

Ein Fall für die Bühne : Guo Shixings Drama Die Vogelliebhaber zwischen Traditionsanschluss und Globalisierung

Autor(en): **Riemenschnitter, Andrea**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **64 (2010)**

Heft 4

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-147863>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

EIN FALL FÜR DIE BÜHNE: GUO SHIXINGS DRAMA *DIE VOGELLIEBHABER* ZWISCHEN TRADITIONSANSCHLUSS UND GLOBALISIERUNG

Andrea Riemenschnitter, Universität Zürich

Abstract

The Western heritage of an Asian cultural modernity is no longer reflected as a dominant trend by contemporary sinophone avantgarde playwrights. Rather, it has become a borrowed tradition to be reconciled, or renegotiated, with local theatrical forms and styles. In his play *Niaoren (Bird Men, 1992)*, Beijing-based dramatist Guo Shixing stages the uncanny re-enactment of colonialism's missionary zeal in the guise of an Asian-American psychoanalyst's project of scientific human engineering in post-Dengist China. Unlike the Christian missionaries' peer group, it does not take the urban bird lovers and amateur singers of Beijing Opera long to see through the self-deceptive manoeuvring of their would-be master. In a wildly comical counter-performance, they enact the court trial scene from a well-known traditional play, thus efficiently holding their ground against several self-appointed, alien saviours of the local soul.

Performanz im Licht avantgardistischer Theorien des zeitgenössischen Theaters

Die westlichen Theorien sind auf ihrem eigenen Nährboden entstanden und haben sich über die Jahrhunderte hin entwickelt. Lu Xun trat dafür ein, dass man sich bei ihnen bedienen sollte. Das ist nicht falsch. Aber der von ihm propagierte Rezeptionismus treibt die Dinge zu weit. Schliesslich stellt sich die Frage: Lässt sich wirklich alles übernehmen? Ich bin der Auffassung, dass wir den Weg der modernen westlichen Literatur nicht noch einmal zu gehen brauchen. Wir übernehmen so viel, wie wir übernehmen wollen. [...] Als Schriftsteller bemühe ich mich darum, mich zwischen Ost und West anzusiedeln. Als Individuum unternehme ich alles, um am Rande der Gesellschaft zu leben. Das scheint mir in einer Zeit, in welcher der Körper mit dem Geist Schindluder treibt – um einen Satz von Liu Xiaofeng¹

1 Liu Xiaofeng 劉小楓 (geb. 1956) ist Direktor des Instituts für vergleichende Religionswissenschaften der Sun-Yat-Sen-Universität in Guangzhou. Er ist einer der einflussreichsten Kultur- und Religionswissenschaftler und hat massgeblich zur Rezeption westlicher Ideen-

zu übernehmen – eine relativ gute Wahl zu sein. Ob es dabei bleiben kann, ist allerdings schwer zu sagen.²

Kein zeitgenössischer Dramatiker hat sich theoretisch zum modernen chinesischen Theater so stetig und engagiert zu Wort gemeldet wie Gao Xingjian 高行健 – und das, obwohl er sich gemäss eigener Maxime keinen Theorien bzw. Ismen verpflichten will. Die Kollegen aus Taiwan, Ma Sen 马森 und Lai Shengchuan 赖声川, haben zwar ebenfalls interessante Beiträge zu einer modernen Dramenästhetik vorgelegt,³ und Hongkongs Theatermacher Danny Yung 榮念曾 entwirft in Zusammenarbeit mit führenden Darstellern des chinesischen Sprechtheaters und der lokalen Musiktheaterformen experimentelles Theater auf Weltniveau, aber Gao Xingjian ist derzeit wohl der einzige, der seine Dramen selbst als theoretische Manifeste konzipiert und dabei gleichzeitig behauptet, keine Theorien zu brauchen. Insbesondere über sein Drama *Duibai* 对白 (*Mono-log*, 1984) sagt Gao, dass es “ein kleines Manifest über meine Ansichten zum Theater” sei.⁴ Der Einakter, bei dem ein einziger Schauspieler auf einer leeren Bühne steht und seinen Text rezitiert, während er ein Seil aus der Tasche zieht, hat in verschiedenen Ländern die Aufmerksamkeit von Bühnenkünstlern auf sich gezogen. Er wurde bisher aber dennoch nie gespielt. Andere Stücke Gaos wurden für nationale Aufführungen jeweils den lokalen kulturellen Kontexten angepasst; Modifikationen fanden vor allem im Bereich der Inszenierung statt, während Gao die Dialoge in der Regel nicht ändern lassen will. Es konnte beispielsweise geschehen, dass aus einem arbeitslosen männlichen Jugendlichen ein Punk Girl wurde, oder aus dem chinesischen Leiter einer Verkaufsgenossenschaft eine deutsche Beamtin (Wiener Aufführung der *Busstation*, 1991).

Im Stück *Yeyou shen* 夜游神 (*Der Schlafwandler*, 1993) gibt Gao selbst in den Regieanweisungen entsprechende Anregungen, wie man die Rollen in verschiedenen, kulturell differenten Transkriptionen mit den passenden Kostümen ausstatten könnte. Man könnte hier einwenden, dass ein solches Transkriptionsverfahren sogar noch dort Rollenklischees produzieren muss, wo beide Theatertraditionen auf die Repräsentation von Individuen oder wenigstens individualisierten Typen zielen. Das scheint aber nur so: Tatsächlich geht es Gao vielmehr

geschichte und zur Entfaltung einer christlichen Theologie im zeitgenössischen sinologischen Kontext beigetragen.

2 GAO, 2001: 3–14; für die deutsche Übersetzung siehe GAO, 2000.

3 Vgl. MA, 2000; LAI, 2006.

4 GAO, 2000: 42.

um diejenigen existentiellen Krisen zumeist moderner Menschen, in welchen nicht mehr auf kulturelle Regieanweisungen zu deren Bewältigung zurückgegriffen werden kann. In solchen Konfigurationen werden Kostüme und Masken austauschbar. Bei alledem besteht Gao aber dennoch darauf, dass er mit seinen Dramen vorrangig Anschluss an (archaische) östliche Theaterformen sucht und erst in zweiter Linie transnationale Übersetzbarkeit anstrebt. Wir können von seinem ersten Drama, welches nicht mehr eindeutig dem importierten Sprechtheater zuzuschlagen war und mit traditionellen, chinesischen Elementen experimentierte (*Yeren* 野人; Ur-Mensch, 1985),⁵ bis heute eine kontinuierliche Verschiebung zugunsten des asiatischen Musik- und Maskentheaters feststellen. Seine 2002 in Taiwan aufwendig realisierte Bühnenproduktion der experimentellen Zen-Oper *Ba yue xue* 八月雪 (*Snow in August*, 2004) war der vorläufige Kulminationspunkt seines zunehmend buddhistisch inspirierten Theaters.

Was sich bei Gaos (post-)dramatischem Schaffen ebenfalls sehr gut beobachten lässt, ist der Versuch einer Einbettung der Bühnenkünste in einen allgemeinen, trans- und interkulturellen Diskurs über zeitgenössische Kunst und ihre zunehmend global orientierten Märkte. Im eingangs zitierten ersten Kapitel seiner dramentheoretischen Essaysammlung *Meiyou zhuyi* 没有主义 (*Bloss keine Theorien!*) warnt er gleichzeitig eindringlich davor, sich von Lehren und Weisheiten jedweder Provenienz vereinnahmen zu lassen. Darin sieht er das grösste Problem der ersten Verwestlichungsphase der modernen chinesischen Literatur in den frühen Dekaden des 20. Jahrhunderts, als sogar ein unbequemer Querdenker wie Lu Xun 鲁迅 zu stark auf westliche Vorbilder setzte (oder zumindest so verstanden wurde), anstatt eigenes und fremdes Material gleichberechtigt auf seine Möglichkeiten, sein kritisches Potential hin zu prüfen und frei miteinander zu kombinieren. Der im Zitat hervorgehobene Hinweis auf den eigenen Nährboden westlicher Theorien thematisiert dabei ein wesentliches Problem interkultureller Verständigung: Wo historische Kontexte und Erfahrungen ausgeblendet werden, verkommt Kunst bald einmal zum leeren Ornament oder, schlimmer noch, zum Instrument von Herrschaft. Folglich versucht Gao dem zu entgehen, indem er sich bewusst an den Rändern zweier Gesellschaften positioniert und gegen den Brechtschen Verfremdungseffekt eine Position nicht involvierten Beobachtens und doppelten Aussenseitertums aufbietet. Man kann die Ausweg-

5 Dies betrifft noch nicht seine frühen, im Ausland überaus erfolgreichen Stücke *Chezhan* 车站 (Die Busstation), *Juedui xinhao* 绝对信号 (Das Notsignal) etc., die in der Beijinger Ausgabe von 1985 enthalten waren. Für bibliographische Angaben siehe RENNÉ / RIEMENSCHNITTER, 2008: A/1.

