wird, der Chor singt: „Lasst die Puppen tanzen, ein verrücktes Spektakel aufzuführ'n!“ Bald bricht in der Puppenrunde Unruhe aus, als zwei sonderbare Wesen auftauchen:

PUPPENFRAU *erhebt sich*

Da stimmt doch etwas nicht! Wollten wir nicht ein Puppenspiel aufführen? Der ist doch keine Puppe!

ALTE PUPPE *erhebt sich*

Ach, wer ist denn keine Puppe auf dieser Welt! Mag uns das Leben hier auch noch so viel Glück und Freude bescheren, in der Hand des Höllenfürsten sind wir alle Puppen. Dieser da gehört zur Gattung der Fleischpuppen.

CHOR DER PUPPEN

Ah, eine Fleischpuppe!

PUPPENFRAU

Seht dort, da kommen noch zwei Fleischpuppen!

Abgesehen von dieser etwas fatalistischen Weisheit über das letztliche Ausgeliefertsein an das Schicksal fällt an dieser Sequenz auf, dass Huang Weiruo eine Aufzählung von Puppenspielformen der Song-Dynastie zitiert, in der neben Marionetten, Stabpuppen, Feuerwerkspuppen und Wasserpuppen auch Fleischpuppen genannt werden. Letztere versteht er als Kinder und Jugendliche, die maskiert und kostümiert die Bewegungen der Puppen nachahmten. In den Aufführungen der Fleischpuppen kann bevorzugt das Prinzip der Imitation einer vorhandenen Form auf Grund anderer Voraussetzungen nachvollzogen werden – Menschen aus Fleisch und Blut spielen die Vorgaben der Objekte aus Holz, Leder, Stäben und Fäden nach (Abbildung 19).

GRENZGÄNGEREI

Für die Vierte Szene wird ein Exorzismusritual kopiert. Die Puppen agieren als Exorzisten und beschwören die Seele des arbeitslosen und daher depressiven Henkers zur Rückkehr: „Komm heim, Seele, komm heim, zurück, liebste Seele, zurück.“ Sie haben sich nach Osten, Westen, Süden

und Norden begeben, wo giftige Würmer, dunkle Männer, die Python-
schlange und böse Geister wohnen, um dort die verloren gegangene Seele
aufzutreiben. Nur die Puppen können in diesen Hochrisikobereichen
bestehen. In den ursprünglichen Riten stattete ein Schamane die leblose
Materie der Puppen in der *kaiguang* (Weihe-) Zeremonie für die bestimmte
Zeit ihres Einsatzes mit einer besonderen Yang-Präsenz aus, die man auch
durch die Wahl des Holzes, durch Jade, Blut und Sprungbewegungen
symbolisierte. Diese Puppen-Konstrukte waren äußerlich mit aller erdenk-
lichen Abschreckung geformt worden, die zusammen mit extremen
Drohgebärden, glühenden Requisiten und einer einschüchternden Sprache
ein aggressives und für die bedrohte Gemeinschaft entlastendes Super-
zeichen gegenüber dem Dämonischen bildete. Ein Mensch wurde als viel
zu schwach und verletzlich angesehen, um in Gräbern, bei der Fundierung
eines Gebäudes oder im Krankheitsfall der Macht der negativen
Wesenheiten auch nur widerstehen, geschweige denn diese erfolgreich
bekämpfen zu können. Hier bedurfte es der semantischen Konzentration
positiver Kräfte in der darstellerischen Vermittlung der Anti-Terror-
Figuren. Im Stück wird der Mensch im Unterschied zu den tatkräftigen
Puppen als Karikatur gezeigt, dessen Körper sich scheinbar in einem
fortgeschrittenen Verfallsstadium befindet. Die Komik entsteht dadurch,
dass die hier schon sehr psychologisch-realistisch verhandelten Persönlich-
keitsprobleme durch das Berufsverbot für den Henker bewirkt wurden, der
nun keine Körper mehr zerschneiden, sondern nur mehr das unattraktive
Köpfen ausüben darf. So schrecklich sich Flinke Klinge auch in der
Menschenwelt aufführt, in der bedrohlichen Gegenwelt der Geister und
Dämonen kann er nichts ausrichten und muss von künstlichen und
übersteigerten Ebenbildern vertreten werden. Seine anfällige Körperlich-
keit wird sprachlich thematisiert und von einem Schauspieler als sichtlich
gefährdete verbildlicht.

FLINKE KLINGE

Au, mein Kopf tut so weh! Ich hab schreckliche
Kopfschmerzen! Es fühlt sich an, als würden meine Knochen
auseinander fallen, mein ganzer Körper ist so merkwürdig.
[...]

WINDRÖSCHEN

Komm her, trink deine Medizin, dann geht es dir bestimmt bald
besser. Wir haben alles Menschenmögliche getan: Das
magische Zeichen gemalt, die Rituale vollzogen, die Geister

geschlagen, die Teufel vertrieben, warum geht es dir denn nicht besser? [...]

