

Durch Austausch entsteht Identität.

Der Einfluss des Stanislawski-Systems auf die
realistischen Inszenierungen am Volkskunsttheater
Beijing der 1950-60er Jahre.

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Jingzhi Fang

aus Beijing

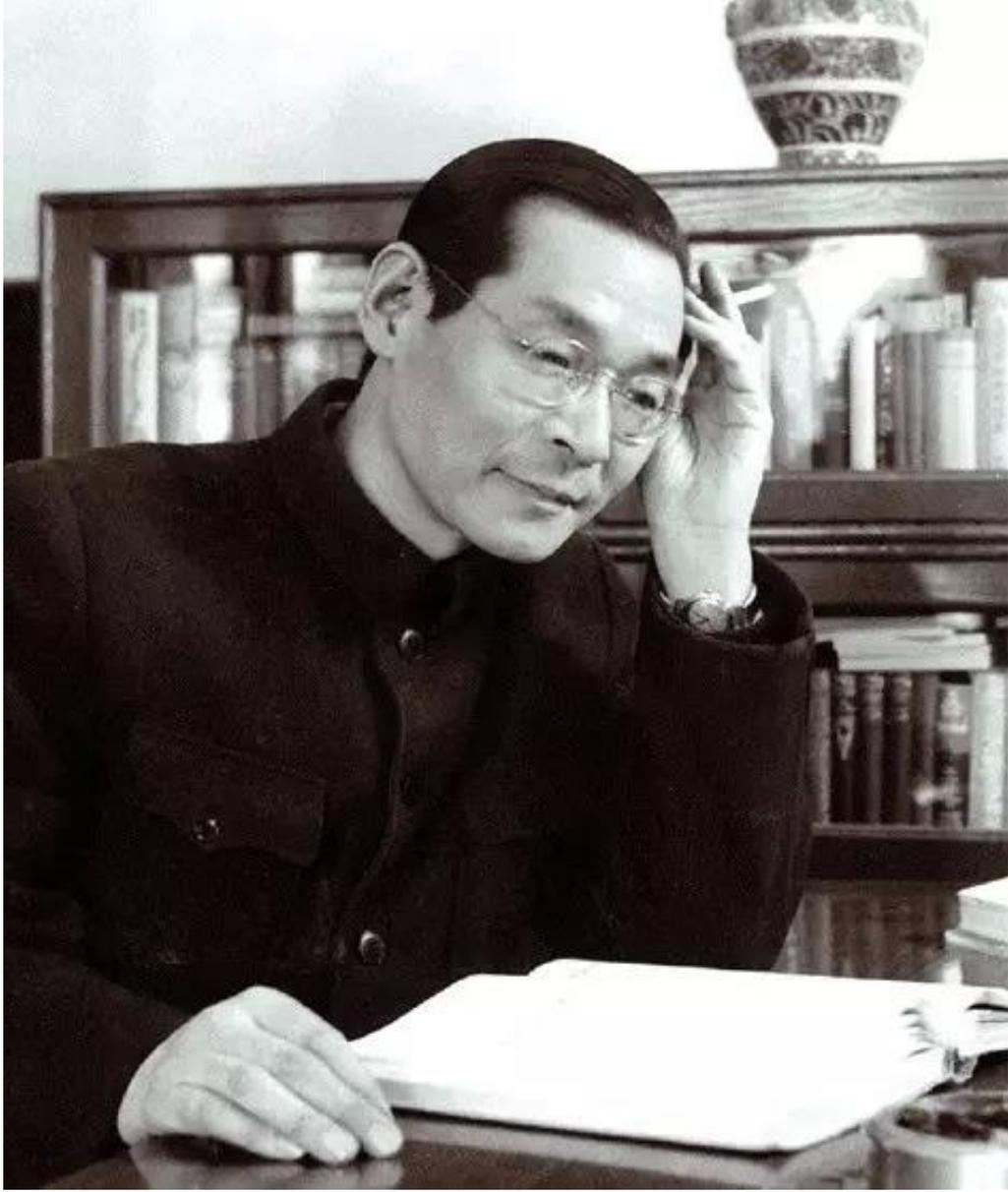
2015

Erstgutachter: Prof. Dr. Michael Gissenwehler

Zweitgutachter: Prof. Dr. Hans van Ess

Berichtersteller: Dr. Stefan Frey

Datum der mündlichen Prüfung: 30.06.2015



焦菊隐 (Jiao Juyin, 1905-1975)

Inhalt

Danke.....	4
Einleitung	6
1. Stanislawski in China. Jiao Juyins Xinxiang-Theorie und seine Inszenierung von Lao Shes <i>Der Drachenbartkanal</i>, 1951 am Volkskunsttheater Beijing	18
1.1 Konstantin Sergejewitsch Stanislawski und sein System	18
1.1.1 Der Hintergrund: Chinesisches Sprechtheater	21
1.1.2 Die Verbreitung des Systems in China	26
1.1.3 System-Studien am Volkskunsttheater Beijing	34
1.2 Jiao Juyin	38
1.2.1 Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko.....	46
1.2.1.1 Über den Regisseur.....	47
1.2.1.2 Über das Schauspielen.....	51
1.2.2 <i>Die Geburt der Rolle</i> von Zheng Junli	54
1.2.3 Mensch-Umwelt-Beziehung	59
1.2.4 Mao Zedongs „Rede auf dem Yan’an Forum über Literatur und Kunst“	62
1.2.5 Jiao Juyins Xinxiang-Theorie	65
1.2.5.1 Die Bedeutung von Xinxiang	67
1.2.5.2 Xinxiang in der Theaterpraxis	70
1.2.6 Lao Shes <i>Der Drachenbartkanal</i> stanislawskisch inszenieren.....	73
1.3 Missverständnisse bezüglich des Systems.....	78
1.3.1 Die Beziehung zwischen Erleben und Verkörpern	79
1.3.2 Die Beziehung zwischen Schauspieler und Rolle	83
1.3.3 Die Überaufgabe der Inszenierung	91
1.3.4 Einige Begriffe unterscheiden	101

1.3.4.1 Die vorgeschlagenen Situationen	101
1.3.4.2 Das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glaube	107
1.3.4.3 Erleben.....	111
1.4 Zwischenresümee	116
2. Boris Kulnev probt Maxim Gorkis <i>Yegor Bulichov und die Anderen</i>, 1955/56 am Volkskunsttheater Beijing. Die Protokolle von 42 Proben vermitteln eine neue Sicht auf das Stanislawski-System	121
2.1 Die Vorbereitungsphase	125
2.1.1 Maxim Gorkis <i>Yegor Bulichov und die Anderen</i>	126
2.1.1.1 Die Figuren kennenlernen	128
2.1.1.2 Die Stückanalyse	134
2.1.2 Die Rollenfindung	148
2.1.2.1 Über den Wunsch.....	149
2.1.2.2 In Abschnitte teilen.....	153
2.2 Die Probenarbeit	161
2.2.1 Probleme der Schauspielweise	163
2.2.1.1 Muskelspannung und Übertreibung.....	164
2.2.1.2 Fehlende Wechselbeziehung.....	171
2.2.1.3 Keine Echtheit des Lebens	179
2.2.2 Korrekturen in der Praxis	184
2.2.2.1 Begründung	186
2.2.2.2 Durch Handeln sich der Rolle annähern.....	192
2.2.2.2.1 Aufbau der Proben.....	192
2.2.2.2.2 Handlungslinie.....	199
2.2.2.2.3 Handlung und szenische Anordnung	207
2.3 Zwischenresümee	213
3. Die Folgezeit. Das Stanislawski-System vertiefen und eine Annäherung an das	

traditionelle Musiktheater versuchen, um das Sprechtheater chinesischer Prägung aufzubauen – am Beispiel von <i>Das Teehaus</i> (1958), von Lao She, und <i>Wu Zetian</i> (1962), von Guo Moruo	224
3.1. Weiterführung und Überdenken des Stanislawski-Systems	232
3.1.1 Weiterführung des Stanislawski-Systems	232
3.1.1.1 Die Wichtigkeit der Begründung	235
3.1.1.2 Die Wichtigkeit von Handlung, Handlungslinie und Xiaopin.....	241
3.1.1.3 Die Wichtigkeit des Lebens	247
3.1.2 Das Stanislawski-System überdenken	252
3.2 Anlehnung an das traditionelle Musiktheater für eine realistische Inszenierungen	257
3.2.1 Theoretische Begründung der Anlehnung an das traditionellen Musiktheater	259
3.2.2 Ästhetische Prinzipien der Tradition des Musiktheaters und der Künste..	261
3.2.3 Anlehnung an das traditionelle Musiktheater auf ästhetischer Ebene	269
3.2.3.1 Durch wahrnehmbare Elemente die Innerlichkeit darstellen	270
3.2.3.2 Mehr oder weniger: Rhythmuskontrolle	275
3.2.3.3 Die Zusammenarbeit mit den Zuschauern.....	281
3.3 Durch Austausch entsteht Identität	289
Literaturverzeichnis	294
Abbildungsverzeichnis	301

Danke.

Da es all diese Menschen gegeben hat, konnte ich in München vier wunderschöne Jahre verbringen, und meinen akademischen Abschluss erlangen. Ich bedanke mich herzlichst bei:

Frau Professorin Zou Hong, dafür, dass Sie mich zur Theaterwissenschaft geführt haben;

Herrn Professor Michael Gissenwehler, meinem Doktorvater, für den eindrucksvollen Austausch von Gedanken;

Zhang Weiyi, für die stete Begleitung in meinen guten und schlechten Zeiten;

Anna Stecher, für die wertvolle Hilfe, für die Treffen bei einem Kaffee, um über chinesisches Theater zu reden;

Sonja Riegert, für jedes „gemütliche“ Beisammensein und die interessante Themen „Enneagramm“ und Farben;

Xi Minna, für die immer rechtzeitige und wichtige Hilfe, als ich mit den ersten riesigen Herausforderungen in Deutschland konfrontiert wurde.

Besonders dankbar bin ich meiner Familie:

meiner Großmutter, du hast immer starke Hoffnungen in mich gesetzt und mir voll und ganz vertraut. Diese Arbeit ist für dich, als mein tiefster Dank;

meinem Großvater und Vater, ihr gebt mir noch immer die standhafte

Unterstützung, wenn sich Sorgen einstellen;

meiner Mutter und Tante, weil ihr da seid, kann ich erst im Ausland unbeschwert leben.

Vor allem aber bin ich dem Volkskunsttheater Beijing zu Dank verpflichtet. Ich danke dem Direktor Rong Jingzhi, dem Leiter des Theatermuseums Liu Zhangchun und Herrn Xiong Guoping herzlichst für alles, was ihr für mich gemacht und mir erlaubt habt. Wegen eurer Leidenschaft zum Theater, der Unterstützungen für die Wissenschaft und eurer Toleranz für die Forschung konnte ich solche wertvolle Dokumente aus erster Hand erhalten, die schließlich die Grundlagen dieser Dissertation bilden!

Einleitung

Für eine Studie der Entstehung und Entwicklung des chinesischen Sprechtheaters sollten unbedingt die Einflüsse des Stanislawski-Systems berücksichtigt werden. Im Vergleich zu anderen Schauspielmethoden nahm dieses System auf Grund politischer Voraussetzungen – der Freundschaft zwischen der Volksrepublik China und der Sowjetunion – sowie der Übereinstimmung in der ästhetischen Ausrichtung auf den Realismus, lange eine führende Stellung ein, besonders in den 1950-60er Jahren.

Damals galt fast allen Theaterleuten in China das Stanislawski-System als besonders geeignet für die Schauspielerausbildung und die Aufführungstechnik. Die Gründer des Volkskunsttheater Beijing (北京人民艺术剧院) sahen im Stanislawski-System und dem Moskauer Künstlertheater das große Vorbild für ihr neues Theater. Als Theaterpraktiker näherten sie sich dem System weniger wissenschaftlich denn verstärkt durch Proben und Aufführungen praxisnah an, sie hatten sogar Gelegenheit, mit einem sowjetischen System-Experten persönlich zu proben. Daher kann man bis heute noch in diesen – inzwischen wieder aufgenommenen – Inszenierungen die Einflüsse und Spuren des Systems erkennen.

Andererseits verstärkte sich in der Theaterszene der 1950er Jahre auch der Wunsch, auf der Basis von Konstantin Sergejewitsch Stanislawski einen eigenen Stil und ein Sprechtheater chinesischer Prägung zu entwickeln. Deswegen experimentierten sie parallel zum Stanislawski-Studium mit alternativen Formen, die den chinesischen Schauspielern besser zusagten. Obwohl es an Missverständnissen nicht mangelte – oder vielleicht gerade wegen der durch Missverständnisse hervorgerufenen produktiven Kräfte – entstanden einige erfolgreiche Produktionen.

Einerseits ist der Zeitraum der 1950-60er Jahre eine besondere Hochphase des bilateralen Austausches, andererseits das Volkskunsttheater Beijing ein Ort, an dem das Stanislawski-System – oder wohl die chinesische Interpretation desselben – und die chinesische Theatertradition aufeinander trafen. Diese Dekade und das repräsentative Theater müssen berücksichtigt werden, wenn die Einflüsse des

Stanislawski-Systems auf das chinesische realistische Sprechtheater untersucht werden, oder auch, wie die chinesischen Theaterleute das Wesen und die Techniken des Systems verstanden und praktisch anwendeten, schließlich, welche neuen Ideen über das Schauspiel in der Folge entstanden. Eine Reihe von höchst bedeutsamen Probenprotokollen als Beispiele wird sich im Verlaufe der Analysen und Schlussfolgerungen sicherlich als sehr überzeugend erweisen.

Der Ausgangspunkt der vorliegenden Studie ist in den 1980er Jahren anzusetzen, als chinesische Theaterwissenschaftler begannen, sich mit Jiao Juyin (焦菊隐) und seinen Methoden zu beschäftigen. Für das Forschungsthema des jüngeren chinesischen Sprechtheaters nimmt er eine vergleichsweise wichtige Stellung ein wie das Volkskunsttheater. Als Regisseur orientierte er sich in seiner frühen Phase am Stanislawski-System und entwickelte aus diesem seine eigene Xinxiang-Theorie (心象说) für die Theaterlehre. In der Spätzeit setzte er sich intensiv mit dem traditionellen Musiktheater auseinander, um ein Sprechtheater chinesischer Prägung zu entwickeln. Die Inszenierungen von *Der Drachenbartkanal* (龙须沟) (1951) und *Das Teehaus* (茶馆) (1958) waren zwei seiner erfolgreichsten Werke, die auf realistischer Ebene die Verbindung der zwei Richtungen – Stanislawski und chinesische Theatertradition – am besten repräsentieren. Daher ist verständlich, dass für die Fachleute beim Studium der Beziehung zwischen dem Stanislawski-System und dem Volkskunsttheater Beijing, Jiao Juyin und seine Xinxiang-Theorie als ein privilegiertes Forschungsobjekt gilt.

Der erste Artikel über die Beziehung zwischen der Xinxiang-Theorie und dem Stanislawski-System war „Der Weg der künstlerischen Probe von Yu Shizhi“ (于是之艺术探索的历程), der 1984 von Zhu Yizhong (朱以中) und Wang Hongtao (王宏韬) verfasst und in der dritten Ausgabe der Zeitschrift *Theater Forum* (戏剧论丛) publiziert wurde. Die Verfasser sahen die Xinxiang-Theorie als eine speziell den chinesischen Schauspielern angepasste Methode der Rollenentwicklung, die Jiao Juyin auf der Basis einiger Prinzipien des Stanislawski-Systems schöpferisch

erstellte.¹

Ein Jahr später, als Ouyang Shanzun (欧阳山尊) den Artikel „*Der Drachenbartkanal und das Volkskunsttheater Beijing*“ (《龙须沟》与北京人民艺术剧院) verfasste, erwähnte er auch diesen Punkt, um die Frage zu klären, ob die Einschätzung von Jiao Juyin als ein chinesischer Stanislawski Lob oder Kritik bedeutete. Er meinte, obwohl es sicher einen Unterschied zwischen Stanislawski und Jiao Juyin gab, dass dennoch ihre Richtung gleich, und im Weiteren Xinxiang mit den Vorstellungsbildern des Systems identisch war.² Das ist wahrscheinlich der erste konkrete Vergleich auf der Ebene dieses Begriffes, obwohl die Schlussfolgerung weiter diskutiert werden musste.

Ebenfalls 1985 wurde *Eine Studie zur Regieschule von Jiao Juyin* (论焦菊隐导演学派) veröffentlicht. Das von Su Min (苏民), Zuo Lai (左莱), Du Chengfu (杜澄夫), Jiang Rui (蒋瑞) und Yang Zhuqing (杨竹青) gemeinsam geschaffene Werk war die erste Monografie, in dem Jiao Juyins repräsentative Inszenierungen der zeitlichen Reihenfolge nach systematisch analysiert wurden. Aus dieser Perspektive wurde argumentiert, dass die Xinxiang-Theorie wesentlich zum Erfolg seiner Produktionen beigetragen habe. Als Grundlage dieser Theorie gelten hier nicht nur das Stanislawski-System, sondern auch die Einflüsse von Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko und Anton Pawlowitsch Tschechow.³ Entscheidend ist auch, dass Xinxiang als ein Begriff der chinesischen traditionellen Ästhetik gesehen wurde.⁴ Auf jeden Fall konzentrierten sich die Verfasser hauptsächlich darauf, die Besonderheiten der Regieschule von Jiao Juyin zusammenzufassen, zum Beispiel das

¹ Vgl. Zhu, Yizhong und Wang, Hongtao: „Der Weg der künstlerischen Probe von Yu Shizhi“, in: Yu, Shizhi (于是之): *Yu Shizhi über die Schauspielkunst* (于是之论表演艺术), Beijing 1987, S.200.

Falls nicht anders vermerkt, stammen alle Übersetzungen chinesischer Texte von der Verfasserin.

² Vgl. Ouyang, Shanzun: „*Der Drachenbartkanal und das Volkskunsttheater Beijing*“, in: *Textsammlung: Szenische Kunst: Der Drachenbartkanal* (《龙须沟》的舞台艺术), Beijing 1987, S.422f.

³ Vgl. Su, Min, Zuo, Lai u.a.: *Eine Studie zur Regieschule von Jiao Juyin*, Beijing 1985, S.23.

⁴ Vgl. Ebd., S.40.

Erleben zu berücksichtigen, ferner die Wichtigkeit von Leben/leben sowie die Xinxiang-Theorie. Das Stanislawski-System als eine seiner theoretischen Quellen wurde automatisch mit Jiao Juyin identisch gesehen.

Die Verfasser blickten auch auf die Proben bezüglich der so genannten Anlehnung an das traditionelle Musiktheater zurück und ordneten sie vier Phasen zu, um zu erläutern, was der Regisseur von der äußeren über der ästhetischen bis zur dramatischen Ebene dieses Xiqu (戏曲) lernte. Diese systematische und überzeugende Argumentation bildete die Basis für weitere Forschungen in diesem Bereich, auch die Aufteilung wurde von späteren Forschern übernommen.

Weil die Monografie die Regieschule von Jiao Juyin behandelte, wurde sie als ein konsequentes einheitliches Ganze geschaffen, mit einem Beginn, dass auf der Basis des Stanislawski-Systems die Xinxiang-Theorie geschaffen wurde, und später die Anlehnung an die Theatertradition überwog, mit dem Ziel, ein Sprechtheater chinesischer Prägung zu erreichen. Diese Entwicklungsthese übte großen Einfluss auf viele spätere Studien aus.

1992 diskutierte ein internationales Forum über die Schauspielschule des Volkstheater Beijing, die ihr 40-jähriges Jubiläum feierte. Die anfängliche Regieschule von Jiao Juyin war zwischenzeitlich zu dieser institutionellen Schauspielschule aufgewertet worden, so sah man die Besonderheiten von Jiaos Regieschule auch als Besonderheiten der Schauspielschule – Erleben und das Leben zu berücksichtigen, sich an den verschiedenen Arten des Schauspiels, auch an Benoît Constant Coquelin, Denis Diderot, und besonders an Stanislawski und dem traditionellen Musiktheater zu orientieren, und dabei nach einem eigenen Stil zu streben.⁵ Der Erfolg der Xinxiang-Theorie und der zahlreichen repräsentativen Inszenierungen – *Der Drachenbartkanal*, *Das Teehaus*, *Cai Wenji* (蔡文姬) (1959),

⁵ Vgl. Tian, Benxiang (田本相) : „Einen lyrischen Stil am Volkstheater Beijing aufbauen – Eine Studie zur Schauspielschule Jiao Juyin-Volkstheater Beijing“ (以诗建构北京人艺的艺术殿堂——焦菊隐-北京人艺演剧学派初探), in: *Die Spur der Forschung – Aufsatzsammlung des internationalen Diskussionsforums über die Schauspielschule des Volkstheater Beijing* (探索的足迹——北京人艺演剧学派国际学术讨论会论文集), Beijing 1994, S.18.

Wu Zetian (武则天) (1962) – war größtenteils auch dieser Schauspielschule zu verdanken.

Es ist wenig verwunderlich, dass sich der grundlegende Fokus der Forschung kaum veränderte, und obwohl mit der Zeit die Unterschiede zwischen Jiao Juyin und Stanislawski bemerkt wurden, galten diese nicht als Missverständnisse, sondern als eine absichtliche Entwicklung. An dieser Ansicht knüpften viele Theaterwissenschaftler ihre Forschungen über die beiden Theatertheoretiker und –praktiker an.

Im seinem Artikel „Jiao Juyin und Stanislawski“ (焦菊隐和斯坦尼斯拉夫斯基) hatte Tong Daoming (童道明) die Beziehung zwischen ihnen ausführlich und systematisch betrachtet, und ein paar wichtige Schlussfolgerungen angemerkt: Erstens, Jiao Juyin kam mit dem System zuerst durch Nemirowitsch-Dantschenko und Tschechow in Kontakt.⁶ Zweitens, als Tong über die Bedeutung des Begriffs Xinxiang forschte, entdeckte er, dass er aus deren Werkübersetzungen stammt.⁷ Drittens, Xinxiang ist nicht mit dem Vorstellungsbild des Stanislawski-Systems identisch. Er wies auch mit Originalbelegen von Stanislawski nach, dass die Xinxiang-Theorie wahrscheinlich eine Variation des Systems ist. Für Jiao Juyin hatte es nur diese theoretischen Studien, aber keine praktische Vermittlung des Systems gegeben.⁸

Tong Daoming war also von den Unterschieden beider Theorien und Systeme überzeugt. Aber auch er sprach im Zusammenhang, dass sich Jiao Juyin mit dem Stanislawski-System identifizierte, nicht von gelegentlich auffallenden Missverständnissen, sondern für absichtliches Tun, um unter Nutzung des Stanislawski-Systems seine eigene Theorie zu entwickeln.⁹ Der Standpunkt des Regisseurs, einen eigenen Stil anzustreben, zog alle Aufmerksamkeit auf sich.

Im dem Artikel „Eine Studie zur Xinxiang-Theorie von Jiao Juyin“ (论焦菊隐的“心象学说”), von Zhang Renli (张仁里), wurde einerseits der Unterschied

⁶ Vgl. Tong, Daoming: „Jiao Juyin und Stanislawski“, in: *Die Spur der Forschung*, S.114.

⁷ Vgl. Ebd., S.120f.

⁸ Vgl. Ebd., S.125ff.

⁹ Vgl. Ebd., S.119.

zwischen der Xinxiang-Theorie und den Vorstellungsbildern des Stanislawski-Systems hervorgehoben,¹⁰ andererseits darauf hingewiesen, dass Jiao Juyin durch die Xinxiang-Theorie die Beziehung zwischen Schauspieler und Rolle – als Koexistenz – neu definiert hatte; im Vergleich zur Auffassung von Stanislawski, mit einem von sich selbst herrührenden Erleben eine Rolle zu schaffen, war die Erläuterung von Jiao Juyin somit fortschrittlicher.¹¹ Tatsächlich entsprach hier Jiao Juyins Meinung aber doch Stanislawski, und es ist interessant, dass er während seiner kontinuierlichen Systemstudien sein Verstehen mehrmals korrigierte.

Im Artikel „Die Xinxiang-Theorie von Jiao Juyin – am Beispiel der Schauspielpraxis von Yu Shizhi“ (从于是之的表演实践看焦菊隐的“心象”说) unterschieden Tong Qingbin (童庆炳) und Zou Hong (邹红) die Xinxiang-Theorie von den Vorstellungsbildern,¹² und sie argumentierten, dass eines der Merkmale der Xinxiang-Theorie das Üben war, um abstrakte Psychotechniken zu konkretisieren.¹³ Aber eigentlich widmete Stanislawski sein ganzes Leben dem entgegengesetzten Thema, durch konkrete körperliche Techniken das Unbewusste zu erreichen.

Neben den Theaterwissenschaftlern beschäftigte sich auch der Schauspieler Yu Shizhi damit, was Jiao Juyin vom Stanislawski-System übernommen hatte, und zwar: tief im Leben recherchieren, die Biografie der Figuren vervollständigen, Erleben und Echtheit beim Schauspielen verlangen.¹⁴ Die Xinxiang-Theorie wäre somit Ausdruck von Jiao Juyins schöpferischer Rezeption.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Forscher längst den Unterschied zwischen Jiao Juyins Xinxiang-Theorie und dem Stanislawski-System erkannten, aber ihre Schlussfolgerungen dennoch auf die kreative Weiterentwicklung des Systems konzentrierten, also den Schwerpunkt nicht auf die Beziehung und Einflüsse zwischen den Beiden, sondern verstärkt auf Jiao Juyin legten. Obwohl manche sogar

¹⁰ Vgl. Zhang, Renli: „Eine Studie zur Xinxiang-Theorie von Jiao Juyin“, in: *Die Spur der Forschung*, S.132f.

¹¹ Vgl. Zhang: „Eine Studie zur Xinxiang-Theorie von Jiao Juyin“, in: *Die Spur der Forschung*, S.148.

¹² Vgl. Tong, Qingbing und Zou, Hong: „Die Xinxiang-Theorie von Jiao Juyin – am Beispiel der Schauspielpraxis von Yu Shizhi“, in: *Die Spur der Forschung*, S.156f.

¹³ Vgl. Ebd., S.172f.

¹⁴ Yu, Shizhi: „Die Spur der Forschung“ (探索的足迹), in: *Die Spur der Forschung*, S.2.

mit konkreten Analysen begannen, blieben aber ihre Interpretationen wegen ihres abweichenden Verstehens vom System nur bedingt stimmig.

1999 hatte Zou Hong ihre Dissertation *Eine Studie zur Theorie des Theaters von Jiao Juyin* (焦菊隐戏剧理论研究) verfasst, und darin neue Forschungsansätze entwickelt. Erstens, obwohl sie noch befangene Ausdrücke, wie kreative Entwicklung, verwendete, konzentrierte sie sich tatsächlich darauf, mit welchen Problemen Jiao Juyin im Verlauf seiner praktischen Versuche konfrontiert wurde, und wie er sie löste. In ihrem Forschungsobjekt wurde der Fokus von den Erfolgen auf die Konzeption und die Proben hinter diesen Erfolge verlagert, sodass nun konkrete und tiefe Fragen berücksichtigt werden konnten, etwa warum und wie Jiao Juyin die Methode der physischen Handlung des Systems überhaupt praktizierte, wie er sich an die Begriffe von anderen Schauspielschulen anlehnte, und wie genau er seine stanislawsische Theaterpraxis pflegte. Kurzum, die Forscherin versuchte, die Gründe der Entstehung seiner synthetischen Methode zu klären, die einerseits auf dem Stanislawski-System basierte, andererseits auch auf andere Formen der darstellenden Kunst zurückgriff.

Zweitens, aus der eben genannten Perspektive stellte Zou Hong einige Unterschiede zwischen Jiao Juyin und Stanislawski klar heraus, nämlich im Bereich von Überaufgabe,¹⁵ Xinxiang und Vorstellungsbildern,¹⁶ Leben zu erleben und vorgeschlagene Situationen,¹⁷ von außen nach innen, und von innen nach außen.¹⁸ Diese Unterscheidung war ein Vergleich auf theoretischer und essenzieller Ebene, und wurde als ein großer Fortschritt in der Forschung gesehen. Es finden sich auch Schwächen, manches Verstehen von Stanislawski ist nicht richtig, zum Beispiel wurde seine Methode als von innen nach außen beschrieben, tatsächlich berücksichtigte er mehr als alle Anderen die Funktion des Außen für das Erleben. Außerdem wies die Forscherin zwar konkret auf die Unterschiede hin, aber sie fällt

¹⁵ Vgl. Zou, Hong: *Eine Studie zur Theorie des Theaters von Jiao Juyin*, Beijing 1999, S.113.

¹⁶ Vgl. Ebd., S.201ff.

¹⁷ Vgl. Ebd., S.204f.

¹⁸ Vgl. Ebd., S.205ff.

stellenweise hinter deren erforderliche Begründungen auf der geschichtlichen, sozialen, theoretischen oder ästhetischen Ebene zurück – somit sie noch einiges für die künftige Forschung übriggelassen hat.

Drittens, Zou Hong trug viel zum verbesserten Verstehen der Xinxiang-Theorie bei, sie klärte auch den Unterschied zwischen Jiaos Xinxiang und einem ähnlichen Begriff,¹⁹ ferner die Bedeutung von Xinxiang²⁰ und den Inhalt der Übungs-Methode.²¹ Ihre Forschung zur Xinxiang-Theorie kann bis heute als die fundierteste gesehen werden.

Im Jahr 2003 veröffentlichte Chen Shixiong (陈世雄) die Monografie *Tripelgespräch: Stanislawski, Brecht und das chinesische Sprechtheater* (三角对话: 斯坦尼、布莱希特与中国戏剧). Ein Kapitel behandelte Jiao Juyin und das Stanislawski-System. Außer den Abschnitten über die Xinxiang-Theorie und die Praxis des Sprechtheaters chinesischer Prägung ist vor allem jener Teil über die „Zusammenarbeit mit sowjetischen Experten, um die Missverständnisse bezüglich des Stanislawski-Systems zu korrigieren“²², bemerkenswert. Es war ein wichtiges Signal, dass die geschichtliche Bedeutung dieser Kooperation bemerkt wurde.

Diese Zusammenarbeit bestand unter anderem aus den Proben zu Maxim Gorkis *Yegor Bulichov und die Anderen* (1956), die vom sowjetischen Stanislawski-System-Experten Boris Grigoryevich Kulnev (Борис Григорьевич Кульнёв) persönlich geleitet wurden. Dadurch konnten die Regisseure und Schauspieler am Volkskunsttheater Beijing erstmals das originale System erleben, und viele Probleme, die während ihres Selbststudiums entstanden waren, lösen. Aus diesem Grunde waren diese Proben für die weitere künstlerische Entwicklung des Volkskunsttheater Beijing sehr wichtig. Sie wurden erstmals in *Eine Studie zur Regieschule von Jiao Juyin* (1985) erwähnt, und dass sie für Jiao Juyin ein wichtiges Erlebnis darstellten, da durch die Art der Proben – sich durch Handlung einer Rolle

¹⁹ Vgl. Zou: *Eine Studie zur Theorie des Theaters von Jiao Juyin*, S.155.

²⁰ Vgl. Ebd., S.156f.

²¹ Vgl. Ebd., S.173f.

²² Vgl. Chen, Shixiong: *Tripelgespräch: Stanislawski, Brecht und das chinesische Sprechtheater*, Xiamen 2003[2004], S.167ff.

anzunähern – seine frühere Verwirrung über die physische Handlung als Ausgangspunkt für das Schaffen überwunden werden konnte. Nun übernahm er die korrekte Methode von Stanislawskis physischer Handlung.

Obwohl diese Proben ein wichtiges Bindeglied waren, blieb ihre Bedeutung im Vergleich zu den Inszenierungen von *Der Drachenbartkanal*, *Das Teehaus*, *Cai Wenji* usw. lange unterschätzt. Sie wurden nur als ein Übergang von der Xixiang-Theorie zu den Experimenten mit chinesischer Prägung gesehen und im Zusammenhang mit ein paar Erfahrungen des Misserfolgs auf einigen Seiten kurz abgehandelt. Aber Chen Shixiong hatte in seinem Werk ihre Bedeutung aufgewertet, und auf die Wichtigkeit dieser Proben für die Geschichte des Volkskunsttheater Beijing hingewiesen, leider begründete er seine Argument nur oberflächlich.

2012 wurde die bemerkenswerte Monografie *Eine Studie über die Lehre und Praxis des chinesischen Schauspiels nach dem Stanislawski-System* (中国演剧学习实践斯氏体系讲略), von Jiang Tao (姜涛), publiziert. Er fasste unter Berufung auf zahlreiche historische Materialien einerseits den Verlauf des Systemlernens in China zusammen, andererseits informierte er über die Unterrichtsinhalte der drei sowjetischen System-Experten Platon Vladimirovich Lesli (Платон Владимирович Лесли), Boris Grigoryevich Kulnev und Georgi Nikolajewitsch Guriev, die in den 1950er Jahren nach China eingeladen wurden, um an der Zentralen Theaterakademie das Stanislawski-System zu vermitteln. Er wies auch auf jene Teile hin, die die chinesischen Theaterleute beim Studium und der Praxis ignorierten und missverstanden. Dazu zählte auch die Xixiang-Theorie.

Der Verfasser konzentriert sich auf den Vergleich zwischen der Theorie von Jiao Juyin und der Grundlage des Systems, „wie der Schauspieler mit seinem Körper und seiner Seele eine charakteristische Rolle schafft“.²³ Er ist der Meinung, dass es wert sei zu diskutieren, ob die Xixiang-Theorie und die hauptsächliche Auffassung des Lebens als Quelle und Ausgangspunkt (从生活出发) für alles Schaffen, als die

²³ Jiang, Tao: *Eine Studie über die Lehre und Praxis des chinesischen Schauspiels nach dem Stanislawski-System*, Beijing 2012, S.319.

Weiterführung und Entwicklung des Stanislawski-Systems gesehen werden soll.²⁴

Jiang Tao erkennt an, dass auf Grund des System als einstiger Quelle für die Theorie von Jiao Juyin, seine Ideen und das Stanislawski-System gewiss ähnlich sind, aber die konkrete Methoden und Auffassungen darüber, wie eine Gestalt – die nicht nur Rolle sondern auch Schauspieler selbst ist – zu erschaffen ist, bleiben unterschiedlich.²⁵ Die Methode von Jiao Juyin – das Leben sei Quelle und Ausgangspunkt – bedeutet, dass der Schauspieler einen Archetyp des Lebens zum Vorbild nimmt, während im System der Schauspieler sein Erleben der Rolle anbieten soll.²⁶ Tatsächlich kämpfte Stanislawski gegen jede Art von Nachahmung, egal von Gestalt, Leben oder einer im Geiste geschaffenen Gestalt (Xinxiang).²⁷ Aber da Jiao Juyin die Schauspieler ihr Xinxiang nicht nachahmen ließ, im Gegenteil sogar forderte, durch Üben vom Xinxiang auf das Befinden als Rolle überzugehen, sind diese Punkte wohl wieder identisch.²⁸

Der Standpunkt und die Argumentation von Jiang Tao sind eine Weichenstellung für die weitere Forschung. Einerseits argumentiert er durch den Vergleich zwischen der Theorie und Praxis von Jiao Juyin und dem Original des Stanislawski-Systems für grundlegende Unterschiede auf der Ebene des Schaffens. Andererseits versuchte er den Grund dieser Unterschiede zu analysieren. Dennoch kommt in diesem Buch die weiterführende Forschung zu kurz, der Forscher konzentriert sich nur auf die Unterschiede, und seine Analysen über deren Gründe sind wenig systematisch, daher bleiben noch viele zu berücksichtigende Punkte offen, wenn man die Abweichung zwischen Jiao Juyin und Stanislawski betrachten möchte.

Im Vergleich zur Frühzeit haben sich die Forschungsansätze über die Beziehung zwischen Jiao Juyin und Stanislawski verändert, der entscheidende Gesichtspunkt wurde von der schöpferischen aber konsequenten Entwicklung nun auf die Unterschiede auf der Ebene von Methode und Auffassung verlagert. Trotzdem ist es

²⁴ Vgl. Jiang: *Eine Studie*, S.319.

²⁵ Vgl. Ebd., S.325.

²⁶ Vgl. Ebd., S.327.

²⁷ Vgl. Ebd., S.332.

²⁸ Vgl. Ebd., S.344.

dabei geblieben, dass sich die Forschungen über Jiao Juyin oder die Schauspielschule des Volkskunsttheater Beijing üblicherweise auf zwei Teile konzentrieren – auf die Xinxiang-Theorie der frühen Phase, und die Versuche mit einem Sprechtheater chinesischer Prägung in der späteren Phase. Das Problem liegt darin, dass diese zwei Teile oft separat erforscht wurden, und so die vorhandenen inneren Zusammenhänge wenig Berücksichtigung fanden.

Diesen Voraussetzungen ist mein Thema geschuldet, *Durch Austausch entsteht Identität. Der Einfluss des Stanislawski-Systems auf die realistischen Inszenierungen am Volkskunsttheater Beijing der 1950-60er Jahre*. Ich werde die Beziehung zwischen dem Stanislawski-System und dem Volkskunsttheater Beijing, besonders hinsichtlich der Xinxiang-Theorie von Jiao Juyin, weiter erforschen. Im Vergleich zu den besprochenen Arbeiten könnten in meiner Studie folgende Fortschritte möglich werden:

Erstens, in weiterführenden Untersuchungen zu den Unterschieden, werde ich mich im Unterschied zu Jiang Tao nicht auf die Besonderheiten konzentrieren, sondern die allgemeine Differenz gründlich und systematisch studieren – vom Verstehen des Wesens des Schaffens, der grundlegenden Auffassung über die Beziehung zwischen Schauspieler und Rolle, bis hin zu den konkreten Erläuterungen und Verwendungen bestimmter Begriffe des Systems. Die Artikel von Jiao Juyin und die Werke von Stanislawski, etwa *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* und *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, sind die grundlegenden Materialien für diese komparatistische Forschung. Außerdem spielt die ausführliche Untersuchung der Gründe für die Abweichungen ebenfalls eine wichtige Rolle.

Zweitens, durch die Originalquellen zu den Proben von *Yegor Bulichov und die Anderen* kann ausführlich und systematisch erläutert werden, welche Missverständnisse und Probleme vom sowjetischen System-Experten Kulnev korrigiert wurden, und welche Einflüsse auf spätere Inszenierungen des Volkskunsttheater Beijing vorhanden blieben. Diese Quelle besteht aus den vollständigen und ausführlichen Probenprotokollen zu *Yegor Bulichov und die Anderen*, die von mir persönlich im Archiv des Volkskunsttheater Beijing gefunden

und erstmals ausgewertet wurden. Für eine Studie des Einflusses des Stanislawski-Systems auf die realistischen Inszenierungen am Volkskunsttheater Beijing sind dies sehr wertvolle Dokumente.

Drittens, den Zusammenhang der drei Phasen zu erforschen. Wie schon gesagt, die Phase der Xinxiang-Theorie und die Proben zum Sprechtheater chinesischer Prägung werden häufig getrennt erforscht. Und doch sind im Verlauf von der Xinxiang-Theorie über die Proben zu *Yegor Bulichov und die Anderen* bis zu den Versuchen einer chinesischen Prägung innere Zusammenhänge auffällig. Ich werde deren Kausalität und Kontinuität darstellen.

Auf dieser Basis wird meine Arbeit chronologisch in drei Kapitel gegliedert, für jedes bieten sich ein oder zwei Beispielsinszenierungen an:

In erstem Kapitel beschäftige ich mich hauptsächlich mit der Diskrepanz zwischen der Xinxiang-Theorie und dem Stanislawski-System während des Systemstudiums, und werde die erste wichtige realistische Inszenierung am Volkskunsttheater Beijing, *Der Drachenbartkanal* (1951), von Lao She (老舍), als Beispiel präsentieren. In diesem Teil lohnt es auch, auf die Geschichte des chinesischen Sprechtheaters und auf das Studium des Stanislawski-Systems durch chinesischen Theaterleute, und besonders durch Jiao Juyin, zurückblicken.

In zweitem Kapitel konzentriere ich mich auf die Proben von *Yegor Bulichov und die Anderen*, von Maxim Gorki, 1955-1956, um die Frage zu klären, wie und welche Teile des Verstehens vom Stanislawski-System unter der Führung Kulnevs korrigiert wurden.

In drittem Kapitel erkunde ich mit der Hilfe der Inszenierungen von *Das Teehaus* (1958), von Lao She, und *Wu Zetian* (1962), von Guo Moruo (郭沫若), einerseits, wie die Korrekturen Kulnevs die späteren Proben am Volkskunsttheater Beijing beeinflussten; andererseits, wie Jiao Juyin das System überdachte, und im Weiteren dessen Schwäche als Ausgangspunkt seiner Versuche mit einem Sprechtheater chinesischer Prägung aufnahm, um schließlich seinen Traum, einen auf dem Stanislawski-System basierenden eigenen Stil zu entwickeln, erfolgreich einzulösen.

1. Stanislawski in China. Jiao Juyins Xinxiang-Theorie und seine Inszenierung von Lao Shes *Der Drachenbartkanal*, 1951 am Volkstheater Beijing

1.1 Konstantin Sergejewitsch Stanislawski und sein System

Das so genannte Stanislawski-System – wahrscheinlich die weltweit bedeutendste Methode der Schauspielerausbildung – wurde vom russischen Schauspieler, Regisseur und Theaterreformer Konstantin Sergejewitsch Stanislawski in den 1900er Jahren erarbeitet. Bevor nun meine Studie des immensen Einflusses des Systems auf das chinesische Gegenwartstheater einsetzt, empfiehlt sich ein einleitender Überblick auf dessen Ziele und Wesen.

Das europäische Theater des 19. Jahrhunderts bot ein auffälliges Bild von Oberflächlichkeit und sorgloser Routine. Im Mittelpunkt einer Truppe von Zuspiegeln stand der Star mit seinem gefühlsmäßig pathetischen und formal stark übertriebenen Spiel. Für den nach einer wahrhaftigen und glaubhaften Schauspielweise sowie nach einer von innen her begründeten Handlung strebenden Stanislawski war dieses Schmierentheater ganz schlechtes Handwerk:

Um die in der Rolle enthaltenen Gefühle wiederzugeben, muss man sie notwendigerweise selbst erfahren, muss selbst analoge Gefühle durchlebt haben. Man kann das Gefühl selbst nicht nachäffen, man kann nur seinen Ausdruck nachmachen. Und weil die Handwerker nicht imstande sind, eine Rolle zu erleben, lernen sie auch nicht den Ausdruck dieses schöpferischen Prozesses kennen.

[...] Als einziger Ausweg bleibt da die simpelste *Schauspieleroutine*. Das ist eine sehr primitive, formale, äußerliche Wiedergabe fremder Gefühle, die nicht erlebt und darum von dem Schauspieler, der die Rolle spielt, auch nicht begriffen worden sind. Das ist ganz einfach Nachäffen.

Mit Hilfe der Mimik, der Stimme, der Bewegungen zeigt der Handwerker-Schauspieler dem Zuschauer nur die äußere Schablone, die angeblich das geistige Leben der Rolle wiedergeben soll – eine erstarrte Grimasse des nicht vorhandenen Gefühls. Für die äußerliche Routine hat sich ein riesiges Sortiment aller möglichen Ausdrucksmittel herausgebildet, die angeblich sämtliche in der Bühnenpraxis vorkommenden Gefühle wiederzugeben vermögen. Diese handwerklichen

Ausdrucksmittel enthalten nicht das Gefühl selbst, sondern sind nur ein Nachäffen, eine Nachahmung seines vermutlichen äußeren Resultats. Der geistige Gehalt fehlt, nur der äußere Kunstgriff, der ihn angeblich ausdrückt, ist vorhanden.²⁹

Diese Probleme betrafen aber nicht nur die schauspielerische Routine, sondern lagen bereits in der Vorbereitung auf die Rolle und in den Proben begründet. Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko beschrieb diesen Zustand in seiner Denkschrift *My Life in the Russian Theatre* – vor den Proben gab es weder Stück- noch Rollenanalysen, die einzige Aufgabe für einen Schauspieler bestand darin, den Theatertext abzuschreiben und zu überprüfen, ob er falsch kopiert wurde. Bei der Probe bewegten sich die Schauspieler den Anweisungen eines Spielleiters nach andeutungsweise auf der Bühne, während sie ihre Rollentexte lasen. Die szenischen Anordnungen wurden grob festgelegt, ohne dass jemand den Inhalt des Theatertextes in seiner Tiefe verstand. Nach und nach hatten die Schauspieler ihre Rollentexte und szenischen Anordnungen auswendig gelernt und die der Emotion auf dem Textblatt entsprechenden physischen Handlungen sortiert. Damit war die Probe beendet.³⁰

Konstantin Stanislawski und der Regisseur Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko wollten – als eine dringend notwendige Auseinandersetzung mit der Gesellschaft – neue, zeitgenössische Dramen aufführen, ferner gegen die unzureichende Art des Schauspielens vorgehen, die seltsamen Angewohnheiten bei den Proben bekämpfen und schließlich einen neuen Weg zur Kunstform Theater finden – so gründeten sie im Jahr 1898 das Moskauer Künstlertheater. Durch die Inszenierungsarbeit an Dramen hauptsächlich von Anton Tschechow, Maxim Gorki und Henrik Ibsen, haben sie einerseits eine neue Schauspielkunst und das ganze Betriebssystem des Theaters weiter entwickelt. Andererseits begann Stanislawski, praxisnah viele Erfahrungen für seine Schauspieltheorien zu sammeln.

Konstantin Stanislawski beschäftigte sich unentwegt damit, eine seinen

²⁹ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, Berlin 1988, S.35f.

³⁰ Vgl. Jiao, Juyin: „Kunst. Theater. Leben.“ (文艺·戏剧·生活), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin (焦菊隐文集)*, Bd.7, Beijing 2005, S.247f.

künstlerischen Bestrebungen entsprechende Schauspielmethode zu finden. Er war besonders an den inneren Prozessen der Umwandlung von Erfahrung in Theatermaterial interessiert, aber als Praktiker musste er auch die passenden Techniken entwickeln, um diese Innerlichkeit vermitteln zu können. Daher führte Stanislawski seine legendären Übungen und Überlegungen ein: das magische Wenn, Muskelentspannung, Aufmerksamkeit auf der Bühne, das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glaube usw., damit der Schauspieler durch diese kleinen fassbaren Aufgaben die Tür zu seinem Unbewusstsein aufstoßen konnte.

Obwohl seine berühmte Monografie, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, die sich auf die psychischen und körperlichen Techniken sowie auf seine umfassende Einschätzung der Schauspielkunst bezieht, erst nach dem Tode Stanislawskis 1938 erstmals auf Russisch publiziert wurde, hatte er tatsächlich schon Jahrzehnte vorher, 1907, mit ihrer Niederschrift begonnen. Bis 1911 lagen bereits die Schauspieltheorien als ein erster Block an Resultaten vor, der später als ein System von Anweisungen zur Rollengestaltung am Moskauer Künstlertheater gesehen wurde. Gleichzeitig erteilte Stanislawski seinem System entsprechend Unterricht, um seine Theorien zu überprüfen und weiter zu verbessern.³¹ Ganz nach seiner Einschätzung: „Das System entwickelt sich immer weiter“, wurde dieses tatsächlich ständig ausgebaut. Es ist bemerkenswert, dass von Anfang der entsprechenden Arbeit bis zur Veröffentlichung mehr als 30 Jahren vergingen, und leicht vorstellbar, dass es Unterschiede gibt zwischen der Roh- und der Endfassung.

Die wichtigsten drei Entwicklungsphasen des Systems sind folgendermaßen datierbar und jeweils mit einem Aushängestück in Verbindung gebracht: 1916/23 *Verstand schafft Leiden*, von Alexander Sergejewitsch Gribojedow, 1929/30 *Othello*, von William Shakespeare, und 1936/37 *Der Revisor*, von Nikolai Gogol. In der Schrift *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle* sind die Theorien in Verbindung mit der Probenarbeit oder dem Regiekonzept dieser drei Stücke ausgeführt. Daraus kann man leicht ersehen, dass Stanislawski zwar immer die Vorbereitung der

³¹ Vgl. Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.9.

Innerlichkeit betonte, er doch stets nach einer effektiven Methode strebte, wie diese Innerlichkeit mit physischer Handlung eng verbunden zu einer Rolle werden könnte. In der Anfangsphase wurde die Vorbereitung der Innen- und Außenseite einer Rolle in die drei Schritte verteilt: Periode des Kennenlernens, Periode des Erlebens und Periode des Verkörperns. Doch in seiner Mitte- und Spätzeit betonte Stanislawski viel mehr ein einheitliches Ganzes, der Schauspieler muss gleichzeitig vorbereiten und erleben. Daher wurde die Essenz des Stanislawski-Systems auch Methodik physischer Handlungen (形体动作方法) genannt. Diese drei Entwicklungsphasen und ihre Unterschiede werde ich später ausführlich erklären.

Da der Zeitraum von den ersten Ansätzen des Systems bis zur Veröffentlichung der letzten Fassung ein überaus langer war, ist vorauszusehen, dass dieser zeitliche Abstand bemerkenswert große Unterschiede in der Rezeption des Systems bewirken würde. *An Actor Prepares* wurde in englischer Sprache bereits im Jahr 1936 in den USA veröffentlicht, die angesprochene russische Version erst 1938 nach verschiedenen Veränderungen und Ergänzungen publiziert. Chinesische Theaterleute übersetzten und rezeptierten vor allem die erste amerikanische Ausgabe, 1958 wurde dann eine chinesische Ausgabe auf der Grundlage des russischen Originals übersetzt. So führten die Unterschiede der verschiedenen Vorlagen und der je zeitliche Abstand in gewissem Maß zu den Abweichungen im Verstehen des Stanislawski-Systems. Die damit verbundenen Probleme werde ich im Folgenden erläutern.

1.1.1 Der Hintergrund: Chinesisches Sprechtheater

Für ein Verständnis des chinesischen Sprechtheaters – anfangs und durchaus sinnvoll auch Neues Theater genannt – muss zuerst auf die Theatertruppe Frühlingsweiden-Gesellschaft (春柳社) zurückgegriffen werden. Diese wurde 1906 von chinesischen Auslandsstudenten, unter ihnen die später im Kunstbereich und im Theater prominenten Li Shutong (李叔同) und Zeng Xiaogu (曾孝谷), in Tokyo gegründet, um direkt vom japanischen Neuen Theater, Shimpa, – das selbst wiederum eine Rezeption des westlichen Theaters in Japan war – und somit auch

indirekt vom europäischen Schauspiel zu lernen. Ihre Inszenierung des Jahres 1907, zwei Szenen aus *Die Kameliendame*, von Alexandre Dumas, gelten als die Geburtsstunde des chinesischen Sprechtheaters. Dessen Form der Darstellung fußt nicht wie im traditionellen chinesischen Musiktheater – beispielsweise der so genannten Pekingoper oder der Kunoper – auf Gesang, sondern ist durch eine Struktur von Dialogen gekennzeichnet – vergleichbar dem westlichen Theater. Auch eine andere später sehr einflussreiche Person, Ouyang Yuqian (欧阳予倩), der nach der Gründung der Volksrepublik China zum Leiter der Zentralen Theaterakademie ernannt wurde, wirkte in Aufführungen der Frühlingsweiden-Gesellschaft mit, auch in der zweiten Produktion, *Onkel Toms Hütte*, von Harriet Beecher Stowe.³²

Nach Beendigung ihrer Studien kamen die Auslandsstudenten wieder in ihre Heimat zurück, mit ihren Erfahrungen des Neuen Theaters, dem festen Willen und dem Traum, den Zustand des chinesischen Theaters zu verbessern. Im Jahre 1914 gründeten Lu Jingruo (陆镜若) und Originalmitglieder der Frühlingsweiden-Gesellschaft das Frühlingsweiden-Theater (春柳剧场). In diesem Jahr schlossen sich sechs Gruppen des Neuen Theaters, Wenmingxi (文明戏), vorübergehend zusammen – Xinmin (新民), Minming (民鸣), Qiming (启明), Kaiming (开明), Wenming (文明) und Chunliu (春柳) – um William Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* als *Die Rechtsanwältin* zu produzieren. Es wurde ein herausragender Erfolg. Daher sprach man über diesen Höhepunkt des Wenmingxi als das Wiederaufleben des Jahres Holz-Tigers (甲寅中兴, 1914).³³

In der Folge wurde das existentielle Problem der künstlerischen oder zumindest routinierten Nachbarschaft des Wenmingxi inmitten der traditionellen chinesischen Musiktheaterformen offensichtlich. Den Theatermachern und den Zuschauern fehlte die eigentliche Erfahrung im Umgang mit dem Neuen Theater, so lernten und rezipierten sie es meist oberflächlich und formelhaft. Auch existierte keine entsprechende Gewohnheit, das Neue Theater zu bewahren, etwa als Drama in schriftlicher Form oder als Inszenierungsskizze. Viele Stücke des traditionellen

³² Vgl. Jiang: *Eine Studie*, S. 2f.

³³ Ebd., S.3.

Musiktheater-Repertoires wurden nur mündlich weitergegeben, diese Tradition wirkte sich automatisch auf das Wenmingxi aus, dessen Aufführung durch einen sehr lockeren Umgang mit Spielvorlagen gekennzeichnet war. Eine gleichbleibende Handlung und eine einschätzbare ästhetische Qualität konnten in den Wiederholungen nicht garantiert werden. Aus diesem Grund verfielen die ansprechenden Eigenschaften des Neuen Theaters und seine Vorteile, die am Anfang durch die Auslandstudenten in Japan eingebracht wurden. Je mehr sich das Wenmingxi an die traditionellen Formen anzunähern begann, desto weniger authentischer Charakter blieb, und immer weniger Zuschauer mochten sich dafür interessieren. Um aus diesem Dilemma herauszukommen und mehr Geld zu verdienen, war den Truppenleitern jedes Mittel recht, sie griffen verstärkt auf Gaukelei und sogar auf erotische Handlungsstränge zurück. Offensichtlich konnten diese Methoden der Wiederbelebung des Wenmingxi nicht helfen, sondern sie werteten es unvermeidlich weiter ab. Schon 1915 wurde das mit so viel Engagement begründete Frühlingsweiden-Theater auf Grund von Misswirtschaft und des Todes von Lu Jingruo aufgelöst.³⁴

Aber viele wollten ihren Traum vom Neuen Theater dennoch nicht aufgeben. Auch Chen Dabei (陈大悲) hatte sich um Umkreis des Wenmingxi betätigt, er studierte 1918 in Japan begeistert weiter das Neue Theater, um seine Besonderheiten vertieft kennen zu lernen. Ein Jahr später kam er nach China zurück, und widmete sich dem Amateurtheater (爱美剧), das ohne den Druck eines Berufstheaters wesentlich freier und idealistischer handeln konnte. Er wandte sich gegen die Theatertradition, aber auch gegen das verkommene Wenmingxi, sein Theater bot eine verbesserte und wieder verstärkt dem westlichen Vorbild entsprechende Version des Sprechtheaters. Fast gleichzeitig, im Jahre 1920, inszenierte Wang Youyou (汪优游) als Leiter der professionellen Theatergruppe Minzhongshe (民众社) in Shanghai zum ersten Mal das anspruchsvolle Stück *Frau Warrens Gewerbe*, von George Bernard Shaw. Mit dieser Aufführung war er Aufsehen erregend gescheitert – aber eine Münze hat bekanntlich zwei Seiten. Auch Wang Youyou begann zu überlegen, das Neue Theater

³⁴ Vgl. Jiang: *Eine Studie*, S.3.

aus dem kommerziellen Theaterbereich herauszunehmen und im Rahmen einer Freien Bühne im bewussten Gegensatz zum Berufstheater zu entwickeln. Wie weit hier die französischen und deutschen Vorbilder – das Théâtre Libre von André Antoine, oder das Freie Theater von Otto Brahm – Ideen gebend waren, lässt sich nicht mehr schlüssig nachvollziehen. Auf jeden Fall lag es vorübergehend am Amateurtheater, für das chinesische Neue Theater einen gesicherten und nachhaltigen Weg zu finden.³⁵

Aber die Theaterreformen waren nicht nur den Bemühungen von Truppenleitern oder Amateuren geschuldet, sondern auch den Fachleuten. Hong Shen (洪深) war der Erste, der im Ausland nun akademisch Theater studierte. Im Jahr 1916 schloss er an der Tsinghua-Universität in Beijing sein Studium ab, und erhielt ein Stipendium für die USA. 1919 wurde er in die 47 Workshops – von George Pierce Baker an der Harvard University organisiert – aufgenommen. Nach dem Studium sammelte er Erfahrungen an New Yorker Theatern. Gemeinsam mit Zhang Pengchun (张彭春), einem anderen Auslandsstudenten, der später einer der Theaterreformer an der Universität Nankai in Tianjin wurde, brachte er die Geschichte *Hua Mulan* (花木兰) auf die Bühne. Für diese Produktion setzten die beiden viele Elemente des traditionellen Musiktheaters ein, z.B. die rhythmischen Formeln von Trommel und Gong sowie dessen formalisierte Bewegungen. 1923 kam Hong Shen nach China zurück und schloss sich der Theatergruppe Shanghai (上海戏剧协社) an. Im Rahmen der Inszenierung von *Lady Windermere's Fan*, nach Oscar Wilde, experimentierte er mit einer radikal realistischen Schauspielweise, einem dreidimensionalen Bühnenbild sowie einer der Handlung und Stimmung verpflichteten Beleuchtung und Musik. Diese Produktion wurde von der Neuen Theatergruppe Nankai (南开新剧团) in Tianjin nachgespielt, deren Leiter und bereits bekannter Mitstreiter von Hong Shen, Zhang Pengchun, von den Schauspielern eine bedingungslose Ausrichtung auf den Text hin verlangte. Im Vergleich zur früheren Gewohnheit, den Theatertext nur als vagen Stichwortgeber für Beliebiges und Improvisation zu sehen, war dieser Anspruch ein großer Schritt in die

³⁵ Vgl. Jiang: *Eine Studie*, S.4f.

Richtung eines reformierten Theaters.³⁶ Mit den Beiträgen dieser Fachleute sowie von Amateuren wurde das Neue Theater nach und nach vom traditionellen Theater unterschieden, und zu einer relativ unabhängigen Kunstform gestaltet. 1928 erhielt es einem Vorschlag von Hong Shen zur Folge die Bezeichnung Sprechtheater (话剧) .

Durch diesen Überblick kann die Entwicklung des Neuen Theaters in China nachvollziehbar und der Erwartungshorizont für Kommendes geschärft werden. Im Vergleich zum Westen verfügt das neue Sprechtheater in China nur über eine kurze Geschichte. Das Theater im Westen brachte nicht nur zahlreiche Dramatiker und Dramen hervor, sondern auch unterschiedliche theoretische Auffassungen von Theater, dazu praktische Schauspielweisen, auch genügend Erfahrungen über den Betrieb eines Theaters, schließlich auch Zuschauer – vielleicht sogar mit einem gesteigerten Qualitätsanspruch. Die Theaterarbeiter in China mussten von ganz vorne beginnen und schier unüberwindliche Probleme lösen – wie sich etwa das neue Sprechtheater von der Theatertradition unterscheidet, wie es als eine unabhängige neue Kunst akzeptiert werden könnte, welche Betriebsweise zuerst ausgewählt werden soll, um nur Amateurtheater oder ein Berufstheater aufzubauen? Und wie es eine standfeste Position in China aufbauen und überhaupt mehr Zuschauer für sich gewinnen könnte. Jiao Juyin veröffentlichte 1927 den Artikel „„Professionelles‘ Theaterensemble“ („职业化” 的剧团) in einem Beiheft der *Beijinger Morgenzeitung*, um über den Weg des Neuen Theaters zu diskutieren: „Unser Endziel ist der Aufbau eines neuen Berufstheaters, um das alte – das traditionelle Musiktheater – abzulösen. Der Zuschauer wird erleben wie sich die Ästhetik des Theaters vom Alten zum Neuen verlagert.“³⁷ Die Entstehung und das Überleben dieses Theaters waren vorerst das Kernproblem dieser Phase, die Fragen, die anspruchsvollere Ebenen – beispielsweise die Schauspielkunst – betrafen, spielten noch keine Rolle.

³⁶ Vgl. Jiang: *Eine Studie*, S.9.

³⁷ Jiao, Juyin: „„Professionelles‘ Theaterensemble“, in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.1, S.3.

1.1.2 Die Verbreitung des Systems in China

Jede gründliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen des für das neue chinesische Sprechtheater vorbildlichen Stanislawski-Systems sollte mit der Frage nach der Einführung und Verbreitung des Systems in China beginnen. Zum ersten Mal wurde Stanislawski in dem 1916 in Shanghai veröffentlichtem Buch *Die Geschichte des westlichen Theaters* (西洋演劇史), von Xu Jiaqing (许家庆), erwähnt. Ein kurzer Abschnitt behandelte das Moskauer Künstlertheater, als dessen Gründer der Autor Konstantin Stanislawski und Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko vorstellte. Es finden sich noch keine Informationen über das System und seine Praktiken der Schauspielerausbildung.³⁸

1922-1924 war für die weltweite Verbreitung des Systems ein wichtiger Zeitraum, da Stanislawski mit seiner Theatergruppe durch die USA tourte. Der chinesische Student Yu Shangyuan (余上沅) sah 1923 einige Vorstellungen, die bei ihm einen bleibenden Eindruck hinterließen. Bevor Yu Shangyuan zuvor aus Beijing abgereist war, versprach er einem Redakteur der *Beijinger Morgenzeitung*, für deren Beiheft Artikel zu schreiben. Das von Yu Shangyuan bevorzugte Thema war westliches Theater. Er verfasste 19 Artikel und nannte sie *Qin Xian* (芹獻). Der 16. Artikel behandelte die Schauspielkunst. Auf Grund der eindrucksvollen Erfahrung im Verlaufe der Vorstellungen des Moskauer Künstlertheaters lobt er vor allem die Schauspielweise als eine psychische Handlung. In einem anderen Artikel, speziell über das Moskauer Künstlertheater, schrieb er über die Familie und Theatererfahrung von Stanislawski, und gab ein Gespräch mit Nemirowitsch-Dantschenko über die Auswahl und Inszenierung von Tschechows *Möwe* wieder.³⁹ Trotz dieser intensiven publizistischen Bemühungen erfuhr das Stanislawski-System noch wenig Beachtung. Die bedeutende Schrift über die Hauptteile des Systems, *An Actor Prepares*, wurde bekanntlich 1936 erstmals veröffentlicht, lediglich *My Life in Art* erfuhr im Rahmen der Amerika – Tournee 1924 seine Erstausgabe. Die Sprechtheaterszene in China war für die Gelegenheit, das System kennen zu lernen, noch nicht reif.

³⁸ Vgl. Jiang: *Eine Studie*, S.2.

³⁹ Ebd., S.5f.

Am 19. März 1930 wurde die Liga für die Dramenbewegung Shanghai (上海戏剧运动联合会) gegründet, und entwickelte sich im Jahr 1931 zur Liga linker Theaterleute (左翼戏剧家联盟). Ihr Ziel war der Kampf gegen die kapitalistische Bourgeoisie und gegen die KMT (die Nationalchinesische Volkspartei unter Chiang Kai-shek), gleichzeitig die Unterstützung für das Proletariat, auch sein eigenes realistisches Theater zu entwickeln.⁴⁰ Zheng Junli (郑君里) zeichnete in der Liga für Propaganda verantwortlichen, er sah das Neue Theater nicht nur als ein ästhetisches Phänomen oder als ein Werkzeug, die Theatertradition abzulösen, sondern auch als eine Methode der Propaganda, um das Volk gegen die Unterdrückten zu vereinen. Vor diesem Hintergrund wurden vermehrt Fragen aufgeworfen, wie die Schauspieltechnik und die Qualität von Aufführung verbessert werden könnten.

So mussten die Theaterleute unter Berücksichtigung des damaligen Zustandes der Schauspielerei aufgerufen werden, eine fortschrittliche Schauspielmethode zu lernen, um die Schablonen zu bekämpfen, die als eine üble Angewohnheit aus dem Wenmingxi kamen. Die Schauspieler teilten Figuren oft ihren Erfahrungen nach in starre Typen ein, und stellten sie dann auf sehr gekünstelte Weise dar. Oder sie bestimmten in einer Art von Stückanalyse die Emotion der Rolle, und übertrieben sie, ohne konkrete die Innenwelt der Figuren zu erkennen und nachvollziehbar zu machen. Manche versuchten auch die Schauspielmethode westlicher Stars nachzuäffen.⁴¹ Auf jeden Fall war ihr Ziel, dass ihre Gestalt mit einnehmenden physischen Handlungen oder kuriosen äußeren Zeichen die Zuschauer beeindruckten.⁴²

Zhang Min (章泯) begann als Regisseur der Gemeinschaft der Theateramateure Shanghais (上海业余剧人协会) im Jahre 1934, auf Grundlage der Schauspielweise Stanislawskis zu inszenieren. *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* war bislang weder auf Russisch noch auf Chinesisch erschienen, so konnte Zhang Min nur auf

⁴⁰ Vgl. Jiang: *Eine Studie*, S.11f.

⁴¹ Vgl. Ke, Wenhui (柯文辉): „Durch Realität nach freier abstrakter Pinselührung streben – ein Monolog über den Stil des Volkskunsttheater Beijing“ (以实求意——关于北京人艺风格的独白), in: *Die Spur der Forschung*, S.225.

⁴² Vgl. Zheng, Junli: *Die Geburt der Rolle (角色的诞生)*, Beijing 1950, S.10f.

wenige vorhandene Informationen zurückgreifen. Trotzdem setzte er in drei Inszenierungen den Schwerpunkt auf die psychische Handlung: 1934 *Nora oder ein Puppenheim*, von Henrik Ibsen, 1935 *Der Revisor*, von Nikolai Gogol, und 1936 *Gewitter*, von Alexander N. Ostrowski. Es war das erste Mal, dass ein chinesischer Regisseur und Schauspieler die Methode Stanislawskis praktisch einsetzte.⁴³ Ihr Erfolg war für die Liga linker Theaterleute eine große Bestätigung ihrer Anstrengungen.

Auch Zheng Junli nahm an den Aufführungen von *Der Revisor* und *Gewitter* teil, und er begann im Jahr 1935, *Acting. The First Six Lessons* (演技六讲), von Richard Boleslavsky, zu übersetzen. Dieser hatte als ein ehemaliger Schüler von Stanislawski in seiner Monografie die sechs Grundthemen der psychologisch-realistischen Schauspielkunst aufgeschlüsselt: concentration, memory of emotion, dramatic action, characterization, observation, rhythm.⁴⁴ Diese Übersetzung bot die erste grundlegende Erkenntnis über die Schauspielweise des Stanislawski-Systems.

Sobald Zheng Junli im Jahr 1937 den ersten Teil von *An Actor Prepares* erhielt, begann er mit seiner Übertragung ins Chinesische. Gleich im selben Jahr wurde die Übersetzung vom ersten und zweiten Kapitel im *Ta Kung Pao* (大公报) unter der Überschrift „Die Schrift eines Schauspielers“ (一个演员的手记) publiziert. Aber wegen des Japanisch-Chinesischen Krieges, ab 1937, stockte diese Arbeit. Bevor Zheng Junli im Jahr 1939 in den Nordwesten Chinas geschickt wurde, hatte er die amerikanische Ausgabe zweigeteilt, und eine Hälfte seinem Mitübersetzer Zhang Min nach Hongkong mitgegeben. Die fertige Hälfte der Übersetzung von Zhang Min wurde während des Krieges durch Feuer vernichtet. Daher musste er sie in Guilin, wo er sich dann aufhielt, noch einmal übersetzen. Im Vergleich zu ihm war Zheng Junli glücklicher, obwohl auch seine Hälfte in den Kriegswirren teilweise verloren ging, hatte ein Amateurschauspieler die Übersetzung schon kopiert, die er in der

⁴³ Vgl. Jiang: *Eine Studie*, S.10.

⁴⁴ Ebd., S.12.

Weitere Informationen sind in folgendem Buch zu finden: Boleslavsky, Richard: *Acting. The First Six Lessons*, New York 1933.

Folge Zheng Junli übergab.⁴⁵ Erst 1942 wurden beide Teile zusammengefügt und von der Xinzi Buchhandlung in Shanghai veröffentlicht. Diese Übersetzung der amerikanischen Ausgabe war unter diesen Umständen der direkte Weg zum Stanislawski-System.

Bis 1938 existierte noch keine von Chinesen geschaffene wissenschaftliche oder zur Praxis anleitende Arbeit über das Stanislawski-System, es lagen nur die genannten Übersetzungen vor. Dies änderte sich mit Huang Zuolin (黄佐临) und seiner Frau Jin Yunzhi (金韵之), auch als Danny (丹尼) bekannt. Sie studierte bis 1937 Theaterregie unter Michel Saint-Denis an der London Drama Academy. Nachdem sie nach Kriegsausbruch nach China zurückkehrte, begann sie im Jahr 1938 am National Drama Institute (国立剧专) in Chongqing, Regie und Schauspiel zu unterrichten. Das Lehrbuch *Unsere Richtlinien und Methoden des grundlegenden Schauspieltrainings* (我们底表演基本训练的方针和方法) wurde in gemeinsamer Arbeit von Jin Yunzhi mündlich entworfen, von Huang Zuolin ergänzt und von Cao Yu (曹禺), dem Leiter der Abteilung Unterrichtsangelegenheiten, redigiert. Der Inhalt dieses Lehrbuchs und die Ausbildungsmethoden gingen einerseits auf das in London von der amerikanischen Ausgabe über das Stanislawski-Systems Gelernte, andererseits auf das Training von Saint-Denis zurück. So wurden beispielsweise Muskelentspannung, Phantasie, die Aufmerksamkeit auf der Bühne, das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glaube für wesentlich angesehen, um eine psychische Handlung zu entwickeln. Außerdem galt es, das Leben zu beobachten, um den Werkstoff für das Schauspielen zu sammeln. Dieses Lehrbuch, das 1941 vom Zhengzhong Verlag in Chongqing veröffentlicht wurde, war das erste von Chinesen verfasste Buch, das systematisch auf das Stanislawski-System Bezug nahm, und in die Ausbildungspraxis einführte.⁴⁶

Neben den Übersetzungen und dem Lehrbuch erschienen auch mehrere Artikel über Stanislawski und sein System. So wurde einen Monat nach seinem Tod 1938 ein

⁴⁵ Vgl. Zheng, Junli: „Nachwort“ (译后记), in: Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch, Übers. Zheng, Junli und Zhang, Min: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* [演员自我修养], Beijing 1948, S.416.

⁴⁶ Vgl. Jiang: *Eine Studie*, S.62f.

Artikel von Hua Shi (华实) in *Theater News* (戏剧新闻) veröffentlicht: „Über Stanislawski“ (关于史坦尼斯拉夫斯基). In ihm stellte Hua Shi nicht nur Stanislawskis Leben vor, er schrieb ferner über dessen Bedeutung für das Moskauer Künstlertheater und die von ihm propagierte Schauspielweise, und versuchte auch das System zu erklären.⁴⁷

1941 begannen He Mengfu (贺孟斧) und Qu Baiyin (瞿白音) mit der Übersetzung eines anderen Werks von Stanislawski, *Mein Leben in der Kunst/My Life in Art*. Wieder griffen sie auf die amerikanische Ausgabe zurück und arbeiteten in zwei Teile geteilt. He Mengfu hatte seine Hälfte früher fertig und ließ die zwanzig Kapitel in Chongqing veröffentlichen. Aber die Übersetzungsarbeit von Qu Baiyin kam nur langsam voran, bis zum Tod He Mengfus, 1945, waren beide Teile noch nicht zusammengefügt. 1949 beendete Qu Baiyin seine Übersetzung, 1952 publizierte schließlich der Shanghaier Pingming Verlag den vollständigen Band, *Mein Leben in der Kunst*.⁴⁸

Am 14. Oktober 1941 wurde in Chongqing eine Konferenz über den Aufbau des realistischen Theaters einberufen, an der sich zahlreiche Dramatiker, Theatertheoretiker und Schauspieler beteiligten – wie etwa Yang Hansheng (阳翰笙), Chen Liting (陈鲤庭), Zheng Junli und Shi Dongshan (史东山). In diesem Zusammenhang wurde der Theaterrealismus zum ersten Mal offiziell mit dem Stanislawski-System der Schauspielerausbildung in Verbindung gebracht, ferner beschlossen, eine chinesische Prägung dieses Systems zu entwickeln und dessen Verbreitung zu fördern.

Vergleichbar mit dem bedeutsamen Jahr 1938 für die Stanislawski-Rezeption in China, war auch 1943 entscheidend für die nun vertiefte Auseinandersetzung mit Stanislawski. Am 15. Juni 1943 erschienen in der Zeitschrift *Husar der Kunst* (艺术轻骑) der Artikel „Ein Überblick über die Studien zu Stanislawski“ (史丹尼斯拉夫斯基研究提纲), ohne die Angabe eines Verfassers, sowie Xu Yes (徐夜) „Diskussion über Stanislawski“ (史丹尼问题商榷). Hier wurde deutlich die Frage

⁴⁷ Jiang: *Eine Studie*, S.38f.

⁴⁸ Ebd., S.15.

gestellt, „warum wir das Stanislawski-System lernen sollen“, und derart beantwortet: das System ist das Ergebnis einer weltweiten politischen und kulturellen Revolution, in diesem Sinne auch richtungsgebend für die künftige chinesische Schauspielweise, die ferner den chinesischen Besonderheiten anzupassen ist.⁴⁹ Neben diesen zwei Artikeln wurden alle von Huang Wuying(黄舞莺) in einem Jahr verfassten Beiträge über Stanislawski gesammelt in der ersten Ausgabe von *Weltweite Artikel* (天下文章) publiziert, in der ein fachlicher Austausch über die Beziehung zwischen psychischer und physischer Handlung im Mittelpunkt stand.⁵⁰ Auch Shi Dongshan – Filmregisseur, Drehbuchautor und Kunsttheoretiker – beschäftigte sich mit dem „Vergleich der Schauspielweise zwischen Stanislawski und Wachtangov“ (关于史坦尼司拉夫斯基和瓦赫坦戈夫演剧方法论的比较研究) und ließ die Ergebnisse seiner Recherche in der *Drama Monatszeitschrift* (戏剧月报) erscheinen. Anschließend, und um ein standardisiertes Regelwerk für die Schauspiel- und Regiearbeit einzuführen, verfasste Shi Dongshan 1944 „Ein relativ vollständiger Entwurf von Regeln und Verfahren für das Schauspielen“ (一个较完备的演剧规程的拟议), in den die Forschungen und Diskussionen von über dreißig Mitgliedern der Liga zum Widerstand gegen den Feind (中国抗敌协会) eingeflossen waren. Dieses Kompendium von Überlegungen und Vorschlägen, wie Regisseure oder Schauspieler schrittweise an ein Stück herangeführt werden sollen, oder wie man die Figur durch die Vorstellung ihres Hintergrundes erkennt, wies verstärkt einen praktischen Duktus auf.⁵¹

Im Jahr 1947 ließ Zheng Junli, nach einer intensiven Beschäftigung mit dem Stanislawski-System und der Übersetzung von *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, seine eigene Studie, *Die Geburt der Rolle*, veröffentlichen – „nicht nur als das Forschungsergebnis über Schauspieltheorien, sondern auch als eine Zusammenfassung, wie die chinesischen Theaterleute bislang das Stanislawski-System erlernt und aus ihm ein eigenes Theater entwickelt hatten.“⁵²

⁴⁹ Vgl. Jiang: *Eine Studie*, S.40f.

⁵⁰ Ebd., S.44.

⁵¹ Ebd., S.50f.

⁵² Ebd., S.68.

Einerseits wurden Erleben und Nachahmen als die zwei Wege betont, um glaubhafte Figuren zu gestalten und zu charakterisieren. Zheng Junli sprach sich auch für den Nachahmungscharakter von Kunst aus, vermittelt der drei Kategorien: Allgemeines, konventionelles Äußeres und Charakteristisches. Andererseits fasste er die Vorschläge vieler Theaterleute zusammen, um einen effektiven Weg für das Inszenieren und Schauspielen zu finden. Auf der Basis des Systems unterstrich er die Ziel führenden Schwerpunkte, wie vorgeschlagene Situationen, Logik und Folgerichtigkeit der Handlung, Vorstellungsbilder, die Verbindung zwischen psychischen und physischen Handlungen und andere mehr.⁵³ Im Vergleich zu den Forschungen des Jahres 1938, war das aktuelle Ergebnis nun bis 1947 schon wesentlich tiefergehend und genauer.

Aus dem Prozess, wie das System in China Schritt für Schritt eingeführt wurde und Verbreitung fand, kann der Schluss gezogen werden, dass der Hintergrund, warum die Chinesen das System in Betracht zogen, komplexer war als jener in den 1900er Jahren, als Stanislawski auszog um gegen das Schmierentheater in Russland zu kämpfen. Das Problem lag ja nicht nur in einem Spiel mit oberflächlichen Schablonen, sondern rührte viel tiefer im gesellschaftspolitischen Kontext. In China waren weder die Entwicklungsphase des Sprechtheaters, noch seine Position als eine Kunstform in der Gesellschaft, noch die Qualität und Quantität der Stücke, und auch nicht die Erfahrung der Schauspieler und ihre Schauspielweise, mit den Bedingungen Stanislawskis in seiner Zeit vergleichbar. In den 1950er Jahren urteilte Jiao Juyin, „Das Sprechtheater in China hat eine zu kurze Geschichte, vieles kann kritisiert werden. Aber man muss verstehen, dass die Darsteller einfach nicht wissen, durch welche fassbare Handlung die Innenwelt einer Figur ausdrückt werden kann, und so wird notgedrungen zu oberflächlich gespielt und übertrieben.“⁵⁴ Wenn diese Einschätzung noch für die 1950er Jahre galt, wie noch wesentlich aussagekräftiger wäre sie für die 1930er Jahre gewesen?

⁵³ Vgl. Jiang: *Eine Studie*, S.67f.

⁵⁴ Jiao, Juyin: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“ (导演的艺术创造), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.2, S.222.

Die Entwicklung des Sprechtheaters sollte nicht nur auf künstlerischer Ebene betrachtet werden, vielmehr müssen auch die politischen Aspekte in eine Beurteilung eingehen. Jiao Juyin nennt noch Nachholbedarf auf dem Gebiet der Theaterausbildung:

Obwohl das Theater aus dem Westen nach China eingeführt wurde, kann es als eine starke Waffe für die eigene demokratische Revolution gesehen werden. Daher konnte es sich seit der 4. Mai-Bewegung durch die Führung des Marxismus-Leninismus gesund und revolutionär entwickeln, auch in Bezug auf seine Verdienste für die sozialistische Revolution. Unter der Leitung der Kommunistischen Partei Chinas, insbesondere auf Grund der Rede des Vorsitzenden Mao, 1942 in Yan'an, beschriftet das chinesische Theater einen richtigen Weg. Seine Kräfte als Waffe der Revolution konnten sich vollkommen entfalten. [...]

Wenn Theater aber eine kräftige Waffe der Revolution ist, und die Schauspielweise des Theaters das dem dargestellten Leben entsprechende Niveau aufweisen soll, so muss es ständig verbessert werden. Seit dem Jahr 1938 begannen wir, von der Sowjetunion ihr fortschrittliches Schauspielsystem zu lernen, d.h. wir probierten, mit dem Stanislowski-System unsere Aufführung zu gestalten. Das war für das chinesische Theater im Bereich des Schauspiels ein großer Fortschritt.⁵⁵

Jiao Juyin spricht auch ganz klar aus, dass das Sprechtheater in China nicht als Kunst, sondern als ein Werkzeug gesehen wurde, um das alte Theater zu beseitigen und Propaganda zu betreiben. Dieser kämpferische Ansatz war besonders in den 1930er Jahren für die Aktivitäten der Liga linker Theaterleute charakteristisch. Nicht nur das Theater, sondern auch alle Künste waren verpflichtet, die Revolution des Proletariates zu fördern und durch Propaganda mehr Unterstützung und Anhänger zu gewinnen. Um effektiv zu sein, sollte die Schauspielweise noch vielfach verbessert werden. Andererseits wurde das Stanislowski-System besonders wegen seines Strebens nach Wahrhaftigkeit und der Konzentration auf die innere Begründung als realistisch gesehen. So erkannten all jene, die sich der Darstellung des Realismus verpflichteten, das weltweit verbreitete System als ein klares Vorbild. Hinzuzufügen wäre, dass alle Theaterproduktionen, denen die Methode Stanislowskis zu Grunde lag, sehr

⁵⁵ Jiao, Juyin: „Eine Diskussion über die chinesische Form und den Stil des Sprechtheaters“ (略论话剧的民族形式和民族风格), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.3, S.93.

erfolgreich waren. Das war der Beweis, dass mit einem durch Stanislawski geschulten Theater erfolgreich Propaganda zu machen ist, und alles zu unternehmen sei, noch mehr und gründlicher von diesem System zu lernen.

Im Vergleich mit anderen Ländern war die Art und Weise, wie die Chinesen das Stanislawski-System erlernten, überwiegend theoretisch praxisfern. Sie hatten durch Übersetzungen und theoretische Forschungen das System relativ gut kennen gelernt, aber weder die Aufführungen des Moskauer Künstlertheaters zu sehen bekommen, um die Schauspielweise direkt zu übernehmen, noch hatten jemals Mitarbeiter oder Schüler von Stanislawski persönlich in China unterrichtet. Alles Wissen entstammte den Büchern und dem Selbststudium – was der Grund für einige spätere Missverständnisse war. Außerdem verschärften der Unterschied zwischen der amerikanischen und der russischen Version sowie die unterbrochene Rezeption von *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* die latenten Probleme.

Auf jeden Fall war die Verbreitung des Systems in China ein sehr spezielles Phänomen, und es muss immer berücksichtigt werden, dass die Voraussetzungen für eine Kooperation mit dem fremden System nicht nur ästhetischer, sondern auch politischer Natur waren. Auf dieser Basis muss die gemeinsame Zielsetzung zwischen dem Theater-System und der politischen Strömung gesehen werden.

1.1.3 System-Studien am Volkskunsttheater Beijing

Das am 1. Januar 1950 in Beijing gegründete Volkskunsttheaters war anfangs eine Kunstorganisation, in der mehrere Abteilungen, wie das traditionelle Musiktheater Xiqu, Drama, Tanz und Orchester, unter der Leitung des Dramatikers Li Bozhao (李伯钊) vertreten waren. Am 12. Juni 1952 wurde die Drama-Abteilung selbständig, und dann mit der Theatergruppe der Zentralen Theaterakademie zum heutigen Volkskunsttheater Beijing vereint. Die Leitung des neuen Theaters übernahm der Dramatiker Cao Yu, der auch den Vorsitz der Vereinigung der Theaterleute Chinas (中国戏剧家协会) innehatte. Jiao Juyin fungierte als sein Stellvertreter, ferner als Oberspielleiter und Vorsitzender des Komitees für Kunst. Weitere Stellvertreter und

Regisseure waren Ouyang Shanzun, der Adoptivsohn von Ouyang Yuqian, jenem prominenten Mitglied der Frühlingsweiden-Gesellschaft, 1907 in Japan, und Zhao Qiyang (赵起扬). Diese sprichwörtlichen „Großen Vier“ – Cao, Jiao, Ouyang, Zhao – (四巨头) galten als die Gründer des Volkskunsttheaters.⁵⁶

Ihre erste wichtige Aufgabe war, die Ziele und die Richtlinien für das Volkskunsttheater zu entwerfen. So zogen sich die „Großen Vier“ im Sommer 1952 für eine Woche der Diskussionen in die Beijinger Shijia-Gasse, Hausnummer 56 (史家胡同 56 号), zurück. Dieses einwöchige Entscheidungsgespräch wurde als die 42-Stunden-Verabredung legendär, Zhao Qiyang verfasste einen Artikel über den Ablauf und die einzelnen Ergebnisse. Die Frage war entscheidend, wie dieses neue professionelle Theater aufzubauen sei. „Obwohl wir alle schon quasi Erfahrungen im Bereich Theater hatten, verfügten wir über kein Wissen bezüglich des Aufbaus eines professionellen Theaters. Daher merkten wir an, das Moskauer Künstlertheater soll das Vorbild sein.“⁵⁷

Zhao Qiyang hob weiter hervor, dass der Grund für die Wahl des Moskauer Künstlertheater als Vorbild nicht nur der damalige gesellschaftlich-politische Hintergrund war, mit dem Bestreben, auf allen Gebieten von der Sowjetunion zu lernen, sondern weil sie alle – zumindest aus der Lektüre – mit dem Stanislawski-System vertraut waren und es als sehr erfolgreich erachteten. Sie tauschten sich über verschiedene Aspekte im Zusammenhang mit dem Moskauer Künstlertheater aus – sehr ausführlich über das System, auch über die Beziehung zwischen Stanislawski, Nemirowitsch-Dantschenko und Tschechow, ferner über die Verwaltungsstruktur des Theaters, über bestimmte Aufführungen – etwa der *Möwe* –, den Spielbetrieb und das Repertoire, und schließlich über Stanislawski im globalen Kontext. Für die „Großen Vier“ war klar: sie sprechen über ein Vorbildtheater mit einem klaren Ziel, einem eigenen Stil, einer theoretischen Grundlage und einem ernstzunehmenden Kunstanspruch. Kurzum, von einem Kunsttheater auf Weltniveau, das sich das Volkskunsttheater Beijing als Vorbild nehmen soll. [...] Aber das Volkskunsttheater Beijing müsse seinen ganz besonderen Charakter entwickeln –

⁵⁶ Vgl. Zhou, Ruixiang (周瑞祥): „Ein Überblick über das Volkskunsttheater Beijing“ (挈领提纲说人艺), in: *Frühlingsblumen und Herbstfrüchte – Textsammlung zum 35. Jubiläum des Volkskunsttheater Beijing (秋实春华集——北京人民艺术剧院建院三十五周年纪念文集)*, Beijing 1989, S.3.

⁵⁷ Zhou, Ruixiang: „Traum und Streben – vom ‚Gespräch der Großen Vier‘ bis zur ‚Xiangshan Konferenz‘“ (理想与追求——从“四巨头畅谈”到“香山会议”), in: *Frühlingsblumen und Herbstfrüchte*, S.7.

Dieser Punkt wurde von den „Großen Vier“ betont. [...] Deswegen griffen sie auf die Geschichte des Sprechtheaters in Chinas zurück, in jenen Gebieten, die jeweils von der KMT und der Kommunistischer Partei Chinas kontrolliert worden waren. Auch analysierten sie das künftige Personal des Volkskunsttheater und dessen Qualität des Schauspielens. Und sie waren der Meinung: Das Theater in China ist Teil einer großen Bewegung, seine Entwicklung war immer mit dem Kampf für die nationale demokratische Revolution eng verbunden. Seine Basis sind das Volk und das reale Leben. Schon vor der Gründung der Volksrepublik China engagierten sich die Theatermacher für die kommunistische Bewegung, manche auch intensiv im Verlaufe des Verteidigungskrieges gegen die Japaner. Sie alle hatten viele unterschiedliche Lebenserfahrungen gemacht, manche verfügten auch über umfassende Kenntnisse von Formen der traditionellen chinesischer Kultur – Formen des Musiktheaters, Literatur, Musik und Malerei, und allen war eine große Leidenschaft und der brennende Ehrgeiz eigen, das chinesische Sprechtheater zu fördern. Das ist die realistische Basis für den Aufbau des Theaters.

Natürlich mussten auch Nachteile angesprochen werden, so fehlte es an einer einheitlichen Grundlage für das Schauspiel und die Schauspielerausbildung.⁵⁸

Um ein Theater aufzubauen, das sich mit dem berühmten Moskauer Künstlertheater künftig messen lassen könne, musste ein Höchstmaß an künstlerischer wie an Lebenserfahrung auf eine einheitliche kreative Form hin ausgerichtet werden. „Die Absicht war nun, nicht nur das Stanislawski-System völlig systematisch – nicht einseitig oder fragmentarisch – und tief – nicht oberflächlich oder dogmatisch – zu lernen, sondern auch die Darstellungsweise des traditionellen chinesischen Theaters, chinesische Musik, Malerei und den chinesischen Tanzes zu studieren, um diese Formen miteinander zu verschmelzen.“⁵⁹

Über Ablauf und Inhalt des 42-stündigen Gesprächs kann man sagen, erstens wurde nochmals bestätigt, dass das chinesische Sprechtheater nicht für eine pure ästhetische Kunst zu gelten habe, sondern als Unterstützung für die große politische Volksbewegung. Zweitens, dass das Studium des Stanislawski-Systems nicht isoliert zu erfolgen habe, sondern in Zusammenarbeit mit dem Moskauer Künstlertheater. Daher wurden dessen Regisseure, wie Nemirowitsch-Dantschenko, sowie Dramatiker, wie beispielsweise Tschechow oder Gorki, auch mitberücksichtigt. Das beeinflusste später die Auswahl der Stücke, aber auch die Beziehung zwischen den

⁵⁸ Zhou: „Traum und Streben“, S.7f.

⁵⁹ Ebd., S.9.

russischen Vorgaben und den eigenständigen chinesischen Beiträgen, die sich als so prägend erwiesen, dass das Volkskunsttheater Beijing auch als Guo-Lao-Cao-Theater bekannt war, da in den 1950-60er Jahren viele Werken von Guo Moruo, Lao She und Cao Yu produzierte, und diese Aufführungen auch eine Basis für den eigenen Stil des Theaters ausmachten. Drittens, „tief im Leben Erfahrungen sammeln“ spielte als eine grundsätzlich Regel eine wichtige Rolle in den Proben, diese tatsächlich aus dem Maoismus stammende Methode wurde als entscheidende Parallele auch im Stanislawski-System gesehen – bot aber auch Raum für Missverständnisse bezüglich anderer Eigenarten des Systems.

Zur Verwirklichung dieses ehrgeizigen Plans wurden alle Personen im Theater aufgerufen, möglichst viel zu lesen – Dramen von Gorki und Tschechow, chinesische Klassik und selbstverständlich *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, von der damals nur die Übersetzung des ersten Teils vorlag, *Im schöpferischen Prozess des Erlebens*. Bei den Proben strebten alle verstärkt nach Realismus. Am 27. Juli 1953 kündigte Jiao Juyin 25 Schauspielern an, die damals keine Aufführungen hatten, zusammen das Stanislawski-System zu lernen. 1954 wurde schließlich mit Platon Vladimirovich Lesli zum ersten Mal ein sowjetischer Experte eingeladen, um Proben zu leiten. Ouyang Shanzun, Geng Zhen (耿震), und Tian Chong (田冲) fanden sich an der Zentralen Theaterakademie ein, um dort an Leslis Regiekurs teilzunehmen. Im Dezember besuchten Zhao Yunru (赵韞如), Lan Tianye (蓝天野) und Zhang Tong (张瞳) dort einen Schauspielerkurs. Im Januar 1955 traf ein weiterer sowjetischer Experte, Boris Grigoryevich Kulnev, zur Ausbildung der Schauspieler am Volkskunsttheater ein. Zwischen Dezember und dem folgenden Juni wurde die Inszenierung *Yegor Bulichov und die Anderen*, von Maxim Gorki, unter der Führung von Kulnev geschaffen. Dies stellte für das Volkskunsttheater einen sehr wichtigen Wendepunkt im Kennenlernen und Anwenden des Systems dar. Jetzt leitete ein System-Experte ganz praktisch eine Probe, und für die Teilnehmer war es möglich, einige der Missverständnisse, die sich aus den unzureichenden Studien des Systems ergeben hatten, zu korrigieren. Die Details werde ich im zweiten Kapitel weiter ausführen. Danach wurde noch der Austausch verstärkt zwischen den Schülern, die

an der Zentralen Theaterakademie systemgerecht gelernt hatten, und dem Volkstheater, wo sie dann unterrichteten oder als Schauspieler verpflichtet wurden, und weitere Kurse von sowjetischen Experten zu absolvieren.

Es ist zu erkennen, wie bedeutend das 42-stündigen Gespräch für das Volkstheater Beijing war, als es sich das große Ziel setzte, dem Moskauer Künstlertheater und dem Stanislawski-System in Theorie und Praxis zu folgen. Aber wie viel die chinesischen Theaterleute davon tatsächlich beherrschten oder wie genau sie es verstanden, wird die Analyse im Folgenden weiter erläutern.