losigkeit, in welche die meisten seiner Figuren sich hineinmanövrieren, nur um sich schliesslich in einem Akt der verzweifelten Selbstaufgabe sogar noch über den Tod hinwegzusetzen, als Experiment mit der Veränderung diskursiver Machtverhältnisse im performativen Vollzug betrachten. Wiederum gegen Brecht verfolgt Gao Performanz-Konzept deshalb keine Trennung zwischen Schauspieler, Rolle, Bühne und Publikum, sondern deren transformations-ästhetische Implosion im gemeinsamen Durchleben einer Krisensituation.⁶

Immer auf der Suche nach den Paradoxien, Absurditäten, Irrationalismen, Provokationen und Verführungen der postmodernen menschlichen Existenz, nimmt der anarchische, subversive Blick der Kunst insbesondere den selbstgenügsamen Narzissmus unserer Denkgewohnheiten, sozialen Praxis und Diskursformationen ins Visier. Deren Dekonstruktion kann bei Gao aus den oben genannten Gründen auch nicht auf der Basis analytischer bzw. logozentrischer Sprachverwendung erfolgen, sondern muss vielmehr wesentlich intuitionistisch inszeniert werden, wie er in seinen dramentheoretischen Schriften betont. Er setzt deshalb, wie viele seiner im globalen Kunstbetrieb engagierten Künstlerkollegen, weniger auf den sprachlichen, sondern bevorzugt auf den gestischen Vollzug. So haben wir zwar das Privileg, chinesisches Theater zunehmend auch auf globalen Bühnen zu sehen, jedoch bleiben die kulturellen Grundlagen oft unverändert unzugänglich bzw. wirken sogar noch hermetischer. Das bedeutet für Zuschauer ein Umdenken: Man wird sich auf das Gestische, Atmosphärische konzentrieren, wo immer man den Text der Performance nicht verstehen kann. All dies trägt dazu bei, unser auf diskursive Operationen getrimmtes ästhetisches Verstehen umzupolen in Richtung auf intuitive Prozesse – mit positiven, aber auch negativen Effekten.⁷ Denn es impliziert die Gefahr, zu einer alten Figur der Moderne, nämlich der bereits dem Kolonialismus eingeschriebenen Sehnsucht nach dem “spirituellen Osten” und deren Appropriation östlicher ästhetischer Erscheinungen im Zeichen eines kaum selbstreflexiven Universalismus zurückzukehren, welche Martin Lehnert als Figur der Verkennung identifiziert.⁸ Die kolonialistische Produktion von Östlich-Exotischem mag heute kulturellrelativisti-

6 Eine aufschlussreiche Grundlegung chinesischer transformationsästhetischer Prinzipien im traditionellen Berg-Wasser-Bild (Landschaftsbild) versucht OBERT, 2007.

7 Dies ist keinesfalls als normatives Statement zu verstehen. Es soll hier nicht einer Suspension semiotisch-kritischer Analysen das Wort geredet werden, sondern vielmehr geht es um (nicht immer angestrebte) Realitätseffekte ästhetischer Performanzen, die sich schon lange nicht mehr auf Befunde der Expertenrezeption eingrenzen lassen – wenn dies überhaupt je der Fall gewesen sein sollte.

8 LEHNERT, 2008: 194.

scher Vereinnahmung oder konsumkapitalistischer Verflachung durch Basteleien verschiedenster lokaler Repertoires gewichen sein; emanzipatorisch sind aber auch diese beiden Erscheinungsformen nicht zu nennen. Um historisches Material in seiner spezifisch lokalen Wirkung und Widerständigkeit erfahren zu können, muss es in der (transformations-)ästhetischen Aktualisierung als bekannt vorausgesetzt werden. Dafür wird nicht immer das Nötige getan.⁹

Vielleicht ist dies auch ein Grund dafür, warum nicht nur Gao Xingjian sich gegenwärtig so sehr für buddhistische Denkfiguren interessiert, die ihre Inspiration wesentlich nicht aus der Geschichte beziehen – jedenfalls nicht aus dem historischen Schulbuchwissen unserer “imagined communities”.¹⁰ Es geht jedoch im zeitgenössischen Theater nicht immer, vielleicht nicht einmal hauptsächlich, um Metaphysisches und die grossen existentiellen Themen wie Identität, Liebe, Orientierungsverlust, Tod oder Entfremdung; vielmehr kommen auch scheinbar banale Alltagsthemen sowie Fragen an die Geschichte, Politik, zur gesellschaftlichen Solidarität oder Kriminalität in neuen Perspektiven auf die Bühne. Das Neue der Perspektive setzt, um Verständnis und kritische Reflexion zu erleichtern, häufig auf eine Struktur der variierenden Wiederholung: So erscheinen beispielsweise häufig Shakespeares Dramen in asiatischen Filmen und experimentellen Theaterstücken verarbeitet. Im Fall des Films *Ye yan* 夜宴 (*The Banquet*, 2006; Regie Feng Xiaogang 冯小刚) wurden *Macbeth* und *Hamlet* zu einer Handlung verwoben und mit tangzeitlichem Emplotment, transhistorischer Kostümierung und zeitgenössischer Problematik realisiert. Diese Konfiguration ist ein typisches Beispiel für das neuerliche Durcharbeiten teilweise bekannter Krisensituationen in fremdkultureller Einbettung, also in gewissem Sinne das Gegenteil von dem, worauf Gao Xingjian mit seinem Theater zielt. Das kulturelle Crossover wurde in Feng Xiaogangs Film auch auf einer Metaebene, also unter Einbezug von Genres bzw. Medien (Theater, Film), Rollen (Gender) und Stoffen, inszeniert. Es geht in diesem Film um ein politisches Machtspiel, das vordergründig aufgrund gleitender Grenzen, tatsächlich aber als Folge einer immer deutlicher zutage tretenden Beliebigkeit der Loyalitäten und Commitments¹¹, in Sinnlosigkeit und Zerstörung mündet.¹²

9 Zu Luigi Nonos 1967 aufgeführtem Versuch, dieses Schema zu durchbrechen, siehe LEHNERT, 2008: 201–204.

10 ANDERSON, 1991.

11 TURK, 2003.

12 Ein relativ frühes Vorbild für den Film *Ye yan* könnte bereits Akira Kurosawas Film *Kumonosu-jo* (Das Schloss im Spinnwebenwald, 1957) gewesen sein.

Der in Beijing sehr erfolgreiche Dramatiker Guo Shixing 过士行¹³ wird im Westen erst neuerdings zur Kenntnis genommen, was vor allem auf sein 2004 in Beijing uraufgeführtes Stück *Cesuo* 厕所 (*WC*) zurückzuführen ist.¹⁴ In diesem Sprechtheaterstück wird ein öffentliches Abort zum Treffpunkt von mehreren Jahrzehnten Stadt- und Nationalgeschichte, Alltagskultur und Wirtschaftspolitik, Notdurft und Globalisierungsexzessen. Es sollte ursprünglich ein TV-Drama werden, das er 1998 als kritische Stellungnahme zur modernen Wegwerfkultur entwarf. Seine Perspektive auf das im Stück vertieft reflektierte Problem einer fortschreitenden Entmenschlichung durch die Zivilisation geht auf einen dem Daoismus entlehnten Kulturtopos zurück. Guo geht es mit seinem Stück aber spezifischer um die Folgen globalisierender Entgrenzungsphänomene: “Die moderne Zivilisation überflutet die Welt mit Menschen und ihren Abfällen – organischen, geistigen, physikalischen, chemischen, genetischen, medialen. Das grösste Problem der Menschen ist der Mensch selbst.”¹⁵ Von der asketischen, transformationsästhetischen Transkulturalisierung in Gao Theater über eine offen märkteorientierte, aber deswegen nicht weniger wichtige Polykulturalisierung in Feng Xiaogangs und anderen Historienfilmen neueren Datums reicht das Spektrum gegenwärtiger dramenästhetischer Positionen chinesischer Kulturschaffender bis zum lokalkulturell inszenierten, aber dabei verfahrensmässig transjunktionologisch, d.h. jenseits einer aristotelischen Zweiwertigkeitslogik¹⁶ argumentierenden Partikularismus Guo Shixings. Ein lokal sehr erfolgreiches Stück dieses Beijinger Dramatikers aus den 1990er Jahren soll im folgenden das Potential bühnenperformativer Enactments der politischen Globalisierung ausloten. Es handelt sich um das am Beijinger Volkskunst-Theater (Renmin yishu juyuan 人民艺术剧院) unter Regie von Lin Zhaohua 林兆华 vermutlich im

13 Guo Shixing wurde 1952 als Sohn eines Bankangestellten in Beijing geboren. Seine Familie blickt auf eine illustre Ahnenreihe von passionierten Schachspielern bis in die Ming-Zeit zurück. Er selbst interessierte sich aber gemäss eigener Aussage mehr für das Schwimmen und Lesen. Guo arbeitete mehrere Jahre als Theaterjournalist, bevor er seine ersten Dramen schrieb. GUO, 1999: 353 ff.; vgl. auch CHEN, 2003b: 53.

14 Zu *WC* vgl. GU, 2004a; GUO, 2005; ZHANG, 2006, dort auch eine Übersicht der bisher veröffentlichten bzw. aufgeführten Stücke. Allgemein zu den Dramen Guo Shixings siehe: CHEN Jide, 2002; CHEN Lijun, 2003a, 2003b; CHEN Zewei, 2004; GAO, 2005; GU, 2004 (b), GU/ZHANG, 2004; GUO, 1999, 2005, 2007; HU, 2003; LI, 2006; MIN, 2008; ZHANG, 1999, 2001, 2006; ZHANG Qi, 2003.