FLINKE KLINGE

[...] Wenn man niemanden mehr zerschneiden und ausweiden darf, dann sterbe ich lieber, als dass ich weiterhin als Henker arbeite!

WINDRÖSCHEN

Ach, du Dummerchen. Sei doch einfach ein guter Henker, nimm das Messer und hau den Menschen den Kopf ab. Du hast ja selbst gesagt, die Leute werden immer dünner, die meisten sind nur mehr Haut und Knochen – die wenigsten werden dicker. Was willst du dann groß schneiden und schnipseln? Was nützt all deine Kunstfertigkeit?

Huang Weiruos dramatische Parodie eines Exorzismusrituals erinnert an die theatrale Heimat der Puppen. Ihre charakteristischen Elemente der Abschreckung sind aus der vorgegebenen Wirklichkeit isoliert und zweckmäßig neu montiert worden. Nebenbei sind sie allen wesentlichen Beschränkungen von Zeit, Ort und Handlung entbunden.

Selbstverständlich kann Abstraktion nicht nur mit Puppen in Zusammenhang gebracht werden, denn jede Bühnenfigur verfügt über einen mehr oder weniger ausgeprägten Abstraktionsgrad gegenüber der Wirklichkeit. Doch ist dieser im Fall des Studiosus, des Henkers und der Frau wesentlich geringer ausgeprägt, ihre semantischen Merkmale erreichen den hohen Komplexitätsgrad einer anspruchsvollen Bühnenfigur. Ihre Nähe zur Erfahrungswelt bringt die Tendenz zur Illusion und zum Mitfühlen seitens des Publikums mit sich, die aber verbunden ist mit einer entscheidenden Beschränkung der Möglichkeiten von Handlung und Darstellung.

SPLATTER

In der Zweiten Szene werden Puppen herein geführt, die wie zum Tode Verurteilte ein Schild um den Hals tragen und sich am Bühnenrand niederknien. Die Alte Puppe verwandelt sich in einen Hofbeamten, indem sie einfach dessen Hut aufsetzt. Das niedrig gehaltene semantische Potential einer Puppe ermöglicht rasche und wiederholte Verwandlungen, es braucht nur wenige Zeichen, um eine einfache Identität auf Zeit zu konstituieren. Die Verkündung des Todesurteils und der folgende makabre Dialog betrifft nun thematisch die Verurteilten – Menschen –, die von Puppen präsentiert werden, als die aber Schauspieler agieren. Das zentrale Motiv „Kopf

Theaterwissenschaft

herausgegeben von Michael Gissenwehrer und Jürgen Schläder

- Band 11: Michael Gissenwehrer, Gerd Kaminski (Hrsg.): **In der Hand des Höllenfürsten sind wir alle Puppen** · Grenzen und Möglichkeiten des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart
2008 · 200 Seiten · ISBN 978-3-8316-0773-0
- Band 10: Yvonne Poppek: **Was ist ein Dorn?** · Die Shakespeare-Inszenierungen des Theaterregisseurs Dieter Dorn
2006 · 508 Seiten · ISBN 978-3-8316-0679-5
- Band 9: Verena Bach: **Im Angesicht des Teufels** · Seine Erscheinung und Darstellung im Film seit 1980
2006 · 360 Seiten · ISBN 978-3-8316-0636-8
- Band 8: Florian Odenwald: **Der nazistische Kampf gegen das ›Undeutsche‹ in Theater und Film 1920–1945**
2006 · 412 Seiten · ISBN 978-3-8316-0632-0
- Band 7: Mohamed Mostafa Hassan: **Osiris** · Die theatrale Auseinandersetzung mit ägyptischen Mythen
2006 · 236 Seiten · ISBN 978-3-8316-0583-5
- Band 6: Helmut von Ahnen: **Das Komische auf der Bühne** · Versuch einer Systematik
2006 · 320 Seiten · ISBN 978-3-8316-0569-9
- Band 5: Doris Sennfelder: **Moitié italien, moitié français** · Untersuchungen zu Gioachino Rossinis Opern »Mosè in Egitto«, »Maometto II«, »Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge« und »Le siège de Corinthe«
2005 · 320 Seiten · ISBN 978-3-8316-0502-6
- Band 4: Alexandra Delic: **La Vida es un Carnaval – Karnevaleske Gegenwelten in San Juan Chamula und Veracruz**
2003 · 184 Seiten · ISBN 978-3-8316-0287-2
- Band 3: Christiane Plank: **Die melodramatische Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts** · Eine musikdramatische Ausdrucksform
2005 · 290 Seiten · ISBN 978-3-8316-0247-6
- Band 2: Astrid Betz: **Die Inszenierung der Südsee** · Untersuchung zur Konstruktion von Authentizität im Theater
2001 · 314 Seiten · ISBN 978-3-8316-0017-5
- Band 1: Katharina Keim, Peter M. Boenisch, Robert Braunmüller (Hrsg.): **Theater ohne Grenzen** · Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag
2003 · 504 Seiten · ISBN 978-3-8316-0237-7

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:

Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · info@utz.de

Gesamtverzeichnis mit mehr als 3000 lieferbaren Titeln: www.utz.de