1.2 Jiao Juyin

Jiao Juyin fungierte als Oberspielleiter des Volkstheater Beijing, doch die Zahl seiner 16 Inszenierung lag laut Statistik⁶⁰, von der Gründung im Jahr 1952 bis zur Kulturrevolution 1966, doch auffallend hinter der von anderen Hausregisseuren zurück – Xia Chun (夏淳) inszenierte 31 mal, Ouyang Shanzun 29 mal und Mei Qian (梅阡) 24 mal. Dennoch wurde er als der wichtigste Regisseure gesehen, da er einerseits mehrere sehr berühmte Inszenierung hinterließ, die bis heute noch auf der Bühne zu sehen sind – *Der Drachenbartkanal*, *Das Teehaus*, *Cai Wenji* – andererseits versuchte er immer, nicht nur mit dem Stanislawski-System zu proben, sondern auch eine ideale Methode der Einbindung chinesischen Elemente zu finden, um das Ziel eines Moskauer Künstlertheater chinesischer Prägung zu erreichen. Daher waren seine Ansichten und Ergebnisse für das Erlernen des Systems und die Herausbildung der chinesischen Prägung des Volkstheater Beijing entscheidend.

Jiao Juyin wurde am 11. Dezember 1905 in Tianjin geboren, er hieß anfangs Jiao Chengzhi (焦承志). In der Theatergruppe der Grundschule nahm er Juying (菊影) als Künstlernamen an und änderte ihn später in Juyin. Er hatte immer großes Interesse

⁶⁰ Vgl. Volkstheater Beijing (Hrsg.): *Volkstheater Beijing 1952-2002* (北京人民艺术剧院 1952-2002), Beijing 2002, S.134-157. (Mit einer Inszenierungsliste des Volkstheater Beijing von 1952 bis 1966).

am Theater, so war beispielsweise seine erste akademische Handlung, kurz nach der Inskription an die Yanjing-Universität in Beijing, im Herbst 1924, ein Referat über Henrik Ibsen. Im Verlaufe seines Studiums veröffentlichte er zwei umfangreiche Artikel, „Eine Studie zu Ibsen“ (论易卜生) und „Eine Studie zu Molière“ (论莫里哀). Außerdem publiziert er seine Übersetzung von Carlo Goldonis *Mirandolina*.

Beruflich hatte er zuerst mit dem traditionellen Theater zu tun. Li Shizeng (李石曾), ein hoher KMT-Beamter und Mitstreiter des Republik China-Gründers Sun Zhongshans, hatte aus Geldern des Wiedergutmachungsfonds für die Schäden der Europäer während des Boxerkrieges 1900, im Jahre 1930 die reformorientierte Chinesische Theater- und Musikschule Beiping (北平中华戏曲音乐学校), gegründet, die einen Versuch darstellte, das brutale und extrem geschäftsorientierte System der alten Kaban abzulösen.⁶¹ Jiao Yuyin erhielt einen führenden Posten angeboten, um mitzuarbeiten, anstatt der alten Lehrlingsausbildung eine pädagogisch anspruchsvolle und systematische Theaterlehre mit einem allgemeenschulischen Curriculum aufzubauen. Neben der Theater-Fachausbildung und dem Instrumentalunterricht wurden auch die Schulfächer Chinesisch, Geschichte und Landeskunde sowie die Wahlsprachen Japanisch, Englisch, Russisch und Französisch unterrichtet, schließlich auch Bereiche aus dem unmittelbaren Umfeld der Bühne, wie Schminke, das Kostümwesen und Verwaltung. Für die Schüler sollten sich mehr Berufsperspektiven eröffnen, die Vielzahl an Fächern diene als Vorbereitung auf eine breite Alltagspraxis. Das hatte nichts mehr mit der überkommenen Theaterlehre bei einem alten Schauspieler oder in den Kaban-Nachwuchsfabriken zu tun, wo die Schüler – unfähig, ihre eigenen Namen zu schreiben – ausschließlich und vollkommen lebensfern für die Bühne trainiert und zum Erfolg geprügelt wurden – oder dem immensen Druck nicht mehr standhalten konnten und scheiterten. Im Verlaufe seiner Tätigkeit an der Theater- und Musikschule wurde Jiao Juyin intensiv mit den chinesischen Theatertraditionen konfrontiert, viele dieser Erfahrungen

⁶¹ Vgl. Gissenwehler, Michael: *Die Theaterlehre des Birnengartens. Die Ausbildung der Schauspieler für das Jingju (sog. Pekingoper) in Beijing von 1800 bis 1949 und Taipei von 1949 bis 1982*, Wien 1983, S.78ff.

flossen später in seine Dissertation ein, und in den 1950er Jahren in seine Experimente um ein neues Theater.

1935 verabschiedete sich Jiao Juyin von der Schule und begann im Fach Literaturwissenschaft ein Promotionsstudium an der Universität Paris. 1938 erhielt er den Dokortitel für die Dissertation *Le Théâtre Chinois D'aujourd'hui*, die als die erste Monografie in französischer Sprache über die systematische Darstellung des chinesischen Theaters zu sehen ist. Die Arbeit behandelt die beiden Formen des traditionellen wie auch des zeitgenössischen Theaters und ist in neun Kapitel gegliedert: Überblick über die Geschichte des chinesischen Theaters, Spielvorlagen, Schauspielweisen, Berufswesen, Ausbildung, Theaterbauten, besondere Ergebnisse, Reform und Ausblick.

Im Sommer des Kriegsjahres 1938 kehrte Jiao Juyin nach China zurück und zog nach Guilin, wo mit zahlreichen entwurzelten Kulturfachleuten der Theatermann der frühen Japan-Jahre, Ouyang Yuqian, die Reform lokaler Musiktheaterformen probierte. Jiao Juyin unterrichtete an der Universität Guangxi chinesische Literatur, Literaturgeschichte und Französisch. 1939 trat er zum ersten Mal als Regisseur in Erscheinung, zusammen mit Sun Shiyi (孙师毅) in der Produktion des Theaterstücks *In diesem Jahr* (一年间), von Xia Yan (夏衍). Im Verlaufe dieser Proben war seine Auffassung über das Theaterspiel deutlich erkennbar. Chen Yuan (陈原), der als Ratgeber für den Dialekt mitwirkte, berichtete über diesen forschen Regisseur:

Ich kann mich daran erinnern, dass er für uns immer wieder ausführte, wenn du einen Satz des Rollentextes sprichst, sollst du den Zuschauern auch viele Subtexte – das Unausgesprochene – anbieten. Manchmal durch Handlung, manchmal nur durch einen Wink, manchmal durch den Rhythmus des Satzes selbst, jedenfalls soll das Publikum mehr verstehen. Er hat mehrmals behauptet, das Theater ist eine Kunst des Handelns, und es sei falsch, die Zuschauer nur hören zu lassen, dass du die Rollentexte vorträgst. Gleichzeitig aber sei Theater auch eine besondere Kunst der Sprache, weil durch sie die reiche und komplizierte Innenwelt der Figur dargestellt werden kann.⁶²

⁶² Jiao, Shihong (焦世宏) und Liu, Xianghong (刘向宏): *Der Klassiker Jiao Juyin* (经典人物: 焦菊隐), Beijing 2007, S.67.

An diesem Abschnitt ist anzumerken, dass Jiao Juyin nach einer bestimmten Methode des Schauspielens strebte. In seinem Artikel „Das Theaterstück ‚Strafe‘ und seine Aufführung“ (《刑》及其演出), der am 11. April 1941 in *Ta Kung Pao* veröffentlicht wurde, erwähnte er erstmals das Stanislawski-System. „Das System ist eines der fortschrittlichen Instrumentarien für das Schauspielen, dadurch dieses seelisch belebt wird.“⁶³ Jiao Juyin schätzt das System einerseits als fortschrittlich ein, andererseits aber nur für das unmittelbare Theaterspiel, da er zu diesem Zeitpunkt sehr stark auf die Regiearbeit fokussiert und an anderen Aspekten des Systems uninteressiert war. Im August 1941 wechselte er in das Institut für Bildung in Guangxi, und inszenierte dort zwei Theaterstücke, *Das Gewitter* (雷雨), von Cao Yu, und *Ge Nenniang* (葛嫩娘), bevor er Ende des Jahres von Yu Shangyuan an die Fachschule für Theater in Jiang’an, Sichuan, verpflichtet wurde. Im Sommer 1942 betreute dort Jiao Juyin Shakespeares *Hamlet* als Abschlussaufführung. Der große Erfolg konnte gewisse grundlegende Meinungsverschiedenheiten nicht überdecken, die sich aus Versuchen ergaben, in die Arbeit des Regisseurs dreinzureden, was sich dieser mit Nachdruck verbat. Er verließ die Fachschule und Jiang’an in Richtung der Kriegshauptstadt Chongqing – wieder ein Treffpunkt auch von Kulturschaffenden aus dem ganzen Land und ein Schmelztiegel unterschiedlichster Ideen. In den Jahren 1942 bis 1945 hatte Jiao Juyin in Chongqing auch noch Zeit für Übersetzungen, darunter der Denkschrift von Nemirowitsch-Dantschenko – von Jiao Juyin als *Kunst Theater Leben*⁶⁴ bezeichnet – ferner von Theaterstücken von Tschechow, Gogol, Gorki und Béla Balázs, auch des Romans *Nana*, von Émile Zola, und von Charles Dickens *A Tale of Two Cities*. Diese intensive Tätigkeit förderte ein tiefes Verstehen von Nemirowitsch-Dantschenko, auch von Tschechow und seiner *Möwe*, sowie der Beziehung zwischen dem Regisseur, dem Dramatiker und Stanislawski. Obwohl schon eine chinesische Ausgabe des ersten Teils von *Die Arbeit des Schauspielers an*

⁶³ Jiao, Juyin: „Das Theaterstück ‚Strafe‘ und seine Aufführung“, in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.1, S.356.

⁶⁴ Die Englische Auflage heißt *My Life in the Russian Theatre* (übersetzt von John Cournos, London: Geoffrey Bles, 1968). Die ersten drei Kapitel dieser Denkschrift wurden auch von Dieter Hoffmeier ins Deutsche übersetzt, und in das Sammelwerk *Tschechow oder die Geburt des modernen Theaters*, Berlin/Köln 2011, aufgenommen.

sich selbst vorlag, übersetzte Jiao Juyin sie neu aus einer französischen Version. In seinem Artikel „Das Theaterleben Nemirowitsch-Dantschenkos“⁶⁵ findet sich folgende Aussage: „Nur durch das Inszenierungssystem von Dantschenko erreichte das Moskauer Künstlertheater seinen großen Erfolg, darauf baute das Stanislawski-System auf, und die Tschechow-Interpretation profitiert davon.“⁶⁶ Jiao Juyin hielt Nemirowitsch-Dantschenko offensichtlich für die Basis aller Erfolge des Moskauer Künstlertheaters, von Tschechow und dem Stanislawski-System. Für ihn war es wesentlich, die Perspektive auf Nemirowitsch-Dantschenko zu lenken, und durch ihn die Anderen zu verstehen. Tong Daoming, ein berühmter Übersetzer und Theaterkritiker in China, nimmt in seinem Artikel diesen Punkt wieder auf:

Wir müssen erkennen, dass Jiao Juyin in Chongqing Stanislawski nicht so tief wie Nemirowitsch-Dantschenko und Tschechow verstand. Damals hatte er schon ein paar wissenschaftliche Artikel über Nemirowitsch-Dantschenko und Tschechow veröffentlicht, aber fast alle Besprechungen und Beschreibungen Stanislawskis wurden erst im Rahmen der Analyse von Tschechow und Dantschenko erwähnt. In der ersten Phase des Kennenlernens des Stanislawski-Systems erhielt er seine Anregungen durch die Ideen von Nemirowitsch-Dantschenko über das Theater, und die Geschichte der Aufführung der *Möwe* von Tschechow.⁶⁷

Diese Ansicht, dass der Regisseur als die Basis der Inszenierung gilt, und das Stanislawski-System eher als eine zusätzliche fortschrittliche Schauspielweise dient, um die Gedanken des Regisseur umzusetzen, durchzieht die ganze praktische Theaterarbeit von Jiao Juyin. Außerdem sprach er sich immer für die Einheit zwischen dem Regisseur, Dramatiker und der entsprechenden Schauspielweise aus. Das führte wahrscheinlich zu einer grundlegenden Auffassung des Volkskunsttheater Beijing, einerseits in einer Inszenierung unbedingt nach Einheit zu streben, andererseits die angesprochene Beziehung zwischen Regisseur, Dramatiker und Schauspielweise in der Konzeption und im Probenprozess verstärkt zu

⁶⁵ 1946 in der Zeitschrift *Frühling-Herbst* (春秋) veröffentlicht.

⁶⁶ Jiao, Juyin: „Das Theaterleben Nemirowitsch-Dantschenkos“ (聂米洛维奇-丹钦科的戏剧生活), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.2, S.148.

⁶⁷ Tong, Daoming, Yang, Jinghui (杨景辉) u.a.: *Eine Studie der Schauspielschule des Volkskunsttheater Beijing* (论北京人艺演剧学派), Beijing 1995, S.43.

berücksichtigen.

Im Oktober 1945 ist Jiao Juyin als Lehrender an der Pädagogischen Fachhochschule Nordwest, in Lanzhou, anzutreffen. Ein paar Monate später zog die Institution wieder nach Beiping um, Jiao Juyin wurde zum Vorsitzenden des Faches Anglistik ernannt. 1947 inszenierte er *Nachtsyl*, von Maxim Gorki. Nach langem Studium entschied sich Jiao Juyin erstmals, in den Proben das Stanislawski-System anzuwenden, und tief in der Lebenswirklichkeit zu recherchieren, um sich gut mit den Verhältnissen der Unterschichten auszukennen und sie auf der Bühne lebensecht umsetzen zu können. Auch auf Grund des Erfolgs dieser Inszenierung gelang ihm am 1. November 1947 die Gründung des Hauses der Kunst in Beiping. Sehr erfolgreich lief auch das Theaterstück *Unter den Dachvorsprüngen in Shanghai* (上海屋檐下), von Xia Yan, das von Schauspielern aufgeführt wurde, die später auch im Volkskunsttheater Beijing tätig sein werden, unter anderen Yu Shizhi und Lan Tianye. Auf Grund der politisch instabilen Lage wurde das Haus der Kunst nach einigen Monaten Betrieb wieder aufgelöst, Jiao Juyin musste nach Shijiazhuang ausweichen, um einer Verhaftung zu entgehen.

Nach der Gründung der Volksrepublik Chinas 1949 unterrichtete er weiter an der Pädagogischen Universität in der Hauptstadt – die nun wieder Beijing genannt wurde – als Vorsitzender der Fächer Chinesische Literatur, Westliche Sprachen und Literaturen, und war Professor im Fach Musik und Theater. Im Jahr 1951 bot Jiao Juyin den Studierenden im Fach Theater einen speziellen Kurs an: „Eine Studie zum Stanislawski-System“. Das dazugehörige Lehrbuch einerseits entstand aus der Übersetzung von *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, von Zhang Min und Zheng Junli, andererseits wurde von Jiao Juyin auch die amerikanische und die russische Ausgabe befragt, er konzentrierte sich besonders auf das achte Kapitel, „Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glaube“. Hier wird der Schwerpunkt erkennbar, den er im Studium des Systems berücksichtigte. Ganz im Unterschied beispielsweise zu den vorgeschlagene Situationen, zu Phantasie oder Muskelentspannung, die die Probe von *Yegor Bulichov und die Anderen* – unter der Leitung des sowjetischen Experten Kulnev – kennzeichnet werden, dominierten hier Wahrhaftigkeit und

Glaube, die ein auf die Bühne echtes Leben oder Szenen echten Lebens zu schaffen unmittelbar bedingen.

Mitten in seiner Lehrtätigkeit erteilte Jiao Juyin die Einladung des Volkstheater Beijing – das damals noch im Verbund mit den anderen Abteilungen für Darstellende Künste organisiert war –, das Theaterstück *Der Drachenbartkanal*, von Lao She, zu inszenieren. Bei den Proben wandte Jiao Juyin dieselben Strategien an wie vorher schon bei *Nachtasyl* – tief im Leben zu recherchieren, und die Schauspieler eine Biographie ihrer Rolle schreiben lassen. Auf der Basis des Stanislawski-Systems entstand seine eigene Methode des Theaterspielens, die Xinxiang-Theorie. Aus diesen Gründen wurden Proben und Aufführungen von *Der Drachenbartkanal* nicht nur zum repräsentativen Erfolg für das Stanislawski-System, sondern auch ein erster Beweis für die besondere Eignung der Xinxiang-Theorie für chinesische Schauspieler.

1952 verließ Jiao Juyin endgültig die Pädagogische Universität Beijing und begann am Volkstheater Beijing als Oberspielleiter tätig zu sein. Seine Stanislawski-Studien kamen weiter voran. Außer den Monografien und Artikeln von Chinesen, in denen das System vorgestellt oder erläutert wurden, waren bislang nur zwei Übersetzungen der Werke Stanislawskis in China verfügbar, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1. Teil)* und *Mein Leben in der Kunst*. Um *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* vollständig lesen zu können, also den 2. Teil bezüglich des schöpferischen Prozesses des Verkörperns und der physischen Handlung, verschaffte sich Jiao Juyin eine russische Ausgabe, die er mit Hilfe eines Wörterbuchs studierte. Dadurch erfuhr er von der späteren Methode Stanislawskis, durch die physische die psychische Handlung zu wecken, und probierte sie im Jahr 1954 bei den Proben von *Klarer Himmel* (明朗的天) aus.

Der Regisseur analysierte und erklärte vor der Probe die Charaktere, die Gedanken und die Innenwelten der Figur, er beschreibt ihr Verhalten und Aussehen, außerdem bestimmte er die physische Handlung und die szenische Anordnung. Dann ließ er die Schauspieler alles nachahmen. Er wandte sogar Methoden der Konditionierung nach dem russischen Physiologen Iwan Petrowitsch Pawlow an, um die Theorie der

physischen Handlung zu erklären. Die Zwangshandlung sollte über jeder Einfühlung stehen.⁶⁸

Tatsächlich hatte Jiao Juyin bereits Fortschritte gemacht, weil er schon das Wesen des Systems – die Kooperation zwischen Innen- und Außenseite bei der Rollenvorbereitung – entdeckt hatte. Aber wegen seines abweichenden Verstehens von der originalen Meinung Stanislawskis waren diesen Proben nicht erfolgreich, Jiao Juyins Vorgehen wurde als „aus Teig Figuren knetend“ kritisch betrachtet.

1955 traf der sowjetischer Experte Boris Grigorjewitsch Kulnev am Volkstheater Beijing ein. Unter seiner Führung korrigierte Jiao Juyin im Verlaufe der Proben von *Yegor Bulichov und die Anderen* sein Verstehen des Systems. Diese praktischen Erfahrungen übten auch großen Einfluss auf seine späteren Inszenierungen aus, beispielsweise auf *Das Teehaus* (1958). Schon ab dem Jahr 1956 begann Jiao Juyin mit dem Theater chinesischer Prägung zu experimentieren. In der Anfangsphase übernahm er verstärkt Elemente der äußeren Form des traditionellen chinesischen Musiktheaters – Bewegung und Sprechweise –, bis er in der Folge sein Wesen zu übernehmen trachtete. Seine viel beachteten Aufführungen mit der Ästhetik und Schauspielweise chinesischer Prägung waren unter anderem die biographischen Stücke *Hufu* (虎符) (1957), *Cai Wenji* (1959) und *Wu Zetian* (1962), von Guo Moruo, sowie *Guan Hanqing* (关汉卿) (1958), von Tian Han (田汉). Manche dieser Produktionen sind noch heute im Original zu sehen, andererseits wird das Thema bevorzugt für die theatrale Gegenwart bearbeitet, so sind *Li Bai* (李白) (1991) und *Intimität* (知己) (2009) sehr beliebte aktuelle Inszenierungen. Auf Grund der Erfolge in den 1950er Jahren sowie der theatergeschichtlichen Bedeutung der Regie von Jiao Juyin wurde seine – auf dem Stanislawski-System basierende und durch die besondere chinesische Prägung ergänzte – Methode, 1985 von den fünf Verfassern Su Min, Zuo Lai, Du Chengfu, Jiang Rui und Yang Zhuqing zur Schrift *Eine Studie zur Regieschule von Jiao Juyin* zusammengefasst, vom Verlag Kultur und Kunst veröffentlicht, und als Regelwerk für die praktische Theaterausbildung

⁶⁸ Jiao, Liu: *Der Klassiker Jiao Juyin*, S.137.

empfohlen. Im Jahr 1991 stand dieses Werk im Mittelpunkt eines Diskussionsforums anlässlich des 40. Gründungsjubiläums der Schauspielschule des Volkskunsttheater Beijing.

Jiao Juyin verstarb am 28. Februar 1975, als politisch Verfolgter in den Chaosjahren nach der Kulturrevolution.

Bei der Übernahme einer neuen Theorie wird man von vielen Faktoren beeinflusst, das genaue Verstehen hängt nicht nur vom Schwierigkeitsgrad der Theorie oder der Klarheit des Ausdruckes des Verfassers ab, sondern auch vom vorhandenen Vorwissen, der Ideologie, bis hin zu den besonderen Vorlieben des Rezipienten. Eine Abweichung in diesen Punkten kann zu Missverständnissen zwischen Vorlage und deren Aufnahme führen. Dieser Fall trat auch während Jiao Juyins Studium des Systems ein.

In den 1940er Jahren begann Jiao Juyin Stanislawski und sein System zu studieren, aber anfangs galt sein hauptsächliches Interesse weder der Stanislawski-Lektüre im Original noch auf Chinesisch, sondern der Übersetzung der Schriften von Nemirowitsch-Dantschenko. Daher ist es nicht schwer, in seinem Verstehen bezüglich des Systems eine deutliche Spur von Nemirowitsch-Dantschenko zu finden. Außerdem spielten noch ein paar Monografien und philosophische Anschauung bei seinem Systemstudium eine einflussreiche Rolle. Ich werde dieses im Folgenden in vier Teile separat erläutern.

1.2.1 Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko

Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko war ein russischer Regisseur, der 1898 gemeinsam mit Stanislawski das Moskauer Künstlertheater gegründet hat. Nach Jiao Juyin hatte er vierfachen Erfolg: Im Kampf gegen das ältere System der Schauspielerausbildung, im Verzicht auf förmliche, oberflächliche, geschmacklose und inhaltslose Stücke, in der konstruktiven Kritik der überkommenen Schauspielweise – um die Beziehung zwischen Regisseur und Schauspieler neu zu

etablieren – sowie in der Auffassung, dass der ganze Theaterapparat der Aufführung zu dienen habe.⁶⁹ Deswegen hielt Jiao Juyin Nemirowitsch-Dantschenko für die Basis aller Erfolge des Moskauer Künstlertheaters, des Stanislawski-Systems und der Stücke von Tschechow. Mehrmals hat er seine Bedeutung in Artikeln erwähnt, beispielsweise:

Nur Nemirowitsch-Dantschenko, der ausgezeichnete Organisator und Leiter, kann gegen die schlechte Bedingungen ankämpfen, trotz aller Hindernisse, Misserfolge und dem Stress am Künstlertheater schafft er großartige Geschichten, günstige Bedingungen für Regisseure, die neue Regiekunst und Schauspielkunst zu entwickeln, und den Namen Stanislawski mit der weltweit wissenschaftlichsten und fortschrittlichsten Schauspieltheorie zu verbinden.⁷⁰

Bei der Erinnerung an Nemirowitsch-Dantschenko sollen wir lernen, dass der Erfolg immer davon abhängig ist, ob es eine Seele im Theater gibt, die mithilft, die Inszenierung auf den richtigen Weg zu bringen. Er hat ein Inszenierungssystem geschaffen, das einerseits die Entstehung des Stanislawski-Systems bedingte, andererseits die Dramatiker Tschechow und Gorki ermutigte, von denen wir viele Schätze erhalten haben.⁷¹

So wurden nicht nur Jiao Juyins Ideen bezüglich der Beziehung zwischen Regisseur und Schauspieler, sondern auch seine Kenntnisse vom Schauspiel insgesamt und des Stanislawski-Systems beeinflusst.

1.2.1.1 Über den Regisseur

Immer wenn Jiao Juyin die Aufgabe eines Regisseurs und seine Beziehung zu den Schauspielern erläuterte, fällt der große Einfluss von Nemirowitsch-Dantschenko auf seine Vorstellung von Theater auf. So hat Nemirowitsch-Dantschenko in seiner Denkschrift eine bemerkenswerte Konsequenz für die Arbeit des Regisseurs angedacht:

⁶⁹ Vgl. Jiao, Juyin: „Nachwort von *Kunst. Theater. Leben.*“ (《文艺·戏剧·生活》译后记), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.2, S.129f.

⁷⁰ Ebd., S.130.

⁷¹ Jiao: „Das Theaterleben Nemirowitsch-Dantschenkos“, S.138.

Eine meiner Lieblingsthesen, die ich schon oft wiederholt habe, lautet, der Regisseur muss im Schaffen des Schauspielers *sterben*. Wie viele und reichhaltige Anregungen er dem Schauspieler auch gegeben haben mag – und viel zu oft kommt es vor, dass der Regisseur die ganze Rolle bis in die kleinsten Details vorspielt, der Schauspieler sie nur zu kopieren und nachzuspielen braucht –, kurz, wie tief und gehaltvoll das Einwirken des Regisseurs auf den Schaffensprozess des Schauspielers auch gewesen sein mag, seine Spur darf nicht sichtbar bleiben. Für einen solchen Regisseur ist es der schönste Lohn, wenn sich der Schauspieler dermaßen in die Vorgaben des Regisseurs eingelebt hat, das er selber nicht mehr weiß, was er vom Regisseur eigentlich empfangen hat.

„Wenn das Weizenkorn nicht in die Erde fällt und stirbt, so bleibt es allein; wenn es aber stirbt, bringt es reiche Frucht.“

Dieses Bibelwort passt im tiefsten Sinn völlig auf die Zusammenarbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler. Wenn sich ein Schauspieler die Vorgaben des Regisseurs nur *einprägt*, wenn er lediglich bestrebt ist, sie *auszuführen*, ohne in das Vorgegebene tief einzudringen und es mit eigenen schauspielerischen Emotionen zu füllen, dann bleibt alles, was der Regisseur vorgegeben und demonstriert hat, äußerlicher Flitter, der nicht organisch mit der ganzen Figur verschmilzt. Das Samenkorn bleibt allein. Es verfault nicht. Dies führt häufig zur Ansicht, ein Regisseur solle nicht vorspielen, es sei schädlich.

Muss man denn erwähnen, dass ein solcher Regisseur schauspielerische Fähigkeiten besitzen muss? Im Grunde genommen muss er sogar ein profunder und vielseitiger Schauspieler sein.⁷²

Diese Metapher hat Jiao Juyin tief beeindruckt, mehr als einmal hat er in Artikeln über Nemirowitsch-Dantschenko diese seine Auffassung bezüglich Aufgaben und Ziele eines Regisseurs wiederholt. Seiner Meinung nach soll der Regisseur nicht isoliert schöpferisch sein, sondern seine Weisheit, Erfahrung, das Konzept und die Kreativität mit den Schauspielern verschmelzen lassen.⁷³ Obwohl der Regisseur vor der Probe bereits ein Konzept entwickelt hat, darf er seine Idee nicht einfach den Gedanken der Schauspieler aufdrängen. Er muss durch Erklärung, Beispiele, Hinweise und Erschließung die Schauspieler seine Meinung behutsam aufnehmen lassen, nur dann können sie als aktive Figur handeln.⁷⁴ Um dieses Ziel zu erreichen, vertrat Jiao Juyin die vergleichbare Meinung, dass ein Regisseur auch Schauspieler sein solle, und es liegt an jedem Schauspieler, sich „nicht nur in eine Rolle, sondern

⁷² „Nemirowitsch-Dantschenko, Stanislawski“, in Dieter Hoffmeier: *Tschechow oder die Geburt des modernen Theaters*, S.186f.

⁷³ Vgl. Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.226.

⁷⁴ Ebd., S.227.

in alle Rollen, in das ganze Leben des Stückes einzuleben.“⁷⁵ Diese Funktion des Regisseurs hatte Nemirowitsch-Dantschenko vorgegeben: „Er ist derjenige, der zeigt, wie man spielen muss, so dass man ihn als regieführenden Schauspieler oder als den regieführenden Pädagogen für Schauspieler bezeichnen kann.“⁷⁶

Zweitens soll der Regisseur als ein Spiegel wirken:

Seine wichtige Fähigkeit ist das Gespür für die besondere individuelle Veranlagung eines Schauspielers. Er muss im Arbeitsprozess unablässig verfolgen, wie sie die Absichten des Autors und des Regisseurs spiegelt, was bei ihm herauskommt und was nicht, wohin dessen Phantasie und Verlangen neigt und bis zu welcher Grenze man die eine oder andere Aufgabe durchsetzen kann. Zugleich muss er auch das Wollen des Schauspielers berücksichtigen und ihm eine Richtung geben, eine Richtung, die jener nicht als Zwang empfindet.⁷⁷

Bei Proben hatte Jiao Juyin diese Anschauung immer durchgehalten. Obwohl er sich nach genügender Vorbereitung bereits über die Figuren und das Leben ausreichend informiert und einen genauen Plan entwickelt hatte, musste er bei der Interpretation und dem Austausch mit den Schauspielern ihre Individualität und Begabung berücksichtigen:

Wenn der Abstand zwischen der Erwartung des Regisseurs und der Darstellung der Schauspieler groß wird, soll der Regisseur seine äußere Handlung nicht korrigieren, sondern den Grund suchen: Wer hat falsch verstanden, der Regisseur oder der Schauspieler? Wenn bei den Schauspielern Missverständnis auftreten, dann sind dogmatische Kritik, Eingreifen, Vorwurf oder zwanghafte Korrektur sinnlos, weil sie die Schauspieler leicht in Depression und Kreativitätslosigkeit führen. In diesem Moment soll der Regisseur der Qualität der Schauspieler (z.B. Bewusstsein sozialer Klasse, kulturelles Niveau, Bühnenerfahrung, Eigenschaften usw.) nach sie weiter unterrichten und führen. Wenn der Regisseur falsch liegt, soll er seinen Plan und seine Meinung korrigieren. In diesem Fall werden sich Regisseur und Schauspieler gegenseitig anregen und zusammen schaffen.⁷⁸

⁷⁵ Jiao, Juyin: „Wie ich *Der Drachenbartkanal* probte“ (我怎样导演《龙须沟》), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.2, S.180.

⁷⁶ „Nemirowitsch-Dantschenko, Stanislawski“, in Dieter Hoffmeier: *Tschechow oder die Geburt des modernen Theaters*, S.186f.

⁷⁷ Ebd., S.187.

⁷⁸ Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.227.

Der letzte Punkt des dreifunktionalen Wesens des Regisseurs ist Nemirowitsch-Dantschenko nach die Organisation:

Das Schauspiel zuerst berücksichtigt und es mit der ganzen Szenerie ringsum zu einem harmonischen Ganzen verschmilzt. In dieser organisatorischen Arbeit ist er unumschränkter Herrscher. Auch wenn er dem Schauspieler dient, wo er sich dessen individuellen Anlagen unterwerfen muss und sich auch den individuellen Qualitäten des Bühnenbildners zu beugen hat, auch unablässig die Forderungen der Theaterleitung einzukalkulieren hat, letzten Endes ist er doch der wahre Herr über die Aufführung.⁷⁹

In diesem Abschnitt wird die dialektische Wunscheigenschaft eines Regisseurs ersichtlich. Einerseits ist er Beherrscher, andererseits darf er wegen seiner leitenden Stellung nicht Diktator sein. Im Gegenteil muss er jeden Teil der Inszenierung beispielsweise Schauspieler, Bühnenbild, Musik, Beleuchtung usw. abschätzen, sie vernetzen und harmonisieren können, um sein Konzept schließlich zu verwirklichen. Diese demokratische Leitung wurde von Jiao Juyin immer als das wichtigste Prinzip des Regisseurs gesehen. Er hielt diese Beziehung zwischen Regisseur und Schauspieler für eine bedeutsame Basis, wenn man bei der Probe das Stanislawski-System verwenden möchte.⁸⁰

Außer in der Regieanschauung wurde diese Methode von Jiao Juyin auch konkret bei Proben eingesetzt. Am Moskauer Künstlertheater war Nemirowitsch-Dantschenko auch für den literarischen Bereich zuständig – er wählte die Stück aus, erforschte das Motiv eines bestimmtem Dramas und machte die Innenwelt des Dramatikers nachvollziehbar, jedenfalls strebte er in seinen Inszenierungen nach unbedingter Werktreue. Daher spielte die Vorbereitungsphase, wie Stück- oder Figurenanalyse, für ihn eine wichtige Rolle.

Als Jiao Juyin 1947 mit dem *Nachtasyl*, und 1951 mit *Der Drachenbartkanal* versuchte, das Stanislawski-System zu praktizieren, führte er auch eine Vorbereitungsaufgabe wie Nemirowitsch-Dantschenko ein. Er ließ die Schauspieler

⁷⁹ „Nemirowitsch-Dantschenko, Stanislawski“, in Dieter Hoffmeier: *Tschechow oder die Geburt des modernen Theaters*, S.188

⁸⁰ Vgl. Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.226.

Tagebücher schreiben, in denen sie die Biografie ihrer Figuren vervollständigten. Sie sollten sich mit den Hintergründen, wie Herkunft, Ausbildung, Arbeit und Lebensproblemen intensiv auseinandersetzen. Dann wurde am Runden Tisch gemeinschaftlich analysiert, schließlich standen das Motiv des Stücks und die Figurencharakteristika fest. Dieser innige Austausch stellt eine starke Anlehnung an die Praxis der Regiearbeit von Nemirowitsch-Dantschenko dar. Um es noch einmal zu betonen, auch Stanislawski beschäftigte sich gemeinsam mit seinen Schauspielern grundlegend mit dem Studium von Stück und Figuren, und doch war es Nemirowitsch- Dantschenko, der Jiao Juyins Vorgehen massiv beeinflusste.

1.2.1.2 Über das Schauspielen

Obwohl Nemirowitsch-Dantschenko eher als Regisseur galt, sah ihn Jiao Juyin aber auch als bedeutsamen Mitentwickler des Stanislawski-Systems. 1891 wurde Nemirowitsch-Dantschenko zum Unterreicht an die Fachschule für Musik eingeladen. Um gegen die überkommenen Gewohnheiten des Schauspieltrainings zu kämpfen, hatte er dort eine neue Methode des Schauspielens und ein neues Inszenierungssystem entwickelt.

Laut Jiao Juyins Zusammenfassung vertrat er folgende Erneuerungen: Intuitionstraining, Training des Infizierens, Gesetz der inneren Rechtfertigung, Einfachheit und Wahrhaftigkeit sowie Abbau der Spiellastigkeit.⁸¹ Diese Ideen haben Jiao Juyin in schauspielerischer Hinsicht stark beeinflusst, auch wurden sie zur Basis dafür, später die Theorien von Stanislawski zu übernehmen.

An erster Stelle steht die Intuition. In Nemirowitsch-Dantschenkos Denkschrift galt sie als Basis für die Rezeption eines Stücks und die Entstehung einer Rolle in den Gedanken eines Schauspielers. Doch dominierte noch das alte oberflächliche Schauspiel, gegen das sich der relativ abstrakte Gedanke von Intuition schwer durchsetzen konnte, auch für einen wissenschaftlichen Ansatz fehlten noch die

⁸¹ Vgl. Jiao: „Das Theaterleben Nemirowitsch-Dantschenkos“, S.152f.

Grundlagen. „Deshalb bleibt bei Proben vorläufig nur ein einziger Weg – den Schauspieler mit Absichten, Bildern, Gestalten und psychischen Schattierungen zu infizieren, teils durch Erläuterung, teils durch direktes Demonstrieren, durch Vorspielen.“⁸² Später definierte er diesen Ansatz als Gesetz der inneren Rechtfertigung. Nach Jiao Juyin kann dies auch als Basis des Stanislawski-Systems gesehen werden: „das unbewusste Wirken der Natur durch die bewusste Psychotechnik des Schauspielers anzuregen“.⁸³ Natürlich hat Stanislawski parallel auch konkrete Techniken entwickelt, durch die ihre gemeinsamen Ziele verwirklicht werden können, aber auf jeden Fall ist der Ursprung der Schauspieltheorien in derselben Denkwerkstatt entstanden.

Sehr wichtig ist Wahrhaftigkeit. In seiner Denkschrift hat Nemirowitsch-Dantschenko damals sein Streben nach Natürlichkeit ausführlich erklärt:

Der Schauspieler des alten Theaters spielt lediglich ein Gefühl (Liebe, Eifersucht, Hass, Freund und so weiter), oder er spielt Worte, betont sie und schmückt sie mit Bedeutsamkeit aus, oder er spielt abstrakt eine Situation, eine lächerliche oder eine dramatische, oder eine Stimmung oder ein körperliches Befinden. Kurz gesagt, in jeder Minute seiner Anwesenheit auf der Bühne spielt er unbedingt etwas, demonstriert etwas. Unsere Forderungen an den Schauspieler hingegen: keine Spiellastigkeit, ganz entschieden nicht. Weder bei Gefühlen noch bei Stimmungen, bei Situationen, im Stilistischen, auch nicht bei Worten und bei den Figuren. Es muss alles aus der individuellen Veranlagung des Schauspielers selbst hervorgehen, aus dem Individuellen, das von Schablonen frei ist.⁸⁴

Dieses Prinzip wurde auch von Jiao Juyin weitergeführt. Immer wieder hat er als Regisseur auf den Proben von *Der Drachenbartkanal* beim Schauspielern Natürlichkeit verlangt. Seiner Meinung nach ist die erste Aufgabe eines Schauspielers, sein Bewusstsein, etwas zu spielen, zu vernichten. Er sah den Prozess

⁸² „Nemirowitsch-Dantschenko, Stanislawski“, in Dieter Hoffmeier: *Tschechow oder die Geburt des modernen Theaters*, S.185.

⁸³ Jiao: „Das Theaterleben Nemirowitsch-Dantschenkos“, S.154.

⁸⁴ „Nemirowitsch-Dantschenko, Stanislawski“, in Dieter Hoffmeier: *Tschechow oder die Geburt des modernen Theaters*, S.189f.

der Probe als eine Fortsetzung des Erlebens im Alltagsleben an, damit die Schauspieler das Gefühl haben, dass sie nicht etwas proben, sondern einfach leben. Dem wäre zu ergänzen, dass ein auf der Bühne lebender Darsteller keinesfalls Schauspieltechniken benutzen durfte, darauf hat Jiao Juyin bei den Proben besonders geachtet.⁸⁵ Daher unterstrich er die freie Handlung des Schauspielers, ohne seine szenische Anordnung von Probenanfang an festzulegen. Gleichsam als Hilfe von Außen bot er den Schauspielern eine möglichst authentische Umgebung und Atmosphäre an. Beim *Drachenbartkanal* ließ er die Geräusche von Handwerksbetrieben in voller Lautstärke einspielen, denn das Gebiet um den originalen Drachenbartkanal bestand aus einem Handwerkerviertel. Die Schauspieler sollten in dieser geräuschvollen Umgebung vergessen können, dass sie spielen oder etwas eigens vorzeigen.⁸⁶ Natürlich entsprach das Ziel der Inszenierung von Jiao Juyin diesen konkreten Ansprüchen, das echte Leben auf die Bühne zu bringen. Das Prinzip des Schauspielens soll sich nach Jiao Juyin von der Spiellastigkeit zum Leben verschieben, diese – nicht ganz von Missverständnissen freie – grundlegende Interpretation des Stanislawski-Systems war tatsächlich schon wesentlich früher bei Nemirowitsch-Dantschenko angelegt.

Dann findet sich noch ein Ansatz, der später sich zur Basis der Theorie von Jiao Juyin entwickeln wurde, aber nicht unbedingt von Nemirowitsch-Dantschenko stammte. Als Jiao Juyin die Theorie Gesetz der inneren Rechtfertigung erläuterte, hat er die Aufgabe oder das Ziel eines Schauspielers wie folgt bestimmt. Der Schauspieler soll sich in die Rolle einleben, durch eine der Kooperation von Stanislawski vergleichbaren Methode die Individualität der Rolle – zweite Naturanlage – kontinuierlich übernehmen, bis sie gleich seiner eigenen Individualität – erste Naturanlage – geworden ist. Seine Begründung, warum die Eigenschaft der Rolle in eine zweite Naturanlage übergehen kann, war, dass ein Mensch eigentlich jede Arte der Eigenschaft besitzt, aber wegen der unterschiedlichen Ausbildung oder den Hintergründen der Familie oder des Lebens sind manche besonders

⁸⁵ Vgl. Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.237f.

⁸⁶ Ebd., S.234.

offensichtlich entwickelt, andere zurückgetreten. Daher muss ein Schauspieler Anreize in allen Phasen finden, die eine gewisse Eigenschaft sichtbar fördern können, und sie miteinander verbinden und zu einem Ganzen werden lassen. Das werde einem dabei helfen, seine zweite Naturanlage aufzurufen.⁸⁷ Ob diese Erläuterung einer Auffassung von Nemirowitsch-Dantschenko gleichkommt, konnte ich mit keinem Nemirowitsch-Dantschenko-Original meiner Materialien bestätigen. Aber dieser Modus – das Bewusstsein der Trennung von erster und zweiter Naturanlage, die Beziehung zwischen äußerer Umgebung und individueller Eigenschaft, der unterschiedliche Zustand des Charakters eines Menschen – wurde für ihn später zur grundlegenden Basis der Theorie Stanislawskis und seiner eigenen Xinxiang-Theorie. Ein abweichender Punkt kann aber darin gesehen werden, dass er künftig diesen relativ abstrakten und psychologischen Begriff nicht mehr erwähnte, und die materialistischen Faktoren – wie Umgebung und soziale Klasse – viel mehr aufwertete. Das werde ich im folgenden Abschnitt erklären.

1.2.2 Die Geburt der Rolle von Zheng Junli

Wie vorhin bereits angedeutet, ist *Die Geburt der Rolle* (1947), von Zheng Junli, eine Zusammenfassung der Grundlagen des Stanislawski-Systems. Dabei fügte er auch zahlreiche Beispiele hinzu, die von ihm selbst stammten oder die er von anderen Schauspielern übernommen hatte, um das System zu erläutern. Als einer der frühesten Übersetzer von *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* sowie als ein erfahrener Regisseur und Schauspieler war er sicherlich dafür prädestiniert, eine Monografie dieser Art zu verfassen. Tatsächlich spielte dieses Werk eine wichtige Rolle für chinesische Theaterleute, die am Stanislawski System interessiert waren, doch zu jener Zeit nur auf wenige Schriften zurückgreifen konnten. Auch Jiao Juyin war ein Leser von Zheng Junli – die Spuren sind in seinen späteren Schriften immer klar erkennbar.

In *Die Geburt der Rolle* hat Zheng Junli einerseits seine schauspielerische

⁸⁷ Vgl. Jiao: „Das Theaterleben Nemirowitsch-Dantschenkos“, S.153f.

Bestrebung ausgedrückt, die – gleich jener von Stanislawski – Schablonen bekämpften, die Handlung der Rollen begründeten und die Innerlichkeit der Figuren entwickelten; andererseits hat er ein paar Techniken des Systems – die Situation, innere Vorstellungsbilder, Aufgabe und Abschnitte, emotionale Materialien und mehr – eingefügt und durch Beispiele veranschaulicht. Weil der Großteil des Inhalts eigentlich aus nicht viel anderem als aus Stanislawski besteht, werde ich im Folgenden nur ein paar Punkte, die sicherlich Jiao Juyin tief beeindruckten, auswählen und ihre mögliche Beziehung erklären.

Erstens, der Grund für den Übertritt eines Schauspielers in eine Rolle. Nach dem letzten Abschnitt bezüglich Nemirowitsch-Dantschenko ist bereits die Meinung von Jiao Juyin ersichtlich geworden. Eine Menge von charakterlichen Eigenschaften ist in der Erfahrung eines Schauspielers angelegt, auf Grund bestimmter Anreize wird jene Eigenschaft, die der Figur im Stück entspricht, geweckt, und ermöglicht es dem Schauspieler, mit dieser zweiter Naturanlage eine wahrhaftige Rolle zu kreieren. Diese Auffassung stammt nun weder von Nemirowitsch-Dantschenko noch von Stanislawski, und wird hier nicht weiter ausgeführt. Doch für Zheng Junli stand eindeutig fest:

Ich stelle eine Hypothese auf, dass Keimlinge aller Art von Eigenschaften wahrscheinlich im Herz eines Mensch – des Schauspielers – vorhanden sind, aber der Wuchs der Meisten wird gestoppt, sie sind vergessen, bleiben aber immer als ein Ansatz bestehen, obwohl sie sich dem realistischen Leben des Menschen nicht anpassen können. Nur einige wachsen wegen ihrer guten Anpassung und werden zur Eigenschaft dieses Menschen in einem gewissen Zeitraum.⁸⁸

Er zitierte sogar einen Abschnitt aus *Der Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, um seine Meinung zu unterstreichen:

Der Schauspieler ist weder das eine noch das andere. Er steht für sich, ein Mensch von mehr oder minder ausgeprägter innerer und äußerer Individualität. In der Natur des betreffenden Schauspielers liegt vielleicht weder Arkaschkas Durchtriebenheit noch Hamlets Edelsinn, doch der Same, der Keim fast aller menschlichen Qualitäten und

⁸⁸ Zheng: *Die Geburt der Rolle*, S.35.

Laster ist in ihr vorhanden.

Die Kunst und die Psychotechnik des Schauspielers müssen darauf hinzielen, auf natürlichem Wege die Samenkörnchen der angeborenen menschlichen Qualitäten und Laster in sich aufzufinden und sie dann für diese oder jene Rolle großzuziehen und zu entwickeln.

So wird also die Seele der auf der Bühne dargestellten Person vom Schauspieler aus den lebendigen menschlichen Elementen der eigenen Seele, aus eigenen emotionalen Erinnerungen und anderen mehr kombiniert und geformt.⁸⁹

Eigentlich zog Stanislawski im Original aus diesen Abschnitten noch eine andere wesentliche Schlussfolgerung: „Sorgen Sie als dafür, dass Sie die Mittel und Methoden kennenlernen, um erstens Ihrer Seele das emotionale Material zu entlocken und um zweitens aus diesem Material die unzähligen Kombinationen menschlicher Seelen, Charaktere, Gefühle und Leidenschaften Ihrer Rollen zu schaffen.“⁹⁰ Das heißt, das Grundlegende sind die emotionalen Materialien, auf denen dann die unterschiedlichen Charaktere, Eigenschaften und Seelen fußen. Im Vergleich dazu sieht Zheng Junli die Charaktere oder Eigenschaften direkt als die Basis. Daher ist verständlich, dass bei ihm sofort von Emotion auf Eigenschaft gewechselt werden kann. Auch das Verstehen von Jiao Juyin weicht diesbezüglich vom Stanislawski-System ab. Es ist schwer festzustellen, wer von Jiao Juyin und Zheng Junli wen beeinflusste, oder ob diese gleiche Meinung vielleicht einfach eine Koinzidenz darstellt. Auf jeden Fall bildete diese Auffassung später eine grundlegende theoretische Basis, die in gewissem Maße die Rezeption des Stanislawski-Systems beeinflusste – und zu Missverständnissen führte.

Zweitens, der mögliche Ursprung der Xinxiang-Theorie. Diese von Jiao Juyin 1951 im Verlaufe der Proben zu *Der Drachenbartkanal* aufgestellte und praktizierte Theorie wird als eine kreative Weiterentwicklung des Stanislawski-Systems und als ein wesentlicher Grund für dessen Erfolg gesehen. Die Bedeutung von Xinxiang und den konkreten Inhalt dieser Theorie werde ich im folgenden Abschnitt erklären, hier

⁸⁹ Zheng: *Die Geburt der Rolle*, S.36.

Das Original befindet in: Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.203.

⁹⁰ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.203.

sollen nur die Gemeinsamkeiten der Auffassungen von Zheng Junli (Stanislawski) und Jiao Juyin betrachtet werden – letzterer hat Xinxiang und die davon beeinflussten Produktionen unbestritten zu großem Erfolg geführt.

In *Die Geburt der Rolle* hatte Zheng Junli sein Ziel der Vorbereitungsphase derart beschrieben:

Wonach ich bei der Figurenanalyse strebe, ist nicht nur ein völlig organisches Charakterbild oder eine innere Gestalt, die man durch das Verfassen einer Biografie oder anderer Methoden erreichen kann, sondern auch die äußerliche Gestalt, die ein Schauspieler mit seinem Körper bestimmen muss. Die innere Gestalt eines Menschen ist nur ein Embryo, das Resultat aber der körperlich entstehende echte Mensch.⁹¹

Kurzum, ein Schauspieler soll bei der Figurenanalyse und Vorbereitung gleichzeitig die Innen- und Außenseite einer Gestalt berücksichtigen, um einen lebendigen Menschen zu formen. Diese Auffassung, eine Gestalt zu zerteilen, und das Ziel, durch das Zusammenfügen beider Seiten einen lebendigen Menschen – die Rolle – zu schaffen, ist nichts anderes als Jiao Juyin mit seiner Xinxiang-Theorie gemeint hat. Aber die Xinxiang-Theorie bringt einen Unterschied mit ein, während nach Zheng Junli diese zwei Seiten mit zwei Phasen korrelieren: Vorbereitungsphase – Innenseite, und Probe – Außenseite, soll nach Jiao Juyin bereits von der Vorbereitungsphase an die äußere Gestalt mit aufgebaut werden. Nur dann darf ein Figurenentwurf als Xinxiang bezeichnet werden.

Außer der ähnlichen theoretischen Basis stimmten Zheng und Jiao auch in den Schritten überein, wie ein Schauspieler eine Rolle erschaffen kann. Zheng Junli beschreibt seine Methode in seiner Monografie, „in einfachen Worten, der Schauspieler soll eine Gestalt in sich gebären, dann erst kann er bei der Probe die Gestalt in eine Rolle transformieren“.⁹² Jiao Juyin bietet eine analoge Zusammenfassung für seine Xinxiang-Theorie: „Ein Schauspieler muss zuerst ein Xinxiang in sich leben lassen, dann kann er sich umgekehrt in das Xinxiang

⁹¹ Zheng: *Die Geburt der Rolle*, S.68.

⁹² Ebd., S.74.

einleben“⁹³ – eine Rolle wird geschaffen. Aus diesen zwei Beschreibungen kann man ableiten, dass der Prozess, eine Rolle vorzubereiten und zu erschaffen, vergleichbar ist, also in einem ersten Schritt eine abstrakte Gestalt zu formen und in einem zweiten den Übergang von der Gestalt zur Rolle zu meistern.

Die Anfangsproben sind für beide besonders bedeutsam. Denn ganz gleich, wie ein Schauspieler zuvor die Gestalt seiner Figur vorbereitet hat, er muss sie in der einschränkenden Umgebung des Stückes konkret und körperlich überprüfen und regulieren. Zheng Junli galt diese realistische Umgebung als eine Bedingung, durch die eine Gestalt von körperlos in körperlich übergehen kann.⁹⁴ Auch hat Jiao Juyin bei der Probe von *Der Drachenbartkanal* noch einmal unterstrichen, so lange ein Schauspieler nicht am stinkenden Kanal lebte, und noch keine Erfahrung mit den vorgeschlagenen Situationen des Stückes hatte, werde sein Xinxiang nicht reif und lebendig sein.⁹⁵ Daher ist ersichtlich, dass diese Anfangsphase der Probe, oder die Phase, wenn die Schauspieler beginnen, in einer dem Stück entsprechenden Umgebung zu leben, für ihre Rollenfindung eine entscheidende Zeit ist.

Hinzuzufügen ist, dass beide Theatermacher eine Tendenz aufweisen, den Terminus vorgeschlagene Situationen des Stanislawski-Systems mit einer konkreten Umgebung gleichzusetzen. Zheng Junli meinte etwa, dass diese von einem Bühnenbild, der Beleuchtung, den Kostüme, Requisiten, und Geräuschen zusammen erschaffene Umgebung eine Materialisierung der vorgeschlagenen Situationen ist.⁹⁶ Ob dieses Verstehen Jiao Juyins Rezeption des Stanislawski-Systems beeinflusst hat, ist schwer zu beweisen, aber sein vergleichbares Missverständnis könnte schon bestätigen, dass ein möglicher Einfluss keine wilde Vermutung ist.

⁹³ Yu, Shizhi: *Yu Shizhi über die Schauspielkunst* (于是之论表演艺术), Beijing 1987, S.90.

⁹⁴ Vgl. Zheng: *Die Geburt der Rolle*, S.69.

⁹⁵ Vgl. Jiao: „Wie ich *Der Drachenbartkanal* probte“, S.187.

⁹⁶ Vgl. Zheng: *Die Geburt der Rolle*, S.69.

1.2.3 Mensch-Umwelt-Beziehung

Für die Betrachtung der Faktoren, die bei der besonderen Rezeption des Systems auftreten, sollte auch ein Abschnitt „Wie ich das Stanislawski-System begreife“ (怎样认识斯坦尼斯拉夫斯基体系) aus dem Artikel „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, von Jiao Juyin, berücksichtigt werden, in dem Folgendes geschrieben steht:

Man muss gründlich verstehen, dass die Essenz des Stanislawski-Systems dem dialektischen Materialismus vollkommen entspricht. [...] Das Stanislawski-System ist organisch und verfügt über die innere Kontinuität und Möglichkeit, sich weiter zu entwickeln – wie der Satz, den wir im letzten Abschnitt zitiert haben, hinweist, dass diese Theorien nicht auf einmal vollständig geschaffen, sondern während einer langen Zeit der Praxisnähe kontinuierlich reguliert und schließlich geformt wurden.

Vielleicht ist Stanislawski dieser Umstand gar nicht aufgefallen, denn in seinem Werke erwähnte er niemals den dialektischen Materialismus, aber Anbetracht des ganzen Systems können wir zweifellos feststellen, dass das System den dialektischen Materialismus berücksichtigte. [...] Zum Beispiel wies er meiner Meinung nach in den Theorien bezüglich des Rollenschaffens darauf hin, dass die Eigenschaften eines Menschen als einer natürlichen, sozialen und selbständigen Person von der sozialen Klasse und den Lebensumständen in dieser Klasse entschieden werden. Der Grund, warum sich A von B unterscheidet ist, liegt im Umfeld der sozialen Klasse, in der A lebt. Die von Geburt an vorhandene Beschaffenheit der Person wurde nach und nach vernichtet, gleichzeitig bildeten sich die anderen Eigenschaften. Diese Eigenschaften, die für A auf Grund des Umfelds nach dem Geburt langsam entscheidend wurden, sind die, die in dem anderen Umfeld der sozialen Klasse, in der B lebt, wertlos werden. Daraus ist zu folgern, dass eine Persönlichkeit nach Stanislawski veränderbar ist. Solange das Umfeld seiner sozialen Klasse gewechselt werden kann, und ein gewisses Maß an Bildung vorhanden ist, können die Eigenschaften, die in einem bestimmten Umfeld für A verstärkt vorhanden sind, für B abgebaut werden, auch wenn sich die für A nicht mehr vorhandenen Eigenschaften wieder entwickeln. Auf diesem Grund ist das System ein überzeugendes Gegenargument, dass das erste Ich sich nicht zum zweiten Ich entwickeln kann. [...] Nach seiner Theorie können die Eigenschaften, die der Figur entsprechen, aber wegen des Alltagslebens schon vernichtet worden sind, dennoch tief im Leben, vollständig und dem Geist nach im Umfeld, in dem die Figur lebt, vorhanden sein.⁹⁷

An diesem Zitat ist entscheidend, dass Jiao Juyin das Stanislawski-System als dem dialektischen Materialismus entsprechend sah, obwohl Stanislawski niemals darüber

⁹⁷ Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.223f.

geschrieben hat. Weiter argumentiert Jiao Juyin, dass das System konsequent weiter entwickeln wurde, andererseits auf geodeterministischen Ideen fußte. Dem System nach wird die Eigenschaft des Menschen von seiner sozialen Klasse und seinem Lebensumfeld entschieden. Ob dieses Argument tatsächlich dem System entspricht, analysiere ich später. Zuerst werde ich die Theorie weiter erläutern.

Als Voraussetzung sollten die ideologischen Bestandteile in China berücksichtigt werden – Marxismus, Leninismus und Maoismus. Während der Marxismus vor allem als ein dialektischer Materialismus gesehen wird, sind die Aspekte der sozialen Klasse des Leninismus, der aus dem Marxismus entstanden hat, hervorzuheben. Wie „Stalin erklärte, dass Leninismus nicht bloß ‚die Anwendung des Marxismus auf die eigenartigen Verhältnisse in Russland sei‘, sondern er sei vielmehr ‚der Marxismus der Epoche des Imperialismus und der proletarischen Revolution. Genauer: Der Leninismus ist die Theorie und Taktik der Revolution im Allgemeinen, die Theorie und Taktik der Diktatur des Proletariats im Besonderen.“⁹⁸ Und der Maoismus, als die Führung der Kommunistischen Partei Chinas, der 1945 erstmals im offiziellen Artikel „Diskussion über die Partei“ (论党), von Liu Shaoqi (刘少奇), aufgestellt wurde, führt einerseits den dialektischen Materialismus des Marxismus und der Auffassung der sozialen Klasse des Leninismus weiter, andererseits werden zwei wichtige Punkte hinzugefügt, nämlich die Wahrheit durch Praxis zu überprüfen, und das Volk als ersten Grund zu sehen.

Man kann durch die letzten zwei Abschnitte über Nemirowitsch-Dantschenko und Zheng Junli bereits die theoretische Basis von Jiao Juyin bezüglich der Beziehung zwischen Umwelt und Eigenschaft eines Menschen bemerken. Aber durch die ideologische Perspektive wurde diese Beziehung noch weiter vertieft. Daher ist in Jiaos Schlussfolgerung der Einfluss des Geodeterminismus und der Ideologie des Marxismus, Leninismus und Maoismus deutlich erkennbar.

„Geodeterminismus (auch Naturdeterminismus, Umweltdeterminismus oder Ökodeterminismus) ist eine Auffassung, die menschlichen Verhältnisse (Kultur, Gesellschaft) vollständig und einseitig als Ausdruck der außermenschlichen Natur,

⁹⁸ Wikipedia: Stichwort Leninismus.

eben determiniert, sieht.“⁹⁹ Diese auf dem Materialismus fußende Theorie wurde vom Karl Marx und Friedrich Engels derart ausgelegt, dass über unterschiedliche Gemeinwesen – die jeweils unter unterschiedlichen klimatischen Bedingungen wohnen – unterschiedliche Produktionsmittel und Lebensformen entscheiden. Daher sind ihre Produktionsweise, Lebensweise und das Endprodukt voneinander zu unterscheiden, auch ihre unterschiedlichen Gesellschaften, die Politik und das geistige Leben. Zum anderen wurden unter dem Leninismus und Maoismus der klimatische Zustand sowie die Produktionsmittel und -weisen als die entscheidenden Faktoren für eine soziale Klasse ausgedehnt, in gleicher Weise auch für das menschliche geistige Leben insgesamt.

Um wieder auf Jiao Juyin zurückzukommen, er sah es als grundlegend an, für die Vorbereitung auf eine Rolle tief in das wirkliche Leben einzusteigen, um sich die Rolle in einem bestimmenden Umfeld verlässlich vorstellen zu können. In dieser Auffassung liegt auch die theoretische Basis der Xinxiang-Theorie begründet, denn es ist die erste Aufgabe des Schauspielers, dass er seine gewohnte Umgebung verlässt und beispielsweise Zeit beim realen Drachenbartkanal im Süden von Beijing verbringt, und mit diesen Erfahrungen sein Xinxiang auszuformen beginnt.

Und doch hatte Stanislawski eine etwas andere Sicht. Erstens, die Beziehung zwischen Schauspieler und Rolle sollte nicht aufgelöst werden, der Schauspieler soll sich nicht aufgeben und total in der Rolle aufgehen. Dies ist sogar sehr schädlich, denn Schauspieler und Rolle sollen als zwei Einheiten über gemeinsame Bereiche der Seele verfügen, und was davon zum Einsatz kommt, wird die vorgeschlagene Situationen zeigen – „Die eigenen menschlichen Gefühle werden dem Leben der Rollengestalt angepasst, und diesem fremden Leben alle organischen Elemente der eigenen Seele gegeben.“¹⁰⁰ „Sie werden sich in die Lage der handelnden Person versetzt fühlen, Ihre Empfindungen werden sich denen der Figur annähern.“¹⁰¹ Zweitens, nach Stanislawski verursachen die vorgeschlagenen Situationen die

⁹⁹ Wikipedia: Stichwort Geodeterminismus.

¹⁰⁰ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.27.

¹⁰¹ Ebd., S.27.

Begründung von Handlungen – während bei Jiao Juyin das Umfeld die je besonderen Eigenschaften einer Rolle unausweichlich bestimmt. Obwohl in diesen zwei Beziehungen beide äußeren Faktoren zu inneren Reaktionen führen, sind Essenz und Ausführung wesentlich andere.

Jiao Juyin kann es verantworten, sich die Stanislawski-Methode zunutze zu machen, indem er auf dessen dialektisch-materialistische Grundlage verweist. Aber wo Stanislawski noch die Differenz zwischen Schauspieler und Rolle beibehält – und damit einen eigentlich subversiven Rest an Selbstbestimmung – , folgt Jiao Juyin der ideologischen Vorgabe im China nach 1949, mit einem ausgeprägten Drang zur Unbedingtheit, die sich im Theater durch den Verlust des Schauspielers an sich und seine Transformation durch Xinxiang zur Totalität der Rolle zeigt.

1.2.4 Mao Zedongs „Rede auf dem Yan’an Forum über Literatur und Kunst“

Für das Verstehen der Besonderheit künstlerischer Arbeit in China darf auf keinen Fall Mao Zedongs wichtige „Rede auf dem Yan’an Forum über Literatur und Kunst“ (在延安文艺座谈会上的讲话) übersehen werden. Jenes Forum – genau genommen eine parteiinterne Ausrichtbewegung (整风运动) – wurde im Mai 1942 im kommunistischen Stützpunktgebiet Yan’an anberaumt. Maos Rede bestand aus zwei Teilen, deren erster als am 2. Mai als Eröffnung, der zweite als am 23. Mai als ein Resümee fungierte; veröffentlicht wurde die ganze Rede am 19. Oktober 1943 in der *Befreiung Tageszeitung* (解放日报). Diese Festlegung der künftigen politischen Richtung betraf besonders die künstlerischen Entwicklungen des proletarischen China, so die Beziehung zwischen künstlerischer Arbeit und anderen Teilen der Arbeit in der Partei, ferner, welche Funktion Kunst erfüllen soll, für wen sie geschaffen wird und welche Wertigkeit der Künstler einnimmt.¹⁰²

In diesem Vortrag verlautbarte Mao Zedong sehr eindeutige Bestimmungen,

¹⁰² Vgl. Gissenwehler, Michael: *Chinas Propagandatheater 1942-1989*, München 2008, S. 9ff.

erstens „Wir stehen auf der Seite von Proletariat und Volk“¹⁰³, zweitens „Wir enthüllen die Teufelei und den Betrug des Feindes, wir lobpreisen das Volk, die Volksbewegung, das Militär und die Partei des Volkes.“¹⁰⁴ Drittens „Für Arbeiter, Bauern, Soldaten und Kader arbeiten wir. Deswegen müssen wir als Künstler das Leben des Volkes kennen. [...] Manche Künstler kennen es nicht gut, sogar schlecht. [...] Sie haben ungenügende Kenntnisse über die umfangreiche und lebendige Sprache des Volkes. [...] Wir müssen ihre Sprache lernen.“¹⁰⁵ Viertens, „Wir müssen den Marxismus-Leninismus auch von der Gesellschaft lernen.“¹⁰⁶ Fünftens, „Die Bedeutung von Literatur und Kunst soll weder überschätzt noch unterbewertet werden. Literatur und Kunst sind Teil der Politik zu, sie können sich gegenseitig stärken.“¹⁰⁷ Sechstens, „Eine der Kampfweisen im Bereich Literatur und Kunst ist die Kritik. [...] Es gibt zwei Kriterien von Kritik, die politische und die künstlerische. [...] Bei bestimmten sozialen Klassen in bestimmten sozialen Gesellschaften steht das politische Kriterium an der ersten Stelle, das künstlerische Kriterium an der zweiten.“¹⁰⁸

Dieser Artikel ist als ein Führer für die Arbeit im Bereich Literatur und Kunst zu verstehen, deren Themen, Inhalte, Ansichten im Erschaffen und den damit verbundenen Zielen vorgegeben werden, und auch die künstlerische Praxis mit einbeziehen. Beispielsweise hat Lao She 1951 auf dieser Grundlage das Theaterstück *Der Drachenbartkanal* geschrieben, um einerseits das schwere Leben des Volkes, das beim stinkenden Kanal wohnte, darzustellen, andererseits das durch die Hilfe der kommunistischen Verwaltung verbesserte Leben zu loben. Auch aus diesem Grund hat sich Jiao Juyin für dieses Stück interessiert, und veranlasst, seine Schauspieler müssen vor der Probe bei diesem Kanal leben und sich mit den Bewohnern dort bekannt machen. Außer dieser Vorbereitungsphase wurde das Ziel der Inszenierung

¹⁰³ Mao, Zedong: *Rede auf dem Yan'an Forum über Literatur und Kunst* (在延安文艺座谈会上的讲话), Beijing 1975, S.3.

¹⁰⁴ Ebd., S.3f.

¹⁰⁵ Ebd., S.5f.

¹⁰⁶ Ebd., S.7.

¹⁰⁷ Ebd., S.27.

¹⁰⁸ Ebd., S.30f.

mit „Auf der Bühne echtes Leben zeigen!“ festgelegt.

1953 hatten die Studenten des Faches Musik und Theater an der Pädagogischen Universität Peking Gelegenheit, am Volkskunsttheater Beijing ein Praktikum zu machen. Zu diesem Anlass hielt Jiao Juyin einen Vortrag über die Entstehung und Entwicklung des Stanislawski-Systems. Am Anfang des zweiten Abschnittes hatte Jiao Juyin die zwei Quellen des Systems erklärt:

Die erste Quelle ist das Leben. Alle Elemente des Systems kommen aus dem Leben. Wir wissen, dass Wahrheit objektive Realität ist. Wenn man die Wahrheit der objektiven Realität gekannt hat, kann man sie beherrschen und anwenden, damit sie für einen nützlich ist. Die Elemente, die von Stanislawski aus dem Leben ausgewählt wurden, dienen dem gleichen Zweck. Deswegen entsprechen seine Theorie und Methode nicht nur der Darstellung, sondern auch dem Wunsch, Leben zu erfahren. Jemand fragte, wie ich im Alltagsleben jemanden betrachte? Wie ich tief im Leben meine Erfahrungen mache? Meine Antwort ist, die Techniken – nämlich Aufmerksamkeit, Beobachtung und emotionales Gedächtnis zu üben – ist für einen grundlegend wichtig, um Leben zu erfahren. [...] Weil das Stanislawski-System aus dem Leben kommt, und dem Naturgesetz entspricht, passt es ausgezeichnet zur Praxis. [...]

Die zweite Quelle ist die Praxis. Es gibt nicht diesen Prozess der Entstehung und Entwicklung des Stanislawski-Systems – zuerst Theorie und dann Praxis – sondern aus der Praxis wurde Schritt für Schritt eine Theorie entwickelt. Stanislawski sagte einmal, dass das System damals nur für ihn selber anwendbar sei, aber nach langer Zeit der Bearbeitung schließlich zum System wurde. Weiterhin war jedes Argument, das er aufstellte, durch Praxis zu überprüfen. Basierend auf dem Misserfolg und der Korrektur konnte schließlich der richtige Weg gefunden werden. Daher möchte ich alle daran erinnern, nicht von der Theorie aus zu arbeiten, sondern von der Praxis. Bitte das System in der Reihenfolge kennen und anwenden lernen: Praxis – Theorie – wieder Praxis – wieder Theorie.¹⁰⁹

Wenn Leben und Praxis von Jiao Juyin als die zwei Quellen des Systems erläutert wurden, ist hier unschwer die Auffassung von Mao Zedong auszumachen. Zum einen sind „Praxis und Leben (und objektive Realität) berücksichtigen!“ – zwei repräsentative Schwerpunkte des Maoismus –, gut geklärt in den zwei Artikeln „Praxistheorie“ (实践论) und „Rede auf dem Yan’an Forum über Literatur und Kunst“. Zum anderen stammen Begriffe wie Aufmerksamkeit und emotionales

¹⁰⁹ Jiao, Juyin: *Jiao Juyin über das Theater* (焦菊隐戏剧散论), Beijing 1985, S.152f.

Gedächtnis aus dem System, beziehungsweise aus dem Leben selbst, also „eine einzige – große, verdichtete, erweiterte und vertiefte – Erinnerung, die aus vielen solcher Erlebnisspuren entsteht.“¹¹⁰ Bei Stanislawski spielt nicht die Herkunft des emotionalen Gedächtnisses, sondern seine Auswirkung jene wichtige Rolle, die Emotionen des Schauspielers in der vorgeschlagenen Situation zu erregen. Hinzuzufügen ist, dass Stanislawski in seiner theatralen Frühzeit ebenso damit experimentierte, persönlich in einer dem Stück entsprechenden Umgebung zu leben und erfahren, um die Erschaffung der Rolle vorzubereiten. Später aber verlagerte er den Schwerpunkt von dieser Art der Vorbereitung auf die schauspielerische Frage an sich, wie etwas darzustellen ist.¹¹¹ Deshalb muss bei jeder Auseinandersetzung mit dem System von Jiao Juyin die „Rede auf dem Yan’an Forum über Literatur und Kunst“ als sein unerlässlicher theoretischen Hintergründe berücksichtigt werden.

1.2.5 Jiao Juyins Xinxiang-Theorie

Der wesentliche Grund, warum Jiao Juyin als der wichtigste Begründer der besonderen Schule von Schauspiel am Volkskunsttheater Beijing angesehen wurde, liegt in seiner Xinxiang-Theorie. Als er 1951 bei den Proben von *Der Drachenbartkanal*, von Lao She, erstmals in der Praxis auf Xinxiang zurückgriff, um den Schauspielern dabei zu helfen, eine Rolle zu kreieren, existierte Xinxiang noch nicht als Theorie. Der große Erfolg der Aufführungen von *Der Drachenbartkanal* bekräftigte die Überzeugung, den Ansatz von Xinxiang als eine Theorie weiter zu entwickeln. Der erste Artikel, in dem Xinxiang-Theorie relativ systematisch vorgestellt wurde, stammt aus dem Jahr 1983, Yu Shizhi veröffentlichte „Die ‚Xinxiang‘-Theorie von Jiao Juyin“ (焦菊隐先生的“心象”学说) in der *Theater Zeitung* (戏剧报).¹¹² Aber die Positionierung von Xinxiang in Anführungszeichen ist bemerkenswert, da hier offensichtlich keine Darstellung der Theorie gewollt war,

¹¹⁰ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* (1), S.199.

¹¹¹ Vgl. Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: *Mein Leben in der Kunst*, Berlin 1987, S.313f.

¹¹² Vgl. Yu: *Yu Shizhi über die Schauspielkunst*, S.89-94.

sondern lediglich eine des Begriffs. Doch war es auf dieser Grundlage später möglich, eine Art Xinxiang-Theorie zu rekonstruieren. Im Zusammenhang mit der bereits genannten Schrift *Eine Studie zur Regieschule von Jiao Juyin* (1985) begannen die Verfasser, über die Xinxiang-Theorie zu forschen, und bestimmten Xinxiang als einen von der chinesischen Ästhetik geprägten Begriff – die Xinxiang-Theorie als eine Mischung von verschiedener Schauspieltheorien, nämlich von Stanislawski, Coquelin und Diderot.¹¹³ Am Diskussionsforum des Volkskunsttheater-Jubiläums 1992 hat Tong Daoming in seinem Artikel „Jiao Juyin und Stanislawski“ den Ursprung des Worts Xinxiang, das von Jiao Juyin benutzt wurde, zurückverfolgt und diese Theorie als eine kreative Weiterentwicklung des Stanislawski-Systems gesehen. Andererseits hat Zhang Renli in seinem Artikel „Eine Studie zur Xinxiang-Theorie von Jiao Juyin“ den Begriff Xinxiang vom Terminus innere Vorstellungsbilder des Systems unterschieden.¹¹⁴ Auch Tong Qingbin und Zou Hong haben in ihrem gemeinsamen Artikel „Die Xinxiang-Theorie von Jiao Juyin – am Beispiel der Schauspielpraxis von Yu Shizhi“ durch konkrete Beispiele diese Theorie ausführlich erläutert.¹¹⁵ 1999 präsentierte Zou Hong, im Kapitel „Die Xinxiang-Theorie: wie ein Schauspieler seine Rolle erschafft“ (心象说: 演员如何创造角色), ihrer Dissertation *Eine Studie zur Theorie des Theaters von Jiao Juyin*¹¹⁶ weitere bedeutende Forschungsergebnisse vom Begriff hin zu einer Theorie. Dies kann als das bislang bedeutendste Resultat bezüglich Xinxiang und seiner Theorie-Forschung gesehen werden.

¹¹³ Vgl. Su, Min und Zuo, Lai u.a.: *Eine Studie zur Regieschule von Jiao Juyin*, S.33.

¹¹⁴ Vgl. Zhang: „Eine Studie zur Xinxiang-Theorie von Jiao Juyin“, S.133.

¹¹⁵ Vgl. Tong, Zou: „Die Xinxiang-Theorie von Jiao Juyin – am Beispiel der Schauspielpraxis von Yu Shizhi“, S.154.

¹¹⁶ Vgl. Zou, Hong: „Die Xinxiang-Theorie: Wie ein Schauspieler seine Rolle erschafft“, in: *Eine Studie zur Theorie des Theaters von Jiao Juyin*, Beijing 1999, S.144-220.

1.2.5.1 Die Bedeutung von Xinxiang

Tong Daoming argumentiert in seinem Artikel „Jiao Juyin und Stanislawski“:

Jiao Juyin hatte bereits Anfang der 1940er Jahre den Terminus Xinxiang verwendet, während er die Denkschrift von Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko übersetzte. Nachdem ich seine Übersetzung mit dem russischen Original verglichen habe, fand ich heraus, dass jenes originale *о́браз* heute üblicherweise als *Xingxiang* (形象) übersetzt wird, damals von Jiao Juyin die Bezeichnung Xinxiang oder selten *Xingxiang* geschaffen wurde.¹¹⁷

Weil diese Denkschrift von Jiao Juyin nicht direkt aus dem russischen Original, sondern aus der amerikanischen Ausgabe von *My Life in the Russian Theatre* übersetzt wurde, habe ich die Übersetzungen auch verglichen und bin zu einer ähnlichen Schlussfolgerung gelangt. Im Original ist „Image“ zu finden, das normalerweise als Xinxiang und selten als Xingxiang übersetzt wurde. Daher war Xinxiang wahrscheinlich für Jiao Juyin kein spezieller Begriff, den er eigens einführte, sondern eher ein allgemein in Übersetzungen verwendetes Wort, dessen Bedeutung längst bestimmt und bekannt war. Es gibt noch eine interessante Entdeckung, in seinem Artikel „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“ (1951) taucht eine zusätzliche Bemerkung auf: Xinxiang wird von jemandem als Yixiang (意象) übersetzt.¹¹⁸ In Zheng Junlis Monografie *Die Geburt der Rolle* taucht Xinxiang (心像) zweimal¹¹⁹ auf, das zweite Zeichen ist unterschiedlich geschrieben wie sonst von Jiao Juyin ausgeführt. Obwohl Xinxiang manchmal durch andere Wörter – wie Xingxiang oder Yixiang – ersetzt wurde, war seine Bedeutung für Jiao Juyin noch erkennbar.

Nach Tong Daoming galten Jiao Juyins Xinxiang und Yixiang als nahe liegend, und im Vergleich zu Xingxiang verfügt Yixiang über eine weniger bestimmte Gestalt. Daher „ist Jiao Juyins Auffassung nach Xingxiang oder Yixiang eine Anfangsphase

¹¹⁷ Tong, Daoming: „Jiao Juyin und Stanislawski“, in: *Die Spur der Forschung*, S.120.

¹¹⁸ Vgl. Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.218.

¹¹⁹ Vgl. Zheng: *Die Geburt der Rolle*, S.20/142.

oder der Embryo einer Rolle.¹²⁰ Tong Daoming weist wiederholt darauf hin, dass „Jiao Juyin Xinxiang im Zusammenhang mit einem Zustand der Schwangerschaft benutzt haben mag.“¹²¹ Auch die Verfasser der Schrift *Eine Studie zur Regieschule von Jiao Juyin* untersuchten die frühe Phase seiner Theaterarbeit:

Der Terminus Xinxiang, von Jiao Juyin manchmal auch durch Yixiang ersetzt, war schon früh in den 1940er Jahren von ihm benutzt worden, während er *Kunst Theater Leben* vorbereitete. Wir können aus der Übersetzung auf seine Bedeutung schließen. [...] So findet sich folgender Abschnitt: „He (Stanislawski) has conceived the image of the ‚Last Roman‘ as something bright, burning, revolutionary, while the public wanted to see in Brutus one of the ‚gentle‘ wavering images of Shakespeare.“¹²² Von diesem Abschnitt kann man die Bedeutung des Xinxiang verstehen, und zwar als die konkrete Gestaltung einer Rolle, die im Schauspieler noch als im schwangeren Zustand angelegt ist.¹²³

Zhang Renli verstand unter Xinxiang „eine konkrete ‚Gestalt‘, die jeder Schauspieler durch das Erleben im Alltagsleben und durch die Figurenanalyse im Geiste Schritt für Schritt vorbereitet hat und später auf der Bühne präsentieren möchte“.¹²⁴

Zou Hong ergänzte und entwickelte die Bedeutung von Xinxiang in der Dissertation aus dem Jahre 1999 in Richtung dreier Aspekte:

Erstens, auf der Ebene wie die Schauspieler eine Rolle erkennen, ist Xinxiang eine sinnliche Kenntnis der Rolle. [...] Zweitens, auf der Ebene wie Schauspieler eine Rolle erschaffen, ist Xinxiang der erste Schritt, in den Schöpfungsprozess einzutreten, ähnlich einem Entwurf oder einer Skizze eines Schriftstellers oder Malers, auch wie Tong Daoming gesagt hat, „eine Anfangsphase oder einer Embryo der Rolle“. Drittens, auf der Ebene der Eigenschaft des Xinxiangs, ist in Xinxiang auch der Charakter des Schauspielers vorhanden.¹²⁵

Außer dem dritten Aspekt wurde Xinxiang von Zou Hong einerseits als sinnliche

¹²⁰ Tong: „Jiao Juyin und Stanislawski“, S.121.

¹²¹ Tong, Yang u.a.: *Eine Studie der Schauspielschule des Volkskunsttheater Beijing*, S.50.

¹²² Ich habe diesen Teil in Anführungszeichen direkt von *My Life in the Russian Theatre* zitiert. Das Wort „image“ in englischer Auflage wurde von Jiao Juyin in Xinxiang (心象) übersetzt.

¹²³ Su, Zuo, u.a.: *Eine Studie zur Regieschule von Jiao Juyin*, S.34.

¹²⁴ Zhang: „Eine Studie zur Xinxiang-Theorie von Jiao Juyin“, S.133f.

¹²⁵ Zou: *Eine Studie zur Theorie des Theaters von Jiao Juyin*, S.166.

Komponente gesehen, andererseits auch als ein Embryo der Rolle, wie auch Tong Daoming argumentierte. Aber ob Xinxiang nur für einen Embryo oder den Entwurf der Rolle gehalten werden kann, muss man von Yu Shizhi erfragen.

Yu Shizhi, ein Schauspieler des Volkskunsttheater Beijing, gestalte 1951 mit Hilfe der Xinxiang-Theorie sehr erfolgreich die Rolle Verrückter Cheng in *Der Drachenbartkanal*. Verrückter Cheng wurde als eine repräsentative Rolle mit gleich großer Bedeutung wie Wang Lifa, der Hauptfigur in Lao Shes *Das Teehaus*, gesehen. Yu Shizhi vertrat vehement das Konzept Xinxiang, in seinen Probenotizen zu *Der Drachenbartkanal* schrieb er folgendes: „Ohne Xinxiang gäbet es kein Xingxiang.“ „Man muss zuerst Xinxiang haben, das kann dann Xingxiang ermöglichen.“¹²⁶

Das bedeutet, dass Xinxiang und Xingxiang nicht gleich, aber miteinander zusammenhängend sind. Zum Ersten werden sie verschiedenen Phasen des Prozesses zugeordnet, eine Rolle zu gestalten. Xingxiang wäre somit eher das Ergebnis, das schließlich auf der Bühne den Zuschauer präsentiert wird – also die Rolle. Sie wird durch den Schauspielerkörper dargestellt und ist für Zuschauer und Mitspielern jedenfalls sichtbar. Im Vergleich dazu wäre Xinxiang eine Gestalt in der Vorstellung des Schauspielers, die eher bei der Konzeption oder in einer frühen Probenphase der Erkundung einer Figur vorhanden gewesen ist, aber während der Aufführung dann auf der Bühne, vor den Zuschauern in das Xingxiang einer Rolle übergeht. Zweitens, die Haupteigenschaft von Xinxiang ist unsichtbar zu sein, aus diesem Grund kann es von Xingxiang (Rolle) unterschieden werden. Xinxiang ist kein Objekt, sondern nur vom Schauspieler selber in der Vorstellung bemerkbar. Drittens, während Xingxiang ein Bestandteil der Aufführung und Ergebnis ist, das schließlich auf der Bühne vor Zuschauer als Schlusspunkt gezeigt wird, ist Xinxiang einerseits eine unsichtbare Rolle, andererseits eine Summe der Phasen von der embryonalen Formung bis zum entwickelten Wesen bzw. der fertigen Rolle. Auch im Sinne der Entwicklungsidee von Tong Daoming, aus einer aus einem Gefühl entstandenen Vorkenntnis folgt eine

¹²⁶ Yu: *Yu Shizhi über die Schauspielkunst*, S.90.

lange Phase der konkreten Formung. Jiao Juyin sagte einmal zu den Schauspielern: „Du sollst das Xinxiang der Rolle formen und entwickeln lassen, von körperlos bis zur Form, von verschwommen bis aus Fleisch und Blut lebensecht, von innen nach außen.“¹²⁷ Viertens, Xinxiang kann also hilfreich mit Metaphern der Schwangerschaft oder aber einer Figur aus einer bekannten Erzählung gedacht werden. Käme nun eine Rolle zu früh auf die Bühne, entspräche sie Pinocchio, mit Holzarmlen und Holzbeine und so weiter. Im Einklang aber mit der Entwicklung der Holzpuppe zu einem Menschen aus Fleisch und Blut, ist auch die schöpferische Kraft des Xinxiang zu denken, das nach einer langen und riskanten Entwicklungszeit eine Rolle aus Fleisch und Blut zu Stande gebracht hat.

Schließlich kann das Xinxiang durch eine Analyse der praktischen Anwendung in den Produktionen von Jiao Juyin tiefergehend verstanden werden.

1.2.5.2 Xinxiang in der Theaterpraxis

Um das Ziel einer wahrhaften Darstellung auf der Bühne zu erreichen, wandte Jiao Juyin 1951 – wie schon angemerkt – im Verlaufe der Inszenierung von *Der Drachenbartkanal* die Xinxiang-Theorie an, das heißt, er verfolgte mit Xinxiang eine Annäherung an die Rolle und die Vorbereitung eines glaubhaften Spiels. Er hat seine Ansicht in einem Satz zusammengefasst: „Zuerst die Rolle in dir leben zu lassen, und dann lebst du dich in die Rolle ein.“¹²⁸ Hier sind auch die Rollen Xinxiang, während sie der obigen Aussage nach nur das Ergebnis oder den Endpunkt darstellen. Das Xinxiang ist in jeder Phase vor der endgültigen Rolle vorhanden, kann aber auch die enge Beziehung zwischen Xinxiang und Rolle (Xingxiang) bedeuten. Nach Jiao Juyin existieren die beiden Phasen, dass zum einen das Xinxiang im Schauspieler lebt, zum anderen der Schauspieler im Xinxiang lebt. Jiao Juyin vertrat die Meinung, „es ist unmöglich, dass sich Schauspieler gleich in eine Rolle einleben. Können zwei von ihnen ein ganz gleiches Wissen von einer Rolle haben? Alles gleich klar sehen?

¹²⁷ Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.240.

¹²⁸ Ebd., S.240.

Von der Innenwelt bis zur Gestalt? Nein! Angeblich gleiches Einleben würde nur eine undeutliche, abstrakte und leere Welt schaffen. Und wenn es noch keine Rolle in dir gäbe, wie könntest du dich dann in sie einleben?¹²⁹ Auf diesem Grund ist es entscheidend, das Xinxiang in einem ersten Schritt zuerst im Schauspieler formen und leben zu lassen. Über diese Frühphase der *Drachenbartkanal*-Proben ist zu lesen:

Um das Thema des Stückes zu analysieren und die Ideologie deutlich zu machen, sprechen wir darüber einmal oder zweimal am Tisch, gleichzeitig wird der Charaktere der Figur auch quasi erklärt. Dann beginnen die Schauspieler beim Kanal zu leben, um zu recherchieren. Jeden Abend müssen alle Tagebuch schreiben, um die Gefühle, Beobachtungen, Recherchen, Vorschläge, Fragen, sogar Ängste ehrlich und ausführlich zu bewahren. [...] Wenn jemanden etwas plagt, das nicht leicht schriftlich ausgedrückt werden kann, darf er auch mit dem Regieassistenten direkt darüber sprechen. Der Regieassistent sammelt wöchentlich die Tagebücher für den Regisseur ein, und berichtet auch, was er schon von den Schauspielern erzählt bekommen hat. [...] Dann kommentiert der Regisseur die Tagebücher ausführlich: bekräftigt die guten und richtigen Punkte, verneint die Falschen, beantwortet die Fragen usw. Jede Woche treffen sich alle einmal, um gemeinsam über die entscheidenden Fragen zu sprechen, auch um Meinungen auszutauschen und den Schauspielern neue Fragen und Aufgaben zu stellen. Dieser Prozess dauert bis zur Probe.¹³⁰

Am Kanal zu leben, Tagebuch und die Biographie der Rolle zu schreiben sowie den Austausch der Meinungen über die Rollen zu pflegen, sind die drei Hauptpunkte der Phase der Formung des Xinxiang. Dieser Schritt wird auch als die besondere Vorbereitung des Xinxiangs gesehen, und erstreckt sich auf Erleben, Dokumentieren und zahlreiche Diskussion.

Der zweite Schritt betrifft die Phase, dass sich der Schauspieler umgekehrt in das Xinxiang einlebt, Jiao Juyin gliedert hier in weitere zwei Phasen.

Ich teile die Phase der Probe in zwei auf. In der ersten – relativ langen – wird weiter echt auf der Bühne gelebt, in der zweiten wird das Einleben in das Xinxiang probiert. Obwohl der Schauspieler zuvor schon real beim Drachenbartkanal gelebt hat, führte das nur zu einem sinnlichen Eindruck, auch wenn der Schauspieler schon durch seine

¹²⁹ Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.240.

¹³⁰ Ebd., S.218.

schriftliche Arbeit ein Xinxiang geformt hat, war dieses Xinxiang nur ein Begriff – eine rationale Erkenntnis und noch keine Wahrheit. Dieses Xinxiang war nur in der Vorstellung des Schauspielers vorhanden, es existierte noch ein Abstand zwischen dem Schauspielern und dem Xinxiang. Ferner weiß man nicht, ob seine Meinung zu diesem Xinxiang richtig ist, und ob er sich darin einleben kann. [...] Er muss bei der Probe auf der Bühne das Xinxiang mehrmals erleben, um die rationale Lebenserfahrung verlassen zu können, und durch diese Praxis die Erfahrungen aus der Rationalität über das Xinxiang mit der Handlung zu verbinden. Die Probe ist ein Prozess der Praxis, Sinnlichkeit und Rationalität gegenseitig zu vervollkommen. Vor der Probe ist das Xinxiang immer isoliert, mit andere Rollen oder vorgeschlagenen Situationen eher nicht zu verbinden. Daher muss der Schauspieler in den vorgeschlagenen Situationen, auch im Kontakt mit anderen mehrmals erfahren und leben, um das Xinxiang durch die konkrete und wahrhaftige Erregung zu regulieren, zu ergänzen und zu entwickeln.¹³¹

Durch diese Methode könne der Schauspieler nach und nach in der Vorstellung des Xinxiang handeln, er wird nach Jiao Juyin ein Mensch, der auf der Bühne lebt, und bleibt kein Schauspieler, der auf der Bühne etwas darstellt. Kurzum, die Xinxiang-Theorie besteht sukzessive aus drei Phasen – durch schriftliche Arbeit aus der Rationalität das Xinxiang formen, dieses auf der Bühne durch Handlung oder echtes Leben zu regulieren, und schließlich sich in dieses einzuleben. Aber tatsächlich wird im Vergleich zu den zwei vorderen Phasen die dritte nicht so klar erläutert, daher bleibt zu überlegen, obwohl der Schauspieler schon über Xinxiang verfügt, wie kann er sich auch noch in das Xinxiang einleben? Ist dieser Prozess nicht wiederum eine Art von Nachahmung?

Erwartungsgemäß kämpfte Jiao Juyin immer gegen Nachahmung. Seine Methode für die dritte Phase, vom Xinxiang zur Rolle, ist üben (练). Weil es vorübergehend nur ein labiles Xinxiang gab, und um das zu bestimmen und damit Schauspieler und Xinxiang zu verschmelzen, muss man üben. Genauer sagt, einerseits soll der Schauspieler die repräsentative physische Handlung der Figur mehrmals üben, andererseits bei der Übung die psychische Handlung, die zu dieser physischen Handlung führte, erforschen. Dadurch können die Schauspieler ein Befinden als Rolle spüren. Der konkrete Verlauf der Xinxiang-Theorie ist wie folgt

¹³¹ Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.232.

zusammenzufassen: Leben – Xinxiang – Befinden – Rolle.¹³²

Für Jiao Juyin galt die Xinxiang-Theorie als eine vom Stanislawski-System beeinflusste Schauspielweise, damals merkte er an: „Stanislawski verlangte von einem Schauspieler, im Geiste eine Gestalt – von mir Xinxiang genannt – zu formen, und dann diese zu lieben, zu entwickeln, um der Rolle mehr zu entsprechen, und dann in ihr leben zu können. Aber: Bevor du dich in die Rolle einlebst, lässt du sie zuerst in dir leben!“¹³³ Ob diese Ansicht Stanislawskis tatsächlich der Xinxiang-Theorie von Jiao Juyin so ähnlich ist, bleibt diskussionswürdig. Zumindest durch den Verlauf, wie in der Xinxiang-Theorie ein Schauspieler eine Rolle schafft, ist bemerkbar, dass eben jener Teil, dem Stanislawski sein Leben widmete, und eine perfekte Antwort herauszufinden wünschte, von Jiao Juyin nur durch üben ersetzt wurde. Daher ermöglichte diese große Abweichung die Missverständnisse, von der schauspielerischen Auffassung bis zu den Begriffen des Stanislawski-Systems. Diese werde ich im Folgenden darzulegen versuchen.

1.2.6 Lao Shes *Der Drachenbartkanal* stanislawskisch inszenieren

*Der Drachenbartkanal*¹³⁴ ist das erste Repertoirestück in der Geschichte des Volkstheater Bejing. Die Uraufführung fand im Februar 1951 statt, als tatsächlich das spätere Volkstheater Bejing noch nicht gegründet war, und so wurde die Uraufführung 1953, nach der Gründung des Theaters, wiederholt. Diese eher als politische Aufgabe geschaffene Inszenierung wurde wegen seiner lebendigen repräsentativen Figuren und des erfolgreichen Versuchs, das Stanislawski-System zu praktizieren, damals aber nicht nur als ein politisches, sondern auch als ein künstlerisches Vorbild gesehen.

Der Drachenbartkanal war ein berüchtigter stinkender Kanal im Süden Beijings,

¹³² Vgl. Yu: *Yu Shizhi über die Schauspielkunst*, S.200.

¹³³ Jiao: *Jiao Juyin über das Theater*, S.141.

¹³⁴ Vgl. Gissenwehler, Michael: „Ausgebrüllt. Chinas modernes Schauspiel und die Propaganda“, in: *Forum Modernes Theater* 93/2, S.134ff.