15 GUO, 2005: 5.

16 GÜNTHER, 1991.

Jahr 1993 uraufgeführte Stück *Niaoren* 鸟人 (*Die Vogelliebhaber*).¹⁷ Am darin verhandelten “Fall” eines mit partikularistischer Mimikry abgewiesenen, konsumkapitalistisch motivierten, jedoch wissenschaftlich legitimierten, postmodernen Rekolonialisierungsversuchs soll der ästhetische Möglichkeitsraum für das Aushandeln globaler Reflexionsmuster näher beleuchtet werden, welchen der Dramatiker für sein Spiel nutzt. Die besondere kulturgeschichtliche Bedeutung von Fällen in den Diskursfeldern von u.a. Rechtsprechung, Medizin, Gelehrsamkeit und Zen-Buddhismus kann an dieser Stelle nur mit einem Verweis auf neuere Publikationen zu diesem Thema umrissen werden, in deren Zentrum die Beobachtung steht, dass das Denken in und mit Fällen eine Strategie von Modernisten in einer intellektuellen Tradition war, die der Autorität der Antike übergrosses Gewicht zusprach:

With cases they negotiated the gap between classic and circumstances, code and crime, medical canon and therapeutic strategy. A record of a particular situation might provide a useful analogy with a later situation, equally particular. The intellectual link between one case and another led to a strategy of intervention in a particular crisis. Cases, then, were directed toward local, situated knowledge in a context where appeals to canonical authority were felt to be inadequate and the possibility of rival viewpoints was always implicitly present.¹⁸

Eine sino-amerikanische Forschergruppe, die sich in den vergangenen Jahren intensiv mit diesem Fall-Denken (“Thinking with cases”) auseinandergesetzt hat, stellt als dessen vielleicht bedeutendsten Vorteil heraus, dass darin eine spezifische Kombination von Expertenwissen und -handeln wirksam wird. So müssten Akteure in Fall-Narrativen nicht nur Situationen evaluieren, sondern auch intervenieren, nicht nur Indizien interpretieren, sondern mittels ihrer Macht, Ereignisse zu formen, auch Fakten herstellen. Fall-Narrative stützten sich deshalb in aller Regel nicht nur auf Indizien, sondern auch auf Urteile, die über technische Expertise hinausgingen und persönliche Einsichten beinhalteten. Damit aber werden universelle Geltungsansprüche aufgrund von partikularen Erfahrungen und der Wirkung von letztlich nie sicher vorhersagbaren Ergebnissen hinterfragt.¹⁹

17 CONCEISON, 1998, nennt als Aufführungsjahr 1991; ZHANG, 1999, gibt 1993 an; die letzte Textfassung wird von GU/ZHANG (2004: 50) auf 1992 datiert.

18 FURTH, 2007: 19.

19 FURTH, 2007: 19–20.

Renaissance der Peking-Oper: Warum der Westen den Osten (doch) nicht therapieren kann

Die Gerichtsbarkeit war in der chinesischen Kaiserzeit Gegenstand zahlloser kultureller Repräsentationen und die besondere Eignung dieser Thematik für pädagogische Anliegen, die gleichzeitig hohen Unterhaltungswert haben, ist auch uns heutigen Lesern und TV-Zuschauern nicht fremd.²⁰ Ein zentrales Problemfeld wurde in der Integrität der ausführenden Beamten verortet: Die literarische Figur des die soziale Ordnung wiederherstellenden, unbestechlichen Richters dominiert traditionelle Narrative ebenso wie heutige Berichte über Bestechungsskandale, bei denen meist junge Frauen mit allzu grossem Sex-Appeal entweder selbst zu Schaden kommen oder aber solchen anrichten. Das Genre der Kriminalfall-Erzählungen erlebte nicht ohne Grund eine besondere Blüte während der späten Ming-Zeit, in der es im Staatsapparat um die Integrität der hohen Funktionäre bekanntlich nicht zum Besten stand.²¹ Die Wiederherstellung verletzter sozialer Ordnung durch Rechtsprechung als Frage der staatlichen wie personalen Integrität, und umgekehrt auch staatliche wie personale Integrität als Voraussetzung von noch zu leistender sozialer Integration, ist aber auch – weit über China hinaus – in kulturellen Diskursen der 1990er Jahre zum Leitthema geworden. Insbesondere im Feld theatralischer Performativität erfährt dieses Problem seit dieser Zeit die erhöhte Aufmerksamkeit von Kulturschaffenden.²²

Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist eine Wende in der Haltung ästhetischer Texte der 1990er Jahre gegenüber der Dominanz westlicher Definitionen und Lösungsvorschläge im globalkulturellen Diskurs. Während die 1980er Jahre in China noch weitgehend von der Vorstellung getragen waren, dass es der Westen und nur der Westen sei, der universelle Konzepte und Werte wie Moderne, Demokratie oder Menschenrechte vorbildlich verkörpere, sehen Kulturschaffende der 1990er Jahre eher einen Konflikt zwischen lokalen und globalen Werten und richten den kritischen Blick vermehrt auf die Appropriationsmanöver dieser Diskursmonopolisten, ob sie nun vom eigenen Staat, nicht-staatlichen chinesischen oder globalen Akteuren ausgehen. Damit stand auch ein neuerlicher Paradigmenwechsel im Verhältnis zwischen der Repräsentation, dem Ort

20 WALTNER, 1990: 281.

21 Vgl. HANAN, 1980; ST. ANDRÉ, 2002; WALTNER, 1990; u.a.

22 Den Diskurs der (modernen) historischen Literatur prägt das Diktum von einer "Theatralisierung der Geschichte" (*lishi de xijuhua* 历史的戏剧化), obwohl das natürlich kein neues Phänomen ist. Vgl. XIAO, 2008; u.a.

der Wahrheit und dem Status des darauf bezogenen Subjekts, insbesondere in der Konfiguration von Machthabern und Subjekten der Macht, auf dem ästhetischen Programm: Vom Widerstand der 1980er Jahre, dessen Trope das Drama (vorwiegend als Tragödie oder Komödie, mitunter auch schon als absurdes Theater) war, verschieben sich die ästhetischen Strategien seit den 1990er Jahren auf eine Ebene der deiktischen Zerdehnung intra-, inter- und transkultureller Performanzen, welche die Reisen transnationaler Bilder-, Kapital- und Migrantenflüsse begleiten.²³ Globale Tauschphänomene, so lässt sich der diese Zusammenhänge begründende Befund zusammenfassen, durchkreuzen und verbinden gleichzeitig Kulturen verschiedener Orte und Zeiten, ohne jedoch notwendig einen Aushandlungsprozess der unterschiedlichen Wertsysteme zu unterstützen. Hier setzen ästhetische Repräsentationen an, bei denen nicht mehr Widerstand und der Ruf nach Wiedergutmachung, sondern vielmehr expressive Intensität und gleichzeitig ein reflexives Verweilen bzw. die Forderung nach einem Aushalten von Spannungen – mit anderen Worten die Möglichkeit der prüfenden Re-Inszenierung von bestimmten Schlüssel-Szenarien – in ihrer Funktion als Instanzen des Verhandeln in und zwischen Kulturen im Vordergrund stehen. Welche Instanz wäre aber heute in China – neben den traditionell in einem gegenweltlichen, fiktiven Lebens- und Ordnungsraum, dem *jianghu* 江湖,²⁴ Selbstjustiz übenden, populärkulturellen Schwerthelden, die zur Zeit ebenfalls wieder deutlich Konjunktur verzeichnen – besser geeignet für die Überprüfung des Verhältnisses zwischen moderner Politik, die sich auf Recht und Gesetz als universelles Herrschaftsinstrument gründet, und kontingenten, auf partikulare Werte abhebenden, lokalen Vorstellungen von Gerechtigkeit, als ein traditionelles Gerichtsverfahren?

Ein solches findet in Guo Shixings Drama *Die Vogelliebhaber* statt, allerdings in einer doppelten Simulation: als eine im modernen Sprechtheater simulierte Pekingoper-Szene aus dem 19. Jahrhundert, die eine klassische Gerichtsverhandlung aus dem 11. Jahrhundert nachbildet. Guos Drama ist eigentlich das Mittelstück einer Trilogie über pensionierte Amateure. In allen drei Stücken wird eher am Rande das Problem einer wachsenden Gruppe von nicht mehr in den Erwerbsalltag integrierten Menschen betrachtet. Im Zentrum der ästhetischen Interventionen²⁵ Guos stehen drängende Fragen nach dem Verhältnis zwi-

23 NOBLE, 2003: 22.

24 BRONFEN / RIEMENSCHNITTER, 2005.

25 “Die reale Welt ist nicht vollkommen, der Dramatiker imaginiert für sie eine Substitutionswelt, um mittels dieses Ersatzes gegen die Realität zu revoltieren. Eine Intervention [*ganyu*

schen den Generationen, zwischen Mensch und Natur und zwischen Diesseits und Jenseits, so dass jeweils eine gesamtgesellschaftliche Konfiguration mit signifikanten Extensionen in die neuere Geschichte Chinas ausgeleuchtet wird. Guos in den Ruhestand geschickte Angler, Vogelfreunde und Schachspieler – so auch die Titel der Stücke – finden sich nicht nur ihrer eigenen sozialen Umgebung entfremdet. Viel wichtiger erscheint, dass ihre Auseinandersetzung und zunehmende Identifikation mit traditionellen Werten und kulturellen Codes die vielfältigen Irritationen widerspiegelt, welche vom Eindringen externer Akteure in das lokale gesellschaftliche System verursacht wurden. Neben der aussergewöhnlichen ästhetischen wie sprachlichen Ausdruckskraft des Autodidakten und langjährigen Feuilletonisten Guo Shixing beeindrucken insbesondere die Aktualität seiner Themen, wie auch deren beachtliche kulturtheoretische Reichweite.

Das Stück *Die Vogelliebhaber* handelt vom Versuch eines in den USA ausgebildeten chinesischen Psychoanalytikers, eine Gruppe von Beijinger Vogelfreunden und Opernliebhabern in einem von ihm neu gegründeten Therapiezentrum psychologisch zu behandeln.²⁶ Die Liebhaberei der müssigen Männer erscheint diesem westlichen Seelen-Experten symptomatisch für die chinesische Gesellschaft zu sein, die sich seiner Ansicht nach in Fragen der Ästhetik und Pädagogik verrannt hat, anstatt ihre eigentlichen Probleme therapeutisch beziehungsweise politisch anzupacken. Von einer erfolgreichen Therapie der Vogelfreunde verspricht er sich nicht nur einen Nutzen für die chinesische Nation, sondern vor allem einen bedeutsamen Aufstieg auf seiner persönlichen Karriereleiter. Das Experiment kann nur deshalb überhaupt durchgeführt werden, weil der Wissenschaftler Paul Ding in scheinbar gedankenlos kolonialistischer Manier (jedenfalls aber unter Zuhilfenahme staatlicher Stellen, selbstverständlich gegen angemessene Vergütung) sein Zentrum im öffentlichen Park an genau der Stelle aufbaut, wo die Gruppe bislang täglich zusammentraf, um ihre Vögel gemeinsam im Gesang zu trainieren. Da der Raum ihrer Vogelwelt nunmehr vom schönen neuen Therapiezentrum geschluckt worden ist und sie deshalb keinen Treffpunkt mehr haben, nehmen die Vogelfreunde nach einigem Zögern das Angebot des Psychoanalytikers an, mitsamt ihren Vögeln dorthin zu ziehen

干预] in die Realität, das ist Llosas Romankonzept; es ist auch mein Theaterkonzept.” GUO, 2007: 10.

26 *Niaoren* (wörtl.: “Die Vogel-Leute” bzw. “Die Vogelliebhaber”) erschien gemäss CHEN (2003a: 54) erstmals in *Xin Juzuo* 新剧作 (New Drama Script) 1993.3: 3–21; für die englische Übersetzung siehe CHEUNG / LAI, 1997: 295–350 (“Birdmen”).

und als Gegenleistung Ding für seine Analyse-Sitzungen zur Verfügung zu stehen.

San Ye 三爷, der Altmeister der Vogelfreunde, ist gleichzeitig ehemaliger Pekingoperndarsteller und hält auch jetzt noch ein Pöstchen in einem heruntergekommenen städtischen Operntheater inne, von dem er sagt, es sei lohnender, Vorstellungen ausfallen zu lassen, als zu spielen. Ein erst kürzlich dazu gestossenes Mitglied der Gruppe ist ein Tianjiner Vogelfreund mittleren Alters mit dem Übernamen "Dickerchen", Pangzi 胖子. Er ist ausserdem eher leidenschaftlicher als begabter Amateurdarsteller der Pekingoper. Dickerchen bewundert die professionelle Schauspieler-Identität San Yes und möchte gerne von jenem in der Kunst der Pekingoper unterwiesen werden. Während sich San Ye, Dickerchen und einige weitere Vogel- und Opernfreunde im Therapiezentrum häuslich einrichten, versucht Ding, auch noch den Ornithologen Dr. Chen für das Zentrum – und damit als neues Objekt seiner eigenen Analysetätigkeit – zu gewinnen. Bei Chen will er ebenfalls einen psychischen Defekt entdeckt haben, was sich an dessen Gewohnheit zeige, stets im Verborgenen zu spähen. Chens Krankheit heisse Voyeurismus. Gutes Essen und komfortable Ausstattung der Zimmer überzeugen den Wissenschaftler noch nicht ganz, jedoch verlockt ihn das Angebot, vor Ort pornographische Romane aus der Kaiserzeit in der unzensurierten Fassung lesen zu dürfen. "Intellektuelle werden von euch ja viel besser behandelt als vom Staat!"²⁷ freut sich Chen und nimmt das Angebot an. Der von Ding fleissig beobachtete Chen überwacht seinerseits die Vogelfreunde bei der Mission, das letzte lebende Exemplar der aussterbenden Fasanenart *Crossoptilon mantchuricum* (Ohrenfasan) abzufangen, welches kürzlich nach Norden geschmuggelt wurde und von dem er annimmt, dass es demnächst auf den Beijinger Vogelmarkt gelangen wird. Die Gruppe der symbolischen und tatsächlichen Vogelliebhaber wird noch erweitert durch die Nebenfiguren eines Manager-Konvertiten, der sich aus Unkenntnis einen importierten Kanarienvogel anschafft, welcher sogleich von den entsetzten Vogelfreunden mundtot gemacht wird, sowie des amerikanischen Funktionärs eines Vogelschützer-Verbandes, genannt Charlie. Ausserdem tritt später der Fasanenschmuggler auf, dessen Verlobte von Paul Ding als Assistentin angeheuert wurde. Charlie ist hinter Chen her, der seinerseits hinter dem Ohrenfasan her ist. Es ergibt sich demnach die folgende geschichtete Konstellation: Ding beobachtet die Vogelfreunde, welche von Chen beobachtet werden, welcher von Charlie beobachtet wird. Gegen Ende des Stückes wird sich herausstellen, dass San Ye seinerseits

27 Guo, 1999: 107.

Ding beobachtet hat. Jeder beobachtet jeden – eine wohlbekannte Kontrollfigur aus hyperpolitisierten maoistischen Zeiten. Die Figur einer Endlosbewegung wiederholt sich in den Imitationsbezügen des Stücks, so dass Noble in diesem Kontext von einer Möbius-Schleife spricht. Es handle sich bei einer von San Ye für die Unterweisung seines neu erworbenen Gesangsschülers Huang Mao 黄毛 (“Gelbhaar”, wie der Kanarienvogel!) gewählten Arie um ...

[...] a singing style in a Peking Opera aria [that] imitates birds chirping, the chained bird imitates the shackled Peking Opera, Fatty imitates San Ye, Huang Mao imitates Fatty, San Ye imitates Ding Baoluo. The symbol left on the stage at the very end of Birdman is an imitation – a taxidermic specimen of the rare bird. The inner performance is an imitation of a trial in a Peking Opera performance. The entire drama itself is an imitation of social activities and forces. San Ye’s enthronement, and thus the ostensible enthronement of local culture, in the end can only be equivocal and unstable.²⁸

Ausgerechnet der Verlobte der Arbeitsmigrantin Xiao Xia 小霞, Dings Assistentin, taucht also mit dem vom Ornithologen gesuchten Objekt auf. Für dessen Verkaufserlös hofft er, seine Braut endlich heimführen zu können. Der Ornithologe will ihn sogleich verhaften lassen, nachdem er ihm den Vogel abgenommen hat. Der Opern-Grossmeister San Ye ist hingegen von seiner Stimme begeistert und besteht darauf, ihn in der Klinik zu behalten und zum Operndarsteller auszubilden. “Der eine will und darf nicht, der andere muss und will doch gar nicht”,²⁹ protestiert Dickerchen gekränkt, dessen Bitte, als San Yes Schüler aufgenommen zu werden, vom Grossmeister mit der Begründung abgelehnt worden war, er habe doch keinerlei Talent. Der junge (Amateur-)Vogelhändler hingegen wird gegen seinen Willen festgehalten und inmitten seiner gefiederten Leidensgenossen in Gesang und Akrobatik trainiert, während seine Verlobte ihm Kühlung zufächelt oder Tee einflösst – was sie gleichzeitig auch für die Vögel der “Patienten” erledigt.