Vgl. Meserve, Walter and Ruth (Eds.): „Dragon Beard Ditch“, in: *Modern Drama from Communist China*, New York 1970, S.43-104.

wo viele Menschen wohnten. Sie mussten einerseits diesen schmutzigen, stinkenden und gefährlichen – während eines Regens konnte man leicht ausrutschen und in das Wasser fallen – Kanal ertragen, andererseits war dieses Gebiet mit den vielen Handwerkern den ganzen Tag über sehr belebt und laut. Nach der Gründung der Volksrepublik, im Jahre 1949, wurde der Kanal zu einem Teil der unterirdischen Kanalisation umgebaut. Daher verbesserte sich das Leben der Bewohner. Um dieses Projekt und die neue, dem Volk dienende kommunistische Regierung zu propagieren, hat Lao She das dreiaktige Stück *Der Drachenbartkanal* geschaffen. Es handelt jeweils vom schwierigen Leben am Kanal vor 1949, dem Beginn des Umbaus und dem Zweifel mancher Menschen, sowie vom wesentlich angenehmeren Leben nach dem Umbau, wofür der neuen Verwaltung viel Dankbarkeit und Vertrauen entgegengebracht wurden. Der Dramatiker hatte ein paar Charakterrollen – wie den in Not geratenen Schauspieler Verrückter Cheng (程疯子), und seine Frau mit Durchhaltevermögen, Cheng (程娘子), ferner den Rikscha Kuli Ding Si (丁四) und seine Frau Ding (丁四嫂), auf jeden Fall als Vertreter des werktätigen Volkes geschaffen. Durch sie wurden das Leben am Kanal und die Veränderungen für das Volk durch die wohlwollende Regierung konkret und lebhaft repräsentiert.



Abb. 1: Yu Shizhi als Verrückter Cheng.



Abb. 2: Ye Zi (叶子) als Frau Ding.

Trotz der gelungenen Spielvorlage wusste man aber nicht, ob die Inszenierung erfolgreich sein würde. Die Schauspieler des Volkskunsttheater Beijing formulierten drei Probleme, die den Effekt der Aufführung vielleicht beeinflussen konnten – den Mangel an Erkenntnissen über das Leben des werktätigen Volkes aus der niedrigen Schicht, ferner das Fehlen einer einheitliche Schauspielmethode, und ein Mangel an schauspielerischer Erfahrung.¹³⁵ Das erste Problem war dadurch lösbar, dass das Leben dieses Volkes persönlich recherchiert werden musste, aber wie sollte man mit den Problemen im Bereich des Schauspiels umgehen? Nach Jiao Juyin waren das größte Problem beim Schauspielen nicht nur die Figurenschablonen, sondern auch die übertriebenen Emotionen, es wurde reichlich unüberlegt gespielt, ohne die Innerlichkeit der Figur zu erleben.¹³⁶ Daher bestimmte er: „Für dieses Stück ist es dringend nötig, mit dem dafür sehr geeigneten Stanislawski-System zu inszenieren.“¹³⁷ Es ist daher offensichtlich, dass die Proben und Aufführungen von

¹³⁵ Vgl. Jin, Li (金犁): „Auf die Proben von *Der Drachenbartkanal* zurückzublicken“ (回顾《龙须沟》的排练), in: *Szenische Kunst: Der Drachenbartkanal*, S.43.

¹³⁶ Ebd., S.44.

¹³⁷ Ebd., S.44.

Der Drachenbartkanal ein bewusster Akt waren, vom Stanislawski-System zu lernen, um eine wissenschaftliche Schauspielweise zu finden. Der Schwerpunkt dieser Proben lag im Erleben der Innerlichkeit der Figuren. Dementsprechend kämpften sie dagegen, eine Gestalt nur äußerlich zu präsentieren, und bei Bedarf zu übertreiben.

Auf dieser Basis wurde nach ein paar Methoden gearbeitet. Einerseits musste jeder Schauspieler seine Figur tiefgehend kennenlernen, das heißt, nicht nur den Teil, der vom Dramatiker geschrieben wurde, ausführlich analysieren, sondern auch die Hintergründe der Figur bezüglich Herkunft, Ausbildung und besondere Begebenheiten in seiner Vergangenheit selbst vervollständigen. Das Verfassen von Tagebüchern und die wöchentlichen Diskussionsrunden zählten mit zu den wichtigsten Aufgaben für Schauspieler und Regisseur.

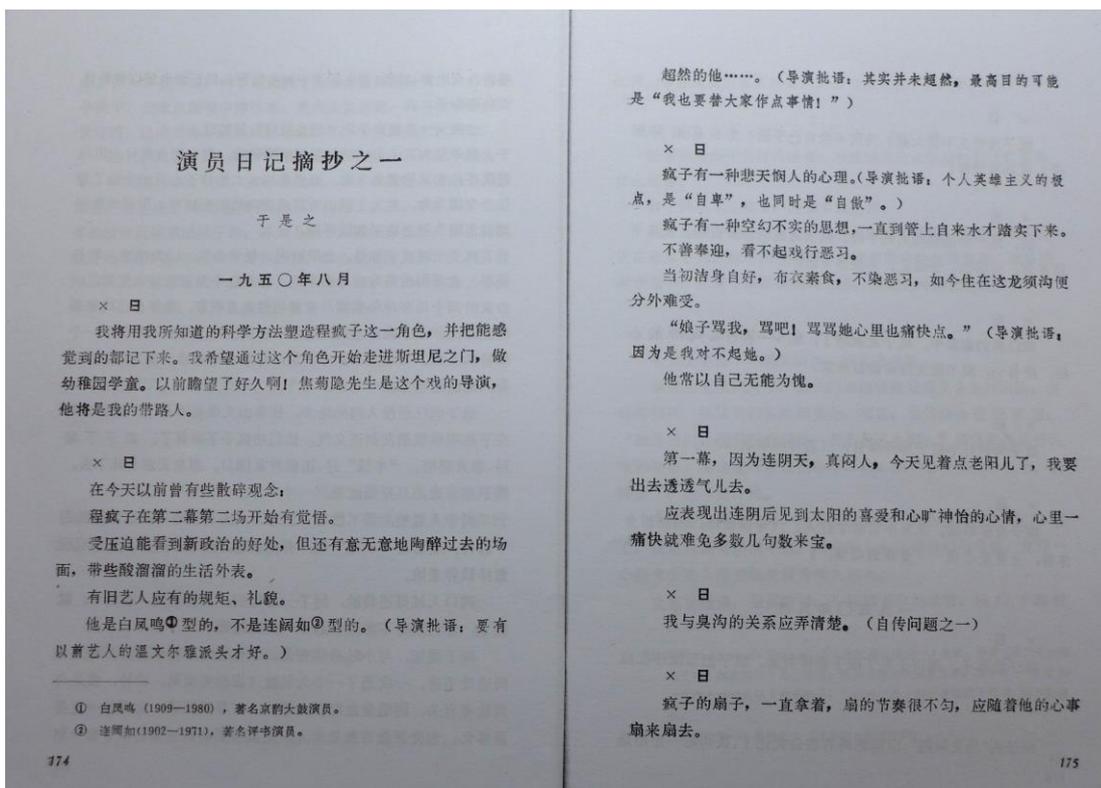


Abb. 3: Druckversion des Schauspieler-Tagebuchs von Yu Shizhi, im Rahmen der Probenvorbereitungen zu *Der Drachenbartkanal*.

Um aber Übertreibungen und Künstlichkeit zu vermeiden, gab Jiao Juyin die primäre Schauspielweise Leben aus. Dementsprechend mussten sich alle beim damals noch

nicht fertig umgebauten Drachenbartkanal einfinden und dort zwei Monate lang leben und recherchieren. Auf der Bühne fixierte er zuerst keine szenische Anordnung, wie sie von anderen Theatermachern normalerweise von Anfang an vorgegeben wurde, sondern er ließ die Schauspieler frei handeln – wie im Leben. Daneben bot er auch authentische Geräuschstimmungen des Lebens am Kanal an.

Jiao Juyin berücksichtigte aber auch das Erschaffen der äußerlichen Gestalt. Denn es gab unter chinesischen Theaterleuten beim Systemlernen die Tendenz, das Innere der Figur überzubetonen und ihr Äußeres zu vernachlässigen. Der Grund dafür lag in der Tatsache, dass nur der erste Teil von *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* (im schöpferischen Prozess des Erlebens) übersetzt wurde, es fehlte noch der ebenso wichtige zweite Teil (im schöpferischen Prozess des Verkörperns). Aber Jiao Juyin konnte dieses versteckte Hindernis in seiner Regiearbeit überwinden. Er verlangte von den Schauspielern, beim Kennenlernen der Figuren auch ihre möglichen äußerlichen Merkmale zu beachten.

Daher ist ersichtlich, dass bei den Proben von *Der Drachenbartkanal* zwei wichtige Prinzipien vorherrschten – die Figuren hinlänglich kennenzulernen, und sie zu leben. So entsprachen die theatralen Vorstellungen von Jiao Juyin doch sehr stark dem zu Grunde liegenden Stanislawski-System. Einer seiner Regieassistenten, Jin Li, fasste die Ausgangspunkte von Jiao Juyin zusammen:

Während unserer Kontakte betonte er mehrmals, dass Schauspieler mit einem vom Leben, Stück und den Figuren herrührenden Erleben ausgestattet sein sollen. In einem Brief, den er mir gegeben hat, erwähnte er: Das Stanislawski-System verlangt vom Schauspieler, sich in die Rolle einleben zu können, aber zuerst muss man das Leben der Figur nachvollziehen. [...] Das bedeutet, um eine Basis, eine Rolle zu schaffen und zu erhalten, müssen die Schauspieler tief im Leben recherchieren.¹³⁸

Dem entsprechend wurde die Xinxiang-Theorie als eine konkrete Methode durchgeführt. Das heißt, der Prozess, das Xinxiang zu formen, war ein Zusammenspiel aller wesentlichen Aspekte: die Innenseite eines Xinxiang vorzubereiten, die genaue Entwicklung einer Figur kennenzulernen und zu

¹³⁸ Jin: „Auf die Proben von *Der Drachenbartkanal* zurückzublicken“, S.45.

beherrschen; um die Außenseite des Xinxiang zu bestimmen, wurde der physische Teil einer Rolle berücksichtigt; und um in der zweiten Phase, das Xinxiang auf der Bühne zu präsentieren, wurde das andere Prinzip – leben – verstärkt einbezogen. Eigentlich war Jiao Juyin der Meinung, dass alle seine in der Xinxiang-Theorie dargelegten Auffassungen und Methoden aus dem Stanislawski-System stammten. Er hatte versucht, mit nur dem einen Wort Xinxiang alle darstellerischen Elemente und den ganzen Verlauf des Produktionsprozesses zu überblicken. Daher war es nicht überraschend, dass seine Inszenierung als ein erfolgreiches Lernen, und die Xinxiang-Theorie als eine kreative Weiterentwicklung des Stanislawski-Systems gesehen wurde.

Tatsächlich aber war das Lernen nicht gründlich genug, und voller Missverständnisse – obwohl das Streben nach Innerlichkeit und Wahrhaftigkeit sich sehr stanislawskisch ausmachte, obwohl der Methode gemäß tief im Leben recherchiert wurde¹³⁹, und man versuchte, durch eine äußere Atmosphäre das Befinden der Schauspieler als Rolle zu beeinflussen¹⁴⁰ – alles wie bei Stanislawski!?

Und doch hatte Jiao Juyin das Stanislawski-System nur oberflächlich kennengelernt. Wofür genau Stanislawski des Großteil seines Leben verwendete und welche Methoden er entwickelte, hat der chinesische Regisseur leider nicht genau verstanden und anzuwenden gelernt – die entscheidenden Defizite bezogen sich auf die Beziehung zwischen Erleben und Verkörpern, zwischen Schauspieler und Rolle, bis hin zu konkreten Begriffen.

1.3 Missverständnisse bezüglich des Systems

Wie im letzten Abschnitt festgestellt wurde, weisen bei genauer Betrachtung die theoretischen Grundlagen von Jiao Juyin sowie ihre konkreten Anwendungen durch die Schauspieler in einer Probensituation deutliche Unterschiede zu Stanislawski auf. So werde ich die Theorie von Stanislawski, ihre Interpretation durch Jiao Juyin und

¹³⁹ Vgl. Stanislawski: *Mein Leben in der Kunst*, S.270f.

¹⁴⁰ Ebd., S.236.

seine Anwendung in der Praxis vorstellen und zu beantworten versuchen, welche Unterschiede genau vorherrschen, wie sie entstanden, und welche Einflüsse sie verursachten.

1.3.1 Die Beziehung zwischen Erleben und Verkörpern

Wird etwa jene von chinesischen Theaterleuten verfasste Monografien bezüglich der Vorstellung und Erläuterung der stanislawskischen Methoden, wie eine Rolle zu schaffen ist, betrachtet, fällt sofort das Merkmal der Trennung zwischen Vorbereitungs- und Probenphase auf. *Die Geburt der Rolle*, von Zheng Junli, war in vier Kapitel aufgeteilt, jeweils 1) Schauspieler und Rolle, 2) der Schauspieler bereitet sich auf die Rolle vor, 3) der Schauspieler probt die Rolle, und 4) der Schauspieler stellt die Rolle dar. Also war der Prozess einer Inszenierung offenbar und deutlich in drei Schritte getrennt. Auch Jiao Juyin meinte, als er sich mit der Methode von Stanislawski befasste:

Stanislawski hat seinen schöpferischen Prozess in fünf Schritte geteilt: ein Schauspieler formt im Geiste das Innenleben seiner Rolle; der Schauspieler baut im Geiste das Aussehen seiner Rolle auf; der Schauspieler erlebt die Innenwelt der Rolle; der Schauspieler verkörpert durch seine Körper die physische Handlung der Rolle; Durch die äußerliche Handlung wird die Innerlichkeit der Rolle vom Zuschauer wahrgenommen und erlebt.¹⁴¹

Daraus kann man schließen, dass diese fünf Schritte der Verlauf der Xinxiang-Theorie sind, andererseits ist der Prozess bewusst in die zwei Vorbereitungs- und Probenphasen getrennt. Im Vergleich zur zeitlichen Trennung ist eigentlich die räumliche Trennung noch mehr zu berücksichtigen – Innen- und Außenseite, oder Innenwelt und Körper, oder psychische und physische Handlung. Obwohl Jiao Juyin auch ausdrückte, dass diese Schritte durchaus vermischt werden könnten, war dennoch immer ein Bewusstsein der Trennung vorhanden. Dies brachte ein paar

¹⁴¹ Jiao, Juyin: „Regie. Dramatiker. Werk.“ (导演·作家·作品), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.3, S.226.

Schwierigkeiten mit sich, wie etwa ein Schauspieler von seinem Xinxiang in eine Rolle übergehen, oder wie er direkt von seinem vollendeten und lebendigen Xinxiang ein Befinden für seine Rolle erhalten kann. Ähnlich war auch die Situation für viele chinesische Theaterleute, die sehr wohl gelernt hatten zu erleben, aber dennoch mit ihrem Schauspiel scheiterten. Sie führte ihren Misserfolg meistens darauf zurück, dass der zweite Teil von *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* (über Verkörpern) damals noch nicht in einer Übersetzung vorlag. Kurzum, für viele chinesische Theaterleute, unter ihnen auch Jiao Juyin und Zheng Junli, ist die Überzeugung nachzuweisen, das Stanislawski-System quasi als Dualismus zu verstehen und zu verwenden. Sie waren der Meinung, dass die Innenwelt und die Verkörperung der Rolle separat vorbereitet werden sollten, dann durch die Verschmelzung beider Seiten die vollendete Rolle geschaffen wird.

Anbetracht des Entwicklungsprozess des Stanislawski-Systems aber wird klar, dass Stanislawski intensiv danach strebte, diese beiden Seiten als ein einheitliches Ganzes gleichzeitig zu schaffen. Das heißt, die Vorbereitung der psychischen Handlung soll gleichzeitig zu jener der physischen Handlung ablaufen. Der gegenteilige Fall ist auch möglich.

Konkret gesprochen, in der langen Anfangsphase (ca.1907-1920) der Entstehung des Systems vertrat Stanislawski eine vergleichbare Meinung mit der von späteren chinesischen Theaterleuten – Erleben und Verkörpern sowie die psychischen und physischen Ebenen wären zwei unabhängige Teile, die getrennt vorzubereiten sind. Dieser Dualismus als Prinzip ist eigentlich gut vorstellbar, und hängt damit zusammen, dass Stanislawski eine neue Schauspieltheorie entwickeln wollte, um gegen Schmierentheater und Schablonen anzukämpfen – also ursprünglich, ohne Stück oder Figuren zu analysieren, ohne zu begründen, sondern um einfach kräftig zu agieren. Auf dieser Basis hatte er mehrere Methoden eingesetzt, beispielsweise um vorgeschlagene Situationen in bestimmten Abschnitten und mit bestimmten Aufgaben herauszufinden usw. Das Ergebnis dieser Phase ist eine Studie zur Inszenierung von *Verstand schafft Leiden* (1916/23), die später in *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle* aufgenommen wurde. Sie besteht aus vier großen

Abschnitten, jeweils des Kennenlernens, des Erlebens, des Verkörperns und des Einwirkens.¹⁴² Einige Methoden zum Erleben darin wurden später in *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* weitergeführt.

Seit den 1920er Jahren hatte sich eine neue Auffassung nach und nach durchgesetzt, welche die spätere Entwicklungsrichtung des Systems unterschiedlich ausrichtete. So erschien es nun als Hypothese, dass vorher die Handlung in eine psychische und eine physische zu trennen sei. Eigentlich sollen beide eine Einheit bilden, das heißt, es gibt tatsächlich keine physische Handlung ohne Wunsch, Aufgabe oder Emotion, ebenfalls auch keine innere Vorstellung ohne sich eine konkrete Handlung gleichzeitig vorzustellen. Daher darf dieser getrennte Zustand auch nicht im Schaffensprozess auftauchen. Eine weitere Änderung ist darin auszumachen, dass in der Praxis eher nicht mehr vom Inneren ausgegangen wurde, sondern von der physischer Handlung, die im Vergleich zur abstrakten Innenwelt sichtbarer, materieller und leichter durchführbar und zu bestimmen war.¹⁴³

Im *Regieplan „Othello“* (1929/30) wurde ausführlich aufgeschrieben, wie diese Auffassung zu praktifizieren war. Nachdem die Schauspieler das Stück quasi kennengelehrt hatten – etwa die Hauptaktionen, Hauptlinien der Handlung und die Beziehung der Figuren – mussten sie gleich in der zweiten Phase auf der Bühne handeln. Der Regisseur stellte Aufgaben und verlangte, sie sollten sich auch selbst welche überlegen. Zum Beispiel sollten sich die Schauspieler dem Hause Brabantios nähern und Unruhe wegen der entführten Desdemona provozieren. Um diese Vorgabe durchzuführen, mussten sie zuerst die Fragen beantworten, wo das Haus steht, woher sie auftreten, welche Beziehung zwischen ihnen in der Gruppe herrscht, ferner zwischen ihnen und Brabantio, und allen anderen Figuren, die sie im Verlauf des Stückes möglicherweise treffen würden.¹⁴⁴ Kurzum, sie analysierten das Stück nicht mehr nur rational, sondern mit allen Sinnen. Aber die Analysemethoden, die bei

¹⁴² Vgl. Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, Berlin 1988, S.99.

¹⁴³ Vgl. Stanislawski, Übers.Zheng, Xuelai (郑雪来) : *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, Beijing 2012, S.34.

¹⁴⁴ Ebd., S.36

der Inszenierung von *Verstand schafft Leiden* propagiert wurden, blieben bestehen, mit dem großen Unterschied, wie die Schauspieler aus der Anfangsphase in eine spätere Phasen gelangen könnten. So ist ersichtlich, dass *Regieplan „Othello“* eine entscheidende Wende des Stanislawski-Systems repräsentiert. In diesem Zeitraum wurde auch das wichtigste Werk von Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, fast fertig gestellt.

Zwei Jahren vor dem Tod Stanislawskis erreichte sein System die dritte Phase. Die neuen Gedanken wurden durch die auf dem Stück *Der Revisor* (1936/37) basierenden Materialien erläutert. Dieser Teil, der auch in *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle* aufgenommen wurde, kann als die abschließende Überzeugung Stanislawskis bezüglich seiner Schauspieltheorie gesehen werden. Das Grundprinzip dieser Phase war gedanklich von der zweiten Phase nicht allzu verschieden, doch in der Praxis zeigte sich eine stärkere Abweichung. Der vorherige erste Schritt – das Stück gut kennenzulernen – war aufgehoben, der zweite Schritt im *Regieplan „Othello“* – nach der Aufgabe zu handeln – wurde an den Anfang gestellt. Die Schauspieler mussten gleich zu Beginn ein paar Fragen beantworten, um auf der Bühne handeln zu können. Etwa, „Wenn ich im Lebensumstand wie im Stück, und an gleicher Stelle wie die Figur wäre, wie würde ich heute, jetzt, hier zu handeln beginnen.“¹⁴⁵ In dieser Situation kamen alle Elemente der Schauspieler, nämlich ihre physischen, psychischen und ihre Wechselbeziehungen zusammen. Stanislawski unterstrich auch mehrmals: um diese Methode zu praktifizieren, muss man zuerst die Techniken von *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* beherrschen.¹⁴⁶

Durch die Erläuterung dieser drei Entwicklungsphasen kann man das Wesen und die Schwerpunkte des Stanislawski-Systems erkennen, die Beziehung zwischen Erleben und Verkörpern wurde von ihm als die grundlegende primäre und lebenslange Frage gesehen. Die Antwort entwickelte sich eindeutig von separat bis einheitlich. Wenn man jetzt die Auffassung von Jiao Juyin oder Zheng Junli nochmal überprüft, wird offensichtlich, dass sie wahrscheinlich vom Stanislawski-System

¹⁴⁵ Stanislawski, Übers.Zheng: *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, S.42.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd., S.44.

bereits auf der grundlegenden Ebene abweichen. Oder dass sie nur Ähnlichkeiten mit der ersten Phase des Systems aufwiesen. Aber obwohl Jiao Juyin *Die Arbeit des Schauspielers and sich selbst* studiert und in den Praxis ein paar Techniken und Begriffe angewendet hatte, sind bereits in dieser ersten Phase Unterschiede auszumachen.

1.3.2 Die Beziehung zwischen Schauspieler und Rolle

Um die mögliche Abweichung vom Stanislawski-System weiter zu verfolgen, soll als Ausgangspunkt die Beziehung zwischen Schauspieler und Rolle gewählt werden. Einerseits bewirkte diese Beziehung den wichtigen Unterschied des Systems zu anderen Schauspielschulen, andererseits war aber das vom System abweichende Verstehen eine wichtige Voraussetzung für die Xinxiang-Theorie Jiao Juyins.

A führt X vor, während S zuschaut. Das ist „eine mögliche ‚Minimaldefinition‘ von Theater, wobei A als ‚Schauspieler‘ bzw. ‚Darsteller‘ und S als ‚Zuschauer‘ zu lesen ist, während X sowohl eine ‚Rollenfigur‘ meinen kann als auch spezifische Sprech- und Körperhandlungen, die nicht als Zeichen für eine Rollenfigur fungieren“.¹⁴⁷ Diese drei Elemente stehen in einer triadischen Relation, das heißt, nicht nur jede Doppelbeziehung $A \leftrightarrow S$, $A \leftrightarrow X$, $S \leftrightarrow X$ kann eine kleine Gruppe ergeben, sondern auch jedes Element mit sich selbst, $A \leftrightarrow A$, $S \leftrightarrow S$, $X \leftrightarrow X$, ist zu berücksichtigen. Mit diesen drei Elementen und deren sechs Relationen kann jede historisch gegebene theatrale Form dadurch geregelt werden, dass man die Frage beantwortet, auf welche Weise diese abstrakten Grundrelationen konkretisiert und realisiert werden sollen.¹⁴⁸ Die Beziehung zwischen A und X „gehört prinzipiell der Gruppe produktionsästhetischer Konventionen an.“¹⁴⁹ Diese „Konventionen beziehen sich auf das fundamentale Verhältnis, welches der Schauspieler seiner Rollenfigur gegenüber einnimmt. Sie regeln, ob er sich mit ihr identifizieren und in

¹⁴⁷ Fischer-Lichte, Erika: *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen 1999, S.125.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd., S.125.

¹⁴⁹ Ebd., S.127.

sie einleben soll – und wenn ja, bis zu welchem Grade – oder ob er in emotionaler Distanz zu ihr verbleibt.“¹⁵⁰ Für die erste Situation ist eher die Auffassung von Stanislawski repräsentativ, während für die spätere Bertolt Brecht steht. Natürlich bedeutet die Relation $A \leftrightarrow X$, abgesehen von den obigen Beispielen, noch viel mehr, zum Beispiel war in der aus dem Stanislawski-System entstandenen Xinxiang-Theorie diese Beziehung schon ein etwas anders gelagert.

Vor einer ausführlichen Erläuterung muss man zuerst auf das Stanislawski-System zurückgreifen, um seine grundlegenden Punkte nochmal zu unterstreichen. Fischer-Lichte hat gezeigt, dass die Relation im System viel einfacher als in anderen komplizierten Situationen ist – einerseits sollen A und X gleichzeitig beim Schauspielen vorhanden sein, andererseits mit ihren Elementen identifizieren.

Um diese Bedeutung präziser zu erklären, muss man zwei Abschnitte aus *Der Arbeit des Schauspielers an sich selbst* zitieren:

Sie sehen, unsere Hauptaufgabe ist nicht nur, das Leben der Rolle in ihrer äußeren Erscheinung wiederzugeben, sondern vor allem auch das innere Leben des dargestellten Menschen und des ganzen Stückes auf der Bühne erstehen zu lassen, wobei die eigenen menschlichen Gefühle dem Leben der Rollengestalt anpasst und diesem fremden Leben alle organischen Elemente der eigenen Seele gegeben werden müssen.

Versuchen Sie mal, eine solche Vorarbeit – aber ganz aufrichtig, gründlich, wirklich bis ins letzte – zu machen und dabei kalt und unbeteiligt zu bleiben. Es wird Ihnen nicht gelingen. Sie geraten unweigerlich in Erregung, Sie werden sich in die Lage der handelnden Person versetzt fühlen, Ihre Empfindungen werden sich denen der Figur annähern.¹⁵¹

Daraus ist ein einfaches Fazit zu ziehen, und zwar erstens, dass die eigenen menschlichen Gefühle und alle organischen Elemente Quellen (oder Materialien) für eine Rollenerschaffung sind. Zweitens, dass ein vom Schauspieler getragener Anpassungsprozess von Quellenmaterial und Rollenfigur stattfindet, genauer gesagt, die Empfindung des Schauspielers wird in die Rolle versetzt. So ist es richtig, dass der Schauspieler und die Rolle eine gemeinsame Quelle besitzen. Es ist schwer zu

¹⁵⁰ Fischer-Lichte: *Das eigene und das fremde Theater*, S.127.

¹⁵¹ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.27.

behaupten, dass die Quelle im Schauspieler und jene Quelle in der Rolle essenziell identisch sind – schon wegen der unterschiedlichen Situationen, dass der Schauspieler in einer Lebenswirklichkeit, während die Rolle nur wie in Wirklichkeit lebt – und doch kann auf eine gewisse Ähnlichkeit verwiesen werden, denn A und X koexistieren nicht nur, sie verfügen vielmehr über die gleichen emotionalen Materialien in der Erschaffung der Rolle, und bilden ein wichtiges Prinzip des Systems.

Mit diesem Prinzip an die Xinxiang-Theorie heranzugehen macht den Unterschied leichter verständlich. Durch die obigen Ausführungen ist klar geworden, dass Jiao Juyin vom Geodeterminismus chinesischer Prägung beeinflusst wurde. Ein starker Beweis dafür ist die Bedeutung der Lebensumwelt im Übergang vom Schauspieler zur Rolle, was ermöglicht, A zu vernichten und total in X aufzugehen. Jiao Juyin hatte diese Thematik in einen Abschnitt von „Wie man eine Rolle erschafft“ aus dem Artikel „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“ klar erläutert:

Jeder Schauspieler weiß, das, was auf der Bühne lebt, ist ein zweites Ich, das heißt, die Rolle lebt auf der Bühne, deswegen soll das erste Ich nicht vorhanden sein. [...] Man kann die Rolle nicht gleich fertig erschaffen, auch das Vorkommen des Xinxiangs ist unlogisch und keine Reihenfolge. Das zweite Ich entsteht und entwickelt sich Schritt für Schritt in dir (dem ersten Ich). Die Elemente, die dem ersten Ich gehören, werden nach und nach durch die Entstehung des Xinxiang vernichtet. Deswegen im Prozess der Probe und des Schaffens können wir nicht erwarten, uns gleich in die Rolle einzuleben, auch nicht sofort, sich vom ersten Ich zu trennen. Du sollst oft das erste Ich mit dem zweiten Ich vergleichen, und ihrer Widerspruch, die Ab- und Zunahme fühlen. Nur nach diesem Prozess wird schließlich das erste Ich gründlich vernichtet, wird die Rolle auf der Bühne nur zweites Ich sein, dann die Rolle kann nicht als förmlich, sondern als ein lebendiger Mensch gesehen werden.¹⁵²

Eigentlich stammen die Begriffe erstes Ich und zweites Ich von Coquelin, man kann die zwei jeweils unter Schauspieler und seine Rolle verstehen, sie können aber auch separat mit Seele und Körper des Schauspielers identifiziert werden. Er ist offenbar, als Jiao Juyin sie benutzte, konzentrierte er sich auf die Bedeutung Schauspieler und

¹⁵² Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.241.

Rolle. Tatsächlich betonte er mehrmals, dass Seele und Körpers (Erleben und Verkörpern) beide nötig sind, ganz gleich für den Schauspieler oder die Rolle. Aber auf jeden Fall ist für ihn die absolute Trennung zwischen Schauspieler und Rolle wesentlich, und fundamental gegensätzlich zu Stanislawski: Zum Ersten, A und X koexistieren nicht, die Probe ist ja ein Prozess, in dem A Schritt für Schritt von X ersetzt wird. Daher ist der Schauspieler, der diese Auffassung vertritt, eher wie ein Beobachter. Zum Beispiel in der Vorbereitungsphase, nachdem sie persönlich am Kanal gelebt hatten, galt folgendes für die Schauspieler als Erfolg: „Dadurch, dass die Schauspieler relativ lange mit den Volks zusammen gelebt haben, sammelten sie im Geiste umfangreiche Gestalten des werktätigen Volkes. Dann können sie einfach klar sagen, wer wie handeln wird, wer welche Meinung zu welcher Sache vertritt.“¹⁵³ Sie beherrschten durch Tagebücher die Vergangenheit, das Heute und sogar die Zukunft ihrer Figuren, und kannten sie wirklich wie lebendige Menschen. Aber wie wirkte sich das rationale Kennenlernen auf das Übergang des Schauspielers in eine Rolle aus? Im Stanislawski-System kann man auch die Methode des Tagebuch-Schreibens finden, aber sein Schwerpunkt liegt darin, dass das Geschriebene die physische Handlung wecken kann. Auch im Verlaufe von Jiaos Probe gab es eine lange Zeit für Schauspieler, sich ihres Xinxiang bewusst zu werden, in einer Aktion eben wie eine Beobachtung. Kurzum, sie standen immer außer den Rollen, betrachteten diese als ein Objekt, analysierten ihre Herkunft, Erfahrung, Eigenschaft, bauten einen Mensch auf, lebten sich in diesen aber niemals ein.

Zum zweiten, während im System A und X alle Sinne und Empfindung gemeinsam besitzen, wurden diese emotionalen Materialien von Jiao Juyin vorübergehend in Reserve gestellt. Sie konnten als eine versteckte Eigenschaft für den Schauspieler abgerufen werden, wenn eine besondere Vorgabe der Lebensumwelt, oder der sozialen Klasse, dies bewirkte. Tatsächlich war diese Auffassung Zheng Junli näher als jener von Stanislawski. Diese Abweichung ist entscheidend, erweist sich doch im System die vorgeschlagenen Situationen als ein unerlässliches Element, um verschiedene Emotionen zu wecken, im Vergleich dazu

¹⁵³ Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.213.

war für Jiao Juyin die Lebensumwelt entscheidend.

Es können durchaus Zweifel an der aktuellen Argumentation entstehen und Behauptungen auftauchen, ob ein Xinxiang zu formen nicht nur der erste Schritt der ganzen Theorie ist, deren vollständiger Verlauf aus „Leben – Xinxiang – Befinden – Rolle“ besteht. Leben sich die Schauspieler im zweiten Schritt nicht doch in die Rolle ein und geben den Beobachterstatus ab?

Das Befinden als Rolle zu entdecken ist eine wichtige Aufgabe im System, dabei zählen die äußerlichen Elemente wie Aussehen und physische Handlung als ein effektiver Ausgangspunkt. Damals hatte Stanislawski in *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* ein Beispiel gegeben, und zwar wegen einer fürchterlich misslungenen Schminke hatte Naswanow sein Befinden als Kritiker gefunden und danach erfolgreich dargestellt. Auch Jiao Juyin war Befinden wichtig, es war für ihn das Hauptziel nach der Reife des Xinxiangs. Interessant, dass er das Beispiel mit dem Kritiker auch bemerkte und es für eine Unterstützung seiner Theorie hielt:

Damals ließ Stanislawski jeden Schüler eine Gestalt erschaffen. Ein Schüler würde einen Kritiker darstellen, der nach langer Überlegung noch immer kein entsprechendes Aussehen fand. Obwohl er sich schon fertig geschminkt hatte, gab es in seinem Geist noch kein vollständiges Xinxiang. Weil er nicht zufriedener war, schmierte er sich das ganze Gesicht schwarz an. Anderer drängten ihn zum Schauspielen, aber hat er noch keine passende Requisite gefunden, egal, er nahm einen Stock und setzte einen Hut auf. Als er sich dann im Spiegel gesehen hatte, inspirierte ihn dieses Aussehen und vervollständigte sein Xinxiang. Daher konnte er sich gleich in diese Rolle einleben, und stellte auf der Bühne einen verschimmelten Kritiker dar, der von Stanislawski gelobt wurde. Weil sein relativ vollendetes Aussehen seine unfertige Innenwelt ergänzte, entstand aus beiden gemeinsam ein Xinxiang, er konnte sich in dieses Xinxiang einleben.¹⁵⁴

Jiao Juyin war der Meinung, dass dieser Schauspieler auf Grund zuerst seines Äußeren sein Xinxiang vervollständigte, dann dieses fertige Xinxiang im weiteren das Befinden als Rolle weckte, daher konnte der Schauspieler leicht als Xinxiang handeln – gemäß dem Prozess „äußerliches Element – Xinxiang – Befinden – Rolle“.

¹⁵⁴ Tong, Yang u.a.: *Eine Studie der Schauspielschule des Volkskunsttheater Beijing*, S.60.

Aber es ist klar, dass Stanislawski im Original Xinxiang oder vergleichbare Schritte nicht erwähnte, war der Kritiker-Schauspieler doch im Verlauf des Kreierens direkt vom äußerlichen Element in das Befinden übergegangen.

Ein anderes Beispiel wird von Yu Shizhi angeführt, um zu beweisen, dass die Xinxiang-Theorie sehr praktisch und effektiv ist:

Um den Verrückten Cheng darzustellen, musste ich nach dem Hinweis von Jiao Juyin im Leben recherchieren und dann meine Rolle erschaffen. Mein Ansatz kam von Hou Baolin (侯宝林)¹⁵⁵, er ahmte in seinem Spiel den Ausdruck von Bai Yunpeng (白云鹏) nach, er beugte sich nieder und präsentierte sich so den Zuschauern. Seine Nachahmung war so glaubhaft, daher glaubte ich, er sei tatsächlich Bai Yunpeng, obwohl ich diesen nie gesehen habe. Gleichzeitig dachte ich, die Figur Verrückter Cheng könnte auch so entwickelt werden. Dann begann ich zu üben, seine Gestalt beim Gehen nachzuahmen. [...] Die Nachahmung ließ mich viel überlegen, z.B. diese Form des Gehens verbindet sich eng mit der Art derjenigen, die oft im Teehaus waren. Weil man dermaßen nicht schnell gehen kann, so fühle ich, dass sie wahrscheinlich gar nicht schnell gehen wollen. [...] Kurz, durch die Nachahmung der äußerlichen Handlung konnte ich mehr Befinden des Verrückten Cheng erfahren.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Ein Xiangsheng/Komikerdialog-Meister.

¹⁵⁶ Yu: *Yu Shizhi über die Schauspielkunst*, S.19f.



Abb. 4: Verrückter Cheng und seine Frau.

Mit der Interpretation der Naswanow-Kritiker-Passage durch Jiao Juyin vergleichbar, entwickelte auch Yu Shizhi das Befinden als Verrückter Cheng direkt aus der äußerlichen Nachahmung. Obwohl er diesen Verlauf für eine erfolgreiche Praxis bezüglich der Xinxiang-Theorie hielt, funktionierte Xinxiang hier eigentlich nicht, tatsächlich war das eine stanislawsische Probe. Daher ist ersichtlich, dass in der Phase des Übergangs vom Xinxiang in die Rolle eine Reihe möglicher Methoden und Resultate aufzufinden sind, die dem Stanislawski-System entsprechen. Aber es ist festzustellen, je mehr Stanislawski zum Zug kommt, umso weniger spielt bzw.

wird Xinxiang zu einer Rolle. Wenn die Schauspieler theoretisch der Reihenfolge „psychische und physische Handlungen – Xinxiang – Befinden“ nach eine Rolle kreieren sollen, kommt möglicherweise in der Praxis „psychische und physische Handlungen – Befinden“ heraus. Auf jeden Fall bleibt es fraglich, ob im kreativen Theaterprozess die Mühen, zuerst ein Xinxiang zu formen, nicht doch überflüssig sind. Oder man könnte die Schlussfolgerung ziehen, dass ein Widerspruch vielleicht bereits in der Xinxiang-Theorie per se vorhanden ist. Aber wahrscheinlich ist das niemandem aufgefallen, weil entweder der Regisseur überzeugte, dass die Xinxiang-Theorie mit dem Stanislawski-System identisch sei, oder die Schauspieler fanden, dass seine Methode die Xinxiang-Theorie ist. Daher betonten sie immer die Form eines Xinxiang, um dann durch viel üben (vielleicht die äußerliche Handlung der Nachahmung von Xinxiang) ein Befinden zu schaffen.

Zum Schluss kann überlegt werden, wie Jiao Juyin tatsächlich die Beziehung A (Actor/Schauspieler) und X (Rolle) gesehen hat. Sicher nicht wie Stanislawski – also $A=X$ –, denn bei Jiao Juyin sollten A und X keine Symbiose bilden. Wenn Xinxiang nun als X_1 bezeichnet wird, ergibt dies die folgende Beziehung: Während der Probenzeit ist kein X vorhanden, sondern nur X_1 . A und X_1 sind umgekehrt proportional. Ab der dritten Phase der Xinxiang-Theorie, wenn der Schauspieler sich in das lebendige Xinxiang einzuleben versucht, soll X_1 zu X werden. A ist schon nach und nach vernichtet worden, so gibt es schließlich auf der Bühne nur X. Abschließend, die Reihenfolge: 1) $A \leftrightarrow X_1$ (der erste und zweite Schritte der Xinxiang-Theorie, also X_1 am Runden Tisch zu formen und für die Bühne zu regulieren), 2) $X_1 \approx X$ (der dritte Schritt der Xinxiang-Theorie, mit X zusammenzukommen), 3) X (Rolle, die in Aufführungen den Zuschauer präsentiert wird). Diese Beschreibung entspricht auch Jiao Juyins Zusammenfassung der Schritte des Rollenschaffens im Stanislawski-System: 1) die Figur gedanklich kennenlernen, 2) die Gestalt der Figur im Geist zu formen, besonders ihre Innenwelt. 3) die äußere Form der Figur zu suchen. 4) das Ergebnis (von innen auch von außen)

durch physische Handlung auszudrücken.¹⁵⁷ Es ist nicht schwer zu bemerken, dass diese Schritte eher für die Xinxiang-Theorie stehen, obwohl von Stanislawski gesprochen wird. Und auf Grund des Abstandes zwischen der Theorie und Praxis kam es nicht selten zur Situation, dass mehr oder weniger (un-)bewusst die stanislawsische Methode praktiziert wurde.

Der Widerspruch zwischen Stanislawski und Jiao Juyin liegt nicht nur in A↔X und in den Quellen für die Rolle, sondern auch – oder sogar besonders – im Prozess der Xinxiang-Theorie selber. Es bleibt bemerkenswert, dass Stanislawski von Jiao Juyin als Vorbild gesehen wurde. Die Abweichung zwischen dem gleichem Ziel und dem abweichenden Weg dahin verursachte ein leicht unterschiedliches Resultat. Man musste nur noch etwas warten, bis der sowjetische Experte Kulnev persönlich zum Volkstheater Beijing kam, um auf diese Probleme hinzuweisen und sie zu korrigieren.

1.3.3 Die Überaufgabe der Inszenierung

Die bereits bekannte „Rede auf dem Yan’an Forum über Literatur und Kunst“, von Mao Zedong, wurde nach 1942 als Leitprinzip angesehen, das nicht nur die künstlerischen Produktionsprozesse an sich regelte, sondern sich auch auf die Ästhetik bezog – nach welchen Themen, Stilen oder Auffassungen man streben soll. Mao Zedong sprach:

Obwohl das soziale Leben der Menschen die einzige Quelle für Literatur und Kunst, und im Vergleich zu Literatur und Kunst viel umfangreicher ist, stehen in der Wertigkeit des Volkes Kunst und Literatur weit vor allem Sozialen. Das Leben, das durch Literatur und Kunst dargestellt wird, erscheint eindrucksvoller, konzentrierter, repräsentativer und idealer, daher gemeinschaftsbildender, als das Leben der Wirklichkeit. Revolutionäre Literatur und Kunst sollen nach dem wirklichen Leben vielfältige Figuren Schaffen, um dem Volk zu helfen, die Geschichte nach vorne voranzutreiben. Zum Beispiel leidet das Volk unter Hunger, Kälte und Unterdrückung, jemand beutet andere aus, unterdrückt sie. Das sind Tatsachen, die überall vorhanden,

¹⁵⁷ Vgl. Jiao, Juyin: „Die Diskussion über den Widerspruch des Schauspielers“ (关于讨论“演员的矛盾”的报告), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.3, S.216.

auch für das Volk ganz normal sind. Literatur und Kunst sollen diese Phänomene im Alltagsleben thematisieren, um die Konflikte und Kämpfe bekannt zu machen. Dann erwacht das Volk und begehrt auf, schließt sich zusammen um zu kämpfen.¹⁵⁸

Zwei Punkte davon sollen besonders berücksichtigt werden, zum einem, dass nach Mao Zedong das ästhetische Ziel und die Schaffensmethode von Literatur und Kunst repräsentativ sein sollen, zum anderem, sie müssen sie als Antrieb für die Revolution fungieren. Diese Idee ist eine klare Norm für alle Inszenierungen, die von Mao Zedong und noch früher von der politischen Linken als eines der geeignetsten Kampfwerkzeuge gesehen wurden.

Zur weiteren Erläuterung ist es hilfreich, zuerst auf die Geschichte des Begriffs repräsentativ zurückzugreifen. Der Terminus, der in China als eine Norm des Schaffens sehr bekannt ist – „die repräsentative Figur im repräsentativen Umfeld“ (典型环境中的典型人物) –, wurde erstmals von Friedrich Engels in einem Brief an Margaret Harkness 1888 genannt, über deren Roman *City Girl* er seine Meinung kundtat:

If I have anything to criticize, it would be that perhaps, after all, the tale is not quite realistic enough. Realism, to my mind, implies, besides truth of detail, the truthful reproduction of typical characters under typical circumstances. Now your characters are typical enough, as far as they go; but perhaps the circumstances which surround them and make them act, are not perhaps equally so. In the “City Girl” the working class figures are a passive mass, unable to help itself and not even showing (making) any attempt at striving to help itself. All attempts to drag it out of its torpid misery come from without, from above. Now if this was a correct description about 1800 or 1810, in the days of Saint-Simon and Robert Owen, it cannot appear so in 1887 to a man who for nearly fifty years has had the honor of sharing in most of the fights of the militant proletariat. The rebellious reaction of the working class against the oppressive medium which surrounds them, their attempts – convulsive, half conscious or conscious – at recovering their status as human beings, belong to history and must therefore lay claim to a place in the domain of realism.¹⁵⁹

Aus diesem Auszug kann man schließen, dass es für Engels zwei Normen gibt, ob ein Werk Realismus ist. Einerseits, ob die Figuren und das Umfeld, in dem die

¹⁵⁸ Mao: *Rede*, S.20f.

¹⁵⁹ https://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm.

Figuren handeln, repräsentativ sind; andererseits, ob sie dem Entwicklungstrend der Geschichte entsprechen. Aus diesem Grunde wurde Honoré de Balzac von ihm als ein realistischer Schriftsteller gesehen, weil er dem Zeitbezug entsprechend den Untergang der Oberschicht darstellte. Auf dieser Basis kann Engels Auffassung mit jener von Mao Zedong verglichen werden, um dann feststellen, dass sie quasi identisch sind. Mao Zedong berücksichtigte dann noch mehr, dass das Werk nicht nur dem Trend folgen, sondern auch den Leser und die Geschichte dynamisieren soll. Diese Norm als wesentlich für den Schöpfungsprozess, ist in der Inszenierung von *Der Drachenbartkanal* deutlich erkennbar.

Nach den Normen, „repräsentative Figuren im repräsentativen Umfeld darzustellen“, und „das Volk zu ermutigen“, ist das Thema des Stückes oder der Inszenierung von Anfang an bestimmend, verbunden mit den Bemühungen, die Schönheit, den Mut und die Emsigkeit des Volkes – Arbeiterklasse oder Proletariat – zu loben, die Negativfiguren zu kritisieren sowie den Untergang von Bourgeoisie und Kapitalismus propagandistisch vorzubereiten. Tatsächlich kann man sagen, die Stimmigkeit der Ausrichtung ist quasi wichtiger als das Repräsentative. Wenn aber mehr Richtiges, und weniger Repräsentation vorliegen, ist es ein nur bedingt interessantes und ansprechendes Werk. Fehlt aber das Richtige trotz ausreichender Repräsentation, ist es ein prinzipiell fehlerhaftes Werk. Daher müssen Thema und Idee der Aufführung immer unter dem Prinzip repräsentativ überlegt werden. Nach Jiao Juyin handelte es sich bei einer repräsentativen Figur vor allem um eine Figur, die mit allen Eigenschaften ihrer sozialen Klasse ausgestattet war.¹⁶⁰

Als Jiao Juyin das Stück *Der Drachenbartkanal* als Theatertext umsetzte, verfolgte er immer dieses Thema:

Wie kann das Richtige der Entscheidung der Kommunistischen Partei Chinas und der Regierung eindrucksvoll dargestellt werden. [...] Außerdem sei die Vernünftigkeit des werktätigen Volkes zu unterstreichen. Daher achte ich insbesondere auf die soziale Klasse der Figuren, und beschreibe, wie reaktionär der Beherrscher zuvor waren. Dann versuche ich, das mit unserer Politik und unseren politischen Strategie zu vergleichen.

¹⁶⁰ Vgl. Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.243.

Im ersten Akt wurde die noch nicht befreite Gesellschaft dargestellt. Um diese reaktionäre Atmosphäre zu betonen, fügte ich zu den bösen Beamten und Grobianen, die der Dramatikern einführte, noch etwas hinzu, beispielsweise reaktionäre Agenten, oder die Festnahme von Arbeitern, und die Teuerungswelle wegen des Krieges gegen das Volk usw.. Ich stellte durch Politik und Soziales die Figuren dar, betonte die Begründung, warum jeder sich nach der Befreiung zum Guten verändern kann, erklärte, warum sie sich bei der Partei und Regierung bedanken, weil sie festlegen können, welche Regierung sie haben, und deswegen sehr glücklich und positiv eingestellt sind.¹⁶¹

Auf dieser Basis, also dass ein Thema schon vorab bestimmt wurde, erfüllte Jiao Juyin dann die zweite Aufgabe, repräsentative Figuren in einem repräsentativen Umfeld aufzubauen:

Ich würde jede positive Figur entsprechend herausarbeiten, jede Gelegenheit nutzen zu betonen, wie sie arbeiten mögen, wie befreundet sie mit denen sind, die aus gleichen sozialen Klassen kommen, wie sie gegen Schwierigkeiten ankämpfen, ohne zu fliehen. Aber ich vernichte auch nicht ihre Schwächen, ganz im Gegenteil werde ich darauf hinweisen, bis die soziale Gründe dafür feststehen. [...] Nehmen wir die Figur Verrückter Cheng – wenn wir von uns ausgehend analysieren, ist er nicht verrückt, natürlich ist er auch nicht wegen des stinkenden Kanals (im Stück wird das so erklärt) verrückt geworden. Seine Aktionen, die von den Anderen als verrückt betrachtet werden, halte ich für einen Widerstand gegen die schlechten sozialen Bedingungen vorher. [...] Die elende Gesellschaft machte aus einem guten Menschen einen Verrückten. Um dies zu kritisieren, kann ich Verrückter Cheng nicht zu einem psychisch Kranken machen, auch nicht zulassen, dass er von anderen verspottet wird – sondern verstärkt die Kälte und Grausamkeit der früheren sozialen Bedingungen unterstreichen.¹⁶²

Die positive repräsentative Figur muss also besonders hervorgehoben und die Schuld der unsozialen alten Gesellschaft zugewiesen werden, dann wird es wichtig sein, auch das Umfeld repräsentativ aufzubauen:

Ich ignoriere das Umfeld nicht, in dem sie leben, auch die Atmosphäre nicht, weil eine Figur ohne Umfeld fiktiv ist, daher ergänze ich auch viele vorgegebene Lebenssituationen. Ich zeige absichtlich am Anfang des ersten Aktes, wenn der Vorhang gerade hoch gegangen ist, ein paar Minuten lang das geräuschvolle und

¹⁶¹ Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.203.

¹⁶² Ebd., S.204.

chaotische Leben beim Drachenbartkanal. [...] Dann entsteht in den Zuschauer das Gefühl, beim Volk auf der Bühne mit dabei zu sein.¹⁶³

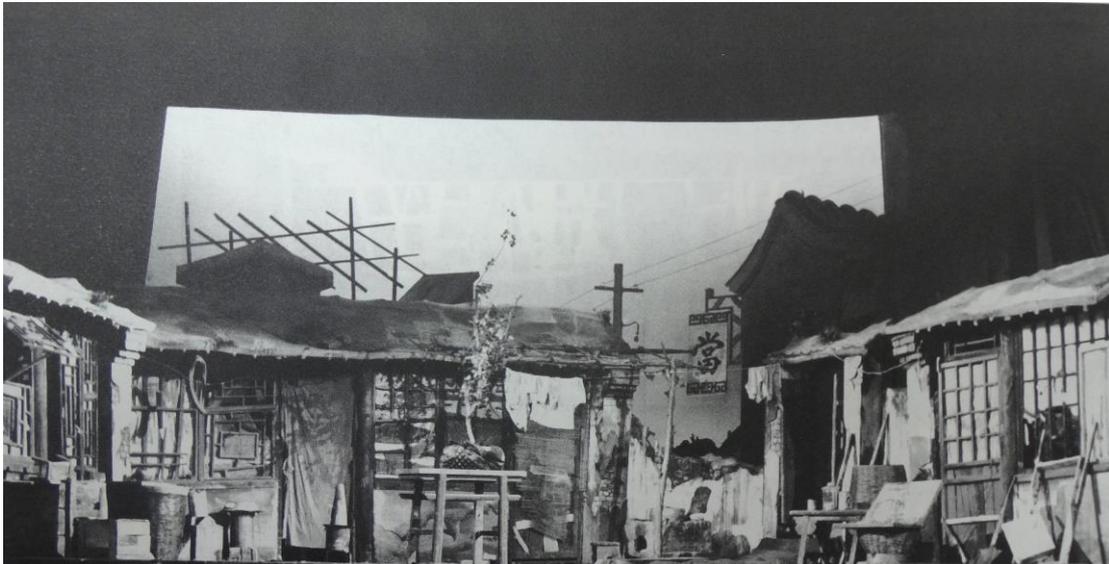


Abb. 5: Atmosphärisches Bühnenbild von *Der Drachenbartkanal*, 1. Akt.

Durch die Reihenfolge und Inhalte der Bearbeitung von Jiao Juyin ist seine Methode, repräsentative Figur in einem repräsentativen Umfeld entstehen zu lassen, nachvollziehbar. In *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* hatte Stanislawski auch über das Ziel der Aufführung geschrieben, aber keine repräsentative Figur in einem repräsentativen Umfeld genannt. Er führte vielmehr die Überaufgabe ein, die einen weiteren Unterschied ausmacht.

Stanislawski erklärte zuerst die Bedeutung von Überaufgabe: „Vereinbaren wir miteinander, künftig dieses grundlegende, umfassende Ziel, das alle anderen Aufgaben in sich vereinigt, worauf sich das schöpferische Streben der Antriebskräfte des psychischen Lebens und alle Elemente des inneren Befindens der Einheit Schauspieler-Rolle beziehen – vereinbaren wir also, dieses Ziel künftig DIE ÜBERAUFGABE DES STÜCKES zu nennen.“¹⁶⁴ Und wie funktioniert die Überaufgabe? „Was auch im Stück vorgeht, die einzelnen großen und kleinen Aufgaben, die schöpferischen Gedanken und Handlungen des Schauspielers, die der

¹⁶³ Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.205.

¹⁶⁴ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* (1), S.293.

Rolle entsprechen – alle dienen der Verwirklichung der Überaufgabe des Stückes.“¹⁶⁵

Eigentlich ist die Funktion der Überaufgabe nichts anderes als das Thema bei Jiao Juyin, dem alle Elemente dienen sollen – wie beispielsweise in der Inszenierung von *Der Drachenbartkanal*, Rollentexte ergänzt oder Handlung hinzugefügt werden, für das Ziel, einerseits immer das Volk zu loben, andererseits die Figur repräsentativer erscheinen zu lassen. Und doch gibt es selbst bei vergleichbarer Funktion einen Unterschied:

In einem anderen Stück, in Goldonis „Mirandolina“, hatten wir zuerst die Überaufgabe „Ich will nichts von den Frauen wissen“ (Weiberfeind). Aber diese Aufgabe erschloss nicht den Humor und die Wirkungsmöglichkeiten des Stückes. Als mir dann klar wurde, dass der Held die Frauen ja eigentlich liebt, gar kein Weiberfeind sein, sondern nur dafür gehalten werden will, da wurde „Ich will heimlich liebeln“ (als Weiberfeind getarnt) zur Überaufgabe, und sofort kam Leben ins Stück.

Aber diese Aufgabe bezog sich mehr auf meine Rolle als auf das ganze Stück. Als wir dann nach langer Arbeit begriffen hatten, dass Mirandolina eben „La locandiera“ – die Wirtin – ist, und von da aus eine wirksame Überaufgabe fanden, trat der Inhalt des Stückes ganz von selbst zutage.¹⁶⁶

Von diesem Prozess, die Überaufgabe Schritt für Schritt entstehen zu lassen, muss Jiao Juyins Thema unterschieden werden. Erstens liegt die Überaufgabe nicht von Anfang an vor, sondern sie wird analog dem Stil des Stückes (z.B. Humor, Wirkungsmöglichkeit) oder der Handlung des ganzen Stückes entwickelt, sogar „sehr häufig kristallisiert sich die Überaufgabe erst nach der Aufführung des Stückes, bei den Vorstellungen, heraus“¹⁶⁷. Aber bei Jiao Juyin und seiner Inszenierungsmethode muss sich der Inhalt des Stückes vorab auf ein Thema oder eine Überaufgabe hin ergänzen oder zusammenstreichen lassen. Im Vergleich zum Thema, das auf eine einzige Norm ausgerichtet ist – etwa das Volks zu loben und die Reaktionäre zu kritisieren – werden der Überaufgabe bei Stanislawski viel mehr Möglichkeiten zugestanden, über die nicht unbedingt die soziale Klasse oder die Politik, sondern

¹⁶⁵ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.293.

¹⁶⁶ Ebd., S.296f.

¹⁶⁷ Ebd., S.297.

vor allem der Inhalt des Stückes entscheidet. Wenn nun die Überaufgabe oder das Thema als „Zu loben oder zu kritisieren“ gesehen wird, entsteht bereits ein Abstand zwischen Schauspieler und Rolle.

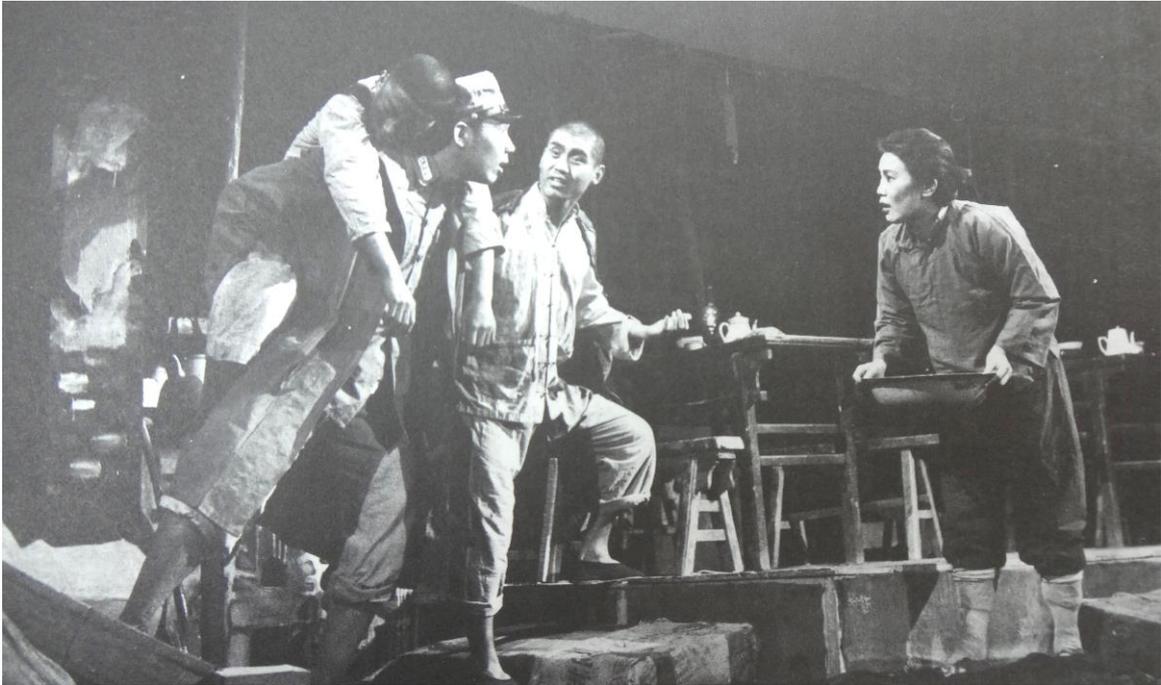


Abb. 6: Das positiv dargestellte Volk der Werktätigen.



Abb. 7: Verrückter Cheng im Konflikt mit einer Negativfigur.

Hat etwa der Schauspieler Yu Shizhi ständig eine Überaufgabe im Sinn, dann heißt diese vielleicht „Verrückten Cheng loben“, aber dann wird er zum Beobachter, diese Figur zu beurteilen. Tatsächlich soll er nach Stanislawski Verrückter Cheng sein. Dieser Abstand behindert die Vereinigung zwischen Schauspieler und Rolle, diese Überaufgabe kann dem Schauspielern nicht helfen, sich in die Rolle einzuleben und gleichzeitig die Überaufgabe zu berücksichtigen. Im Gegensatz dazu fungiert die Überaufgabe bei Stanislawski normalerweise als Subjekt – Ich und Ich will. Auf jeden Fall soll die Überaufgabe nicht nur „den Ideen des Dichters entsprechen“, sondern auch „gleichzeitig ein unüberhörbares Echo in der Seele des Schauspielers hervorrufen“.¹⁶⁸ Auf dieser Basis suchte er im Stück *Verstand schafft Leiden*, von Alexander Sergejewitsch Gribojedow, sein heiliges Ziel, zum Beispiel zwischen „ich will Sophia gewinnen“, „ich will mein Vaterland gewinnen“ und „ich will die Freiheit gewinnen“ – schließlich wurde für „Freiheit gewinnen“ als Überaufgabe entschieden, weil „es ist jetzt weiter, in Bezug auf die Menschheit gesehen“ wurde.¹⁶⁹ Im Gegensatz dazu, den Prozess und die Benennung zu bestimmen, handelt Jiao Juyin vollkommen unterschiedlich. Ein heiliges Ziel ist schon von Anfang an entschieden, dann müssen die Handlung und die Figuren des Stückes nachjustiert werden, um schließlich schauspielern zu können. Aber tatsächlich soll der wirksame Name aus der konkreten Handlung des Stückes entstehen, und dann umgekehrt die psychische Handlung des Schauspielers zur Wirkung kommen, schließlich durch die physische Handlung dargestellt werden. Die Unterschiede in der Reihenfolge und Benennung führen zur Abweichung.

Außerdem ist zu berücksichtigen, wie obige Auffassung die Entstehung der Schauspielweise beeinflusst, oder möglicher, wie sie sich gegenseitig beeinflussen. „Die Richtigkeit der Ideologie“ und „repräsentative Figuren in repräsentativem Umfeld aufzubauen“ sind zwei Prinzipien und auch Ziele des Rollenschaffens von Jiao Juyin, das heißt, er ist dann erfolgreich, wenn schließlich die richtigen überzeugenden Figuren den Zuschauern präsentiert werden können. Wie richtig und

¹⁶⁸ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.294.

¹⁶⁹ Vgl. Ebd., S.295f.

überzeugend alles ist, kommt auf den Dramatiker, den Regisseur und die Schauspieler an. Aus diesem Grund ist es vorstellbar, dass die Xinxiang-Theorie eine diesem Ziel entsprechende Methode ist. Erstens, der Prozess, ein Xinxiang zu formen und zu regulieren, ist ein Zeitraum, die Figur repräsentativer und vollkommener aufzubauen – etwa um die Herzensgüte von Frau Ding als Mutter zu zeigen, fügte die Schauspielerin die szenische Handlung „sich den Goldfisch nicht leisten können“ hinzu. Obwohl sie ihrer Tochter aufträgt, den Goldfisch zurückzubringen, agiert sie nicht gefühllos, sondern umarmt die weinende Tochter und tröstet sie. Zweitens, das Ergebnis der Xinxiang-Theorie ist der Mensch, ganz gleich in der ersten oder zweiten Phase. Kurzum, die Xinxiang-Theorie ist eher eine Methode, die sich an Figur/Rolle/Xinxiang/Mensch orientiert. Anders bei Stanislawski – „die Übertragung der Gedanken und Gefühle des Dichters, seiner Visionen, seiner Leiden und Freuden auf die Bühne ist die Hauptaufgabe einer Aufführung.“¹⁷⁰ Bei ihm sind Rolle, Handlung und Umfeld nur die Träger der Idee des Dramatikers. Die Schauspieler zeigen auf der Bühne durch ihre Körper, Seele und Empfindung die Gedanken und Gefühle des Dichters. Daher ist es im Vergleich zum System, durch Schauspielen die Zuschauer gleiches erleben zu lassen, das Wesen der Xinxiang-Theorie, einige repräsentative Figuren auf die Bühne zu stellen.

Durch die Bewertung, die der Regisseur über die Schauspieler gemacht hatte, kann man auch seine Kriterien und Ziele von einem anderen Standpunkt aus betrachten:

Yu Shizhi hatte eine relativ vollständige Rolle, Verrückter Cheng, erschaffen. Durch diese Rolle können wir die Vergehen der Reaktionäre sehen, die einen guten Menschen zum Verrückten machen. Die Gestalt der Rolle ist relativ repräsentativ, durch sie kann man auch die Innenwelt der Rolle verstehen. [...] Die Charaktere der Frau Ding, die Ye Zi erschaffen hatte, sind vielfältig. [...] Frau Cheng ist die schwierigste Rolle im Schauspiel. Die üblen sozialen Bedingungen machten sie nicht nur verbittert, sondern auch schwach. Sie muss sich abmühen zu leben. Wenn ihre Empfindung oder ihres Leid zu intensiv dargestellt wird, schwächt dies die Stärke des werktätigen Volkes. Wenn ihre Hartnäckigkeit überwiegt, lässt das beim Zuschauer das Gefühl aufkommen, dass sie kaltblütig ist. Als Han Bing (韩冰) diese Figur spielte, strebte sie am besten nach der Balance zwischen diesen zwei Extremen, und ihre Darstellung entsprach der

¹⁷⁰ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.292.

Figur.¹⁷¹



Abb. 8: Han Bing als Frau Cheng.

Das Hauptkriterium für den Erfolg einer Aufführung ist darin zu suchen, ob die Überaufgabe eingelöst wird, ob die Figur einseitig oder vollständig wie ein echter Mensch wirkt, ob die Vorteile des werktätigen Volkes und die Nachteile der Reaktion richtig und entsprechend dargestellt werden – kurz, ob eine Figur überzeugend ist und ob die Gesellschaft korrekt präsentiert wird. Auch die Kritiker unterstützten

¹⁷¹ Jiao, Juyin: „Die Gestalten in *Der Drachenbartkanal*“ (《龙须沟》里的舞台人物形象), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.2, S.333.

diese Ansicht: „Ich mag am meisten die zwei Figuren Verrückter Cheng und Frau Ding. Sie sind so realistisch. [...] Wird er nicht richtig gespielt, ist Verrückter Cheng nur ein Komiker, aber so ist er recht liebenswürdig!“¹⁷²

Zusammenfassend kann gesagt werden, während in einer erfolgreichen Inszenierung bei Stanislawski der Schauspieler durch seine Empfindung und seinen Körper als Rolle die Gedanken und Gefühle des Dramatikers völlig dem Publikum überträgt, sind Jiao Juyin die Richtigkeit der Ideologie und die darauf basierenden repräsentativen Figuren extrem wichtig. Der Unterschied liegt eigentlich auch darin, dass bei Stanislawski der Standpunkt von innen her bedingt ist, während er bei Jiao Juyin von außen kommt, d.h. die Schauspieler von Stanislawski erleben in sich selber und leben in der Rolle, aber die Schauspieler von Jiao Juyin konzentrieren sich – wie ein Regisseur oder Zuschauer – immer auf ihre Rolle im Zusammenhang mit dem politischen Effekt der Aufführung. Dieses Problem führt wahrscheinlich dazu, dass nur eine eingeschränkte Figur demonstriert und sehr allgemein gespielt wird.

1.3.4 Einige Begriffe unterscheiden

Jiao Juyin hatte das Stanislawski-System studiert, und er verwendete manchmal die Fachbegriffe des Systems, um seine eigene Methode zu erklären. Aber in Folge von Missverständnissen änderte sich die ursprüngliche Bedeutung. Ich werde einige entsprechende Fälle aufzeigen.

1.3.4.1 Die vorgeschlagenen Situationen

Vorgeschlagene Situationen und die entscheidenden Wenn-Annahmen sind im Stanislawski-System Ausgangspunkt nicht nur für den Schauspieler in seiner

¹⁷² Liao, Chengzhi (廖承志): „Gratulation zum Erfolg der Aufführung von *Der Drachenbartkanal*“ (贺《龙须沟》演出成功), in: *Szenische Kunst: Der Drachenbartkanal*, S.413.

Annäherung an eine Rolle, sondern auch als Voraussetzung und Basis für die anderen Methoden, um beispielsweise durch eine physische Handlung die psychische Handlung oder bestimmte Vorstellungsbilder auszulösen. Im Original von *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* ist darüber zu lesen:

[Vorgeschlagenen Situationen] sind die Fabel des Stücks, die Tatsachen, Ereignisse, das Zeitalter, in dem es spielt, Ort und Zeit der Handlung, die Lebensumstände, die Auffassung des Schauspielers und des Regisseurs vom Stück, die Ergänzungen, die sie hinzugefügt haben, das Arrangement, die Form der Inszenierung, die Dekorationen und Kostüme, die Requisiten, Beleuchtung, Geräuscheffekte und alle übrigen Umstände, die den Schauspielern gegeben sind.

Die „vorgeschlagenen Situationen“ sind wie das „Wenn“ eine Annahme, ein „Phantasiegebilde“. Sie sind gleichen Ursprungs: Sie sind dasselbe wie das „Wenn“, das „Wenn“ ist dasselbe wie die „vorgeschlagenen Situationen“. Das eine ist die Annahme („wenn“), das andere die Ergänzung dazu (die „vorgeschlagenen Situationen“). Das „Wenn“ leitet immer das Schaffen ein, die „vorgeschlagenen Situationen“ entwickeln es. Eins kann ohne das andere nicht bestehen, nicht den nötigen Auftrieb bekommen. Aber die Funktionen sind ein wenig verschieden: das „Wenn“ versetzt der schlummernden Phantasie einen Stoß, die „vorgeschlagenen Situationen“ aber geben dem „Wenn“ die eigentliche Begründung.¹⁷³

Diese zwei Abschnitte erklären jeweils die Bedeutung und Funktion der vorgeschlagenen Situationen. Zum einen, das Wesen des Wenn oder der vorgeschlagenen Situationen ist eine Annahme. Solange sich die Schauspieler an diese Annahme halten, kann diese später die Empfindungen der Schauspielers anregen – vergleichbar einer Tür, durch die das Unbewusste des Schauspielers erreichbar ist. Zum anderen, die vorgeschlagenen Situationen verfügen über umfassende Inhalte, nicht nur von Lebensumständen oder Handlungen, sondern auch von Gründen, die eine psychische und physische Handlung hervorrufen können. Nach Stanislawski dynamisieren die vorgeschlagenen Situationen die Echtheit der Leidenschaften:

In der Praxis sieht es für Sie etwa folgendermaßen aus: Erst einmal werden Sie sich auf Ihre Weise alle „vorgeschlagenen Situationen“ vorstellen müssen, die aus dem

¹⁷³ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* (1), S.58.

Stück selbst, aus den Anweisungen des Regisseurs und aus Ihrer eigenen schauspielerischen Phantasie stammen. Das gesamte Material wird eine allgemeine Vorstellung vom Leben der darzustellenden Gestalt in ihrer Umwelt geben. ... Man muss ganz aufrichtig an die reale Möglichkeit eines solchen Lebens in der realen Wirklichkeit glauben können; man muss sich so weit daran gewöhnen, dass man mit diesem fremden Leben ganz und gar vertraut wird. Wenn Ihnen das gelingt, entsteht in Ihrem Innern ganz von selbst Echtheit der Leidenschaften oder Wahrscheinlichkeit der Empfindungen.¹⁷⁴

In der Funktion als Antrieb der Echtheit von Leidenschaften, sind die vorgeschlagenen Situationen auch die Voraussetzungen für fast alle Psycho- oder Körpertechniken, beispielsweise Vorstellungsbilder, Phantasie, Muskelentspannung, Gefühl für Wahrhaftigkeit, Glaube, und vieles mehr. Diese Vorstellungsbilder sollten aber kontinuierlich wirken:

Man müsste sich etwas ausdenken, Hinzudichten, was fehlt. Wir brauchen erstens eine ununterbrochene Folge „vorgeschlagener Situationen“, denen das Leben der betreffenden Übung unterworfen ist; zweitens brauchen wir einen unterbrochenen Bildstreifen, der mit den „vorgeschlagenen Situationen“ verbunden ist – kurz, wir brauchen eine ununterbrochene Folge nicht einfacher, sondern bebildeter „vorgeschlagener Situationen“. [...] Diese Bilder werden uns innerlich in die entsprechende Stimmung versetzen. Die Stimmung wird ihren Einfluss auf Ihre Seele ausüben und das entsprechende Erlebnis hervorrufen.¹⁷⁵

Nach Stanislawski fungieren die vorgeschlagenen Situationen nicht nur zuerst auf der inneren Ebene – psychische Handlung, dann als äußere Handlung – physische Handlung (die Reihenfolge: v.S. → Stimmung → Handlung), sondern die auf den vorgeschlagenen Situationen fußende physische Handlung kann umgekehrt auch die psychische Handlung erregen (in der Reihenfolge: v.S + Handlung → Stimmung):

Sagen Sie einem Schauspieler, seine Rolle, Aufgabe, Handlung seien psychologisch tiefgründig, tragisch, sofort strengt er sich an, steigert sich unvermittelt in die „Leidenschaft“ hinein, zerreißt sie in Fetzen oder wühlt in seiner Seele und vergewaltigt das Gefühl ganz unnötig.

Geben Sie aber dem Schauspieler eine ganz einfache physische Aufgabe und

¹⁷⁴ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.58f.

¹⁷⁵ Ebd., S.76f.

erfüllen diese mit interessanten erregenden „vorgeschlagenen Situationen“, so geht er an das Handeln ohne Hemmungen heran, ohne darüber nachzudenken, ob in dem, was er tut, Psychologie, Drama oder Tragödie verborgen ist.

Dann tritt das Gefühl für Wahrhaftigkeit in seine Rechte, das aber ist einer der wesentlichsten schöpferischen Augenblicke, an die uns die schauspielerische Psychotechnik heranführt. Durch einen derartigen Auftakt wird das Gefühl nicht vergewaltigt, es entwickelt sich voll und natürlich.¹⁷⁶

Nach Stanislawski ist die ausdrückliche Beschreibung einer Rolle, Aufgabe oder Handlung gefährlich, denn sie ermöglicht es dem Schauspieler, die Beschreibung direkt darzustellen. Daher muss man sie unbedingt vergessen, und sich nur an die vorgeschlagenen Situationen und das Wenn erinnern. „Sie begründen die Handlung, die jeweils eine ganz andere Bedeutung bekommt, je nachdem, ob sie sich in tragischen oder in andersgearteten Lebensumständen des Stückes vollzieht.“¹⁷⁷

Aus den obigen Abschnitten können Wichtigkeit, Inhalt, Funktion und Funktionsweise der vorgeschlagenen Situationen erkannt werden. Das ist Ort aber auch Dauer, das sind die Lebensumstände, aber auch die Begründungen, mit der die Schauspieler diesen Lebensumständen entsprechend handeln kann. Weiterhin sind sie die Basis aller Handlungen, ganz gleich ob innere oder äußere, große oder kleine. Ihr Ziel ist, von innen oder außen das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glaube des Schauspielers und die Echtheit der Stimmung hervorzurufen.

Dieser wichtige und grundlegende Begriff des Systems hatte Jiao Juyin offensichtlich sehr beeindruckt, so erwähnt er die vorgeschlagenen Situationen gleich mehrmals in seinen Erklärungen „die Kreativität der Schauspieler zu betonen“ (强调演员的创造性) :

Im Leben zu recherchieren, ist eine Vorbereitung noch vor der Probe. In dieser Phase ist es möglich, dass das Xinxiang des Schauspielers noch nicht voll geformt ist. Obwohl er schon am stinkenden Kanal gelebt hat, war er noch nicht bis zu den vorgeschlagenen Situationen des Stückes *Der Drachenbartkanal* vorgedrungen, und lebt noch nicht mit den anderen Figuren zusammen. [...] In der Anfangsphase der Probe verlange ich von den Schauspielern, dass sie ihre psychische Handlung begründen, und

¹⁷⁶ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.160.

¹⁷⁷ Ebd., S.161.

in den vorgeschlagenen Situationen ihre Körper entfalten.¹⁷⁸

Die zwei zu berücksichtigenden Punkte sind erstens, dass die Beziehung zwischen vorgeschlagenen Situationen und der psychischen Handlung nicht kausal, sondern parallel ist – genauer gesagt stellen sie zwei gegeneinander unabhängige Elemente dar, deren Zusammensetzung Bewegung erregen kann. Zweitens, der Grund, warum die Schauspieler in den vorgeschlagenen Situationen des Stückes leben sollen, hat den Zweck, das Xinxiang zur reifen Form zu bringen. Auch scheint es, dass die vorgeschlagenen Situationen und der stinkende Kanal als Analogien gesehen werden. Der Unterschied liegt aber darin, dass die einen zum Stück gehören, der Kanal aber der Wirklichkeit entstammt. So sind die vorgeschlagenen Situationen eher nur reale Lebensumstände.

Darüber hinaus ist auffällig, wie Jiao Juyin damals über die Art seiner Regieführung sprach: „Meine Methode ist, von den Schauspielern das Ziel zu verlangen, Mensch zu schaffen. [...] Zuerst führe ich sie durch vorgeschlagene Situationen in das Leben ein. Dann führe ich sie Schritt für Schritt in das eigene Leben der Figuren ein.“¹⁷⁹ Jiao Juyin versteht unter vorgeschlagenen Situationen, dass sie nicht von den Schauspielern im Geiste hervorgerufen, sondern nur vom Regisseur eingeführt werden. Ferner zeigt seine Beziehung zwischen vorgeschlagenen Situationen und dem Leben, dass diese nur in der ersten Phase fungieren und dort als ein Gemeinsames mit allen Lebensumständen gesehen werden.

In einem anderen Abschnitt hatte Jiao Juyin die vorgeschlagenen Situationen sogar durch vorgegebene Lebensumstände ersetzt. „Ich ignoriere weder das Umfeld, in dem sie leben, noch die Atmosphäre, weil eine Figur ohne Umfeld fiktiv ist. Daher ergänze ich auch viele vorgegebene Lebensumstände. Ich zeige absichtlich anfangs ein paar Minuten im ersten Akt, wann der Vorhang gerade hoch gegangen war, das geräuschvolle und chaotische Leben beim Drachenbartkanal. Dann ist das Panorama

¹⁷⁸ Jiao: „Wie ich *Der Drachenbartkanal* probte“, S.187.

¹⁷⁹ Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.233.

des Kanals als ein schmutziger, dunkler, nasser chinesischer Gemeinschaftswohnhof sichtbar.“¹⁸⁰

Während also bei Stanislowski vorgeschlagene Situationen Elemente sind, die aus der Handlung des Stücks entstehen und als Begründung jeder – egal wie großen oder kleinen – psychischen und physischen Handlungen des Schauspielers eng verbunden wirken, benennt sie Jiao Juyin als Lebensumstände. Man kann sich in ihnen einfinden und in ihnen leben, sogar frei handeln, um für sein Xinxiang eine entsprechende Gestalt zu finden. Bei Stanislowski sind die Hauptaufgaben oder -effekte der vorgeschlagenen Situationen die Erregung echter Leidenschaften, als ein wichtiger und grundlegender Schritt für die Kunst des Erlebens. Bei Jiao Juyin ist es anders, wenn die Situationen einen Einfluss auf den Schauspieler ausüben, dann zum Zweck, dass er einen gesamtheitlichen Eindruck des Lebensumfeldes, in dem seine Figur lebt, erhält. Dann kann er sein Xinxiang besser regulieren, oder für die entsprechenden Handlungen Rollentexte hinzufügen. Während vorgeschlagene Situationen im System bei jedem Schritt des Erlebens eine entscheidende Rolle spielen, egal ob in der Probenzeit oder während der Aufführung, bleiben sie bei Jiao Juyin nur auf die Anfangsphase der Probe beschränkt und haben keine tiefe direkte Verbindung mehr mit der Handlung.

Für Jiao Juyins Missverständnisse bezüglich der vorgeschlagenen Situationen hatte könnte es zwei Erklärungen geben – deren erste die theoretische Voraussetzung betrifft. Nicht nur Jiao Juyin, sondern auch Zheng Junli, hatte die Ansicht vertreten, dass die Lebensumwelt eine große Rolle für den Schaffensprozess spielt. Diese Ansicht kann man bereits in *Der Geburt der Rolle* entdecken. Jiao Juyin bereicherte seine Meinung dann noch mit mehr Geodeterminismus chinesischer Prägung, das heißt, die Lebensumstände sind für die Eigenschaften eines Menschen grundlegend entscheidend. Er bestätigte mit Nachdruck die Wissenschaftlichkeit des Systems: „Stanislowski glaubte, dass man sich verändern kann. Auf dieser Basis meinte er, dass das objektive Umfeld die subjektiven Erkenntnisse des Menschen beeinflussen und verändern kann. Aus diesem Grunde wurde die Terminologie vorgeschlagene

¹⁸⁰ Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.205.

Situationen eingeführt.¹⁸¹ Gut möglich, dass die Übersetzung zum Missverständnis führte. Werden die vorgeschlagenen Situationen im Chinesischen als 规定情境 übersetzt, kann dieses 情境 leicht mit der Bedeutung Umfeld von 环境 vertauscht werden. Dass Jiao Juyin damals vorgegebene Lebensumstände für vorgeschlagene Situationen einsetzte, liegt vermutlich daran, dass er diese zwei Begriffe für Synonyme hielt.

Auf jeden Fall ist dieses Missverständnis der eigentlichen Funktion der vorgeschlagenen Situationen abträglich, die Begründung der Kernaufgabe des Erlebens zu sein. Das Problem, wie der Schauspieler sich in die Rolle – oder das Xinxiang – einleben soll, besteht weiter.

1.3.4.2 Das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glaube

Das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glaube ist nicht nur ein wichtiges Kapitel in *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, sondern bestimmte thematisch auch 1951 Jiao Juyins Vorlesung „Eine Studie des Stanislawski-Systems“, für die Studierenden des Faches Musik und Theater der Pädagogischen Universität Beijing. Es ist nicht schwer sich vorzustellen, dass er dieses Kapitel für bevorzugt hielt, das System zu repräsentieren. Nach Wahrhaftigkeit und Glauben zu streben war später immer ein zentraler Punkt seiner Inszenierungen.

Nach Stanislawski ist „Wahrhaftigkeit“ auf der Bühne das, woran wir sowohl in uns selbst als auch in den Seelen unserer Partner aufrichtig glauben.¹⁸² Um Wahrhaftigkeit und im Weiteren den Zustand ‚ich bin‘ zu erreichen, kann auf zwei Möglichkeiten zurückgegriffen werden – von innen oder von außen.

Aber innere Empfindungen sind zu kompliziert, zu wenig greifbar, zu launisch, sie lassen sich kaum fixieren. Dort, im Bereich der Seele, entstehen Wahrhaftigkeit und Glauben entweder von selbst, oder es wird durch komplizierte psychotechnische Arbeit geschaffen. Am einfachsten ist es, Wahrhaftigkeit und Glauben im Bereich des Körpers

¹⁸¹ Jiao: „Die Diskussion über den Widerspruch des Schauspielers“, S.215.

¹⁸² Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.149.

aufzuspüren oder auszulösen in den kleinsten, einfachsten physischen Aufgaben und Handlungen. Sie sind zugänglich, stabil, greifbar, sie fügen sich den Befehlen des Bewusstseins. Außerdem lassen sie sich leichter fixieren. Das ist der Grund, warum wir in erster Linie auf sie zurückgreifen, um mit ihrer Hilfe an die Rolle heranzugehen.¹⁸³

Um diesen Punkt zu beweisen, hatte Stanislawski ein Beispiel gegeben – wie ein Schauspieler durch die präzise Handlung, Geld zu zählen, das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glauben vermittelt. Aber um eine präzise Handlung zu garantieren, muss man sie immer überprüfen:

Man muss also die mechanische durch die bewusste, logische, folgerichtige Kontrolle eines jeden Augenblicks der physischen Handlungen ersetzen. [...] Mehr als das, das Bedürfnis nach Logik und Folgerichtigkeit, nach Wahrhaftigkeit und Glauben überträgt sich ganz von selbst auch auf andere Gebiete: auf das Denken, auf das Wollen, auf das Fühlen, auf die Sprach, kurzum, auf die „Elemente“. [...] Fühlt man die äußere und innere Wahrhaftigkeit und glaubt man daran, so entsteht ganz von selbst erst der Drang nach der Handlung und darauf die Handlung selbst. Wenn die menschliche Natur des Schauspielers in all ihren Bereichen logisch, folgerichtig, mit echter Wahrhaftigkeit und echtem Glauben zu funktionieren beginnt, dann wird das Erleben vollkommen sein.¹⁸⁴

Aus diesem Abschnitt kann man erkennen, warum und wie körperlich präzise logische und folgerichtige Handlungen das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glauben bewirken können. In seinen Proben hatte auch Jiao Juyin Wahrhaftigkeit und Glauben betont, aber seine Erklärungen waren ganz andere als bei Stanislawski:

In der Anfangsphase verlange ich von den Schauspielern, sie sollen von ihren psychischen Handlungen abhängen, in den vorgeschlagenen Situationen ihre Körper frei entfalten lassen, ohne szenische Anordnung, Bühneneffekte, ohne die Sprechweise des Rollentextes oder dass Einzelheiten der Handlung von mir korrigiert würden. [...]

Erstens können sie sich dadurch aller ihrer Förmlichkeiten bewusst werden, und müssen sie nicht bis zur Uraufführung mitschleppen. [...] Zweitens, selbst wenn sich der Schauspieler vielleicht in hundert Arten von Förmlichkeit bewegt, gäbe es darin wohl auch eine Art von Wahrhaftigkeit, oder? Gut, es ist die Aufgabe des Regisseurs, ohne die hundert Arten von Förmlichkeit zu kritisieren, diese einzige Wahrhaftigkeit zu

¹⁸³ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.155.

¹⁸⁴ Ebd., S.163f.

bejahen. Wenn ein Schauspieler diese kleine Wahrhaftigkeit gut kennt, dann verfügt er bereits über Inspiration, mit mehreren Wahrhaftigkeiten kann er zu schaffen beginnen. Schritt für Schritt werden seine Wahrhaftigkeit und sein Glaube geformt. [...] Schließlich fügen sich diese wahrhaftigen Gefühle zur einer ungebrochenen Linie zusammen.¹⁸⁵

Der große Unterschied zum System ist hier leicht zu erkennen. Der erste Schritt besteht darin, die Schauspieler auf der Bühne frei handeln zu lassen. Aber weder die Begründung der psychischen Handlung, noch Logik und Folgerichtigkeit der physischen Handlung sind zu berücksichtigen, alles ist betont frei. Da Jiao Juyin bereits die vorgeschlagenen Situationen missverstanden hatte und sie nur für Lebensumstände der Stück hielt, so konnte er mit ihnen den Schauspielern auch keine Begründung bieten, was und warum sie handeln. Andererseits bedingt diese freie Bewegung, dass sie in ihren äußeren Handlungen keine Präzision und keine Logik berücksichtigen mussten. Sogar die hundert Bewegungsarten der Förmlichkeit wurden von Jiao Juyin nicht korrigiert. Daher waren die Voraussetzungen, die bei Stanislawski das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glaube bedingen könnten – also von innen oder von außen – tatsächlich nicht vorhanden.

Was bedeutet Wahrhaftigkeit nach Jiao Juyin überhaupt? Bei Stanislawski ist es der aufrichtige Glaube an das Selbst des Schauspielers auch seiner Mitspieler, ähnlich wie ein Zustand von ‚ich bin‘. Sehr gegensätzlich beurteilt Jiao Juyin, ob eine Handlung wahrhaftig ist. Wahrhaftigkeit und Glaube sind nicht mehr die psychischen Elemente des Schauspielers, sondern ein Kriterium des Außen, also des Regisseurs oder Zuschauers. Wenn der Regisseur das Gefühl hat, dass die Handlung eines Schauspielers wahrhaftig erscheint, entscheidet er, diese Handlung weiter gewähren zu lassen. Ob durch sie der Schauspieler die gleiche glaubhafte Empfindung erfährt, ist eigentlich egal. Der Schauspieler kann nur durch die Bestätigung des Regisseurs erkennen, welche Handlung für den Regisseur glaubhaft ist und welche nicht – nach und nach beherrscht er diese Regel, und spielt richtig. Aber das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glaube wurde tatsächlich nur vom Regisseur

¹⁸⁵ Jiao: „Wie ich *Der Drachenbartkanal* probte“, S.187f.

geschaffen. Der Schauspieler ist nur sein Spiegelbild, er gehört nicht sich selbst, und kann aus diesem Zustand auch kein ‚ich bin‘ entwickeln.

Es ist zu berücksichtigen, dass der Regisseur zwei Stellungen hat. Zum einen als Initiator, weil Wahrhaftigkeit und Glaube eigentlich von ihm entschieden werden. Seine Hauptaufgabe in der Anfangsphase der Probe ist, jene Teile, die dem Xinxiang des Schauspielers entsprechen – die er theoretisch erkannt hat – zu bestimmen. Die entsprechenden Teile sind wahrhaftig und glaubhaft, und sollen auf der Bühne gezeigt werden. Zum anderen ist der Regisseur Rezipient. Jetzt muss er nicht die Aufführung beherrschen, zum Beispiel, ob ihre Richtung richtig, ob die Figur repräsentativ, ob ihre Darstellung glaubhaft ist. Er kann auch ab und zu zum Zuschauer werden.

Auf dieser Basis kommt das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glaube bei Stanislawski zwischen Schauspieler und Rolle vor, also $A \leftrightarrow X$, im Vergleich dazu bei Jiao Juyin zwischen Rolle und Zuschauer, also $X \leftrightarrow S$. Demgemäß wechselt ihr Bereich von innerhalb der Bühne (im Selbst des Schauspielers, und zwischen Schauspielern) zu zwischen Bühne und Zuschauerraum. Wenn wir jetzt eine Bewertung von Jiao Juyin für das Beispiel Geldzählen in *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* entdecken, wird uns nichts mehr überraschen: „Als Stanislawski über das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glaube redete, gab er das Beispiel Geldzählen, oder? Er zog dann daraus ein Fazit: Trotz der kleinen Einzelheiten sollst du mit allem Gefühl an den Glauben, das man von Geburt an schon hat, glauben! Nur dann kann in den Anderen das Gefühl entstehen, was du auf der Bühne machst, ist wahrhaftig.“¹⁸⁶

Damals kritisierte der Lehrer Arkadi Nikolajewitsch in *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* seinen Schüler Goworkow:

Ihre vermeintliche Wahrhaftigkeit kann dazu verhelfen, Gestalten und Leidenschaften vorzuführen, meine Wahrhaftigkeit verhilft dazu, die Gestalten selbst zu schaffen, und löst unmittelbar die Empfindungen aus. Zwischen Ihrer und meiner Kunst ist der gleiche Unterschied wie zwischen den Worten „scheinen“ und „sein“. Ich

¹⁸⁶ Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.247.

brauche echte Wahrhaftigkeit – Sie begnügen sich mit „Wahr-Scheinlichkeit“. Ich brauche das Glaubenkönnen – Sie begnügen sich mit der Vertrauensseligkeit der Zuschauer.¹⁸⁷

Man sollte nicht einfach behaupten, dass die Methode von Jiao Juyin ähnlich ist wie die von Goworkow, da beide ihre Wahrhaftigkeit von außen erhalten, also jeweils vom Regisseur und von geschickten Techniken. Schließlich ist anzunehmen, dass der Lehrer Goworkow wohl auch die Methode und Meinung von Jiao Juyin nicht gutgeheißen hätte.

1.3.4.3 Erleben

Die Kunst des Erlebens ist die repräsentativste Beschreibung für das Stanislawski-System – was zu erleben, wie zu erleben, sind zusätzliche Kernfragen. Seine zwei Monografien, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* und *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle* versuchen diese Fragen zu beantworten. Zuerst hatte Stanislawski einen der wesentlichsten Grundsätze der Kunst des Erlebens erklärt mit „das unbewusste Wirken der Natur durch die bewusste Psychotechnik des Schauspielers anzuregen. Also: das Unbewusste durch das Bewusste, das dem Willen nicht Unterworfenen durch das dem Willen Erreichbare.“¹⁸⁸ Seine Begründung ist, dass „das Bewusste und Richtige Wahrhaftigkeit erzeugt, der Wahrhaftigkeit aber kann die Natur glauben; und glaubt sie erst an das, was im Menschen vorgeht, dann tritt sie selbst in Aktion. In ihrem Gefolge kommt das Unbewusste und vielleicht sogar die Inspiration.“¹⁸⁹ Um das Ziel zu erreichen, hatte er die Methode Erleben aufgestellt, die als die Essenz des Systems gesehen wird, „in der Lebensbedingung der Rolle in völliger Übereinstimmung mit der Rolle auf der Bühne logisch, folgerichtig, menschlich denken, wollen, streben, handeln. Hat der Schauspieler das erreicht, nähert er sich der Rollengestalt und beginnt, analog mit ihr zu empfinden. In

¹⁸⁷ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.181.

¹⁸⁸ Ebd., S.25.