Ding diagnostiziert während einer vermeintlich erfolgreichen Analyse hocherfreut einen Ödipus-Komplex einschliesslich Mordplänen des Tianjiner Amateurdarstellers Dickerchen. Dr. Chen ist begeistert und wartet mit sozusagen berufsmässiger, wissenschaftlicher Neugierde ungeduldig darauf, dass diese Mordpläne tatsächlich ausgeführt werden. Opfer des Mordanschlags soll gemäss Ding der Grossmeister San Ye sein, weil er als Experte und väterliche Identifikationsfigur für diese Rolle prädestiniert sei. San Ye erscheint dies zunächst

28 NOBLE, 2003: 75–76.

29 GUO, 1999: 125.

plausibel und er sucht deshalb in gewisser Beunruhigung nach einem Ausweg aus seinem Dilemma. Da für ihn wie für den jungen Vogelhändler weder Flucht aus der Klinik noch ein Rechtsweg als Lösung ihrer Probleme in Frage kommen, entschliesst er sich, das Problem an der Wurzel zu packen. Er fordert kurz entschlossen Dings amerikanische Psychotherapie-Show mit dem pompösen Theaterdonner der chinesischen Pekingoper heraus. “Jetzt zeig’ ich dir mal, wie wir mit unserer Pekingoper Gesprächstherapie machen können!”³⁰ ruft der in seiner persönlichen Integrität doppelt verletzte Grossmeister San Ye aus, nachdem ihm Ding auch noch Impotenz und ein übersteigertes Bedürfnis nach Kompensation bescheinigt hat. Den Einwand des Psychoanalytikers, nur wissenschaftliche Experten dürften dieses nicht ungefährliche Verfahren der “über siebzig Jahre alten”³¹ wissenschaftlichen Gesprächstherapie anwenden, wischt er verächtlich beiseite: “Wir wollen nicht analysieren, wir halten Gericht.”³² Diese Abwehr des modernen Seelenzaubers durch den alten Pekingoper-Darsteller beinhaltet mehrere funktionale Aspekte: Es ist ebenso eine Herausforderung des Überlegenheitsanspruchs westlicher Kulturtechniken wie ihrer Experten und Vollzugsrituale, die eben nicht objektiv wirken, sondern genau wie ihre vormodernen therapeutischen Pendantes wesentlich vom Glauben an ihre Wirkung abhängen. Die Strategie San Yes zur Wiederherstellung der sozialen Ordnung beruht dabei auf einer rituellen Praxis, die sich u.a. aus daoistisch-medizinischen Therapievorstellungen über das Szenario des Gerichthaltens in die traditionelle Theaterkunst verschoben hat.³³

30 GUO, 1999: 130.

31 GUO, 1999: 92.

32 GUO, 1999: 130.

33 “Indian and Chinese exorcisms share the trait of interrogation, and this common ground may have facilitated a merging of Buddhist and Taoist ritual styles. [...] Even the most highly dramatic exorcistic performances continue to respect the all-embracing juridical framework. Setting and procedures are basically legalistic, whether envisioned simply as courtroom drama or in more hallucinatory guise, as scenes from the tribunals of hell. On either case, conditions and actions are virtually identical; close cross-questioning is de rigueur, and judicial torture, too, is standard practice – sometimes directly on the body of the unfortunate person whom the demon has invaded. The demon’s tale is told, his guilt is determined, and sentence meted out. [...] It has been suggested that Chinese drama owes much of its impetus, and even part of its structure, to what has been called the ‘shamanic substrate’ of Chinese religion. [...] In studying the possession-rituals of Buddhism and Taoism, the historian of Chinese theatre is certain to discover startling new evidence of the intimate links between exorcism and entertainment.” STRICKMANN, 2002: 280–281.

Ein ebenso gewitzter wie unbestechlicher Richter namens Bao Zheng 包拯, auch Bao Gong 包公 oder Bao Longtu 包龙图 genannt, dessen historisches Vorbild im 11. Jahrhundert wirkte und dessen Gerichtsurteile Gegenstand vieler klassischer Erzählungen und Regionalopern sind, ist die vom Grossmeister gewählte, imposante Masken-Rolle, in welcher er die entscheidende Schlacht zwischen den Wahrheits- bzw. Geltungsansprüchen einer importierten und einer lokalen, quasi genealogisch überlieferten Kunst der Entlarvung zu führen beabsichtigt.³⁴ Der Angeklagte Paul Ding lässt sich halb amüsiert, halb gönnerhaft auf das Spiel ein, muss allerdings zunächst vom Gerichtsdienner Dickerchen umständlich in die angemessenen Verhaltensweisen eingewiesen werden. Wenn er vor den Richter tritt, soll er sich niederwerfen. Aufgefordert, sein Haupt zu erheben, muss er zuerst antworten, dass er dies nicht wage. Danach erst darf er auf die Fragen des Richters wahrhaftig antworten. Das Bühnenverhör arbeitet effizient mit Indizienbeweisen, Zeugen und Folterandrohungen. Auf diese Weise bringt es zu Dings grösster Verwunderung einige seiner bestgehüteten Geheimnisse ans Licht. Als kultureller Text und als Ritual erweist sich damit das Bühnenverhör in seiner Funktion der psychoanalytischen Diskursordnung ebenbürtig und bringt überdies den wissenschaftlichen Experten Paul Ding (Ding Baoluo 丁保罗) in ein peinliches Konkurrenzverhältnis zum mutmasslich wenig literaten Opern-Grossmeister San Ye:

San Ye: ... Hast du gerade gesagt, dass der Vogelliebhaber Dickerchen Mordpläne hegt?

[...]

Paul Ding: Das war tatsächlich der Fall.

San Ye: Hast du Beweise?

Paul Ding: Das geht aus der Analyse hervor.

San Ye: Wen will der töten?

Paul Ding: Die Autorität der Peking-Oper.

San Ye: Was nennst du Autorität?

Paul Ding: Den grossen Experten.

San Ye: Was nennst du den grossen Experten?

Paul Ding: Das ist einer, der über immer weniger immer mehr weiss, bis er über alle nicht lückenlos beweisbaren Dinge gar nichts mehr weiss.

San Ye: Wenn das so ist, kann man den Ornithologen wohl als Experten bezeichnen?

Paul Ding: Das kann man.

34 Während sich San Ye hinter der Bühne für die Rolle des Richters Bao schminkt, singt er: *Bao Longtu dazuo zai Kaifeng fu* 包龙图打坐在开封府 (“Richter Bao Longtu meditiert in Kaifeng”), GUO, 1999: 130. Zu buddhistischen Konnotationen der *Vogelliebhaber*, welche hier im Begriff des Meditierens, noch deutlicher aber in der überlappenden Semantik des Rechtsfalls bzw. Zen-Problems (beide chin. *gongan* 公案) aufscheinen vgl. LI, 2006: 93–94.

San Ye: Ein Psychoanalytiker gilt als Experte?

Paul Ding: Selbstverständlich.

San Ye: Wie hoch ist der Rang dieser beiden Experten im Vergleich zum Peking-Opernexperten?

Paul Ding: Höher als der Peking-Opernexperte.

San Ye: Wenn sie also ranghöher sind als der Peking-Opernexperte, warum steh' dann ausgerechnet ich alter Sack ganz oben auf seiner Tötungsliste und soll auch noch als einziger massakriert werden?

Paul Ding: Das... das...³⁵

Als für die Zuschauer höchst vergnügliches dramatisches *Enactment* erweckt die Szene die vom Aussterben bedrohte Theaterform der Pekingoper zu neuem Leben.³⁶ Die Analogie zwischen Pekingoper und Ohrenfasan ist dabei ein nicht unwichtiges Detail. Denn während der traditionellen Pekingoper ein neuer Lebensraum innerhalb des modernen Sprechtheaters erschlossen wurde, tötet der Ornithologe das letzte lebende Exemplar der Spezies und stopft es aus, damit es der Nation nicht durch illegalen Export verlorengelange.

Auf diese Weise triumphiert die altehrwürdige Institution des lokalen Theaters (in Simulation der traditionellen Technik des Verhörs) zweifach: Es erlebt eine Renaissance als Form und siegt als maieutisches Verfahren über die wiederum zweifach skandalöse – nämlich sowohl auf höchst unschickliche Angelegenheiten fixierte, als auch geschichtslose – “Plauderkunst” Sigmund Freuds.³⁷ San Ye kann mit seiner Kunst der Wahrheitsfindung den Angeklagten Ding überdies derjenigen Symptome überführen, welche jener an seinen vermeintlichen Patienten diagnostiziert hatte. Diese Krankheit der chinesischen Nation ist jedoch weniger Fiktion als eine Selbsttäuschung des Westens über diskursive Regulierungsmechanismen der Machtverhältnisse zwischen den Kulturen. San Yes pseudojuristisches Verfahren unterbricht als ästhetische Performanz diese Mission von zweifelhaftem therapeutischem Nutzen ebenfalls auf der diskursiven Ebene. Es sorgt aber dafür, dass der westliche (amerikanische) Anspruch auf Universalität als höchst parteiische Aussenseiter-Position und Störung der lokalen Ordnung identifiziert werden kann. Der moralische Sieg des Richters spiegelt das destabilisierende Moment der fremden Orthodoxie in diese selbst zu-

35 GUO, 1999: 136–137.

36 Ein Ruck geht in diesem Augenblick durch die Reihen des Publikums; man kann die Freude über den gelungenen Registerwechsel vom westlichen Sprech- zum chinesischen Musiktheater noch in der filmischen Aufzeichnung der Aufführung spüren.

37 San Ye: “Erst seit siebzig Jahren wisst ihr dort in Amerika, wie man sich mit Gesprächen finstere Gedanken vertreibt?! Wie rückständig.” GUO, 1999: 92.

rück: Zur anfänglichen Verunsicherung der als Patienten diskriminierten Vogeliebhaber gesellt sich die Irritation sowohl des als Scharlatan entlarvten Seelenbespitzlers, als auch des vermeintlich im Auftrag seiner Wissenschaft Vögel tötenden Ornithologen. Paul Ding tritt am Ende, der Übertragung seiner eigenen sexuellen Obsessionen auf die Patienten überführt, von der Bühne ab. Der Ornithologe wird verurteilt, weil er den letzten Ohrenfasan der Nation "geschützt" hat, indem er diesen umbrachte und ausstopfte. Der amerikanische Vogelschützer, der ihm für diese grosse Heldentat eine internationale Auszeichnung verliehen hat, wird im Jargon der späten Kaiserzeit als fremder Barbar zurück nach Hause zu seinem eigenen Stamm geschickt mit der Drohung, selber zu einem ausgestopften seltenen Exemplar gemacht zu werden, sollte er sich noch einmal mit einer Medaillenverleihungszeremonie in die Angelegenheiten des chinesischen Imperiums einmischen wollen.³⁸ Seine chinesische Dolmetscherin hat ihn mittlerweile geheiratet, aber nicht für immer, wie sie den besorgten Vogelfreunden auf deren Warnung hin versichert. Am Ende steht auf der Ebene der ideologischen Commitments beiderseits kein Triumph, sondern vielmehr Ratlosigkeit: Welche Moral hat Gültigkeit und welches Recht garantiert die Aufrechterhaltung sozialer Ordnung, wenn beim Zusammentreffen unterschiedlicher Kulturen systembedingte Konflikte entstehen?

Paul Ding und der Ornithologe legen als Bühnencharaktere beredtes Zeugnis davon ab, dass der lokale kulturelle Text an sich bereits hybrid geworden ist. Die fremde Orthodoxie hat ja auch in China als Teil der wissenschaftlichen Globalkultur längst festen Fuss im Lokalen gefasst. Im Wettstreit der Systeme erringt deshalb die chinesische kulturelle Tradition nur insofern einen (vorläufigen) imaginären Sieg über die westlich-moderne Wissenschaft, als sie im Widerspruch zu deren Anmassung eines universellen Geltungsanspruchs das Recht für sich beansprucht, ihre Angelegenheiten selbst zu regeln. Ob sie diesen Anspruch aber auch einlösen kann, ist eine andere Frage. So bringt die Gerichtsverhandlung in ihrer Gegenüberstellung der "enteigneten" lokalen Parknutzer mit den neuen globalen Akteuren lediglich verborgene Aspekte ihrer Doppelmoral ans Licht. Sie macht insbesondere die Unterstützung der Interessen mächtiger Akteure durch eine moderne Theorie bzw. Therapie sichtbar, welche nicht nur in diesem speziellen Fall einer unparteiischen Sicherung der Rechte von Subjekten im Weg steht, die sich im Stück auf verschiedenen Ebenen als systematisch disziplinierte bzw. verkannte und strategisch einer spezifisch modernen, hier erkennbar politisch definierten Ausprägungsform von sozialer Anomie, dem

38 Guo, 1999: 139.

Wahnsinn, zugeordnet finden.³⁹ Es wird gezeigt, wie sich globale Interessen in einen Mantel von Blindheit, Besserwisserei und Anständigkeit hüllen, indem sie die erzwungene Umstellung auf ihren kulturellen Code als heilbringende Therapie der für inferior deklarierten, tatsächlich aber unverstandenen fremden Lokalkultur feiern. In unserem Fall wurden, wie wir gesehen haben, die Anforderungen der Pekingoper-Kultur, welche eine langjährige Übermittlung dieser komplexen Kunst vom Meister zum Schüler einschliessen, als überholt und sozial deviant gebrandmarkt, wobei sich die Vertreter der modern-westlichen, wissenschaftlichen Rhetorik anmassten, eine bessere soziale Ordnung herstellen zu können, diesen Beweis aber bislang in China mehr als schuldig blieben.

Bei alledem wird jedoch die lokale kulturelle Konfiguration keineswegs geschont. In der verfilmten Inszenierung der Vogelfreunde von Lin Zhaohua folgt auf die erfolgreiche Gerichtsverhandlung noch eine Ansicht der transkulturellen Baustelle *post festum*. Die Akteure sind von der Bühne verschwunden, zurück bleiben die gefangenen Vögel. Nun kommt der erfolgreiche Manager, der sich in der ersten Szene des Stücks sein Recht auf einen Platz im Park der Vogelfreunde mit einem importierten Kanarienvogel erkaufen wollte, noch einmal auf die Bühne. Er öffnet die Käfige der dressierten Singvögel, doch die kleinen Gefangenen wollen nicht wegfliegen. Der ausgestopfte Ohrenfasan steht als trauriges Monument der Verödung der Welt durch die modern-wissenschaftliche Monokultur mittendrin. Doch in diesem Tableau, wir erwähnten es schon, kommt auch die List des Dramatikers am besten zum Zuge: Die Kunst – und dies ist im vorliegenden hybriden Musik- und Sprechtheaterstück deutlich transkulturell, wenn nicht universell ausgebracht – schneidet als Instanz der Weltbewältigung im Vergleich mit der Wissenschaft erheblich besser ab. Das vom Aussterben bedrohte Musiktheater liess sich durch Guos Intervention, die nicht weniger als eine kreative Anverwandlung der Pekingoper, eine kulturelle Übersetzung des klassischen Theaters in die Moderne ist, retten. Ob dies nur symbo-

39 Judith Butler formuliert das Verkennungsproblem als Frage: “What is the relation between desire and recognition, and how is it that the constitution of the subject entails a radical and constitutive relation to alterity?” Und weiter oben: “Fanon’s treatment of Hegel can be read as an important appropriation of Kojève’s thesis of the centrality of desire to the struggle for recognition and the constitution of the subject (and the problematic minimization of labor as a constitutive condition of recognition).” BUTLER / SAHLIH, 2004: 48. Beispiele hierfür sind die oben genannte Fütterung ihres Verlobten – zusammen mit den Vögeln – durch Xiao Xia, während dieser zum Pekingoper-Gesang gezwungen wird, sowie die Medaillenverleihung an den Vögel tötenden Ornithologen durch den Vogelschützer. Zu den politischen Dimensionen von Operationen der Subjektkonstitution vgl. ŽIŽEK, 2001.

lisch oder real gelang, bleibt noch abzuwarten, die Tendenz deutet vorläufig wieder auf Letzteres. Der Fasan hingegen wurde – gleichsam als im historischen Material sedimentierter Geist – von der Wissenschaft nach den Regeln ihrer Kunst vorzeitig zum toten Museumsstück gemacht.

Peinlichkeiten und Paradoxien in transkulturellen Zwischenräumen

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass Guo Shixings Intervention, die auch als ästhetische Ethnographie der interkulturellen Verhandlungen zwischen lokalen und globalen Akteuren zu lesen ist, Fragen nach der Angemessenheit der Ansprüche der jeweiligen Akteure und nach der Rechtsordnung in deren Durchsetzung stellt. Diese Fragen sind im postmaoistischen China der 1990er Jahre wieder virulent geworden. Ganz nebenbei greift der Dramatiker auf ein für alle Beteiligten äusserst peinliches Schlüsselereignis zurück. Mit *San Yes* Anweisungen zur Einhaltung der Etikette vor einem chinesischen Gerichtshof wurde das Publikum möglicherweise sogar Zeuge einer historischen Korrektur, denn in seiner Forderung lässt sich eine Anspielung auf den im Jahr 1793 durch den Sondergesandten des englischen Königs, George Macartney, verweigerten Kotau vor dem mandschurischen Kaiser ausmachen. Guo erinnert folglich im simulierten Pekingopern-Gerichtsverfahren auch daran, dass der Westen China immer schon (oder zumindest schon sehr lange) seine eigenen Vorstellungen von einer besseren Weltordnung aufzudrängen versucht hat, mit mehrheitlich fatalen Folgen. In den 1990er Jahren soll nun nicht mehr die chinesische Zivilisation, sondern (vielleicht etwas weniger ambitioniert) “nur” die Volksseele therapiert werden. Die Vogelfreunde widersetzen sich gleichwohl virtuos mit dem schwarzen Humor postsemikolonialer Mimikry.⁴⁰ Eine ebenso didaktische wie unterhalt-

40 Ich danke Martin Lehnert für seine kritische Lektüre und zahlreichen Anregungen, an dieser Stelle besonders für den wertvollen Hinweis auf die produktive Dimension dieses Begriffs, welche sich in seiner Herkunft aus der Biologie manifestiert. Die gleichsam unbewusste Technik der Anpassung an die Umwelt in der Tier- und Pflanzenwelt wirft beunruhigende Fragen hinsichtlich der Gelenktheit vermeintlich bewusst inszenierter menschlicher Maskierungen auf. Einen zentralen Aspekt des Problems, nämlich perfekte, aber unbewusste Mimikry in mangelhafte ästhetische Mimesis umschlagen zu sehen – dabei also unweigerlich die Anmut primärer Performanzen einzubüssen, hat schon Heinrich von Kleist in seinem Essay “Über das Marionettentheater” (1810) erkannt. Es wäre selbstverständlich lohnend, die Mimikry-Begriffe von Bhabha und Butler hier einzubringen. Da die theoretische Feinst-

same Lektion des Richters schliesst dabei (mit dem sexuellen Leitthema) unmittelbar an eigene juristische Praktiken an, wie sie in den erwähnten mingzeitlichen Kriminalfall-Erzählungen gespiegelt sind. Bereits dort wurde das Didaktisch-Erzieherische – eine narrativ repräsentierte Störung, Verkehrung und abschliessende Wiederherstellung der lokalen sozialen Ordnung – mit dem Sinnlichen des kaum auf das Verbrechen, sondern wesentlich auf das Aufreizende der Situation abzielenden Bildes verbunden und in theatralischer Übertragung bzw. in komplementären Illustrationen dargestellt.⁴¹ Auch in dieser Praxis kam selbstverständlich dem Tabu- und Reizthema sexueller Übertretung eine führende Rolle zu. Beides, die moralische Provokation und der Wunsch, über den Rechtsweg Stabilität schaffen zu können, scheint im Global Empire nicht weniger imaginär als im chinesischen Ming-Staat besetzt zu sein.