¹⁸⁹ Ebd., S.26.

unserer Sprache heißt das: *die Rolle erleben*.¹⁹⁰ Dann „das Erleben hilft dem Schauspieler, die wichtigste Aufgabe der Bühnenkunst zu erfüllen: das geistige Leben der Rolle zu schaffen und dieses Leben auf der Bühne in künstlerischer Form wiederzugeben.“¹⁹¹ Auf dieser Basis wurden ein paar konkrete Psychotechniken angewendet, beispielsweise Wenn, die vorgeschlagenen Situationen, Vorstellungsbilder und so weiter. Außerdem kann man auch durch logische, folgerichtige physische Handlungen, die im Vergleich zu den unsichtbaren Psychotechniken leichter kontrolliert werden, also von außen her Wahrhaftigkeit anregen. Auf jeden Fall „muss man Die Rolle erleben – das heißt die ihr entsprechenden Empfindungen verspüren, bei jeder Wiederholung.“¹⁹² Durch diesen Überblick ist der Kern des Systems als Kunst des Erlebens zu erklären – was zu erleben, wie man erlebt, was ist das Ziel des Erlebens.

In der ersten Entwicklungsphase des Systems (*Verstand schafft Leiden* als Beispiel) hielt Stanislawski Erleben für einen wichtigen Schritt des Schaffens, durch die Schauspieler von der Periode des Kennenlernens zur Periode des Verkörperns, also in die Rolle, übergehen. In der zweiten (*Othello*) und dritten Phase (*der Revisor*), – da Stanislawski bevorzugte, durch physische Handlungen das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glaube zu anzuregen –, wurde im Verhältnis die Periode des Kennenlernens der ersten Phase weniger umfangreich. Im Gegensatz dazu wurde der Stellung des Erlebens weitere Bedeutung zuerkannt. Sogar bei der Probe von *Der Revisor* musste der Schauspieler von Anfang an schauspielerisch handeln, ohne am gewohnten Tisch zu arbeiten. Er sollte sein Erleben gleich über seinen Körper in die Figur einbringen. Die Rolle zu erleben, ganz gleich ob am Anfang als ein unerlässlicher Schritt, oder später als konsequente Hauptsache, ist so von Anfang bis Ende die absolute die Essenz des Stanislawski-Systems.

Mehrmals spricht Jiao Juyin in Proben oder Artikeln über Erleben, etwa „Die

¹⁹⁰ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.26.

¹⁹¹ Ebd., S.26f.

¹⁹² Ebd., S.27.

Inszenierung ist ein Prozess vom Erleben des Lebens bis zum Schaffen der Rolle.¹⁹³
„Das sind die Vorbereitungen dafür, dass die Schauspieler vor der Probe das Leben erleben und sich in die Rolle einleben. Dabei bleibt das Xinxiang ihrer Rollen noch unfertig geformt.“¹⁹⁴ „Das Leben zu erleben, ist eine sehr wichtige Vorbereitungsarbeit im Prozess des Schaffens. Regisseur und Schauspieler sollen vor der Probe die Gelegenheit bekommen, vom Leben zu lernen. [...] Wir müssen diesen Punkt kennen: Das Leben zu erleben – was Regisseur und Schauspieler vor der Probe gemacht haben, ist den Vorgaben des Stücks nach vom Leben des arbeitenden Volkes zu lernen. [Wir sollen] im Leben und Volk recherchieren, auf der Basis der Lebensumstände und Figuren des Stücks die Recherche zusammensetzen und repräsentativ sein lassen, um das Schaffen als eine Art Wiederholung vorzubereiten.“¹⁹⁵ „Sobald der Probe begonnen hat, betone ich, dass sich jeder Schauspieler möglichst frei bewegen kann. Ich sage sogar: Auch wenn ihr die Gestalt eurer Rolle völlig falsch skizziert – sogar als dilettantisches Wenmingxi – wäre das auch kein Problem. Das ist Erleben, der erste Schritt der Bewegung des Schauspielers, dann werde ich euch korrigieren.“¹⁹⁶

Von diesem Abschnitt kann man den Eindruck erhalten, dass das Objekt, das den Schauspielern zum Erleben zugestanden wird, tatsächlich das Leben ist. Für die Inszenierung von *Der Drachenbartkanal* gingen sie täglich zu diesem Kanal, lebten mit den Menschen dort zusammen, befreundeten sich, befragten sie usw. Diese Aktionen wurden von Jiao Juyin als Erleben gesehen, also Leben zu erleben. Das ist nicht nur eine Methode, ein fremdes Leben kennenzulernen, sondern auch, wie Jiao Juyin gesagt hat, eine wichtige Vorbereitungsarbeit.

In *Mein Leben in der Kunst* erwähnte Stanislawski einmal eine ähnliche Erfahrung, wie sie Jiao Juyin untergekommen war. Um *Nachtasyl* zu inszenieren, erlebten die Theaterleute, darunter Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko, das Milieu von

¹⁹³ Jiao: „Wie ich *Der Drachenbartkanal* probte“, S.186.

¹⁹⁴ Ebd., S.187.

¹⁹⁵ Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.207.

¹⁹⁶ Ebd., S.231.

Ausgestoßenen in Chitrow-Markt.¹⁹⁷ Durch diesen Besuch hatten sie viel Erfahrung gesammelt, die beim Schaffen schließlich helfen konnten:

Der Besuch auf dem Chitrow-Markt weckte stärker als Gespräche und Analysen des Stücks meine Phantasie und meine Kreativität. Jetzt hatte ich lebendiges Material, nach dem ich schöpferisch Menschen und Gestalten formen konnte. Alles bekam eine natürliche Begründung. Als ich Skizzen für Arrangements machte oder den Darstellern einzelne Szenen vorspielte, ließ ich mich von den lebendigen Bildern und nicht von Mutmaßungen und Hirngespinnsten leiten.¹⁹⁸

Obwohl er von diesem Ausflug viel profitiert hatte, kam es gleich zu einer anschließenden Frage:

Nach jenem berühmten Ausflug konnte ich mit Leichtigkeit die Bühne einrichten, ich fühlte mich im Nachtsyl wie zu Hause. Eine Schwierigkeit gab es dennoch: ich musste in der szenischen Interpretation die öffentliche Stimmung und die politische Tendenz des Autors zum Ausdruck bringen, die in den Predigten und Monologen Satins enthalten war. Fügt man die Landstreicher-Romantik hinzu, die mich zur gängigen Theatralik verleitete, so werden die Schwierigkeiten und die für mich als Schauspieler gefährlichen Klippen deutlich, an denen ich mich immer wieder wundstieß. Ich konnte darum in der Rolle Satins nicht bewusst erreichen, was mir im Stockmann unbewusst gelungen war. Ich spielte die Tendenz als solche und dachte an die politische Bedeutung des Stücks, die eben nicht wiederzugeben war. In der Rolle Stockmanns hingegen dachte ich nicht an Politik und Tendenz, und die Rolle wurde intuitiv wie von selbst gut.¹⁹⁹

Tief im Leben zu recherchieren, konnte einem dabei helfen, ein Vorbild für die Rolle zu finden. Aber die Frage, wie eine Rolle auf der Bühne darzustellen ist, bleibt dennoch ungelöst. Deswegen war seine Darstellung zu kritisieren, obwohl er mehr primäre Materialien besessen hatte. „Die Praxis erbrachte wieder einmal den Beweis, dass man in einem gesellschaftspolitischen Stück unbedingt Gedanken und Gefühle der Figur verinnerlichen muss, dann kommt die Tendenz des Stücks von selbst heraus. Der direkte, auf die Tendenz hin gerichtete Weg führt unweigerlich zur puren

¹⁹⁷ Vgl. Stanislawski: *Mein Leben in der Kunst*, S.311.

¹⁹⁸ Ebd., S.313.

¹⁹⁹ Ebd., S.313f.

Theatralik.“²⁰⁰ Von dieser Schlussfolgerung nach seinem Ausflug zum Chitrow-Markt und der Aufführung *Nachtasyl* kann man schließen, dass nach Stanislawski der Schwerpunkt beim Schaffen nicht darin liegt, im Leben zu erleben, sondern sich in die Gedanken und Gefühle der Figuren einzuleben, besonders in derart gesellschaftspolitischen Stücken, wie *Nachtasyl* und *Der Drachenbartkanal*.

Als er in *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* über die Methode sprach, wie Schauspieler unvertraute Rollen im fremden Leben vorbereiten, erwähnte er den Besuch des Chitrow-Marktes gar nicht, sondern ließ durch Bücher, Bilder und Fotos einen konkreten Eindruck entstehen.²⁰¹

Neben den abweichenden Ansichten bezüglich des Erlebensobjektes zeigt sich auch ein Missverständnis über die richtige Bedeutung des Erlebens. Wahrscheinlich möchte Jiao Juyin statt erleben doch lieber leben verwenden, um die Schauspielweise zu beschreiben. Mehrmals hatte Jiao Juyin die Probe als „in vorgeschlagenen Situationen mit anderen zusammen zu leben“ genannt. Über die Begründung, warum ein Schauspieler auf der Bühne echt leben kann, hatte er gesagt: „Warum braucht ein Schauspieler, der im Alltagsleben lebt, keine Techniken, aber auf der Bühne kommt er ohne sie nicht aus? [...] Die Art, die Figur zu erschaffen und als sie zu handeln, wird vom Leben gelernt und ist die beste ‚Technik zum Schauspielen‘.“²⁰²

Dementsprechend zeichnet sich seine Regieweise dadurch aus, zuerst das Bewusste des Schauspielers zu vernichten und ihn dann auf der Bühne leben zu lassen. Deswegen verlangte er vom Schauspieler das freie Bewegen auf der Bühne, dann würde der Regisseur Schritt für Schritt die wahrhaftigen und glaubhaften Handlungen bestimmen, und ein Schauspieler bräuchte gar keine der überkommenen Techniken mehr – etwa affektiertes Benehmen oder eine gekünstelte Sprechweise. Bekanntlich nannte er die zwei Phasen der Xinxiang-Theorie als „Zuerst die Rolle in dir leben zu lassen, und dann lebst du dich in die Rolle ein“. Es ist offenbar, dass leben bei ihm immer eine wichtige Rolle gespielt hat. Das ging so weit, dass die

²⁰⁰ Stanislawski: *Mein Leben in der Kunst*, S.314.

²⁰¹ Vgl. Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.74.

²⁰² Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.239.

authentischen Lebensumstände am Kanal imitiert wurden, um es den Schauspielern zu ermöglichen, sich in das Leben dort einzufühlen. Nicht nur die Art der Proben, auch der Effekt der Aufführung sollte ein Leben auf der Bühne sein.

Wieder fällt der Unterschied in den Ideen von Jiao Juyin und Stanislawski auf. Im Vergleich zum bedeutsamsten Erleben bei Stanislawski zog Jiao Juyin leben vor. Aus diesem Grund werden die Psychotechniken oder die Handlungsweise, die auf dem Erleben basieren, nicht wie im Original berücksichtigt und angewendet. Sogar Jiao Juyin bemerkte damals auch den Unterschied, „sowjetische Regisseure und Schauspieler nennen auf den Probe handeln (活动), was bei mir leben (生活) heißt. Weil wir beide glauben, dass die ganzen Proben ein Prozess sind, angefangen mit das Leben zu erleben, dann in diesem Leben zu leben, schließlich die Rollen zu schaffen – und doch scheint dieser Prozess nicht gleich abzulaufen.“²⁰³ Handeln und leben für gleich zu erachten, kann nur Ausdruck eines groben Missverständnisses sein.

1.4 Zwischenresümee

Im Jahre 1907 wurde westliches Theater über Japan in China eingeführt. Das formal und inhaltlich fortschrittliche Neue Theater konkurrierte anfangs nur in geringem Ausmaß mit dem extrem populären traditionellen chinesischen Musiktheater. Die Theaterleute, die Unterstützer und die Zuschauer hatten noch wenig Erfahrung mit den Problemen einer Aufführung an sich und besonders mit dem Schauspiel. Schließlich begannen Personen wie Hong Shen, Zhang Pengchun oder Wang Youyou die Szene aufzumischen. Sie hatten sich eine vertiefte Kenntnis der Theaterkünste angeeignet und eine professionelle Praxiseinstellung zu Grunde gelegt – der Neustart des anspruchsvollen Theaters in den 1920er Jahren war ihnen zu verdanken. Aber verglichen mit dem Theater des Abendlandes erreichte das Neue Theater in China nur ein mäßiges Niveau, wurde hauptsächlich von Amateuren getragen. Ab den 1930er Jahren wurde das Neue Theater verstärkt für politische Propaganda eingesetzt.

²⁰³ Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.232f.

Bis in die 1950er Jahre bestand dieser enge Verbund von Theater und Politik. Das Sprechtheater in China war selten eine unabhängige Kunst für sich, meist ein Vasall anderer Künste oder der Politik.

Es war nicht leicht, unter diesen Umständen künstlerischen Fortschritt anzustreben. In den 1930er Jahren begann Regisseure und Schauspieler, Stanislawskis System zu lernen, einerseits durch eigene praktische Ansätze und auch durch das Studium von Übersetzungen seiner Schriften. Zhang Min und Zheng Junli waren die Pioniere. Als eine weltweit fortschrittliche Schauspielkunst war das System klar realistisch ausgerichtet, was den Theaterleuten sehr entgegenkam, die durch Theater-Propaganda das Volk ansprechen wollten. 1952 wurde das Volkskunsttheater Beijing gegründet, die vier Gründer bestimmten das Moskauer Künstlertheater und das Stanislawskis System als Vorbilder für das Theaters und die Schauspielkunst.

Jiao Juyin, der Oberspielleiter des Volkskunsttheater Beijing, war mit dem System schon vertraut. Er hatte es Anfang der 1940er Jahre im Verlaufe der Übersetzungen von Nemirowitsch-Dantschenko und Tschechow kennengelernt, 1947 und 1951 inszenierte er sehr erfolgreich Gorkis *Nachtasyl* und Lao Shes *Der Drachenbartkanal* mit den Methoden Stanislawskis. Außerdem führte er damals als Professor an der Pädagogischen Universität Beijing in das Stanislawski-System ein. Für ihn war es wichtig, sich mit dem System nicht durch die Praxis, sondern auch wissenschaftlich auseinander zu setzen.

Jiao Juyin und seine Inszenierungen wurden als Repräsentant und Repräsentation der System-Studien gesehen. Jiao Juyin hatte selber auch bestätigt, dass er von Stanislawski gelernt habe. Es ist Tatsache, dass er das System nicht nur unterrichtete und als Mitbegründer des Volkskunsttheaters entschied, das System als Vorbild für die aufzubauende Schauspielkunst zu nehmen, sondern er verfasste auch zahlreiche Artikels, beispielsweise „Meine Kenntnis des Stanislawski-Systems“, „Meine Anwendung des Stanislawski-Systems“, oder „Vom Stanislawski-System lernen“.

Auf der Ebene des theoretischen Lernens vertrat er zuerst die gleiche Position und Bemühung wie Stanislawski, also aus der Innerlichkeit der Figur zu schaffen und Übertreibung oder verallgemeinerte Darstellung zu vermeiden. Um dieses Ziel zu

erreichen, entwickelte er die Xinxiang-Theorie, die sich zumindest seiner Meinung nach ganz am System orientierte. Durch die Analyse bislang können aber wesentliche Unterschiede bestätigt werden. Hinsichtlich der grundlegenden Beziehung zwischen Erleben und Verkörpern, zwischen Schauspieler und Rolle ist bei ihm vieles anders verwirklicht als dies Stanislawski vorgegeben hatte. Hinsichtlich ein paar konkreter Begriffe – Überaufgabe, vorgeschlagene Situationen, Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glaube, sogar Erleben haben sich grobe Missverständnisse entwickelt.

Im Vortrag „Vom Stanislawski-System lernen“ (向斯坦尼斯拉夫斯基学习), den er 1953 im Gedenken an den 15 Jahre zuvor verstorbenen Stanislawski hielt, fasste Jiao Juyin das System wie folgt zusammen:

Stanislawski fand aus Leben und Praxis die Regelmäßigkeit der Entwicklung von Leben und Mensch heraus. Seiner Meinung nach kann sich der Schauspieler in eine Rolle einleben. [...] Er entwickelte eine Serie berühmte Psychotechniken. Durch sie kann der Schauspieler jene inneren Elemente, die nicht der Rolle entsprechenden, ausblenden, jene inneren Elementen aber, die die Rolle braucht, sich bewähren lassen und entwickeln. Dafür verändert er seine Gedanken und Stimmungen, und lebt sich mit der Seele der Rolle in die Gestalt der Rolle ein, schließlich gibt er sie auf der Bühne als Rolle wieder. Das ist die grundlegende Bedeutung seiner schöpferischen Weise als die Kunst der Wiedergabe.²⁰⁴

Soweit die Meinung von Jiao Juyin über Stanislawski, er benutzte auch ein paar Wörter, die dem System oder seine Techniken nicht so genau entsprachen, zum Beispiel Leben, leben, bis hin zur Kunst der Wiedergabe. Aber er war immer der Meinung, seine Xinxiang-Theorie und seine Auffassung über das Schauspielen sind mit dem System identisch.

Was die Praxis betrifft, konnte er seinem Ziel entsprechend ein paar konkrete Methoden durchführen. Einerseits war für ihn die Vorbereitungsphase sehr wichtig, die Stück- und Figurenanalyse spielten eine große Rolle – Tagebücher wurden geschrieben und Diskussionen veranstaltet, um die Biografien der Figuren zu

²⁰⁴ Jiao, Juyin: „Vom Stanislawski-System lernen“, in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.2, S.338.

vervollständigen und das innere Xinxiang zu formen. Andererseits betonte er immer „Leben! Leben!“ Daher ließ er die Schauspieler auf der Bühne frei handeln, oder bot ihnen ein möglichst echtes Umfeld an. Außerdem bekannte er sich auch zu physischen Handlungen als Ausgangspunkt des Schaffens. Nachdem etwa ein Schauspieler die Gestalt seines Xinxiang bestimmt hatte, übte er sie wiederholt, bis er im Sinne von Xinxiang handeln konnte. Normalerweise konnten Schauspieler in diesem Prozess das Befinden als Rolle wahrnehmen.

Obwohl es viele Missverständnisse gab, sollte die stanislawsckische Praxis der Inszenierung von Lao Shes *Der Drachenbartkanal* unbedingt als ein großer Fortschritt der Theaterleute und der damaligen Schauspielkunst gesehen werden. Auch die Xinxiang-Theorie von Jiao Juyin hatte im Schaffensprozess der Schauspieler viel bewirkt, und führte zu einem positiven Ergebnis. Es war unvermeidlich, dass die Rezeption der neuen Theorie von vielen Faktoren bedingt wurde, zum Beispiel von den theatralischen Erkenntnissen Nemirovitsch-Dantschenkos, ferner dem Stanislawski-System, das in *Die Geburt der Rolle* vorgestellt wurde; philosophische und politische Auffassung, wie der dialektische Materialismus, Marxismus, Maoismus, und der Geodeterminismus chinesischer Prägung wirkten sich gravierend aus.

Das mit Hilfe der Xinxiang-Theorie stanislawsckisch inszenierte Stück *Der Drachenbartkanal* war sehr erfolgreich. Außer den Methoden gab es wahrscheinlich noch zwei Vorteile, die zum Erfolg führten: Zum einen die Handlung des Stücks, das sich nicht durch einen komplexen dramatischen Konflikt auszeichnete, sondern zwei unterschiedliche Leben unter unterschiedlichen Regierungen zu vergleichen hatte, mit dem Schwerpunkt auf dem Alltagsleben des werktätigen Volkes. Daher ist es leicht zu verstehen, dass Jiao Juyin von seinen Schauspieler „Leben!“ verlangte. Zum anderen gab es die Möglichkeit, dass sein ganzes Personal beim Drachenbartkanal recherchierte, durch diese eindrucksvollen Erfahrungen konnten sie jedenfalls auf Befindlichkeiten aufbauen.

Nach der Inszenierung *Der Drachenbartkanal* wurde dessen Erfolg von Yu Shizhi in drei Punkten zusammengefasst, und zwar „solide Basis im Leben, echtes tiefes

Erleben, repräsentative Gestalten“.²⁰⁵ Davon waren zwei Punkte wahrscheinlich von Jiao Juyin extrem betont worden.

Es ist aber vorstellbar, dass Methode und Erfolg, die wegen der Besonderheit dieses Stücks relativ leicht zu erlangen, nicht einfach wiederholbar waren. Wenn ein Schauspieler eine fremde Rolle darstellt, aber nicht persönlich in diesem Leben recherchiert – so die Funktion der Umwelt bedeutungsloser wird –, kann dann die Xinxiang-Theorie noch reibungslos funktionieren? Leider ist Yu Shizhi am fehlenden Erleben und dem verallgemeinerten Xinxiang gescheitert, als er später Zhou Ping (周萍) in *Das Gewitter*, von Cao Yu, spielte. Jiao Juyin hatte vielleicht auch etwas vom Missverständnis bemerkt, nachdem er 1953 den zweiten Teil (über Verkörpern) von *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* gelesen hatte. Er begann zu überlegen, eine neue Methode auszuprobieren. In der Probe *Klarer Himmel* (1954) entschied er sich selbst für die physische Handlung und die szenische Anordnung aller Schauspieler, um durch eine fassbare Handlung ihr Befinden als Rolle zu wecken. Es ist bemerkbar, dass Jiao Juyin eigentlich bereits das Bewusstsein hatte, dass der Ausgangspunkt des Systems in der physischen Handlung liegt. Aber die Abweichung über die grundlegende Beziehung zwischen Erleben und Verkörpern war noch vorhanden, das führt dann zu einem Misserfolg.

Auf jeden Fall, nach der Inszenierung *Der Drachenbartkanal* wurde das Schauspielniveau tatsächlich nicht viel erhöht, denn die neue Methode war noch nicht effektiv. Es gab noch viele versteckte Probleme, die häufig zu einer förmlichen Darstellung und eher typischen Rollen führten. Aber es war einem glücklichen Umstand zu verdanken, dass der sowjetischer System-Experte Kulnev auf diese Probleme hinweisen und sie möglichst korrigieren konnte, als er 1955-1956 das russische Stück *Yegor Bulichov und die Anderen*, von Maxim Gorki, am Volkstheater Beijing inszenierte. Über diese wichtige Inszenierung werde Ich im zweiten Kapitel ausführlich sprechen.

²⁰⁵ Yu, Shizhi: „Die Spur der Forschung“, in: *Die Spur der Forschung*, S.3.

2. Boris Kulnev probt Maxim Gorkis *Yegor Bulichov und die Anderen*, 1955/56 am Volkstheater Beijing. Die Protokolle von 42 Proben vermitteln eine neue Sicht auf das Stanislawski-System

Die 1950er Jahre waren ein Zeitraum der intensiv propagierten Freundschaft zwischen China und der Sowjetunion, die man sogar eine Phase der Flitterwochen nannte. Wie kam es zu dieser intensiven Zusammenarbeit zwischen den beiden Ländern? Die Antwort auf diese Frage ist in einem Artikel von Mao Zedongs, vom 30. Juni 1949, zu finden – aus einer Zeit noch vor der Gründung der Volksrepublik China im Oktober desselben Jahres. In „Die demokratische Diktatur des Volks“ (论人民民主专政) erklärte der Vorsitzende seine diplomatische Strategie des „Nur auf einer Seite stehen“. Nach dem Zweiten Weltkrieg herrschte zwischen den Großmächten USA und Sowjetunion Kalter Krieg. „Nur auf einer Seite stehen“ bedeutete nach Mao Zedong, die zukünftige Volksrepublik China steht „auf der Seite der Sowjetunion“, da die Sowjetunion und die Kommunistische Partei Chinas eine ähnliche Ideologie auszeichnete, die sich für jeden Bereich, bis hin zum Kulturaustausch, als eine tragfähige Basis für Zusammenarbeit anbot. Die USA hingegen hatten die Regierung Chiang Kai-shek unterstützt und die Kommunistische Partei Chinas stets massiv behindert.

China begann in den verschiedensten Bereichen von der Sowjetunion, die schon über 30 Jahre Erfahrungen gesammelt hatte, zu lernen um ein sozialistisches Land aufzubauen. Nachdem der „Chinesisch-Sowjetische Vertrag der Freundschaft, Allianz und gegenseitigen Hilfe“ (中苏友好同盟互助条约) am 14. Februar 1950 geschlossen wurde, begann der intensive und vielfältige Austausch. Die Sowjetunion unternahm tatsächlich große Anstrengungen, um China zu helfen.

Im Bereich der Wirtschaft bot die Sowjetunion China niedrig verzinste Kredite an, sie unterstützte den Aufbau der Schwer- und der Chemieindustrie sowie der Kohleförderung, und sorgte für den Ausbau bilateraler Handelsbeziehungen.

Zahlreiche Techniker aus der Sowjetunion halfen China in der schwierigen Anfangsphase der Volksrepublik.

Im Bereich der politischen Theorie wurden die Werke von Karl Marx, Friedrich Engels, Wladimir Lenin und Josef Stalin vollständig auf Chinesisch übersetzt, auch die Werke von Mao Zedong ins Russische. Außerdem richtete China sein Bildungssystem am sowjetischen aus, was sich zum Beispiel in den neuen Einrichtungen von Fakultäten und Verwaltungen an den Universitäten und Fachhochschulen sowie in der Gestaltung von Lehrmaterialien niederschlug. Sowjetische Experten wurden nach China zum Unterrichten eingeladen, andererseits sandte China viele Studenten in den Sowjetunion, um dort zu studieren.

Im Bereich von Literatur und Kunst herrschte eine rege Übersetzungstätigkeit vor – sie betraf die klassischen Romane etwa von Lew Tolstoi, alle Stücke von Anton Tschechow, die autobiografischen Schriften von Maxim Gorki, und das beliebte Stück *Wie der Stahl gehärtet wurde* von Nikolai Ostrowski – ferner das Gesamtwerk von Lu Xun (鲁迅), von Lao She, und auch die klassischen Dichtungen von Li Bai (李白), Bai Juyi (白居易), das *Buch der Lieder* (诗经) und Romane wie *Der Traum der roten Kammer* (红楼梦). Es war auch üblich, dass die Sowjetunion und China Filme, Musik, Malerei und Opernproduktionen austauschten.

Dieses Kennenlernen wurde nicht nur durch Übersetzungen oder fertige Theater- und Filmproduktionen ermöglicht, auch Künstler und Experten wirkten persönlich an deren Gestaltung mit. So lud man Experten aus der Sowjetunion nach China ein, um das Stanislawski-System zu lehren. Obwohl die Theaterleute in China längst das System übersetzt, gelernt, diskutiert und sogar angewendet hatten, war das Ergebnis dieser Versuche noch nie von sowjetischen Experten begutachtet worden, die von dort herkamen, wo das System entstand und entwickelt, überprüft und korrigiert wurde. In der Freundschaftsphase der 1950er Jahre ergaben sich dann ein paar gute Gelegenheiten dazu.²⁰⁶

²⁰⁶ Vgl. Xu, Changping (徐长萍): *Eine Studie zur kulturellen Beziehung in den Flitterwochen zwischen China und der Sowjetunion* (中苏“蜜月期”文化关系述论), Qufu 2009, S.2ff.

Gleich nach der Gründung der Volksrepublik Chinas hatten schon einmal sowjetische Theaterleute in China unterrichtet. Die Kulturgruppe der Zentralen Kulturabteilung der Nordostchina-Eisenbahn lud zwei sowjetischer Theateramateure ein, um die inneren und äußeren Techniken der Arbeit des Schauspielers an sich selbst (演员自我修养内外部技术) zu lernen, die entsprechenden Lehrbücher wurden 1952 veröffentlicht.²⁰⁷

Der erste sowjetische Experte des Stanislawski-Systems, der eingeladen wurde, an einer Fachhochschule Chinas zu unterrichten, war Platon Vladimirovich Lesli. Er kam direkt vom Moskauer Künstlertheater, wo er 30 Jahre lang tätig war, und hatte auch 20 Jahre lang an der Moskauer Staatlichen Theaterakademie im Fach Regie unterrichtet. Ende 1953 traf er in Peking ein und begann im Januar 1954 seine Tätigkeit an der Zentralen Theaterakademie in Beijing, anfangs als Ausbildungsberater für die Studenten im Fach Schauspiel und Regie. Im März 1954 startete er seinen Unterricht in der Klasse für Regiekader. Später wurden diese Schüler zu Regisseuren und künstlerischen Leitern von Theatern und Theatertruppen in ganz China.²⁰⁸ Lesli blieb bis Januar 1956.

Ein anderer sowjetischer Experte war Boris Grigoryevich Kulnev, seinerzeit Rektor der Shchukin Theater-Schule des Vakhtangov Theaters, das 1913 von Yevgeny Bagrationovich Vakhtangov, einem bedeutenden Schüler Stanislawskis, gegründet wurde. Der Name stammt aus dem Jahr 1921, als die Theater-Schule zum dritten Ausbildungsinstitut des Moskauer Künstlertheaters avancierte. Kulnev lehrte 1954 auf eine Einladung von Xiong Foxi (熊佛西) hin an der Theaterakademie Shanghai, und 1955 an der Zentralen Theaterakademie in Beijing die Klasse für Schauspielkader. Gleichzeitig nahm er eine Einladung Cao Yus an und unterrichtete ab dem Januar 1955 sporadisch am Volkskunsttheater Beijing. Am 20. November begann er mit den Regisseuren und Schauspielern für eine Aufführung von Gorkis *Yegor Bulichov und die Anderen* zu proben. Bis zur Premiere am 12. Juni 1956 fanden 42 Proben statt, die von einem Mitglied des Volkskunsttheater Beijing genau

²⁰⁷ Vgl. Jiang: *Eine Studie*, S.77.

²⁰⁸ Vgl. Ebd., S.79.

protokolliert wurden. Diese wertvollen Materialien sind im Archiv des Theaters aufbewahrt. Ich erhielt die seltene Gelegenheit eines Einblicks in die Protokolle. Bei acht von diesen Proben war Kulnev nicht dabei, die restlichen 34 sind außergewöhnliche Zeugnisse, wie die Regisseure und Schauspieler am Volkstheater Beijing von Kulnev im echten Stanislawski-System unterwiesen wurden. Dadurch entfielen einige Missverständnisse Jiao Juyins, die Korrekturproben vermittelten den Schauspielern eine neue Spielweise, die dann praktisch in den folgenden Inszenierungen umgesetzt werden konnten. Die Einflüsse Kulnevs auf das Volkstheater Beijing waren sehr groß und tiefgehend für die weitere Entwicklung dieser Bühne. Sein Unterrecht an der Zentralen Theaterakademie wurde in 5 Bänden veröffentlicht.

Georgi Nikolajewitsch Guriev, Assistenzprofessor am Staatlichen Musikinstitut in Leningrad und Regisseur am dortigen Puschkin-Theater, war der dritte sowjetische Experte in China, er unterrichtete von 1955-1957 die Fortbildungsklasse für Theaterlehrer an der Zentralen Theaterakademie. Seine Schüler lernten verschiedene Regietheorien, die praktisch an Goldonis *La Locandiera* und an eigenen Stücken erprobt werden konnten. Sein Unterricht wurde in zwei Büchern publiziert – *Einführung in die Regiewissenschaft* (导演学引论) (1956) und *Basis der Regiewissenschaft* (导演学基础) (1960). Auch das Redemanuskript seiner Vorlesungen über das System, die 1957 vom Theaterverein Chinas organisiert wurden, erschienen im selben Jahr als *Vorlesungen über das Stanislawski-System* (斯坦尼斯拉夫斯基体系讲座) im Druck.²⁰⁹

Auch andere sowjetische Experten kamen nach China, darunter ein gewisser Rakov für den Bereich Bühnenbild, an die Zentrale Theaterakademie, oder Konstantinowna Repkovskaya an die Theaterakademie Shanghai, und eine gewisse Pankova an die Filmakademie Beijing.

Durch diese wichtige Unterweisung durch Experten und Expertinnen hatten die chinesische Theaterleute schließlich Gelegenheiten, mit dem Stanislawski-System

²⁰⁹ Vgl. Jiang: *Eine Studie*, S.208.

direkt vertraut zu werden, ohne den Umweg nur über die Schriften, nun konnten sie die Irrtümer, Missverständnisse und Verwirrungen korrigieren. Die Schüler der Zentraler Theaterakademie und die Regisseure sowie Schauspieler des Volkskunsttheater Beijing waren die größten Nutznießer. Damals hatte Ying Ruocheng (英若诚), ein Schauspieler und Übersetzer am Volkskunsttheater Beijing, in seiner Biografie *Voices Carry. Behind Bars and Backstage during China's Revolution and Reform* (水流云在) geschrieben: „At that time, all the actors were eager to know more about Stanislavsky's method as it was used in the USSR. Kulinev had an entire acting system based on Stanislavsky that took about six months to learn. [...] And I would have to say that most of our best senior actors from the Beijing People's Art Theatre went through Kulinev's training.“²¹⁰

Im Folgenden werde ich anhand der 42 Probenprotokolle, in zwei Teilen jeweils in der Vorbereitungsphase und der Probenzeit, das Augenmerk darauf richten, welche Probleme die Schauspieler bei der Stückanalyse, der Vorbereitung der Figuren und beim Schauspielen und Erleben hatten – wie der sowjetische Experte Kulnev sie korrigierte, und welche Teile von den Regisseuren Jiao Juyin, Xia Chun und Mei Qian besonders interessiert aufgenommen wurden.

2.1 Die Vorbereitungsphase

Aus den Proben von *Der Drachenbartkanal* war ersichtlich geworden, wie wichtig die ständigen Korrekturen im Verlaufe des Arbeitsprozesses waren, denn einerseits sollte der Regisseur dem grundlegenden Bedeutungsangebot der Spielvorlage entsprechen, andererseits musste er sichergehen, nach der herrschenden Ideologie möglichst repräsentative Figuren in einem repräsentativen Umfeld aufzubauen. Für die Schauspieler war das Stück zuerst Material, das helfen konnte, die Biografie einer Figur zu entwickeln, und dann boten sich die vorgeschlagenen Situationen an, den

²¹⁰ Ying, Ruocheng und Conseason, Claire: *Voices carry – Behind Bars and Backstage during China's Revolution and Reform*, Lanham 2009, S.134.

Der Namen ist in diesem Buch mit Kulinev wiedergegeben, die gängige moderne Transkription lautet Kulnev.

Schauspielern in der Probenphase ein Einleben auf der Bühne zu ermöglichen, um das entsprechende Xinxiang zu korrigieren. War dann die Figur gefunden, musste den Zielen repräsentativer Einflüsse nachgegangen werden, das nach Jiao Juyin aus der Eigenschaft des Menschen, dem Charakter der sozialen Klasse und der eigenen Persönlichkeit bestand. Im Folgenden werde ich durch konkrete Rückblicke der Schauspielers auf das Gorki-Stück *Yegor Bulichov und die Anderen* und durch die Kommentare von Kulnev erklären, auf welchen Teile des Stücks viel Aufmerksamkeit gelegt wurde, was die Unterschiede zwischen der bestehenden Stanislawski-Sicht und Kulnev waren, schließlich analysieren, welche möglichen Ursachen dafür anzumerken wären.

2.1.1 Maxim Gorkis *Yegor Bulichov und die Anderen*

Das im Jahr 1931 verfasste Drama erzählt eine Geschichte in der russischen Provinz vor der Februarrevolution 1917. Yegor Bulichov²¹¹, der Sohn eines Waldarbeiters, war durch seine Ehe mit Xenia, der Tochter seines ehemaligen Vorgesetzten, und auch auf Grund seiner Fähigkeiten zu einem reichen Geschäftsmann geworden, der zur Zeit des Bühnengeschehens schwer an Leberkrebs erkrankt war. In seiner großen Familie leben seine Frau Xenia, die zwei Töchter Varvara, mit ihrem Mann Zvontsov, und die noch unverheiratete Alexandra, ferner das Patenkind Yakov Laptev, die Hausgehilfin und Geliebte Glaphira, und der Hausangestellte Bashkin. Das Personal des Stückes umfasste noch Melania, Xenias Schwester, Dostigayev und seine Frau Elizaveta, sowie den Priester Pavlin – alle außer Alexandra und Glaphira erwarten Bulichovs Tod, sie zerbrechen sich den Kopf darüber, was sie von seinem Eigentum erben könnten. So versuchen seine Frau und deren Schwester zu intrigieren, dass Glaphira das Haus zu verlassen habe, dann soll Bulichov sein Testament machen, und alles Xenia überschreiben; Zvontsov versuchte seinen Cousin Tyatin zu überzeugen, Alexandra zu heiraten, um das zukünftige Eigentum zu sichern; da

²¹¹ Bezüglich der Namensschreibung der Figuren von *Yegor Bulichov und die Anderen* wurde auf die englische Ausgabe, *Yegor Bulichov and Others*, zurückgegriffen – in: Blake, Ben (Ed.): *Four Soviet Plays*, Moscow 1937.

Bulichov aber kein Testament schrieb, beginnen Melania und andere zu zweifeln, ob er nicht schon heimlich ein anderes Testament verfasst hatte, mit Alexandra und Glaphira als Haupterben. Um die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen, dass Bulichov schon verrückt und das versteckte Testament ungültig sei, lassen sie eine Wunderheilerin kommen um ihn zu kurieren, was ihn tief erbost. Außerdem überwachen sich die Interessensgruppen gegenseitig, um zu vermeiden, dass die Anderen im Vorteil sein könnten. Bulichov überblickte diese Umstände sehr gut, er kämpfte mit Alexandra und Glaphira gegen den Rest. Sein Patenkind Yakov Laptev ist Revolutionär, schließlich stürzte die Februarrevolution 1917 die Herrschaft des Zaren. Während des Siegesliedes der Revolutionäre bricht der totkranke Bulichov am Ende seines Kampfes zusammen.

Durch die Handlung wird offensichtlich, dass dieses Stück im Vergleich zum chinesischen *Der Drachenbartkanal* recht fremd ist, egal ob es das Leben oder die Figuren betrifft. Einerseits gibt es für die chinesischen Schauspieler keinen entsprechenden Ort, dieses Leben zu erfahren, andererseits, auch wenn es ihn gäbe, bliebe das Problem, mit wem man sich identifizieren kann und mit welchen Figuren eine Identifikation möglich wäre – wie damals beim Kanal zu leben und vorzugeben, einer aus dem werktätigen Volks zu sein. Ohne über diese wichtige Quelle als einen nötigen Schritt zu verfügen, das Stück zu analysieren und die Figuren zu kennen, welche Meinungen würden die Schauspieler haben?



Abb. 9: Bulichov und Glaphira.

2.1.1.1 Die Figuren kennenlernen

Eine Auflistung der Figuren des Gorki-Dramas und ihrer Schauspieler vom Volkstheater Beijing soll eine Zuordnung ermöglichen, wenn in den Probenprotokollen russische und chinesische Namen erwähnt werden. Um die wahrscheinliche Verwirrung noch weiter zu steigern, tauchen in den Protokollen zusätzliche Namen von Schauspielern auf, die zwar mitgeprobt haben, doch auf der Besetzungsliste – die wiederum Doppelbesetzungen aufweist – nicht zu finden sind.

Regisseure:

XIA Chun/ MEI Qian

Yegor Bulichov:

ZHENG Rong

Xenia, seine Frau:

WU Shukun / LI Pin

Varvara, Tochter von Yegor und Xenia:

LÜ En

Alexandra, nicht eheliche Tochter Yegors:

HU Zongwen / HUANG Yin

Melania, Äbtissin, Xenias Schwester:	LIN Jing / YE Zi
Zvontsov, Varvaras Gatte:	YU Shizhi
Tyatin, Zvontsovs Cousin:	DONG Xingji /WANG Hongtao
Mokey Bashkin:	SHEN Mo / LIN Liankun
Vassili Dostigayev:	DIAO Guangqin / JIN Li
Elizaveta, Dostigayevs Gattin:	LU Wei
Antonina, Dostigayevs Kind aus erster Ehe :	XIE Yanning
Alexei, Dostigayevs Kind aus erster Ehe:	YU Zhikuan
Pavlin, Priester:	YING Ruocheng
Doktor:	LEI Fei
Trompeter:	HUANG Zongluo /RONG Yuan
Zobunova, Wunderheilerin:	LIANG Jing
Propottei, Idiot:	ZHU Xu
Glaphira, Hausmädchen:	ZHU Lin
Taissyia, Novizin, Melanias Dienerin:	SHANG Mengchu
Mokrousov, Polizist:	LÜ Qi
Yakov Laptev, Yegors Patenkind:	DING Zhaofan
Donat, Förster:	PING Yuan / LIU Qin

Vor der Probe diskutierte Boris Kulnev mit den Schauspielern über das Stück, im Folgenden sind einige der Meinungen und Fragen der Schauspieler mit den Antworten des Experten Kulnev zusammengefasst:

Qin Zanyao: War das Patenkind Yakov, der Revolutionär, ein Arbeiter oder ein Gelehrter?²¹²

Fang Guande: Soll ich mit Bulichov mitleiden?

K (Kulnev): Ja, Bulichov war ein guter Mensch. Dramatiker und Zuschauer leiden beide mit ihm mit.

Fang Guande: Welche Einstellung hatte Bulichov seiner sozialen Klasse gegenüber, verdamnte oder bedauerte er sie? Warum liebte ihn Glaphira?

K: Bulichov war menschlich – ein sehr guter Mensch. Er sollte nicht unbedingt als Kapitalist getadelt werden, weil er durch den Wohlstand von Xenias Vater zu einem solchen geworden war. Er veränderte sich, begann das Neues zu verstehen, er sah das große Kommende nicht unbedingt als Feind an. Er verdient Mitleid. Warum hätte Glaphira ihn nicht lieben sollen? Er liebte sie auch.²¹³

Dai Ya: Ich mag das Stück und Bulichov, kann aber ein paar Teile nicht verstehen. Er hatte also erkannt, dass er sich auf einem falschen Weg befindet, warum wollte er trotzdem auf ihn nicht verzichten? Erwartete er, dass seine soziale Klasse siegen

²¹² *Protokoll: Experte Kulnev probt* (专家讲课记录), 2/42: 2.

²¹³ *Ebd.*, 2/42: 3.

wird?

K: Das ist der Konflikt des Lebens. Der Kapitalist nutzt die Arbeiter aus, er verdient sein Geld mit ihnen und verrät seine eigene Klasse nicht. Sein größtes Problem war sein persönliches mit seiner Familie.²¹⁴

Ding Zhaofan: Meiner Meinung nach ist das Thema des Stückes folgendes: die Vorfahren Bulichovs waren Waldarbeiter, er aber hatte sich auf die falsche Seite geschlagen – er war Kapitalist geworden. Damit hatte er seine Gewissen und seine Weisheit verloren. Aber letztendlich hat das Proletariat ihn befreit – wie es auch alle anderen befreite.²¹⁵

Aus den obigen Zitaten kann man zuerst den Eindruck gewinnen, dass die Schauspieler ihr Augenmerk insbesondere auf die soziale Klasse der Figuren konzentrierten, und dem entsprechend viele Fragen stellten. Sie kannten die Figuren vor allem auf Grund ihrer Klassenzugehörigkeit und waren von Anfang an in ihren Meinungen fixiert: Das Proletariat ist gut, der Kapitalist schlecht. Es ist nicht schwer, sich vorzustellen, wenn man die zweite Frage von Fang Guande ergänzt, dass sie lautet: „Warum liebte ihn Glaphira, obwohl er Kapitalist ist?“ Aus diesem Grund hatte auch jemand gefragt, warum Bulichov immer noch Kapitalist blieb. Ein Schauspieler fragte sogar den Experten, welche Einstellung er gegenüber Bulichov haben soll. Außerdem war da noch die Frage, was Bulichov für seine eigene Klasse empfand. Bei der Stückanalyse spielten die politische Einstellung und die Klassenzugehörigkeit eine große Rolle, die Schauspieler mühten sich sichtlich ab, nicht nur repräsentative Figuren in einem repräsentativen Umfeld aufzubauen, sondern auch der richtigen Ideologie zu entsprechen. Deshalb galt die erste Frage der politischen Einstellung. Diese wird in der Folge einen Abstand zwischen Schauspieler und Figuren schaffen, denn wenn man schon ein negatives Vorurteil aufgebaut hat, ist es zu leicht, einen kritischen Standpunkt mit zu entwickeln, was wiederum dazu führt, dass man sich nicht mit seiner Rolle identifizieren kann, sondern beim Schauspielen dieses Vorurteil übertreibt. Im Gegensatz dazu betonte Kulnev häufig, dass Bulichov ein Kapitalist ist, aber trotzdem ein guter Mensch –

²¹⁴ *Protokolle*: 2/42: 4.

²¹⁵ *Ebd.*, 2/42: 5.

und nur mit seiner fürchterlichen Familie nicht zufrieden war. Das ist eine Beurteilung zuerst aus der Perspektive Mensch. Dieser abweichende Zugang zwischen Schauspieler und Experte wird in folgendem Beispiel noch offensichtlicher. Jiao Juyin erklärte die Standpunkte der Figuren folgendermaßen:

Yakov repräsentiert das Proletariat (diese Kraft soll in der Inszenierung konsequent sein) gegen den Krieg, er möchte die alte Welt umstürzen. Tyatin, Donat und Alexandra bilden eine Gruppe, die auf der gleichen Seite wie Yakov stehen und ihm helfen.

Bulichov ist gegen den Krieg, er hatte auch die Vergehen seiner Klasse gesehen. Er lässt sich nicht auf Spekulationen ein, was den Konkurs seiner Fabrik verursacht. Er steigt wie ein Ballon auf und verlässt seine Klasse, aber der Faden des Ballons verbindet ihn weiterhin mit der Bourgeoisie, die er nicht loswerden kann. Daher kann er für seine Situation keinen politischen Standpunkt entwickeln, seine Einstellung zu den ihn umgebenden Personen und Angelegenheiten bestehen nur aus Rache und Gespött.

Dostigayev und Zvontsov sind für den Krieg, weil sie durch ihn ihre Macht ausweiten und viel Geld verdienen können. Sie benachteiligen nicht nur die Kleinhändler, sondern wandeln in großem Stil privates Kapital in Unternehmenskapital um. Sie handeln sehr politisch im Sinne ihrer Klasse.²¹⁶

Hier ist zu berücksichtigen, dass Jiao Juyin die Gruppe der Proletarier besonders betonte, obwohl sie im Stück tatsächlich keine so große Rolle spielten. Zweitens präsentierten für ihn die zwei Einstellungen – gegenüber dem Krieg und den Spekulationsgeschäften – die Zugehörigkeit einer Figur zu einer bestimmten sozialen Klasse. Ihre Persönlichkeiten bleiben aber unerwähnt, was mit der Analyse des Experten stark kontrastiert:

Dostigayev ist Spekulant, Zvontsov ist Rechtsanwalt, nebenbei auch Spekulant. [...] Varvara ist sehr raffiniert, Dostigayev auch. Man kann ihn nicht einfach durchschauen. Er spricht nichts direkt aus, sondern redete stets herum. [...] Bulichov ist Unternehmer, in seinem Betrieb wurden Bäume abgeholzt. Das Stück weist seinen Beruf aus, er ist ein sehr reicher Unternehmer. Tyatin ist kein Schwerenöter, er weiß nicht zu leben. Yakov versteht zu leben, er aber nicht. Er zeige zwar Interesse am Neuen, aber zögert, sich zu engagieren. Alexandra mag ihn, er macht aber alle möglichen Ausflüchte. Alexei und Antonina wissen nichts von der Verschwörung Zvontsovs, nur dass

²¹⁶ *Protokolle*: 8/42: 2-3.

Alexandra Tyatin mag, und Tyatin gegen Zvontsov ist. [...]

Mokrousov ist Polizist, erscheint aber wie eine Maus, die von einem Militärschiff geflohen war. Er weiß nicht viel, wenn er aber auf die Frage Varvaras antwortet, klingt das sehr klug. Ein Feigling.²¹⁷

Im Vergleich zur einfachen Zuordnung der Figuren zu einer sozialen Klasse, zog es der Experte vor, sie auf Grund der eigenen Persönlichkeiten, Beziehungen oder ihrer Tätigkeiten zu analysieren. In seiner Beschreibung kamen viele Adjektive zum Einsatz – beispielsweise raffiniert, klug, zögerlich, feig, reich usw. Diese sind fassbar, weil sie einerseits im Alltagsleben auftauchen, andererseits könnten sie vielleicht als menschliche Eigenschaften im Geiste der Schauspieler vorhanden gewesen sein. Hinzu kommen ein paar Verhaltensmerkmale, wie etwa der Charakter des Großsprechers Dostigayev oder des unentschiedenen Tyatin. Das sind gute Ausgangspunkte, die Rolle eines Menschen kennenzulernen, ebenso die Beziehungen zwischen den Figuren, das heißt, wie sieht es mit der gegenseitigen Einstellung der Figuren aus. Das ist für die folgenden Analysen bezüglich der Motivation sehr nützlich. Kurzum, während Jiao Juyin und seine Schauspieler für China gewohnheitsgemäß die Figuren aus der Perspektive der sozialen Klasse erforschten, war der Standpunkt des Experten eher einer mit Blick auf Persönlichkeit und Menschlichkeit.

Nachdem Jiao Juyin die Figuren beschrieben hatte, stellte Kulnev folgende Frage:

Im Regieplan von Zakhava wurde geschrieben, dass Bulichov große Angst vor dem Tod hat. Für einen Menschen ist das nicht schwer nachzuvollziehen, weil jeder leben möchte, niemand auf den Tod wartet. Das gilt auch für den Schauspieler, der Bulichov darstellen soll. Soll ich denn als Regisseur absolut nicht verstehen können, warum er vor dem Tod Angst hat. Wie haltet ihr davon?²¹⁸

Und er erklärte weiter:

Alle haben vor dem Tod Angst, Yegor will am Leben bleiben. Der Gründe für seine Krankheit sind ja nicht die Leber, sondern die Familie, und die Leuten um ihn herum.

²¹⁷ *Protokolle*: 2/42: 7-8.

²¹⁸ *Ebd.*, 3/42: 3.

Er fragt sich immer, was die Wahrheit ist, trotz seiner Krankheit strebt er noch unablässig nach Wahrheit. Er ist ein russischer Athlet mit ungeheurer Kraft, hat Humor, möchte lachen, er hat Mut, er versteht Liebe und Rache. Ja, er ist ein Kapitalist – und? Soll er daher keine Kraft haben? Darüber hinaus ist das nicht sein Fehler, sondern einer der Gesellschaft. Kurz, in dieser Familie Bulichovs deckt Yegor alle Sünden um ihn herum auf.²¹⁹

Vor dem Tod Angst zu haben, war eine sehr menschliche Eigenschaft – egal welcher Klasse man angehörte, oder welchen Charakter man besaß. Nach Jiao Juyin soll eine repräsentative Figur auf den drei Ebenen Menschlichkeit, soziale Klasse und Persönlichkeit erkannt werden. Hier wurde vom Experten zweifellos die Menschlichkeit hervorgehoben. Er vernachlässigte Bulichovs Klasse, und überlegte aus der Perspektive des Menschen, in welcher Stimmung er sich als ein Kranker vielleicht befand. Obwohl er dann sehr wohl seine Klasse erwähnte, wurde er aber nicht hinabgestuft, oder – um es auf den Punkt zu bringen – ganz gleich, ob als Kapitalist oder Proletarier, er war immer ein guter Mensch. Im Vergleich dazu konzentrierten sich die Schauspieler vor allem auf seine Stellung als Kapitalist, und davon ausgehend war eine grundlegende Einstellung entstanden – Bulichov verdient und bekommt schließlich Mitleid, aber dennoch muss er kritisiert werden. Außerdem betonte Kulnev, die Wurzel allen Übels ist tatsächlich nicht der Leberkrebs, sondern die Familie. Dies ist ein wichtiger Hinweis für die Figurenanalyse und die Überaufgabe des Stücks. Kurzum, während der Standpunkt der Schauspieler am Volkstheater Beijing beim Kennenlernen der Figuren eher die soziale Klasse war, zog es der Experte vor, im Zeichen der Menschlichkeit zu analysieren.

²¹⁹ *Protokolle*: 8/42: 3.

2.1.1.2 Die Stückanalyse

Die Stückanalyse wurde vom Experten Kulnev meist auf der Grundlage der Frage-Antworten-Methode durchgeführt. Daher können wir einerseits durch die Fragen erkennen, welche Punkte dem Experten wichtig waren, andererseits durch die Antworten bemerken, bei welchen Fragen die Schauspieler im Vorteil waren, bei welchen im Nachteil, und ferner analysieren, was die mögliche Gründe dafür sein konnten.

Frage (Kulnev): Wir hatten schon die Punkte, dass die Revolution an die Tür Bulichovs klopft, auf ihre politische Bedeutung hin studiert. Jetzt analysieren wir, wie sie klopft. [...] Dieser Abschnitt heißt „Die Revolution steht vor der Tür“. Das ist ein sehr guter Name, auch sehr wichtig. Weil nicht nur die Revolutionäre, sondern auch jene Leuten, die dagegen sind, wissen, die Revolution ist nicht mehr weit. Es gibt einige wichtige Sätze, die mit der Gesellschaft eng zusammenhängen, wie lauten sie?

Antwort (Schauspieler): „Die Industriellen verfügen über ein besonderes Wissen.“ „Amerikanische Chefs beherrschen die Regierung“ „Die Deutschen wissen sogar, wie viele Läuse unsere Soldaten haben.“

F: [...] Deutsche und russische Soldaten reichen sich auf dem Schlachtfeld die Hände. Sie wissen, dass der Krieg nicht gut für sie ist. Der Krieg nützt der Bourgeoisie. Die Bolschewiki haben viel unternommen, auch unter der Führung Yakov Laptevs. Wie lautet der damalige Slogan der Bolschewiki?

A (Ding Zhaofan): „Lasst den Imperialistischen Krieg zum Bürgerkrieg werden!“

F: Ihr wisst ja schon alles. Es ist sehr einfach, mit euch das Stück zusammen zu analysieren, weil ihr die kurzen Übungsstücke verfertigt und die Geschichte der kommunistischen Partei der Sowjetunion gelesen, und auch Materialien über Bulichov gesammelt habt. [...] Was ist das folgende politische Ereignis?

A: Yakov sagt, dass Revolution schon angekommen ist.

[...]

F: Was in Moskau passiert?

A: Der Zar ist zurückgetreten.

F: Welche Partei lässt ihn zurücktreten?

A: Die Konstitutionellen Demokraten. Eigentlich waren es die Bolschewiki. Sie duldeten eine Zeit lang die Demokraten.

F: Wer aus unserem Stück ist in dieser Partei?

A: Zvontsov, Dostigayev.

F: Zvontsov bestimmt. Aber ich bin mir nicht sicher, ob sich Dostigayev auch daran beteiligt hat. Obwohl er für Veränderung ist, mag er aber nur außerhalb der Partei stehen und beobachten, welche Seite für ihn nützlich ist, und gegen welche Seite er

sich wenden wird. Erst später beteiligt er sich an der Demonstration.²²⁰

Aus diesen Zitaten kann man schließen, dass außer den letzten Antworten alle fließend und perfekt waren. Auch Kulnev lobte die Schauspieler, dass es einfach sei, mit ihnen das Stück zu analysieren. Beim Durchlesen der Fragen wird schnell klar, dass sich die meistens auf die historische Ereignisse, die Parteien, politische Slogans und die Revolution beziehen. Die Gründe für die schnellen und genauen Antworten lagen nach Kulnev schon in der Vorbereitungsphase, in der die Erkenntnisse über die Geschichte der Partei und die Materialien über Bulichov gesammelt wurden. Eigentlich ist diese Arbeit den Schauspielern am Volkskunsttheater Beijing nicht fremd, weil sie einerseits seit den Proben von *Der Drachenbartkanal* als erster Schritt am Runden Tisch sehr wichtig ist. So muss jeder Schauspieler nicht nur den Zustand der Figuren im Stück kennen, sondern auch die Hintergründe und die Geschichte der Gesellschaft lernen, um ihre Biografien zu ergänzen, und die sozialen Gründe, die zum aktuellen Zustand führten, ausfindig zu machen. Darin hatten sie schon viel Erfahrung. Andererseits sind die Themen soziale Geschichte, Partei, oder soziale Klasse für sie nicht schwer zu erfassen, das sind auch die Themen ihres Alltagslebens. Deswegen können sie auf diese Fragen gut reagieren.

In diesem Abschnitt findet sich noch etwas sehr Interessantes. Dass ein Schauspieler den Dostigayev zu den Konstitutionellen Demokraten zählt, überraschte Kulnev, da dieser sich seiner Persönlichkeit nach ihnen nicht anschließen würde. Kulnev meint, eine gewisse Skepsis bewähre sich immer, und es ist wesentlich, die Eigenschaften der Figuren zu kennen, um dadurch ihre Biografien zu ergänzen.

Danach diskutierte der Experte noch einmal über das Stück auf der Ebene des Lebens:

F (Kulnev): Welche Analyse machen wir jetzt?

A: Politische Analyse.

F: Können wir das Stück jetzt noch einmal aus der Perspektive des Lebens analysieren?

Mit einem Gorki-Stück kann man das machen. Warum berücksichtigen wir die

²²⁰ Protokolle: 16/42: 1-2.

Politik? Weil wir dann das Stück tiefer verstehen können. Denn im Falle von Unverständnis der politischen Bedeutung können wir nicht gut schauspielern. Aus der verschärften Perspektive des Lebens wird das Stück wiederum anders aussehen. Zum Beispiel kann die Szene, die wir eben analysiert haben, „Alexandra möchte anderen helfen“ oder „Alexandra möchte die Revolution unterstützen“ genannt werden. In Gorkis Stück verlaufen Leben und Revolution parallel. Die Revolution steht vor die Tür, gibt es etwas Neues im Gespräch zwischen Alexandra und Dostigayev?

A: Sie sagte, Donat sei verändert gewesen.

F: Woher habt ihr das?

A: Aus der Analyse der Rollentexte.

[...]

F: Wisst ihr, wie wurde Yakov festgenommen? Der Schauspieler, der Yakov darstellt, möge uns das bitte mal sagen!

A (Ding Zhaofan): Bevor ich an der Haltstelle angekommen war, wurde ich festgenommen.

F: Weißt du, ob du verfolgt wurdest?

A: Ja.

F: Warum versuchst du nicht zu fliehen? Der Grund für Yakovs Verhaftung war vielleicht, dass jemand wusste, dass er zur Haltstelle geht, und ihn verraten hat. Aber warum Bashkin das wusste? Das muss man nochmals überlegen. Es ist ja nicht so, dass Yakov sofort festgenommen wurde, als er wegging, sondern erst ein paar Stunden später. Bulichov hatte gesagt, es ist sehr einfach, im Nebel zu leben. Das ist sehr wichtig, weil er schon erwartet hatte, dass Yakov festgenommen wird. Noch jemand?

A: Die Lehrerin Alexandras, auch der Uhrmacher.

F: Wurde Alexandra von der Lehrerin beeinflusst?

A: Ja, weil sie Revolutionärin ist.

F: Was bedeutet eurer Meinung nach der Satz von Alexandra, dass ihre Lehrerin nicht aus der Schule ausgeschlossen wurde?

A: Obwohl sie ausgeschlossen war, hielt Alexandra sie für nicht ausgeschlossen.

F: Warum klebt ihr so an euren Stühlen und Meinungen, versucht nicht einmal spontan zu antworten? Wenn ich euch aus dem Leben Fragen stelle, könnt ihr viele davon nicht beantworten. Hat Varvara bei den Konstitutionellen Demokraten mitgemacht? (Alle lachen, aber niemand antwortet) Varvara, sag mal! (Antwort: Ja.) Ist sie für den Zar? (A: Nein, sie ist für Bourgeoisie.) Ob Varvara schon sehr früh bei den Konstitutionellen Demokraten mitgemacht hat? (Niemand antwortet.) Was für eine Partei sind die Konstitutionellen Demokraten? Ihrer Vertreter fordert den Zar auf zurückzutreten, für wen ist das von Vorteil? [...]

F (zu Varvara/Lü En): An welcher Vorstellung nahmst du teil?

A: An der Vorstellung für Verwundete.

F: Hast du für sie gespielt?

A: Nein, ich war für die Organisation verantwortlich.

F: Nimmst du dieses Mal an der Vorstellung teil?

A: Wenn sie mich brauchen, würde ich für sie Musik machen.

F: Ihr wartet auf die Analyse, bitte überlegt sie euch selbst. Denkt an alles, was die Figuren betrifft. Wie sie leben? Warum wartet ihr immer, mit gesenktem Kopf? Ihr sollt wissen, wie sie leben. Solche Analysen sind schon schöpferische Arbeit. Bitte antwortet mir, wie viele Male war Zvontsov verheiratet?

A (Li Xiang): Kein einziges Mal.

F: Seine Herkunft?

A: Er hatte kein Geld.

F: Magst du Varvara?

A: Nein, ich mag Geld.

F: Wie lerntest du sie kennen?

A: Damals war ich der Rechtsanwalt ihres Vaters.

F: Nicht schlecht! Er (der Schauspieler von Zvontsov) versuchte mit Nachdruck meine Fragen zu beantworten. Obwohl ich mir seine Antworten nicht überlegte, glaube ich ihm. Bitte wartet nicht darauf, dass ich euch etwas frage. Und wenn ich frage, schaut ihr nach der Decke. Ihr sollt euch selber eure Figuren ausführlich denken, sollt euch vorstellen, ob es Interessantes und Denkwürdiges in ihrem Leben gibt, und denken, was sie den ganzen Tag getan haben - was hat Tyatin gemacht? Was passiert am Ende des zweiten Aktes. Was passiert bei Dostigayev, Elizaveta und Xenia. Noch nicht fertig? Denkt das einmal fertig. Ihr sollt die Linien der Figuren denken. [...]

Auf den Straßen hier habe ich viele Menschen feiern gesehen, dass jetzt volkseigenes Eigentum und Privatbesitz gemeinsam betrieben wird. Wenn Bulichov noch leben würde, wäre er sicher auch dafür, und dass ihr alle zum Bankett eingeladen werdet. Dostigayev als ein Mode Fan würde auch das Schriftzeichen Xi (Freude) an die Tür kleben. Er wäre der Meinung, so lange die Revolution noch dauert noch, sollte er die Geldscheine zu Sachen machen.²²¹

²²¹ Protokolle: 16/42: 3-5.

答：我做组织工作。

问：这次好容易加演三场？

答：你要我的时候我给他们做伴奏。

李说：你们在等着分析，要自己想，要想角色的一切，要想角色是怎么生活的，你们为什么老等着大家，你们应该知道人物怎么来生活。这种分析工作就是创造工作。

问：你们告诉我，苏共错夫佳也几次婚？

李答：没有。

问：他是谁？

众答：他没钱。

问：你喜欢苏尔及拉吗？

答：我不喜欢她，我喜欢钱。

问：你跟她是怎么认识的？

答：我给她的父亲当翻译认识的。

李笑着说：真不坏！他想办法来对付我，谁我没想回话，但我相信他说的。你们不要老等着一个一个问题，问你们时，你们老看着天花板，应该想好自己的角色，要运用想像想生活中很有趣很有味的东西，要想玉他一天都干了些什么，佳佳佳什么去，第一幕结尾提了些什么问题，达其奇加耶夫，伊丽莎白，克西尼亚都替生些什么事，没想回话，应该想好的要想自己的角色线。雅科夫是被捕了，还有一个女教师。布利齐夫说“他们喝酒会把整个国家喝烂的”这句话很重要。我在街上看见好多买卖都在庆祝社会主义，要是布利齐夫活到现在，他会出什么党的，也会闹什么暴乱去，道其奇加耶夫遇到这种情况，他会给两个表亲，来挥时笔，他想一革命正在进行着他要把彩票变成实际的。

三人唱马赞曲大家唱一遍，大家打着拍子唱，唱了一半他打断

北京人民艺术剧院
(永久资料，陈寓清书)

Abb. 10: Der Abschnitt „Nicht schlecht!“.

Der Experte wies die Schauspieler auf Schwächen in der Stückanalyse hin, besonders mit Blick auf das Leben. Im Vergleich zur Ebene der Revolution ist diese Analyse enger mit jeder Figur und jedem Schauspielen verbunden. In der Szene „Yakov wird festgenommen“ etwa muss der Schauspieler selber überlegen, warum und wie er

festgenommen wurde. In der Szene „Varvara nimmt an der Veranstaltung teil“ muss die Schauspielerin für sich eine Begründung finden, was sie in der Veranstaltung macht. Obwohl im Stück Varvara und Zvontsov gleicher Meinung sind, und ihre Beziehung als Antrieb für die Handlung keine Rolle spielt, sollen die Schauspieler ihr Vergangene sehr ausführlich und überzeugend überlegen. Das heißt, auf dieser Ebene muss jeder nicht nur für seine Figur und jede Handlung der Figur eine berechnete Begründung finden, sondern auch die Biografie der Figur und ihre Beziehung zu den anderen berücksichtigen. Hinzuzufügen ist, dass im Vergleich zu den Biografien, die die Schauspieler bei den Proben von *Der Drachenbartkanal* verfassten, diese Biografien hier wesentlich konkreter und ausführlicher, und mit jeder kleinen Handlung der Figuren im Stück eng verbunden waren.

Diese Analyse auf der Ebene des Lebens ist tatsächlich ein sehr repräsentativer Schritt im Stanislawski-System – Phantasie und Vorstellungsbilder. Als Begründung solcher Vorstellung war Stanislawski der Meinung:

„Gibt der Dramatiker den Schauspielern alles, was sie vom Stück wissen müssen?“ fragte Torzow. „Kann man auf hundert Seiten das Leben aller handelnden Personen in seiner ganzen Fülle darlegen? Oder bleibt vieles ungesagt? Zum Beispiel, spricht denn der Autor überall und ausführlich genug darüber, was sich vor Beginn des Stückes ereignet hat? Spricht er erschöpfend über das, was nach Beendigung des Stückes vor sich gehen wird? Über das, was hinter den Kulissen geschieht, darüber, woher die handelnde Person kommt, wohin sie geht? Der Dramatiker ist sparsam mit solchen Hinweisen. [...] Es muss von Schauspieler selbst ergänzt und vertieft werden.“²²²

Was der Experte den Schauspielern zu tun abverlangt hat, war, alles Ungeschriebene aber Wichtige durch „Fragen und Antworten“ zu begründen und zu ergänzen, was schließlich dazu führte, Vorstellungsbilder zu formen.

Um eine befriedigendere Antwort zu geben, muss der Schüler entweder sofort seine Phantasie anspornen und sich dazu zwingen, mit dem inneren Auge zu sehen, wonach er gefragt wird, oder er muss die Frage vom Verstand her anpacken, aus einer Reihe folgerichtiger Betrachtungen. Die Tätigkeit der Phantasie wird sehr häufig von dieser

²²² Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.66.

Art der bewussten Verstandesarbeit vorbereitet und gelenkt. Doch nun hat der Schüler endlich in seinem Gedächtnis oder in seiner Phantasie etwas erblickt, bestimmte optische Umrisse entstehen vor ihm.²²³

Jeder Einfall der Phantasie muss genau begründet und fest fundiert sein. Die Fragen *wer, wann, wo, warum, zu welchem Zweck, wie*, die wir uns stellen, um die Phantasie anzuregen, schaffen nach und nach ein immer genaueres Bild des gedachten, imaginären Lebens. Es gibt natürlich Fälle, in denen dieses Bild von selbst, ohne Mithilfe der bewussten Verstandesarbeit, ohne Suggestivfragen, sondern intuitiv entsteht. Sie haben sich aber selbst davon überzeugen können, dass man auf die Aktivität der sich selbst überlassenen Phantasie nicht vertrauen kann, selbst dann nicht, wenn ein bestimmtes Thema zum Phantasieren gegeben ist. Das Phantasieren „im allgemeinen“ – ohne ein bestimmtes und fest umrissene Thema – ist aber fruchtlos.²²⁴

Daraus ist ersichtlich, dass der Experte genau der Methode des Stanislawski-Systems nach die Fragen stellte: wer, wann, wo, warum, zu welchem Zweck – und sie anwendete, um die Fantasie der Schauspieler zu inspirieren und anzuregen. Aber sichtlich war er mit ihren Reaktionen nicht zufrieden, weil sie seiner Meinung nach nur an Stühlen und Meinungen klebten, und nicht spontan agierten. Das genau ist nach Stanislawski möglichst zu vermeiden. Neben den Problemen auf der Methoden-Ebene der Fantasie gibt es vielleicht noch einen versteckten Grund für die Blockade – vorgeschlagene Situationen wurden quasi ignoriert. Die Fragen, die Kulnev aufgestellt hatte, hingen mit den vorgeschlagenen Situationen zusammen, beispielsweise „Yakov wird festgenommen“ oder „Varvara und Zvontsov sind ein Ehepaar“. Wenn die Schauspieler diese aber zuvor nicht ausreichend berücksichtigt hatten, konnten sie nicht spontan denken. Außerdem sollten sie auf der Basis der vorgeschlagenen Situationen ihrer Phantasie nachgeben, wie *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* mehrmals betont.

Wir brauchen erstens eine ununterbrochene Folge „vorgeschlagener Situationen“, denen das Leben der betreffenden Übung unterworfen ist; Zweitens brauchen wir einen ununterbrochenen Bildstreifen, der mit den „vorgeschlagenen Situationen“ verbunden ist – kurz, wir brauchen eine ununterbrochene Folge *nicht einfacher, sondern bebildeter „vorgeschlagener Situationen“*. Darum müssen Sie sich folgenden ein für alle Mal gut merken: In jedem Augenblick auf der Bühne, in jedem Augenblick der

²²³ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.81.

²²⁴ Ebd., S.86.

äußeren und inneren Entwicklung des Stückes, der Handlung muss der Schauspieler sehen, was außerhalb seiner selbst auf der Bühne vorgeht (das heißt die äußeren gegebenen Umstände, die vom Regisseur, Bühnenbildner und den übrigen Schöpfern der Aufführung geschaffen worden sind) und was innen, in seiner eigenen Phantasie vorgeht, das heißt jene Bilder, die die „vorgeschlagenen Situationen“ illustrieren. Aus diesen Momenten entsteht – teils in uns, teils außerhalb von uns – ein ununterbrochener unendlicher Streifen innerer und äußerer Bildmomente, eine Art Film. Während des Schaffens läuft er pausenlos ab und wirft auf die Leinwand unserer inneren Sicht die illustrierten „vorgeschlagenen Situationen“ der Rolle, unter denen der Darsteller der Rolle auf der Bühne auf eigene Verantwortung lebt.²²⁵

Merken Sie sich gut, was ich Ihnen jetzt sage: *Jede unserer Bewegungen auf der Bühne, jedes unserer Worte muss das Resultat eines richtigen Lebens unserer Phantasie sein.*²²⁶

Das Ziel ist, dass in der Phantasie der Schauspieler ununterbrochen Vorstellungsbilder entstehen, die mit den vorgeschlagenen Situationen in enger Verbindung stehen. Die Schauspieler können dann in den bildlich vorgeschlagenen Situationen (mit den Vorstellungsbildern) auf der Bühne handeln, die dem Stück entsprechen. Dieser Verlauf erscheint wie ein Kreis: das Stück → die vorgeschlagene Situationen → die Phantasie → die Vorstellungsbilder → die physische Handlung, die am Ende dem Stück richtig entsprechen. Daher ist das Ziel der Fragen – Antworten des Experten nicht nur, den Schauspielern eine ununterbrochene Biografie oder eine vollkommene Erkenntnisse über die Figuren und Handlungen abzuverlangen, sondern auch, um die Begründungen der späteren physischen Handlung auf der Bühne vorzubereiten.

Bereits im ersten Kapitel ist festgestellt worden, dass die Bedeutung der vorgeschlagenen Situationen stark vereinfacht wurde. Auf Grund dieses Missverständnisses wurden diese dann im Rahmen der Stückanalyse nicht genügend berücksichtigt. Als Yu Shizhi die Figur Verrückter Cheng vorbereitete, versuchte er zuerst einige Fragen bezüglich des Zustandes der Figur zu antworten, zum Beispiel warum ist er zum Kanal umgezogen, warum kümmerte er sich um das kleine

²²⁵ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.77.

²²⁶ Ebd., S.86.

Mädchen Niuzi, wofür er lebte er.²²⁷ Das war ähnlich der Diskussion, warum Zvontsov Varvara geheiratet hatte, quasi die Biografie der Figur, auch eine Stückorientierung. Aber die Aufgabe der Schauspieler sollte darüber hinausgehen, nur die Geschichte zu ergänzen. Als Kulnev an der Zentralen Theaterakademie unterrichtete, betonte er genau das: „Bitte die Logik der Handlung der Figur beschreiben, ihr sollt die Biografie der Figuren mitdenken. [...] Zum Beispiel die Frau in der Arbeitsbrigade, deren Hintergrund vom Dramatiker vielleicht nicht klar genug vorgegeben wurde. So soll sich die Schauspielerin überlegen, was sie arbeitet? Vielleicht als Telefonistin. Woher stammte sie? Wie kam sie zum Militär? ... [...] Nicht nur die Geschichte jeder Figur ist zu vervollständigen, sondern es gilt auch konkret und ausführlich zu überlegen, was die Figur den ganzen Tag getan hat.“²²⁸ Bekanntlich hatte Yu Shizhi bereits in der Vorbereitungsphase von *Der Drachenbartkanal* die Geschichte von Verrückter Cheng ergänzt und seinen Zustand begründet, aber nicht den ganzen Tag der Figur bedacht. In diesem Falle ist sicherlich weitaus mehr Einsatz vonnöten, denn es reicht nicht, eine Begründung zu finden, sondern mit konkreter und bildlicher Phantasie sind Vorstellungsbilder zu formen.

Um sein Xinxiang aufzubauen, besuchte Yu Shizhi einige Personen mit vergleichbaren Schicksals- und Charaktereigenschaften, etwa den erfolglosen Künstler Wu Jinkui (吴金奎), der beim Kanal wohnte, den einmal bekannten Künstler Sun Yukui (孙玉奎), den in Not geratenen Reichen Tang, den berühmten Musiker Rong Jianchen (荣剑尘) usw. Daneben hörte er auch Xiangsheng-Komikerdialoge, plauderte hinter der Bühne mit den Künstlern, lernte sogar ein Instrument spielen. Dadurch vervollständigte er sein Xinxiang – die Eigenschaften, das Aussehen. Obwohl man dies als eine Art von Recherche im Leben bezeichnen könnte, sollte er sie aber beim Schaffen mit den vorgeschlagenen Situationen verbinden. Yu Shizhi erwähnte diesen wichtigen Punkt nicht,

²²⁷ Vgl. Yu: „Exzerpt von Tagebücher der Schauspieler (1)“ (演员日记摘抄之一), in: *Szenische Kunst: Der Drachenbartkanal*, Beijing 1987, S.174-179.

²²⁸ *Protokolle: B.G. Kulnev unterrichtet die Klasse für Schauspielkader* (鲍·格·库里涅夫在表演干部训练班讲课记录): 46/174, 2.Bd, S.173.

wahrscheinlich hatte er mit der Figurenkreation schon angefangen, weil er begonnen hatte, sie durch Xinxiang zu formen. Mit diesem Vorgehen war er bereits vom System abgewichen.

Aus diesem Grund ist es nicht schwer zu verstehen, dass er wohl das Bewusstsein besaß, „meine Vorstellungsbilder zu arrangieren“²²⁹, aber leider mit dem Ergebnis nicht zufrieden war. Also hatte er das Gefühl, die „Vorstellungsbilder sind nicht konkret“²³⁰, und bei der Probe „dachten wir Schauspieler zu viel, an die Zuschauer, den Regisseur, den Dramatiker, nur eines berücksichtigten wir selten, die psychische Handlung der Figur.“²³¹ Weil er einerseits die Figur nicht so konkret und ihr Leben nicht so bildlich kannte, andererseits die Erkenntnisse, die er bereits erworben hatte, nicht genug auf den vorgeschlagenen Situationen basierten.

Yu Shizhi arbeitete weiter am Stück, er versuchte sogar, die psychische Handlung der Figur nachvollziehen, aber sein Schwerpunkt war von Anfang an ein anderer. So überlegte er, was Verrückter Cheng denkt, wenn er beim Kanal plötzlich im Regen steht.²³² Aber nach Stanislawski soll sich der Schauspieler in der gleichen Situation auf die Vorstellungsbilder „des Kanals im Regen“ konzentrieren, und sich vorstellen, wie stark der Regen, wie stinkend und rutschig der Kanal wären. Kurzum, bei Yu Shizhi stand die rationale Ebene im Vordergrund, während Stanislawski die Meinung vertrat, mit allen Sinne zu sehen und zu erleben.

Es ist ersichtlich, wenn von außen eine Figur vorbereitet wird, verbinden die Schauspieler sie selten mit den vorgeschlagenen Situationen, die Methode soll von innen her begründet sein, dann kann das Stück erfolgsversprechend analysiert werden. Obwohl damals die chinesische und die russische Schule quasi auf ähnliche Weise eine Ergänzung der Biografie vornahmen, so bleiben sie dennoch ab ihrem nächsten Schritt getrennt. Während sich bei Stanislawski die Vorstellungsbilder schließlich zu einem Film entwickeln und im weiteren die physische oder psychologistische Handlung der Schauspieler anregen sollten, befassten sich die

²²⁹ Yu: „Exzerpt von Tagebücher der Schauspieler (1)“, S.193.

²³⁰ Ebd., S.194.

²³¹ Ebd., S.195.

²³² Vgl. Ebd., S.189.

Schauspieler am Volkskunsttheater Beijing mit ihren Figuren auf einer rationalen Basis, auch weniger konkret. Denn das Ziel dieser Art von Vorstellungsaktion war die Entstehung eines Xinxiang, eines Bühnenmenschen, aber wie der seine Handlung abrufen soll, war ein schweres Unternehmen. Daher überrascht es nicht, dass Schauspieler beim Fragen und Antworten dem Experten keine ausreichenden Antworten geben, sondern nur nach der Decke schauen und nicht spontan denken konnten.

Bevor der Experte Kulnev mit den Schauspielern das Stück zusammen analysierte, bot er während der Probe die Gelegenheit zu fragen und bat um Meinungen. Ein paar Schauspieler nutzten dies folgendermaßen:

Lin Jing: Ich habe ein paar Fragen dazu: 1) Im Stück kommt vor, ein Bär wird gefangen, was bedeutet dieser Bär? Warum werden Bäume gefällt? Warum wird dieser Bär General Bethling geschenkt? 2) Warum kannte der Priester Pavlin die Mutter Alexandras? 3) Was bedeutet trompeten? Was symbolisiert die Trompete? 4) Was bedeutet die Sache, dass die Frauen im Dorf mit den Gefangenen Kinder haben? 5) Welche Beziehung herrscht zwischen Bulichov und Yakov, warum beschützt ihn Bulichov? 6) Das Geld, mit dem Bulichov Geschäft macht, wird teilweise von Melania geborgt, warum hatte er nicht sie geheiratet, sondern ihre Schwester? Denn sie wäre stärker, die Schwester schwächer? 7) Gibt es eine Beziehung zwischen dem Arzt und Zvontsov? 8) Was bedeutet, dass sich die Zarin und Rasputin lieben? Was weist darauf hin? 9) Welche Geschäft betreiben Dostigayev und Zvontsov, dass sie dafür bestechen müssen? 10) Was bedeutet „Der Rubel ist der größte unter allen Dieben“? 11) Warum dient Tyatin Zvontsov, möchte ihn aber um das Eigentum Alexandras betrügen? 12) Wusste Antonina und Alexei von der Verschwörung Zvontsovs, und dass er Tyatin Alexandra einen Heiratsantrag macht? 13) Warum wechselt Melania den Name ihrer Schwester als den Name des Aktienpakets? 14) Was macht Yakov bei Bulichov? 15) Was führt den Polizisten Mokroussov zu Bulichov? Hat Bashkin etwas vor?

Xin Zanyao: 1) Was bedeutet der Abschnitt, der von Bulichov vor dem Schlussvorhang gesprochen wurde? 2) Ist Yakov Arbeiter oder Gelehrter? 3) Gehört das Eigentum Melania oder dem Kloster? Warum erkundigt sich Varvara? Warum sagt Melania, dass das Eigentum dem Kloster gehörte? Was wäre der Nachteil für Ehepaar Varvara? 4) Alexandra sagt zu Bulichov: „Dass du das nicht willst, ist ja du das nicht brauchst!“ Was bedeutet dieser Satz? ²³³

²³³ Protokolle: 2/42: 1-2.

巴式根：您爲什麼這樣侮辱人呢？

克西尼婭：「畏，瓦里婭，你幹什麼儘看着？勸勸他呀！醫生吩咐他向下的。」

布利喬夫：你——想到老百姓了嗎？

巴式根：而且——是在人前侮辱！我偷！這得舉出證據來！

布利喬夫：用不着舉證據。盡人皆知：偷是合法的行動。侮辱——你——那用不着。（那無須乎。）你不會因爲侮辱就變好，倒會更壞。而且偷的——不是你——是盧布在偷。盧布，它本身，就是主要的賊。……

巴式根：這話大概只有雅考夫·拉波切夫一個人能說的出。

布利喬夫：他是說了。好啦，走開吧。不要再給貝特靈送賄賂了。我們送得足夠啦，足夠他買棺材、買壽衣的啦，這個老鬼！你們都聚在這兒幹什麼？等什麼？

瓦爾瓦拉：我們什麼也不等……

布利喬夫：什麼也不等——倒好像啊？既然是這樣，你們就去各幹各的事吧。你們總有自己的事吧？

阿克西尼婭：告訴他們給我那屋子通通氣。我那兒悶得慌發着一股藥似的酸臭。對了——告訴戈拉菲拉拿莫野櫻桃紅莓苔子呢瓦士酒來。

Abb. 11: Übersetzung von Jiao Juyin. „Der Rubel ist der größte unter allen Dieben“.

- what other truth is there besides this, I'd like to know?
- BASHKIN: You're right, of course, but still. . . .
- BULICHOV: Well, what do you mean "but still"? What are you thinking about when you're robbing me?
- BASHKIN: How can you insult me like that?
- XENIA: Varya, what are you thinking about? Talk to him, won't you? He's been told he must lie down.
- BULICHOV: I'm asking you—do you think about the people?
- BASHKIN: Insulting me right in front of everybody! I rob you, indeed! That'll have to be proved first.
- BULICHOV: There's nothing to prove. Everybody knows that thieving is a lawful business. And there's no reason to insult you. Insult won't make you any better, it'll only make you worse. And if it isn't you who robs me, it's the ruble. The ruble is the greatest thief of all. . . .
- BASHKIN: No one but Yakov Laptev could say that.
- BULICHOV: That's just what he does say. Well, you can go now. Bethling's not to be given any bribes. We've given him enough, enough for his coffin and his winding-sheet, the old devil. [BASHKIN *exits.*] Why are the lot of you crowding in here? What are you waiting for?
- VARVARA: We're not waiting for anything. . . .
- BULICHOV: Hmph—not waiting for anything . . . that's what you say. Well, if you're not, then go about your business. Haven't you got anything to do? Axinia, tell someone to air that room of mine. It's stuffy—smells of sour medicine. Yes, and tell Glaphira to fetch me some cranberry kvass.
- XENIA: You mustn't have kvass.

Werden diese Fragen kategorisiert, entstehen vier unterschiedliche Richtungen: erstens, über den Subtext spezieller Handlungen – Trompete. Zweitens, über fremde historische Phänomene – die Beziehung zwischen der Zarin und Rasputin. Drittens, über die Beziehung zwischen Figuren – Bulichov und Yakov, Pavlin und Alexandras Mutter. Viertens, über die Einzelheiten der Handlungen – warum erkundigte sich Varvara, ob Tyatin mit Zvontsov das Eigentum Alexandras betrügerisch gewinnen möchten. Berücksichtigungswert ist, dass die dritte und vierte Kategorie meist ähnlich den Fragen sind, die später vom Experten beim Fragen und Antworten gestellt wurden. Wie etwa lernte Zvontsov Varvara kennen, was machte Varvara in der Veranstaltung. Diese Fragen sind die Erweiterung jener Handlung, die der Dramatiker vielleicht nicht so genau erklärte. Dann sollen die Schauspieler der Handlung des Stücks nach ihrer Vorstellung selber begründen und ergänzen. Das ist genauso ein Schritt des Schaffens, auch wenn er später vom Experten vorgeführt wird. Eigentlich waren den Schauspieler am Volkskunsttheater Beijing diese Fragen bereits von Anfang an in den Sinn gekommen – aber warum waren sie überhaupt aufgetaucht und immer noch existent? Das war das Problem, ihnen war also noch nicht bewusst, dass sie als Schauspieler diese Fragen selbst beantworten oder in Diskussionen mit den Anderen zusammen bestimmen sollten. Sie warteten nur die Antworten des Experten. Nachdem Kulnev die Fragen der Schauspieler gehört hatte, jammerte er „Warum immer solche Fragen? Wir können das später bei der Probe besprechen.“²³⁴ Jetzt ist es nicht schwer zu verstehen, was er meinte.

Außerdem kann man durch die erste Kategorie einen anderen Schwerpunkt der Schauspieler im Verlaufe der Stückanalyse wahrnehmen, sie konzentrieren sich eher auf die möglichen Subtexte. Was ans Tageslicht gebracht, was besonders ausgewiesen, was symbolisiert wurde, schien hinter jeder fremden Sache eine tiefere Bedeutung bereitzuhalten. Dieser Standpunkt betrifft auch die Themenfindung, so soll der Inhalt des Stückes nicht nur bloßer Inhalt sein, sondern auch einer besonderen Thematik dienen.

Auf jeden Fall ist der Unterschied der Schwerpunkte von Experte und

²³⁴ *Protokolle: 2/24: 2.*

Schauspielern im Rahmen der Stückanalyse deutlich erkennbar. Während die Schauspieler durch die entsprechende Vorbereitung die Hintergrundinformationen über das Stück auf der Ebene von Politik und Revolution sehr gut kannten, sind jene vergleichsweise auf der Ebene des Lebens relativ schwach – sie wissen nicht, wie sie die konkrete ausführliche Handlung weiter bearbeiten sollen, wie sie diese in der Handlung auf der Bühne umsetzen könnten. Das war auch der Grund, warum Kulnev die Methode wie folgt anwendete.

2.1.2 Die Rollenfindung

Das Phänomen der Proben Kulnevs bestand darin, dass bei ihm Stückanalyse und Probe fast gleichzeitig stattfanden. Den Teil der Probe werde ich später ausführlich erklären, zuerst konzentriere ich mich in diesem Abschnitt auf die Stückanalyse. Diese kann in zwei Teilen gesehen werden – als Anfangsphase, mit der Hauptaufgabe für die Schauspieler, die Wünsche ihrer Rollen zu finden, und als Spätphase, mit der Absicht, das Stück tief und systematisch zu analysieren. Tatsächlich kann man diese Aufteilung auf die zweite Phase der Entwicklung des Stanislawski-Systems zurückführen. Eine Änderung davon betraf den in der ersten Phase als Anfangsarbeit vollzogenen Schritt – auf unterschiedlichen Ebenen ein Stück systematisch und ausführlich zu analysieren (Abschnitt und Aufgabe) –, der in die Spätphase verlagert wurde, also nachdem die Linie der physischen Handlung überblickend bestimmt wurde.²³⁵ Davor brauchten die Schauspieler nur einfach die Wünsche ihrer Figuren zu finden. Das war die neue Reihenfolge, der Kulnev in seinen Proben befolgte.

²³⁵ Vgl. Stanislawski, Übers. Zheng: *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, S.38f.

2.1.2.1 Über den Wunsch

Wunsch (愿望) war ein Wort, das von der Anfangsphase bis zu Mitte der Proben oft von Kulnev erwähnt wurde. In diesem Zeitraum hatten Schauspieler bereits das Stück gelesen und waren wahrscheinlich mit der Handlung vertraut. Dann wurden sie aufgefordert, die Wünsche der Figuren zu finden.

Der Experte hatte eine Schnur gefunden und sah diese als die Dauer der Aufführung. Dann teilte er sie in den ersten, zweiten und dritten Akt auf und sagte: „der Beginn der Aufführung ist nicht vor der Öffnung des Vorhangs zu denken, sondern viel früher. (er zeigte den Startpunkt auf der Schnur: ‚vor dem Akt‘) Das ganze Leben soll gedacht werden – auch zwischen den Akten –, sobald ihr einen Wunsch gefunden habt, so bindet einen Knoten auf der Schnur aneinander. [...] Ihr kennt bereits die Rollentexte des ersten Aktes, aber ihr müsst euch noch ausdenken, wie die Figuren davor leben, und die Wünsche der Figuren vor dem Stück vervollständigen. [...] Zum Beispiel, wie Dostigayev zum Unternehmer wurde? Ob Varvara eine Mittelschule absolviert hatte? Gab es Geld, damit sie in die Schule gehen konnte? Wie war die Ehe zwischen ihr und Zvontsov? Wie hatten sie einander kennengelernt? Wie brachte sie Zvontsov nach Hause? Wie wusste sie, dass Zvontsov sie mochte? Muss man durch die Stückanalyse seinen Wunsch in einer kleinen Xiaopin-Szene [Sketch] zeigen. [...] Bitte schaut wieder auf den ersten Akt zurück, und sucht eure Wünsche, konzentriert euch auf die Reihenfolge der Wünsche. [...] Es ist kein Problem, die Knoten auf der Schnur aufeinander folgen zu lassen, solange sie auf einem Wunsch basieren.“²³⁶

Von diesem Zitat kann man den Wunsch bereits in seinen Umrissen erkennen. Erstens, auf der Ebene der Bedeutung: Er ist für das Kennenlernen der Figuren wichtig, beispielsweise in der Vergangenheit Dostigayevs oder Varvaras, was nicht nur eng mit dem Stück in Verbindung steht, sondern auch die Vorstellungsbilder der Schauspieler herausforderte. Zum anderen ist der Wunsch als Knoten zu deuten, der mit der Darstellung in einem direkten Zusammenhang steht. Der Wunsch soll die Begründung der Handlung der Rolle sein. Zweitens, auf der Ebene der Eigenschaft. Im Stück existiert nicht nur ein einziger Wunsch, sondern es gibt derer viele, jede Einzelheit könnte vielleicht einen Wunsch bewirken, ein wichtiges Ereignis ermöglichte einen anderen. Der Experte: „Ihr als Rollen sollt viele starke Wünsche

²³⁶ Protokolle: 5/42: 11.

haben, davon gibt es kleine auch große. Große Wünsche sind Ziele, denen man sich Schritt für Schritt nähert. Kleine Wünsche sind eure konkreten Wünsche im Leben.²³⁷ Kurzum, egal ob klein oder groß, das Stück soll aus vielen verschiedenen Wünschen bestehen, auch jede Figur ihre verschiedenen Wünsche in unterschiedlichen Phasen haben.

Wird bei der Erläuterung von Wunsch die besondere Phase seines Vorkommens im Probenprozess beachtet, kann seine Funktion besser erkannt werden. Denn die Proben liefen bereits eine Zeit lang, als der Experte den Wunsch einforderte. Eine wichtige Aufgabe für die Schauspieler bestand im Erschaffen eben jener Xiaopin-Szenen, die Übungen oder Etüden und eine Art kleiner Vorstellungen sind, mit dem Merkmal, dass jeder auf der Bühne handeln muss. Daher löst das Wunsch-Finden einerseits das Problem, etwas zu machen und warum etwas zu machen ist, andererseits stellt es eine Garantie dar, dass die Schauspieler nicht leicht von den vorgeschlagenen Situationen abweichen konnten.

Der mit der Handlung so eng verbundene Wunsch wurde auch als eine Art Kraftanstrengung gesehen. Daher verlangte Kulnev auch von den Schauspielern eine passende Einstellung dazu. „Wir dürfen nicht sagen, dass wir noch in der Phase der Analyse sind, um dann einen Monat später vielleicht die Wünsche präsentieren können. Das geht nicht. Wir müssen bei der ersten Stückanalyse Wünsche finden, und sie gleich mit Bewegung verbinden. [...] Gerade als Zvontsov (Yu Shizhi) seinen Wunsch sagte, war er viel zu ruhig, sogar teilnahmslos. [...] Wenn ihr über eure Wünsche spricht, so sollen sie aus der Tiefe des Herzens hervorquellen, dann den ganzen Körper füllen und sich in den Augen versammeln, schließlich ausgesprochen werden. Aber ihr dachtet nur kurz im Geiste nach und habt sie gleich ausgesprochen.“²³⁸ Auch während der Probe wurden die Schauspieler genau wegen der seltenen Wünsche mehrmals von Kulnev kritisiert. „Wir müssen jetzt jede Szene tief analysieren. Eben hat die zweite Gruppe für uns gespielt. Aber sie hatte nur ein sehr oberflächliches Konzept, auch die Schauspielweise war sehr einfach. Sie haben

²³⁷ *Protokolle*: 5/42: 6.

²³⁸ *Ebd.*, 5/42: 4-6.

scheinbar nur sich selbst etwas zu sagen. Was sie gesprochen haben, kann niemanden aufregen, sie lasen nur die Rollentexte vor. [...] Ich fühlte mich so einsam, als ich eurer Darstellung zugeschaut habe. Das war wie wenn eine Fliege kraftlos fliegt, müde wird und dann auf den Boden fällt, und endlich stirbt. Ihr sollt uns aufregen, eure Ansichten und Beziehung zu den anderen Figuren klar zu erkennen geben, und euch immer daran erinnern, welches Ziel ihr erreichen möchtet.²³⁹ Oder „Ihr fühlt, die Wünsche zu suchen, aber tatsächlich tragt ihr nur die Rollentexte vor. Man kann nicht sehen, dass eure Gesichter wegen eurer Wünsche rot werden. Bei euch ist nichts zu sehen. Es ist ganz egal, ob ihr die Rollentexte sprecht oder nicht. [...] Einen Wunsch zu haben bedeutet, vor Aufregung einen roten Kopf zu bekommen, oder dass eure Kleider völlig durchschwitzt sind, oder sich wie eine Ameise auf dem Rücken zu bewegen.“²⁴⁰ Durch diese Beschreibung kann man einerseits die große Bedeutung eines Wunsches auf der Bühne ersehen, andererseits seine Essenz und Kraft tief fühlen.

Außerdem ist eine Benennung des Wunsches wichtig. „Man muss einen Wunsch haben und ihm einen Name geben. [...] Jetzt verlange ich von euch, mit wenigen Wörter auszusprechen, was die wichtigste Dinge für eure Figuren sind, bitte keinen Vortrag, sondern einige Wörter.“²⁴¹ Dieser Anspruch auf einen Namen entsprach auch seiner Eigenschaft als Anreiz.

²³⁹ *Protokolle*: 19/42: 1-2.

²⁴⁰ *Ebd.*, 22/42: 4.

²⁴¹ *Ebd.*, 5/42: 4.

▽ 這須要自己好的研究劇本，好的想一想，自己應當研究自己所提出來的問題，想出回答來了那更好，想不出回答的話我再幫你們回答（專家看見大家都是有準備的，都有問題要提出來，這很好，但專家更要大家不僅提出問題，而要進一步研究問題，解答問題。）專家說：「現在要求你們用最少的幾個字，說出人物的重要的東西是什麼，不要成本大會的報告那裏（稍頓），你們給自己規定出來了嗎？你們考慮一下，誰也不催你們。要在動作裡去尋找人物的最重要的東西，就是演員自己能演出來的東西，不是什麼智慧能辦得到的，是演員自己的東西，要為自己說話？」

專家讓飾布利齊夫的演員先說。

刁光寧說：「我反對戰爭。」

戴涯說：「我要活下去。」

王軒說：「我要尋找人的感情。」

飾克西尼婭的——

黎穎說：「我要把錢都攏到我手裡來。」

吳淑昆說：「這都是我的錢，不能讓別人討走。」

飾瓦瓦拉的——

呂恩說：「我要錢，要更多的錢。」

「搶股票？」

趙蕪如說：「我要談得切，這合理？」

飾米拉尼婭的演員林女青說：「我要談得一切，我就是上帝的，上帝的也就是我的。」

飾舒拉的——

北京人民藝術劇院
(永久資料，繕寫清楚)

Abb. 13: „Einen Wunsch mit kurzen Sätzen beschreiben.“

So können Wünsche gefunden und als eine Methode der Stückanalyse gefördert werden. Obwohl dieses Phänomen eng mit dem Stück in Verbindung stand, war davon absolut nichts im Bereich der Vorbereitung am Runden Tisch vorzufinden. Dabei ist das Ziel des Wunsch finden nicht nur, das Stück zu analysieren, sondern

auch – und viel wichtiger – den Schauspielern zu helfen, auf der Bühne handeln zu können. Die zwei Schritte, verschiedene Wünsche als Knoten zu kennzeichnen, und mit einem einfachen Namen zu versehen, können beide als Vorbereitung auf die Handlung gesehen werden. Auf jeden Fall war die Handlungsorientierung ein sehr wichtiges Merkmal bei der Stückanalyse, wie sie vom Experten Kulnev durchgeführt wurde.

2.1.2.2 In Abschnitte teilen

Während einen Wunsch finden eine relativ frühe Aufgabe im Verlauf der Stückanalyse war, kam das Stück in Abschnitte aufteilen und jede wichtige Aufgabe zu kennzeichnen, eher später. Die Aufgabe dieser Phase bestand darin, das Stück tief und ausführlich zu analysieren. Es sollte ja nicht mehr so sein wie früher, als die Stückanalyse die Vorbereitung für die eigenen kleinen Sequenzen war, durch die sich die Schauspieler ihrer Rollen annähern konnten, so sollten sie nun in dieser Phase das Stück genau proben und darstellen. Daher war die Wichtigkeit in der tiefen Stückanalyse begründet. Im Folgenden werde ich zuerst einen langen Abschnitt zitieren, um die Analyseweise von Kulnev zu klären:

F (Frage des Experten Kulnev, der eine Linie auf die Schreibtafel gezeichnet hat): Jetzt lasst uns das Stück *Yegor Bulichov und die Anderen* analysieren. Aber nicht ich mach das, sondern ihr. [...] Wenn etwa die Aufführung gleich beginnen würde, alle Schauspieler kostümiert wären, die Zuschauer bereits im Zuschauerraum sitzen, mit dem Theaterprogramm in den Händen, in dem die Namen der Schauspieler und ihrer Rollen vermerkt sind, dann öffnet sich der Vorhang – was macht ihr dann?

A (Schauspieler): Es ist elf Uhr.

A (Zheng Rong): Die Familie des Geschäftsmanns.

F: Und dann?

(Gleichzeitig zeichnete er eine ansteigende Kurve vom Anfangspunkt der Linie.)

A: Im Wohnzimmer der Geschäftsmannsfamilie räumen zwei Frauen auf.

A (Zhu Lin): Nach der Öffnung des Vorhangs werden die Zuschauer sehen, wie Mutter Xenia und Tochter Alexandra (Shura) sich gegenseitig beschimpfen.

F: Ja. Wer genau wen?

A (Li Bin): Dann kommt die Schwester Varvara nach unten und regt sich auf.

F: Worüber?

A (Ping Yuan): Über den Krieg.

F: Genau. [...] Was wurde in dieser Angelegenheit besprochen?

A: Sie redeten darüber, dass der Sohn des Kochs an der Front erschossen wurde.

F: [...] Die Familie findet sich an diesem Morgen ein. Aber das Leben hat bereits an ihre Tür geklopft. Dieser Punkt ist sehr wichtig, und ein Grund dafür, dass das Stück von Gorki ausgezeichnet ist. [...] Wo setzt die politische Linie ein? Mit dem Satz, als Varvara zu ihrer Mutter sagte: „Schauen wir in die Küche, wo der Koch einen Anfall bekommen hat.“ Die Mutter: „Sein Sohn ist gefallen.“ Varvara: „Aber es sterben doch so viele in diesen Tagen.“ Durch diesen Dialog ist erkennbar geworden, dass das Leben an ihre Tür geklopft hat. Die Zuschauer können auch nach und nach bemerken, wer gut und wer schlecht ist.

A (Zhu Lin): Wir können zwei Ansichten über den Krieg erkennen.

F: Gorki hat bereits für uns klar analysiert. [...] Und dann? Wer sagt was?

A: Glaphira sagt zu Alexandra: „Es bringt ihnen nichts, sich über sie lustig zu machen“.

F: Hier stehen sich zwei Gruppen gegenüber. Wer ist gegen Alexandra?

A: Xenia und Varvara.
(Der Experte zeichnete dann woanders auf der Schreibtisch eine vertikale Linie, und schrieb jeden Namen der zwei Gruppen nach der Reihenfolge ihres Auftritts jeweils auf die zwei Seiten der vertikalen Linie.)

A: Zvontsov kommt.

F: Noch nicht. (Er zeigte die erste ansteigende Linie) Was bedeutet das?

A: Den Krieg.

F: Ja, den Tod des Sohnes des Kochs. Eigentlich soll das Klopfen des Lebens noch früher vernehmbar sein, eurer Meinung nach wann?

A: Als der Vater die Verwundeten besucht. Als Alexandra nach der Zeitung ruft.

F: Ja, alles ist wichtig. Da wären ein paar Punkte, durch die das Klopfen des Lebens vernehmbar wird, zum Beispiel besucht der Vater im Krankenhaus die Verwundeten, beim Streit zwischen Alexandra und Antonina sagt Alexandra: „Du, eine illegale Witwe!“ Auch sie verlangt die Zeitung. [...] Wir haben eben erst begonnen zu analysieren, und gleich so viele Ergebnisse gefunden. Dadurch kann man festlegen, dass das Leben bereits sehr früh an die Tür geklopft hat. [...] Kleine Angelegenheiten schreiben wir nicht auf die Tafel, beispielsweise nach der Zeitung zu rufen. Wir sollten nach Szene aufteilen. [...] Und dann?

A: Yegor kommt zurück und sagt: „So viele invalid und zerbrochen, schrecklich, sie zu sehen.“

F: Ja, das ist der zweite Höhepunkt. (Er zeichnete an das Ende der ersten Kurve eine zweite ansteigende Kurve). Und dann?

A: Pavlin kommt.

A (Ying Ruocheng): Der Priester Pavlin möchte, dass Bulichov für eine Glocke spendet.

F: Nur, um für eine Glocke zu spenden? Nein. Hier wird versucht, viel Geld zu scheffeln. [...] Pavlin hat noch eine Aufgabe – für Bulichov einen Trompeter zu organisieren, um seine Krankheit zu heilen. Von wem stammt dieser Plan?

A: Melania.

F: Nächste Szene.

A: Varvara kommt und beschwert sich über Alexandra.

F: Ja. [...] In dieser Familie ist die Beziehung zwischen allen gestört. Nur Yegor, Alexandra und Glaphira sind miteinander vertraut. Lassen wir dieser Szene einen Name geben. [...]

A: Zwei Gruppen?

F: Bitte einen schmackhafteren Namen! Wenn er nicht schmackhaft ist, werde ich nicht essen. Der Namen, den du eben nanntest, ist nicht schmackhaft. Schreib ihn nicht an die Tafel. Ich bitte um einen Namen, der dich richtig zum Schauspielen bringen kann. [...] Und dann?

A (Ping Yuan): Donat kommt.

F: Warum?

A (Ping Yuan): Er verlangt, dass Bulichov Yakov zuzustimmen, die Gefangenen im Wald arbeiten zu lassen.

F: Jetzt klopft der Krieg an die Tür. [...] Wer ist am meistens im Wald?

A: Yakov und seine Genossen.

F: Was machen sie?

A: Für die Partei arbeiten.

F: Wo arbeitet Yakov?

A: In der Fabrik Bulichovs im Wald.

F: Warum kämpft er nicht in der Front? Wenn er eine Entscheidung hätte, seine Antwort?

A: In der Fabrik Yegors.

F: Die Regierung zwingt die Männer zu kämpfen. Manche verbergen sich im Wald, manche fliehen vor der Schlacht auch in den Wald. Ist dieses Verhalten richtig?

A: Ja.

F: Das Vaterland im Stich lassen? (alle lachten.)

A: Der damalige Krieg war illegal, der Imperialistische Krieg sollte zum Bürgerkrieg werden.

F: Wer waren die Führer?

A: Bolschewiki.

F: Ja, sie hatten Waffen versteckt. [...] Donat sagt: Die Bolschewiki klopfen an die Tür. Das ist sehr wichtig. Zuvor war „der Krieg klopft an die Tür“, jetzt wird es politisch. Und dann?

A: Yakov kommt.

F: Bevor er kommt, spricht Zvontsov mit Bulichov über Yakov, so wird die Persönlichkeit Yakov schon eingeführt. [...] Ob Bulichov weiß, dass Yakov ein Revolutionär war? Ja, er weiß es, aber er verrät ihn nicht. Dann kommt der Arzt, in einer wichtigen Angelegenheit „Yegor ist an Leberkrebs erkrankt.“ (Er schreibt dies auf die Tafel.) Dann geht der Arzt ab. Und was ist die Nächste?

A: Bashkin nörgelt an Bulichov herum, dass er sich nicht auf Spekulationen eingelassen habe.

F: Zvontsov ist für den Krieg, oder dagegen?

A (Li Pin): Er hat Angst davor.

F: Nein, total falsch! Er und seine Frau sind beide für die Revolution, aber für die bourgeoise Revolution. [...] Pavlin würde gern im alten System bleiben. Xenia ist dumm, aber Bashkin beeinflusst sie. [...] Melania ist auch für das alte System. [...] Und dann?

A: Vor diesem faulen Leben zu fliehen.

A (Zhu Lin): Ich bin für dich.

A: Hoffen dass er nicht sterben wird. Ermutigung. Echte Liebe.

A (Qin Zanyao): Weiter so zu leben.

F: Sehr gut! (Er schreibt „weiter so zu leben“ auf die Tafel.) Wir haben bereits den ersten Akt fertig analysiert. Es gibt Verwundete im Krankenhaus, Donat kommt um wegen der Gefangenen nachzufragen, die Revolution steht vor der Tür. Wir haben dies aus der Perspektive der Politik analysiert, das ist wichtig. Der erste Akt wird in drei Abschnitte aufgeteilt. Der erste zeigt dem Zuschauer, dass ein paar Leute in einer Familie zusammenlebten, aber sie sind sich nicht nur fremd, sondern intrigieren auch gegeneinander. Der zweite besagt, dass Bulichov an Leberkrebs erkrankt ist. Der dritte lässt den Zuschauer vom Bestreben wissen, weiter so zu leben. Diese Namen der Abschnitte sind noch nicht bestimmt. [...] Wenn wir in der Sowjetunion ein Stück zu analysieren, teilen wir es oft in viele Teile auf. Diese Teile werden auf Englisch einfach als pieces bezeichnet. Aber das klingt nicht gut. Denn wenn Chrysanthemen in viele Stücke zerlegt werden, verwelken sie schnell. [...] Es ist schwer für die Schauspieler, gute Namen auszudenken. Insbesondere bei Stücken von Gorki. Aber wir müssen das machen, müssen jede kleine Welle bestimmen, und ihr einen Name geben. Aber Namen, die einen aufputschen, weiter zu schaffen. Wir werden noch einmal zum ersten Akt zurückkehren und ihn mit einer anderen Methode analysieren. Das wird euch atmen lassen, wenn euch ihr später auf der Bühne bewegt.²⁴²

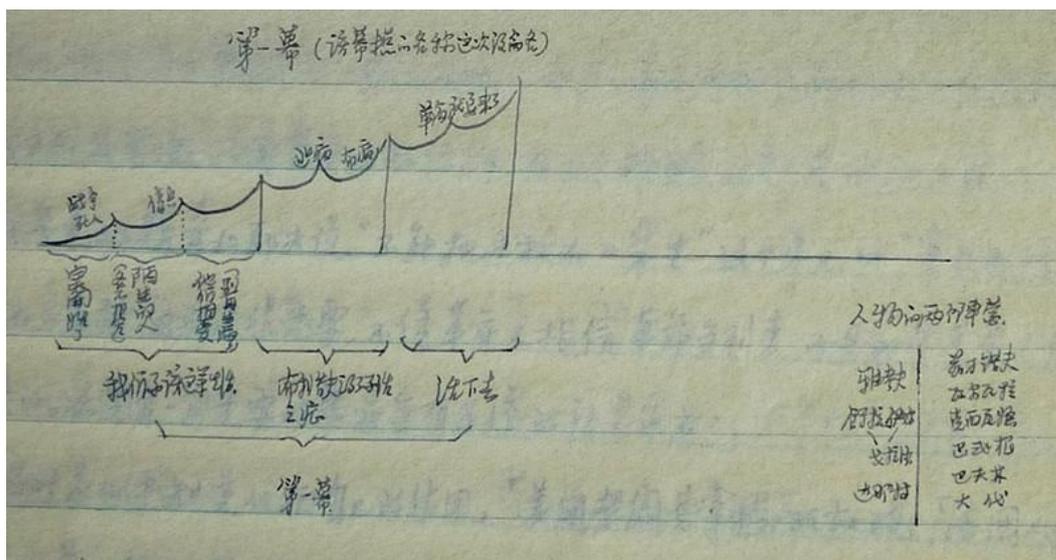


Abb. 14: Ergebnis der Analyse für den ersten Akt von *Yegor Bulichov und die Anderen*.

²⁴² Protokolle: 15/42: 1-9.

Aus den obigen Zitaten und dieser Abbildung kann genau erkannt werden, was die Hauptaufgaben im Verlauf der Stückanalyse sind, wie dieser Prozess verläuft, welche Beziehung zwischen Analyse und Handlung vorherrscht, usw.. Erstens, als Voraussetzung soll jeder Analyseschritt dem Stück folgen. Das garantiert, dass die Analyse nicht von den vorgeschlagenen Situationen ablenkt.

Zweitens, die drei Hauptaufgaben im Rahmen der Analyse, die auch als Ergebnisse in der Abbildung gezeigt werden, sind: Figuren Gruppen zuzuordnen, die Handlung in Abschnitte aufzuteilen, jedem Abschnitt einen Namen zu geben. Die Funktion der ersten Aufgabe, die Figuren Gruppen zuzuordnen, ist, einerseits die Beziehung zwischen den Figuren zu betonen, andererseits ist ihre Sicht auf andere Figuren oder Angelegenheiten zu klären. Dann wird diese Ansicht eine begründete Handlung ermöglichen. Berücksichtigungswert ist, diese Ansicht wird eine andere sein als jene, die ein Schauspieler von Anfang an bereits hatte. Rückwärtsgerichtet ist, was die Schauspieler von den Figuren halten, nach vorne weist das vom Experten Gedachte, dass die Schauspieler vom Standpunkt dieser Figur aus auf die anderen achten, und das nichts aufkommt in der Art etwa „ich soll mit Bulichov mitleiden“, sondern „Xenia und Varvara stehen Alexandra gegenüber“ oder „Varvara und Zvontsov sind für den Krieg“.

Die Funktion der zweiten Aufgabe, die Handlung in Abschnitte aufzuteilen, ist eine Methode des Stanislawski-Systems. Um sie in der Form des Diagramms zu verdeutlichen, können die Schauspieler die Tendenz der Handlung überblicken, jede Szene, jede Angelegenheit, jeden Abschnitt – nach Kulnev „jede Welle“ – und ihre Beziehungen folgerichtig und kontrollierbar darstellen.

Die Bedeutung der Abschnitte für den Schauspieler werden Sie mit der Zeit in der Praxis erfahren. Was ist es für eine Qual, in einer schlecht analysierten und schlecht durchgearbeiteten Rolle, die nicht übersichtlich und klar gegliedert ist, auf die Bühne zu kommen. Wie schwer spielt sich eine solche Aufführung, wie ermüdend ist sie für den Schauspieler, wie endlos zieht sie sich hin, wie erschreckt sie durch ihre ungeheure Länge! In einer gut vorbereiteten und durchgearbeiteten Rolle dagegen fühlt man sich ganz anders. Beim Schminken denkt man nur an den Abschnitt, der jetzt drankommt – natürlich im Zusammenhang mit dem ganzen Stück und seiner tragenden Idee. Hat

man den ersten Abschnitt gespielt, konzentriert man die Aufmerksamkeit auf den zweiten, dann auf den dritten und so weiter. Eine Aufführung dieser Art spielt sich leicht.²⁴³

Im Vergleich mit der Situationen in der Familie Bulichovs vor der Revolution sind drei relative kleine und genaue Abschnitte vorstellbar, nämlich Wir können nicht mehr so weiterleben, Bulichov ist an Leberkrebs erkrankt und Weiterleben, sogar noch kleinere Abschnitte – Tagesbeginn, gegenseitige Intoleranz, sie lieben einander, sind leicht zu beherrschen. Auch das dreimalige Klopfen, jeweils von Leben, Krieg und Politik, können die unterschiedlichen Ebenen des Stücks in den unterschiedlichen Phasen zeigen.

Auf dieser Basis wird jedem Abschnitt einen Namen geben funktionieren, das ist auch die dritte Hauptaufgabe bei der Stückanalyse von Kulnev. Während die zwei vorderen Aufgaben eher objektiv sind, soll diese Aufgabe die Schauspieler mit ihren zukünftigen Darstellungen eng verbinden. In *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* erklärte Stanislawski die Beziehung zwischen Aufgabe und Abschnitt, und zwar „Wir müssen das Schauspiel nicht nur zum Analysieren und Kennenlernen in Abschnitte teilen, sondern auch noch aus einem anderen, wichtigeren Grunde, der im innersten Wesen eines jeden Abschnitts verborgen ist. [...] Es ist nämlich so, dass jeder Abschnitt eine schöpferische Aufgabe enthält.“²⁴⁴ Weiterhin kann man sagen, dass der Standpunkt des Abschnitts eher aus Perspektive des Stücks stammt, im Vergleich dazu der Standpunkt der Aufgabe aus Perspektive der Schauspieler. Daher ist die Hauptaufgabe der Stückanalyse genauer betrachtet: Schauspieler geben ihrer Aufgabe einen Namen. Bei der Benennung hatte der Experte mehrmals betont, dass er schmackhafte Namen braucht. Und das Prinzip der Schmackhaften bedeutet seiner Meinung nach „Der Name soll die Begierde der Schauspieler zum Schauspielen anregen“. Diese Auffassung bezieht sich auf das System. „Wie richtig eine Aufgabe auch sein mag, ihre hauptsächliche und wesentliche Eigenschaft liegt in ihrem Reiz, in ihrer Verlockung für den Schauspieler. Es ist notwendig, dass die Aufgabe gefällt,

²⁴³ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* (1), S.138.

²⁴⁴ Ebd., S.138.

dass sie anregt, dass sie der Schauspieler gern ausführen möchte. Solche Aufgaben besitzen Anziehungskraft, wie ein Magnet ziehen sie die schöpferische Kraft des Schauspielers an.“²⁴⁵ Deswegen muss man „aus dem Abschnitt die Aufgabe herausfinden“²⁴⁶, die Methode ist „für jeden Abschnitt eine entsprechende Benennung finden, die dessen Wesen am besten charakterisiert.“²⁴⁷ Wie zu benennen ist, um dieses Problem zu lösen, dafür hatte Kulnev schmackhafte Namen aufgestellt, bei Stanislawski ist diese Methode einfacher zu fassen:

Vorläufig aber möchte ich Ihnen empfehlen, die Aufgabe niemals mit einem Substantiv zu bezeichnen. Das wollen wir uns für die Bezeichnung des Abschnitts aufheben. Szenische Aufgaben müssen unbedingt durch Verben bestimmt werden. [...] Finden Sie nicht, dass die Substantive, mit denen Sie Ihre Aufgabe bezeichneten, Sie dazu gebracht haben, im ersten Fall die Vorstellung von einem angeblich herrischen Menschen, im zweiten Fall die Vorstellung einer Leidenschaft – der Mutterliebe – zu spielen? Sie wollten herrschsüchtige und liebevolle Menschen vorstellen, aber Sie waren es nicht. Das kommt daher, dass das Substantiv über eine Vorstellung, einen bestimmten Zustand, eine Figur, eine Erscheinung etwas aussagt. Durch seine Aussage bestimmt das Substantiv diese Begriffe konkret oder abstrakt, ohne auf Handlung und Aktivität hinzuweisen. Aber jede Aufgabe muss unbedingt aktiv sein. [...] Dafür gibt es ein ganz einfaches Mittel, und zwar setzen Sie, bevor Sie das Verb nennen, vor das umzuwandelnde Substantiv die Wörtchen „ich will“. Also: „Ich will – was? – tun.“²⁴⁸

Obwohl Kulnev diese Methode nicht so klar wiederholte, folgte er ihr tatsächlich genau, weil er Namen, wie beispielsweise zwei Gruppen oder echte Liebe ablehnte und Wir können nicht mehr so weiterleben oder Weiterleben bejahte. Vielleicht war für ihn auch wichtig, nicht wie bei Stanislawski jedes Mal mit „Ich will“ anzufangen, aber Verben spielten auch bei ihm eine wichtige Rolle.

Durch die obige Analyse kann man die Methode des Stanislawski-Systems im Verlaufe der Stückanalyse bestimmen. Erstens, dem Stück streng zu folgen. Zweitens, die Beziehung der Figuren klar zu machen, zum Beispiel in verschiedenen Gruppen zu kategorisieren. Drittens, das Stück in kleine Abschnitten aufzuteilen. Viertens,

²⁴⁵ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.142.

²⁴⁶ Ebd., S.143.

²⁴⁷ Ebd., S.143.

²⁴⁸ Ebd., S.144f.

jede Aufgabe mit einem schmackhaften Name zu benennen. Durch diese vier Schritte können Schauspieler einerseits die Figuren und die Handlung ausführlich und tief kennenlernen, andererseits eine Brücke aufbauen zwischen Figur und Rolle, in die sie sich später einleben sollen. Daraus kann man auch ableiten, welche wichtige Rolle das Stück und die vorgeschlagenen Situationen spielen, wie sie als Basis und Kraftmoment jeder konkreten äußeren Handlung wirken. Außerdem ist es auch berücksichtigungswert, dass die Art und Weise, in Abschnitte aufzuteilen und zu benennen, mit der Methode des Wunsch finden von früher kompatibel sind.

Dieses Beispiel, das Stück zu analysieren, ist nur ein Teil mehrerer Analysen. Wie zuvor gezeigt wurde, interpretierte der Experte für die Schauspieler einmal aus der Perspektive der Revolution das Stück, dann auch aus der Perspektive des Lebens. Ihr Unterschied liegt darin, während die Revolution-Analyse eher dem Stück und dem sozialen Hintergründe folgte, muss man bei Leben-Analyse vieles ergänzen und begründen. Auch aus diesem Grund konnten die Schauspieler am Volkskunsttheater Beijing mit der Revolution-Analyse besser umgehen. Trotzdem reicht das noch nicht aus, weil die Analyse des Stanislawski-Systems immer handlungsorientiert ist. Trotz der Arbeit am Tisch muss man den Standpunkt von Darstellung und theatraler Schöpfung stets einbeziehen.

Durch diese Schritte, nämlich Wunsch – Abschnitt – Aufgabe, können sich die Schauspieler am Volkskunsttheater Beijing nach und nach dem Stück – Rolle – Handlung nähern, genau den vorgeschlagenen Situationen entsprechend. Aber wegen der vorangegangenen Missverständnisse und einiger bereits verbreiteter Gewohnheiten konnten sie wahrscheinlich die Essenz dieser neuen Analysemethode nicht gleich vollkommen begreifen, daher setzte es bei den Proben oft noch die Kritiken des Experten. Aber das war leider nicht das einzige Problem der Schauspieler. Tatsächlich bestand die Probenzeit aus viel mehr als nur der Phase der Stückanalyse. Kulnev hatte noch viel zu tun.

2.2 Die Probenarbeit

Obwohl die Stückanalyse bis zur 16. Unterrichtseinheit gedauert hat, war tatsächlich mit dem dritten Mal Probenbeginn, das heißt, die Schauspieler mussten eigentlich von Anfang an auf der Bühne handeln. In dieser Phase spielte jene Methode eine große Rolle, kleine Sketche – Xiaopin (小品, Übung oder Etüde) – aufzuführen. Normalerweise werden diese als humoristische Darbietungen auf den Bühnen gezeigt, was in China sehr beliebt ist, vor allem sind sie im Rahmen der Gala des Frühlingsfests unerlässlich. Hier soll aber auf die andere Praxis, als eine kurze Präsentation oder als eine Übungsarbeit, verwiesen werden. Für eine Bewerbung an einer Fachhochschule für Schauspiel – an der Zentralen Theaterakademie oder der Filmakademie Beijing – wird von den Bewerbern verlangt, ein Xiaopin vorzubereiten und zu präsentieren.

Kulnev setzte diese Xiaopin bevorzugt in der Probenarbeit ein, es war ihm wichtig, dass sie zwar auf dem Stück basierten, aber sie mussten nicht unbedingt den Rollentexten folgen. Anfangs verlangte Kulnev nach einem Xiaopin vor dem Akt oder zwischen den Akten, zum Beispiel im Rahmen der vorgeschlagenen Situation vor dreißig Jahre in der Familie Bulichovs. Im Stück *Yegor Bulichov und die Anderen* gibt es keine solche Szene, aber eben auf der Basis des Stücks musste eine solche entworfen werden.

Ferner wurden die Schauspieler aufgefordert, den Persönlichkeiten und Wünschen der Figur nach zu handeln. Das klingt einfacher, als es tatsächlich ist. Eine konkrete und folgerichtige Handlung erfordert eine ausführliche und überzeugende Begründung, weil Bewegung keine abstrakte Sache ist. Anfangs entsprechen die Handlungen wegen unzulänglichen Kennens und Verstehens eventuell nicht den Figuren, aber die Schauspieler können dies nach und nach korrigieren und sich den Rollen überzeugend annähern. Kulnev meinte dazu: „Das Hauptziel der Xiaopin ist, die Figuren und ihr Leben vertieft nachzuvollziehen. [...] Ich hoffe, dass ihr euch durch die Handlung euren Rollen nähert. Diese Xiaopin können euch dabei helfen, die Rollen zu schaffen. [...] Ihr sollt weitere Xiaopin kreieren, gar nicht so sehr für

die Anderen, um zuzuschauen, sondern für euch selbst. Wenn ihr euch was wünschen könntet, dann bitte viele Xiaopin machen zu dürfen.“²⁴⁹ Diese Methode ist auch in *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* auffindbar – in der Übung Geldzählen. Einerseits war die vorgeschlagene Situation mit dem Theatertext *Die Defraudanten* verbunden, andererseits konnte der Schauspieler durch die folgerichtige Handlung die Innerlichkeit seiner Figur nachvollziehen, im Weiteren wurde das Befinden als Rolle geweckt.

Den Äußerungen des Experten nach soll ein Xiaopin nur als eine Methode fungieren, wodurch die Schauspieler die Figuren tief verstehen und sich ihnen annähern können – kurzum, sie sind nur für sie selbst da. Der Unterschied zu Jiao Juyin besteht nun darin, dass – wie im letzten Kapitel erwähnt – Jiao Juyin die Schauspieler normalerweise in der Anfangsphase der Probe auf der Bühne frei handeln ließ, um ihnen zu helfen, ihr Xinxiang zu regulieren und das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glaube zu bestimmen. Diese freie Handlung musste nichts mit irgendeiner vorgeschlagenen Situation zu tun haben, andererseits ist die Aufgabe der Schauspieler eine andere als in der Arbeit mit einem Xiaopin. Denn hier versuchen Schauspieler und Regisseure, ein Xinxiang zu entwickeln, zweifellos noch in einem Abstand zwischen Schauspieler und Rolle – sie sind keine Rollen, sondern Beobachter oder Kritiker. Aber in einem Xiaopin muss jeder als Rolle handeln, durch die Persönlichkeit, Wünsche und die Beziehung mit anderen seine identische Rolle erleben. Ein Xiaopin wird nur für sich selbst – innen – entwickelt, Jiao Juyin verlangte, „bitte alle Förmlichkeiten mir zu zeigen“, sie auf den Zuschauer – nach außen – zu richten. So wird mit den Xiaopin ein neuer Weg, zu proben, eingeschlagen, der vielleicht der Form nach ähnlich bereits verwendet wurde, von seinem Gehalt her aber dann doch nicht.

Durch ein Xiaopin nähern sich die Schauspieler Schritt für Schritt ihren Rollen, dabei tauchten einige Probleme auf, durch die jene Regisseure und Schauspieler ihre nachteiligen Unterschiede zum System bemerkten und durch Korrekturen verbessern konnten. So entwickelten sie ihre besondere Art zu proben, die auf später folgende

²⁴⁹ *Protokolle*: 7/42: 5.

Inszenierungen einen äußerst positiven Einfluss ausüben wird.

2.2.1 Probleme der Schauspielweise

Vom ersten Abschnitt dieses Kapitels an – der Stückanalyse – ist die Absicht des Experten erkennbar, durch zielgerichtete Vorbereitungen ein späteres Resultat auf der Bühne quasi vorherzusehen. Durch die Stückanalyse waren die Schauspieler bereits mit jeder Aufgabe und jedem Wunsch der Figuren derart vertraut, dass sie diese dann sicher in deren Handlung auf der Bühne umsetzen konnten, ferner vermochten sie durch die Xiaopin ihr Befinden als Rollen nach und nach zu bestimmen, und schließlich fertig zu schaffen.

Am Anfang des Unterrichts hatte Kulnev ein Prinzip betont, „Es gibt drei Schritte des Erschaffens auf der Bühne: 1) Was mache ich. 2) Warum mache ich es. 3) Wie mache ich es. Wie mache ich es, steht mit den vorderen Zwei in Zusammenhang, es soll sich aber automatisch aus ihnen entwickeln.“²⁵⁰ Umgekehrt waren der erste und der zweite Schritt als Vorbereitung zu denken, genauso wie der Experte die Stückanalyse mit allen zusammen durchgeführt hat, um die Wünsche und Aufgaben der Figuren zu suchen. Diese werden dann in einem dritten Schritt in der Form des Xiaopin auf der Bühne verwirklicht.

Im Vergleich dazu konzentrierten sich die Schauspieler früher am Volkstheater Beijing bei der Stückanalyse und in der ersten Phase der Probe immer auf Xinxiang. Xinxiang ist – wie bereits ausgeführt – wie ein Embryo, ein sich in Entwicklung befindlicher Mensch, der schließlich zu etwas Fertigem wird. Durch die Stücklektüre, das Lernen der Rollentexte, Verfassen einer Biografie, beim Kanal leben, scheint sich eine Gestalt vorzubereiten, aber es ist noch nichts, in das sich ein Schauspieler durch Erleben einleben könnte. Wenn die vorgeschlagenen Situationen dabei unberücksichtigt bleiben, führte das wahrscheinlich dazu, dass keine konkrete ausführliche und überzeugende Begründung für die Handlung vorliegt, die auf diese zurückgeht. Es ist leicht, im Schauspieler einen Eindruck des

²⁵⁰ *Protokolle: 3/42: 1.*

Xinxiang zu hinterlassen, den er in seiner abstrakten und gleichzeitig gestalteten Form nachahmt.

Aufgrund der Abweichungen in der Vorbereitungsphase kann man sich vorzustellen, welche Probleme auch mit den Xiaopin auftauchen; diese werde ich in drei Teile weiter erklären.

2.2.1.1 Muskelspannung und Übertreibung

Stanislawski machte in seinem Standardwerk *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* auf die Muskelspannung aufmerksam. Seiner Meinung nach ist es in Ordnung, wenn auf der Bühne die Muskelspannung eines Schauspielers erkennbar – sogar unvermeidlich – ist. Er bietet aber auch wirksame Methoden an, das Problem durch die vorgeschlagenen Situationen zu lösen:

Es gibt auf der Bühne bei jeder eingenommenen Stellung oder Pose drei Momente: das erste ist die überflüssige Spannung, unvermeidlich bei jeder neuen Stellung und unter den erregenden Bedingungen des öffentlichen Auftretens. Das zweite ist die Befreiung von der überflüssigen Spannung mit Hilfe des Kontrolleurs. Das dritte ist die Begründung oder Rechtfertigung der Stellung, sofern sie dem Schauspieler nicht von sich aus glaubwürdig erscheint. *Spannung, Befreiung, Rechtfertigung*. [...] Mir wurde klar, dass die lebendige Aufgabe und die wahrhafte Handlung – im realen oder im gedachten Leben, gut begründet durch die vorgeschlagenen Situationen, an die der schaffende Schauspieler voll und ganz glaubt – auf natürliche Weise die Natur selbst zur Mitarbeit heranziehen.²⁵¹

Für die Schauspieler am Volkskunsttheater Beijing ist es schwierig, sich von der Muskelspannung zu befreien, solange sie die vorgeschlagenen Situationen nicht berücksichtigen. Bei der Arbeit mit den Xiaopin stieß der Experte auf diese Probleme:

Die Schauspieler eures Theaters haben zwei Nachteile, die die Haupthindernisse beim Schaffen einer Figur sind. Wenn diese nicht überwunden werden, kann es bei der

²⁵¹ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.126f.

Figurenkreation keinen Erfolg geben. Ein Nachteil ist die Spannung. Eure Gespräche und euer Verhalten sind alle natürlich, so lange ihr in Zuschauerraum seid. Aber sobald ihr auf die Bühne tretet, ist nichts mehr natürlich. Wenn etwas passiert, werdet ihr noch verspannter. (Der Experte ahmt unsere Posen beim Gehen nach, alle lachen) Wegen dieser Spannung ist dann die ganze Gestalt auf der Bühne falsch. Eurer Meinung nach geht ohne eine gewisse Spannung auf der Bühne der natürliche Mensch verloren, aber genauso vernichtet ihr mit eurer Darstellung jede Natürlichkeit. Männer sind stärker betroffen. Woher kommt dieses Problem? Weil ihr eine falsche Einstellung zu eurer Rolle habt. (Er ahmt wieder unsere gekünstelte Sprechweise nach, alle lachen) Tatsache ist, je absichtlicher man schauspielert, desto falscher ist es. Durch das Hinzufügen vieler unnötiger Sachen entsteht Übertreibung.²⁵²

²⁵² *Protokolle: 5/42: 9.*

以，只要互子女方等就行了。

專家走到王幹跟前說：「你在幹什麼？」

答：「在喝酒。」

「怎么用兩個指頭捏着玻璃杯。（專家學他，）並注意東西的大和輕重」專家說完這話，又走到贊正祁面前，叫他把手部放鬆。隨之又去檢查戴涯的身體是否放鬆了。專家檢查之後，說他的肌肉過於緊張。

「還要特寫給我看看，一切都要寫自己，可以從人物出發，自己可以採取決定。」專家接着說：「如果沒有想好第一個工作的，可回到觀眾席來。」這時又有不少人回到觀眾席來了。『你們以為沒想出第一個工作就從舞台上走下來是正確的吗？為這么一點小事情就值得從舞台上走下來嗎？』專家又讓剛才回到觀眾席的演又重新到台上去。『害羞呀，害羞呀。』專家看着他們說，『應該是帶着愉快的心情走上舞台，而不要帶着沒想出第一個工作反而滿意的下去。給你們時間想，有困難，要克服。我要你們做三個，你們應該想出十三個。』

演員們又開始工作了。專家還要贊正祁的嘴老工作（他的嘴老動顫）又告訴戴涯如何看長，並比劃出長本有多大，或怎么記賬。

專家讓大家坐坐原地不動停止工作，說：

「你們這個劇院的演員有兩個大缺點，是創作上的最大的障礙，如果克服不了它，便不能很好的進行，更不可能創造。

第一個大缺點便是緊張。你們在舞台下邊，談話舉動都很自^然，但一到舞^臺上，便失去自^然。遇到事情的發生，就緊張了。（專家學我們學院的走路姿態不笑），一緊張，舞台形象就不好。你們認為在舞台上緊張，就失去了人物的樸實（又學我們學院的說話不笑），其實不然。

由於你們表演很自然，就沒有什麼男男女女，北京人民藝術劇院這些毛病是沒的，因為你們對自己的舞台形象的能力不。

Abb. 15: Der erste Nachteil beim Schauspielen.

In diesem Abschnitt wies Kulnev nicht nur auf den Nachteil von Spannung hin, sondern er erwähnte auch die zu berücksichtigende Nachwirkung, eine Gestalt zu übertreiben (过火表演). Außerdem analysierte er auch die Ursache – die falsche Einstellung einer Rolle gegenüber.

Ihr seid überzeugt, dass eine Gestalt übertrieben werden müsse. Eurer Meinung nach ist es keine Darstellung, wenn gleich wie im Alltagsleben agiert wird, ihr müsst unbedingt vieles hinzufügen. Nichts denken, nichts sehen, nichts hören, nur schauspielern. Das ist falsch! Wenn ein Schauspieler etwa ein Buch zu lesen hat, kümmert er weder um Titel noch Inhalt des Buchs, er nimmt nur eine Pose ein. Und glaubt grundlos, dass diese Pose der Figur besser entspricht als jene. [...] Bitte verbindet euch mit euren Figuren.²⁵³

Durch diese Äußerung wird die kritische Meinung des Experten klar, zuerst gibt es im Geiste der chinesischen Schauspieler eine Gestalt, die Aufgabe besteht dann darin, diese darzustellen. Das sind die Nachwirkungen der Xinxiang-Theorie, mit der Hauptaufgabe der Schauspieler, zuerst ein Xinxiang zu formen. Ein Xinxiang im Geiste ist eigentlich nichts anders als was Kulnev mit Gestalt meinte. Um dann das Xinxiang schauspielerisch zu präsentieren, übertreiben alle diese Gestalt. Weil sich im Verlaufe der Figurenanalyse die Schauspieler des Volkskunsttheater Beijing vor allem auf die soziale Klasse konzentrierten, waren ihre Übertreibungen in diesem Bereich leicht erkennbar:

K (zu Zheng Rong/Bulichov): Bitte nicht immer in diesem Bewusstsein verhaftet sein, also ich bin ein chinesischer Schauspieler und stelle jetzt Yegor dar, der ein Unternehmer ist. Alle haben Angst vor ihm. [...] Er liebt Alexandra und Glaphira, hasst die Anderen. [...] Bitte dies alles vergessen. [...] Yegor ist fröhlich, in seinem Herz wohnt ein Elf, der ihn fröhlich macht. Du schauspielst jetzt zu grauenhaft, eigentlich berücksichtigst du ihn gar nicht. [...] Wie schön nun dein Blick ist, bitte mit diesem die Anderen sehen, nicht einen Industriekapitalisten darstellen.²⁵⁴

K: Wenn ihr einen Kapitalisten spielt, dann haltet ihr den Rücken sehr gerade und führt verschiedene Gesten aus. Wir glauben euch ja, dass ihr Kapitalist seid, ihr befürchtet aber, dass wir nicht verstehen können, dass ihr Kapitalist seid, und so übertreibt ihr dann den Kapitalisten. Ihr sollt euch immer die Fragen stellen, warum ihr auf der Bühne seid.²⁵⁵

Der Experte lässt alle Schauspieler, die ein Problem mit der Übertreibung haben, zum Tisch gehen, und organisierte sie zusammen zu spielen.

Er sagt: „Ihr denkt nicht, dass ihr Geschäftsmänner oder etwas anderes seid, ihr sollt sie nur spielen. Es gibt auf der Bühne auch solche einfachen Aufgaben. Schaut mal, ihr

²⁵³ *Protokolle*: 5/42: 10.

²⁵⁴ *Ebd.*, 17/42: 4.

²⁵⁵ *Ebd.*, 11/42: 8.

seid jetzt so lebendig und lustig. (Er legte ein Papier auf den Tisch) Seht, das ist Bulichovs Testament. Nein, jetzt schauspiel ihr schon wieder!²⁵⁶

Weil die Schauspieler bereits wussten, was sie darstellen würden, spielten sie Kapitalisten, denn im Geiste waren die Vorurteile bereits voll ausgereift. Im Vergleich mit einem Proletarier hatten sie unangenehm, arrogant, affektiert usw., auf jeden Fall negativ zu sein. Dann würden sie diese Charaktere darstellen. Kurzum, diese Meinung basierte vor allem auf dem Eindruck dieser Klasse. Außerdem kann man aus den Zitaten noch einen anderen Grund herausfinden – die Zuschauerorientierung, das heißt, sie hatten ein Bewusstsein davon, was sie vor den Zuschauern zeigen möchten, und wie das von denen rezipiert werden sollte. So kam es genau zu diesen Gestalten, die Stanislawski ablehnte, weil seiner Meinung nach der Schauspieler ein öffentlich Einsamer sein soll.

Dann eine Gestalt mit Vorurteilen darzustellen und die Zuschauerorientierung kann man als die zwei Ursachen für das Problem der Übertreibung sehen, andererseits auf einer tieferen Ebene für eine Gewohnheiten halten, die jene Xinxiang-Theorie hinterlassen hat. Das Problem ist aber nicht die Theorie selbst, sondern das Leitprinzip, dem bei der Anwendung der Theorie zu folgen ist. So hatten alle, gleich ob Regisseure oder Schauspieler, im Geiste jenes Bewusstsein, welches das Ziel der Aufführung sein soll, welche Einstellung sie haben sollen, welchen Eindruck die Zuschauer nach der Aufführung haben sollen, usw. Manche dieser Ergebnisse liegen sogar schon vor – oder zumindest – durch die Stückauswahl vor. Diesem Gedanken folgend, war es ein Leichtes, eine Gestalt zu übertreiben.

Aber die offensichtliche soziale Klasse ist nicht der einzige Bereich, in dem die Schauspieler mit Vorurteilen übertreiben können. Als die Schauspieler ihre Einwände einbringen konnten, sagte Feng Zi: „Ich habe ein Problem gefunden, also Tyatin wird immer als viel zu dumm dargestellt. Außerdem ist das Spiel Antoninas zu traurig, sehr depressiv. Es hatte zu viel negative Beeinflussung, dass sie im Stück als Witwe erwähnt wurde. Wir sollten uns aber nicht nur auf diesen Aspekt konzentrieren,

²⁵⁶ *Protokolle: 6/42: 9.*

lassen wie sie doch tanzen oder Spaß haben.“²⁵⁷ Xia Chun, einer der Regisseure dieser Inszenierung, vertrat die gleiche Meinung: „Die Schauspielerin, die jetzt Antonina darstellt, spielt wie wenn sie gerade Schlafmittel genommen hat. Durch ihre Darstellung kann man nicht nur kennen, dass sie Witwe ist, sondern auch ihren Schluss vorhersehen – bald zu sterben. Nein, ihr Ziel ist zu leben, und nicht der Tod, sie tanzt und spielt noch mit Alexandra, oder? Bitte keine Schlafmittel! Sie mag noch Abenteuer.“²⁵⁸ Es ist nachvollziehbar, dass diese Schauspielerin eher aus dem Zustand der Figur dargestellt wird, also traurig wie eine Witwe, wie eine Frau, die ihren Mann verlor, sein soll. Sie hatten die echte Persönlichkeit dieser Frau ignoriert. Gleiches galt für Zheng Rongs Bulichov, dessen Leberkrebserkrankung für jeden sichtbar gespielt wurde. „(Kulnev) Du verspannst dich, um einen Kranken darzustellen.“²⁵⁹ Außerdem, wenn ein Schauspieler seine Figur für jemanden aus der Oberschicht hielt, konnte er möglicherweise mit den vorgeschlagenen Situationen nichts anfangen. „Zvontsov hat die falsche Einstellung, er hält sich für bedeutend, nicht wie aus einer Familie eines Geschäftsmanns stammend. Aber seine Aufgabe ist, als Verlobter die Familie Varvara zu besuchen, er soll bescheiden sein, damit ihre Eltern von ihm einen guten Eindruck erhalten.“²⁶⁰ Daher ist ersichtlich, dass außer der sozialen Klasse auch ein bestimmter Zustand – Witwe, Kranker – von den Schauspielern leicht mit Vorurteilen überfrachtet werden konnte, von den vorgeschlagenen Situationen merklich abweichend.

Bei Beispielen für die Zuschauerorientierung muss man zuerst schauen, wie die Schauspieler die Handlung der Figuren im Alltagsleben darstellen. „(Regisseur Xia Chun zu Wu Shukun/Xenia) Als du Melania suchtest, war das nicht glaubhaft. Das Zimmer war so klein, dass du nur mit einem Blick alles erkennen konntest. Aber du suchtest sie sogar unter dem Tisch, um zu vermeiden, dass wir deine Handlung nicht verstehen könnten. Das ist Übertreibung.“²⁶¹ Oder „(Kulnev zu Li Pin/Xenia) Xenia

²⁵⁷ *Protokolle*: 13/42: 7.

²⁵⁸ Ebd., 13/42: 9.

²⁵⁹ Ebd., 35/42: 10.

²⁶⁰ Ebd., 6/42:7.

²⁶¹ Ebd., 12/42: 7.

schaute auf die Uhr und dachte ‚schon so spät‘ – aber bitte keine Mimik.²⁶² Außer eine Handlung oder einen Gedanke übertrieben sie möglicherweise auch das Hauptmotiv des Stückes. ‚(Kulnev) Bulichov sagt: ‚Für das arme Volk und die Bauern ist es einerlei, ob sie leben oder sterben.‘ Das ist jetzt deine Meinung. Wenn du diesen Satz sprichst, bitte nicht so schnell, auch nicht so wütend. [...] Satz und Gedanke entstanden genau in dieser Situation nach und nach bei Bulichov. Sie waren nicht schon fertig vorhanden gewesen und wurden dann ausgesprochen. Wenn Bulichov sagt ‚Der Rubel ist der größte unter allen Dieben‘, dann nicht direkt zu den Zuschauern, du sagst das nicht für sie, sondern für dich selbst, es ist eine deiner neuen Erkenntnisse.²⁶³

Diao Guangqin hatte für sich selbst die Ursache des Problems gesucht und folgendes Fazit gezogen: ‚Der Grund, warum ich das Problem mit Übertreibung habe – ich befürchte, dass die Zuschauer mich sonst nicht verstehen können.²⁶⁴ Um dieses Problem zu lösen, betonte der Experte mehrmals: ‚Nicht schauspielern, nur das tun was du gerade tun willst, nur nicht für die Anderen schauspielern.²⁶⁵ Interessant an diesem Nicht schauspielern ist, dass Jiao Juyin genau das verlangte, als er *Der Drachenbartkanal* probte – obwohl er anfangs versuchte, auf der Bühne frei handeln zu lassen, oder einen ähnlichen Umstand wie in der Lebenswirklichkeit aufzubauen, um dadurch das Bewusstsein für das Schauspielern zu vernichten. Aber das grundlegende Problem blieb erhalten.

Zum Grund, den Schauspieler für ihre Darstellung gefunden haben, vertrat Kulnev folgende Meinung: ‚Ihr fügte beim Schauspielern immer etwas hinzu. Als Varvara auf Zvontsov wartete, war ihre einzige Aufgabe, die Tischdecke ordentlich zu machen, aber sie musste darstellen, wie stark sie Zvontsov liebt, sie möchte ihn schön bewirten, ihn vor ihrer Mutter einen guten Eindruck machen lassen, usw. Zu viele Aufgaben, die niemand gleichzeitig darstellen kann. Zum Schauspieler von Bulichov: Ich bin Bulichov, ich liebe Melania, muss aber Xenia heiraten. Mokrousov: Damals

²⁶² *Protokolle*: 25/42: 2.

²⁶³ Ebd., 40/42: 2.

²⁶⁴ Ebd., 8/42: 1.

²⁶⁵ Ebd., 8/42: 4.

war ich Polizist, als die Revolution begann, musste ich meinen Job ändern. [...] Ihr alle setzt euch zu viele Aufgaben.²⁶⁶ Wenn ihr ein Stück gut analysiert, erkennt und schafft ihr die Aufgaben Schritt für Schritt folgerichtig. Ist jemand nicht genügend vorbereitet, führt das zur obigen Situationen von Übertreibung. Die Konzentration auf jede noch so kleine Aufgabe fehlt, alles zusammen wird auf das Endziel ausgerichtet, aber ohne sich diesem logisch anzunähern. Auch Xia Chun kritisierte die Schauspieler, „Für euch ist nur das Ergebnis wichtig, und nicht, es durch viele Handlungen Schritt für Schritt zu erreichen.“²⁶⁷

Um die Ursachen des Problems Übertreibung zu finden, ist ein verstärktes Bewusstsein wichtig für eine Gestalt darzustellen und für die Zuschauerorientierung, besonders aber für die Zielorientierung. In ihrem Vorkommen ist sie der Zuschauerorientierung ähnlich, andererseits hat es auch damit zu tun, dass die Vorbereitungsarbeit – beispielsweise die Stückanalyse – noch nicht fertig ist.

2.2.1.2 Fehlende Wechselbeziehung

In *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* schreibt Stanislawski „Wenn die Schauspieler die Aufmerksamkeit der tausendköpfigen Menge im Zuschauerraum in ihrer Gewalt behalten wollen, müssen sie dafür sorgen, dass der Prozess der Wechselbeziehung der Partner mit ihren Gefühlen, Gedanken, Handlungen – die den Gefühlen, Gedanken, Handlungen der Rolle entsprechen – ununterbrochen abläuft.“²⁶⁸ Die Konzentration aufeinander ist Grundbedingung für ein erfolgreiches Spiel auf der Bühne. Das Medium dieser Wechselbeziehung sind die Gefühle, Gedanken und Handlungen, die für gewöhnlich mit der psychischen Ebene der Schauspieler und ihrer Rollen in Zusammenhang stehen. In fünf Schritten schlägt Stanislawski vor, das Ziel einer gelungenen Wechselbeziehung zu erreichen:

²⁶⁶ *Protokolle*: 6/42: 7.

²⁶⁷ *Ebd.*, 10/42: 6.

²⁶⁸ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* (1), S.223f.

Die Momente, in denen der Schauspieler in ein auf der Bühne dargestelltes Zimmer tritt, alle darin Anwesenden betrachtet, sich über die ihn umgebenden Verhältnisse zu *orientieren* sucht und ein Objekt *auswählt*, bilden das *erste Stadium* des organischen Prozesses der Wechselbeziehung.

Das *zweite Stadium* des uns hier interessierenden organischen Prozesses besteht aus den Momenten, in denen der Schauspieler sich seinem Objekt nähert und *dessen Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen sucht*, was entweder mit Hilfe von Handlungen geschieht, die demjenigen, mit dem man in Kontakt kommen will, besonders auffallen müssen, oder mit Hilfe unerwarteter Intentionen und so weiter.

Die Momente, in denen das Subjekt die *Seele des Objektes* mit den Fühlern seiner Augen *abtastet* und diese fremde Seele auf eine möglichst leichte und ungehinderte Aufnahme seiner eigenen Gedanken, Gefühle und Vorstellungsbilder vorbereitet, bilden das *dritte Stadium* des organischen Prozesses der Wechselbeziehung.

Zum *vierten Stadium* des organischen Prozesses der Wechselbeziehung gehören die Momente, in denen das Subjekt *dem Objekt* mit Hilfe von Ausstrahlung, Stimme, Wort, Intonation und Anpassungsfähigkeit *seine eigenen Vorstellungsbilder zu vermitteln sucht*; oder anders ausgedrückt, der Wunsch und die Versuche des Subjekts, sein Objekt zu veranlassen, alles, was es ihm mitteilt, nicht nur zu hören und zu begreifen, sondern es auch in seiner inneren Vorstellungswelt *genauso* zu sehen wie das kontaktsuchende Subjekt.

Die Momente, in denen das *Objekt* dann darauf *reagiert* und ein *wechselseitiges Ausstrahlen und Empfangen seelischer Ströme* einsetzt, bilden das *fünfte Stadium* des organischen Prozesses der Wechselbeziehung.

Diese fünf Stadien müssen bei jeder Beziehungsaufnahme auf der Bühne beachtet werden.²⁶⁹

Kurzum, erstens soll A (Absender der Wechselbeziehung) die Umgebung des Raums berücksichtigen und einen B (Empfänger dieser Beziehung) bestimmen. Zweitens, durch wahrnehmbare Elemente eine Möglichkeit des Kontakts aufbauen. Drittens, durch einen Blick B vorzubereiten, zu rezipieren. Viertens, durch wahrnehmbare Elemente B die Vorstellungsbilder von A möglichst völlig zu übertragen. Fünftens, die Reaktion von B und eine gegenseitige Beeinflussung ermöglichen. Dafür kann man ein paar Schlüsselemente vorsehen – die Umgebung, passende Objekte als Basis der Wechselbeziehung, wahrnehmbare Elemente: beispielsweise Handlung, Sprechweise als Träger, Vorstellungsbilder als Inhalt und Reaktion als Ziel. Durch sie können Schauspieler als Rollen auf der Bühne überzeugend und dem Stück entsprechend leben, das heißt, sie sehen und hören sich wirklich gegenseitig,

²⁶⁹ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.344f.

reagieren aufeinander und auf die Umgebung auf der Bühne.

Kulnev nahm diese wichtige Vorlage des Stanislawski-Systems auf und beurteilte die Schauspielweise der Schauspieler am Volkskunsttheater Beijing. Außer der Übertreibung tauchte nun ein weiteres Problem auf. Während der Probenzeit hatte der Experte mehrmals betont:

Der Experte ließ alle im Wohnzimmer niedersetzen. Tyatin/Zhou Zheng war der letzte, der hinzukam. Kulnev zu ihm: „Tyatin kommt, schaut alle auf ihn.“ (zu allen) „Ihr sollt ihn anschauen.“ (zu Hu Zongwen/Alexandra) „Wen sollst du besonders anschauen?“ „Tyatin.“ [...] (zu Ma Qun/Dostigayev) „Wer setzt sich neben dich?“ „Meine Frau.“ „Du sollst sie mehr schätzen. Du sollst sie nicht sehr weit von dir sitzen lassen. Sie mag den Jungen, Tyatin.“²⁷⁰

K: Was ist tun? Ihr schaut und hört nicht echt. Viele Leute sind anwesend, aber nachdem Du (Bulichov) auf die Bühne kamst, sollst du nur auf sie schauen, aber für dich scheint sie gar nicht da sein.²⁷¹

K (zu Diao Guangqin/Dostigayev): Du magst deine Figur? Wir wissen das, deine Anstrengung ist auch sichtbar. Aber du hast das Problem, dass du selten die Umgebung und Anderen berücksichtigst. Du hast die Handlungslinie der Rolle bestimmt, auch psychische und physische Handlungen vorbereitet, aber niemals die Anderen mit einbezogen oder beobachtet, was sie machen, hast dich nur auf deine Linie konzentriert. Aber Dostigayev ist eigentlich ein Typ, der auf die Anderen hört, sie beobachtet, um dadurch Beziehungen zu erschleichen.²⁷²

Diese Schauspieler haben einfach noch nicht genügend Bewusstheit, die Anderen oder die Umgebung zu berücksichtigen. Sie konzentrieren sich zu sehr nur auf sich selbst. In den folgenden Beispielen ist dieser Makel deutlich erkennbar:

K: Ihr hörtet eure Mitspieler nicht, aber ihr gebt euch den Anschein, als ob ihr hören würdet, tatsächlich spult ihr eure Rollentexte ab. Obwohl ein Mitspieler eine entscheidende Änderung bewirkt hat, wisst ihr nichts davon, eigentlich kümmert ihr euch gar nicht darum.²⁷³

Xia Chun (zu Ding Zhaofan): Du magst Alexandra, kümmerst du dich um ihren

²⁷⁰ *Protokolle*: 4/42: 5-6.

²⁷¹ Ebd., 6/42: 9.

²⁷² Ebd., 18/42: 5.

²⁷³ Ebd., 11/42: 8.

Fortschritt, bewirkt dieser eine neue Meinung über sie? [...] Ihr lacht nur sinnlos, aber ihr hört und schaut euch nicht an.²⁷⁴

K: Am Anfang war es gut, aber jetzt vergesst ihr total die Wechselbeziehung mit den Anderen, ihr schreit immer nur. Hier, nachdem Donat hereingekommen war, kurze Pause, er schaut Bulichov an und fragt dann „Wie geht’s Ihnen?“ Sein Unausgesprochenes ist „Worüber denkst du? Bist du in Ordnung?“ – Bitte zuerst mit diesem Gedanke dann frag „Wie geht’s Ihnen?“. Und, (zum Schauspieler von Bulichov) nachdem Bulichov hörte, dass Donat einen Bär gefangen hat, solltest du darauf reagieren und deine Einstellung verändern, aber du sprichst nur immer deine Rollentexte, lachst förmlich. Das war schlecht.²⁷⁵

Sie zeigen also keine Reaktionen aufeinander, und sie können sich auch einer überraschenden Situation auf der Bühne nicht rechtzeitig anpassen:

Als Mokrousov sich gerade von Varvara verabschiedet, fällt Varvara etwas zu Boden. Aber Lü Qi, der Schauspieler von Mokrousov, kümmert sich nicht um diese Angelegenheit, so sagte Kulnev: „Mokrousov sollte diesen Zufall nutzen, um die Sache aufzuheben. Diese Handlung würde Vorteile für die Figur bringen.“²⁷⁶

Durch diese Beispiele kann der Zustand des Fehlens einer Wechselbeziehung gut erkannt werden, die Schauspieler reagierten nicht nur selten auf die Umgebung und die Leute in ihrer Umgebung – vielleicht weil sie keine direkten Aufgaben haben, sich direkt miteinander auszutauschen – sondern auch zu wenig auf das Objekt, das mit ihnen in direkter Wechselbeziehung steht, außerdem werden Zufälle vollkommen ignoriert. Kurzum, sie achten nicht auf die Umgebung, die Anderen und die Zufälle, sondern konzentrieren sich nur auf sich selbst. Diese Schauspielweise, die ohne Bewusstheit von Wechselbeziehung ist, reflektiert aus einer anderen Perspektive die Spannung der Schauspieler, deren Meinung nach die Aufführung erfolgreich ist, wenn jeder seine eigene Aufgabe – und nur die – möglichst perfekt und fehlerlos über die Bühne bringt. Die Ursache dieser Spannung kann einerseits auf eine fehlerhafte Zielorientierung zurückgehen, andererseits praktizierten die Schauspieler

²⁷⁴ *Protokolle*: 12/42: 8.

²⁷⁵ *Ebd.*, 40/42: 1.

²⁷⁶ *Ebd.*, 31/42: 2-3.

die Schritte des Schauspielens, wie sie von Kulnev erwähnt wurden, nur unzureichend. Am Anfang der Probe hatte Kulnev ja betont, dass es diese drei Schritte für das Schaffen auf der Bühne gibt: 1) was mache ich, 2) warum mache ich es, und 3) wie mache ich es. Der dritte Schritt sollte auf der Basis der ersten beiden Schritte automatisch vorkommen. Aber in der Praxis kann man bemerken, dass der dritte Schritt von den Schauspielern am Volkskunsttheater Beijing falsch ausgeführt wurde. Daher sagen sie nur die Sätze, die sie schon auswendig gelernt, sie handeln nur, wie sie es geplant haben. Auf jeden Fall haben sich alle bereits vor der Probe fest entschieden, und ist es schwer für sie, bei Proben oder Aufführungen durch Wechselbeziehungen etwas hinzuzufügen oder zu löschen bzw. etwas spontan zu verändern. Auf dieser Basis ist es auch vorstellbar, dass sie möglicherweise sogar absichtlich versuchen, Austausch zu vermeiden. Aber warum konzentrierten sie sich so sehr nur auf den dritten Schritt? Vielleicht, weil sie den ersten und den zweiten Schritte noch nicht genügend vorbereitet haben. Obwohl sie vom Experten geführt, das Stück auf zwei Ebenen gemeinsam analysiert und die Abschnitte des Stücks, die Wünsche und Aufgaben der Rolle geklärt haben, bleibt die Frage, wie viel sie durch die Analyse echt zu verstehen gelernt haben. Zum anderen, auch wenn sie bereits die zwei vorderen Schritte vollkommen ausgeführt hätten, bliebe trotzdem die Frage, wie der dritte Schritt umzusetzen ist. Wenn man daher das Problem lösen möchte, wäre es angebracht, zumindest sich mit diesen zwei Punkte zu beschäftigen – der dritte sollte sich dann ja automatisch ergeben. Genauso hat es Kulnev gemacht. Aber zuerst musste der Experte in den Schauspielern ein Problembewusstsein wecken:

Ein Nachteil ist die Spannung! [...] Ein anderer, wenn ihr auf der Bühne spricht. Obwohl der nächste Satz noch nicht ausgesprochen wird, wisst ihr schon was zu sagen, und wie es zu sagen ist. Daher gibt es keinen Zufall. Ihr sollt jeden Satz als Zufall akzeptieren, obwohl bereits wisst, was im nächsten gesprochen werden soll. Versucht, von den Anderen etwas Neues zu erhalten. Wenn eine Münze gefallen ist, soll man nicht so tun, wie wenn es sie nicht gibt, und sie schon einmal gar nicht aufheben – weil der Regisseur nicht gesagt hat: Aufheben. Sie soll aufgehoben werden, bitte keine Angst vor dem Zufall!²⁷⁷

²⁷⁷ Protokolle: 5/42: 10.

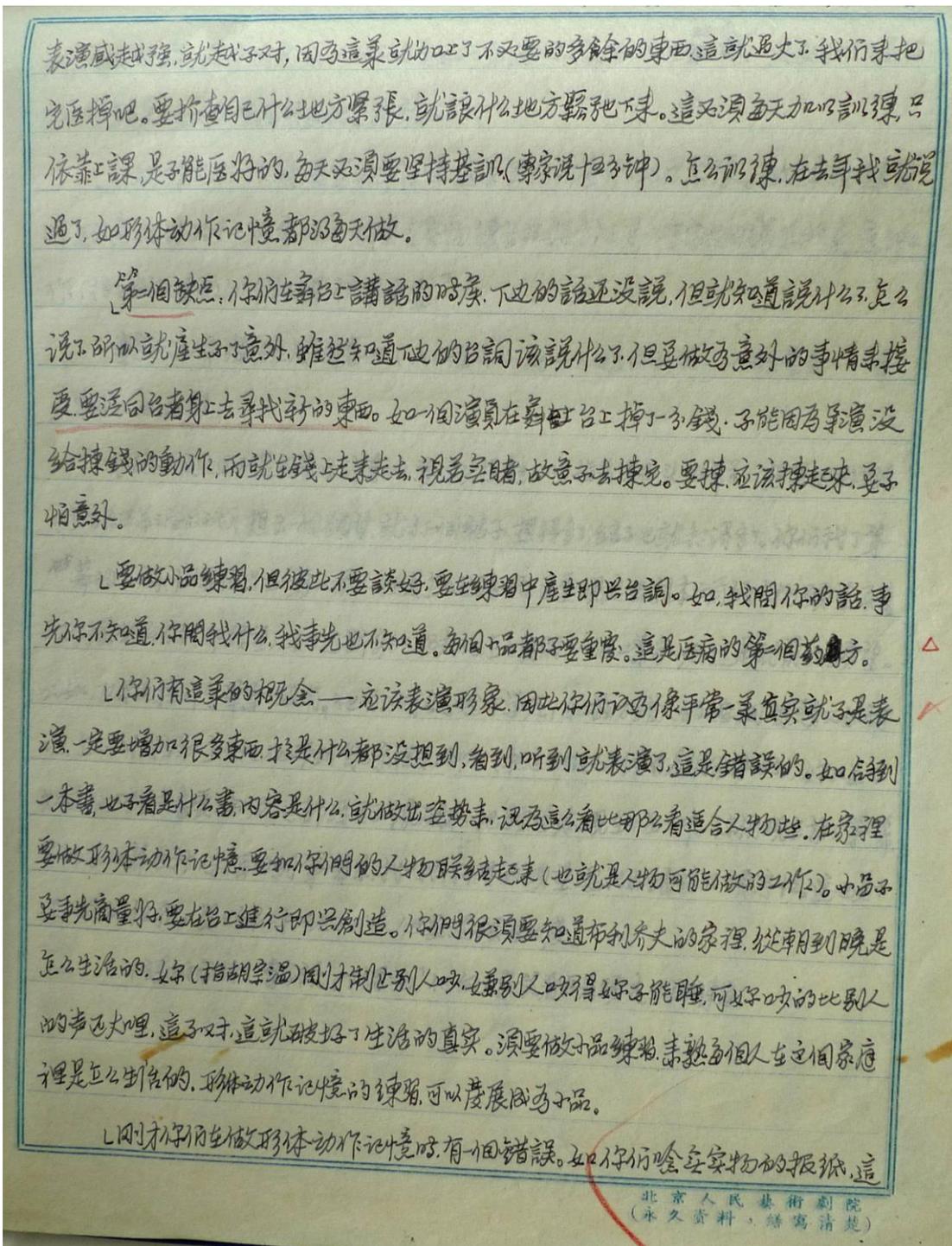


Abb. 16: Der zweite Nachteil beim Schauspielen.

Dann klärt er:

Es ist notwendig, Xiaopin zu machen, aber bitte nicht im Voraus alles bestimmen, ihr sollt beim Xiaopin auch improvisierend schaffen. Was ich dich fragen werde, weißt

du nicht. Was du mich fragen wirst, weiß ich im Voraus auch nicht.²⁷⁸

K (zu Hu Zongwen): Du sollst es mit Nähe versuchen, das ist wertvoll. Wenn wir auf der Bühne schauspielern, denken wir normalerweise nicht an den Kontakt mit den Anderen, sondern du sagst deines, ich meines. Ihr sollt lernen, auf der Bühne aufeinander zu reagieren, um mehr Zufälle zu produzieren. [...] Wenn ihr nach dem Stück probt, sprecht nicht nur die Rollentexte, ihr sollt euch gegenseitig annähern und beeinflussen. [...] In jeder Übung soll etwas Neuen vorkommen. Andere haben das Recht, neuen Rollentext zu sagen, dann sollen sich die Anderen ihnen anpassen.²⁷⁹

Sobald er bei der Probe das Problem auch nur im Ansatz bemerkte, wies er gleich darauf hin:

F (Kulnev zu Yang Wei): Habt ihr das vorbereitet?

A: Wir redeten nur über die vorgeschlagene Situation.

F: Als du zur Treppe gegangen bist, wusstest du nicht, dass er nach dir rufen würde?

A: Nein.

F: Echt? Hattest du auch nicht gesehen, dass er dort saß?

A: Doch, aber ich gab mir den Anschein als ob ich ihn nicht gesehen hätte.

F: Aber warum gingst du anfangs schnell, aber dann nach für nach langsamer? (der Experte ahmte ihre Darstellung nach, alle lachten) Du wartetest darauf, dass er nach dir ruft. Das war falsch. Wenn du ihn bereits gesehen hast, solltest du mit ihm sprechen. Nicht im Voraus alles fertig denken, sonst geht aller Zufall verloren. Je zufälliger, desto besser. Nichts mit den Anderen im Voraus vereinbaren. Dann wird alles sehr natürlich wirken.²⁸⁰

F (Kulnev zu Wang Gan): Wusstest du, dass sie dich auf diese Weise ansprechen wird?

A: Nein.

F: War jede ihrer Handlungen für dich Zufall? [...] Ihre Lippen zitterten, so solltest du fragen, was ist passiert? Hast du das nicht gesehen? Es scheint uns, dass du nichts gesehen hattest. Nichts im Voraus fertig überlegen, du sollst alle neuen kleinen Handlungen von anderen finden und dich anpassen. Bitte nochmal.²⁸¹

Um diese Zustände zu verbessern, benutzte der Experte manchmal die Möglichkeit, den Verlauf eines Xiaopin zu beeinflussen. Er erwartete dadurch, den Schauspielern zu veranschaulichen, wie man Zufälle machen kann, andererseits die Schauspieler in

²⁷⁸ *Protokolle*: 5/42: 10.

²⁷⁹ *Ebd.*, 14/42: 4.

²⁸⁰ *Ebd.*, 7/42: 5.

²⁸¹ *Ebd.*, 14/42: 1.

der geänderten Situation zu überlegen zu zwingen, wie sich sie der neuen Situation anpassen könnten, ihnen dann zu helfen, einen richtigen Weg des Schauspielens zu finden:

F (Kulnev zu Ying Ruocheng): Woher stammten die Rollentexte, die ihr gerade in der Übung verwendet habt?

A: Das waren keine Rollentexte, sondern wir improvisierten.

F: Warum habt ihr sie nicht im Voraus fertig aufgeschrieben? Es wäre einfacher, nach einem geschriebenen Rollentext vorzugehen, oder?

A: Nein, das wäre nicht gut.

F (zu Yang Baocong): Hattet ihr im Voraus nichts vereinbart?

A: Nur miteinander abgestimmt, was passiert.

Dann ließ sie der Experte ihr Xiaopin nochmals spielen. Propottei geht hinaus und wartet auf den Beginn der Übung, dann würde er klopfen und hereinkommen. Aber der Experte versteckt Pavlin, und lässt Taissya (von Shang Mengchu gespielt), die Zofe von Melania, dort niedersetzen, wo vorher Pavlin gesessen ist. Alle warten auf Propottei Yang Baocong, um zu schauen, wie er sich diesem Zufall anpasst. Propottei klopft an die Tür, die Zofe geht hin und fragt: „Wen möchtest du sprechen?“ „Priester Pavlin.“ Die Tür wird geöffnet und Propottei hereingelassen. Er fragt die Zofe, wann der Priester zurückkommen würde, wohin er denn gegangen war. Die Zofe sagt „Keine Ahnung“. Als er sich verabschiedet, kommt Xenia direkt von vorne.

Kulnev: „Bitte nicht im Voraus denken! Wenn ihr das macht, gleicht es einem sich selbst die Hände fesseln. [...]An der Zentralen Theaterakademie unterrichtete ich einen Schauspieler, der hatte alles im Voraus aufgeschrieben – das war grundfalsch!“²⁸²

Wang Gan/Bulichov sitzt an der westlichen Seite des Tisches, direkt dem Auftrittsort von Glaphira gegenüber. Der Experte platziert ihn an der östlichen Seite, mit seinem Rücken gegen den Ort von Glaphiras Auftritt, er stellt weiter Rechnungen aus.

Der Experte lässt Alexandra auftreten und zum Rücken Bulichovs gehen. Bulichov fühlt, dass jemand hinter ihm ist, und wendet sich um. Als er die unerwartete Alexandra sieht, lacht er – alle anderen lachen auch.

Der Experte sagte zu Wang Gan: „Wie zärtlich du auf deine Tochter Alexandra geschaut hast! Weil du nicht wusstest, das Alexandra kommt, sonst hättest du nicht so natürlich schauen können. Du sollst mit diesem zarten Blick auch Glaphira anschauen, sehr zärtlich.“²⁸³

Mit dieser Methode konnte der Experte den Schauspieler das Bewusstseins der Wechselbeziehung in sein Gedächtnis prägen lassen. Aber wie schon gesagt, wenn

²⁸² *Protokolle*: 5/42: 1-2.

²⁸³ *Ebd.*, 14/42: 2.

die zwei Ursachen des Problems nicht gelöst würden, also den ersten und zweiten Schritt zu nutzen und eine effektive Methode der Umsetzung der vorderen zwei Schritte in den Dritten zu beherrschen, wäre tatsächlich nicht viel gewonnen. Daher musste Kulnev noch mehr leisten.

2.2.1.3 Keine Echtheit des Lebens

Echt auf der Bühne zu leben, ist ein Verlangen, das von Stanislawski und von Jiao Juyin gleichermaßen betont wurde. In *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* dreht sich viel darum, wie die Schauspieler als Rolle auf der Bühne leben könnten. Das Werk enthält zwei wichtige Punkte, zum einen soll ein Kriterium für die Echtheit des Schauspiels sein, dass sie vom Schauspieler kommt – also nicht vom Zuschauer oder vom Regisseur zugewiesen wird; zum anderen gilt es authentisch zu leben. Bezüglich des ersten Punktes wurde in vorangegangenen Abschnitten vor der Verlockung gewarnt, die Zuschauer zu sehr anzuspüren, und – im Gegensatz – vom Schauspieler öffentliche Einsamkeit gefordert. Hinsichtlich des authentischen Lebens hat der Schauspieler nach Stanislawski „unwillkürlich das Leben der Rolle zu leben, ohne zu merken, *wie* er fühlt, ohne zu denken, *was* er tut – alles geschieht von selbst, aus dem Unbewussten heraus.“²⁸⁴ Daher entwickelte er viele Methoden, um „das unbewusste Wirken der Natur durch die bewusste Psychotechnik des Schauspielers anzuregen“. ²⁸⁵ Zum Beispiel durch die Wenn-Situationen – vorgeschlagene Situationen, Vorstellungsbilder, folgerichtige Handlungen usw. Sie garantieren einerseits die Echtheit der physischen und psychischen Handlung, andererseits auch die Echtheit der Beziehung zu den Anderen und der Umgebung, weil die vorgeschlagenen Situationen nicht nur mit jedem sondern auch mit allem verbinden.

Jiao Juyin hatte auch echt leben unterstrichen, aber weniger klar als Stanislawski angeregt, wie das Ziel zu erreichen ist. Zuerst muss ein Punkt erklärt werden, man

²⁸⁴ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* (1), S.25.

²⁸⁵ Ebd., S.25.

kann in seinen Artikeln überall das Wort „生活“ sehen, z.B. „man soll auf der Bühne das Leben seiner Figur mehrmals leben“ (他必须在排我练场上把角色的生活一遍又一遍的生活)²⁸⁶, „ich führte die Schauspieler in das Leben ein.“ (我引领他们进入生活)²⁸⁷ Es fällt auf, dass jenes häufig von Jiao Juyin verwendete Wort 生活 eigentlich in der Doppelbedeutungen „leben“ und „Leben“ verwendet wurde. Das Leben ist zu verstehen wie „Die Quelle des Lebens“, „tief im Leben zu erfahren“, „Leben zu erleben“. Beide Bedeutungen waren Jiao Juyin für seine Proben sehr wichtig, er hielt sie sogar für mit zum Wesentlichsten des Stanislawski-Systems. Dieser Punkt war im ersten Kapitel bereits erläutert, dass immer, wenn er leben benutzte, dieses quasi mit Leben vermischte. Ein Satz kann diese Auffassung sehr gut repräsentieren: „Sowjetische Regisseure und Schauspieler nennen auf den Probe handeln (活动), was bei mir leben (生活) heißt. Weil wir beide glauben, dass die ganzen Proben ein Prozess sind, angefangen mit das Leben zu erleben, dann in diesem Leben zu leben, schließlich die Rollen zu schaffen.“²⁸⁸ Leben und leben scheinen für ihn gleich zu sein, auf jeden Fall steht das Leben (生活) immer konsequent im Zentrum von Probe und Aufführung. Interessant ist auch, dass leben und handeln von ihm als identisch gesehen wurden. Von Stanislawski wissen wir, dass handeln doch komplizierter ist, und viele methodische Schritte mit handeln in Zusammenhang stehen, wie die vorgeschlagene Situationen und das folgerichtige Handlung. Aber diese zwei Punkte wurden von Jiao Juyin nicht berücksichtigt, somit war für ihn handeln gleich mit leben. Leben ist für das System grundlegend, aber es muss mit echt verbunden sein, mit Echtheit erschein leben automatisch. Im Vergleich dazu löst Jiao Juyin das Problem von Echtheit, indem er das Bewusstsein jedes Schauspielens zu vernichten vorgab. Dafür hatte er zwei Methoden entwickelt, zum einen, die Schauspieler auf der Bühne in eine freie Bewegung zu zwingen; zum anderen, in der Probe den Örtlichkeiten im Stück entsprechende realistische Lebensumstände aufzubauen, in denen die Schauspieler das Leben erleben konnten.

²⁸⁶ Jiao: „Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“, S.232.

²⁸⁷ Ebd., S.234.

²⁸⁸ Ebd., S.232f.

Kurzum, das Freie kommt von außen, anders als im System, wo diese Ziele durch die Psychotechniken und die Folgerichtigkeit des Körpers erreicht werden – ob die Schauspieler durch diese zwei Methoden tatsächlich auf der Bühne zu leben lernen, ist schwer zu sagen. Auf jeden Fall wurde leben immer mit Nachdruck angestrebt. Im Vergleich zum echt-leben-Schwerpunkt des Stanislawski-Systems vertrat Jiao Juyin das echte Leben. Diese Abweichung des Schwerpunktes führte dann zu einem dritten Problem, das während der Proben oft für Kulnev offensichtlich wurde.

„Keine Echtheit“ ist das Gleiche wie „nicht wie im Leben“:

K: Wenn die Tasse schon kaputt war, dann benutzt sie nicht mehr. Wenn Bulichov aus einer Schüssel Tee getrunken hat, dann war es falsch, dass die Anderen auch daraus getrunken haben. Jeder soll seine eigene Tasse haben.²⁸⁹

K (zu Zhu Lin): Wie hältst du eigentlich den Samowar? (Er tritt auf die Bühne und berührt den Holzstiel) Um die Hand nicht zu verbrennen, machten sie diesen Holzstiel. Wie du den Samowar so hältst (deutet auf den Metallteil), verbrennst du dich sicher auf deine Weise.²⁹⁰

K: Alexandra soll Yegor trösten, nicht verängstigen. [...] Bei einem Krankenbesuch sagt man: „Deine Gesichtsfarbe ist aber sehr gut, du wirst bald wieder gesund sein“, obwohl man denkt: „Warum hörst du auf niemanden!“ Aber sie tröstet ihn scheinbar nur, da schwingen keinerlei Vorwürfe mit.²⁹¹

K: Wie stellt man die Krankheit Bulichovs dar? Er soll beim Sprechen plötzlich den Schmerz fühlen, nicht erst wenn er die Krankheit erwähnt, fühlt er den Schmerz.²⁹²

K: Xenia hat eine kleine Handlung ausgeführt, sie drehte den Wasserhahn zu, der zuvor noch ein wenig getropft hatte. Sehr gut.²⁹³

Die Unkenntnis eines fremden Lebens oder dessen Einzelheiten führten zu Situationen ohne Echtheit, welche sich auf die einzelnen Figuren und ihre Beziehung zueinander sowie auf die Wirkung der gesamten Aufführung ausweiteten:

²⁸⁹ *Protokolle*: 17/42: 6.

²⁹⁰ Ebd., 32/42: 3.

²⁹¹ Ebd., 35/42: 10-11.

²⁹² Ebd., 40/42: 5.

²⁹³ Ebd., 17/42: 3-4.

K (zu Ding Zhaofan): Du bist Revolutionär? (Ding antwortete sehr laut „Ja!“) Wenn du so sprichst, wirst du bestimmt sehr bald festgenommen. Du arbeitest heimlich!²⁹⁴

Xia Chun: Es ist wahrhaftig, dass Xenia (Ye Zi) das Geschirr abtrocknete; aber Glaphira (Li Wanfen) war nicht wahrhaftig, als sie den Stuhl reinigte. Sie schien Angst davor haben, ihren Schal schmutzig zu machen.²⁹⁵

K: Wenn Bulichov mit Melania redet, soll Xenia nicht ihren Kopf in das Zimmer stecken, um zu lauschen. Der Regisseur kann das zwar anordnen – aber wenn Bulichov das sieht, kannst du sicher sein, dass er eine Teekanne auf deinen Kopf wirft.²⁹⁶

K: Deine Handlung, Elizaveta klopft dem Priester auf die Schulter, und geht weg. Das ist sehr unhöflich. Der Priester soll in allen am meisten geehrt werden. [...] Elizaveta soll nicht dem Priester unhöflich anstoßen, um ihn nach oben zu bitten, sondern höflich einladen.²⁹⁷

Was der Experte am meisten kritisierte, war das Vergessen vorgeschlagener Situationen oder der Umgebung, das dazu führte, dass die Echtheit des Lebens verloren ging:

K (zu Hu Zongwen): Du hältst den Anderen vor, zu laut zu sprechen, dass du nicht schlafen könntest. Aber du warst noch lauter als anderen, das zerstört die Echtheit des Lebens.²⁹⁸

Jiao Juyin: Gerade eben fragt Xenia (Li Pin) Glaphira, wer denn dort huste. Aber eigentlich ist das Geräusch der Hintertür viel lauter als das Husten. So etwas hat man oft schon erlebt, beides ist zu hören, aber das Geräusch der Hintertür viel zu störend.²⁹⁹

K (zu Ying Ruocheng): Pavlin soll einen Mantel anziehen und eine Mütze tragen, sonst wird er sich erkälten.³⁰⁰

K: Als du (Zhu Xu/Propotteri) Melania fragen möchtest, was du sagen sollst, musst du mit einer Ausrede zu ihr gehen und flüstern, sonst wirst du zu laut sprechen, und das

²⁹⁴ *Protokolle*: 5/42: 7.

²⁹⁵ Ebd., 10/42: 6.

²⁹⁶ Ebd., 40/42: 7.

²⁹⁷ Ebd., 41/42: 6-7.

²⁹⁸ Ebd., 5/42: 10.

²⁹⁹ Ebd., 9/42: 3.

³⁰⁰ Ebd., 26/42: 6.

könnten die Anderen hören.³⁰¹

In der Szene „Varvara sagt: Warte mal, Vater scheint zu rufen“, läuft Varvara schnell, mit sehr lauten Schritten zum Schlafzimmer Bulichovs, um klar zu hören. Der Experte sagt zu Lü En „Pst! Pst!“, lässt sie leise machen und sagt: Wenn einer als verrückt angesehen wird, und er ja dort wohnt, denk einmal, was wird er machen, und was sollst du tun.³⁰²

K: Die Zuschauer hatten schon das Geräusch der Pferdehufe gehört, aber die Leute (Yu Shizhi, Lü En) auf der Bühne nicht. Ihr sollt auf das Geräusch reagieren, und damit vertraut sein. Ihr hört es und wusstet dann, dass Bulichov zurückgekommen war.³⁰³

K (zu Zobunova): Als du „nicht den Anderen sagen“ sprachst, sollst zuerst den Kopf wenden und hinter dich schauen.³⁰⁴

K: Am Anfang soll Alexandra langsam sprechen und handeln, weil sie eben erst aufgestanden ist, und noch ein bisschen schläfrig ist.³⁰⁵

Als Elizaveta Dostigayev „Yegor schreit dort“ sagt, war sie zu laut. Der Experte unterbrach sie: „Bulichov ist im Nebenzimmer, wenn du so laut sprichst, hat er alles gehört.“³⁰⁶

K: In dieser Szene, bevor Yakov auftritt, gab es hier jemanden, der ein Streichholz anzündete? (Jiao Juyin: „Ja, drei oder vier Leuten rauchten hier, sie benutzten Streichhölzer.“) Dann darf Yakov hier die Geheimdokumente verbrennen.³⁰⁷

Aus Kulnevs Anmerkungen wird klar ersichtlich, dass die Schauspieler am Volkstheater Beijing im Bereich echt leben noch viel Verbesserungsbedarf haben. Dieses Problem soll nicht einfach darauf zurückgeführt werden, dass die Schauspieler nicht genügend tief im Leben Erfahrungen sammelten und recherchieren, es muss vielmehr auf der Ebene der Schauspielweise noch etwas angemahnt werden – grundlegend die Methode des Stanislawski-Systems zu verwenden und mit seinen Funktionen auf der physischen und psychischen Handlungen eben diese Echtheit zu wecken.

³⁰¹ *Protokolle*: 31/42: 2.

³⁰² Ebd., 32/42: 5.

³⁰³ Ebd., 34/42: 2.

³⁰⁴ Ebd., 36/42: 5.

³⁰⁵ Ebd., 37/42: 7.

³⁰⁶ Ebd., 38/42: 3.

³⁰⁷ Ebd., 40/42: 3.

2.2.2 Korrekturen in der Praxis

Wenn man die obigen drei Probleme, nämlich: Muskelspannung und Übertreibung, keine Wechselbeziehung und keine Echtheit des Lebens samt ihren Ursachen nochmals betrachtet, wird unschwer herausfinden sein, dass sie mit Folgendem in Verbindung stehen. Erstens, den Nachwirkungen früherer Schauspielergewohnheiten, die vermutlich von der Xinxiang-Theorie beeinflusst wurden. Zum Beispiel im Voraus eine Gestalt im Geiste entstehen zu lassen, diese Gestalt dann zu übertreiben, und ständig in der Bewusstheit der Darstellung für die Zuschauer zu sein. Zweitens, es wird zu wenig auf die vorgeschlagenen Situationen geachtet, die Stellung und die Eigenschaften der Figuren sind noch nicht genügend gefestigt, aus diesem Grund wird ohne klare und folgerichtige Begründungen gehandelt. Drittens, die Umsetzung zwischen psychischer und physischer Handlungen wird noch nicht grundlegend beherrscht, solange die Handlung – oder genauer gesagt – wie man sie auf der Bühne entstehen lässt, bereits im Voraus bestimmt ist. Daher ist es schwierig, dass der Schauspieler der psychischen Handlung der Figur folgt, um sich mit entsprechenden Handlungen der Situation improvisierend anzupassen.

Um diese Probleme zu lösen, konzentrierte sich der Experte hauptsächlich auf zwei Punkte, nämlich auf die Begründung und sich durch die Handlung einer Rolle zu nähern. Diese Lösungen entsprechen natürlich dem Stanislawski-System. Zum einen, die Begründung ist eng mit den Hauptpunkten von *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* verbunden – nämlich den vorgeschlagenen Situationen, dem Wenn, den Vorstellungsbildern und jenen Elementen, die von innen her das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glaube erregen können. Um diese Elemente jeweils zu betonen, kann den Schauspielern aber auch eine einfachere Begründung angeboten werden. Nicht gleich den Vorstellungsbildern nach Stanislawski soll ein andauernder Film den Schauspieler begleiten, sondern die Begründung wird oft zu einem für den Schauspieler einfach zu beherrschenden Satz verkürzt, mit Wünschen und Aufgaben. Um also eine logische Begründung für eine Handlung zu finden, kann ein kurzer, effektiver Satz aus der Stückanalyse und dem konkreten und

ausführlichen Figurenkennern entstehen.

Zum anderen, sich durch die Handlung einer Rolle zu nähern, kann die hartnäckige Krankheit der Schauspieler am Volkskunsttheater Beijing lösen. Sie sind in der Umsetzung der Erkenntnisse bezüglich der Figuren in das Handeln als Rollen nicht gut. Aber durch die genannte Methode, die von Anfang an die Handlung fordert, müssen sie einfach zuerst handeln. Jeder muss automatisch überlegen, was er machen soll. Daher werden sie auf Begründungen zurückgreifen, um diese Frage zu beantworten. Umgekehrt, obwohl die Begründung klar ist, was die entsprechende Weise zum Handeln ist, so müssen deren verschiedene Möglichkeiten in der Probe mehrmals ausprobiert und reguliert werden. Auf dieser Weise können Schauspieler einerseits den Aufgaben folgen, andererseits sehr körperbetont agieren. Dann schaffen sie schließlich ihre überzeugenden Rollen.

Diese Methode, der Stanislawski seine zweite und dritte Entwicklungsphase des Systems widmete, wird auf einer grundlegenden schauspielerischen Ebene den physischen und psychischen Teil als ein einheitliches Ganzes verwirklicht. Im Entwurf von *Der Revisor*, 1936/37, dem repräsentativsten Werk der dritten Phase, „verzichtet er auf die Anfangsarbeit ‚am Tisch‘ und veranlasst die Schauspieler, sich bei den ersten Schritten schon unmittelbar der Handlung zuzuwenden. [...] Der Schauspieler soll die Vorgänge im Stück erfassen, doch nicht in wortreichen Überlegungen, sondern durch Handlung. [...] Auf diese Weise beginne dieser, ‚die sichtbar hervortretende durchgehende Linie seines Tuns und Treibens im Stück und das Endziel, dem er zustrebt, nicht nur zu verstehen, sondern real zu empfinden‘.“³⁰⁸ Das ist eigentlich ein vergleichbarer Ansatz, sich durch die Handlung einer Rolle zu nähern, wie sie von Kulnev angestrebt wurde. Die einzige kleine Abweichung liegt vielleicht darin, dass Kulnev die Stückanalyse doch mehr berücksichtigte, und er die Schauspieler gemeinsam führte, im Stück die Wünsche der Figuren zu finden. Daher kann man vielleicht die Methode von Kulnev für eine Kombination der zweiten und dritten Phasen des Systems halten. Auf jeden Fall brachte der System-Experte nicht

³⁰⁸ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, S.112.

nur den Schauspieler in Volkskunsttheater Beijing eine neue und effektive Probenweise bei, sondern auch eine große Wende bezüglich der schauspielerischen Auffassung.

2.2.2.1 Begründung

Für die Begründung der Handlung der Figuren stehen normalerweise zwei Modi zu Verfügung, die eine ist während der Stückanalyse zu bestimmen, die andere, während Schauspieler handeln. Die Erste braucht hier nicht mehr ausführlich wiederholt zu werden, da sie im vorhergehenden Abschnitt bereits analysiert wurde, kurzum, es gilt, die Wünsche der Figuren zu finden, dann auf der Ebene der Revolution und der des Lebens das Stück zu betrachten, nach den vorgeschlagenen Situationen zu ergänzen, die Figuren in Gruppen zu teilen, die Abschnitte und Aufgaben der Figuren zu bestimmen, die Aufgaben zu benennen usw.

Aber nicht alles kann in der Analyse am Runden Tisch für die Begründung der Handlung erhalten, diesbezüglich wurden die Schauspieler am Volkskunsttheater Beijing häufig vom Experten korrigiert, in den Proben musste sie Kulnev ständig in diese Richtung inspirieren. Stanislawski hatte damals im vierten Kapitel – Phantasie – in *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* erwähnt, wenn ein Schüler nicht von selbst durch seine Phantasie Vorstellungsbilder formen kann, soll der Lehrer Gespräche führen, um ihn zur Vorstellung und zum Denken anzuleiten. Diese Methode ist nicht nur bei der Entstehung der Vorstellungsbilder anwendbar, sondern auch bei der Suche nach der Begründung von Handlung.