Das prekäre Verfangensein moderner menschlicher Existenz in einem Zwischenraum verschiedener kultureller Deutungs-, Geltungs- und Handlungsansprüche, wie es Lu Xun schon am Anfang des 20. Jahrhunderts in den *Yecao* 野草 (*Wilde Gräser*) und mehreren Prosatexten zum Ausdruck brachte,⁴² und wie es der Streit zwischen Vogel- bzw. Opernfreunden und Wissenschaftlern in Guos Drama demonstriert, erscheint als globale Befindlichkeit, ist aber in den nicht-westlichen Kulturen des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts besonders deutlich ausgeprägt. Eine Möglichkeit, die zur Zeit immer noch vorherrschende Arroganz des Modernen gegenüber dem (partikularen, fremdkulturellen) Traditionellen zu entlarven, ist Guos pfiffige Idee, einer klassischen, lokalen Maske die grössere Kompetenz im interkulturellen und transhistorischen Urteilen zuzuschreiben. Der Scharfblick des fiktiven Richters aus der Vergangenheit durchdringt und ordnet hier scheinbar mühelos neun Jahrhunderte mit all ihren tiefgreifenden politischen wie geistesgeschichtlichen Umwälzungen. Wohl häufiger drückt sich der Orientierungsverlust globalisierter Subjekte in sehr viel weniger zuversichtlichen Szenarien aus. Bezeichnend auch, dass jener viel weniger in Texten ausgedrückt, sondern insbesondere performativ ausagiert erscheint. Man kommt zur Zeit schlechterdings nicht umhin, der ungemütlichen Zwischenzone westlich-chinesischer, traditionell-moderner, kulturell-wissenschaftlicher usw. Konfliktformationen⁴³ in den transkulturell verfahren-

arbeit aber nicht im Vordergrund meines hier realisierten Analyseprojekts steht, soll dieser Aspekt an anderer Stelle noch einmal gründlicher behandelt werden.

41 Vgl. ST. ANDRÉ, 2002: 62 und 69.

42 Siehe hierzu u.a. WU, 2007.

43 Vgl. CHEN Jide, 2002; CHEN Lijun, 2003b; HU, 2003.

den ästhetischen Enactments – ob literarisch, dramatisch oder in den bildenden Künsten – besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Solche Zwischenraum-Analysen müssen ihre eigenen theoretischen Vorgaben flexibel mit den verschiedenen Ebenen der jeweils kontextualisierten soziohistorischen Erfahrungen, politisch-philosophischen Diskurse und ästhetischen Verfahren zu verbinden wissen, um das Vorgeführte angemessen deuten zu können.⁴⁴ Dies ist eine anspruchsvolle Aufgabe, die nicht nur wenigen Spezialisten vorbehalten bleiben darf, wenn Kunst nicht nur transkulturell zirkulieren, sondern auch ihr Erkenntnis-Potential entfalten soll.

Ausblick: Spielräume einer kommenden Transformationsästhetik?

Seit 2006 kursiert im Internet ein Gemälde des in Toronto lebenden Malers Liu Yi 刘溢 (Lui Liu, geb. 1957) mit dem Titel *Beijing 2008*. Freunde der ursprünglich für den westlichen Kunstmarkt konzipierten sogenannten Politpop-Kunst haben daraufhin in ihren Blogs ein Feuerwerk der Deutungsangebote für dieses Werk gezündet.⁴⁵ Naheliegender ist der Bezug zu den olympischen Spielen, wobei das abgebildete Spiel (noch?) keine olympische Disziplin ist. Jedoch geht es im Majiang-Spiel der vier spärlich bekleideten Mädchen offenbar ähnlich international und – hinsichtlich der Regeln, Motivationen, Einsätze und Spielstrategien – überdeterminiert wie im Hochleistungssport zu. Was uns an dieser Stelle interessiert, sind aber weniger die mehr oder weniger konkreten semiotischen Codes des Bildes, als dessen Kulturen, Epochen und Stile durchkreuzendes Repräsentationsverfahren sowie die erkennbare Freude der überwiegend jungen Blog-Teilnehmer an der facettenreichen Auslegung eines zeitgenössischen Kunstwerks. Man mag den durch die Globalisierung der Kunstproduktion eingetretenen Verlust einer eindeutigen Sinn stiftenden (wissenschaftlichen) Auslegungstradition bedauern, die notabene jeweils nur für einen begrenzten Bildungskanon Gültigkeit beanspruchen konnte. Wir haben aber auch – nach Massgabe unserer Anerkennung eines in den ästhetischen Repräsentationen gespiegelten realen Sinn- oder Orientierungsverlusts und im Widerstand gegen den westlich-modernen Logozentrismus – die Möglichkeit, die Chancen derart radikal transvalenter Repräsentationen wahrzunehmen und uns im experimen-

44 Eine weitere, von Guo Shixing selbst vorgeschlagene Lesart der *Vogelliebhaber* als paradoxe, zen-buddhistisch strukturierte Parabel verfolgt, wie bereits oben erwähnt, Li, 2006.

45 ESWN Culture Blog, 2006.

tellen ästhetischen Raum an der kollektiven Suche nach alternativen Spielregeln der globalen Verflechtung zu beteiligen – ohne Gewähr und in Zusammenarbeit mit den Urhebern, Fans und Mäzenen einer bereits professionell transkulturellen Kunstproduktion.⁴⁶ Der gemäss Gu Haihui 谷海慧 mosaikartigen Warnung aus Guo Shixings jüngerem Stück *Cesuo*: “Vergrabt Eure Abfälle sorgfältig!”⁴⁷ ist dabei unbedingt Folge zu leisten.

Literatur

ANDERSON, R. Benedict

1991 *Imagined Communities*. London: Verso.

BERGQUIST, Karin

2007 “Danny Yung – A Man of Many Talents.”

<<http://www.culturebase.net/artist.php?1133>>

zuletzt einges. 27. Dez. 2007.

BRONFEN, Elisabeth; RIEMENSCHNITTER, Andrea

2005 “Pop Martial – globale Körper / Sprachen.” In: *Kultur Nicht Verstehen*. Juerg Albrecht et al. (Hg.). Zürich: Edition Voldemeer, S. 303–324.

BUTLER, Judith; SALIH, Sara

2004 *The Judith Butler Reader*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.

CHEN Jide 陈吉德

2002 “Yi beilun de yanguang kandai ren de shengcun kunjing – Guo Shixing lun” 以悖论的眼光看待人的生存困境 – 过士行论 [Das existentielle Dilemma des Menschen als Paradoxie betrachtet: Über Guo Shixing]. *Juben* 剧本 5: 43–48.

CHEN Lijun 陈力君

2003 “Qimeng wutai de bianyuanhua zhuiqiu – ‘Xianren sanbuqu’ de wenhua yiyun” 启蒙舞台的边缘化追求 – 《闲人三部曲》的文化意蕴 [Ermittlungen über die Dezentrierungstendenzen der Bühne der Auf-

46 Zhang Lange (ZHANG, 1999: 12–13) weist darauf hin, dass die Welt der Vogel-Leute, bestehend aus Vogelliebhhabern, Ornithologen, Vogelschützern sowie allen Akteuren, die mit diesen Vogel-Leuten in systemrelevanten Beziehungen stehen, ein *jianghu* (wie dasjenige der o.g. Kampfkunst-Helden) darstellt. Dasselbe lässt sich über die Theaterwelt (Guo Shixings) und die internationale Kunstszene sagen.

47 2. Mose 16; siehe GU, 2004: 40.