Zuerst kann sie helfen, seine durchgehende Handlung zu bestimmen. Diese Handlung ist nicht unbedingt eine physische Handlung, sondern eher eine psychische.

K: Bulichov hat begonnen, die Wahrheit zu suchen, normalerweise sucht er die ganze Aufführung über die Wahrheit. Aber nach dem zweiten Akt sucht er verstärkt. Im zweiten Akt gibt er dem Trompeter viel Geld – weil er für ihn ein wahrhafter Mensch ist. Die Szene „Zu fragen, ob Yakov freigelassen wird“ ist auch eine Suche

nach Wahrheit. Auch lässt er den Priester bleiben und möchte mit ihm reden, um die Wahrheit zu suchen. [...] Auch warum empfängt er Melania.³⁰⁹

Wenn die durchgehende Handlung Bulichovs als Suche nach der Wahrheit angesehen wird, wird diese seine Handlungen fundamental bestimmend. Diese Basis hatte der Experte für die Schauspieler klar machen.

Zweitens wird den Schauspielern geholfen, ihre dargestellten Handlungen nachträglich zu begründen. Nach Kulnev kann dem Schauspieler vom Regisseur eine physische Handlung gegeben werden, die er sich nicht selbst ausgedacht hat, so muss er für sie eine Begründung finden.

K (inspiriert Zheng Rong/Bulichov): Wie schön deine Familie ist! Deine Tochter liebt dich, auch Glaphira. Natürlich gibt es auch Parasiten, die du töten möchtest. Warum nimmst du nicht die Zeitung und gehst auf dein Zimmer? (Diese Frage des Experten ließ Zheng Rong fast die Luft anhalten, er kann er nicht antworten. Kurz danach sagte beschämt: „Der Regisseur ließ mich das tun ...“) Du darfst nicht so antworten, sondern sollst eine Begründung finden.³¹⁰

Auch wenn das nicht vom Regisseur entschieden wird, soll jede Handlung der Schauspieler auch eine psychische Begründung haben. Die meistens Korrekturen und Inspirationen behandeln dieses Problem:

F (Kulnev): Du (Li Pin – Xenia) bleibst dort sitzen. (sie sitzt weiter auf dem Sofa) Was machst du dort?

A: Ich arbeite.

F: Ist es möglich, so gedankenlos zu arbeiten? Warum ziehst du dich heute so schön an?

A: Weil heute Mittag Yegor zum Mittagessen zurückkommen wird. Er mag am liebsten meines Gericht Sanlazi, so mache ich es für ihn.

F: Liebst du Yegor?

A: Ja, ich hoffe, dass er mich auch lieben wird.

F: Als er jung war, war er sehr attraktiv, oder? Wie könntest du dich in ihn verlieben? Egal was du denkst, aber darfst niemals nicht denken.³¹¹

³⁰⁹ *Protokolle*: 32/42:15.

³¹⁰ *Ebd.*, 26/42: 7.

³¹¹ *Ebd.*, 22/42: 3.

Glaphira (Li Wanfen) nimmt Brennholz in den Arme und geht schnell zum Kamin, die Uhr schlägt. Der Experte fragt sie: „die Uhr schlägt, was meinst du?“

A: Es ist schon spät. Yegor wird bald zurückkommen, ich muss schnell das Zimmer aufräumen.³¹²

K (zu Huang Yin): Die Liste der Gefallenen ist oft auf die letzte (die vierte) Zeitungsseite gedruckt. Du möchtest wissen, ob Bekannte darauf zu finden sind, deswegen liest du ausführlich.³¹³

K (zu allen): Warum lässt Alexandra Zvontsov sie umarmen? Weil sie sich noch unbändiger anstellt als er? (A: Nein.) Wenn Alexandra von jemandem umarmt wird, denkt sie: es gibt nur zwei Leuten, die mich umarmen, einer ist mein Vater, der anderer ist Zvontsov. Aber der Vater ist nicht zuhause, dann ist es bestimmt Zvontsov. Was möchtest du machen? Komm, umarmt mich, ich will schauen, was du zu tun wagst! Wenn Varvara das gesehen hätte ... – sie wird bald kommen.³¹⁴

K (zu Li Pin): Xenia soll die Rolle tief darstellen, nicht nur in ihrer äußeren Gestalt. Die Füße, mit denen du gehst, gehören anderen. Man soll nach seinem Wunsch gehen, die Gangart soll dieser Aufgabe folgen. Du gehst zwar mit deinen Füßen, hast aber keine Gedanken. [...] Zum Beispiel, wenn du gesehen hast, dass Glaphira vor dir zum Zimmer Bulichovs geht, dann denkst du: Nein, ich werde sie nicht zusammen sein lassen, deswegen würdest du schneller gehen. Oder du kannst auch denken, schau mal, wie schön ich heute angezogen bin! (um Bulichov zu verlocken) Das wird deine Gangart entscheiden. Denken, und nicht nur dich gehen lassen.³¹⁵

K: Als heute das Grammophon angeschaltet wurde, gab es eine kurze Pause. Das ist ein Zufall, aber er kann in der Aufführung bleiben. Während dessen denkt jeder seinen Herzenskummer. Antonina soll zu Alexandra und Tyatin schauen und denken: Sie ist so glücklich, sie liebt Tyatin, Tyatin liebt sie auch. Werde ich in Zukunft auch wieder glücklich sein? Nein. Mein Leben ist schon beendet. Ich habe nichts, ich bin allein.³¹⁶

³¹² *Protokolle: 27/42: 2.*

³¹³ *Ebd., 27/42: 5.*

³¹⁴ *Ebd., 27/42: 6.*

³¹⁵ *Ebd., 28/42: 9.*

³¹⁶ *Ebd., 34/42: 5-6.*

來，從她背後把她抱住）你出神想什麼啦，
小紅毛山羊？

舒拉：（沒有睜眼，一動也沒有動）不要碰我。

茲萬錯夫：為什麼？這不是你喜歡的嗎？你說——
是吧？喜欢的吧？

舒拉：不。

茲萬錯夫：為什麼？

舒拉：放開手。您假裝。您並不喜歡我。

茲萬錯夫：可是你願意叫我喜歡，是吧？

（樓梯上——瓦爾瓦拉）

舒拉：要是瓦爾瓦拉知道了……

茲萬錯夫：別作聲（閃到一邊教訓的口吻說）嗯這
個……您應該打起精神來。必須學習。……

瓦爾瓦拉：她寧願跟安坦尼娜一塊兒說些厚臉皮的話
，吹吹膀子泡兒。……

舒拉：我是吹了，我喜歡吹膀子泡兒嘛。跟你
什麼相干——可惜肥皂嗎？

瓦爾瓦拉：我可惜的是——你。我不知道你將來可
怎麼生活。都叫中學把你給開除了。……

7

Abb. 17: Übersetzung von Jiao Juyin. „Zvontsov flirtet mit Alexandra“.

ZVONTSOV: Why not? You like it, don't you? Say yes.

You like it?

SHURA: No.

ZVONTSOV: Why don't you?

SHURA: Drop it. You're only pretending. You don't like me.

ZVONTSOV: But you want me to like you, don't you?

[VARVARA, *appears on the stairs.*]

SHURA: If Varvara finds out. . . .

ZVONTSOV: Sssh! [*Moves away and speaks in a reproving tone.*] M——yes——you ought to take yourself in hand.

You must study.

VARVARA: She prefers to be impertinent and blow soap-bubbles with Antonina.

SHURA: Well, why shouldn't I? I like blowing bubbles. You surely don't grudge me a bit of soap, do you?

VARVARA: I'm sorry for you, that's all. I really don't know how you're going to live. You were practically expelled from high school.

SHURA: It's not true.

VARVARA: Your girl friend is half-crazy.

ZVONTSOV: She wants to study music.

VARVARA: Who?

ZVONTSOV: Shura.

SHURA: It's not true. I don't want to study music at all.

VARVARA: Where did you get that notion?

ZVONTSOV: Didn't you tell me, Shura, that you wanted to?

SHURA [*going out*]: No, I never said such a thing.

ZVONTSOV: Hm . . . strange. I couldn't have made it up myself. Varya, you're too cross with her. . . .

Drittens, ganz gleich, ob einem geholfen wird, seine durchgehende Handlung zu bestimmen, oder für seine Handlung eine Begründung zu finden, das Endziel ist immer, dass die Schauspieler auf der Bühne als Rollen im richtigen Befinden handeln können. Daher veranschaulicht der Experte manchmal persönlich, wie eine konkrete Begründung mit der Handlung kombiniert werden soll, und wie man dadurch eine Szene folgerichtig darstellen kann.

K: Wenn Mokrousov auf die Bühne tritt, soll er sich zuerst umschaun, ob Fremde anwesend sind? Kann er sich ausziehen? (weil er unter dem Mantel die Polizeiuniform trägt, und auch eine Waffe) Sobald er sicher ist, dass keine Fremden hier sind, zieht er den Mantel aus. (Der Experte zieht seinen Mantel aus, während er dies erklärt. Er tritt einen Schritt nach vorne und spricht seinen Gedanken aus) Wer ist zuständig? (Schaut kurz zu Zvontsov) Dieser reagiert nicht. (Schaut dann zu Varvara) Ha, sie ist zuständig.
(Der Experte stellt für sich die Fragen und antwortet, dann tritt er zu Varvara.)³¹⁷

K: Als Zobunova mit Bulichov am Tisch redet, berücksichtigt sie schon die goldene Uhr an seiner Brust. Und sie denkt: „Wie schön, so etwas zu bekommen. Wenn ich ihn wieder gesund sein lasse, kann ich vielleicht die Uhr haben.“ Während sie Bulichov behandelt, nimmt sie die Uhr zuerst ab und legt sie auf die Seite, schaut Bulichov an und denkt: „Du geldgieriger Mensch.“ Dann berührt sie Herz, Leber und Bauch, und sagt: „Es gibt die gelbe Krankheit, es gibt es auch die schwarze Krankheit.“ Und sie zeigt die zwei Positionen. Als sie diesen Satz spricht, denkt sie nur noch, wie sie die Uhr bekommen kann. Nachdem sie kurz gesprochen hatte, schaut sie nochmal zur Uhr, eine Sekunde reicht dafür. Als sie „Das Rezept ist sehr teuer“ sagt, nimmt sie die Uhr in der Hand und denkt: „Wenn er sie mir nur geben würde.“ Während sie spricht, löst sie die Uhrkette, versteckt die Uhr im Ärmel. [...] Als sie fertig gesprochen hat, war auch die Uhr gestohlen.³¹⁸

Auf diese drei Arten vervollständigte der Experte weiter in der Probenzeit die Begründung der durchgehenden oder konkreten Handlungen, die von den Schauspielern vielleicht bei der Stückanalyse nicht alle erkannt und beherrscht worden waren. Auf jeden Fall ist die Ergänzung von außen nicht unbedingt am effektivsten, denn nur, wenn man wirklich in dem der Rolle entsprechenden Befinden handeln kann, stimmt die Richtung von innen nach außen. Daher ist das Befinden der

³¹⁷ *Protokolle*: 32/42: 9-10.

³¹⁸ *Ebd.*, 41/42: 3.

Schauspieler als Rolle tatsächlich eine Kernfrage, die unbedingt zu lösen ist. Der Experte nutzte die zweite Methode, die auch als eine entscheidende Methode in der Probe wirkt. Ich werde sie im Folgenden weiter erläutern.

2.2.2.2 Durch Handeln sich der Rolle annähern

Obwohl ich die Stückanalyse als Vorbereitungsphase genannt habe, lief sie eigentlich mit der Probenpraxis gleichzeitig ab – es gab vorab keine zwei Monate, um die Rollentexte auswendig zu lernen, in Materialien zu recherchieren, vom Experten geführt das Stück in Abschnitte aufzuteilen, die Aufgaben der Figuren zu finden usw., dann auf der Bühne in die Handlung umzusetzen. So war es nicht, denn seit dem dritten Treffen begannen sie schon auf die Bühne zu handeln, damals kannten die Schauspieler wahrscheinlich gerade den Inhalt des Stücks. Der Experte nannte diese Probenweise „sich durch Handlung einer Rolle annähern“. Ich werde nun ausführlich erklären, wie Kulnevs Probe abläuft, was genau „sich durch Handlung einer Rolle annähern“ bedeutet, wie sich eine durchgehende Handlung finden lässt und sie die konkrete Handlung beeinflusst, und später dann, wie eine Rolle durch die Handlung ihre Innenwelt darstellen kann.

2.2.2.2.1 Aufbau der Proben

Die bereits genannten Xiaopin-Sketches wurden von Kulnev als Vorbereitungsmethode gesehen, die wie eine Stückanalyse funktionierten. Genau genommen, ließ der Experte noch vor der Stückanalyse die Schauspieler immer wieder ihre Xiaopin ausführen. Als eine Schlüsselmethode während der Probe spielten die Xiaopin eine sehr wichtige und effektive Rolle, vor allem in der ersten Zeithälfte, als die Schauspieler ihre Rolle noch nicht sehr gut kannten.

Der erste Hauptschritt (ca. 3.-7. Probe) forderte ein Xiaopin vor dem ersten Akt oder zwischen den Akten. Vor dieser Übung sollen die Schauspieler das Stück

gelesen haben und wissen, was passiert, und von der Eigenschaft der Figuren und ihren Beziehungen quasi einen Eindruck besitzen. Und sie haben die Rolle, die sie schauspielern möchten, bereits beantragt. So konnte der Experte relativ nach ihren Wünschen die Rolle verteilen und sie Xiaopin machen lassen. Dann wurde gewünscht „Ihr sollt im Probenraum alle Zimmer der Familie Bulichovs einrichten. Bei der Probe werden Schauspieler nicht aus dem Off die Bühne betreten, sondern aus einem anderen Zimmer. [...] Ihr sollt schauspielern, was im Stück nicht vorhanden ist, oder die Handlung zwischen den Akten weiterführen. Man muss alles bezüglich des Stückes denken, sogar, was jemand in der Tasche trägt. In dieser Phase ist das Kostüme nicht unbedingt sehr präzise.“³¹⁹ Ein paar Voraussetzungen für Xiaopin sind wichtig. Ersten, die Schauspieler müssen mit den vorgeschlagenen Situationen im Stück vertraut sein, weil die Inhalt eines Xiaopin auf dem Stück basiert, wenn jemand die Handlung des Stücks nicht sehr gut kennt, ist es unmöglich, den Inhalt eines Xiaopin zu entwerfen. Zweitens, müssen Vorstellungsbilder vorbereitet sein. Der Experte hatte betont, „Man muss an alles denken“. Um die Inhalt folgerichtig zu ergänzen und darzustellen, muss viel Phantasie eingebracht werden. Drittens, die Wichtigkeit des Raums: Die Einrichtung des Zimmers als die anfängliche Aufgabe reflektiert seine Stellung für die Schauspieler in der Probe. Vielleicht könnte ein passender Raum helfen, das Gefühl für Wahrhaftigkeit zu finden. Dann auf dieser Basis begannen die Xiaopin.

Kulnev: „Bitte führt mich, mich in euren Zimmer herumzuschauen. Jeder macht etwas in seinem Zimmer. Denk mal, was sollt ihr machen. Ich entscheide, jetzt ist es 17 Uhr.“ Xenia/Lin Pin führt den Experten ins Wohnzimmer, ins Esszimmer, und lässt ihn in den Korridor schauen. Im Zimmer Alexandras sagt er: „Alexandras Zimmer scheint gar nicht gemütlich zu sein.“ Dann hat er gesehen, dass Melania betet, sagt: „Klug, klug. Ein Zimmer soll für Melania vorbereitet werden. Jetzt sitzt ihr alle im Wohnzimmer. Bulichov ist nicht krank, und in sehr guter Stimmung. Zvontsov und Varvara haben erst geheiratet – ja, es ist der Abend der Hochzeit, was redet ihr?“³²⁰

K (zu Xenia): Warum mochtest du Bulichov heiraten? Wie hat er dein Herz gewonnen?
(Keine Antwort) Ihr wohnt jetzt dreißig Jahre zusammen, ihr vier (Diao

³¹⁹ *Protokolle*: 4/42: 2.

³²⁰ *Ebd.*, 4/42: 3.

Guangqin/Bulichov, Tong Chao/Bashkin, Li Pin/Xenia, Lin Jing/Melania), spielt doch die Szene von vor dreißig Jahren.

(Die vier führen ein Xiaopin auf. Bulichov und Melania sitzen zusammen und reden. Xenia und Bashkin sitzen zusammen, trinken Tee und reden. Alle vier wirken sehr ruhig, ihre Liebesbeziehung ist nicht sichtbar.)

K: Melania soll sehr aktiv sein, Bulichov fröhlich. [...] Eure Gedanken sollen mit euren Darstellungen im Zusammenhang sein. Ihr könnt eure Gedanken nicht direkt ausdrücken, aber sie sind vorhanden. Bulichov soll Melania mehr in sein Spiel integrieren. Stellt euch die Zeit vor dreißig Jahren vor, als ihr noch jung wart. [...] (zu Xenia) Du sollst Bulichov mehr berücksichtigen, du liebst ihn. (zu allen) warum lass ich euch das machen? Ich hoffe, ihr könnt eure Phantasie einbringen. Die Phantasie von Schauspieler ist nicht gleich wie die von Schriftstellern. Sobald Schauspieler sich etwas vorgestellt haben, müssen sie sich handeln. [...] Woran ihr Interesse habt, probiert das mal aus.³²¹

F (Kulnev zu Xenia – Li Pin und Varvara – Lü En): Wer hat dieses Haus gebaut?

A (Li Pin): Mein Vater. [...]

F: Was machte dein Vater? War er Geschäftsmann?

A: Ja.

F: In welchem Bereich?

A: Holzwirtschaft.

F: Ob Holzwirtschaft, müssen wir noch überlegen. Er war auf jeden Fall ein Geschäftsmann, hatte viel Geld, war auch geizig. Würde er ein Haus mit Balkon bauen? Nein. Dieses Haus hat Bulichov für sich gebaut, sehr groß, nah an der Straße, mit einem Garten und einem Vogelhaus und der Pforte. (zu Xenia) Ob Bulichov noch reicher als dein Vater ist?

A: Ja, vielfach.

F: Wie hast du ihn kennengelernt?

A: Bulichov und Bashkin arbeiteten als Verkäufer bei meinem Vater. [...]

F (zu Bashkin – Tong Chao): Was hältst du von Bulichov?

A: Er ist erfolgreich, aber das Ganze ist eine Qual für mich.³²²

Aus diesen Abschnitten kann man das Ziel der Xiaopin leicht kennen. Um ein Xiaopin zu verfertigen, hatten die Schauspieler bereits ihre Vorstellungsbilder in einem gewissen Maße vervollständigt. Dann wurden die Xiaopin echt auf der Bühne probiert, einerseits die Vorstellungsbilder in Handlungen verwirklicht, andererseits wurde geprüft und weiter reguliert. Dann können die Schauspieler Schritt für Schritt nicht nur das Stück, die Figuren und ihre Beziehungen sehr gut kennenlernen, sondern auch durch Handlung das Problem der Trennung zwischen Erkenntnis und

³²¹ *Protokolle*: 4/42: 4-5.

³²² *Ebd.*, 4/42: 3-4.

Praxis zu lösen lernen.

Der Inhalt der Xiaopin war nicht auf den Bereich der Familie beschränkt, ihre Inhalte spielten auch bezüglich des gesellschaftlichen Hintergrundes eine Rolle. „Xiaopins über die Kriegserklärung an Frankreich, den Konkurs der Bank (ein paar Leute verfügen über Bankkonten), und interessante Nachrichten müssen jederzeit zu schaffen sein. Sich nicht nur auf das Leben der Menschen konzentrieren, sondern auch auf das damalige gesellschaftliche Leben und die großen Ereignisse in Russland.“³²³ Diese Auffassung entspricht eigentlich konsequent der späteren Stückanalyse, also jeweils aus der Perspektive der Revolution und des Lebens zweifach erforschen.

Außerdem wird in dieser Phase der Wunsch von Figuren eingefordert, etwa nur mit einem Satz deren Wunsch auszusprechen, oder auf der Schnur zu knoten. Neben der Ergänzung der Vorstellungsbilder war auch das eine Vorbereitung für Xiaopin, genauer gesagt, für die Handlungslinie. Die Schauspieler sollten nicht nur ihre Wünsche finden, sondern auch durch Handlung probieren. „Zum Beispiel ist Dostigayev sehr raffiniert, das muss man durch Handlung erproben. Mit wem? Mit Varvara. Aber er spielt nicht, wie er sie betrügen, sondern nur sie besuchen und ihr etwas schenken möchte. Seine eigentliche Aufgabe ist, sich danach zu erkundigen, wo ihr Geld ist.“³²⁴

Der zweite Hauptschritt (ca. 8.-25. Probe) war der Übergang vom Xiaopin zu den Akten des Stücks. In dieser Phase sollen die Schauspieler einerseits der Handlung des Stücks annähernd folgen können, und im Befinden (oder der Handlungslinie) der Rolle, das in der erste Phase nach und nach geformt wurde, handeln – andererseits das Stück tief analysieren, etwa Nachschlagewerke über Russland kontaktieren und forschen, Schauspieler hielten Referaten darüber, die Rollentexte zu analysieren, das Stück in Abschnitte aufzuteilen, die Aufgabe der Figuren zu benennen usw. Im Bereich der Xiaopin spielte die Handlung natürlich immer eine wichtige Rolle, ein klarer Beweis war, dass der Experte die Schauspieler in ihren Xiaopin drei Schritte

³²³ *Protokolle*: 6/42: 7.

³²⁴ *Ebd.*, 7/42: 5.

machen ließ: „Möglichst nur Handlung – in eigener Sprache darzustellen – mit den Rollentexten spielen“:

K (zu Hu Zongwen/Alexandra und Zheng Rong/Bulichov): Ihr macht jetzt das nächste Xiaopin, ohne die Rollentexte zu sprechen, sondern nur durch Gedanken, um das Unausgesprochene auszudrücken.[...] (zu allen) Wenn ihr den Abschnitt probt, sollt nicht nur Rollentexte aussprechen, sondern euch gegenseitig nähern und beeinflussen. Es reicht nicht aus, nur Rollentexte zu sprechen, ihr müsst euch auch Gedanken machen. Jedes Mal soll etwas Neues vorkommen. [...] (zu Zongwen und Zheng Rong) Jetzt spielt ihr nochmals, ohne die Sätze des Dramatikers zu sprechen, dem Wunsch Alexandras zu folgen, Alexandra – Zongwen, sprich du einfach wie du willst. [...] Dieses Mal mit den Rollentexten Gorkis spielen.³²⁵

In dieser Phase spielten nicht nur die Rollentexte anfangs eine geringe Rolle, sondern auch die vorgeschlagenen Situationen, sie arbeiteten wohl nach dem Stück, dürften bei der Probe aber auch neue Situationen aufbauen. „Ihr seid die Meister des Lebens, ihr dürft selber Reden hinzufügen, und auch neue vorgeschlagene Situationen verwenden, [...] ist es auch kein Problem, ältere Situationen zu verändern, aber die Hauptrichtung der Figuren müsst ihr beherrschen.“³²⁶ So ist nicht schwer zu bemerken, dass die wichtigste Aufgabe dabei ist, die Handlungslinie der Figuren durch die Art der Handlung zu bestimmen und zu regulieren.

Aus diesem Grund war diese Phase noch nicht der richtige Zeitpunkt, andere Elemente zu bestimmen, etwa wie die Schauspieler handeln, ferner die szenischen Anordnungen, oder sogar mit wem zu spielen ist. „Ihr könnt mit irgendwem zusammen arbeiten, auch könnt euch gerne mit den Leuten aus anderen Gruppen mischen. [...] Vielleicht probierst du heute mit ihm, dann morgen mit anderen. Das ist lustig, und man braucht eine neue Anpassung.“³²⁷ In der Tatsache, dienten fast alle Elemente der Suche nach den richtigen Handlungslinien der Rollen. Erst in der 18. Probe wurde endgültig entschieden wer welche Figur verkörperte.

Der dritte Hauptschritt (ca. 25. Probe bis zur Aufführung) diente dazu, das Stück

³²⁵ *Protokolle*: 14/42: 3-5.

³²⁶ *Ebd.*, 11/42: 6.

³²⁷ *Ebd.*, 11/42: 5.

ausführlich zu proben. Die Schauspieler hatten das Befinden ihrer Rollen gefunden, auch ihre Körper waren mit ihnen vertraut geworden. In dieser Phase galt, „wenn die Schauspieler etwas falsch gemacht haben, soll [der Regisseur] sie anhalten und wiederholen lassen. [...] Der Regisseur soll mit seiner intensiven Arbeit beginnen.“³²⁸ Von hier an wurde nicht nur die Handlungslinie berücksichtigt, auch viele Einzelheiten, die zuvor ignoriert wurden, standen jetzt im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.

K (zu allen): Jetzt steht fest, wer sich wo auf der Bühne befindet, wenn der Vorhang geöffnet wird. Xenia sitzt am Tisch und macht etwas, Glaphira gießt die Blumen. Kurz nach der Öffnung des Vorhangs schlägt die Uhr, die Uhr hinter dem Telefon. Alexandra soll sich beim Anruf nicht hinter der Tür verstecken, sonst ist sie nicht zu sehen. Varvara gibt Alexandra keine Zeitung, sondern wirft sie irgendwo hin. Varvara soll immer handeln, du sollst für dich etwas finden, und das dann ausführen, etwa dich im Spiegel betrachten. [...] (Zu Hu Zongwen/Alexandra) Nachdem die Uhr drei Mal geschlagen hat, tritt Alexandra auf, sie steht auf der Treppe und streckt sich. Dann gehst du hinunter. [...] (Zu Li Pin/Xenia) Xenia ruft Alexandra zu, gleich als sie ihr Telefonat beendet hat, aber sie ist nicht direkt zu ihr gegangen. [...] (Zhu Lin/Glaphira: Alexandra, Varvara wird die Zeitung herunterbringen.) Nein, es gibt keine Alexandra im Stück. (Zu Li Pin) Wenn Xenia sagt: „Du weißt zu viel für dein Alter“, sollen die Sätze davor ein bisschen leiser ausgesprochen werden, dieser Satz dann stärker. [...] Das Glockengeläut soll ein bisschen lauter sein, auf dem kleinen Tisch liegen einige Illustrierten und Zeitschriften. Alexandra kommt vorbei, nimmt eine davon, blättert kurz und legt sie ab, nimmt eine andere, fragt dann wo die Zeitung ist. [...] (Zu Hu Zongwen) Du hast den Tee gleich ausgetrunken, solltest etwas langsamer essen und trinken. [...] (Der Experte stellt einen Stuhl an den kleinen Tisch) Alexandra soll hier sitzen und die Zeitung lesen. Das ist bequem für Zvontsov, wenn er danach auftritt. [...] Varvara soll den Rock ein bisschen hoch ziehen und einen auf Schau machen. [...] Alexandra soll warten, bis sie ein paar Schritte gegangen ist und die Zuschauer gelacht haben, dann erst sprechen.³²⁹

Durch diese Beispiel kann man verstehen, wie intensiv die Proben in dieser Phase waren – wer wann wo steht, wann die Auftritte stattfinden, wie die Rollentexte gesprochen werden, die Handlung konkret abläuft, die szenische Anordnung für die nächste Szene eingelöst wird, ob die Zuschauer alles mitbekommen – alles wurde

³²⁸ *Protokolle*: 25/42: 8.

³²⁹ *Ebd.*, 25/42: 1-3.

berücksichtigt. Aber das bedeutete nicht, dass alles von diesem Punkt an endgültig bestimmt war, „Noch proben wir die Ergebnisse des letztes Mals und sind offen, irgendwann in Zukunft werden wir alle szenischen Anordnungen endgültig bestimmen, aber noch nicht jetzt. Wir sollen nur probieren.“³³⁰ Daher ist ersichtlich, obwohl man die verschiedenen Elemente der Inszenierung in Betracht ziehen muss, war das Ausprobieren immer noch am wichtigsten. Und natürlich war diese Auffassung durch das beständige Handlung zu verwirklichen. Nach und nach fand sich das Gelungene und das nicht so Perfekte wurde weggelassen.

Diese drei Hauptschritte waren die vom Experten Kulnev verwendete Methode. Auffallend daran ist, dass in allen drei Schritten die Handlung eine entscheidende Rolle spielte. In der ersten Phase verwirklichten die Schauspieler durch Handlung ihre Vorstellungsbilder und lernten die Figuren kennen. In der zweiten Phase bauten sie weiter die Handlungslinien der Rollen aus und regulierten sie mit der Hilfe der vertieften Stückanalyse. In der dritten Phase – obwohl sie dem Stück streng folgten – probierten sie verschiedene Handlungen und szenische Anordnungen, um eine perfekte Darstellungsweise zu finden. Denn mit diesen Schritten ist zu verstehen, was bedeutet der Satz Kulnevs bedeutet „Wie nähert ihr euch den Rollen? Durch Handlung versteht ihr und nähert euch den Rollen. [...] Nicht durch Diskussion oder Buchanalysen, sondern durch Handlung.“³³¹

Aber wie konnte man überhaupt die Handlungslinie einer Rolle bestimmen, wie durch die Handlung sein Befinden als Rolle finden, wie diene eine entsprechende Handlungslinie der Aufführung? Diese Fragen werde ich nachfolgend zu beantworten versuchen.

³³⁰ *Protokolle*: 28/42: 7.

³³¹ *Ebd.*, 11/42: 5.

2.2.2.2 Handlungslinie

Seit der 8. Probe wurde der Begriff Handlungslinie (动作线) vom Experten häufig erwähnt. Erstmals kommt es also in der zweiten Probenphase vor. Wie oben geklärt, waren in dieser Phase die Schauspieler nicht nur bereits mit dem Inhalt des Stücks vertraut, sondern sie hatten auch ihre Vorstellungsbilder, die nach dem Stück ergänzt und geformt wurden, in den Xiaopin probiert. Wichtiger noch, sie hatten auch schon die Wünsche der Figuren erkannt. Weil in der 5. Probe Kulnev von jedem Schauspieler die Wünsche seiner Figur in einem Satz verlangte – etwa von Rong Yuan/Trompeter: betrogen, um etwas zu essen zu haben, oder von Wu Shiliang/Elizaveta: schöne Kleidung, schönes Essen, von allen Männern geliebt zu werden.³³² Auf dieser Basis begann Kulnev, die Schauspieler zu führen, die Handlungslinie ihrer Rollen zu finden. Er benutzte zwei Methoden:

Um die Linie eurer Rolle zu finden, könnt ihr auf zwei Methoden zurückgreifen: erstens, die Handlung weglassen, und nur die Rollentexte, die mit den Hauptwünschen zusammenhängen, aussprechen. Zweitens, sprecht nichts, und stellt nur die Handlung dar. Vor dem Suchen der Handlungslinien sollen die Wünsche der Rolle bestimmt werden, dann der Wunsch führt zur Logik der Handlung. So will Alexandra Skifahren, die Zeitung haben, oder Zvontsov entlarven; das sind ihre Wünsche, die sie zu den Aufgaben auf der Bühne führen. Ihr sollt eure Logik der Handlung bestimmen, dann dieser Hauptlinie folgen. Ihr sollt in euren Wünschen leben, und durch Handlung das Stück analysieren.³³³

Daraus ist die Erkenntnis abzuleiten, was überhaupt eine Handlungslinie ist und wie sie gefunden werden kann. Die Handlungslinie kann als die Logik der Handlung gesehen werden, und wird auch Linie der Rolle genannt. Jede Rolle hat ihre ganz eigene Linie, mit dieser Linie lebt und handelt sie. Aber die Linie wurde nicht bloß ausgedacht, sondern deren Basis sind die Wünsche dieser Rollen, egal wie unbedeutend oder wichtig sie erscheinen. Wie genau wurden aber die Wünsche in Handlungslinien umgesetzt? In einem ersten Schritt wird die Folge des Vorkommens

³³² Vgl. *Protokolle*: 5/42: 8.

³³³ Ebd., 8/42: 7.

jedes Wunsches festgestellt. In einem zweiten Schritt finden die obigen zwei Methoden ihre Anwendung, also entweder nur die wichtigen Rollentexte mit ihren Wünschen auszusprechen, oder nur durch die Handlung den Wunsch zu präsentieren. So konnte man einerseits auf der psychischen Ebene, andererseits auf der physischen Ebene das Befinden als Rolle entwickeln. In einem dritten Schritt sollte der durch die zwei Methoden angeregte Schauspieler auf der Bühne folgerichtig wie eine Rolle handeln und sogar in ihr leben.

瓦尔德拉(昆恩)说:「舒拉太不像话了。」
 舒拉(胡宗温)说:「报纸。」
 瓦尔德拉的薇不措夫说:「你怎么不摸来了?」
 巴夫(黄若民)和布利希夫说:「神!布利希夫(郑捷)竟向巴夫(柯)说:「上帝治不了我的病。」
 巴夫又向布利希夫说:「再见。」(大笑)
 专家说:「就这戏这戏对?」
 「戈拉菲拉」布利希夫大声的叫:「两声(戈拉菲拉就坐在他的右也)。
 专家对布利希夫的郑捷说:「她就坐在你脚也,你为什么是大声的叫呢?」接着对大家说:
 「这个方法是很复杂的,要检查你的动作线,不用用脑子想,可以用这种办法来检查,不要
 说解释性的台词。
 另一个方法可以怎么做:一句话也没有用动作来做,想说话也不说,要用动作来
 表现,这可以让你知道怎么来找角色的线。当然,这个东西还是粗线条的。」专家说完后,对
 大家说:「这个方法做了遍。」
 专家说:「你们还要你们这么做呢?」目的是叫你们知道怎么去找角色的线。第一个方法,去
 掉动作,可以听和是希望有的台词。第二个方法,一句话都要说,完全用动作来表现。动作线
 可以通过外在或内在来表现的。在找动作线之前,就是要先确定角色的线,再根据角色的线
 的逻辑性,如舒拉想游泳,是报纸,或揭露薇不措夫,这是他的角色线,这过程就可以产生
 出角色的线来了。是确定角色的动作逻辑,要顺着角色的线走。你们是在自己的逻辑中,是用
 动作来折副本。
 第一组的演员们可以照今天第一幕工作的方法,来倒第一幕第三幕的工作,这戏就叫做
 北京人民艺术剧院
 (永久资料, 请写清楚)

Abb. 19: Wie eine Handlungslinie zu suchen ist.

Aber es ist wohl eher eine Idealsituation, dass die Schauspieler diese drei Schritte regelrecht verwirklichen können. Tatsächlich konnte man anfangs nicht unbedingt alle Wünsche seiner Figur abrufen, sondern musste sie spontan herausfinden. Auch betonte Kulnev immer „Ihr sollt eure Rollen überlegen, und als solche handeln, und

zwar gleichzeitig.³³⁴ Auf diesem Grund lobte er Liang Qings Xiaopin, die die Wunderheilerin Zobunova spielte: „Was denkst du, wenn du in der Küche bist?“ Liang Qing: „Ich möchte etwas essen.“ Kulnev: „Überleg doch etwas zu stehlen.“ Liang Qing: „Ja, ich habe schon diese zwei Sachen genommen.“ Sie nimmt die Sachen aus der Kleidung und legt sie auf den Beistelltisch. Kulnev: „Du lebst sehr richtig.“³³⁵ Auf jeden Fall war immer als erster Schritt zu berücksichtigen, die Wünsche zu bestimmen, auch wenn man sie nicht alle gleich herausfinden konnte. Denn sie boten eine Hauptrichtung an. Diese Funktion war eigentlich ähnlich wie die Linie für die Handlung auf der Bühne, beherrschte man sie, konnte man seine Handlung auf ihre Richtigkeit überprüfen.

K (zu Zhu Lin/Glaphira): Warum hast du dich im dritten Akt in Schwierigkeiten gebracht? [...] Du wusstest, dass jene Leute (Zobunova, Propottei) mit faulen Tricks arbeiten, du solltest Yegor Bescheid geben, oder ihn aus dieser Situation heraushalten. Der richtigen Logik nach sollst du sie gar nicht hereinkommen lassen, oder ihnen sagen, dass Yegor nicht zuhause ist oder zu Einzukaufen ging. Sonst kommt es zu dem, wie du es eben gemacht hast, und ohne jede Handlung.³³⁶

K (zu Zhu Lin): Der Lebensrhythmus von Glaphira stimmt nicht. Sie führt zu viele Tätigkeiten aus, steht nie auf ihrer Position, und spielte dann mit dem Ende ihres Schals herum. Du machtest alles zu langsam.³³⁷

K (zu Yu Shizhi/Zvontsov): Du sollst Bulichov gegenüber nicht unfolgsam sein. (Bei der Probe, als Bulichov abgelehnt hatte, General Bertling zu bestechen, schleuderte er die Karten wütend auf den Boden) Wenn du das machst, wird dich Bulichov hinauszuwerfen.³³⁸

K (zu Zheng Rong/Bulichov): Du spielst Bulichov sehr streng, reagierst auch sehr stark. Das war nicht richtig. [...] Er war nie so aufgeregt wie du, er besaß Weisheit, und dachte immer an die echten Probleme des Lebens. Ist seine Stimmung gut oder schlecht? Man kann sagen, er hat eigentlich immer gute Laune. [...] Er drückt seine Stimmung nicht im Gesicht aus, sondern bewahrt die Gedanken im Herzen. Seine Augen sind hellwach, sie scheinen sehr lieb und ehrlich. Was du jetzt darstelltest, ist wie eine Rolle aus anderem Stück, total falsch. Du sollst einen gutmütigen und

³³⁴ *Protokolle*: 11/42: 7.

³³⁵ Ebd., 11/42: 7.

³³⁶ Ebd., 11/42: 5-6.

³³⁷ Ebd., 17/42: 5.

³³⁸ Ebd., 26/42: 3.

milden Bären verkörpern. Der Blick zu Varvara soll nicht zu streng sein, sondern leicht erscheinen. Beim Reden mit ihr sollst du auch ruhig bleiben, zu ihr hingehen, ihre Brille anschauen und denken: „Ah, sehr modern!“ Als sie weggegangen ist, sagt er „Ich schmeiße euch hinaus!“, auch bei diesem Satz sollst du äußerlich nicht zu aufgeregt sein, nur im Herzen fühlst du heftig.³³⁹

K (zu Lü En/Varvara): Als Varvara das Schlafzimmer Bulichovs verlässt, geht sie auf Zehenspitzen. Nein, sie soll jetzt sehr nachdrücklich bestimmend sein, sie kämpft für ihr Eigentum.³⁴⁰

Daraus ist die Bedeutung der richtigen Handlungslinie ersichtlich. Aber das Ziel dieser Linie war nicht nur, die Handlung zu überprüfen, sondern auch auf der Basis der Richtigkeit konnte die beste Handlung ausgewählt werden, denn mit dieser Linie ergaben sich gleich mehrere Möglichkeiten, sie zu verwirklichen. So war es der Meinung Kulnevs nach kein Problem, vorgeschlagene Situationen zu verändern oder neue Situationen aufzubauen, sofern der Hauptrichtung der Entwicklung der Rolle gefolgt wurde. Auch verwendete er eine konkrete Methode, um das Beste zu erreichen, er verlangte von den Schauspielern, bei den Proben möglichst zu versuchen, einen Wunsch durch verschiedene Methoden (Handlungen) zu verwirklichen. Man kann das in den Probenprotokollen mehrmals sehen, zum Beispiel „Da sind 50 unterschiedliche Methoden“, „Es gibt 100 verschiedene Methoden“ oder „Fühlst du nicht gelangweilt, jedes Mal dasselbe XXX zu machen?“ usw. Kulnevs Einstellung war „Keine Wiederholung!“, egal ob im Zusammenhang einer Handlung oder einer szenischen Anordnung.

³³⁹ *Protokolle*: 26/42: 5.

³⁴⁰ *Ebd.*, 29/42: 2.

「从格拉菲拉夫丁说：'安德烈说'他(阿列克塞)什么也不靠那怕是一条鱼哪。'」按四象说的稍表直冷地说：「从格拉哈说：'安德烈院长来丁'」开以说：'表直进到米拉尼雅(董)'」
 对布留夫说：'我想把股票过户到克洛尼雅名下' 象泉打断说：
 「请第二组的全休同志都坐到表直直来。」
 「第二组的同志们并不应该重复第一组的色彩。为什么找一呀一呀的看，不迎着看呢？因为感觉到你们做下去一定跟第一组的一样。只有一个人和第一组的不一样。实际上你们应该勇敢的做法，不是重复多次的舞台调度。我们不像鞋厂里做鞋那第一只鞋必须和另一只鞋一样，不然地会受到批评。而我们呢，正相反。你们可能会说我们跟他们做的是一个剧本呀，不对，到了你们手里就是另外一个剧本了。是你们设计的，当然不是全部都是新的，也不是完全地和他们不一样。这种特殊情况不能允许：那个陀斯奇加耶夫(子老掌)拍佳全的头发，这个陀斯奇加耶夫(金掌)也拍佳全的头发，不能像想像一样的工作。」
 「难道你不感到厌烦了吗？」对佛拉波切夫的丁说：「你每次都是把帽子往上推一推，这应该重视大家一下说：应该按照新的方法做。这根据当时的自我感觉做。是在角色的生活里你们的位置是正确的，而不是重复别人说过的东西。昆合(布留夫和米拉尼雅说表直不去说)在布留夫走进米拉尼雅时一定会解布打她。每次都应该找新的东西。到总排时才可以解布打她。演员不应该习惯地重复，那怕找到一点新的东西也是你自己的东西。这是你们排演的条件。这跟这象解释形象，那个人是那象东射得形象。你们应该出生在自己的角色里，和同演员出生在自己的角色生活里。」
 「陀斯奇加耶夫有一百种偷听的方法。」象泉走在客厅左也角度的屏下踏地说：「陀斯奇加耶夫偷听很文被人抓住的。这个舞台调度是不对的。当时排演的时侯对，现在不对。因为地从

北京人民艺术剧院

Abb. 20: Keine Wiederholung!

- K (an Hu Zongwen): Was ist Alexandras Wunsch?
- H: Ich will die Zeitung lesen.
- K: Was ist der Wunsch, als du Xenia gesehen hast?
- H: Ich will sie verspotten.
- K: Gut. Jetzt benutz bitte verschiedene Methoden, sie zu verspotten. Du darfst

denselben Text sprechen, aber in Form eines neuen Xiaopin. Es gibt also den Wunsch, der in verschiedener Weise zu verwirklichen ist. Alexandra könnte leicht auf sechs Arten Xenia verspotten.

(Sie machte sich über Xenias Ohrringe lustig)

K: Gut. Dann die zweite Methode. Glaphira soll Alexandra aufhalten, Xenia soll sich in unterschiedlicher Form ärgern.³⁴¹

K: Ihr sollt nicht wiederholen, was ich letztes Mal schon geprobt habe. Obwohl ein paar Sachen letztes Mal sehr gut waren, entsprachen sie nur den letzten Situationen. Wenn Schauspieler bei jeder Probe mit derselben Methode darstellen, wird nur das Befinden des letzten Mals bewahrt. Das Befinden darf sich angeblich nicht verändern, aber darf es die Methode? Was ist das Befinden? Zum Beispiel tritt Varvara auf, was den ertappten Zvontsov panisch macht – aber wie stellt er das auf der Bühne dar, er muss sich klar der Situation, wie Varvara aufgetreten ist, anpassen. [...] Varvara und Zvontsov schauspielten wie letztes Mal, das ist furchtbar.³⁴²

K: Es gibt hundert Methoden, wie Dostigayev lauscht. (Er geht hinter den Wandschirm in der linken Ecke des Wohnzimmers) Selten wird Dostigayev beim Lauschen entdeckt. Diese szenische Anordnung ist falsch. Damals war sie richtig, aber jetzt ist sie falsch. Weil er nie entdeckt wird. (Dann betrachtet der Experte – als Dostigayev – die Bilder auf der Wand) Man kann hundert Methoden finden, sich anzupassen. (Er geht zum Klavier und spielte mit den Karten).³⁴³

(Bulichov gibt die linke Hand Varvara, die rechte Hand Melania, Xenia schmiegt sich an seinen Rücken.) Der Experte sagt: „Diese Methode ist mir schon langweilig geworden, man kann fünfzig Weisen entdecken. Denkt an die Augen, Füße, Atmung, sich ein wenig beugen, oder an den Rücken des Stuhls anlehnen. Diese Szene heißt ‚fröhlich mit euch zusammen sein‘, aber es gibt mehr Methoden als diese immer gleiche. Bei der Aufführung kann man eure Art, die eben dargestellt worden war, dann ruhig benutzen.“³⁴⁴

Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Handlungslinie ein Schüsselement der Proben bis zur Aufführung ist, sie zu finden ein Kernschritt und eine bedeutende Aufgabe in den Proben – auch das Wesen des sich durch Handlung einer Rolle zu nähern. Die Handlungslinie der Rolle kann auch als eine Linie der Rolle oder als Logik der Handlung gesehen werden, und aus der Perspektive der Schauspieler als Befinden. Auf der Ebene der Eigenschaft war die Entstehung der Handlungslinie sehr

³⁴¹ *Protokolle*: 22/42: 5.

³⁴² *Ebd.*, 28/42: 2.

³⁴³ *Ebd.*, 33/42: 4-5.

³⁴⁴ *Ebd.*, 36/42: 2.

eng mit den Wünschen der Rolle verbunden. Die Beziehung zwischen der Handlungslinie und der Handlung ist eine wechselseitige, einerseits wurde die Handlungslinie Schritt für Schritt durch die Handlung (Xiaopin) auf der Basis des Wunsches bestimmt, umgekehrt konnte die ausgereifte Handlungslinie die Handlung entscheiden. Aus diesem Grund war es logisch, in den quasi späteren Probenphasen aus den verschiedenen Handlungen in einer Szene die beste auszuwählen, um die Aufführung perfekt zu gestalten.

Wegen dieser Eigenschaften und ihre Wichtigkeit in Proben und Aufführungen kann man auf einen Terminus des Stanislawski-Systems vergleichend zurückgreifen – auf die durchgehende Handlung. In *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* hatte Stanislawski kurz diesen Begriff vorgestellt: „dieses aktive innere Streben aller Antriebskräfte des psychischen Lebens in der Einheit Schauspieler – Rolle, das durch das ganze Stück hindurchgeht, nennen wir in unserer Sprache ‚DURCHGEHENDE HANDLUNG DER EINHEIT SCHAUSPIELER – ROLLE‘“. ³⁴⁵ Zur Erklärung der Bestandteile und Wichtigkeit der durchgehenden Handlung:

In der durchgehenden Handlung setzen sich für den Schauspieler die Funktionslinien der Antriebskräfte für das psychische Leben, die vom Verstand, vom Willen und vom Gefühl des Schauspielers ausgehen, direkt fort.

Fehlte die durchgehende Handlung, würden alle Abschnitte und Aufgaben des Stückes, alle vorgeschlagenen Situationen, Wechselbeziehungen, Anpassungen, die Momente der Wahrhaftigkeit und des Glaubens und so weiter voneinander getrennt dahin vegetieren, ohne jede Hoffnung, einmal zum Leben zu erwachen.

Aber wie eine Schnur die Perlen der Kette, vereint die durchgehende Handlung alle Elemente und lenkt sie zur gemeinsamen Überaufgabe hin. ³⁴⁶

Davon sind ein paar Punkte bemerkenswert. Erstens, die Essenz der durchgehenden Handlung sind die Antriebskräfte des psychischen Lebens, als eine andere Äußerung der Handlungslinie, die aus den Wünschen entstehen. Es ist nicht schwer, diese zwei Beschreibungen zu identifizieren. Zweitens, die Wichtigkeit der durchgehenden Handlung wird stark betont, das heißt, ihre Funktion und Stellung in den Elementen

³⁴⁵ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.298.

³⁴⁶ Ebd., S.298.

des Systems spielt eine entscheidende Rolle, dieser Punkt verweist auch auf die Handlungslinie. Daher können wir begründet annehmen, dass die durchgehende Handlung im System gleich ist der Handlungslinie von Kulnev. Aber man muss auch zwei Punkte ergänzen: Zum einen, nach Stanislawski entsteht diese Handlung grundlegend durch den Verstand, Willen und das Gefühl des Schauspielers. Obwohl diese Auffassung in den Probeprotokollen nicht erwähnt ist, steht sie mit der Meinung Kulnevs in keinem Gegensatz. Weil die Schauspieler auf jeden Fall immer das Agens sind, egal bei der Stückanalyse oder Suche auf die Wünsche. Zum anderen, im Vergleich zu Kulnev, wurde die durchgehende Handlung eher nicht als ein systematischer unabhängiger Begriff gesehen, sondern oft in der Überaufgabe als Begriffspaar erwähnt, obwohl sie seiner Meinung nach wichtig ist. Wie bereits gesehen, war die Handlungslinie bei Kulnev wesentlich ausführlicher und breiter einsetzbar.

Durch die obige Analyse sind die Eigenschaften der Handlungslinie und ihre Anwendung in den Praxen sichtbar geworden. Aber es ist auch zu berücksichtigen, wie eine gute Handlung oder szenische Anordnung, die aus einer Handlungslinie entstanden ist, als Darstellungsweise funktioniert, die Inszenierung zu verbessern.

2.2.2.2.3 Handlung und szenische Anordnung

In der späteren Probenphase bestand die Hauptaufgabe nicht nur in der Konzentration auf mehr oder weniger passenden Handlungslinien, sondern auch in der Aufgabe, aus vielen unterschiedlichen richtigen Handlungen die beste herauszufinden. Die Kriterien des Besten, das in unterschiedlichen Szenen oder Inhalte ausgedrückt werden soll, sind sicherlich sehr unterschiedlich, stehen aber normalerweise mit den folgenden Situationen im Zusammenhang.

Erstens, die Handlung und die szenische Anordnung können dem Schauspieler helfen, über ein Befinden als Rolle zu verfügen. So war die Handlung von Alexandra „sich strecken“, nach Kulnevs Meinung eine geeignete Methode, Huang Yin (als

Alexandra) zu helfen, ihr Befinden, eben aufgewacht zu sein, aufzurufen.

Zweitens, die Handlung und die szenische Anordnung können die Eigenschaft der Figur darstellen. Kulnev hatte mehrmals gegenüber Zheng Rong, der Bulichov spielte, betont, dass Bulichov kein strenger Mensch sei, sondern mild, humorvoll und weise. Diese Facetten der Persönlichkeit wurden auch durch die Handlung und szenische Anordnung veranschaulicht:

Kulnev als Bulichov spielt mit dem Priester Pavlin die Szene „mit dem Predigen aufhören“. Als er hört, wie Pavlin sagt: „Ist es nicht sinnlos, dass wir jammern?“ hält er mit der linken Hand die rechte Schulter Pavlins, bewegt sich nah an sein Ohr, und spricht leise und humorvoll: „Du, hör auf zu predigen!“ Kulnev ergänzt, wenn man „Hör auf zu predigen!“ sagt, soll wahrscheinlich etwas Interessantes folgen. [...]

K: Obwohl noch nicht zu Tisch gebeten wurde, spricht Pavlin dem Alkohol bereits voll zu. Als er gierig trinken will, stellt Bulichov ausgerechnet zu diesem Zeitpunkt Fragen, damit Pavlin nicht trinken kann. Sobald er aber antwortet, denkt Bulichov „Egal, red erstmal du“, und denkt weiter über seine Probleme nach. [...] Als er zu Pavlin sagt: „Du predigst schon wieder, ich bin müde“, soll er nicht stehen, sondern dort sitzen, und seine Blick soll sagen: „Verpiss dich!“

Als der Experte dann Pavlin spielt, und Bulichov sagt „ich bin müde“, tritt er ein paar Schritte zurück, nickt und wendet sich um, um ihn zu verlassen. Aber bevor er wetritt, schaute er noch kurz gierig auf den Alkohol und die Gerichte auf dem Tisch, die er wegen Bulichov nicht zu sich nehmen konnte.³⁴⁷



Abb. 21: „Hör auf zu predigen!“

³⁴⁷ Protokolle: 26/42: 10-11.

Durch die Einzelheiten der Handlung und durch die szenische Anordnung konnten der Witz und die Weisheit Bulichovs sowie seine Einstellung Pavlin gegenüber, schließlich auch die Gier des Priesters, dargestellt werden.

Drittens, die Handlung und die szenische Anordnung kann die psychische Handlung der Rolle sichtbar machen. So ließ der Experte Melania und Xenia im Verlaufe einer Unterhaltung am Tisch zusammen sitzen, und sie konnten mit ihren Füßen miteinander in Kontakt treten. Als Xenia sagt „Das hat Yakov Laptev auch oft gesagt“, tritt sie Melania, um sie zu warnen, nicht weiter zu sprechen, denn Bulichov möchte das nicht hören.³⁴⁸ Oder in der Szene „Bulichov seufzt mit Alexandra: Ich wohne in einer falschen Straße, mit vielen Fremden zusammen“, führt er seine Hände, die anfangs auf die Schulter Alexandras lagen, entlang ihren Arme nach unten, schließlich hält er ihre Hände und verbirgt sein Gesicht darin.³⁴⁹ Diese Handlung repräsentiert nicht nur seine traurige und erschöpfte Stimmung, sondern sie verstärkt auch den Effekt des Rollentexts. Die Positionsbeziehung konnte das gleiche Ziel bestätigen. Um die Angst Melanias vor Bulichov darzustellen, zeigte der Experte als Melania folgendes vor: Sie möchte auf Bulichov zugehen, aber nach zwei Schritten hält sie inne, dreht sich um und setzt sich auf den Stuhl auf der rechten Seite des Tisches (weit weg von Bulichov).³⁵⁰

³⁴⁸ Vgl. *Protokolle*: 31/42: 5.

³⁴⁹ Vgl. Ebd., 31/42: 3.

³⁵⁰ Vgl. Ebd., 31/42: 5.

和陌生的人們在一起。我不願意你也這樣！我的
父親以前撐木筏子。然而我是這樣。……這是我
沒有法子對你表達清楚的。

舒拉：你慢一慢說話，平靜一慢。就像以前你常給我
講故事那樣說話吧。

布利喬夫：我給你講的都不是故事，我對你說的可來都是真
理。你看見了嗎？……神父們，沙皇們，總督們……
他們對我到底有什麼鬼用處。我不信上帝。上帝
在哪兒了？你自己看得出來。……而且也沒有好
人。好人稀少啊，就像……假錢一樣！你看得出
來，个个都是什麼樣的人，現在他們在糾纏，在
掠奪（征服）……都瘋了！可是——我和他們有
什麼關係呢？他們對於布利喬夫，伊戈爾——算是幹
什麼的？還有你呢……哎呀，你和他們可怎麼
祥生活呀？

舒拉：你不用為我擔心。……

克西尼婭：（走進）阿列克山大拉，多尼婭和她的哥哥來了。
還有那個……

Abb. 22: Übersetzung von Jiao Juyin, „Bulichov seufzt mit Alexandra“.

YEGOR BULICHOV & OTHERS *Act III*

SHURA: I don't believe you're so seriously ill. You ought to go away from home. Glaphira's right! You should try real hard to get well. You won't listen to anyone.

BULICHOV: I listen to everyone. Now we'll try the sorceress. What if she were to do me good? It's time she came. The pain's gnawing at me . . . like . . . an awful yearning!

SHURA: Stop, dear! Oh don't—my own dear, dear father! Lie down, do. . . .

BULICHOV: It's worse when I lie down. If I lie down it means—I give in. Same as in boxing. And—I want to talk. I've got to tell you something. You see—it's like this—I'm kind of living in the wrong street. I fell in among a lot of strangers . . . thirty years now I've been among strangers. And this is what I don't want you to have to go through! My father used to float rafts. And I—look at me. . . . This is what I can't explain properly to you.

SHURA: Take your time, talk quietly. . . . Talk like you used to when you told me stories.

BULICHOV: They weren't stories—I always told you the truth. See here. . . . These priests and tsars and governors . . . what the devil do I want with them? I don't believe in God. Where is God, anyhow? You see yourself. . . . And good people—there are none. They're as scarce as . . . false coin! You see what people are like? Now they've got into a mess with the war and what not—gone clean crazy! But what have I to do with them? What does Yegor Bulichov want with them? And you . . . now, how are you going to live with them?

SHURA: Oh, don't bother your head about me. . . .

Viertens, die Handlung und die szenische Anordnung können die Beziehung zwischen den Figuren verdeutlichen. In der Szene „Bulichov kommt nach Hause zurück“ hat der Experte auf diese Weise die vertraute Beziehung zwischen Bulichov und Alexandra veranschaulicht. Alexandra wollte anfangs Skifahren, als sie hört, dass der Vater zurückgekommen ist, begrüßt sie ihn. Als sie gerade bis zur Tür gegangen war, tritt Bulichov auf. Mit dem erstem Blick hat er Alexandra gesehen, er umarmt sie dann sehr freundlich, Alexandra schmiegt sich an ihn, Bulichov scheint großen Trost gefunden zu haben.³⁵¹ Um eine besondere Beziehung den Zuschauern klar zu zeigen, kann zwischen den Figuren diese Methode angewandt werden. Als Bulichov Varvara „versteckte Sünderin in der Familie“ nennt, tritt Melania auf. Nun soll Varvara ihren Ärger verbeißen und sich an den Vater schmiegen, um einerseits Melania Bescheid zu geben, dass sie sich mit dem Vater ausgesöhnt habe, und mit ihm jetzt auf der gleichen Seite steht, andererseits um Bulichov zu sagen, ich bin deine Tochter, du bist mein Vater, wir kämpfen gemeinsam gegen Melania.³⁵²

Fünftens, die Handlung und die szenische Anordnung können als Symbolisierung gesehen werden. Auf dieser Ebene wurden nicht nur das Befinden der Schauspieler oder die Eigenschaften und Beziehungen der Figuren berücksichtigt, sondern auch der Effekt der Darstellung unterstrichen. Zum Beispiel hat der Experte für Bulichov in der Szene „Xenia söhnt Bulichov mit Melania aus“ eine Handlung entworfen, während die Drei redeten: Bulichov spielt anfangs mit den Blumen in der Vase auf dem Tisch, dann holte er einen Teller aus dem Wandschrank, legte ihn unter die Vase, gießt schließlich die Blumen mit dem Wasser in den Teller. Kulnev erklärt die Bedeutung, dass durch diese Handlung die Leidenschaften für das Leben gezeigt werden.³⁵³ Ein anderes Beispiel war, durch absichtliche Übertreibung eine Situation komödiantisch zu überspitzen. Als Lü Qi/Polizist Mokrousov zu Varvara sagt: „Es ist mir eine große Ehre, mich vorstellen zu dürfen. Ich bedanke mich sehr bei Ihnen dafür, dass ich dieses Glück habe, Ihnen dienen zu können“, vergießt er zwei

³⁵¹ Vgl. *Protokolle*: 26/42: 8-9.

³⁵² Vgl. Ebd., 31/42: 5.

³⁵³ Vgl. Ebd., 31/42: 4.

Tränen.³⁵⁴ Außerdem konnten die Handlung und szenische Anordnung auch als eine Metapher fungieren. Zum Beispiel beim Rollentext „einen Zar auszuwählen“ soll man eine Blume umgekehrt in die Vase stecken, um anzudeuten, dass der Kopf des Zaren auch im Unten.³⁵⁵

Durch die besprochenen fünf Situationen kann die Funktion der Handlung und szenischen Anordnung auf der Ebene der Darstellung und des Effekts klar erkannt werden. Im Vergleich zur Handlungslinie und ihrer Bedeutung in den Proben und Aufführungen spielte dieser Teil nur eine Nebenrolle, aber doch jenen Teil, der einer Sache besonderen Glanz verleihen konnte. Weil durch sie die Innenwelt, die Beziehungen und die Subtexte sichtbar waren. Dieser Vorteil ist eigentlich nicht nur für Schauspieler hilfreich, sondern vor allem auch für die Zuschauer, um die Aufführung vollkommen nachvollziehen zu können.

2.3 Zwischenresümee

Aufgrund der Flitterwochen zwischen China und der Sowjetunion arbeiteten beide Länder in den verschiedensten Bereichen sehr häufig zusammen, auch im Theater und der Erprobung einer neuen Schauspielweise. Dank dieser günstigen Voraussetzung konnte Boris Grigorjewitsch Kulnev als ein sowjetischer Stanislawski-System-Experte, am Volkskunsttheater Beijing 1955-1956 Schauspieler unterrichten und mit ihnen Proben durchführen. So ergab sich für die chinesischen Theaterleute die erste Gelegenheit, ihre Missverständnisse und Fehler, die sie beim Selbststudium des Systems gesammelt hatten, vor einem Experten entdecken und dann korrigieren zu lassen. Besonders zu schätzen war, dass Kulnev nicht nur auf die Probleme hingewiesen hat, sondern ihre Lösung auch persönlich in der Praxis demonstrierte. Dadurch erhielten die Regisseure und Schauspieler des Theaters quasi einen neuen Eindruck vom Stanislawski-System, und – wesentlicher –, sie lernten auch die Methode ganz neu, die sie dann in ihren künftigen Inszenierungen

³⁵⁴ Vgl. *Protokolle*: 32/42: 10.

³⁵⁵ Vgl. Ebd., 32/42: 13.

anwenden konnten. Im Folgenden werde ich zusammenfassend erklären, was genau vom Experten korrigiert wurde, was die Theaterleute gelernt haben, und was von ihnen weiter entwickelt werden konnte.

Die Korrekturen durch den Experten fanden normalerweise im Verlaufe der Proben statt. Obwohl die Stückanalyse und die Handlungsproben gleichzeitig abliefen, würde ich gerne diese Zwei noch getrennt erläutern. Erstens, auf der Ebene der Stückanalyse: An den Fragen und Antworten kann man ablesen, dass die Schauspieler zwei Merkmale aufwiesen, einerseits waren sie mit der Handlung des Stücks und den damit zusammen hängenden Hintergrundinformationen sehr vertraut, zum Beispiel mit den gesellschaftlichen Zuständen und Ereignissen im zaristischen Russland vor und während der Revolution, außerdem war ihre soziale Klasseanalyse sehr von Vorteil. Kurz, alles, was klar auf Papier gedruckt oder durch Bücher lernbar war, konnten sie normalerweise gut wiedergeben. Daher war Kulnev mit ihren Antworten aus der Perspektive der Revolution zufrieden. Andererseits analysierten sie jene Bereiche unzureichend, die nicht klar aufgeschrieben waren und die mit Phantasie zu ergänzen und begründen waren. Der Experte mahnte mehr als einmal an, dass ihre Fähigkeiten der Analyse aus der Perspektive des Lebens stärker sein sollten. Diese Stärken und Schwächen reflektierten ihren Schwerpunkt, der zuvor bei der Stückanalyse und dem Figuren-Kennenlernen sicher berücksichtigt wurde, und zwar Materialien zu sammeln, und vor allem aus der Perspektive der sozialen Klasse eine Figur aufzubauen. Außerdem wurde in diesen Schwächen ein tieferes Problem offensichtlich, das durch das Missverständnis den vorgeschlagenen Situationen gegenüber verursacht wurde, nämlich die Funktion der Vorstellungsbilder zu ignorieren.

Zweitens, auf der Ebene der Probe: Der Experte hatte bei den Proben auf zwei Probleme der Schauspieler besonders hingewiesen, die Muskelspannung und die Gestalt zu übertreiben, und die Wechselbeziehung zwischen den Schauspielern zu vernachlässigen. Nach Kulnev waren die Gründe darin zu suchen, dass einerseits die Schauspieler versuchten, gleichzeitig zu viele Aufgaben zu erledigen, andererseits konzentrierten sie sich meist nicht auf die Schritte, warum man was macht, sondern

darauf, wie man was macht, was auf die vorderen zwei Schritte automatisch folgen sollte. Das wollten sie aber möglichst früh bestimmen, und nicht nach einer erneuerten und verbesserten Darstellungsweise streben.

Hinter diesen Gründen finden sich tatsächlich tiefere Begründungen. Erstens, wegen der Xinxiang-Theorie war ein Bewusstsein der Gestalt im Geiste der Schauspieler immer vorhanden. Bei Stückanalysen oder Proben wurde immer gefragt, welche Gestalt sie aufbauen sollen, so war es ein Leichtes, diese Gestalt darzustellen. Angesichts des Problems bei der Stückanalyse, dass die Handlungen der Figuren noch nicht ausreichend begründet waren, übertrieben die Schauspieler dann häufig ihre Gestalten. Zweitens, die Zielorientierung betreffend: Eigentlich konnte eine Gestalt bereits als ein Ergebnis oder Ziel der Darstellung gesehen werden, aber das Verlangen, die Richtigkeit der Gestalt zu bestimmen, verstärkte das Bewusstsein, eine richtige und repräsentative Gestalt zu schaffen. Aber für wen ist diese richtig und repräsentativ? Natürlich nicht nur für die Schauspieler oder den Regisseur selbst, sondern auch – und noch wichtiger – für die Zuschauer. Daher konnte diese Zielorientierung quasi auch als eine Zuschauerorientierung gesehen werden. Als die einzige Schnittmenge, die Schauspieler und Zuschauer gemeinsam haben, spielen dann Rollentext, Handlung und szenische Anordnung eine entscheidende Rolle, die man auch als „wie man es macht“ sehen kann. Aus diesem Grund war es sehr verständlich, dass die Schauspieler versuchten, die Gestalt möglichst früh zu fixieren.

Außerdem entstand ein Problem, das vom Experten nicht als ein separater Punkt besprochen wurde, aber er erwähnte es mehrmals – keine Echtheit des Lebens. Eigentlich waren Leben und leben beides Schlüsselwörter für die Vorbereitungsphase, vor der Probe und den Aufführung, denn die Quelle des Schaffens war das reelle Leben, um auf der Bühne zu leben bzw. ein Leben auf der Bühne darzustellen. Aber Kulnev hatte auch darauf hingewiesen, dass einerseits Situationen vorkommen könnten, die im Alltagsleben nie passieren, andererseits Handlungen, die eine Rolle ihren Eigenschaften nach bestimmt nicht durchführen muss. Wenn man dieses Problem zu seinen Ursachen zurückverfolgt, sind zwei Gründen auszumachen, einmal die Einzelheiten des Lebens nicht genügend zu berücksichtigen – zum

Beispiel dass mehrere Leute gemeinsam eine Tasse benutzen. Wahrscheinlich weiß jeder, dass diese Situation im Alltagsleben kaum auftritt, kommt aber auf der Bühne vor, hier von Realismus zu sprechen ist Unsinn. Zweitens wurde die Handlungslinie der Rolle noch nicht perfekt beherrscht, und man ließ seine Rolle in Richtung einer unpassenden, sogar diskrepanten Handlung treiben.

In den Probe von *Yegor Bulichov und die Anderen* wurden die obigen Probleme herausgefunden, und unter der Führung des Experten weitgehend korrigiert. Dieser Prozess bot sich auch als Gelegenheit, dass die Regisseure und Schauspieler am Volkstheater Beijing ihre Meinung über das Stanislawski-System neu überdachten und die Probenweise lernten.

Auf der Ebene des Schauspiels stand eine verbesserte Ansicht über die Beziehung zwischen Schauspieler und Rolle im Mittelpunkt. Vorher waren Schauspieler und Rolle eher getrennt, die Rolle auf der Bühne sollte nichts mit den Eigenschaften, Gedanken oder Stimmungen des Schauspielers zu tun haben, denn im Prozess, das Xinxiang zu formen und die Rolle aufzubauen, galt es, das Ich zu vernichten. Im Gegensatz dazu lautete ein Vorschlag von Jiao Juyin in der zwölften Probe überraschend: „Wenn ein Schauspieler im Geiste noch nicht viel von seiner Rolle weiß, soll er sich nicht zwingen, sich in die Rolle einzuleben, sonst wird er übertreiben. Jeder soll das Leben der Rolle mit einem ‚von sich selbst‘ herrührenden Erleben darstellen. Durch die Analyse und das Verstehen von Rollen sind wir zu dieser Meinung gekommen, es ist unmöglich, dass ein Schauspieler gar keine Elemente von sich selbst in seine Rolle einbringt. [...] Daher soll man sich mit einem ‚von sich selbst‘ herrührenden Erleben der Rolle nähern, und nicht willkürlich die Rolle verändern. [...] Zum Beispiel spielte Glaphira (Li Wanfen) eben auf der Bühne die Rolle von Li Wanfen.“³⁵⁶ Hier kann man bemerken, obwohl Jiao Juyin noch die Überzeugung der zwei Schritte vertrat: 1. die Rolle entsteht im Geiste des Schauspielers, 2. der Schauspieler lebt dann in der Rolle, so betonte er trotzdem nicht mehr, auf der Bühne soll es nur die Rolle geben, sondern er hatte erkannt, der Schauspieler soll gleichzeitig mit seiner Rolle vorhanden sein, nicht nur natürlich

³⁵⁶ Protokolle: 12/42: 9.

durch seinen Körper, sondern auch in gemeinsamen Gefühlen und Gedanken.

Auf dieser Basis war diese zweite Änderung bemerkenswert. Im Vergleich betonte man immer ein vom Leben herrührendes Erleben, jetzt wurde mehr und mehr „von sich selbst“ erkennbar. Dieses Bewusstsein konnte den Abstand zwischen Schauspieler und Rolle verkürzen, da in dieser Situation die Schauspieler kein Beobachter mehr war, sondern ein Agens gleich der Rolle, auch den Abstand zwischen der Vorbereitung und der Darstellung der Rolle, weil „von sich selbst“ den Schauspieler leicht motivieren konnte, von sich zu handeln.

Auf der Ebene der psychischen und physischen Techniken hatten die Beteiligten durch die Stückanalyse und Proben vieles verstanden: Erstens, die Wichtigkeit der Begründung. Tatsächlich enthielt dieser Punkt viele verschiedene Begriffe und Techniken des Stanislawski-Systems. Vor allem standen das Stück und die vorgeschlagenen Situationen im Zentrum, nicht nur als Ausgangspunkt der Probe, sondern sie spielten auch in der späteren Phase eine Rolle. Genauer gesagt, am Anfang der Stückanalyse musste man durch Vorstellungsbilder ergänzen, um mit der Handlung und den vorgeschlagenen Situationen vertraut zu sein und ein Xiaopin erstellen zu können. Und später dann sollten die Schauspieler jeweils im Zusammenhang mit der Revolution und dem Leben ausführlich und tief analysieren, die Abschnitte aufzuteilen und jede wichtige Aufgaben zu bestimmen. Fast alle Elemente des Systems vernetzten sich – vorgeschlagene Situationen, Vorstellungsbilder, Abschnitte und Aufgaben usw. – auf der Basis des Stücks. Und ihre Vernetzung führte zum Ergebnis, jede Handlung der Rollen zu begründen.

Zweitens, die Wichtigkeit der Handlungslinie. Handlungslinie war eigentlich ein Synonym des Begriffs aus dem System – durchgehende Handlung –, nach Stanislawski spielte sie eine entscheidende Rolle, auch in Kulnevs Proben, aber im Vergleich zum Original mit seiner abstrakten Erklärung war sie bei Kulnev konkreter und einfacher verwendbarer. Tatsächlich kam die Handlungslinie die ganze Probezeit über vor: Von Anfang an suchte man nach der Linie, bis hin zur Phase, als sie durch die Xiaopin (Handlung der Rolle) nach und nach geformt und bestimmt wurde, und schließlich umgekehrt die Handlung bestimmte. Der besondere Punkt bestand in

einer grundlegenden schauspielerischen Wende, die sich in diesen Proben abzeichnete, so wurden Erleben und Verkörpern nicht mehr als zwei getrennte Teile gesehen, sondern von Anfang an miteinander kombiniert. Kurzum, durch diese Proben entdeckten viele Schauspieler am Volkskunsttheater Beijing die Wichtigkeit von Handlung und die dahinter vorhandene Verbindung mit psychischen Elementen.³⁵⁷

Das waren die Hauptweisen, wie Kulnev die Proben von *Yegor Bulichov und die Anderen* führte. Seine Methoden und Schwerpunkte wurden natürlich von den Regisseuren und Schauspielern am Volkskunsttheater Beijing berücksichtigt. In den Protokollen der Proben schrieben sie ein paar Kritiken auf, die davon zeugten, dass sie sicher bereits etwas gelernt hatten:

Jiao Juyin: Cao Shixiang, der den Priester Pavlin spielt, übertreibt die Gestalt des Priesters. Obwohl er nichts spricht, ist sichtbar, dass er „ich bin ein Priester“ schauspielt. Wenn Bulichov mit Bashkin redet, soll er auch darauf reagieren. Weil du kein Interesse daran hast, kannst du deinen Wunsch auch nicht ausdrücken.³⁵⁸

Jiao Juyin: In den Übungen des zweiten Akts bist du in die alten Gewohnheiten geraten, nicht die Wünsche und die Handlung der Rolle herauszufinden, sondern nur die Rollentexte vorzutragen.³⁵⁹

Jiao Juyin: Wenn die kleinen und großen Wünsche nicht beherrscht werden, ist es unmöglich, die Handlungslinie gut zu beherrschen. Wenn die Schauspieler von den vorgeschlagenen Situationen getrennt sind oder sie nicht so genau erkannt haben, so können sie nicht von sich selbst herrühren zu erleben.³⁶⁰

Xia Chun: Du sollst durch viele kleine Wünsche das Ziel, andere zu kennen, erreichen. Nicht im Voraus das Ergebnis wissen, sonst geht die Handlung verloren.³⁶¹

Xia Chun (zu Wang Hongtao): Du stellst nur die Persönlichkeit Tyatins dar, daher hatte keine konkrete Einstellung den Anderen und deren Angelegenheiten gegenüber. [...]

³⁵⁷ Vgl. Zheng, Rong (郑榕): „Wie überwinde ich das Problem, eine Emotion zu übertreiben“ (我怎样克服表演情绪的), in: *Textsammlung: Eine Festung stürmen* (攻坚集), Beijing 1982, S.320. und Yu: *Yu Shizhi über die Schauspielkunst*, S.38.

³⁵⁸ *Protokolle*: 9/42: 8.

³⁵⁹ *Ebd.*, 9/42: 8.

³⁶⁰ *Ebd.*, 10/42: 2.

³⁶¹ *Ebd.*, 12/42: 2.

(zu Jin Zhao) Du hast schon das Geräusch des Klopfens gehört, gibst dir aber den Anschein als ob nichts gehört hättest. Deine Basis der Darstellung ist nicht wahrhaftig. Weil du nicht im Leben der Rolle lebst. Ihr habt die Aufgabe nicht geschafft, habt nicht mit Phantasie gearbeitet. Nur den Inhalt des Stücks als Angebot zu sehen, ist nicht genug. Eure Wünsche sind nicht stark genug.³⁶²

Mit diesen Kritiken kann man zumindest zwei Schwerpunkte ihrer Regulierungen erklären; zum einen versuchte sie, die Probleme, die vom Experten aufgezeigt worden waren, auch zu berücksichtigen. Obwohl Kulnev manchmal abwesend war, beurteilten sie dennoch die Darstellung mit den gleichen Prinzipien – eine Gestalt übertreiben, keine Wechselbeziehung und keine Echtheit des Lebens – und sprachen die Probleme auch deutlich an. Zum anderen hatten sie die Elemente, die der Experte bei der Proben erwähnte, auch aufgenommen, um die Darstellung zu verbessern – die Schauspieler erinnerten sich an die vorgeschlagene Situationen, die Wünsche der Figuren und die Handlungslinien der Rollen, auch vervollständigen phantasievoll die Hintergründe der Figuren und die Begründungen ihre Handlungen. Weil diese Elemente im Stanislawski-System eine große Rolle spielen, konnten die Schauspieler ihr Verhalten, sich den Methoden anzupassen, als einen wichtigen Schritt generell hin zum System sehen. Auch wurde die Form des Xiaopin als eine Kernweise der Probe neu gelernt. Diese Methode, die auf der Ebene der Praxis das Stanislawski-System am besten repräsentieren kann, führten die Regisseure und Schauspieler am Volkstheater Beijing in späteren Proben weiter.

Außer den obigen Punkte, die sie vom Experten im Verlaufe der Proben direkt gelernt hatten, probierten die Regisseure und Schauspieler noch zwei andere Methoden des Stanislawski-Systems aus. Die erste war die Aufmerksamkeit auf die Innenwelt (内部集中注意). So erzählte ein Schauspieler vor anderen eine seiner eindrucksvollsten Erfahrungen, er muss möglichst versuchen, nicht von den Zuschauern abgelenkt zu werden, sondern sich auf sich selbst zu konzentrieren, durch die Erinnerung an die vorgeschlagene Situationen Schritt für Schritt folgerichtig die entsprechende Stimmung zu erregen. „Die Darstellung auf der Bühne

³⁶² Protokolle: 12/42: 4-5.

soll man Phantasie verbunden sein, man muss jede Einzelheit durch Erinnerung erleben, jede Handlung braucht einen Wunsch.³⁶³ Das Hauptziel dieser Übung war, dass der Schauspieler folgerichtig als Rolle leben konnte, dadurch wurde das Problem, die Gestalt zu übertreiben, gelöst.

Die theoretische Begründung dieser Methode war eigentlich ähnlich der Beschreibung, die Stanislawski im sechsten Kapitel, „Aufmerksamkeit auf der Bühne“, in *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* erwähnt. „Wir schaffen uns also erst Vorstellungsbilder in unserem Innern: [...] Dann wird durch diese Vorstellungen die innere Reaktion eines der fünf Sinne angeregt, und darauf fixieren wir unsere Aufmerksamkeit endgültig.“³⁶⁴ Die Vorstellungsbilder sollen sehr ausführlich und konkret sein, „versuchen Sie nicht nur, die Gerichte zu sehen, sondern auch das Geschirr, in dem sie gereicht wurden, das Arrangement auf dem Tisch. Besinnen Sie sich auf die Gedanken, auf das Empfinden, das das Tischgespräch in Ihnen ausgelöst hat, an den Geschmack der Speisen.“³⁶⁵ Durch diese Methode können Schauspieler viele emotionale Materialien sammeln. Als das Ziel des Schaffens wird „das geistige Leben der Rolle daraus zusammengesetzt.“³⁶⁶ Mit dieser Übung war der Wunsch verbunden, durch Erinnerung und Phantasie die ausführlichen und konkreten Vorstellungsbilder aufzubauen, dann folgerichtige Empfindung anzuregen, schließlich Befinden für die Rolle zu erlangen. Wenn man dies mit der Übungspraxis des Volkskunsttheaters Beijing vergleicht, wird der Unterschied überdeutlich nicht. Denn der Prozess des Erzählens bewirkte die Erinnerung, es galt auch die vorgeschlagenen Situationen zu berücksichtigen, die Vorstellungsbilder aufzubauen und weiter Stimmung zu wecken. Dann das Ziel war, durch die folgerichtige Aufmerksamkeit ein Befinden zu entwickeln, auch durch das Sammeln von emotionalem Material. Der Regisseur Xia Chun sagte: „Wenn du heute Prügel bezogen hast, sollst du das Gefühl ‚Prügel beziehen‘ im Geiste bewahren.“³⁶⁷

³⁶³ *Protokolle*: 22/42: 1-2.

³⁶⁴ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* (1), S.106.

³⁶⁵ Ebd., S.109.

³⁶⁶ Ebd., S.116.

³⁶⁷ *Protokolle*: 18/42: 1.

Das konnte quasi die Identität von Verlauf und Ziel beweisen.

Die zweite Methode war die Übung Spiel ohne Requisiten (无实物练习) – genau eine Übung aus *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, um durch die präzise und folgerichtige Handlung von außen das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glaube anzuregen. Dem vergleichbar waren die Ziele dieser Übung am Volkskunsttheater Beijing, also „durch diese Übungen können die Schauspieler die Logik und die Reihenfolge der Handlung richtig beherrschen.“³⁶⁸ Daher muss man nicht nur die Richtigkeit der Handlung, sondern auch die unsichtbaren Requisiten berücksichtigen, zum Beispiel das Gewicht und die Größe eines Glases. Aber ihr Hauptziel war vielleicht ein etwas anderes als im System – nicht zuerst das wahrhaftige und glaubhafte Gefühl anzuregen, sondern die Übertreibung abzubauen. Aber auf jeden Fall waren Richtung und Ergebnis gleich.

Kurzum, diese 42 Proben des sowjetischen Experten Kulnev lösten zwei große Probleme der Auffassung und Schauspielweise des Volkskunsttheaters. Eines davon war, nicht alles nur auf die Gestalt, sondern sich auch auf die inneren Schritte zu konzentrieren. Die Begründung des Handelns hinterließ einen tiefen Eindruck bei ihnen. Das andere Problem bestand darin, die Handlungslinie (oder durchgehende Handlung) zu betonen und ein Xiaopin zu verwenden, um die Trennung zwischen Erleben und Verkörpern aufzulösen, die auch den Schauspielern konkret zeigte, wie sie sich in die Rolle einleben könnten.

Was aber am interessantesten ist, obwohl diese Proben von *Yegor Bulichov und die Anderen* für das Volkskunsttheater Beijing enorm wichtig waren, fanden die Aufführungen keine so positiven Beurteilungen. Das Stück wurde nur 19 Mal gespielt, und nie wieder aufgenommen. Im Vergleich zur Häufigkeit anderer Aufführungen war dies wenig. Auch wenn man die wichtigen Inszenierungen dieses Theaters betrachtet, wird diese Produktion meist ignoriert. Warum? Vielleicht kann der Schlussbericht „Kritik der Aufführung von *Yegor Bulichov und die Anderen*, von chinesischen Zuschauern“ (中国观众对“布利乔夫”的反映), der vom Volkskunsttheater Beijing zusammengestellt wurde, Auskunft geben: „Ein paar

³⁶⁸ Protokolle: 18/42: 1.

Zuschauer meinten, dass es keine Bourgeoisie in China gab, die mit Bulichov im Stück vergleichbar wäre. Daher war für sie diese Figur nicht glaubhaft.³⁶⁹ Man kann vielleicht den Grund genau darin vermuten, dass Bulichov humorvoll und weise, auf jeden Fall als ein guter Mensch präsentiert wurde, und nicht dem Bösen seiner sozialen Klasse entsprach.

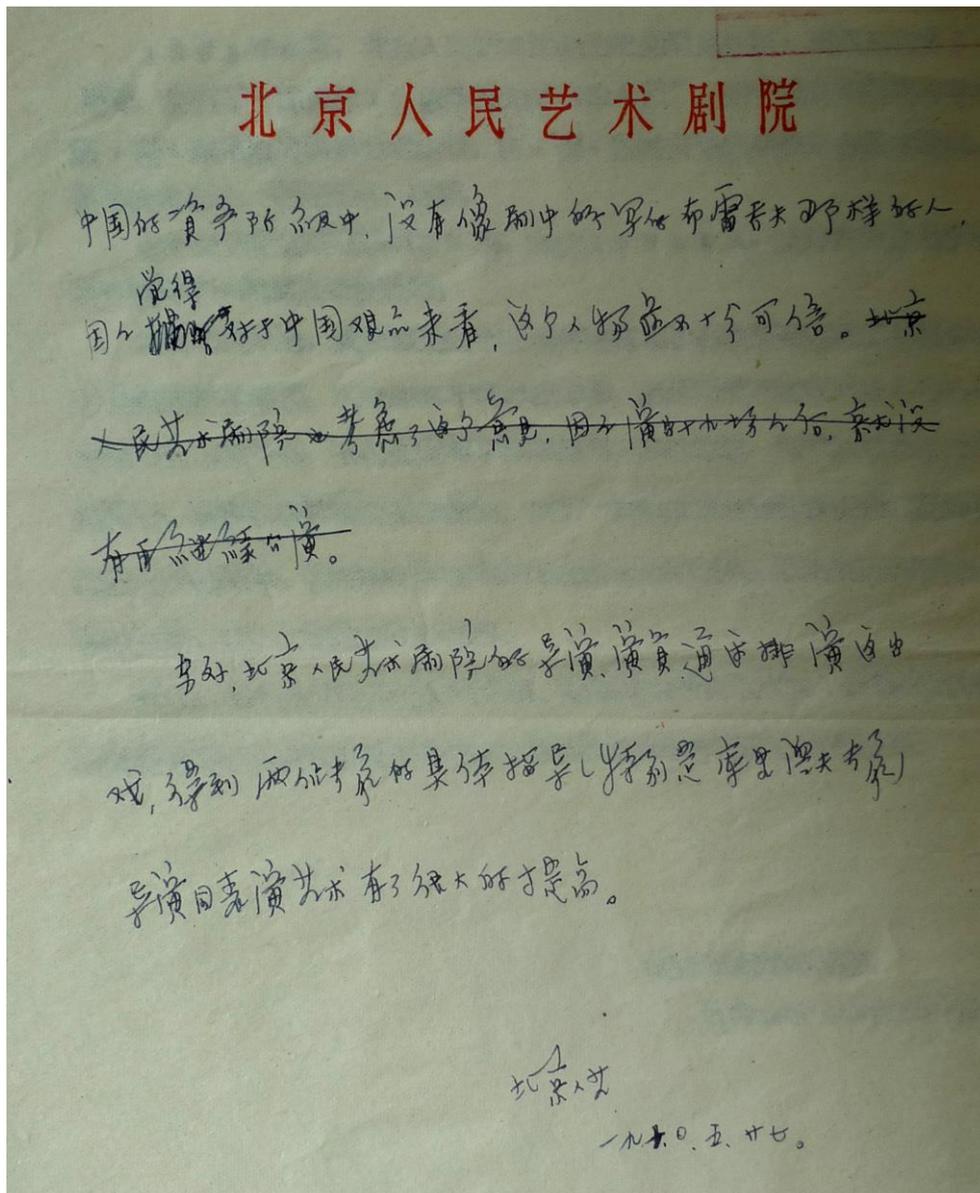


Abb. 24: Der Schlussbericht „Kritik der Aufführung von chinesischen Zuschauern“.

³⁶⁹ Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): „Kritik der Aufführung von Yegor Bulichov und die Anderen, von chinesischen Zuschauern“ (中国观众对“布利乔夫”的反映), Beijing 1960.

Neben den erkannten Problemen und all dem Gelernten ist da noch ein Punkt, der berücksichtigt zu werden verdient – die Anwendung in der Zukunft. Im letzten Teil, Handlung und szenische Anordnung, kann man bereits erkennen, dass wohl die Psychotechniken des Stanislawski-Systems eine entscheidende Rolle spielen, aber man vernachlässigt auch nicht, durch entsprechende Handlungen, die für den Zuschauer sichtbar sind, die Innenwelt darzustellen. Dieser Schwerpunkt hat nun mit der Forderung zu tun, die Darstellungsweise auch verstärkt von Seiten der Zuschauer zu berücksichtigen. In den vorangegangenen Analysen war häufig zu erkennen gewesen, dass sich die chinesischen Regisseure und Schauspieler intensiv mit dem Phänomen der Zuschauerorientierung beschäftigt hatten. Als Problem konnte es nicht mehr einfach abgetan werden, da sich auf jeden Fall bereits viele negative Erfahrungen angesammelt hatten. Wenn sie also in der Zeit nach Kulnev ihre Aufmerksamkeit wieder auf diesen Bereich lenken, könnten sie sicher eine genauere Zustandsklärung erstellen.

Diesen Teil im Zusammenhang mit dem Verkörpern – die Schnittmenge zwischen Schauspieler und Zuschauer – hatten die Chinesen eigentlich aus ihrem traditionellen Musiktheater bereits längst gekannt und angewendet; beispielsweise durch Gesten, Gangart, Handlungen und szenische Anordnungen ein Geschichte zu erzählen und die Innenwelt der Figuren auszudrücken. Sie konnten auf viele ausgezeichnete Ergebnisse zurückblicken. Wenn es nun einen Tag gäbe, an dem die Regisseure und Schauspieler am Volkskunsttheater Beijing wieder das besondere traditionelle Verkörpern und die gewohnten Zuschauer berücksichtigen, sowie die Methode, die sie vom Experten gelernt hatte, nicht als die alleinige Lösung ansehen, so würden sie in einer Verknüpfung von beiden vielleicht ein neues Theater, mit neuen Ästhetiken und Schauspielweisen finden. Das traditionelle Musiktheater wäre eine gute Quelle. Sie könnte vielleicht in Anlehnung und in Kombination mit den psychischen Techniken des Stanislawski-Systems eine eigene Entwicklung wagen. An diesem Tag könnte man getrost sagen, dass der Traum der Gründungsväter des Volkskunsttheater Beijing verwirklicht ist. Im Folgenden werde ich zu klären versuchen, wie sie auf der Basis des Stanislawski-Systems nach einer chinesischen Prägung strebten.

3. Die Folgezeit. Das Stanislawski-System vertiefen und eine Annäherung an das traditionelle Musiktheater versuchen, um das Sprechtheater chinesischer Prägung aufzubauen – am Beispiel von *Das Teehaus* (1958), von Lao She, und *Wu Zetian* (1962), von Guo Moruo

Im vorangegangenen Kapitel habe ich aufgezeigt, was der sowjetische Experte Kulnev überhaupt den Regisseuren und Schauspielern in den Probe – die auch eine Art Unterricht war – beigebracht hat; in diesem Kapitel werde ich mich auf die Zeit nach Kulnev in Beijing konzentrieren, um zu untersuchen, ob es tatsächlich Änderungen in der Proben- und Schauspielweise gab, und was diese Änderungen waren. Außerdem werde ich meinen Blick darauf richten, wie die chinesischen Theaterleute auf der Basis des Stanislawski-Systems versuchten, das Sprechtheater chinesischer Prägung aufzubauen, und zu welchen Ergebnissen dies führte.

Für die Analyse werde ich zwei Inszenierungen als Beispiele nehmen, *Das Teehaus* (1958), von Lao She, und *Wu Zetian* (1962), von Guo Moruo. Im Jahrzehnt von 1956 bis 1966 gab es nicht nur diese zwei erfolgreichen Werke, sondern auch ein paar Inszenierungen mehr, die bis heute sehr beliebt und häufig wieder aufgenommen werden, nämlich *Sonnenaufgang* (日出) (1956), von Cao Yu, *Der Rikscha Kuli* (骆驼祥子) (1957), von Lao She, *Guan Hanqing* (1958), von Tian Han, *Cai Wenji* (1959), von Guo Moruo. Aber ich werde *Das Teehaus* und *Wu Zetian* als die Hauptmaterialien betrachten, meine Gründe dafür sind:

Erstens, der Stil der Werke, der am Volkskunsttheater Beijing von Anfang an eine wichtige Rolle spielte. Man kann sich noch daran erinnern, dass die „Großen Vier“ im Verlaufe des legendären 42-stündigen Gespräch bei der Gründung des Theaters entschieden hatten, das Moskauer Künstlertheater als Vorbild zu nehmen, das heißt, sie wollten sich nicht nur an der stanislawskischen Schauspielweise orientieren, sondern auch anderen Aspekte, beispielsweise den Schauspielstil des Theaters, das Verwaltungssystem und vieles mehr, übernehmen. Weil sie das

Moskauer Künstlertheater für eine ideale Kombination zwischen Dramatiker, Regisseur und Theater hielten, berücksichtigten sie dann auch vor allem dessen Dramatiker und ihre Werke. In den 1950er Jahren standen aber auch die drei chinesischen Dramatiker Guo Moruo, Lao She und Cao Yu in enger Verbindung mit dem Volkskunsttheater Beijing. Sie hatten für dieses Theater viele bekannte Stücke geschaffen, in einem je eigenen typischen Stil. Die Werke von Guo Moruo waren meist historische Stücke (历史剧), deren Figuren und Taten geschichtlichen Ereignissen entstammten. So war Cai Wenji eine berühmte Dichterin der Östlichen Han-Dynastie, das Stück *Cai Wenji* basiert auf einer Geschichte über Mongolen und Han-Chinesen. Es war nicht Guo Moruos Hauptziel, diese historische Ereignisse und Figuren korrekt wiederzugeben, sondern er beabsichtigte, durch sie die aktuelle Lage seiner Zeit zu reflektieren. Sein dichterischer Stil zeugte von großer Leidenschaftlichkeit, die den vielen langen emotionalen Monologen seiner Figuren zu Grunde lagen, dafür ignorierte er deren Authentizität. Diese Versdramen waren für Jiao Juyin und das Volkskunsttheater Beijing eine geeignete Vorlage, um die chinesische Prägung des Sprechtheaters auszuprobieren, weil die Texte von Guo Moruo dem Stil des traditionellen Musiktheaters entsprachen, das als die Quelle der Inspiration beim Experimenten mit chinesischen Elementen gesehen wurde. Seit der Inszenierung seines Stücks *Hu Fu* (1957), als der ersten Probe der chinesischen Prägung des Theaters, stand jedes Stück unter besonderer Beobachtung, wie weit es sich für genannte Experimente eignet.