- klärung: Kulturelle Implikationen der *Trilogie der Müssiggänger*]. *Xiju yishu* 戏剧艺术 3: 11–16.
- 2004 “Zhongxin yu bianyuan – *Xianren sanbuqu yixiang fenxi*” 中心与边远 – 《闲人三部曲》意象分析 [Zentrum und Peripherie: Analyse der Bildlichkeit in der *Trilogie der Müssiggänger*]. *Shanghai xiju* 上海戏剧: 19–20.
- CHEN Xiaomei (Hg.)
2003 *Reading the Right Text. An Anthology of Contemporary Chinese Drama*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- CHEN Zewei 陈泽伟
2004 “‘Xianren’ yu ‘Zunyan’” “闲人”与“尊严” [*Müsiggänger und Würde*]. *Liaowang xinwen zhoukan* 瞭望新闻周刊 18 (5. März): 52–53. f.
- CHEUNG, Martha P. Y.; LAI, Jane C. C. (Hg.)
1997 *An Oxford Anthology of Contemporary Chinese Drama*. Hong Kong : Oxford University Press.
- CONCEISON, Claire
1998 “The Occidental Other on the Chinese Stage: Cultural Cross-Examination in Guo Shixing’s *Bird Men*.” *Asian Theatre Journal* 15.1 (Spring): 87–101.
- ESWN Culture Blog
2006 “2008 Beijing”. <http://zoniaeuropa.com/culture/c20060507_1.htm> zuletzt eingesehen am 27.12.2007.
- FURTH, Charlotte; ZEITLIN, Judith; HSIUNG, Ping-chen (Hg.)
2007 *Thinking with Cases. Specialist Knowledge in Chinese Cultural History*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- GAO Rui 高锐
2005 “Danyi yu duoyuan – Guo Shixing juzuolun” 单一与多元 – 过士行剧作论 [Singular und Plural: Über Guo Shixings Dramen]. *Zhuzhou Shifan gaodeng zhuanke xuexiao xuebao* 株洲师范高等专科学校学报 1: 74–77.
- GAO Xingjian 高行健
2000 *Nächtliche Wanderung: Reflektionen über das Theater*. Übers. von Martin Gieselmann, Andrea Janku, Andrea Riemenschneider, Army Schweiger und Susanne Weigelin-Schwiedrzik; mit einem Nachwort von Natascha Vittinghoff. Neckargemünd: Edition Mnemosyne.
- 2001 *Meiyou zhuyi* 没有主义 [Bloss keine Theorien], Taipei: Lianjing.

GU Haihui 谷海会

2004a “Wenming de daijia – Guo Shixing xinzuo *Cesuo* de xiandaixing beilun” 文明的代价 – 过士行新作《厕所》的现代性悖论 [Der Preis der Zivilisation: Paradoxien der Modernisierung in Guo Shixings neuem Werk *WC*]. *Xiju wenxue* 戏剧文学: 35–40.

2004b “Guaidan, huangdan, jizhi – Guo Shixing juzuo ziyuan fenxi” 怪诞·荒诞·机智 – 过士行剧作资源分析 [Anders, absurd, witzig – Analyse der Ressourcen von Guo Shixings Dramen]. *Beijing Shehui Kexue* 北京社会科学 2: 141–146.

GU Haihui 谷海会; ZHANG Jian 张健

2004 “Laizi shisu rensheng de zhaohuan – shixi Guo Shixing de shisuhua qingxiang” 来自世俗人生的召唤 – 试析过士行的世俗化倾向 [Der Ruf des gewöhnlichen Lebens: Versuch einer Analyse der Säkularisierungstendenzen in Guo Shixings Dramen]. *Tianjin Shifan Daxue Xuebao* 天津师范大学学报 4: 49–54.

GÜNTHER, Gotthard

1991 *Idee und Grundriss einer nicht-Aristotelischen Logik. Die Idee und ihre philosophischen Voraussetzungen*. 3.Aufl. Hamburg: Meiner.

GUO Shixing 过士行

1999 *Huaihua yi tiao jie – Guo Shixing juzuo ji* 坏话一条街 – 过士行剧作集 [Gassenhauerstrasse: Anthologie der Dramen von Guo Shixing]. Beijing: Zhongguo guoji chubanshe.

2005 “Wo de xiju guan” 我的戏剧观 [Meine Ansichten übers Theater]. *Sichuan Xiju* 四川戏剧 (Sichuan Drama): 4–5.

2007 “Xiju de jingshen ji qita” 戏剧的精神及其他 [Der Geist des Theaters und anderes]. *Xiju wenxue* 戏剧文学: 9–11.

HANAN, Patrick

1980 “Judge Bao’s Hundred Cases Reconstructed.” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 40.2 (Dec.): 301–323.

HU Zhiyi 胡志毅

2003 “Zai xianfeng yu chuantong zhi jian – Guo Shixing juzuo de meixue zhuiqiu” 在先锋与传统之间 – 过士行剧作的美学追求 [Zwischen Avantgarde und Tradition: Ästhetisches Streben in Guo Shixings dramatischem Schaffen]. *Wenxue pinglun* 文学评论 5: 175–178.

LAI Shengchuan 赖声川

2006 *Chuangyixue* 创意学 [Kreativitätslehre], Beijing: Zhongxin.

LEHNERT, Martin

- 2008 “Inspirationen aus dem Osten? Aneignungen zwischen Identifikation und Universalitätsanspruch.” In: Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Sinnbildungen. Spirituelle Dimensionen in der Musik heute*. Mainz usw.: Schott, S. 191–214.

LI Jing 李静

- 2006 “Beimiu shijie de guidaan duihua – cong Guo Shixing juzuo tantao yansu wenxue ‘gongxiangxing’ de kuozhan” 悖谬世界的怪诞对话 – 从过士行剧作探讨严肃文学‘共享性’的扩展 [Absurde Dialoge in einer grotesken Welt: Von Guo Shixings Dramen ausgehende Untersuchung über die Expansion des Kommunalen in der ernstesten Literatur]. *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论 1: 81–98.

MA Sen 马森

- 2000 *Xiju: Zao meng de yishu* 戏剧: 造梦的艺术 [Theater: Die Kunst der Traumproduktion]. Taipei: Maitian.

MIN Lulu 闵露露

- 2008 “Jingqiang jingyun hua Shixing – Lun Guo Shixing juzuo zhong de jingweir” 京腔京韵话士行 – 论过士行剧作中的京味儿 [Hauptstadtdialekt und Hauptstadtreime als Sprachmaterial Shixings: über das Pekingerische in Guo Shixings Dramen]. *Anhui Wenxue* 安徽文学 (下半月) 10: 303 f.

NOBLE, Jonathan Scott

- 2003 “Cultural Performance in China: Beyond Resistance in the 1990s.” Ph.diss., The Ohio State University.

OBERT, Mathias

- 2007 *Welt als Bild*. Freiburg, München: Alber.

RENNÉ, Mark; RIEMENSCHNITTER, Andrea

- 2008 “Gao Xingjian.” In: *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* KLfG, 77. Nachlieferung 10.

ST. ANDRÉ, James

- 2002 “Picturing Judge Bao in *Ming Shangtu Xiawen* Fiction.” *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)* 24 (Dec.): 43–73.

STRICKMANN, Michel

- 2002 *Chinese Magical Medicine*. Bernard Faure (Hg.). Stanford: Stanford University Press.

TURK, Horst

- 2003 *Philologische Grenzgänge. Zum Cultural Turn in der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

WALTNER, Ann

1990 “From Casebook to Fiction: Kung-an in Late Imperial China.” *Journal of the American Oriental Society* 110.2 (Apr.–Jun.): 281–289.

WU Zhongjie 吴中杰

2007 *Lu Xun de yishu shijie* 鲁迅的艺术世界 [Lu Xuns Universum der Kunst]. Shanghai: Fudan daxue.

XIAO Jinghong 肖惊鸿

2008 *Gujin zhengtan – Lishi de xijuhua yu xiju de lishihua* 古今正谈 – 历史的喜剧化与戏剧的历史化 [Abklärungen über Alt und Neu: Die Dramatisierung der Geschichte und die Historisierung des Dramas]. Chongqing: Chongqing Chubanshe.

ZHANG Lan’ge 张兰阁

1999 “Xianren yi zu de shenmei rensheng ji jingjie – tan *Niaoren, Qiren, Yuren*” 闲人一族的审美人生及境界一谈“鸟人”,“旗人”,“鱼人” [Ästhetische Existenz und ästhetischer Raum einer Gruppe von Müsiggängern: Bemerkungen zu den *Vogelliebhavern, Schachspielern und Anglern*]. *Xiju lilun zongheng* 戏剧理论横: 12–18.

2001 “Guo Shixing de kuanghuanti xiju yu Bahejin shixue” 过士行的狂欢体戏剧与巴赫金诗学 [Guo Shixings karnevalistische Dramen und Bakhtins Poetik]. *Beijing Daxue xuebao* 北京大学学报 (Zhaxue shehui kexue ban 哲学社会科学版): 122–128.

2006 “Huanxiang / zhenshi hunza de fanfeng shijie – Guo Shixing erqi ju-zuo de yishu siwei” 幻想/真实混杂的反讽世界 – 过士行二期剧作的艺术思维 [Vermischung von Imagination und Wahrheit in einer satirischen Welt: Ästhetische Reflexion in Guo Shixings Dramen der zweiten Generation]. *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论 1: 102–109.

ZHANG Qi 张琦

2003 “Shenghuo yishi yu ziwo rentong – Guo Shixing ‘xianren’ xingxiang de jiedu” 生活仪式与自我认同 – 对过士行“闲人”形象的解读 [Rituale des Lebens und Identität: Decodierung von Guo Shixings Symbol der *Müssiggänger*]. *Beijing shehui kexue* 北京社会科学 4: 96–100; 118.

ŽIŽEK, Slavoj

2001 *Die Tücke des Subjekts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