Im Vergleich zu den Versdramen von Guo Moruo war der Stil der Werke von Lao She wesentlich realistischer. Seine Figuren entstammten dem Alltag, mit seinen vielfältigen Berufen und verschiedensten Charakteren. Er ließ sie oft an einem gemeinsamen Ort leben, und konnte schon durch die Rollentexte ihre verschiedenen Persönlichkeiten repräsentieren. Er beschränkte sich aber nicht nur auf die vielfältigen Menschenschicksale, sondern versuchte, durch deren Leben das ganze gesellschaftliche Umfeld zu beschreiben. Daher kann man in seinen Stück viel über die verschiedenen Figuren und deren Leben erfahren, und auch ihre sozialen Schwierigkeiten verstehen. Seine Werke zeichnete noch das Merkmal schwacher

dramatischer Konflikte aus, sie glichen eher einer Prosaerzählung, zielten nicht darauf, durch Spannung die Zuschauer im Bann zu halten, die Handlungen waren nur lose miteinander verbunden – und daher den Werken Tschechows ähnlich. Aus diesem Grunde verlangten diese Stücke vom Schauspieler keine oberflächliche Darstellung oder Übertreibung, sondern dass er die Figur und ihre Eigenschaften tief beherrscht, und begründet handelt. Daher konnte das Stanislawski-System den chinesischen Schauspielern viel helfen, sie vermochten durch die Proben von Lao Shes Stücken das System zu lernen und anzuwenden. Lao Shes repräsentative Werke im Bereich des Dramas waren *Der Drachenbartkanal*, *Der Rikscha Kuli* und *Das Teehaus* (1958).

Cao Yu rezipierte die bedeutenden europäischen und amerikanischen Dramen – von der griechischen Antike bis Shaw und O’Neill – sein Stil ist nicht leicht als Einheit zu überblicken. So zeigt *Das Gewitter* (1934) eine Schicksalstragödie in einer Familie der Oberschicht; *Sonnenaufgang* (1936) stellt durch eine Kurtisane und die um sie lebenden vielfältigen Menschen deren Leben und die Gesellschaft dar. Obwohl *Wildnis* (原野) (1936) anfangs als ein Stück über einen Bauern und seinen Kampf gesehen wurde, dominierten in den Diskussionen bald die Themen Rache und Liebe – also Menschlichkeit. Auf jeden Fall waren seine Stücke wegen ihrer stringenten Struktur, den glaubhaften Gestalten und deren tiefen Konflikten für die Schauspieler eine besondere Herausforderung. Daher war das Stanislawski-System, das die Begründung der Handlung so sehr betonte, für sie eine bevorzugte Schauspielweise.

Bezüglich der Stile dieser Werke kann man den Eindruck erhalten, dass manche Dramen für das Experiment chinesische Prägung nützlicher waren, während andere eher zu 100 Prozent nach dem originalen Stanislawski-System geprobt wurden. Ob also ein Regisseur ein Stück mit chinesischer Prägung inszenieren soll, kommt es auf den Stil der Vorlage an. Jiao Juyin meinte dazu:

Wenn sich ein Regisseur mit den Werken unterschiedlicher Dramatiker beschäftigt, um ihrem Stil zu entsprechen und diesen sogar noch stärker zu betonen, muss er sehr

genau überlegen, welche Form er verwendet. Bei Stücken von Guo Moruo, Tian Han oder Yang Hansheng kann er sich mehr der Form des traditionellen Musiktheaters anlehnen, und so den Stil des Dramatikers und des Werks bewahren. Bei Stücken von Xia Yan, Cao Yu oder Chen Baichen (陈白尘), ist es wahrscheinlich empfehlenswert, die Eigenschaften des Sprechtheaters zu nutzen, um der Eigenart ihrer Werke zu entsprechen. Die Schauspielsweisen des traditionellen Musiktheaters ist eher für dichterische Werke geeignet, die weder eine komplizierte Handlung, noch eine stringente Logik aufweisen, ferner nicht wesentlich die Handlung und die Gedanken der Figuren betonen, sondern mit großer Leidenschaft von Anfang bis Ende konsequent ablaufen. Auf diese Weise können ihre literarischen und dramatischen Eigenschaften sowie die Schönheit des emotionalen Ausdrucks verstärkt werden. Aber obwohl die Werke von Tschechow auch keine komplizierte Handlung auszeichnet, und wie ein paar zusammengesetzte Abschnitte des Lebens erscheinen, wenig dramatisch, oberflächlich erscheinend und auch ohne Logik, ist tatsächlich das, was der Dramatiker betont, nicht die äußere Handlung der Figuren, sondern die psychologisch durchgehende Linie der Innenwelt. Für diese Stücke ist die Form des traditionellen Musiktheaters nicht eignet, weil ihr spezieller Stil hier nichts ausrichten kann.³⁷⁰

Aus dem gleichen Grund, dass man den Versuch einer chinesischen Prägung betrachten möchte, soll bei der Auswahl zuerst der besondere Stil der dramatischen Ausgangswerke auf Grund zweier Aspekte berücksichtigt werden. Einerseits werden relativ realistische Werk gewünscht, so brauchen die Schauspieler nicht wegen der vielen Monologe mit starker Leidenschaftlichkeit übertreiben, sondern sie können nach den vorgeschlagenen Situationen begründet und folgerichtig handeln; und es soll sich die Möglichkeiten bieten, quasi chinesische ästhetische Elemente einzubauen. Nach diesen Kriterien wurden *Das Teehaus* und *Wu Zetian* ausgewählt – weil *Das Teehaus* zuerst ein realistisches Stück ist, wie *Der Drachenbartkanal*, aber wegen seiner prosaischen Struktur die Möglichkeit eröffnet, mit chinesischen Elementen zu proben. *Wu Zetian* als ein historisches Stück von Guo Moruo, weist nicht viele lange Monologe ausgeprägter Leidenschaftlichkeit auf, sondern war auch eher realistisch gearbeitet, dementsprechend wurde die übertriebene Darstellungsweise des traditionellen Musiktheaters nicht verwendet. Kurz, diese zwei Stücke kamen wegen ihrer sich überkreuzenden Stile von realistischen und

³⁷⁰ Jiao: „Eine Diskussion über die chinesische Form und den Stil des Sprechtheaters“, S.106f.

dichterischen in die endgültige Auswahl.

Zweitens, die Regisseure und Schauspieler dieser zwei Inszenierungen. Viele Mitwirkende dieser zwei Musterinszenierungen hatten bereits 1955-1956 an Kulnevs Proben von *Yegor Bulichov und die Anderen*, teilgenommen – Zheng Rong, Yu Shizhi, Ying Ruocheng, Lan Tianye, Tong Chao (童超), Hu Zongwen (胡宗温), Zhu Lin (朱琳) usw., Jiao Juyin und Xia Chun als Regisseure. Es spricht dafür, diese Theaterleute des Volkskunsttheater Beijing zu studieren, wenn man sich mit dem Stanislawski-System nach dem sowjetischen Experten beschäftigen will.

Drittens, der Effekt dieser zwei Inszenierungen. *Das Teehaus*, eine der repräsentativsten Inszenierungen des Volkskunsttheater Beijing, wird auch heute noch aufgeführt. Das Stück, seine vielfältig gestalteten Figuren, sowie die Schauspiel- und Regieweise werden als Vorbild des Sprechtheaters chinesischer Prägung verstanden. Im Jahr 1980 war es im Rahmen einer Tournee auch in Westdeutschland, Frankreich und in der Schweiz zu sehen. Da wurde zum ersten Mal chinesisches Sprechtheater im Ausland aufgeführt, der große Erfolg bewies, dass ein realistisches Theater mit chinesischer Prägung funktionierte. Obwohl *Wu Zetian* nicht derart überzeugte, muss es aber als der Versuch einer chinesischen Prägung in der Spätphase gesehen werden – und sicherlich war es gereifter als viele Versuche zuvor, was die Auffassung betrifft, auf welche chinesischen Kunstelemente zurückzugreifen ist, und wie die Verschmelzung dieser Elemente mit dem Stück gelungen ist. Das darf man nicht ignorieren, wenn diese Fragen aktuell werden. Hinzuzufügen ist, dass diese zwei Produktionen jeweils eine wichtige Inszenierungsrichtung auch des heutigen Volkskunsttheater Beijing repräsentieren, nämlich den Beijing-Geschmack (京味儿) und das Gelehrte-Thema (文人戏).

Zusammenfassend ist zu sagen, der Grund, warum ich diese zwei Inszenierungen ausgewählt habe, um das Thema realistisches Theater chinesischer Prägung zu analysieren, ist nicht nur in der Berücksichtigung des theatralen Personals und von deren Gestaltung der Theaterzukunft zu suchen, sondern auch in deren besonderem Charakter als der Überkreuzung von Stilen.

Vor der Analyse ist es nötig, die zwei Stücke kurz vorzustellen. *Das Teehaus*, in

drei Akten, wurde von Lao She 1957 verfasst, es stellt durch den Wandel des Yu-Tai Teehauses (裕泰茶馆) und den Veränderungen des Wirts und der Kunden, die verschiedene Berufe und Eigenschaften aufweisen, den Zustand der chinesischen städtischen Gesellschaft in den drei Phasen Endzeit der Qing Dynastie (1898), Kriege zwischen den Warlords (ca. 1918) und Befreiungskrieg (ca. 1948) dar. Der Wirt, Wang Lifa (王利发), versucht Verschiedenstes, um den Zustand des Teehauses zu verbessern oder zumindest zu erhalten, er wird schließlich auf Grund der katastrophalen Situation der Gesellschaft in den Selbstmord getrieben. Qin Zhongyi (秦仲义), der Vermieter des Teehauses, versucht als Unternehmer die sozialen Zustände zu verbessern, und geht dabei bankrott. Chang Siye (常四爷), ein ehemaliger Adelige der Qing-Dynastie, musste sich nach deren Untergang mit harter Arbeit durchschlagen. Song Erye (松二爷), ebenfalls ein Adelige, ein Genussmensch und faul, kann sich der neuer Situation nicht anpassen, am Ende verhungert er. Es kommen noch viele andere Figuren vor, wie Masern Liu (刘麻子), ein Menschenhändler, Er Dezi (二德子), ein Ringer, Kang Liu (康六), ein armer Bauer, Eunuch Pang (庞太监), der eine Frau sucht, Ma Wuye (马五爷), ein Anhänger des Christentums und davon existentiell abhängig, usw. Diese vielfältigen Menschen machen das Leben im Teehaus aus.



Abb. 25: Die Hauptfiguren Qin Zhongyi, Wang Lifa und Chang Siye (daneben Song Erye) im 1. Akt.



Abb. 26: Die Hauptfiguren Qin Zhongyi, Wang Lifa und Chang Siye im 3. Akt.

Guo Moruos *Wu Zetian*, in vier Akten, stammt aus dem Jahr 1960. Wu Zetian war die einzige Kaiserin in der Geschichte Chinas, sie entmachtete den Tang-Kaiser und gründete die kurzlebige Zwischen-Zhou-Dynastie. Während ihrer Herrschaft von 690-705 führte sie ein paar bemerkenswerte Maßnahmen durch, etwa Verbesserungen im Bereich der Landwirtschaft, weiters verringerte sie die Fronzahlungen, war gegen Krieg eingestellt, ernannte Beamte nach deren Fähigkeiten, und ermöglichte ein gewisses freies Maß an Meinungsäußerungen. Diese Neuerungen waren einerseits nützlich für die Ökonomie und Politik – auch deswegen hatte sie viele Talente aus niedrigen Schichten gefördert –, andererseits führte ihre Politik dazu, dass die Interessen von Adelligen und traditionellen Beamten vernachlässigt wurden. Sie ließ ein paar Beamte hinrichten, um ihre Macht zu festigen und Härtemaßnahmen durchzuführen. Das verstärkte die Unzufriedenheit vieler gesellschaftlicher Gruppen. Der Dramatiker nimmt diese Unzufriedenheit als Hintergrund und verhandelt die historischen Ereignisse um Shangguan Waner (上官婉儿), der Enkelin des von Wu Zetian getötet Shangguan Yi (上官仪). Auch sie wurde dann von der Kaiserin wegen ihrer Talente gefördert, schließlich vergab sie dem Marionetten-Mörder Zhao Daosheng (赵道生), der im Auftrag der Putschisten Kanzler Pei Yan (裴炎) und Dichter Luo Binwang (骆宾王) gehandelt hat. Die Auffassung überwiegt aktuell, dass die weise, tolerante und starke Kaiserin die Gesellschaft insgesamt und besonders in moralischer Hinsicht verbessern konnte.

Im Folgende werde ich hauptsächlich an diesen zwei Inszenierungen erklären, wie die Regisseure und Schauspieler am Volkskunsttheater Beijing mit dem Stanislawski-System probten, und – nachdem Kulnev die Missverständnisse und Fehler korrigiert hatte –, wie sie auf dieser Basis weiter versuchte, ein realistisches Theater chinesischer Prägung aufzubauen.



Abb. 27: Shangguan Waner, Kanzler Pei Yan und die Kaiserin.

3.1. Weiterführung und Überdenken des Stanislawski-Systems

Um diese Frage schrittweise zu antworten, werde ich meine folgende Arbeit in zwei Abschnitte aufteilen, jeweils woran wurde angelehnt und was wurde übergedacht.

3.1.1 Weiterführung des Stanislawski-Systems

Als Jiao Juyin am 21. Januar 1962 für die Regisseure, Schauspieler und Bühnenbildner den Vortrag „Wie erschafft der Schauspieler eine Rolle“ hielt, meinte er „Eine Handlung hängt mit den drei Hauptsachen zusammen: Was ist zu tun? Warum ist es zu tun? Wie ist es tun? Ich kann nur über die ersten Zwei Überlegungen

anstellen. [...] Aber es ist unmöglich, eine Antwort auf das ‚Wie ist es zu tun‘ zu fordern; Es ist auch falsch, dass man zu Hause im Voraus jede Handlung vorbereitet. Auf der Bühne, nach der Wechselbeziehung zwischen den Figuren, werden sich die konkreten Handlungen automatisch einstellen.“³⁷¹ Sofort erinnert sich der Leser hier an Kulnevs Schritte, die ebenfalls für die Meinung stehen, dass der dritte Schritt von den zwei vorangegangenen angeregt werden soll. Einerseits bedeutete das, die Wichtigkeit der Aufgabe der Figuren und die Begründung jeder Handlung zu berücksichtigen, andererseits beweist es, dass nicht nur Wechselbeziehung zwischen den Schauspielern, sondern auch die vielfältigen Möglichkeiten im Rahmen einer Probe wesentlich sind.

Das war kein Einzelfall. Jiao Juyin hatte sein Verstehen des Wesens des Stanislawski-Systems aktualisiert, für ihn galt nun, „die grundlegenden Prinzipien bezüglich des künstlerischen Schaffens im Stanislawski-Systems sind die Überaufgabe, die durchgehende Handlung und die vorgeschlagene Situation. Die vorgeschlagene Situation steht für die durchgehende Handlung, die durchgehende Handlung für die Überaufgabe.“³⁷² Daraus kann man schließen, dass sich nicht nur über die paar Schwerpunkte, sondern auch über die Beziehung zwischen diesen wichtigen Elementen eine neue eingehende Kenntnis verbreitet hatte. So ist mit Recht zu behaupten, dass die Unterweisung durch den sowjetischen Experten 1955-1956 Jiao Juyin doch sehr stark in seiner Proben- und Schauspielweise beeinflusst hatte.

Ein anderes Beispiel stammt aus einem Artikel von Xia Chun, der darin die Schritte und das Leitprinzip des Schaffens vorstellte, als er 1958 mit Jiao Juyin gemeinsam *Das Teehaus* inszenierte: „Wir waren der Meinung, die Inszenierung muss eng mit der Echtheit des Lebens verbunden sein, alle Schauspieler müssen das Leben als Ausgangspunkt nehmen, dann in den vielfältigen Phantasien über das Leben, und durch das tiefe Erleben das Befinden als Rolle erhalten. [...] Auf dieser

³⁷¹ Jiao, Juyin: „Wie der Schauspieler eine Rolle erschafft“ (演员如何创造角色), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.3, S.149f.

³⁷² Jiao: „Eine Diskussion über die chinesische Form und den Stil des Sprechtheaters“, S.94.

Basis sollen Schauspieler eigene Xiaopin-Übungen entwerfen. Das ist für die spätere Probe sehr nützlich. Die hinzugefügten Figuren und Einzelheiten in allen Akten entstammten den Xiaopin. Jeder Kunde im Teehaus im ersten Akt sollte eine konkrete Gestalt sein, das heißt, jeder verfügt über eine besondere Abstammung, über Familie, Beruf, Lebensgewohnheit, Hobby und ein Ziel, warum er ins Teehaus kommt. Die Beziehung zwischen ihm und den Kunden am gleichen Tisch soll auch klar sein... jeder muss etwas zu tun haben, etwas reden können. [...] Aber das ist nur Leben, noch kein Drama. [...] So versuchte Jiao Juyin, sich an die Methode des traditionellen Musiktheaters anzulehnen.³⁷³ In seiner Erinnerung wurden einige Punkte geklärt:

Erstens, das Leben als Quelle wurde weiterhin betont. Diese Anschauung bedeutete eigentlich nichts anderes als zuvor die Wichtigkeit des Lebens für Jiao Juyin bei der Probe von *Der Drachenbartkanal*. Aber zu berücksichtigen ist, ein Leben auf der Bühne wurde nicht mehr authentisch gefordert, sondern es sollte nur noch repräsentiert werden. Das stellt eine deutliche Abweichung vom früheren Ziel der Aufführung dar. Neben dem Leben, das noch weiter eine große Rolle spielte, wurden auch Phantasie, Erleben und das Befinden als Rolle gleichzeitig betont.

Zweitens, die Methode der Xiaopin-Übungen, die in den Proben von Kulnev häufig eingesetzt wurde, fand eine intensive Weiterführung. Wie Kulnev angeregt hatte, wies auch Xia Chun darauf hin, dass sich die Schauspieler durch Xiaopin eine Rolle annähern sollen. Auffällig ist dabei, für ein Xiaopin konnten sogar vollkommen fremde Figuren hinzugefügt werden. Im Vergleich zu Kulnev, für dessen Übungen quasi neue vorgeschlagene Situationen verwenden werden durften, waren diese kreativen Prozesse am Volkskunsttheater Beijing noch viel freier. Das war akzeptierbar, weil einerseits die hinzugefügten Figuren als Kunden des Teehauses fungierten, an der Haupthandlung des Stückes nichts änderten, andererseits entsprachen diese Ergänzungen dem eigentlichen Bestreben eines Teehauses,

³⁷³ Xia, Chun: „Nachwort des Regisseurs von *Das Teehaus*“ (《茶馆》导演后记), in: *Textsammlung: Szenische Kunst: Das Teehaus* (《茶馆》的舞台艺术), Beijing 2007, S.24fff.

möglichst mehr und mehr Kunden anzuziehen. Außerdem war der Stil des Stückes *Das Teehaus* unterschiedlich von *Yegor Bulichov und die Anderen*, die Figuren lebten nicht in einer Familie, sondern in der Öffentlichkeit, daher stand die Möglichkeit immer offen, jemanden hinzuzufügen, solange dieser der Thematik des Stückes entsprach.

Drittens, das Ziel, nicht ein mit dem Alltag zu identifizierendes Leben auf der Bühne zu zeigen, sondern ein repräsentatives Leben darzustellen, wurde durch die Arbeit mit chinesischen Elementen erreicht. Die konkreten Methoden werde ich später in zweitem Abschnitt weiter erklären.

Im Folgenden stehen zuerst jene Teile an, die vom sowjetischen Experten Kulnev gelernt und von früher bewahrt wurden – die Wichtigkeit der Begründung, die Handlung und das Lebens.

3.1.1.1 Die Wichtigkeit der Begründung

Als Kulnev am Volkstheater Beijing probte, war die Begründung die Hauptaufgabe für die Schauspieler bei der Stückanalyse und Probe. Konkret hieß es, auf der Ebene der Stückanalyse die Wünsche der Figuren zu finden, ferner Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Stückes zu ergänzen und Vorstellungsbilder zu formen. Auf der Ebene der Probe sollte jenseits der Handlung eine Begründung vorhanden sein, oder umgekehrt muss man für seine Handlung, die von Anderen bestimmt wurde, eine Begründung finden. In der Probe von *Das Teehaus* war diese Auffassung auch überall sichtbar.

Jiao Juyin verlangte von Schauspielern, „außer, dass jeder in einer konkreten Situation Gefühle haben muss, soll er auch vom damaligen sozialen Leben, den Familien und dem Leben der Kunden konkrete Vorstellungsbilder entwickeln.“³⁷⁴ Als Regisseur maß er nicht nur dem Stück und den vorgeschlagenen Situationen große Bedeutung bei, sondern er ließ auch die Schauspieler jene Teile, die nicht vom

³⁷⁴ Jiao, Juyin: „Gespräch über die Proben des ersten Aktes von *Das Teehaus*“ (排演《茶馆》第一幕谈话录), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.3, S.69.

Dramatiker stammen, selbst vervollständigen. Entscheidend war, dass diese Ergänzungen zu konkreten Vorstellungsbildern in jedem Schauspieler beitragen sollten. Das ist ein großer Unterschied zu früher. Damals war auch eine Biografie der Figuren gefordert worden, aber nur als eine schriftliche Arbeit, das heißt, wahrscheinlich wurde mit den Gedanken, die weniger mit den Emotionen als mit den Handlungen im Zusammenhang standen, relativ rational umgegangen. Dagegen wurden jetzt umfassende Vorstellungsbilder gefordert.

Nicht nur der Regisseur, sondern auch die Schauspieler waren sich bewusst, dass die Begründung ein Muss ist. Zum Beispiel sagte Li Xiang: „Jede Handlung ist nicht nur Bewegung der Muskeln, sondern auch eine psychische Handlung, die von Wünschen und Gedanken erfüllt wird.“³⁷⁵ Oder Huang Zongluo (黄宗洛) : „Wie man durch entsprechende psychische und physische Handlung den Rollentexten Lebendigkeit verleihen kann, dass sie nicht nur einen klaren Rhythmus, sondern auch einen starken Effekt mit sich bringen, ist jener akademischen Grundlage verpflichtet, dass man die Figur und die vorgeschlagenen Situationen ausführlich erleben muss. So kommt jeder ins Teehaus, aber die Art und Weise, Tee zu trinken, sind extrem unterschiedlich. Du trinkst auf diese Weise, er auf jener, anfangs so wie diese, am Ende wie jene. Wie trinkt man in einer Hochstimmung, wie bei Frustration, wie, wenn man mit einem Zufall konfrontiert ist, usw.. Wird bei der Probe halbherzig Tee getrunken, kann man sich in die vorgeschlagenen Situationen nicht einleben, das richtige Befinden der Rolle wird auch nicht vorherzubestimmen sein. Wenn jemand hierher kommt, um den Tee zu genießen oder um etwa eine bestimmte Aufgabe zu erledigen, trinkt er Tee bestimmt auf eine spezielle und entsprechende Weise.“³⁷⁶

Dieses Bewusstsein der Begründung kann man dann auch in der konkreten Probe sehen. Bei Kulnev war die Xiaopin-Übung vor dem ersten Akt oder zwischen den Akten sehr wichtig, auch Huang Zongluo, der in *Das Teehaus* Song Erye spielte,

³⁷⁵ Li, Xiang: „Li San – Trotzdem es eine kleine Nebenrolle ist, werde ich sie umsichtig darstellen“ (词少, 事多, 也要演好——李三的创作札记), in: *Szenische Kunst: Das Teehaus*, S.119.

³⁷⁶ Huang, Zongluo: „Ich lasse es zur lebendigen Rolle werden“ (让角色在自己身上活起来), in: *Szenische Kunst: Das Teehaus*, S.97.

hielt das für berücksichtigenswert, weil er durch diese Art die Rolle kennen und das Befinden erforschen konnte, bevor er im zweiten Akt die Bühne betritt:

Im Stück hat Song Erye nur wenig Rollentext. Ich analysierte nicht nur diese wenigen Rollentexte, sondern widmete auch viel Zeit den Inhalte hinter und außer den Texten, beispielsweise, Was hat er getan, bevor er ins Teehaus kam, Wie ist es mit seiner Familie bestellt, Wie hat er die lange Zeit zwischen den Akten verbracht usw. Zwischen dem ersten und zweiten Akt vergehen zwanzig Jahre. Nachdem die Qing-Dynastie gestürzt wurde, verloren die Adeligen ihre materiellen Grundlagen. Sie mussten sich ihren Lebensunterhalt verdienen. Das war zu schwer für einen Song Erye. Ihm fehlten Kraft und eine besondere Fähigkeit, und obwohl er rechnen und etwas schreiben konnte, war es ihm als einem ehrlicher Menschen unmöglich, sich der komplizierten und dunklen Gesellschaft anzupassen. Er war gescheitert. Nach dem Ausverkauf alle seines Eigentums litt er an Hunger. Auch seine Frau und sein Kind verließen ihn. An diesem Tag – des zweiten Aktes – hatte er die letzte Handvoll Hirse seinem geliebten Vögelchen gegeben, dann ging er mit dem Vogelkäfig zum Ufer des Flusses, um Selbstmord zu begehen, er fand aber keine passende Stelle. Als er an einem Gleis vorbeikam, war dort kein anderer Mensch zu sehen. Er hängte den Käfig auf einen Baum, und legte sich auf das Gleis, da er schon das Geräusch eines herankommenden Zuges hörte. Es schien, als ob das Vögelchen den Selbstmord nicht wollte, weil es aufgeregt flatterte und tschilpte. Deswegen war Song Erye plötzlich weichherzig, er stand wieder auf und staubte seine Kleidung ab. Aber wohin sollte er gehen? Er hatte sich an seinen guten Freund aus dem Teehaus erinnert, Chang Siye, der aber als vermisst galt. Es wird erzählt, dass eine Neueröffnung des Teehauses bevorsteht. Er dachte, dass er vielleicht wegen der Freundschaft mit dem Wirt dort bleiben darf, er könnte ihm bei der Schreibarbeit helfen und dadurch etwas Geld verdienen. Mit diesem Plan ging er langsam zum Yu-Tai Teehaus. Das sind seine Überlegungen beim Auftritt im zweiten Akt. Weil sein Xinxiang sehr konkret ist, habe ich das Gefühl, dass ich nicht mit aufgeklebtem Bart und Kostüm auftrete, sondern dem Leiden des Lebens einer bleiernen Zeit entsprechend.³⁷⁷

³⁷⁷ Huang: „Ich lasse es zur lebendigen Rolle werden“, S.95f.



Abb. 28: Song Erye.

An dieser Ergänzung kann man bemerken, dass seine Vorstellungen sehr ausführlich und konkret waren, zum Beispiel in der Szene des geplanten Selbstmords wurde nicht nur ein konkreter, sondern auch ein sehr sinnlicher Prozess vorgestellt, echt wie die Vorstellungsbilder, wie ein Film, besonders bei der Beschreibung des auf dem Gleis Liegens scheint man das Geräusch des Zuges zu hören. Und obwohl Xinxiang wieder erwähnt wurde, ist es auch nicht schwer, den Unterschied zu früher zu erkennen, Huang Zongluo sagte auch selbst, „sehr konkret“. Tatsächlich war dieses Xinxiang nicht nur eine Gestalt oder ein lebendiger Mensch, sondern verband sich mit seiner psychischen Handlung, die wiederum in einem sehr engen Verhältnis mit

der physischen Handlung sowie den Situationen steht. Daher kann man Xinxiang hier durchaus als ein Vorstellungsbild verstehen.

Der Schauspieler vermochte also mit konkreten Ideen seine Rolle vor dem Akt oder zwischen den Akten zu vervollständigen, und als er die Handlung des Stücks darstellte, konnte er dadurch seine Rolle vielfach begründen. Eine andere Szene kann überschrieben werden mit „Er Dezi Jr. erzählt, wie viel Studenten er schon verprügelt hat“. Die Voraussetzung war, dass er für jeden verprügelten Studenten 50 Cent erhält. Er hatte eben 100 Cent ausgegeben und noch 400 Cent übrig, die Frage war nun, wie viele Studenten hatte er verprügelt. Anfangs fand der Schauspieler Li Yuan diese Frage zu einfach zu beantworten, aber es sollte sehr lange für seine Rolle dauern, das Ergebnis auszurechnen. Daher, um seine Dummheit darzustellen, übertrieb er immer. Um diese Schwierigkeit zu überwinden, begründete Li Yuan schließlich seine langsame Reaktion wie folgt: „Ich erlebe die Logik von ihm mehrmals und stelle mich vor, dass es gar nicht sein Wunsch ist, zu prügeln, er wird vielmehr von einem Agenten dazu angestiftet. Daher kann er sich nur daran erinnern, dass er pro Student 50 Cent verdient. Ich denke mir aus, dass er vom Zhushikou bis zum Qianmen vier Studenten verprügelt hat, und damit gleich vom Agenten 200 Cent bekam. [...] Vom Qianmen bis zur Dongjiaominxiang-Gasse hatte er noch sechs Studenten provoziert und geschlagen, 300 Cent erhalten, macht insgesamt 500 Cent. Mit diesen Vorstellungsbildern in mir hatte ich eine gute Verständnisgrundlage geschaffen und musste nun nicht mehr übertreiben.“³⁷⁸

Auch der Entwurf der Handlung basierte auf der Begründung. Hu Zongwen: „Meine Gestalt des Körpers ist breiter und stärker als Liang Jing, die zuvor das Bauernmädchen spielte. Wenn ich wie sie beim Auftritt direkt den ganzen Körper dem Zuschauer zeige, ist der Eindruck nicht so gut wie bei ihr. Daher entwerfe ich meinen Auftritt folgendermaßen: Zuerst taucht nur ein Arm auf, der vom Vater gezogen wird, dann erscheint der halbe Körper in die Tür, mit gesenktem Kopf lehne ich am Rahmen der Tür, die Zöpfe hängt vor der Brust. Die Begründung für diese

³⁷⁸ Li, Yuan: „Wie ich Er Dezi und Er Dezi Jr. spielte“ (我怎样演二德子和小二德子), in: *Szenische Kunst: Das Teehaus*, S.127f.

äußere Gestalt war: Sie will nicht hereinkommen, aber sie muss. Unterwegs fühlte sie sich sehr traurig, denn aus Gründen von Armut wurde sie vom Vater einem Eunuchen als Frau verkauft. Sie ist hungrig und erschöpft, ohne sich an den Rahmen der Tür zu lehnen, würde sie zusammenbrechen.³⁷⁹



Abb. 29: Die in Ohnmacht gefallene Tochter und der Eunuch Pang.

Obwohl in der Probe die Darstellungsweise chinesischer Prägung verwendet wurde, mussten alle Schauspieler auch für diese Handlungen und szenischen Anordnungen zuerst eine Begründung abgeben. Um den Auftritt Qin Zhongyis zu betonen, sollte dieser nach Jiao Juyin eine Liangxiang-Präsentation (亮相) wie im traditionellen Musiktheater ausführen. Er ließ ihn auf der ganzen Bühne mehrmals umschauen und herumgehen, so können nicht nur die Kunden im Teehaus, sondern auch die Zuschauer ihn ausführlich betrachten. Aber natürlich wurde für diese szenische Anordnung auch eine Begründung gefunden: „Er ist der Hausbesitzer, sein

³⁷⁹ Hu, Zongwen: „Durch physische Handlung darstellen – Persönliche Erfahrung beim Erschaffen von Kang Shunzi“ (用形体说话——扮演康顺子的一点儿体会), in: *Szenische Kunst: Das Teehaus*, S.133.

Ziel ist, das Teehaus ist zu inspizieren, ob er es in eine Fabrik umbauen könnte.“³⁸⁰

Die angeführten vier Beispiele stehen für die verschiedenen Ebenen, auf denen eine Begründungen zu beobachten ist, also nicht nur bei der Vervollständigung der Figuren und der Darstellung dem Stück nach, sondern auch beim Entwurf der Handlung und der szenischen Anordnungen soll der Schauspieler immer seine Rolle begründen. Entscheidend war auch, dass die jeweilige Form der Begründung gesondert berücksichtigt wurde, vor allem in der Phase der Ergänzung war eine bildlich, ja filmische Sicht auffallend. Im Vergleich zum früheren Zustand, in dem die vorgeschlagenen Situationen und Vorstellungsbilder eine wenig beachtete Rolle spielten, bewies dieser neue und diesmal richtige Zugang zum System eine Bestätigung der von Kulnev vermittelten Änderungen.

3.1.1.2 Die Wichtigkeit von Handlung, Handlungslinie und Xiaopin

Der wichtigste Zugang in den Proben, der von Kulnev eingeführt wurde, hieß, sich durch Handlung einer Rolle anzunähern. Um dieses Ziel zu erreichen, ließ er die Schauspieler Xiaopin-Übungen entwickeln, dabei musste jeder nach der Handlungslinie seiner Rolle agieren, oder anfangs durch Handlung die Handlungslinie suchen.

Als Träger dieser Kernmethode einer Probe fühlte sich Jiao Juyin in seiner späteren Phase genau dieser Xiaopin-Praxis verpflichtet:

In den letzten Jahren verlange ich von den Schauspielern bei den Proben, auf der Basis des Stücks ihre Handlung nach einem Xiaopin zu kreieren, und sich dabei die Figuren, deren Umfeld und Erlebnisse vorzustellen, also nach den vorgeschlagenen Situationen ein Xiaopin zu spielen. Die allgemein vorgeschlagenen Situationen sollen nach dem Stück und dem Umfeld und den Erlebnissen seiner Figuren sein. Die darauf basierenden Xiaopin sind für das Erschaffen der Rollen sehr nützlich. Ein Xiaopin zu verfertigen bedeutet, dass der Schauspieler seine Rolle schöpferisch entwirft, und durch die Praxis des Lebens die Figuren erlebt.

In der Probe von *Wu Zetian* wurde die Szene „Streit zwischen Shangguan Waner und

³⁸⁰ Xia: „Nachwort des Regisseurs von *Das Teehaus*“, S.28.

ihrer Mutter“ erarbeitet, dafür entwickelten die Schauspieler mehrere Xiaopin. Shangguan Waner hält Wu Zetian für einen guten Menschen, während die Mutter sie hasst, das gibt Streit. [...] Wie sollen sie in dieser vorgeschlagenen Situation handeln? Sie können sitzend streiten, auch umhergehend streiten, unter verschiedenen Xiaopin kann ein bestimmtes ausgewählt, oder andere miteinander kombiniert werden, auf jeden Fall gelangen die Schauspieler zu einer gewissen Perfektion. [...]

Außer, dass die Schauspieler durch Xiaopin in das Leben eindringen, sind diese auch für das technischen Training praktisch. Der Regisseur soll den Schauspielern bei den szenischen Anordnungen helfen, hauptsächlich der physischen Handlung entsprechend die Schauspieler durch Xiaopin Emotion und Gedanken der Rolle fühlen lassen.³⁸¹

Aus diesen drei Abschnitten kann man erkennen, wie Jiao Juyin die Funktion des Xiaopin einschätzte und sie als eine Art zu proben weiterführte. Erstens wurden die vorgeschlagenen Situationen berücksichtigt. Ein Prinzip von Kulnev bestand darin, jedes Xiaopin auf das aktuelle Stück zu zurückzuführen. Obwohl die Beteiligten auch neue vorgeschlagene Situationen entwerfen konnten, mussten sie aber unbedingt der Entwicklungsrichtung der jeweiligen Rolle folgen. Auch Jiao Juyin betonte die allgemeinen vorgeschlagenen Situationen, besonders die Beziehung zwischen den Figuren. Zweitens wurden die vielfältigen Möglichkeiten der Darstellungsweise für eine Szene unterstrichen. Auch diese Auffassung geht mit jener des Experten einher, da Kulnev bei den Proben immer darauf hinwies, „Keine Wiederholung!“, „Fünfzig Möglichkeiten!“, „Nicht so früh alles bestimmen!“ usw. Seine Meinung war, durch verschiedene Versuche eine perfekte Darstellungsweise zu gewinnen – die doch eine Ähnlichkeit zu der von Jiao Juyin aufweist.

Ein anderer wichtiger Punkt kann im dritten Abschnitt entdeckt werden, und zwar durch Handlung die Innerlichkeit der Figuren wahrzunehmen und zu erfassen. Eigentlich war diese Beschreibung für jemanden nicht fremd, der die Essenz des achten Kapitels des Stanislawski-Systems – über das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glaube – versteht. Obwohl Jiao Juyin auch zuvor die Handlung berücksichtigte, galt sie für ihn eher als eine Art Werkzeug, mit dem der Regisseur einem Schauspieler dabei helfen konnte, eine wahrhaftige Handlung zu bestimmen. Aber nach

³⁸¹ Jiao, Juyin: „Gespräch mit jungen Regisseuren“ (和青年导演的谈话), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.3, S.324.

Stanislawski ist sie für einen Schauspieler ein konkreter Ausgangspunkt für das Befinden als eine Rolle. Mehr als einmal drückt er in *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* diese Funktion aus: „Es handelt sich nicht um die physischen Handlungen als solche, sondern vielmehr um die Wahrhaftigkeit und den Glauben an sie, die wir mit Hilfe dieser Handlungen in uns hervorrufen und in uns fühlen.“³⁸² Oder, „Da der Schauspieler häufig durch die Empfindung einer kleinen Wahrhaftigkeit und eines Augenblicks des Glaubens die Echtheit der Handlung sehend wird, sich in die Rolle hineinfühlen und nun der großen Wahrhaftigkeit des ganzen Stücks glauben kann. Ein Augenblick der Lebensechtheit gibt den richtigen Ton für die ganze Rolle an.“³⁸³ Es ist offensichtlich, dass die Meinung von Jiao Juyin dann später viel näher an Stanislawski herankam. Im folgenden Beispiel wird seine veränderte Auffassung klarer. Als er *Das Teehaus* probte, wies er einen Schauspieler an:

Jeder Kunde braucht eine konkrete Handlung, es geht nicht darum, nur etwas zu sprechen. Man soll sich die inneren und äußeren Handlungen im ersten Akt von Anfang bis zum Ende vorstellen, um die psychische und physische Handlungslinie zu finden.

Wenn sich jemand anfangs nicht in die Rolle einleben kann, soll er zuerst die physische Handlungslinie suchen, später dann die Linie der Gedanken und Emotionen (psychische Linie). [...] Die physische Handlungslinie, die den vorgeschlagenen Situationen entspricht, kann normalerweise vielfältige psychische Handlungen anregen. Etwa Freude an seinem Vogel zu haben, wie man ihn im Käfig trägt, dann in das Teehaus hereinkommt, sich auf seinen Stammtisch setzt, [...] den Vogel füttern, seinen Liebling beobachten, wie er frisst, [...] wenn man nach die Logik dieser Handlungen im Leben folgerichtig agiert, kann eine physische Handlungslinie entworfen werden. Durch ein mehrmaliges Wiederholen kann quasi das psychische Befinden „Obwohl ich Hunger habe, lasse ich nicht meinen Vogel hungern“ nachvollziehbar werden.³⁸⁴

Auch Huang Zongluo erinnerte sich an diese Methode von Jiao Juyin:

Im zweiten Akt von *Das Teehaus* wirkt Song Erye wegen des Untergangs der

³⁸² Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* (1), S.157.

³⁸³ Ebd., S.158.

³⁸⁴ Jiao: „Gespräch über die Proben des ersten Aktes von *Das Teehaus*“, S.69.

Qing-Dynastie niedergeschlagen. [...] Als ihn der lange verschollene Chang Siye an seinem Schnupftabak riechen lässt, schlug Herr Jiao mir vor, diesen Luxusartikel heftig sehr tief zu riechen. Dieser Rhythmus ist ganz anders als im ersten Akt, als dieses Ding noch ein Gebrauchsgegenstand war. Diese physische Handlung hatte einen klaren Vergleich in mir geweckt, ich konnte diese Vorstellung sofort aufrufen, um die Essenz der Figur nach und nach fassbar zu machen.³⁸⁵

Jiao Juyin hatte somit seine Auffassung über die Handlung wesentlich verändert, nun konnte sie effektiv verwenden konnte, um das Befinden der Schauspieler als Rollen zu wecken.

Natürlich wurde die Bedeutung der Handlung von Jiao Juyin auch auf die Bedeutung von Xiaopin ausgedehnt. Während der Verlauf von der physischen Handlung bis zum psychischem Befinden eher auf den einzelnen Schauspielern beschränkt war, konnten diese in Form von Xiaopin durch Wechselbeziehungen und die durch Wechselbeziehungen aufgerufenen physischen Handlungen ihr Befinden erkennen und erleben. Jiao Juyin nannte das Ziel eines Xiaopin: „Die hauptsächlichen Aufgaben von Xiaopin sind, das Leben, die Gedanken der Figuren und die Beziehung zu den Anderen zu erleben.“³⁸⁶

Als ein Beispiel wurde das Xiaopin „Kampf um eine Wachtel zwischen Qin Zhongyi und dem Eunuchen Pang“ in einer Probe von *Das Teehaus* bekannt. Nach dem ersten Akt war die Beziehung zwischen Qin Zhongyi und dem Eunuchen Pang unfreundlich, sie hatten nur ein paar sarkastische Dialogpassagen ausgetauscht. Um eine Begründung für ihre Beziehung zu suchen, kam es zum genannten Xiaopin vor dem zweiten Akt, konkreter galt es zu erzählen, wie beide die gleiche Wachtel kaufen wollten, sie boten Geld, dabei wurde der Eunuch Pang von reicheren Qin übertrumpft. Nun hatte er den Eunuchen genug geärgert, der sich auch fürchterlich aufregte, also schenkte ihm Qin die Wachtel. Was für eine Beleidigung! Eunuch Pang schrie wütend: „Pack die Wachtel für mich aus!“ Qin lächelte spöttisch und sagte langsam: „Sehr schön!“ So war die Beziehung zwischen den beiden im ersten Akt für

³⁸⁵ Huang, Zongluo: „Notizen über das Lernen durch Herren Jiao“ (从焦公习艺札记), in: *Eine Festung stürmen*, S.379.

³⁸⁶ Jiao: „Gespräch über die Proben des ersten Aktes von *Das Teehaus*“, S.68.

die Schauspieler nachvollziehbar. Die zwei Schauspieler hatten diese Erfahrung mit dem Erschaffen ihrer Rollen aufgeschrieben:

Lan Tianye (Qin Zhongyi): Ich hatte großes Interesse an den Methoden des Stanislawski-System in seiner späteren Ausformung, durch Handlung das Stück und seine Figuren zu analysieren. Ich und Tong Chao, der den Eunuchen Pang spielte, entwarfen ein Xiaopin, um die Beziehung der Figuren darzustellen. [...] Es wurde von mir auf der Basis der Beobachtung des Lebens und der Figuren vorgestellt. Umgekehrt konnte es den Schauspieler nicht nur helfen, das Erleben konkreter zu erfahren, und schrittweise das Befinden und die Beziehung der Figuren zu bestimmen, sondern auch den Konflikt zwischen Qin und Pang (im ersten Akt) zu verstehen, also den Konflikte von Eigenschaft und Gedanken zwischen zwei echten Menschen – um nicht gleich den Begriff Konflikt zwischen zwei Mächten zu bemühen.³⁸⁷

Tong Chao (Eunuch Pang): Wir haben die Einzelheiten nicht im Voraus eingerichtet, sondern handelten der Stellung und Eigenschaft des Stückes nach auf der Bühne spontan. [...] Durch das Verhalten, die Wachtel zu verschenken, analysierte der Schauspieler von Qin Zhongyi die Beziehung zwischen Qin und dem Eunuchen sehr gut und konkret – nicht als Studie auf dem Papier oder nur mündlich. [...] Ich habe auch durch meine spontane Handlung („Pack die Wachtel für mich aus!“) die Eigenschaft von Eunuch Pang konkret gefühlt und analysiert.³⁸⁸

³⁸⁷ Lan, Tianye: „Erschaffen. Leben. Erinnerung.“ (创造·生活·回忆), in: *Szenische Kunst: Das Teehaus*, S.92f.

³⁸⁸ Tong, Chao: „Gedächtnisprotokoll über das Erschaffen der Rolle Eunuch Pang“ (庞太监创造过程追记), in: *Szenische Kunst: Das Teehaus*, S.110.



Abb. 30: Die gespannte Beziehung zwischen Qin und dem Eunuchen Pang.

Aus dieser Beschreibung kann man ein paar Schlüsselwörter – konkret, analysieren und Beziehung der Figuren – ableiten. Im Vergleich dazu, dass ein Schauspieler durch die physische Handlung sein Befinden als Rolle weckt, enthält ein Xiaopin tatsächlich vielfältigere Inhalte, das heißt, nicht nur durch folgerichtige Handlungen das Befinden aufzurufen, sondern auch in konsequenter Wechselbeziehung möglichst zu versuchen, mit dem entsprechenden Befinden aufeinander zu reagieren und handeln zu können. Weil ein Xiaopin spontan entworfen werden soll, sind die Handlungen mit dem Ziel des Befindens vielleicht manchmal richtig und manchmal nicht so zufriedenstellend, aber durch sie insgesamt kann man Schritt für Schritt ein perfektes Befinden bestimmen. Soweit die Bedeutung der Analyse, dass Befinden hier auch als Handlungslinie bezeichnet werden kann. Kurzum, nur durch eine Handlung das Befinden wecken – was wie ein nur „eingeben“ erscheint – ist möglicherweise nicht ausreichend, die Schauspieler sollten noch in konkreten vorgeschlagenen Situationen und konkreten Wechselbeziehungen mit konkreten

Handlungen das Befinden konsequent erleben – als „ein- und ausgeben“, also sich durch Handlung einer Rolle annähern.

Auf jeden Fall wurden die physische Handlung und die Form des Xiaopin von Jiao Juyin und den Schauspielern am Volkskunsttheater Beijing als eine sehr effektive Methode gesehen, das Befinden als Rolle zu erlangen. Wenn man auf ihre frühere Art zu proben zurückblickt, kann man nun gut verstehen, warum Handlung und Xiaopin nun so wichtig für sie sind. Denn in der Xinxiang-Theorie und in der Praxis war das Problem vorhanden, wie sich ein Schauspieler in die Rolle (Xinxiang) einleben konnte, nach er ein Xinxiang geformt hatte. Die Methode von Jiao Juyin war zuvor die Anweisung „üben!“ – und diese reichlich abstrakt. Hinzuzufügen ist, dass manchmal die Schauspieler im Verlauf ihrer Übungen tatsächlich durch Nachahmung (physische Handlung) ein Befinden entdeckten, das sie aber nicht wie jetzt systematisch und effektiv umsetzen konnten, weil ihnen die vorgeschlagenen Situationen fehlten.

Die Xiaopin-Etüden haben diesen Zustand geändert, die vorgeschlagenen Situationen, sowie die folgerichtige physische Handlung in ihrer Eigenschaft der spontanen Wechselbeziehung das Üben ersetzt, und lösten damit das hartnäckige Problem in der Phase des Übergangs vom Xinxiang zur Rolle. Ob tatsächlich das Xinxiang in den Xiaopin noch eine Rolle spielt, ist eine berechtigte Frage. Im Vergleich zum Xinxiang konzentrieren sich die Schauspieler und der Regisseur nun eher auf die physische und psychische Handlung, oder einfach, auf die Handlungslinie, die nicht abstrakt und rational, sondern empfindbarer, konkreter, fassbarer und direkter ist.

3.1.1.3 Die Wichtigkeit des Lebens

In den Proben zu *Der Drachenbartkanal* wurde das Leben als Quelle des Schaffens einer Rolle wiederholt betont. Das Wichtigste während der Vorbereitungsphase war, im Alltagsleben jene Menschen, die ähnlichen Berufe, Erlebnisse, Charaktere wie die

Rollen aufwiesen, zu beobachten, um ihre Merkmale und Eigenschaften zu erfassen und sich ihren Verhaltensweisen anzunähern. Das war für die Schauspieler eine nützliche Methode, ihr Xinxiang zu formen und ein Befinden zu wecken. In der Probe zu *Das Teehaus* wurde dieser Punkt weiterhin hervorgehoben.

Erstens, auch hier wurden berufliche Charakteristika berücksichtigt. Dieser Punkt steht mit der Besonderheit dieses Dramas im Zusammenhang, dessen Figuren vielfältige Berufe ausübten, wichtiger war noch, dass ihre Berufe meist gleich von außen erkennbar waren. In jener Phase, in der die Handlung bereits eine wichtige Rolle einnahm, wurden die Schauspieler aufgefordert, sich verstärkt auf jene besonderen körperlichen Merkmale einzulassen, die sie in der Realität beobachtet hatten und nun nachzuahmen versuchen sollten. Als etwa Tong Chao den Eunuchen Pang darstellte, beobachtete er die Eigenheiten von Eunuchen im Alltag. „Von ihrer Gestalt her betrachtet, hängen ihre Schultern immer durch, die Brust ist eingesunken, wegen der Arthropathie der Knies war ihr Gang steif, [...] die Klangfarbe ihrer Stimme war relativ scharf.“³⁸⁹ Li Yuan spielte einen Ringer, er besuchte die Alten, die ehemals Ringer waren, und betrachtete ihre körperlichen Merkmale. „Ringer haben normalerweise beschädigte Ohren, weil ihre Kleidung beim Ringen sehr hart war, und sie sich oft die Ohren daran rieben, entstanden nach und nach große Schwielen. Daher wurde der Ringer gleich an ihren Ohren erkannt. Auch waren die Ringer meistens groß, muskulös und hatten einen sehr dicken Hals.“³⁹⁰

³⁸⁹ Tong: „Gedächtnisprotokoll über das Erschaffen der Rolle Eunuch Pang“, S.112.

³⁹⁰ Li: „Wie ich Er Dezi und Er Dezi Jr. spielte“, S.124.



Abb. 31: Eunuch Pang.



Abb. 32: Ringer Er Dezi.

Diese Detailfreude konnte als eine Eigenheit des Volkskunsttheater Beijing gesehen werden, und sie entsprach den Anforderungen der Stücke von Lao She, in dessen Werken fast immer Figuren mit vielfältigen Berufen oder aus typischen sozialen Gruppen vorhanden war, vor allem in *Der Drachenbartkanal* und *Das Teehaus*. Wenn man diese Art von Stücken inszenieren möchte, war es unvermeidlich, vergleichbare Charaktere zu beobachten. Als Kulnev *Yegor Bulichov und die Anderen* probte, wurde dieser Punkt selten erwähnt. Denn im Stück gab es komplexe Figuren, und diese unterschieden sich nicht voneinander nicht durch einen Beruf oder einen sichtbaren Charakter. Nur einmal schlug Experte Kulnev Zheng Rong vor, der den Bulichov spielte, ins Krankenhaus zu gehen und die Kranken mit Leberkrebs zu beobachten. Denn ein Kranker ist in gewissem Maß ein Typ, den ein Schauspieler von außen darstellen kann.

Zweitens, durch die Anlehnung an das Leben wird ein besonderes Befinden entwickelt, das heißt, das Ziel der Anlehnung war nicht nur, die Figur auf der Bühne genau darzustellen, sondern auch dem Schauspieler zu helfen, das Befinden als Rolle zu vertiefen. Das wurde eigentlich schon früh, während der Proben von *Der Drachenbartkanal*, bemerkt. Yu Shizhi, der Verrückter Cheng darstellte, konnte sich wegen der Anlehnung an die Gangart eines Künstlers viel mehr mit dem geistigen Leben der Rolle assoziieren.

Das Objekt der Anlehnung war nicht unbedingt ein Mensch, durchaus möglich waren auch verschiedenste Gewohnheit des Lebens. Yu Shizhi sagte über seine Rolle des Wirtes in *Das Teehaus* folgendes: „Erstens, zur Handlung, ein Papier mit der Aufschrift ‚Kein Politisieren!‘ (莫谈国事) auf die Wand zu kleben. Wenn jemand etwas klebt, ist es unvermeidlich, Klebstoffreste an den Hände zu haben. Um den Kleber nicht weiter auf meine Kleidung zu verschmieren, muss ich die Hände aneinander reiben. Zum Zweiten, diese Geste und die Gangart ‚die Hände reibend gehen‘ lassen mich an meinen Nachbar in der Kindheit erinnern. Er war ein Alter, der für die Pausenklingel in der Schule verantwortlich war, das verstärkte meinen Glauben an die Rolle. Zum Dritten, nachdem ich mich an den Alten intensiv erinnert habe, verwende ich auch seine Eigenschaften – fleißig und bescheiden zu sein, trotz

Armut und niedrigen Stellung aber ordentlich zu leben – um meine Rolle des Wirt Wang zu vervollständigen.“³⁹¹ Kurzum, durch die Einzelheiten der Handlung im Alltag wurde die Vorstellung des Schauspielers inspiriert, und im Weiteren sein Befinden als Rolle geweckt.

Auf jeden Fall galt für Jiao Juyin das Leben – egal ob es sich um dessen Gestalten oder um die besonderen Gewohnheiten spezieller Gruppen, oder sogar nur um die üblichen Alltagserfahrungen handelte – als die unerlässliche Quelle schlechthin, oder genauer gesagt, das Leben nahm eine Spitzenstellung beim Erschaffen von Rollen ein. Diese wichtige Voraussetzung wurde auch von den Forschern bemerkt, als sie die Regieschule von Jiao Juyin studierten: „Jiao Juyin vertrat als ein realistischer Künstler, ganz gleich ob in frühen oder späten Zeiten, immer die grundlegende Auffassung, dass das Leben die einzige Quelle alles künstlerischen Schaffens ist.“³⁹² Vielleicht gibt es aber doch einen kleinen Unterschied, und zwar betonte er früher „das Leben erleben“, aber in der späteren Phase war ihm wichtig, auf der Basis des Lebens ein Befinden zu kreieren.

Eigentlich könnte dieser Punkt als eine interessante Abweichung vom System gesehen werden, da bei Stanislawski im Vergleich zu den Psychotechniken das Leben an sich beim Erschaffen der Rolle nicht so sehr berücksichtigt wurde. Aber das bedeutete nicht, dass Stanislawski das Leben gering erachtete. Tatsächlich erwähnte er, als er auf seine erfolgreichen Rollen zurückblickte, die Spuren, die sie prägten, und die von seinen Lebenserlebnissen stammten. Wahrscheinlich aus dem gleichen Grund spielte „für das emotionale Gedächtnisse sammeln“ im System jene bedeutende Rolle.

³⁹¹ Yu, Shizhi: „Notizen über die Darstellung von Wang Lifa“ (演王利发小记), in: *Szenische Kunst: Das Teehaus*, S.77.

³⁹² Su, Zuo u.a.: *Eine Studie zur Regieschule von Jiao Juyin*, S.189.

3.1.2 Das Stanislawski-System überdenken

Obwohl Jiao Juyin das Stanislawski-System für eine fortschrittliche Schauspielweise hielt, und er auch der Meinung war, dass der sowjetischer Experte Kulnev in den Proben zu *Yegor Bulichov und die Anderen* ein paar Probleme gelöst hat – etwa die Einheit zwischen psychischer und physischer Handlung, oder das Zusammenwirken zwischen Erleben und Verkörpern –, ³⁹³ sah er sich immer noch mit einer grundlegenden Frage konfrontiert. Denn nur die Probleme im Bereich der künstlerischer Methode waren gelöst, nicht aber jene bezüglich des Wesens von Theater an sich, zum Beispiel im Fall von „ich bin“ und „ich schauspiele“, was ist überhaupt die wahre Beziehung zwischen Schauspieler und Rolle? Welche Rolle soll der Zuschauer im Theater spielen? Ob die Vierte Wand ein Muss ist? ³⁹⁴ Es ist offensichtlich, dass sich Jiao Juyin zwar mit dem Stanislawski-System auseinandersetzte, aber vielleicht zu wenig ausführlich, denn auf grundlegender Ebene hegte er noch immer Zweifel. Wenn „ich bin“ nicht als ein absolutes Ziel des Schauspielens gesehen würde, ist durchaus vorstellbar, dass die Notwendigkeit des Erlebens als Essenz des Stanislawski-Systems irgendwann hinterfragt wird, obwohl Jiao Juyin bereits von den künstlerischen Methoden viel profitiert hatte.

Auch auf der Ebene der Praxis war er mit dem Effekt der Aufführung und der damaligen Darstellungsform nicht zufrieden und wies auf ein paar Ungereimtheiten hin:

Manchmal waren wir der Meinung, lebensstreu bedeutet, das geringfügige Leben ganz auf der Bühne umzusetzen, inneres Erleben bedeutet eine Schwächung oder sogar die Vernichtung der äußeren Handlung. Echtheit bedeutet „es ist genug, dass ich mich wahrhaft fühle, egal ob die Zuschauer das auch glauben oder nicht“. Zum Beispiel, ein einfacher Rollentext wird lange Zeit dauernd erst ausgesprochen, daher läuft die Aufführung sehr schleppend ab, so langsam und langweilig wie ungekochtes Wasser. Klar, im Großen und Ganzen, seit dem Jahr 1938, als sich das Stanislawski-System zu verbreiten begann, wurde das chinesische Darstellungsniveau erhöht. Nach der Gründung der Volksrepublik China fand ein Niveausprung statt, da mehr Werke und Erfahrungen des Systems eingeführt wurden, und auch wegen der Anstrengungen aller

³⁹³ Vgl. Su, Zuo u.a.: *Eine Studie zur Regieschule von Jiao Juyin*, S.65.

³⁹⁴ Vgl. Ebd., S.66.

Theaterarbeiter. Aber tatsächlich war das Problem der Förmlichkeit und des falsch verstandenen Naturalismus bei den Regisseuren und Schauspielern noch immer vorhanden. Wenn man die Qualität des Theaters verbessern möchte, ist vor allem das Stanislawski-System zu lernen und anzuwenden, und aus der Praxis ein fortschrittliches und wissenschaftliches Schauspielsystem zu entwickeln.³⁹⁵

Darin scheinen Jiao Juyin erwähnte Probleme auf. Erstens, dass das Leben auf der Bühne nicht repräsentativ ist. Eigentlich hielt er in seiner Frühzeit bei der Probe von *Der Drachenbartkanal* das Ziel der Aufführung hoch als „ein Leben auf der Bühne“. Deswegen wurde er kritisiert, den Fehler des Naturalismus zu begehen. Jetzt stellte er das als Problem auf, zeigte die Änderung seiner Auffassung über den Effekt der Aufführung. Und diese Meinung entsprach natürlich auch dem Ziel, das von Anfang an festgesetzt wurde, repräsentative Figuren in einem repräsentativen Umfeld zu schaffen.

Zweitens, es war falsch, sich nur auf das Erleben zu konzentrieren und die Funktion der Handlung zu ignorieren. Dieser Artikel wurde 1959 verfasst, als er bereits durch die Erfahrung mit Kulnev und in der eigenen Praxis die Wichtigkeit der Handlung erkannt hatte, daher überraschte uns das nicht.

Drittens, dass die Zuschauer ignoriert werden. Über diesen Punkt kann man nicht einfach sagen, es ist die Aufgabe des Regisseurs, die Verbindung mit den Zuschauern herzustellen. Denn aus der Perspektive der Idee des Theaters sind die Zuschauer eine Hauptsache; auch aus der Perspektive des Zieles des Theaters in China, das mit Politik und Volk sehr eng verbunden war, wurde dem Effekt der Aufführung und den Zuschauern stets eine entscheidende Rolle beigemessen; und aus der Perspektive des Stanislawski-Systems, in dem zwar die Fähigkeit der öffentlichen Einsamkeit gefordert wurde, bestand die Überaufgabe dennoch darin, dass der Wert der Aufführung von den Zuschauern gemessen werden konnte. Auch die letzte Aufgabe in den Proben, die Kulnev verlangte, war, nach der Handlungslinie eine perfekte Darstellungsweise zu finden. Daher ist klar, dass nicht nur der Regisseur, sondern auch die Schauspieler und das gesamte Theaterpersonal mit dieser Frage nach den

³⁹⁵ Jiao: „Eine Diskussion über die chinesische Form und den Stil des Sprechtheaters“, S.95.

Zuschauern in Zusammenhang stehen. Aber Jiao Juyin war eben Regisseur, und konnte dies aus seiner Perspektive leichter erkennen und zu lösen versuchen.

So bildeten Repräsentation, Handlung und Zuschauer die drei von Jiao Juyin betonten Schwerpunkte, als er über die Nachteile des Schauspielens grübelte. Weil er Handlung als ein wichtiges Austauschmedium zwischen Schauspieler (Rolle) und Zuschauern sah, verband er Handlung und Repräsentation eng mit den Zuschauern, um auf Grund der Rollentexte das Ziel einer Aufführung zu erreichen. Ob das Ganze schließlich repräsentativ ist, soll vom Zuschauer erkannt und kritisiert werden. Daher hatte er bezüglich des Standpunktes der Zuschauer noch ein paar konkrete Probleme genannt:

Unser Sprechtheater hat ein Problem – es schleppt sich dahin. Jeder Prozess der geringfügigen Umwandlung von Emotionen, jede gedankliche Änderung muss dargestellt werden, aber das sind nicht unbedingt jene Teile, die die Zuschauer schauen möchten. Damit wird die Aufführung ihrem Schleppegang anheimgestellt. Dieses Problem ist bei Regisseuren, Schauspielern, Beleuchtern und allen anderen vorhanden. Er scheint, wenn etwas Prozess nicht dargestellt wird, ist es nicht wahrhaft. [...] Meiner Meinung nach der Hauptteil betont wird, dafür die weitschweifigen und unnötigen Prozesse entfallen, ist das auch wahrhaft – und künstlerisch echt.³⁹⁶

Unsere Schauspieler lieben es, auf der Bühne zu meditieren, und das nimmt sehr viel Zeit in Anspruch. Aber die Zuschauer wissen nicht, was die Schauspieler gerade tun, sie meinen vielleicht, dass da ein Rollentext vergessen wurde. Daher soll man das Erleben nicht missbrauchen, um zur Tür hereinzukommen, Hände zu schütteln und Tee zu trinken. Alle diese Prozesse zu erleben, und mit gleichmäßigen Kräften zu spielen, gibt vor, repräsentativ zu sein – ist es aber nicht. Wenn man darstellen möchte, dass ein Held Wasser trinkt, und wenn die Verbindung zwischen dieser Handlung und der Darstellung seiner Innenwelt distanziert bleibt, ist Erleben nicht unbedingt zu gebrauchen, gleich weiter zu spielen ist auch in Ordnung, ansonsten wird sich der Hauptteil der Figur ausdünnen.³⁹⁷

Es ist unmöglich, so genannt echt im Alltag zu leben, und dies gleichermaßen auf die Bühne zu bringen. Manchmal erlangt der Schauspieler das Gefühl für Wahrhaftigkeit und Glauben bezüglich seiner Rolle, genau dann verstehen und fühlen

³⁹⁶ Jiao, Juyin: „Gespräch über die Fragen, wie sich das Sprechtheater an die Tradition des chinesischen Musiktheaters anlehnen kann“ (谈话剧接受民族戏曲传统的几个问题), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.3, S.137.

³⁹⁷ Ebd., S.139.

die Zuschauer diese auch glaubhaft. Aber manchmal strengt sich der Schauspieler zu sehr an, um seine Rolle zu erleben, er fühlt sich wahrhaft, aber die Zuschauer verstehen es nicht unbedingt, sondern fühlen sich gelangweilt. Daher, wenn sich der Schauspieler überhaupt nicht wahrhaft fühlt, solange er dazu beitragen kann, das Ziel, die Gedanken und Emotionen der Figuren auszudrücken, sowie die Zuschauer zu beeinflussen, darf er den Schritt einfach überspringen. Das Schaffen auf der Bühne nimmt zwar das Leben als Quelle, soll aber nicht mit dem Leben identisch sein. Ob das Schaffen auf der Bühne wahrhaft ist, kommt ganz darauf an, ob die Zuschauer glauben, dass das Geschehen auf der Bühne glaubhaft und wahrhaft ist.³⁹⁸

In diesen drei Abschnitten wurden die Zuschauer als ein sehr wichtiges Kriterium der Darstellung gesehen. Jiao Juyins Meinung nach kann man eine Darstellung nicht für ausreichend erachten, wenn sie die Zuschauer als langweilig, wenig wahrhaft oder nicht überzeugend finden – da kann der Schauspieler noch so sehr überzeugt sein, auf der Bühne genau den Vorgaben des Systems zu entsprechen. Jiao Juyin strebte nach Erleben und Echtheit, aber er sah auch das Gefühl der Zuschauer als eine wichtige Voraussetzung für eine gelungene Vorstellung an. Oder genauer ausgedrückt, er strebte nach wahrnehmbarem Erleben, künstlerischer Echtheit und Repräsentation. Auf jeden Fall sollen Schauspieler, Regisseure und alles andere Personal – bis hin zum Bühnenbildner und Beleuchter – in den Aufführungen die Zuschauer besonders berücksichtigen.

Diese Auffassung wich dann doch vom System ab, denn obwohl Stanislawski in gewissem Maße den Effekt der Aufführung insgesamt gut einschätzen konnte, blieb aber das Erleben – als ein wesentlicher Bereich des Schauspiels –, das nur mit dem Schauspieler in Zusammenhang steht, von den Zuschauern unbeeinflusst. Hier sollte das Erleben bei der Produktion einer Rolle entscheidend sein. Im Vergleich dazu ist Jiao Juyin die positive Wechselbeziehung im Verlauf der Aufführung wichtig. Er konnte seine Zweifel am zentralen Ansatz des Stanislawski-Systems – dem Erleben – nicht zerstreuen, und er war der Meinung, dass die Zuschauer beim Schaffen der Rolle eine viel wichtigere Rolle spielen sollen. Als Zuschauer gedacht konnte er damals mit dem Ergebnis der üblichen Aufführung nicht zufrieden sein. Um gegen

³⁹⁸ Jiao, Juyin: „Notizen zu den Proben von *Wu Zetian*“ (排演《武则天》提示摘记), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.3, S.185.

diese Probleme anzukommen, musste er weitere Methoden entwickeln.

Diese Überlegungen zeugen doch von einer gewissen Diskrepanz zwischen Stanislawski und Jiao Juyin. Bei Stanislawski sind die Phasen der Vorbereitung, Probe und Aufführung ein einheitliches Ganzes, und Erleben ist die konsequente Essenz dieser drei Phasen, auf deren Basis sich die Methode der physischen Handlung als passend erweist. Im Vergleich dazu war bei Jiao Juyin die Trennung zwischen Probe und Aufführung noch vorhanden, obwohl nach Kulnevs Arbeit die Trennung zwischen Vorbereitung und Probe, Erleben und Verkörpern überbrückt wurde. Während bei Stanislawski diese zwei Phasen – wie der Schauspieler bei den Proben und in der Aufführung erlebt – als identisch galten, sah sie Jiao Juyin als nicht gleich an. Der hauptsächliche Unterschied bestand für ihn darin, ob Zuschauer anwesend sind, oder nicht. Wenn der Schauspieler für seine Proben nur das Erleben braucht, reicht das für die Aufführung nicht aus. Er muss auf jeden Fall berücksichtigen, ob und wie sein Erleben (oder die psychische Handlung) von den Zuschauern rezipiert werden kann. Jiao Juyin hielt die Methode der physischen Handlung zwar für fortschrittlich und effektiv, aber er schränkte sie auf die Proben ein. Seine Überlegungen bezogen sich eindeutig mehr auf die Aufführungsphase. Er vertrat sogar die Meinung, dass es nicht so schlimm ist, wenn ein Schauspieler im Erleben Defizite zeigt, solange er sein Erleben gut darzustellen in der Lage ist. Es bewies dann auch, dass seine Meinung mit einer bestimmten Methode gestützt werden könne, und beschloss, in diesem Bereich Reformen anzusetzen.

„In späterer Zeit experimentierte ich mit der Methode der physischen Handlung, die ja leider nicht mehr von Stanislawski persönlich abgeschlossen werden konnte. Ich bin aber auch davon überzeugt, dass das chinesische Musiktheater in diesem Bereich vielfältige, reife und erfolgreiche Erfahrungen anzubieten hat. [...] Als Theaterarbeiter sollte ich nicht nur dem Stanislawski-System meine Zeit widmen, sondern auch mehr Erfahrungen aus der Schauspielweise des traditionellen Musiktheaters beziehen, um unser Sprechtheater zu verbessern – und dadurch die

großartige Aufgabe von Stanislawski zu vollenden.“³⁹⁹ Es ist offensichtlich, dass Jiao Juyin seinen Schwerpunkt von der Methodik der physischen Handlung des Stanislawski-Systems auf das traditionelle Musiktheater verlagerte – weg vom auf den Kreis der Bühne beschränkten Erleben hin zum Repräsentieren, das nun verstärkt den Bereich des Zuschauerraums umfasste. Aber es ist auch zu erahnen, dass die physische Handlung vielleicht als Ausgangspunkt dieser Anlehnung an die Tradition noch eine wichtige Rolle spielen wird. Aber diese Entwicklung beschränkte sich nicht nur auf die physische Handlung, sondern dehnte sich auch auf den Raum, den Rhythmus des Theaters und auf die traditionelle chinesische Ästhetik aus. Sie alle trugen gemeinsam zur Reform der Aufführungsphase und zum Sprechtheater chinesischer Prägung bei. Im Folgenden werde ich erklären, wie Jiao Juyin diese Traditionen rezipierte, und wie er die Ziele des wahrnehmbaren Erlebens, der künstlerische Echtheit und der repräsentativen Aufführung erreichte.

3.2 Anlehnung an das traditionelle Musiktheater für eine realistische Inszenierungen

Jiao Juyins Erprobung der genannten chinesischen Prägung des Schauspiels begann im Juli 1956, die Inszenierung von Guo Moruos *Hu Fu* war das erste Ergebnis. Die Zeit dieser Versuche war bemerkenswert, einerseits, da auf der Ebene von Vorbereitung und Probe, Regisseur und Schauspieler gleichzeitig vom sowjetischen Experten Kulnev angeleitet wurden, ihre Auffassungen über das Stanislawski-System zu aktualisieren, etwa die Wichtigkeit der Begründung und der Handlungslinie sowie der Xiaopin, kurzum, die Methode der physischer Handlung stärker zu berücksichtigen. Andererseits begann Jiao Juyin auf der Ebene der Aufführung auf Grund der Unzufriedenheit mit den Resultaten und den verwirrenden Ansichten über das Wesen des Theaters an sich, das Stanislawski-System und dessen für so wichtig angesehenes Erleben kritisch zu überdenken.

³⁹⁹ Jiao: „Eine Diskussion über die chinesische Form und den Stil des Sprechtheaters“, S.96.

Dabei begünstigten aktuelle Probleme die Entwicklung seines neuen Konzeptes. Im Frühling dieses Jahres wurde erstmals von der Kulturabteilung Chinas ein landesweites Theaterfestspiel in Beijing veranstaltet. Die Teilnehmer kamen aus 44 Kulturgruppen, und stellten 18 Einakter und 32 aus mehreren Akten bestehende Stücke vor. Die Themen waren vielfältig, die Schauspielweise aber nicht.⁴⁰⁰ Sie war eintönig, ihr Rhythmus schleppend, sie repräsentierte nicht das Leben. Dieser schwer hinzunehmende Zustand ließ Jiao Juyin intensiv über eine Reform nachdenken, um Schauspielstil und Aufführungen zu verbessern.

Fast gleichzeitig wurde von der Zhejiang Kunoper-Gruppe das Stück *Fünfzehn Geldschnüre* (十五贯) aufgeführt. Diese Produktion war sehr beliebt und erfolgreich, sie wurde auch am 17. Mai 1956 von Ministerpräsident Zhou Enlai im Forum des Theatervereins von Ministerpräsident gelobt. Noch wichtiger war seine Erwähnung, dass auch das Sprechtheater vom traditionellen Musiktheater lernen und seine Besonderheit kreativ umsetzen soll. Es ist leicht vorzustellen, dass dieser Hinweis das Tempo der Theaterversuche im Zeichen einer chinesischen Prägung beschleunigte. Und es ist offensichtlich, dass das klassische Musiktheater als die wichtige Quelle gesehen wurde.

Jiao Juyin verfügte tatsächlich über einen großen Vorteil, da er in den 1930er Jahren einer der Leiter der Chinesischen Theater- und Musikschule Beijing war, wo er bereits viele Erkenntnisse und Erfahrungen sammelte; wegen seiner Dissertation konnte er diesen Bereich auch wissenschaftlich und systematisch betrachten. Da er durch die Proben mit Kulnev das Wesen der Methode des Stanislawski-System kennen und zu beherrschen gelernt hatte, konnte er in seinen Proben einerseits ohne Ablenkung am Sprechtheater festhalten, andererseits sich maximal den chinesischen traditionellen Schauspielweisen annähern.

Er war sehr erfolgreich, seine Proben können als unverzichtbare Beiträge für das Theater chinesischer Prägung und für die Entstehung des sehr eigenen Stils des Volkstheater Beijing gesehen werden.

⁴⁰⁰ Vgl. Zou: *Eine Studie zur Theorie des Theaters von Jiao Juyin*, S.258f.

3.2.1 Theoretische Begründung der Anlehnung an das traditionellen

Musiktheater

Dank Jiao Juyin wurde am Volkstheater Beijing mit zunehmendem Erfolg Theater in psychologischer Weise gespielt, dazu kam nun der weitere künstlerische Schwerpunkt einer gewissen Fusion von russisch-westlichem Realismus und chinesischen Theaterformen. Die Kompatibilität im Zeichen des Realismus stellte ein Problem dar, denn im Vergleich zum Stanislawski-System, das allgemein als realistisch angesehen wurde, waren jene Leute, die das traditionelle Musiktheater auch für realistisch hielten, doch sehr in der Minderheit. Daher setzte Jiao Juyin nun alles daran, eine umfassende theoretische Begründung für die Anlehnung an das traditionelle Musiktheater aufzubauen.

In den frühen Proben von *Hu Fu* hatte er bereits aus der Beziehung zwischen dem Stanislawski-System und dem traditionellen Musiktheater auf der Ebene der Schauspielweise die mutige These geschöpft: „Die physischen Handlungen, die den vorgeschlagenen Situationen und der Eigenschaft der Figur entsprechen, können folgerichtige psychische Handlungen wecken. Diesen Punkt fordert das traditionelle Musiktheater noch strenger als das Stanislawski-System.“⁴⁰¹ Er führte das aber nicht weiter aus, was ein Verstehen erschwert, wie er es genau meinte.

Erst wesentlich später, im Jahr 1963, hat er klargestellt, dass das traditionelle Musiktheater nicht Symbolismus, sondern Realismus sei. „Viele meinen, dass das Xiqu⁴⁰² symbolistisch ist, im Ausland denken alle, das traditionelle Musiktheater ist Symbolismus. Ich bin fest davon überzeugt, dass alles Xiqu, egal was seine Inhalte oder Darstellungsweisen betrifft, realistisch ist.“⁴⁰³

Zur Handlung meinte er: „Die konventionelle äußere Handlung stammt aus dem Leben, sie wurde nicht autonom entwickelt. [...] Wenn man letztlich versteht, dass

⁴⁰¹ Jiao, Juyin: „Gespräch über die Fragen, wie sich das Sprechtheater an die Schauspielweise des chinesischen Musiktheaters anlehnen kann“ (关于话剧汲取戏曲表演手法问题), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.3, S.46.

⁴⁰² Traditionelles Musiktheater.

⁴⁰³ Jiao: „Gespräch mit jungen Regisseuren“, S.338.

das Xiqu (traditionelles Musiktheater) im Leben entsteht, so kann einfach analysiert werden, welche Figur gespielt wird, welche Gedanken sie beschäftigen, was ihre Herkunft ist, wie ihre Beziehung zu den Anderen gestaltet ist, welche ihrer Eigenschaften im Stück ereignisreich sind. Wenn das alles fertig erforscht ist, kann die konventionelle äußere Handlung aufgebaut werden. [...] Der Schauspieler Cheng Yanqiu (程砚秋) war bekannt für sein außergewöhnliches Spiel mit den langen Wasserärmeln. Der Grund lag sicher einmal in der perfekten Technik, daneben ist aber auch seine Stimmung zu berücksichtigen, der zu Folge er die Wasserärmel in einer je bestimmten Weise auswarf oder zurückzog. Warum handelte auf diese Weise, und nicht anders? Auf Grund der Kombination zwischen physischer Handlung und psychischer Handlung hat er die vielen unterschiedlichen Darstellungsweisen mit den Wasserärmeln geschaffen. [...] Auch ist die Handlung nicht abstrakt, beim Schauspielen muss das (äußere) Objekt im Herzen vorhanden sein. [...] Eine abstrakte Handlung verlangt von einem als Rolle, die äußeren Objekte wahrhaft und richtig zu fühlen, und dieses Gefühl darstellen zu können. [...] Um eine abstrakte Handlung oder eine konventionelle äußere Handlung lebendig und wahrhaft zu repräsentieren, muss der besondere Rhythmus der Theaterform berücksichtigt werden. [...] Durch den Rhythmus können eine Figur vorgestellt, und deren Charaktere auch dargestellt werden. Durch den Rhythmus ist die Besonderheit eines Objekts leicht zu betonen.⁴⁰⁴

Auf der Ebene der Schauspielweise: „Jemand sagt ‚die Peitsche ersetzt das Pferd‘. Tatsächlich ersetzt die Peitsche nicht das Pferd. Peitsche ist Peitsche, damit ist aber das Pferd in der Vorstellung der Zuschauer vorhanden. [...] In der zweiten und dritten Dekade der Sowjetunion, als das Wachtangov-Theater und das Meyerhold-Theater traditionelles Musiktheater inszenierten, wurde beim Reiten eine Peitsche zwischen die Beine geklemmt. Dieses Verfahren zeigt, dass sie die chinesischen konventionellen Zeichen falsch verstanden hatten. Unsere ‚Che Qi‘-Wagenflagge (车

⁴⁰⁴ Jiao, Juyin: „Eine Studie zum künstlerischen Charakter des traditionellen Musiktheaters“ (中国戏曲艺术特征的探索), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.3, S.347ff.

旗) bedeutet nur zwei Räder, nicht den Wagen. [...] Alles andere müssen sich die Zuschauer selbst vorstellen. Daher ist es Realismus.“⁴⁰⁵

Zusammenfassend kann gesagt werden, Jiao Juyin hielt das traditionelle Musiktheater für Realismus, da einerseits der Schauspieler begründet handeln soll, andererseits wird die Eigenschaft des Objekts nicht einfach umgesetzt, sondern hängt vom Zuschauer als Teilnehmer des Erschaffens ab – was ein wichtiges Charakteristikum des traditionellen Musiktheaters ausmacht. Ob seine Meinung überzeugte, ist schwer zu sagen. Da in Folge seiner Analyse die Schauspielweise eher konventionell war, wenige Metapher und Andeutungen aufwies, konnte man sie trotz der unwirklichen Requisiten durchaus als realistisch ansehen. Aber das Ziel der Darstellung des traditionellen Musiktheaters war, um mit Jiao Juyin zu sprechen, „nicht viele objektive Dinge, sondern die Innenwelt der Figuren zu schildern“⁴⁰⁶ und „durch Menschen (subjektive Welt) die objektive Welt zu repräsentieren“⁴⁰⁷. Dieser subjektive Stil ist vielleicht doch weniger realistisch.

Aber auf jeden Fall konnte diese Ansicht Jiao Juyin helfen, an der Gemeinsamkeit von Stanislawski-System, psychologisch-realistischem Sprechtheater und dem traditionellen chinesischen Musiktheater festzuhalten. Dann in seinen Versuchen musste er seinen realistischen Standpunkt nicht verlassen, und konnte ein paar realistische Eigenschaften, wie die vorgeschlagenen Situationen oder die begründete Handlungen, weiter berücksichtigen.

3.2.2 Ästhetische Prinzipien der Tradition des Musiktheaters und der Künste

Als Jiao Juyin 1956 mit *Hu Fu* angefangen hatte, ein Sprechtheater chinesischer Prägung zu proben, hatte er bereits eine grundlegende Auffassung bezüglich der Anlehnung an die Tradition: „Es gibt zwei Möglichkeiten, sich dem Schauspiel des traditionellen Musiktheaters zu nähern. Zum einem, dessen Wesen zu lernen; zum

⁴⁰⁵ Jiao: „Eine Studie zum künstlerischen Charakter des traditionellen Musiktheaters“, S.354.

⁴⁰⁶ Ebd., S.349.

⁴⁰⁷ Ebd., S.349.

anderen, nicht nur das Wesen, sondern auch die Form zu lernen.“⁴⁰⁸ Des Weiteren meinte er, für die Probe *Hu Fu* Zweiteres ausgewählt zu haben. Aber ganz gleich was gewählt wurde, man muss zuerst über das Wesen des traditionellen Musiktheaters Bescheid wissen – was bei Jiao Juyin zweifellos der Fall war, als er die Artikel über die Anlehnung an das traditionelle Musiktheater verfasste. Im Folgenden werde ich sie in vier Punkten zusammenfassen.

Erstens, die grundlegende Auffassung über das Sprechtheater. Dieser Punkt ist eng mit der Notwendigkeit des Erlebens, aus dem Stanislawski-System, zu denken, aber auch mit Jiao Juyins Schwerpunktverlagerung von der Probenphase in Richtung Aufführungsphase. Daher überrascht es nicht, dass er zu überlegen begann, was auf die Bühne den Zuschauer repräsentiert werden soll. Als er im Jahr 1951 *Der Drachenbartkanal* inszenierte, galt das Ziel der Aufführung dem echten Leben, der Regisseur identifizierte sich mit dem realistischen Theater, wie es der stanislawskischen Schauspielkunst angeboten wurde. Aber jetzt änderte Jiao Juyin seine Meinung:

Solange es ein Element auf der Bühne gibt, das einen nicht glaubhaft fühlen lässt, dann werden alle hundert Elemente fiktiv erscheinen, obwohl die andere 99 Elemente sehr wirklich sind. Es ist unmöglich, das Bewusstsein für das Schauspiel zu vernichten, ein realistisches Bühnenbild erinnert die Zuschauer immer daran, dass hier Bühne ist, dann berichten wir ihnen einfach: Hier ist Bühne, hier ist eine sehr genau gestaltete Bühne, und wir schauspielern etwas.⁴⁰⁹

Im Vergleich zur Frühzeit und der Forderung des Systems nach „öffentlicher Einsamkeit“ erschien seine Meinung nun gänzlich umgekehrt. Es ist offenbar, dass diese Auffassung dem Prinzip der chinesischer traditionellen Schauspielkunst näher ist, da sich die Darstellung des traditionellen Musiktheaters nie auf den Raum der Bühne beschränkt und von den Zuschauern verschließt. Ganz im Gegensatz dazu braucht es die ständige Reaktion und Kooperation. Es ist keine Übertreibung, wenn

⁴⁰⁸ Jiao: „Eine Studie zum künstlerischen Charakter des traditionellen Musiktheaters“, S.349.

⁴⁰⁹ Su, Zuo, u.a.: *Eine Studie zur Regieschule von Jiao Juyin*, S.94.

der Zuschauer als das unerlässliche Kettenglied im umfassenden Schaffensprozess gesehen wird. Ein offensichtliches Beispiel für diese interaktive Beziehung sind die ständigen „Bravo!“-Rufe (叫好) während einer Aufführung etwa der so genannten Pekingoper.

Als Jiao Juyin daher seine neue Auffassung über das Theater – mit dem Schwerpunkt auf dem Schauspiel – entwickelte, bedeutete das aber gleichzeitig, dass er besonders die Stellung der Zuschauer betonte. Das war ein grundlegender Schritt für seine Anlehnung an das traditionelle Musiktheater, und kann als eine entscheidende Wende gesehen werden.

Zweitens, die Ästhetik der Echtheit. Ähnlich dem Verstehen bezüglich des Wesens des Theaters, hatte Jiao Juyin auch dessen Echtheit erneut überlegt. Zuvor betonte er das Leben und strebte möglichst danach, auf der Echtheit des Lebens aufzubauen. Aber jetzt taucht vermehrt die künstlerische Echtheit als Ziel der Inszenierung auf. Was sie bedeutet, erschließt sich aus einigen seiner exemplarischen Beschreibungen:

Eine Eigenschaft des chinesischen traditionellen Musiktheaters bestand darin, die künstlerische Echtheit zu betonen. [...] Diese betraf nicht die oberflächliche Handlung des Stücks, sondern die Stimmung und Gedanken der Figuren.⁴¹⁰

Dazu kam, dass durch eine romantische Darstellungsweise an der Echtheit des Lebens anzuknüpfen vermochte. [...] In der Yu-Oper *Liu Hulan* (刘胡兰) hatte sie eine besondere Handlung, und stellte ein Bein auf einen Häcksler, was klar als eine Weiterführung und Verwendung der romantischen Methode gesehen werden kann, und gleichermaßen die heroische Seele einer Kommunistin echt darstellt.⁴¹¹

Künstlerische Echtheit unterscheidet sich von der Echtheit des Alltags – was gleichermaßen auch für die Darstellung gilt. In einem eher realistischen Schauspiel ist es wichtig, dass Figur und Leben vertraut sind, und dass eine Meinung klar dargestellt werden kann. [...] Dann wird die repräsentative Figur in einem repräsentativen Umfeld von Schauspielern geschaffen, ohne in einen Strudel von Emotion oder Naturalismen zu geraten.⁴¹²

⁴¹⁰ Jiao, Juyin: „Was kann das Sprechtheater vom traditionellen Musiktheater lernen“ (话剧向传统戏曲学习什么), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.3, S.4.

⁴¹¹ Ebd., S.5.

⁴¹² Jiao: „Gespräch über die Fragen, wie sich das Sprechtheater an die Tradition des chinesischen Musiktheaters anlehnen kann“, S.138.

Was die besondere Kunstform des traditionellen Musiktheaters darstellt, sind das geistige Leben, die Innenwelt der Figuren und das Wesen des Lebens. Aus diesem Grund ist die Kunst echt, ist eine Echtheit in einer speziellen Form. [...] Die konventionellen äußeren Zeichen sind vielleicht nicht so wahr, vielleicht sogar unecht, aber durch sie wird ein echter Geist dargestellt, dadurch erlangt alles eine essenzielle Echtheit.⁴¹³

Eine Voraussetzung für das weitere Verstehen ist die Erkenntnis, dass die künstlerische Echtheit mit der Echtheit des Lebens nicht identisch ist. Die künstlerische Echtheit kann als ein ausgewähltes Leben gesehen werden, auf der Ebene des Darstellungsobjekts besteht das geistige Leben der Figuren nämlich darin, Stimmung und Gedanken zu repräsentieren. Obwohl Stanislawski auch zum Ziel hatte, das psychische Leben der Figuren zu schaffen, so konzentrierte er sich aber auf den Verlauf der Entstehung dieses geistigen Lebens – ob dies auch vom Zuschauer problemlos rezipiert werden konnte, spielte für ihn keine entscheidende Rolle. Der Schwerpunkt von Jiao Juyin liegt nun darin, dass alles von den Zuschauern aufgenommen werden kann. Kurz gesagt, Stanislawskis „schaffen“ ist Jiao Juyins „darstellen“. Doch galt für Jiao Juyin auch das Darstellen als ein Kettenglied des Schaffens. Auf der Ebene der Darstellungsmethode sollte alles demselben Ziel der Präsentation des Alltagsleben bzw. seiner künstlerischen Überhöhung dienen – die konkreten Elemente, beispielsweise von physischer Handlung, Bühnenbild, Requisiten, Licht usw., wie auch die abstrakten Elemente von Szene, Rhythmus oder Atmosphäre.

Das ist die künstlerische Echtheit, nach der Jiao Juyin beim Schaffen strebte. Man kann dieses Bestreben auch als eine Repräsentation der Darstellung verstehen, auch im Einsatz jener Weisen, die vielleicht die Echtheit des Lebens überschreiten. Nun muss noch jener Punkt geklärt werden, dass sich das Ziel und die Methoden eher auf die Seite der Aufführung beziehen; um also ein realistisches Drama zu inszenieren, sind nach wie vor das Erleben und alle Techniken des Stanislawski-Systems fundamental, nämlich vorgeschlagene Situationen, Vorstellungsbilder, die

⁴¹³ Jiao, Juyin: „Wirklichkeit und Fiktion, Sein und Schein, und Anderes“ (真假、虚实及其他), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.3, S.296.

folgerichtige physische Handlung und die Handlungslinie, ebenso die Aufgaben für die innere Vorbereitung der Schauspieler.

Drittens, die Figur (der Schauspieler) steht immer im Zentrum, ganz gleich ob physisch oder gestalterisch bedingt. Dieser Punkt kann als eine Erweiterung des letzten gesehen werden, aber die Stellung des Mensch (Figur/Schauspieler) wird hier stärker betont. Bezüglich dieser Frage haben das traditionelle Musiktheater und die Kunst beide Rederecht.

Es ist zweifellos, dass der Schauspieler im traditionellen chinesischen Musiktheater eine entscheidende Rolle spielt – das ist sogar das großartige Merkmal des Xiqu. In grundlegender Hinsicht existiert kein Bühnenbild im Xiqu, auch sind nur wenige Requisiten im Einsatz. In diesen Fall muss der Schauspieler durch seine Darstellung die Zuschauer wissen lassen, wann, wo, was er wie ausführt. Daher wird der Charakter dieses Theaters wie folgt zusammengefasst: durch Subjektivität Objektivität repräsentieren (通过主观表现客观) .

In ästhetischer Hinsicht wird hauptsächlich die Innerlichkeit der Figur, mit ihren Stimmungen, Emotionen und Gedanken dargestellt. Im Sprechtheater ist schauspielern meist Handlung, die Figuren treiben durch ihre begründete Handlung eine Geschichte voran. Die Darstellung dient einer Geschichte, im Gegensatz dazu dient die Darstellung im traditionellen Xiqu der wahrnehmbaren Innerlichkeit. Deswegen darf eine Handlung im Stück *Einen Jadearmreif aufheben* (拾玉镯) sehr lange dauern, um die besondere Stimmung der Liebe auf den ersten Blick darzustellen; hier wird sogar das Theaterstück an sich durch diese eine Handlung benannt.

In gestalterischer Hinsicht wird eine eindrucksvolle Figur im Vergleich zur dramatischen Geschichte bevorzugt als Ziel des Schaffens gesehen. Eine Geschichte erscheint wie eine Grundlage für die Gestalt. Wenn sich der Rezipient an ein Werk erinnert, dann üblicherweise zuerst an ein paar Gestalten, dann erst an ihre Geschichten. Selten kann man die Handlung nacherzählen, aber Namen und Charakter einer Figur bleiben in Erinnerung nicht. Überspitzt gesagt, ist das Xiqu in seiner Handlung figurenabhängig, während die Figuren im realistischen

Sprechtheater eher handlungsabhängig sind. Daher bringt es keine Schwierigkeit mit sich, ein paar Gestalten des traditionellen Musiktheaters aufzuzählen, etwa Zhuge Liang, Guan Yu, Cao Cao, Zhao Yun, Zhou Yu, Song Jiang, Li Kui, Wu Song, Yan Qing, Zhang Sheng, Cui Yingyin, Hongniang usw. Diese Figurenbezogenheit ist nicht nur für das Musiktheater, sondern für viele andere traditionelle Künste charakteristisch. Sie tragen mit ihrer besonderen Gestaltung des Aussehens, der Redeweise, der körperlichen Merkmale, bis hin zu den Kostümen und Requisiten viel dazu bei, den Figuren eine unverwechselbare Erscheinung und einen ausgeprägten Charaktere zu verleihen. Ein sicherlich überzeugendes Beispiel ist die Verwendung der Lianpu-Gesichtsschminke (脸谱) in praktisch allen Formen des Traditionstheaters. Unter Rückgriff auf einen Verstehenskode kann der Charakter einer Gestalt sofort erfasst werden.

Der erste Bezugspunkt eines Bühnenwerkes für Schauspieler, Aufführung und Publikum waren immer die Figuren, dieses Merkmal musste Jiao Juyin im Verlaufe seiner Experimente mit dem überlieferten Theater besonders berücksichtigen – was für ihn aber nicht schwer war, da die Spielvorlagen von Lao She diesem Stil sehr gut entsprachen, also Figuren mit klaren Eigenschaften zu gestalten, obwohl sie für die dramatische Handlung oder den theatralen Konflikt wenig hergaben.

Viertens, gemeinsam mit den Zuschauern erschaffen. Dies ist eine unerlässliche Eigenschaft der chinesischen Kunst, neben den darstellenden besonders in den bildenden Künsten dominant anzutreffen.

Durch die genannten künstlerischen Entwicklungen und ästhetische Eigenheiten ist nun die gesteigerte Bedeutung der Rezipienten sicherlich nachvollziehbar, künstlerische Echtheit hängt einfach verstärkt vom Zuschauer ab. Im Xiqu ist es unmöglich, ohne ihn ein Vorstellung zu gestalten, oder eine Handlung – wann, wo, was, wie – selbstständig darzustellen. Ohne den Einbezug des Kenner-Zuschauers gäbe es keinen Unterschied zwischen Tag und Nacht; wenn der Schauspieler die Bühne zehnmal abläuft, wäre er nicht zehn Kilometer, sondern nur zehn Kreise gegangen; wenn er auf dem Tisch liegt, würde dies nicht bedeuten, dass er im Bett schläft, sondern da liegt jemand einfach auf dem Tisch. Daher ist der Zuschauer ein

entscheidendes Bindeglied, wenn eine vollkommene Aufführung zu Stande kommen soll.

Auf dieser Basis wird diese kooperative Beziehung zwischen Künstler und Rezipient genutzt, im Weiteren ein spezieller Stil geformt. Wenn man einen Drachen repräsentieren möchte, werden nur einige Schuppen, Klauen und Wolken skizziert, dann können die Rezipienten seine Stattlichkeit und die Szene des durch die Lüfte Fliegens automatisch wahrnehmen.⁴¹⁴ Oder Qi Baishi⁴¹⁵ (齐白石) malte oft Garnelen, aber nie ein Wasser, denn das könnten doch die Betrachter eigenständig empfinden, dass die Garnelen im Wasser leben.

So wird ein Punkt besonders berücksichtigt, wenn man über die Ästhetik der chinesischen traditionellen Künste diskutieren möchte – Schein und Sein (虚与实). Zong Baihua (宗白华) hat in seiner berühmten Textsammlung *Ästhetische Spaziergänge* (美学散步) geschrieben: „Die erschaffene Gestalt ist Sein, die geweckte Vorstellung Schein, die Gedankenwelt, die auf Grund dieser Gestaltung entsteht, ist ein Gemeinsames von Schein und Sein. Ein Kunstwerk wäre tot, wenn die lebendige Vorstellung der Rezipienten nicht daran teilnimmt. Ein Bild kann dich eine Gedankenreise machen lassen, die Gedankenreise ist Schein.“⁴¹⁶ Diese Verbindung von Sein und Schein im Sprechtheater wird Jiao Juyin sicher besonders beschäftigt haben, als er das Potential des traditionellen Theaters überdachte.

Man kann jetzt die ästhetischen Prinzipien der Tradition von Musiktheater und Künsten kurz überblicken, und zwar als Voraussetzung, das fiktive Wesen der Darstellung zu erkennen; als Ziel, das geistige Leben der Figuren darzustellen und ihre Gestalt aufzubauen; als Methode, durch Subjektivität Objektivität zu repräsentieren, und mit Zuschauer zusammen zu schaffen. Dadurch ist die Richtung der Anlehnung von Jiao Juyin auch vorstellbar, und zwar wahrnehmbare Innerlichkeit, Repräsentation und Kooperation mit Zuschauer.

⁴¹⁴ Vgl. Zong, Baihua: „Schein und Sein in der chinesischen künstlerischen Darstellung“ (中国艺术表现里的虚和实), in: *Ästhetische Spaziergänge*, Shanghai 1981[2010], S.90.

⁴¹⁵ Qi Baishi (1864-1957), berühmter Maler im traditionellen Stil.

⁴¹⁶ Zong, Baihua: „Eine einleitende Studie über die wichtigen Fragen der Geschichte chinesischer Ästhetik“ (中国美学史中重要问题的初步探索), in: *Ästhetische Spaziergänge*, S.39.

Im Konzept „Eine Studie zu chinesischer Prägung“ (论民族化 (提纲)), das Anfang 1963 von Jiao Juyin entworfen wurde, findet sich diese Auffassung bestätigt:

- 1) Rezipient und Darsteller schaffen zusammen.
- 2) Durch gestaltliche Darstellung eine Geisteswelt darstellen.
Der Schwerpunkt liegt in der Geisteswelt.
- 3) Durch die äußerliche Gestalt die Zuschauer jene Geisteswelt wahrnehmen zu lassen, der Schlüssel dazu ist nicht die äußerliche Gestalt, die eher als ein Durchgangsstadium fungiert.
- 4) Weniger Darstellung ist besser als mehr Darstellung. [...]
- 5) Umgekehrt ist es auch möglich, stellenweise mehr, als weniger Darstellung anzubieten.
[...]
- 6) Nur aus der Spannung zwischen mehr und weniger können Schwankung, Rhythmus und Höhepunkt einer Aufführung entstehen.
- 7) In der Beschränkung von Zeit und Raum (Aufführung) sollen unendliche Zeiten und Räume (Echtheit des Lebens) dargestellt werden. Schein und Sein kooperieren, durch Schein Sein darzustellen, durch Schein Sein zu ersetzen.
- 8) Alles dient einer besonderen Dynamik. Die Beziehung zwischen den Figuren, Diskrepanz, die Konflikte der Eigenschaft treiben die Handlung voran. Durch Dynamik kann auch Statik erscheinen.
- 9) Auf der Basis des Lebens ist ein lyrischer Hauch zu schöpfen. Den Zuschauern die Gelegenheiten geben, sich alles vorzustellen und mitzuschaffen. Der Schwerpunkt liegt darin, dass sie verstehen können, (was wir darstellen möchten.) [...]
- 10) (Wir sollen) das traditionelle Prinzip des Musiktheaters gewissenhaft erforschen, dabei die Ansprüche und Gewohnheiten der Rezipienten berücksichtigen, ihnen aber nicht zu sehr entgegenkommen, sondern auf den Einfluss der Aufführung achten, damit sich die Zuschauer einem schönen künstlerischen Genuss hingeben können.⁴¹⁷

Diese zehn Punkte sind leicht kategorisch zusammenzufassen: Erstens, durch die äußerliche Gestaltung eine Geisteswelt darstellen (2/3). Zweitens, die Aufführung soll repräsentativ sein (4/5/6/8). Drittens, die Zuschauer spielen beim Erschaffen eine unerlässliche Rolle (1/7/9/10). In dieser Argumentation kann man erkennen, dass Jiao Juyins Thesen der Ästhetik chinesischer Kunst entsprechen. Aber wie funktionierte das theoretische Konzept überhaupt in der Praxis? Ich werde im Folgenden mit Beispielen die konkrete Bedeutung und Verwendung ausführlich erklären.

⁴¹⁷ Jiao, Juyin: „Eine Studie zu chinesischer Prägung (Konzept)“ (论民族化 (提纲)), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.3, S.245f.

3.2.3 Anlehnung an das traditionelle Musiktheater auf ästhetischer Ebene

Im Jahr 1961 reflektierte Jiao Juyin seine Praxis der chinesischen Prägung:

Wir fingen in diesem Bereich mit der Probe von *Hu Fu* an. Damals hatten die Schauspieler viele konventionelle äußere Darstellungselemente des traditionellen Musiktheaters gelernt: Liangxiang-Posen, die Art des Schreitens und die Wasserärmel zu verwenden, [...] also viele gute Darstellungsweisen der Theatertradition übernommen. Leider klappte die Verschmelzung nicht so gut. Bei den Proben von *Cai Wenji* waren wir alle mit dem schematischen Kopieren nicht zufrieden und diskutierten viel über die Möglichkeit, die Bedeutung der Darstellungsweisen und konventionellen äußeren Zeichen im Xiqu zu berücksichtigen und eine bessere und natürlichere Verschmelzung mit dem Sprechtheater zu versuchen. Dann probierten wir die Anlehnung im Bereich der Massenszenen, der szenischen Anordnungen sowie der Beziehung zwischen Zeit und Raum. Dieses Mal, in der Probe von *Galle und Schwert* (胆劍篇), strebten wir nach natürlichen und lebendigen Rollen auf der Bühne sowie nach der unauffälligen Verschmelzung zwischen den Darstellungsweisen und Techniken des Xiqu, und dem Erschaffen von Bühnenrollen als repräsentative Gestalten. In Zukunft, bei der Probe von *Wu Zetian* würde ich mich auf das Wesen und die Prinzipien der traditionellen Formen konzentrieren, die Darstellung wäre dann eher realistisch, und müsste sich nicht in ihrer Form auf das Xiqu beschränken.⁴¹⁸

Daher ist es ersichtlich, dass Jiao Juyin im Verlauf seiner Studien seine Aufmerksamkeit mehr und mehr der wesenhaften Anlehnung widmete, er ging sogar so weit, auf die äußerlichen Formen der Theatertradition – wie die Liangxiang-Pose, die Art des Schreitens und die Wasserärmel – zu verzichten. Wenn es keine richtige innere Begründung gibt, in dieser Weise darzustellen, dann ist die Anlehnung oberflächlich und bedeutungslos, besonders in realistischen Dramen. Vielleicht kann man seine Bestrebungen bezüglich der chinesischen Prägung im Bereich des realistischen Schauspiels in einem Satz zusammenfassen: Realistisches Erleben, aber im Stil der Darstellung des traditionellen Musiktheaters.

Im letzten Abschnitt wurde sein Verstehen chinesischer traditioneller Ästhetik bereits erklärt. Somit können wir weiter betrachten, wie er diese Grundlagen in der Praxis realistischer Inszenierungen angewendet hat.

⁴¹⁸ Jiao: „Gespräch über die Fragen, wie sich das Sprechtheater an die Tradition des chinesischen Musiktheaters anlehnen kann“, S.132f.

3.2.3.1 Durch wahrnehmbare Elemente die Innerlichkeit darstellen

Als Kulnev am Volkskunsttheater Beijing probierte, und die Schauspieler die Handlungslinien für ihre Rollen bestimmt hatten, ließ er sie auf verschiedene Weise die gleiche Szene mehrmals darstellen, um den besten Effekt zu erreichen. Ein Kriterium dabei war die physische Handlung, um die Gedanken der Figuren repräsentieren zu können. Melania etwa trat Xenia mit dem Fuß, um sie zu warnen, und nicht weiter zu sprechen. Aber das reichte Jiao Juyin noch nicht, da diese Handlung nur die Reflektion eines einzigen wichtigen Gedankens einer konsequenten psychischen Handlung war, gab es vermutlich noch viel mehr, das nicht dargestellt wurde. Er strebte danach, möglichst jede psychische Handlung sichtbar zu machen.

Um diese Auffassung zu verstehen, muss man zuerst auf seine Anschauung über das traditionelle Musiktheater zurückgreifen. Seiner Meinung nach war die wichtige Aufgabe des Xiqu „durch die psychische und physische Handlung der Schauspieler die Beziehung zwischen Mensch und Umgebung sowie die Beziehung zwischen den Menschen darzustellen, die Einstellung der Menschen zur objektiven Welt, und die Funktion des Menschen in der objektiven Welt zu reflektieren. Die Schauspieler des traditionellen Musiktheaters verstehen sehr gut, was die Zuschauer genießen möchten, sie brauchen keine Berge oder Flüsse auf der Bühne, was sie vor allem zeigen sollen, ist der geistige Zustand der Figuren in den vorgeschlagenen Situationen.“⁴¹⁹ Daraus ist ersichtlich, dass der Mensch, Beziehungen, Einstellungen, der psychischer Zustand, kurz, die subjektive Welt, das Darstellungsobjekt im traditionellen Theater ist. Dafür wurden viele Darstellungsweisen und –techniken entwickelt.

Stanislawski erwähnte damals auch einen ähnlichen Inhalt: Das Erleben hilft dem Schauspieler, die wichtigste Aufgabe der Bühnenkunst zu erfüllen: „das geistige Leben der Rolle zu schaffen und dieses Leben auf der Bühne in künstlerischer Form

⁴¹⁹ Jiao: „Gespräch über die Fragen, wie sich das Sprechtheater an die Tradition des chinesischen Musiktheaters anlehnen kann“, S.135.

wiederzugeben.“⁴²⁰ Diese zwei Schlüsselbegriffe: „geistiges Leben“ und „in künstlerischer Form“, kann man erkenntnisreich auch für das traditionelle Musiktheater verwenden. Aber worin besteht eigentlich der Unterschied? Wahrscheinlich darin, dass im System der Schauspieler durch Erleben das geistige Leben schafft, und der Darsteller des traditionellen Theaters dieses eher eingeübt darstellt. Kurzum, das System konzentriert sich auf den Verlauf, wie der Schauspieler für seine Figur eine psychische Handlung (Handlungslinie) vervollständigen kann, im Vergleich dazu berücksichtigte Jiao Juyin oder das traditionelle Musiktheater mehr den zweiten Halbsatz, also wie der Schauspieler die geformte Linie wiedergeben kann. Diese Tatsache beweist auch, dass das System immer mit Erleben zu tun hat, das traditionelle Musiktheater mit den vielen Erfahrungen bezüglich der Darstellungsweise bzw. der künstlerischen Form.

Jiao Juyin hatte sich ja ausgiebig mit dem Stanislawski-System beschäftigt und ein Bewusstsein erlangt, wie wichtig Erleben, vorgeschlagene Situationen und die Begründung für das Sprechtheater sind. Diese Schlüsselemente kamen nach wie vor in seinen Theaterarbeiten zur Anwendung. Aber für die Auseinandersetzung mit chinesischer Ästhetik studierte er weiter deren Charakteristika und lernte: „wie in den Traditionsformen verschiedene repräsentative Figuren gestaltet werden, und dazu die Summe der Techniken, vermittels deren die Geisteswelt und Eigenschaften der Figuren zum Ausdruck kommen“.⁴²¹ Diese Auffassung wurde von ihm als essentielles Kriterium und Hauptziel seiner Anlehnung gesehen, und sie war stets vorhanden, wenn er das Theater repräsentativer zu machen versuchte. Konkret, in der Praxis versuchte er, durch wahrnehmbare Elemente die Innenwelt der Figuren darzustellen.

In diesem Punkt verglich er mehrmals das traditionelle Musiktheater mit dem Sprechtheater:

Eigentlich wird immer die Wechselbeziehung im Sprechtheater berücksichtigt, aber

⁴²⁰ Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (1)*, S.26f.

⁴²¹ Jiao: „Gespräch über die Fragen, wie sich das Sprechtheater an die Tradition des chinesischen Musiktheaters anlehnen kann“, S.134.

der echte Austausch zwischen den Schauspielern wird normalerweise durch „echt hören, echt sehen und echt fühlen“ den Zuschauer gezeigt. Aber im überlieferten Theater wird daneben besonders die gedankliche Reflektion betont. Wenn daher eine Figur auf der Bühne eine andere hört, so soll der Schauspieler häufig seine Augen in Richtung Zuschauer, seine Ohren gegen den Anderen richten, dann wird nicht nur die Handlung „hören“ dargestellt, sondern die Zuschauer werden durch die Augenarbeit auch mitbekommen, was der Schauspieler beim Hören denkt, und was er zu tun vorbereitet. [...] Das traditionelle Musiktheater vermag durch diese – häufig übertriebene – physische Handlung die innere Echtheit zu zeigen oder besonders zu betonen. Wenn etwa Huang Tianba in *Die Rundfalle* (连环套) von Liang Jiugong aufgefordert wurde, das kaiserliche Pferd zu suchen, steht er mit seinem Rücken gegen das Publikum, aber der Pompon auf seinem Hut zitterte sehr stark, was die Angst der Figur sehr echt vermittelte.⁴²²

Das Sprechtheater und das traditionelle Musiktheater verlangen nach einer Begründung durch physische Handlungen und Rollentexte, ferner nach konkreten Gedanken und vielfältigen psychischen Handlungen. Aber im Sprechtheater müssen die Schauspieler ihre inneren Monologe oder das Unausgesprochene nicht durch physische Handlungen direkt zeigen, sondern nur durch die physischen Handlungen und Rollentexten begründen. Im Vergleich dazu verlangt das traditionelle Theater vom Schauspieler, dass er direkt durch physische Handlungen alles gleichzeitig ausdrücken kann: Hauptaktion, Rollentexte, Beobachtungen mit den Augen, Sprechen, alle Einstellungen den Ansprechpartnern gegenüber, die ausführliche innere Handlung auf beiden Seiten, Unausgesprochenes, innere Monologe, schnelle und wechselhafte Reaktionen. [...] Daher ist der Austausch mit dem Publikum ein kontinuierlicher, die Konfliktstruktur erscheint sehr klar.⁴²³

Daher war ein wichtiger Aspekt der Versuche mit der chinesischen Prägung der reiche Einsatz physischer Handlungen. Zum Beispiel ließ der Regisseur in *Wu Zetian*, in der Szene „Wu Zetian verhört ihren Sohn Thronfolger Xian“, die Schauspielerin wie folgt handeln, um einen Einblick in ihre Innenwelt zu gewähren:

Im Original soll dieses Gerichtsurteil in einer kaiserlichen Audienzhalle stattfinden, Wu Zetian hoch auf dem Thron sitzen, die Ministers stehen auf beiden Seiten, und Thronfolger Xian in ihrer Mitte, um verhört zu werden. Würde man das derart aufführen, könnte die Schauspielerin schwer handeln. Ich hatte eine Idee, wenn Wu Zetian ihren Sohn verhören möchte, dann braucht sie in der Hoffnung, ihn zu überreden, nicht in die Kaiserhalle zu gehen. [...] Ich wechselte den Ort in das

⁴²² Jiao: „Gespräch über die Fragen, wie sich das Sprechtheater an die Schauspielweise des chinesischen Musiktheaters anlehnen kann“, S.47.

⁴²³ Jiao: „Eine Diskussion über die chinesische Form und den Stil des Sprechtheaters“, S.98.

Vorzimmer des Schlafzimmers, das Verhör wurde zu einer inneren Angelegenheit – was auch ihrem Ziel entspricht. Der Wechsel des Ortes bot der Schauspielerin die Möglichkeit, viel einfacher zu spielen: als der Thronfolger Xian Wu Zetian beschimpft, ärgerte sich Wu Zetian, aber sie möchte ihren Sohn auf ihre Seite zurückziehen. Sie hatte sich in der Gewalt, nahm ein Buch zum Durchblättern, sie konnte sich beherrschen, schloss das Buch mit starker Kraft, schrieb etwas, nahm eine Blume – je mehr physische Handlung es gab, desto lebendiger wurde die Aufführung.⁴²⁴

Einerseits wurden die Wut von Wu Zetian und ihre Zurückhaltung durch die physische Handlung mit den Requisiten vermittelt; andererseits berücksichtigte Jiao Juyin auch die Begründung für seine Veränderung. Daher ist das ein gutes Beispiel, wie er Sprechtheater mit chinesischer Ästhetik verband.

Aber um die Geisteswelt sichtbar zu machen, war die physische Handlung nicht die einzige Weise, die eingesetzt werden konnte, es bot sich noch das objektive Ding in seiner theatralen Zeichenhaftigkeit an. Zu diesem Punkt beschrieb Jiao Juyin das Beispiel einer Szene aus der Chuan-Oper *Den Gott schlagen, das Verhör im Tempel* (打神告庙). Die Darstellerin, die sonst Jiao Guiying spielte, präsentierte hier das Dienstmädchen (tatsächlich sollen Jiao Guiying und das Dienstmädchen zwei unterschiedliche Figuren sein). Sobald Wang Kui, der untreue Ehemann von Jiao Guiying, auftritt und das Dienstmädchen sieht, als ob er Jiao Guiying getroffen hätte, ist er sehr überrascht. Dadurch werden seine Stimmung und Gedanken vernehmlich. Das ist ein Beispiel, wie eine Ersatzfigur als Träger der Innenwelt fungiert.

Aber der Träger muss nicht unbedingt ein Mensch sein, jedes objektive Ding konnte ebenfalls diese Funktion erfüllen, in der Probe zu *Das Teehaus* führte Jiao Juyin Vergleichbares aus:

Um das große Leid von Kang Liu zu verstärken – weil er seine Tochter an den Eunuchen Pang verkaufen musste, um das Leben der Familie weiter fristen zu können –, verlangte Jiao Juyin, durch ein Geräusch des Alltags den Zustand der Figur zu unterstreichen. Am Anfang des Gesprächs zwischen Masern Liu, dem Menschenhändler, und Kang Liu, dem Vater, ertönte der Trommelschlag des blinden Zukunftsdeuters auf der Straße sehr laut. Jiao Juyin sagte: [...] Wir sollen das Geräusch

⁴²⁴ Jiao, Juyin: „Gespräch über den Konflikt des Regisseurs“ (谈导演的矛盾), in: *Gesammelte Werke von Jiao Juyin*, Bd.3, S.144f.

verwenden, um die Stimmung der Figuren und die Atmosphäre zu verstärken. [...] Wir führen den Trommelschlag wie folgt aus: Wenn er gebraucht wird, darf der Trommelschlag ertönen; wird er nicht gebraucht, soll er einfach aufhören. Der Trommelschlag betont die Reden von Masern Liu, wirkt wie ein Schicksalsschlag Mal für Mal auf das Herz von Kang Liu, sehr hoffnungslos und quälerisch. Die Schläge sollen auch auf das Herz der Zuschauer niedergehen, und ihn an dieser traurigen Begebenheit mitleiden lassen.⁴²⁵

Neben die Hilfe durch Geräusche konnten auch Requisiten oder die Umgebung der Figur als Träger der Geisteswelt fungieren, so findet sich die Szene „Das Wiedersehen zwischen Frau Zheng und Zhao Daosheng“ in *Wu Zetian*. Schon in der Kindheit hatte Zhao Frau Zheng kennengelernt, weil er mit ihr und ihrer Tochter Shangguan Waner zusammen als Diener am Kaiserhof tätig war. Nachdem sein todwürdiges Verbrechen vergeben wurde, ging er ins Kloster. Da kein Kontakt bestand, dachte Frau Zheng, dass Zhao vielleicht bereits tot war, sie vermisste ihn. So ist vorstellbar, wie fröhlich sie sein wird, wenn es dann doch ein Wiedersehen gibt. Aber bei der Probe, obwohl die Schauspieler sich gegenseitig den Rollentexten nach herzlich begrüßten, war Jiao Juyin nicht zufrieden. Für ihn war trotz der starken Leidenschaft der Effekt noch nicht eindrucksvoll genug. Dann ließ er die Schauspielerin durch Handlung und die Gestaltung der Umgebung ihre Fröhlichkeit anders ausdrücken:

Die vorgeschlagene Situation in dieser Szene war, dass ihre Tochter Waner Kaiserin Wu Zetian begleitete, im Fengtian-Tempel Kaiser Gaozong zu betrauern. Frau Zheng blieb allein zurück. Ihr war nicht wohl ohne Waner, und gleichzeitig dachte sie an ihre Rache, die unvorhersehbar kommen würde. Um sich in dieser Situation von Niedergeschlagenheit abzulenken, spielte sie die Qin-Zither.

Man kann das so einrichten, bevor sie die Qin spielte, bereitete sie ein langes besticktes Tuch vor. Sie möchte es über den Tisch ausbreiten, aber da auf ihm schon so viele Dinge standen, musste sie diese zuerst auf Stühle, Bett und woanders umstellen, dann erschien das Zimmer sehr chaotisch.

Sobald Zhao Daosheng hereingekommen war, ließ ihn Frau Zheng Platz nehmen, aber wegen des Chaos im Zimmer wurde gleich kein passender Platz gefunden. Sie räumte sofort auf, aber wegen der starken Aufregung, je schneller sie aufräumte, desto chaotischer wurde das Zimmer. Sie handelte ständig und sprach gleichzeitig fröhlich

⁴²⁵ Jiao: „Gespräch über die Proben des ersten Aktes von *Das Teehaus*“, S.77.

mit Zhao Daosheng. In diesem Chaos wurde die starke Leidenschaft von Frau Zheng konkret dargestellt.⁴²⁶

Für Jiao Juyin hatten fast alle Elemente die Funktion, die psychische Handlung der Figur darstellen zu können – nicht nur die physische Handlung der Schauspieler, sondern auch die Requisiten, die Umgebung, die Geräusche usw., kurz, alle Elemente, die die Zuschauer direkt sehen oder hören konnten.

Zusammenfassend kann man sagen, dass es nicht nur mehr vom Erleben abhing, das ja nur vom Schauspieler selber gefühlt werden konnte, ob die Zuschauer problemlos das Erleben der Schauspieler, sowie die Stimmung der Rolle rezipieren und nachvollziehen konnten, sondern auch von den vielen äußeren wahrnehmbaren Zeichen, welche die Darstellung vielfältiger erscheinen ließen. So konnte der Effekt der Aufführung maximiert werden.

3.2.3.2 Mehr oder weniger: Rhythmuskontrolle

Durch wahrnehmbare Elemente die Innenwelt der Figuren darzustellen, ist ein erster Schritt, sich dem Wesen des traditionellen Musiktheaters anzunähern. Um die wichtigste Aufgabe der Aufführung – die Darstellung des geistigen Lebens einer Figur – zu erfüllen, stehen mehrere Methoden zur Verfügung, die Verwendung äußerer Hilfsmittel ist nur eine Weise davon. Durch die Rhythmus- und Repräsentationskontrolle das gleiche Ziel zu erreichen, ist eine andere Sache.

Um diese Methode zu erklären, muss wieder auf Jiao Juyins Vergleich zwischen Sprechtheater und traditionellem Musiktheater zurückgegriffen werden:

Eine Eigenschaft der Theatertradition ist das Streben nach künstlerischer Echtheit. Das Sprechtheater hingegen strebt nach der Echtheit des Prozesses, daher werden alle Abläufe der Zeit und auch jene Ereignisse dargestellt, die wenig mit den Figuren im Zusammenhang stehen. Folglich können die Hauptsache und -auffassung nicht betont werden. Anders im Xiqu, das sich nicht auf die Ereignisse in ihrer Abfolge konzentriert, sondern auf die Stimmung und Gedanken der Figuren. Im chinesischen Musiktheater

⁴²⁶ Jiao: „Notizen zu den Proben von *Wu Zetian*“, S.178ff.

gilt, „Wenn man etwas ausdrücken will, dann soll dies ausführlich geschehen; wenn es nicht so wichtig ist, dann möglichst kurz“. Aber wann soll etwas ausgedrückt werden, und wann nicht? Alles, was mit dem Thema, dem Konflikt und der Innenwelt der Figuren zusammenhängt, soll präsentiert werden; alles andere kurz angerissen. Der Bühnenrundgang(走圆场) etwa stellt keine Bedingung für eine Aufführung dar, daher ist es nicht nötig, das Gehen auf dem Weg darzustellen – eine kurze Andeutung reicht. Aber im Stück *Xu Ce läuft die Städte ab* (徐策跑城) ist ein elaborierter Bühnenrundgang ein Muss, da durch ihn die Stimmung von Xu Ce gezeigt wird – „Eine Betonung ist immer mit Ausführlichkeit verbunden“. Im überlieferten Musiktheater steht fast alles ausführlich Darzustellende mit der psychischen Handlung in einem Zusammenhang. Das ist der Punkt, den wir im Bereich des Stücks, des Probens und Schauspielens lernen müssen.⁴²⁷

Seiner Meinung nach liegt in dieser Methode die Möglichkeit, repräsentative Figuren zu gestalten:

Wir verlangen von uns, als Voraussetzung das Stück und die Figuren richtig zu kennen und zu erleben, aber wie können wir sie als repräsentative Figuren gestalten? In diesem Bereich bietet und das traditionelle Musiktheater viele Erfahrungen. Die Schauspieler dieses Xiqu verstehen die Zuschauer sehr gut, was sie schauen möchten. Jeder noch so kleine Konflikt in den Szenen, die ihnen gezeigt werden soll, wird besonders betont. Die unwichtigen Szenen gehen schnell vorbei, ohne Kraft zu verschwenden. In einer Szene von *Den Jadearmreif aufheben* nimmt Sun Yujiao den am Boden liegenden Jadearmreif an sich. Im Alltag würde dieser Prozess nicht sehr lange dauern. Die junge Frau und der Junge verlieben sich auf den ersten Blick, wollen es aber noch nicht den Anderen wissen lassen. Sie flirten die längste Zeit miteinander. In diesem Theatergenre werden die komplizierten psychischen Handlungen sehr ausführlich dargestellt, die Dauer der Darstellung ist vielfach länger als im Alltag. Die Zuschauer finden das nicht lang, weil sie das Gebotene sehen wollen. Andere Einzelheiten verlaufen sehr schnell. Etwas essen wird oft nur durch ein kurzes Geräuschkloppel von Trommel und Suona angedeutet; ein einmaliger Bühnenrundgang genügt, um anzudeuten, dass ein weit entferntes Ziel erreicht wurde. Wie kurz und bündig! Das ist genau, was wir im Sprechtheater praktizieren sollten.⁴²⁸

Daraus kann man die Wichtigkeit der Dauer einer Szene im traditionellen Musiktheater klar erkennen, Jiao Juyin schuf eine theaterästhetisch überzeugende Methode mit dem Ziel, intensiver die Geisteswelt darstellen und die Figuren

⁴²⁷ Jiao: „Was kann das Sprechtheater vom traditionellen Musiktheater lernen“, S.4f.

⁴²⁸ Jiao: „Gespräch über die Fragen, wie sich das Sprechtheater an die Tradition des chinesischen Musiktheaters anlehnen kann“, S.138f.

gestalten zu können. In *Wu Zetian* hatte er mit dieser Verhängung der Dauer gearbeitet, um die psychische Handlung der Figuren mehr ausgestalten zu können. In einer bestimmten Szene ließ der Dramatiker den hinterlistigen Kanzler Pei Yan Shangguan Waner aushorchen, ob sie von seinem Geheimnis wusste. Um dieses Ziel des Dramatikers zu betonen, hatte Jiao Juyin eine zweimalige Wiederholung zum originalen Rollentext hinzugeführt. Als Shangguan Waner bestritt, von einem Geheimnis zu wissen, legte Pei gleich nochmals nach „Wusstest du nichts?“ Nach ihrer Antwort „Ich wusste nichts!“, holte Pei zum dritten Mal aus „Wusstest du tatsächlich nichts?“ Sie betonte sie noch einmal „Ich wusste wirklich nichts!“ Diese Wiederholung erklärte Jiao Juyin folgendermaßen:

Das Ziel diese Wiederholungen ist, die Dynamik der Sprache zu betonen. Der Schauspieler muss sich über die Ausdrucksweise des Rollentextes klar sein, auch in Verbindung mit der entsprechenden physischen Handlung (Blick, Geste, Gangart): Am Anfang kniete Waner hinter dem Bett-Tischchen, Pei Yan sitzt auf dem Kang. Bei seiner Anfrage beobachtete er ihre Mimik. Dann stand auf und ging zu ihr, um sie weiter anzufragen. [...] Bei der Frage „Wusstest du tatsächlich nichts?“ konnte er sogar die Arme auf den Tisch stemmen, der Rücken war gegen die Zuschauer gewandt, der Körper näherte sich mehr und mehr Waner, bis er sie vollkommen von den Zuschauern abschirmte.⁴²⁹

Durch die Wiederholung wurde diese Szene verlängert, und durch die langsam verstärkende Handlung bei jedem Nachsetzen klar gemacht, welche Stimmung diese raffinierte und vorsichtige Figur den Zuschauer vermittelte.

Im vorangegangenen Zitat fiel der Satz auf „Wir verlangen von uns, als Voraussetzung das Stück und die Figuren richtig zu kennen und zu erleben, aber wie können wir sie als repräsentative Figuren gestalten?“ Obwohl also für Jiao Juyin das Stanislawski-System das perfekte Erleben ermöglichte, konnten für ihn die Figuren die Ergebnisse der Rollenproduktion nicht überzeugend den Zuschauern anbieten. So war es für ihn entscheidend, verstärkt auf den Zuschauer zu achten. Ein Stück mit vielfältigen Figuren konnte schon eine gute Ausgangssituation bilden – In der

⁴²⁹ Jiao: „Notizen zu den Proben von *Wu Zetian*“, S.171f.

Inszenierung von *Das Teehaus* wurden viele Figuren mit verschiedenen Berufen und Abstammungen geschaffen, aber es reichte nicht, nur ihre Eigenschaften zu betonen, deswegen hatte Jiao Juyin die Dauer der Szenen, in denen sie erstmals auftraten, verlängert, um ihnen eine Liangxiang-Präsentation zu ermöglichen:

- 1) Song Enzi und Wu Xiangzi – Agenten. „Sie haben im Teehaus einen Stammtisch neben die Tür, weil sie von dort aus die Lage im Teehaus beobachten und kontrollieren können. [...] Sie traten durch die Mitteltür auf, standen zuerst auf der Treppe, schauten sich um. Dann gingen sie nicht direkt auf ihren Stammtisch zu, sondern nebeneinander gemessenen Schrittes zur Mitte der Rampe, verweilten dort kurz, blickten sich mit scharfem Blick auf die Kunden noch einmal um, was wie eine Warnung erschien. [...] Dann drehten sie sich gleichzeitig um – wie Statisten im Musiktheater – und gingen nebeneinander zum Tisch hin. Das war ihre berufliche Gewohnheit.“⁴³⁰
- 2) Er Dezi – Ringer. „Als er mit zwei Begleitern auf die Bühne betrat, blieben sie mit ihrem abscheulichen und bösen Aussehen auf der Treppe stehen, um den Kunden ihre Wichtigkeit zu zeigen. Die Kunden hatten eigentlich keine Angst vor diesen Strolchen, aber wegen ihres Auftritts befürchteten sie doch, dass etwas passieren könnte. Sie blieben ruhig, aber immer noch überzeugt, dass er jemanden Streit suchte. „Warum spricht denn hier niemand mehr, wenn ich hereinkomme?“ Doch nach einer kurzen Stille begannen sie weiter zu sprechen, als ob sie gar nichts gesehen hätten.“⁴³¹
- 3) Ma Wuye – negativ gestalteter Anhänger einer ausländischen Religion. Er saß von Anfang an bereits auf seinem Platz und würde dann später das Teehaus verlassen. Er sagte: „Ich habe noch zu tun. Auf Wiedersehen!“, wartete gar nicht auf die Antwort von Chang Siye und ging zur Tür. Die Richtung verlief zuerst in Richtung Zuschauer, dann schritt er zum dritten und vierten Tisch ins Zentrum der Bühne, wo er sich nach hinten zur Tür drehte. In diesem Moment ertönte der Glockenschlag einer Kirche, Ma Wuye hielt inne, nahm seinen Hut ab, vollführte respektvoll das Kreuzzeichen und verbeugte sich kurz, dann setzte den Hut wieder auf, ging gespreizt ab.“⁴³²

⁴³⁰ Jiang, Rui (蒋瑞): „Klassische Szenen“ (经典场面), in: *Szenische Kunst: Das Teehaus*, S.51.

⁴³¹ Ebd., S.53.

⁴³² Jiang: „Klassische Szenen“, S.55.

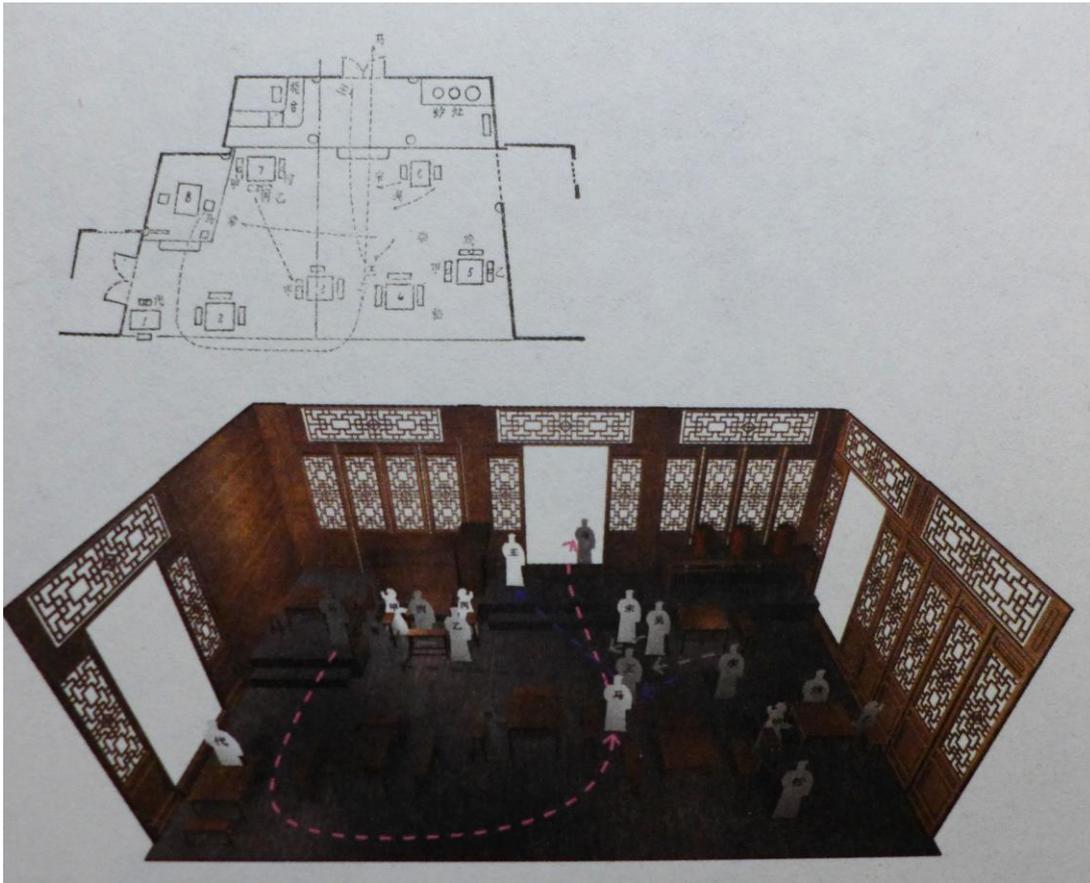


Abb. 33: Szenische Anordnung: Ma Wuye.

Solcherart wurden ihr Charaktere, der sich vielleicht aus der Art des Berufs oder der speziellen Stellung ergaben, unterstrichen, auch die Zuschauer konnten auf Grund der im Alltag vielleicht nicht vorhandenen, aber auf der Bühne begründeten ausgeweiteten szenischen Anordnung ein tiefen Eindruck in diese Charaktere erhalten.

Die Verlängerung der Dauer vermochte also Stimmung, Charakter und berufliche Eigenschaften der Figuren darzustellen und zu betonen, diese Veränderung konnte noch als Rhythmus- und Atmosphäreregulator fungieren. Da wäre die Szene „Der Streit zwischen Mutter und Tochter“, aus *Wu Zetian* – tatsächlich wurden Shangguan Waners Großvater und Vater beide von Wu Zetian getötet, so hatten sie und ihre Mutter, Frau Zheng, den beherrschenden Wunsch, sie zu rächen. Aber als die Tochter von der Kaiserin ausgewählt wurde, ihr zu dienen, veränderte Shangguan wegen des positiven Verhältnisses von Wu Zetian ihr gegenüber nach und nach ihre Einstellung.

Daher entstand ein Zwiespalt zwischen ihr und ihrer noch immer hasserfüllten Mutter. An einem Tag redeten sie, und stritten sich darüber. Anfangs boten die Schauspielerinnen dem Rollentext nach eine heftige Auseinandersetzung, aber das Resultat überzeugte nicht. Dann ließ Jiao Juyin sie zuerst nicht die Rollentexte sprechen, sondern vor allem eine harmonische Atmosphäre aufbauen:

Waner ordnete Papiere auf dem Bett-Tischchen. Obwohl Frau Zheng ein Tuch bestickte, ließ sie Waner nicht aus den Augen. Dann riet sie zu einer Pause, betonte aber, die Tochter nicht stören zu wollen. Wenig später bereitete Frau Zheng für Waner eine Tasse Tee und stellte sie auf das Bett-Tischchen. Sie fächerte Luft für ihre Tochter. Waner hob den Kopf und schaute die Mutter kurz an, sie nahm den Fächer und fächerte für die Mutter. Frau Zheng schaute Waner mit einem liebevollen Blick an, nahm ihr den Fächer wieder ab. Sie ging zurück auf den Kang. Waner schaute der Mutter nach, stieg auf den Kang, wohin sie die Tasse Tee getragen hat, und gibt sie der Mutter. Sie goss sich selbst Tee auf, ging zu Mutter, sie trinken zusammen. Dann beginnt der Originaldialog.⁴³³

Durch diesen sprachlosen Austausch wurde die liebevolle Beziehung zwischen Mutter und Tochter ausgedrückt, andererseits der bevorstehende Streit vorbereitet. Diese absichtlich betonte Harmonie drückte nicht nur eine versteckte Unruhe aus, sondern verstärkte auch wegen des starken szenischen Kontrastes zwischen Harmonie und Streit den Effekt der Aufführung. Auch in der Inszenierung von *Das Teehaus* findet sich ein repräsentatives Beispiel: Nachdem Kang Liu seine Tochter dem Eunuchen Pang verkauft hat, geht er langsam hinaus. Alle Kunden im Teehaus sind still geworden, manche hielten sogar in ihren Handlungen inne. Gleichzeitig wurden die Geräusche von Trommeln, Rechenbrett und Hausierern lauter, was Hoffnungslosigkeit und Leid Kang Lius stark betonten.

Im Vergleich zur Veränderung der Dauer konnte diese kontrastive Dauer nicht nur die Innenwelt der Figuren unterstreichen, sondern durch die Konfliktpaare beispielsweise von Harmonie und Unruhe, Still und Geräusch eine Atmosphäre aufbauen und Spannung hervorbringen. Wahrscheinlich ist das genau die Art, die Jiao Juyin meinte, „Alles dient der Dynamik. Und durch Dynamik kann Statik

⁴³³ Jiao: „Notizen zu den Proben von *Wu Zetian*“, S.168f.

entstehen“.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass neben den konkreten Elementen aus der direkten Verwendung durch die Schauspieler – physische Handlung, Requisiten, Umgebung usw. –, auf einer höheren Ebene abstrakte Elemente – beispielsweise der Dauer – als Gestaltungsweise für eine Szene fungieren können. Durch sie werden nicht nur die Geisteswelt der Figuren sowie ihr Charaktere dargestellt, sondern auch der Rhythmus und der Effekt der ganzen Aufführung repräsentativ geregelt.

3.2.3.3 Die Zusammenarbeit mit den Zuschauern

Die Zuschauer zu berücksichtigen, war nun offensichtlich eine konsequente Auffassung von Jiao Juyin. Noch während er das Stanislawski-System studierte, überlegte er bereits, ob Erleben tatsächlich ein Muss ist. Seine Schlussfolgerung war dann, das Erleben ist für die Rollenfindung wichtig, der Schauspieler darf sie aber auch zur Darstellung der Geisteswelt überspringen, wenn er sich in die Rolle noch nicht so gut einleben kann. Vielleicht ist das ein Grund, warum sich Jiao Juyin so sehr auf die Vielfältigkeit der Darstellung konzentrierte.

Dieser Punkt beweist nun auch von einer anderen Seite die unerlässliche Rolle der Zuschauer. Jiao Juyin formulierte seine fortschrittliche: „Obwohl die Bühne und der Zuschauerraum räumlich getrennt sind, bilden sie eigentlich je eine Hälfte der Aufführung. Während der Aufführung sind diese zwei Räume ein einheitlicher Raum, ein heiliger Raum, in dem Zuschauer und Schauspieler zusammen schaffen!“⁴³⁴

Ganz klar hat das traditionelle Musiktheater in diesem Bereich viel an Erfahrung und Erfolg zu bieten. Jiao Juyin hielt dies für den großen Vorteil des Xiqu im Vergleich mit dem Sprechtheater:

Es ist unmöglich, dass es für den Schauspieler des Sprechtheaters gar keinen

⁴³⁴ Yu, Shizhi: „Kommentar zu einer Studie über chinesische Prägung (Konzept)“ (《论民族文化(提纲)》诠释), in: *Eine Studie der Schauspielschule des Volkstheater Beijing*, S.106.

Austausch mit den Zuschauern gibt, aber dieser Austausch ist nicht direkt, sondern indirekt, ist keine Wechselbeziehung, sondern Resonanz. [...] Der Schauspieler des traditionellen Musiktheaters ist von den Zuschauern nicht derart distanziert, sein Austausch mit ihnen besteht nicht nur aus Resonanz, sondern ist in großem Maße Wechselbeziehung. Einerseits wird das Vorhandensein der Zuschauer nicht ignoriert. [...] Wenn der Schauspieler etwas denkt, dann nicht allein und mit gesenktem Kopf, sondern gegen Zuschauer, er lässt sie verstehen, wie er denkt. Wenn er etwas hört, dann wendet er sich nicht nur gegen den Ansprechpartner, sondern auch gegen die Zuschauer, er lässt sie verstehen, wie und was er hört. Andererseits, wenn die Zuschauer traditionelles Musiktheater schauen, dann zeichnet sie im Vergleich zum Sprechtheater eine unterschiedliches Bewusstsein aus. Im Sprechtheater rezipieren sie relativ rational, objektiv und fühlen sich quasi als Beobachter, weil sie dieses Theater von Anfang an auffordert, seine theatralischen Eigenschaften zu vernichten. [...] Beim Xiqu wird die theatralische Eigenschaft nicht beschädigt, und sobald die Zuschauer den Theaterraum betreten haben, nehmen sie eine positive Einstellung ein, aktiv am Leben auf der Bühne teilzuhaben. Sie verwenden ihre Phantasie, um das Leben auf der Bühne zu vervollständigen und vielfältig zu machen. Sie bewirken eine Wechselbeziehung mit den Schauspielern/Figuren.⁴³⁵

Auch an anderer Stelle:

Im Sprechtheater des Auslands – um ein Beispiel zu nennen –, wenn ein Orchideen-Blumentopf gebraucht wird, muss man einen Orchideen-Blumentopf genau an seinen Platz stellen, sonst entstehen Probleme für die Darstellung. [...] Sie lassen die Zuschauer schauen, hier ist ein Orchideen-Blumentopf, ich rieche daran „Wie angenehm doch der Duft ist!“ Die Beziehung zwischen mir und dem Objekt, mein Befinden, mein Gedanke, zeige ich allen: Der Mensch hatte den Duft von Orchideen gerochen, also fühlt er sich wohl. Aber in Xiqu gibt es keine dieser Orchideen. Wenn aber eine Rolle das Riechen gekonnt präsentiert, dann verstehen die Zuschauer sofort: Ah, er hat an der Orchidee gerochen. Das ist der Unterschied zwischen den beiden Theaterformen.

Vertieft gesprochen, die Auffassung des Menschen gilt der subjektiven Welt, auch das geistige Leben gehört zur subjektiven Welt, außer dem Menschen zählten aber die Blumen und Pflanzen zur objektiven Welt. Im Sprechtheater werden die subjektive und die objektive Welt beide gezeigt, die Beziehungen dazwischen besonders beobachtet. Im Vergleich dazu wird im traditionellen Musiktheater nur die subjektive Welt des Menschen dargestellt, aber dadurch die objektive Welt reflektiert. Nur durch die Darstellung der Schauspieler und seine Einstellung ist die Umgebung wahrnehmbar. Im Stück *Fischen und eine Familie auslöschen* (打渔杀家), treten Xiao En und seine Tochter auf, indem sie singen „Vater und Tochter fischen am Fluss“, sie handeln wie

⁴³⁵ Jiao: „Eine Diskussion über die chinesische Form und den Stil des Sprechtheaters“, S.100f.

sie das Boot am Fluss rudern. Es gibt weder Boot noch Fluss, die Zuschauer können nur die Handlung dessen sehen, wie sie vorbeirudern. Als sie schwanken, nehmen die Zuschauer nicht nur das Vorhandensein des Bootes wahr, sondern auch, dass es im Fluss schwankt. Durch die subjektive Welt wird die objektive Welt dargestellt.⁴³⁶

Der Beitrag der Schauspieler ist „durch Subjektivität Objektivität darzustellen“; jener der Zuschauer, in ihrer Vorstellung die Szene zu vervollständigen. Um die Gesamtwirkung zu erreichen, müssen Schauspieler und Zuschauer miteinander kooperieren.

Vom Standpunkt der Wirkung einer Aufführung kann man sagen, dass das traditionelle Musiktheater sehr gut darin ist, eine Atmosphäre aufzubauen. Es muss dabei nicht die Position der Sonne erforscht, noch Wärme oder Hitze dargestellt werden; der Mond wird nicht aufgehängt, sondern durch ein Licht auf der Bühne angezeigt.

Die Zusammenarbeit mit den Zuschauern ist somit eine der wichtigsten Forschungsüberlegungen von Jiao Juyin, als er das Sprechtheater chinesischer Prägung erprobte. Aber es muss angemerkt werden, dass seine Versuche in diesem Bereich meist das Bühnenbild und die szenischen Anordnung betrafen, hauptsächlich wegen des Stils der historischen Stücke.

Erstens, für den Hintergrund wurde oft eine schwarze Abhängung verwendet, um einen relativ leeren Raum aufzubauen, dann wenn man etwas Requisite darin verwendet, ist es für die Zuschauer leichter, durch ihre Vorstellung den Anblick zu vervollständigen. In *Hu Fu* wurde ein Kaiserhof gebraucht, aber es war klar, dass für einen echten Hof die Bühne zu klein ist. Daher „werden nur drei Requisiten eingesetzt: Zwergbanane, Bergstein und Steinbeistelltisch, dahinter war der schwarze Stoff. Diese Bühnenobjekte boten ein tiefes, ruhiges und breites Gefühl – zur Vervollständigung – an.“⁴³⁷

Zweitens, nicht nur Requisiten, sondern auch Menschen konnten als Elemente der

⁴³⁶ Jiao: „Eine Studie zum künstlerischen Charakter des traditionellen Musiktheaters“, S.348f.

⁴³⁷ Jiao: „Gespräch über die Fragen, wie sich das Sprechtheater an die Schauspielweise des chinesischen Musiktheaters anlehnen kann“, S.50f.

Szenographie gesehen werden, um Räume zu verändern und auf die objektive Welt zu verweisen.

Zum Beispiel findet sich in *Cai Wenji* ein Ortswechsel von außen zum Innenraum eines Beduinenzeltes, wo ein Bankett stattfindet. Es entstand das Problem, diese großzügige und hitzige Atmosphäre zu zeigen. Jiao Juyin ließ zuerst die Bühne mit den leeren Tischen auf die Zuschauer wirken, die wegen der Leere dieses großen Raumes einen starken Eindruck erhielten. Dann traten zwei Dienerinnen mit den Requisiten Kissen und Trinkgefäße für das Bankett, jeweils von einer Seite der Hinterbühne, auf. Sie gingen ein paar Schritte aufeinander zu, drehten sich dann zu den Zuschauern, und gingen weiter bis zur Rampe. Danach drehten sie sich noch mal zueinander und kamen von den zwei Seiten zur Mitte der Bühne. Nachdem sie ihre Requisiten auf die Tisch gelegt hatten, gingen schließlich auf die Hinterbühne zurück und blieben dort, zu den Zuschauern gerichtet, stehen. Als sie zuvor an der Rampe angekommen waren, traten zwei weitere Dienerinnen auf und folgten ihrer Choreographie. Die Vier standen, als zwei Soldaten mit dem Ehrenabzeichen Langstab von zwei Seiten auftraten, zuerst aufeinander in die Mitte zuzugingen und nach vorne zu den Zuschauern kamen, dann drehten sie sich jeweils auf eine Seite und gingen weiter die Halbbühne herum. Nach ihnen folgten noch sieben weitere Paare in gleicher szenischer Anordnung. Von der fünften bis zur achten Gruppe wurde jede von einer Dienerin mit Obstschale oder Trinkgefäß begleitet. Während die Dienerinnen die Requisiten auf den Tisch legten, führten die Soldaten weiter ihre Schrittfolgen durch. Schließlich waren Szene und Atmosphäre fertig erstellt.⁴³⁸ Ununterbrochen gab es auf der Bühne ein Kommen und Gehen, dass bei den Zuschauern der Eindruck vieler Menschen und eines großen Banketts entstand. Es war eine Anlehnung an die Statistenarbeit des traditionellen Musiktheaters.

⁴³⁸ Vgl. Zhang, Woweï (张我威) : „Klassische Szenen“ (经典场面) , in: *Textsammlung: Szenische Kunst: Cai Wenji* (《蔡文姬》的舞台艺术) , Beijing, 2007, S.38f.

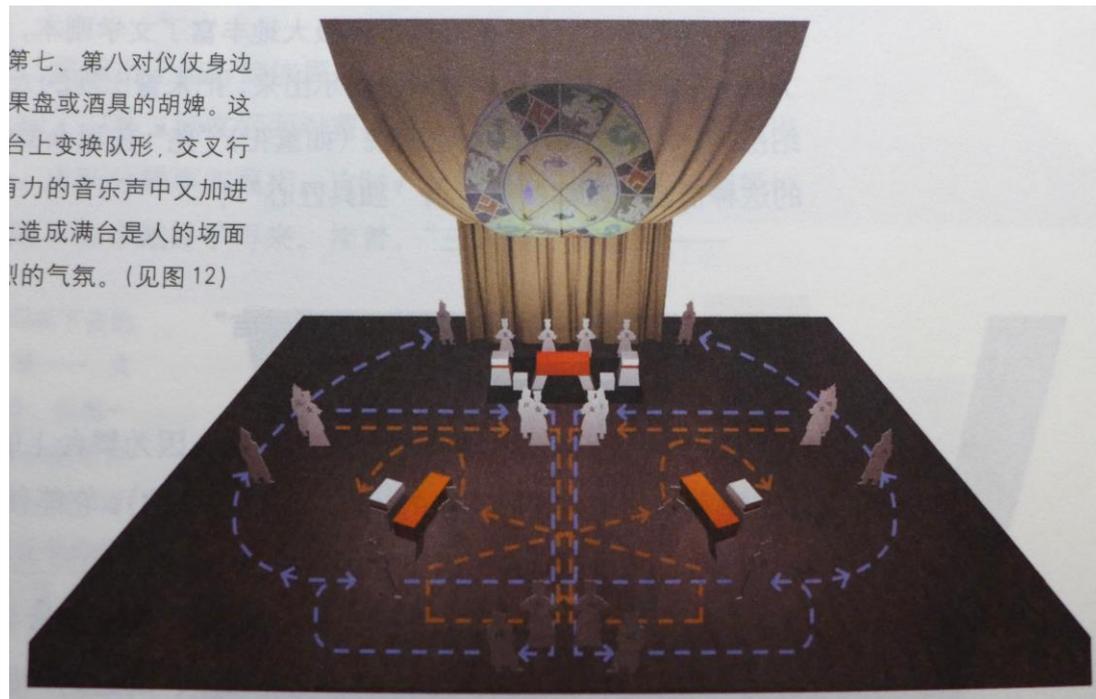


Abb. 34: Szenische Anordnung: Bankett.

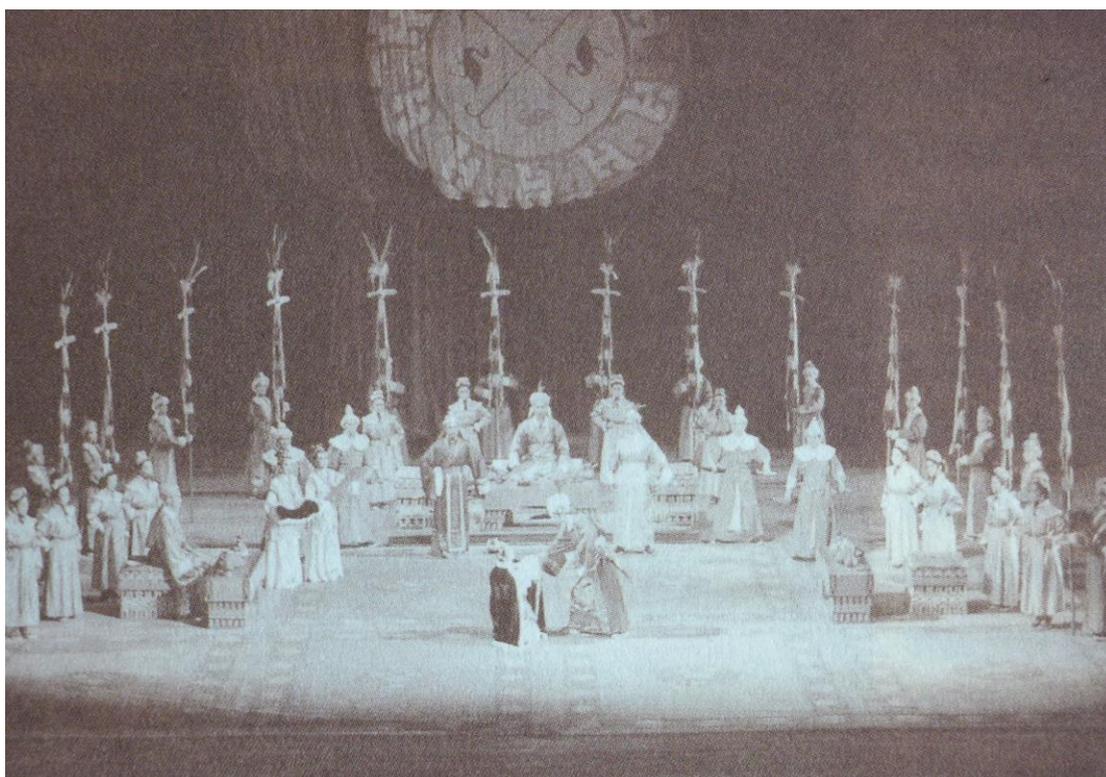


Abb. 35: *Cai Wenji*. Bühnenbild.

Jiao Juyin nutzte die Fantasie der Zuschauer auch dahingehend aus, dass jeder Soldat einen Langstab trug. Als die Soldaten am Ende auf der Bühne stehen blieben, konnten die Zuschauer das Verhältnis zwischen ihnen und den Stäben sehen, also die

kleine Menschen und die große Stäbe, und das Gefühl entwickeln, dass der Raum sehr groß beschaffen war. In diesem Fall dienten die Menschen nicht nur als Statisten, sondern auch als Angebot der Vorstellung der Zuschauer gegenüber, die ganze Szene zu vervollständigen.

Drittens, Bühnenbeleuchtung zu nutzen. Eigentlich war Jiao Juyin stets der Meinung, „im traditionellen Theater kann moderne Bühnenbeleuchtung eingesetzt werden. Denn bei der Präsentation der Einstellung und Gefühle der Menschen zur objektiver Welt, kann das Licht besser als das realistische Bühnenbild diese Aufgabe erfüllen.“⁴³⁹ Ebenfalls, wenn es im Sprechtheater eine Änderung anstand, versuchte er durch Licht die Forderung zu erfüllen.

Ein berühmtes Beispiel stammt aus *Cai Wenji*, es ist die Szene „Im Kriegchaos fliehen“. Zwei Probleme mussten berücksichtigt werden, zum einen der Traum von Cai Wenji, auch die Zuschauer verstehen zu lassen, das es ein Traum ist; zum anderen sind da die szenischen Hinweise des Dramatikers, die in dieser Szene kompliziert und auf der Bühne schwer zu verwirklichen schienen – Wildnis, große Mauer, Berg, Bergpass, Blitz und Donner, auch heftiger Regen. Es ist schlicht unmöglich, das alles auf einer kleinen Bühne zu zeigen. Zur Lösung nutzte Jiao Juyin das Bühnenlicht. „Er schaltet zuerst alle Lichter aus, dann richtet er einige Scheinwerfer nur auf die Füße einiger fliehender Menschen. Wegen dieses lückenhaften Lichts entstand ein diffuser Bereich in der Mitte der Bühne. Nicht nur eröffnet diese Andeutung einen Traum, sondern sie unterstreicht auch das Chaos im Jahrzehnt des Kriegs, und durch das Zusammenspiel mit Geräuscheffekten, wie Kriegsgetrommel, Schreie und Bellen wird die Szene um zahllose Menschen auf der Flucht im Krieg, geschaffen.“⁴⁴⁰ Die Zuschauer konnten quasi nur eine dunkle Bühne, zumindest ein paar Füße und Beine sehen, aber durch ihre Phantasie die unsichtbare chaotische Szene vervollständigen, das heißt im Geiste ein ganzes Bild montieren, und ein Gefühl entstehen lassen. Hier fungierte die Bühne nur als eine Art

⁴³⁹ Jiao: „Eine Diskussion über die chinesische Form und den Stil des Sprechtheaters“, S.116.

⁴⁴⁰ Zhang: „Klassische Szenen“, S.53.

Zündstoff.

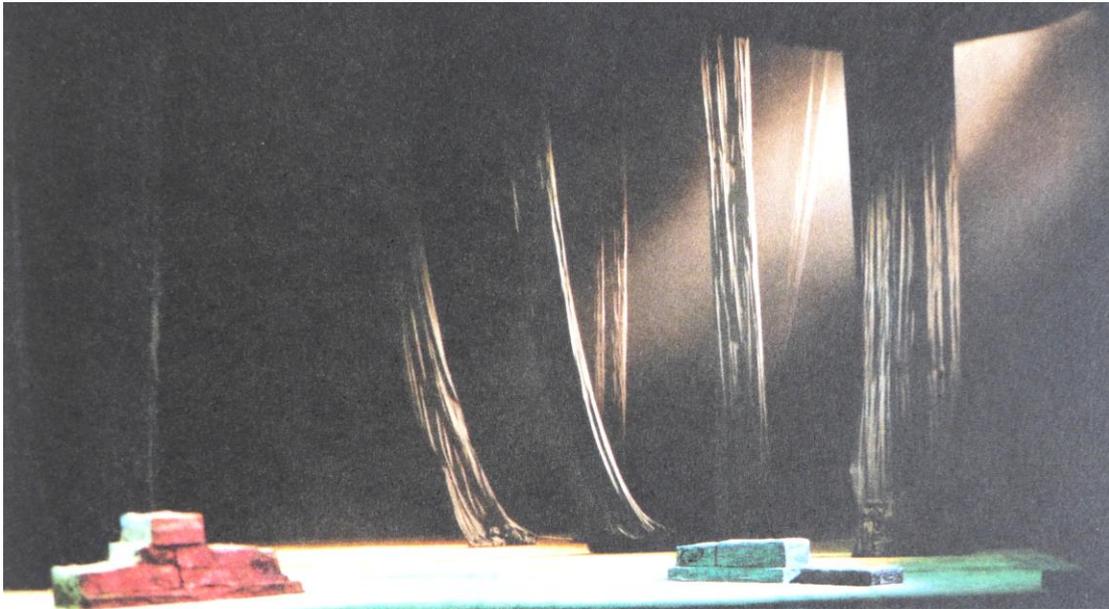


Abb. 36: Atmosphärischer Traum von Cai Wenji.

An solchen Beispielen wird die wichtige Rolle der Vorstellung der Zuschauer beim Aufbau eines Aufführungseffektes deutlich. Bemerkenswert ist, dass Stanislawski mit fast der gleichen Situation konfrontiert war, also als er 1903 *Julius Cäsar* inszenierte, auch hier gab es die große Szene „Durchzug des riesigen Brutus-Heeres“. Es ist sichtlich schwer, dies auf der Bühne mit wenigen Komparsen darzustellen. Wie löste Stanislawski dieses Problem?

Was tun mit den zahlreichen Kämpfern, die über die Bühne ziehen sollen? Wir brauchten einen Trick, um den Zuschauer geschickt zu täuschen. Während der Proben zeigte es sich, dass es wirkungsvoll war, die Krieger nicht in ihrer vollen Größe, sondern nur zur Hälfte zu zeigen: die Köpfe, Oberkörper, Helme und Speerspitzen. Die Illusion der Masse verstärkt sich, wenn das Heer hinter Bäumen oder Felsvorsprüngen zieht. Mit Hilfe der großen Versenkung konnten wir nur den Oberkörper der Vorbeimarschierenden zeigen. Andere, dem Publikum unsichtbar Mitarbeiter trugen bündelweise Speere, so dass die Illusion der Dichte verstärkt wurde. Dieser Trick hatte außerdem den Vorteil, dass die Statisten nur bis zur Hälfte angezogen zu werden brauchten, da man ihre Beine ja nicht sah. Die Statisten zogen über die Bühne, liefen dann unter dem Fußboden hindurch und erschienen wieder an der gleichen Stelle wie zuvor. Dadurch entstand ein nicht enden wollender Zug von Kriegern. Unterwegs setzte man ihnen andere Helme auf oder warf ihnen andere Umhänge um die Schultern,

so dass man den Eindruck gewann, immer neue Regimenter vorbeiziehen zu sehen.⁴⁴¹

Hier sind ein paar interessante Unterschiede zwischen Jiao Juyin und Stanislavski herauszufinden. Zuerst, vom Standpunkt der Zuschauer aus. Während für Jiao Juyin die Beziehung zwischen Schauspielern und Zuschauer als eine Zusammenarbeit galt, nannte Stanislavski seine Methode mehrmals einen „Trick“, die Illusion zu verstärken.

Zweiten, die Tatsache darstellen vs. eine Atmosphäre aufbauen. Das Ziel dieser Szene ist die Darstellung des Durchzugs des riesigen Brutus-Heeres, das heißt, der Durchzug ist die Handlung, die Atmosphäre soll sich als weit erweisen. Stanislavski ließ seine Statisten mehrmals durchgehen. Dies geschieht tatsächlich noch in einer realistischen Weise, weil durch die Quantität der Statisten die Quantität der Soldaten repräsentiert wird. Bei ausreichend Komparsen bräuchte es wahrscheinlich keine Wiederholung. Auf dieser Basis ließ er sie ihre Körper nur teilweise präsentieren, um die Illusion der riesigen Quantität zu verstärken. Hier wurde die Vorstellung der Zuschauer eigentlich ausgenutzt. Im Verlauf der Aktion Durchzug konzentrierte sich Stanislavski tatsächlich verstärkt auf die Aufgabe, die Masse der Soldaten zu vermehren, nicht darauf, ob oder wie er eine besondere große Atmosphäre schaffen könnte. Durch den wirklichen Durchzug von Statisten und ein paar „Tricks“ hatte er sein Ziel endlich erreicht. Im Vergleich dazu ließ Jiao Juyin die Statisten auf der Bühne einfach stehen und durchgehen, um durch ihre Dynamik die besondere Atmosphäre zu erreichen. Er berücksichtigte weniger die Echtheit der Handlung, als vielmehr die Atmosphäre. Das war genau sein Ziel.

Drittens, die Verwendung der Ausblendung. Eigentlich versuchte Jiao Juyin in der Inszenierung von *Cai Wenji* die Methode, nur die Füße und Beine zu beleuchten, auch, um eine chaotische Szene darzustellen. Aber nicht, um die Masse an Menschen zu vergrößern, sondern durch diese dynamische Großaufnahme eine chaotische Atmosphäre zu repräsentieren.

Durch dieses Beispiel kann man wahrscheinlich die Einstellung,

⁴⁴¹ Stanislavski: *Mein Leben in der Kunst*, S.321f.

Darstellungsweise und das Ziel von Stanislawski und Jiao Juyin besser unterscheiden, und die Anlehnung des Letzteren an das traditionelle Musiktheater auf ästhetischer Ebene besser verstehen. Auf jeden Fall ist der Zuschauer ein unerlässliches Bindeglied, das eine Aufführung vervollständigt und ihren Effekt maximieren kann. Dieser Punkt, der einerseits mit der grundlegenden Auffassung des traditionellen Theaters in einem Kausalzusammenhang steht, andererseits mit dem Erfolg des Schaffens eng verknüpft ist, bleibt doch einer der interessantesten und geheimnisvollsten Teile der chinesischen Künste. Und als privilegierter Teilnehmer des Erschaffens im Sprechtheater ist wahrscheinlich der chinesische Zuschauer vorherbestimmt.

3.3 Durch Austausch entsteht Identität

1956 war für die Regisseure und Schauspieler am Volkskunsttheater Beijing sicherlich ein wichtiges Jahr, weil sie einerseits im ersten Halbjahr vom sowjetischen Experten Kulnev geführt wurden, das Stück *Yegor Bulichov und die Anderen*, von Maxim Gorki, einzustudieren. In den Proben konnten sie längst vorhandene Missverständnisse klären und ein paar Kernmethoden des Stanislawski-Systems praxisnah einüben; andererseits hatten sie im Juli dieses Jahres mit auf dem System basierenden Versuchen hinsichtlich eines Sprechtheater chinesischer Prägung angefangen, und im Weiteren erfolgreich fortgesetzt.

Ein wesentlicher Teil des Stanislawski-Systems wurde weitergeführt. Im Vergleich zur Frühzeit war es den Theaterleuten wichtig, die vorgeschlagenen Situationen, oder in den Proben, die Begründung der Handlungen zu berücksichtigen. Zum einen förderte dies die Schauspieler zu überlegen, „was sie tun“, und bot ihnen die Begründung an, „warum sie es tun“; zum anderen, in essenzieller Hinsicht wohnte dem die dynamische Eigenschaft inne, alles mit einer physischen Handlung sehr eng zu verbinden, die Beziehung dazwischen ist geprägt von gegenseitigem Entscheiden und Beeinflussen. Dementsprechend ist die Handlungslinie der andere wichtige Teil.

Sie fußte auf den physischen Handlungen, und war im Vergleich zur Begründung konkreter. Auch enthielt sie auch die Eigenschaften zweier Seiten, der inneren und körperlichen.

Tatsächlich bildet die Einheit zwischen psychischem und physischem Aspekt die Essenz des Stanislawski-Systems von Erleben und Verkörpern. Dieser damals von Jiao Juyin und den chinesischen Theaterleuten lange ignorierte Punkt wurde endlich geregelt. Daher kann man aus den Proben in der Spätzeit des Volkskunsttheater Beijing sehen, dass Schauspieler durch Vorstellungsbilder, die viel konkreter und subjektiver als die Xinxiang zuvor waren, ihre Rollen vorbereiten und sich in sie einleben, nun nicht mehr als Beobachter agierten; und dass sie auch durch die direkte Handlung in den Xiaopin ihr Befinden als Rolle weckten. Diese neuartige Beziehung könnte in einem Satz lauten: Die Handlung muss begründet, der Wunsch durchgeführt werden.

Aber die Einheit zwischen Erleben und Verkörpern bedeutet nicht unbedingt die Einheit von Probe und Aufführung. Für Jiao Juyin war der Zuschauer stets ein entscheidender Faktor, den er nie vergaß. So darf sich der Schauspieler nicht nur mit dem Erleben beschäftigen, er muss auch den Effekt des Schauspiels auf der Rezipientenseite berücksichtigen. Glücklicherweise hat das traditionelle chinesische Musiktheater (Xiqu) in diesem Bereich viele Erfahrungen und Erfolge gesammelt. Es bot sich als ein Leitgenre an, von dem aus Jiao Juyin sein Sprechtheater chinesischer Prägung entwickeln konnte.

Er widmete seine Aufmerksamkeit nicht der äußerlichen Form, sondern der umfassenden Ästhetik. Mit Hilfe konkreter oder abstrakter Mittel versuchte er, die Innerlichkeit repräsentativer Figuren darzustellen, zum Beispiel durch die wahrnehmbaren Elemente physische Handlung, Requisiten, Umgebung, oder die Veränderung von Rhythmus und Dauer, um das Ziel affirmierend oder kontrastierend zu erreichen. Nicht alle Elemente bestimmten unbedingt die Echtheit des Lebens, sondern sie reproduzierten auch die Geisteswelt der Figuren als eine Konkretisierung der Innerlichkeit, was in dieser Verbindung zu einem einheitlichen und harmonischen Effekt der Aufführung führte. Natürlich verlies sich Jiao Juyin auf die Fähigkeit der

Vervollständigung durch die Zuschauer. Deswegen benutzte er besonders im Bereich Bühnenbild und Bühnenbeleuchtung ein paar Methoden, um durch die Kooperation von Bühnentechnik und Publikum besondere Atmosphären aufzubauen und Stimmungen anzubieten.

Obwohl durch den Praxis und die Änderung der grundlegenden Auffassung bezüglich des Theaters, „leben“ nicht mehr als der entscheidende Ansatz gesehen wurde, blieb dem Leben als Quelle des Schaffens in der Vorbereitungsphase eine wichtige Rolle. Viele Einzelheiten der Handlungen konnten auf die Erfahrungen im Leben zurückgeführt werden, viele emotionale Materialien im Leben wurden auch gesammelt, um dabei zu helfen, auch ähnliche Situationen im Stück zu erleben und das Befinden der Rollen zu entwickeln.

Somit kann die durch Austausch entstandene Identität des Sprechtheaters chinesischer Prägung im Überblick lauten: Bühne und Zuschauerraum, Erleben und Darstellen, Befinden und Effekt gleichzeitig zu berücksichtigen; die Innenwelt darzustellen, repräsentative Figuren zu gestalten, eine Atmosphäre aufzubauen und weiterzugeben als hauptsächliches Ziel; nach Echtheit zu streben, aber einer künstlerischen Echtheit verpflichtet sein.

Das Teehaus als ein repräsentatives Werk des Sprechtheaters chinesischer Prägung hatte am Volkstheater Beijing sehr großen Erfolg, im Jahr 1980 wurde es als Wiederaufnahme der Inszenierung von Jiao Juyin – der 1975 verstorben war – erstmals im Europa aufgeführt. Xia Chun fasste die Beurteilungen vieler Kritiker wie folgt zusammen: „Erstens, sie meinen, dass das Theaterstück und die Darstellung der Echtheit des Lebens folgen, drei unterschiedliche Epochen darstellen und repräsentative Figuren gestalten. Zweitens, die Aufführung weist eine chinesische Prägung auf. [...] Ein Experte meint: Eurer Realismus ist weiter entwickelter Realismus, ein Realismus chinesischer Prägung. Drittens, sie meinen, die Aufführung bilde ein einheitliches harmonisches Ganze.“⁴⁴² Leben, Realismus, chinesischer Stil,

⁴⁴² Lin, Yi (林毅) : „*Das Teehaus*-Ensemble kommt von seiner Europatournee zurück – Interview des China National Radio“ (《茶馆》剧组赴欧演出归来——中央人民广播电台采访记), in: Liu, Zhangchun (刘章春) (Hrsg.): *Das Teehaus in der Welt* (《茶馆》在

repräsentative Figuren, einheitlicher Effekt – wenn man diese Schlüsselwörter liest, ist es wahrscheinlich ein Leichtes, sich an die Bestrebungen und Anstrengung von Jiao Juyin und dem ganzen Personal am Volkskunsttheater Beijing zu erinnern.

Der letzte Versuch, der im Zeichen der Anlehnung an das traditionelle Musiktheater stand, waren die Proben des Historiendramas *Guan Hanqing*, das schließlich 1963 von Jiao Juyin erneut zur Aufführung gebracht wurde.⁴⁴³ Von der Gründung des Volkskunsttheater Beijing, 1952, als die „Großen Vier“ ihre Aufgabe – einerseits vom Stanislawski-System zu lernen, andererseits einen eigenen Stil zu entwickeln – umrissen, waren bis zu diesem Jahr bereits über zehn Jahre vergangen. In diesem Zeitraum hatten Jiao Juyin und viele Theaterleute versucht, möglichst dieser Vorgabe zu entsprechen – in der Form von Lernen, Proben, Missverstehen, Scheitern, Überprüfen und Korrigieren. Daher wurde Schritt für Schritt festgelegt, welche Art chinesischer Prägung im Sprechtheater vorhanden sein soll; aus diesen Versuchen entstand der eigene Stil des Volkskunsttheater Beijing.

Auf jeden Fall, wenn man auf die Geschichte des Volkskunsttheater Beijing zurückblicken und seine Ideen und Einflüsse auf die heutigen Inszenierungen betrachten möchte, darf diese besondere Dekade des über 60-jährigen Theaters keinesfalls übergangen werden.

Jene Tage, die schwierig waren, aber auch erfolgreich und mit Weisheit erfüllt.

世界), Beijing 2010, S.25.

⁴⁴³ Das Stück *Guan Hanqing* wurde von Tian Han im Frühling des Jahres 1958 verfasst und im Mai gemeinsam von Jiao Juyin und Ouyang Shanzun inszeniert, um den großen chinesischen Dramatiker Guan Hanqing, aus der Yuan-Dynastie, in ehrendem Andenken zu bewahren. Im Jahr 1963 entschied sich Jiao Juyin für eine Wiederaufführung, verbunden mit der besonderen Fragestellung, wie im traditionellen Musiktheater die Innenwelt der Figuren dargestellt wird.

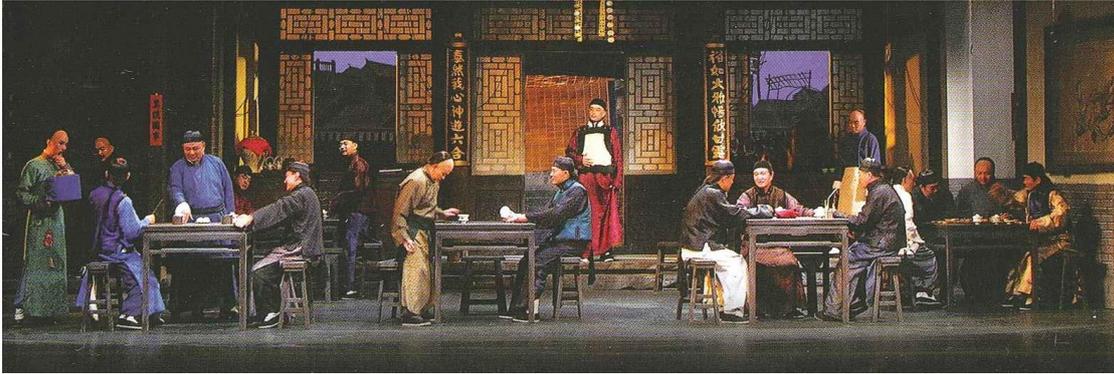


Abb. 37: Das Panorama des ersten Aktes von *Das Teehaus*.

Literaturverzeichnis

Blake, Ben (Ed.): *Four Soviet Plays*, Moscow: Co-Operative Publishing Society of Foreign Workers in the U.S.S.R., 1937, S. 3-79.

Boleslavsky, Richard: *Acting. The First Six Lessons*, New York: Theatre Arts, 1933.

Chen, Shixiong (陈世雄) : *Tripelgespräch: Stanislawski, Brecht und chinesisches Sprechtheater* (三角对话: 斯坦尼、布莱希特与中国戏剧), Xiamen: Verlag Universität Xiamen, 2003[2004].

Cui, Ning (崔宁) und Liu, Zhangchun (刘章春) (Hrsg.): *Das Stanislawski-System und Volkskunsttheater Beijing* (斯坦尼斯拉夫斯基表演体系与北京人民艺术剧院), Beijing: Verlag China Drama, 2013.

Engels, Friedrich:

https://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm.

Fischer-Lichte, Erika: *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen: A.Francke Verlag Tübingen und Basel, 1999.

Gissenwehler, Michael: *Die Theaterlehre des Birnengartens. Die Ausbildung der Schauspieler für das Jingju (sog. Pekingoper) in Beijing von 1800 bis 1949 und Taipei von 1949 bis 1982*, Wien 1983. Dissertation, Universität Wien. Manuskript.

Gissenwehler, Michael: „Ausgebrüllt. Chinas modernes Schauspiel und die Propaganda“, in: *Forum Modernes Theater*, 93/2.

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

Jiang, Tao (姜涛) : *Eine Studie über die Lehre und Praxis des chinesischen Schauspiels nach dem Stanislawski-System* (中国演剧学习实践斯氏体系讲略), Beijing: Verlag Kultur und Kunst, 2012.

Jiao, Juyin (焦菊隐) : *Gesammelte Werke von Jiao Juyin* (焦菊隐文集), Beijing: Verlag Kultur und Kunst, 2005.

„Das künstlerische Schaffen des Regisseurs“ (导演的艺术创造), Bd.2, S.194-252.

„Das Theaterleben Nemirowitsch-Dantschenkos“ (聂米洛维奇-丹钦科的戏剧生活), Bd.2, S.137-156.

„Das Theaterstück ‚Strafe‘ und seine Aufführung“ (《刑》及其演出), Bd.1, S.355-357.

„Die Diskussion über den Widerspruch des Schauspielers“ (关于讨论“演员的矛盾”的报告), Bd.3, S.213-221.

„Die Gestalten in *Der Drachenbartkanal*“ (《龙须沟》里的舞台人物形象), Bd.2, S.332-334.

„Eine Diskussion über die chinesische Form und den Stil des Sprechtheaters“ (略论话剧的民族形式和民族风格), Bd.3, S.92-121.

„Eine Studie zu chinesischer Prägung (Konzept)“ (论民族化(提纲)), Bd.3, S.245-246.

„Eine Studie zum künstlerischen Charakter des traditionellen Musiktheaters“ (中国戏曲艺术特征的探索), Bd.3, S.342-366.

„Gespräch mit jungen Regisseuren“ (和青年导演的谈话), Bd.3, S.307-341.

„Gespräch über den Konflikt des Regisseurs“ (谈导演的矛盾), Bd.3, S.141-146.

„Gespräch über die Fragen, wie sich das Sprechtheater an die Tradition des chinesischen Musiktheaters anlehnen kann“ (谈话剧接受民族戏曲传统的几个问题), Bd.3, S.132-140.

„Gespräch über die Fragen, wie sich das Sprechtheater an die Schauspielweise des chinesischen Musiktheaters anlehnen kann“ (关于话剧汲取戏曲表演手法问题), Bd.3, S.42-52.

„Gespräch über die Proben des ersten Aktes von *Das Teehaus*“ (排演《茶馆》第一幕谈话录), Bd.3, S.65-84.

Übersetzung: „*Kunst. Theater. Leben.*“ (《文艺·戏剧·生活》), Bd.7, S.167-458.

„Nachwort von *Kunst. Theater. Leben.*“ (《文艺·戏剧·生活》译后记), Bd.2, S.128-136.

„Notizen zu den Proben von *Wu Zetian*“ (排演《武则天》提示摘记), Bd.3, S.163-185.

„„Professionelles‘ Theaterensemble“ (‘职业化’的剧团), Bd.1, S.1-6.

„Regie. Dramatiker. Werk“ (导演·作家·作品), Bd.3, S.222-244.

- „Vom Stanislawski-System lernen“ (向斯坦尼斯拉夫斯基学习), Bd.2, S.335-342.
- „Was kann das Sprechtheater vom traditionellen Musiktheater lernen“ (话剧向传统戏曲学习什么), Bd.3, S.4-5.
- „Wie der Schauspieler eine Rolle erschafft“ (演员如何创造角色), Bd.3, S.147-152.
- „Wie ich *Der Drachenbartkanal* probte“ (我怎样导演《龙须沟》), Bd.2, S.179-193.
- „Wirklichkeit und Fiktion, Sein und Schein, und Anderes“ (真假、虚实及其他), Bd.3, S.295-301.
- Jiao, Juyin: *Übersetzung von Maxim Gorkis Yegor Bulichov und die Anderen* (伊戈尔·布利乔夫和别的人们), Beijing: Volkskunsttheater 1955. Druckfassung für internen Gebrauch.
- Jiao, Juyin: *Jiao Juyin über das Theater* (焦菊隐戏剧散论), Beijing: Verlag China Drama, 1985.
- Jiao, Shihong (焦世宏) und Liu, Xianghong (刘向宏): *Der Klassiker Jiao Juyin* (经典人物: 焦菊隐), Beijing: Verlag China Drama, 2007.
- Liu, Lin (刘琳) (Hrsg.): *A Symposium on the Celebration of the 60th Anniversary of Beijing People's Art Theatre* (北京人民艺术剧院建院60周年学术研讨会论文集), Beijing: Verlag China Drama, 2013.
- Liu, Zhangchun (Hrsg.): *Das Teehaus in der Welt* (《茶馆》在世界), Beijing: Verlag China Drama, 2010.
- Mao, Zedong: *Rede auf dem Yan'an Forum über Literatur und Kunst* (在延安文艺座谈会上的讲话), Beijing: Verlag Volks, 1975.
- Meserve, Walter and Ruth (Eds.): "Dragon Beard Ditch", in: *Modern Drama from Communist China*, New York: New York University Press 1970, S.43-104.
- Nemirowitsch-Dantschenko, Wladimir Iwanowitsch, und Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch, Übers.und Kommentar. Dieter Hoffmeier: *Tschechow oder die Geburt des modernen Theaters*, Berlin/Köln: Verlag Alexander, 2011.
- Protokolle: Experte Kulnev probt* (专家讲课记录). Volkskunsttheater Beijing. Manuskript, 1955/56.
- Protokolle: B.G. Kulnev unterrichtet die Klasse für Schauspielkader* (鲍格·库里涅夫在表演干部训练班讲课记录). Zentrale Theaterakademie Beijing. Druckfassung für internen Gebrauch, 1955.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, Westberlin: Verlag Das Europäische Buch, 1988.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch, Übers. Zheng, Junli (郑君里) und Zhang, Min (章泯): *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* [演员自我修养], Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1948.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, Westberlin: Verlag Das Europäische Buch, 1988.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch, Übers. Zheng, Xuelai (郑雪来): *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, Beijing: Verlag zentrale Kompilation und Übersetzung, 2012.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: *Mein Leben in der Kunst*, Westberlin: Verlag das europäische Buch, 1987.

Su, Min (苏民), Zuo, Lai (左莱) u.a.: *Eine Studie zur Regieschule von Jiao Juyin* (论焦菊隐导演学派), Beijing: Verlag Kultur und Kunst, 1985.

Tong, Daoming (童道明), Yang, Jinghui (杨景辉) u.a.: *Eine Studie der Schauspielschule des Volkstheater Beijing* (论北京人艺演剧学派), Beijing: Verlag Beijing, 1995.

Volkstheater Beijing (Hrsg.): *Die Spur der Forschung – Aufsatzsammlung des internationalen Diskussionsforums über die Schauspielschule des Volkstheater Beijing* (探索的足迹——北京人艺演剧学派国际学术讨论会论文集), Beijing: Verlag China Drama, 1994.

Ke, Wenhui (柯文辉): „Durch Realität nach freier abstrakter Pinselführung streben – ein Monolog über den Stil des Volkstheater Beijing“ (以实求意——关于北京人艺风格的独白), S.212-228.

Tian, Benxiang (田本相): „Einen lyrischen Stil am Volkstheater Beijing aufbauen – Eine Studie zur Schauspielschule Jiao Juyin-Volkstheater Beijing“ (以诗建构北京人艺的艺术殿堂——焦菊隐-北京人艺演剧学派初探), S.16-35.

Tong, Daoming: „Jiao Juyin und Stanislawski“ (焦菊隐和斯坦尼斯拉夫斯基), S.111-131.

Tong, Qingbing (童庆炳) und Zou, Hong (邹红): „Die Xinxiang-Theorie von Jiao Juyin – am Beispiel der Schauspielpraxis von Yu Shizhi“ (从于是之的表演实践看焦菊隐的“心象”说), S.154-176.

Yu, Shizhi (于是之): „Die Spur der Forschung“ (探索的足迹), S.1-9.

Zhang, Renli (张仁里): „Eine Studie zur Xinxiang-Theorie von Jiao Juyin“ (论焦菊隐的“心象学说”), S.132-153..

Volkstheater Beijing (Hrsg.): *Frühlingsblumen und Herbstfrüchte – Textsammlung zum 35. Jubiläum des Volkstheater Beijing* (秋实春华集——北京人民艺术剧院建院三十五周年纪念文集), Beijing: Verlag Beijing, 1989.

Zhou, Ruixiang (周瑞祥): „Ein Überblick über das Volkstheater Beijing“ (挈领提纲说人艺), S.3-6.

Zhou, Ruixiang: „Traum und Streben – vom ‚Gespräch der Großen Vier‘ bis zur ‚Xiangshan Konferenz‘“ (理想与追求——从“四巨头畅谈”到“香山会议”), S.7-16.

Volkstheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Eine Festung stürmen* (攻坚集), Beijing: Verlag China Drama, 1982.

Huang, Zongluo (黄宗洛): „Notizen über das Lernen durch Herren Jiao“ (从焦公习艺札记), S.376-382..

Zheng, Rong (郑榕): „Wie überwinde ich das Problem, eine Emotion zu übertreiben“ (我怎样克服表演情绪的), S.319-324.

Volkstheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Cai Wenji* (《蔡文姬》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 2007.

Volkstheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Das Teehaus* (《茶馆》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 2007.

Hu, Zongwen (胡宗温): „Durch physische Handlung darstellen – Persönliche Erfahrung beim Erschaffen von Kang Shunzi“ (用形体说话——扮演康顺子的一点儿体会), S.130-133.

Huang, Zongluo (黄宗洛): „Ich lasse es zur lebendigen Rolle werden“ (让角色在自己身上活起来), S.94-99.

Jiang, Rui (蒋瑞): „Klassische Szenen“ (经典场面), S.32-73.

Lan, Tianye (蓝天野): „Erschaffen. Leben. Erinnerung.“ (创造·生活·回忆), S.88-93.

Li, Xiang (李翔): „Li San – Trotzdem es eine kleine Nebenrolle ist, werde ich sie umsichtig darstellen“ (词少, 事多, 也要演好——李三的创造札记), S.114-121.

Li, Yuan (李源): „Wie ich Er Dezi und Er Dezi Jr. spielte“ (我怎样演二德子和

- 小二德子), S.122-129.
- Tong, Chao (童超): „Gedächtnisprotokoll über das Erschaffen der Rolle Eunuch Pang“ (庞太监创造过程追记), S.106-113.
- Xia, Chun (夏淳): „Nachwort des Regisseurs von *Das Teehaus*“ (《茶馆》导演后记), S.17-30.
- Yu, Shizhi: „Notizen über die Darstellung von Wang Lifa“ (演王利发小记), S.76-81.
- Volkstheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Der Drachenbartkanal* (《龙须沟》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 1987.
- Jin, Li (金犁): „Auf die Proben von *Der Drachenbartkanal* zurückzublicken“ (回顾《龙须沟》的排练), S.38-79.
- Liao, Chengzhi (廖承志): „Gratulation zum Erfolg der Aufführung von *Der Drachenbartkanal*“ (贺《龙须沟》演出成功), S.413-415.
- Ouyang, Shanzun (欧阳山尊): „*Der Drachenbartkanal* und das Volkstheater Beijing“ (《龙须沟》与北京人民艺术剧院), S.419-424.
- Yu, Shizhi: „Exzerpt von Tagebücher der Schauspieler (1)“ (演员日记摘抄之一), S.174-201.
- Volkstheater Beijing (Hrsg.): „Kritik der Aufführung von *Yegor Bulichov und die Anderen*, von chinesischen Zuschauern“ (中国观众对“布利乔夫”的反映), Beijing 1960. Manuskript.
- Volkstheater Beijing (Hrsg.): *Volkstheater Beijing 1952-2002* (北京人民艺术剧院 1952-2002), Beijing: Verlag Volksliteratur, 2002.
- Xu, Changping (徐长萍): *Eine Studie zur kulturellen Beziehung in den Flitterwochen zwischen China und der Sowjetunion* (中苏“蜜月期”文化关系述论), Qufu 2009. Masterarbeit, Pädagogischen Universität Qufu. Manuskript.
- Ying, Ruocheng (英若诚) und Conseason, Claire: *Voices carry – Behind Bars and Backstage during China's Revolution and Reform*, USA: Rowman & Littlefield Publishers, 2009.
- Ying, Ruocheng und Conseason, Claire, Übers. Zhang, Fang (张放): *Voices carry – Behind Bars and Backstage during China's Revolution and Reform* [水流云在], Beijing: Verlag Zhongxin, 2009.
- Yu, Shizhi: *Yu Shizhi über die Schauspielkunst* (于是之论表演艺术), Beijing: Verlag

China Drama, 1987.

Zheng, Junli (郑君里) : *Die Geburt der Rolle* (角色的诞生), Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1950.

Zou, Hong: *Eine Studie zur Theorie des Theaters von Jiao Juyin* (焦菊隐戏剧理论研究), Beijing: Verlag pädagogische Universität Beijing, 1999.

Zong, Baihua (宗白华) : *Ästhetische Spaziergänge* (美学散步), Shanghai: Verlag Shanghai Volks, 1981[2010].

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Der Drachenbartkanal* (《龙须沟》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 1987.

Abb. 2: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Der Drachenbartkanal* (《龙须沟》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 1987.

Abb. 3: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Der Drachenbartkanal* (《龙须沟》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 1987, S.174-175.

Abb. 4: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Der Drachenbartkanal* (《龙须沟》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 1987.

Abb. 5: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Der Drachenbartkanal* (《龙须沟》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 1987.

Abb. 6: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Der Drachenbartkanal* (《龙须沟》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 1987.

Abb. 7: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Der Drachenbartkanal* (《龙须沟》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 1987.

Abb. 8: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Der Drachenbartkanal* (《龙须沟》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 1987.

Abb. 9: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Volkskunsttheater Beijing 1952-2002* (北京人民艺术剧院 1952-2002), Beijing: Verlag Volksliteratur, 2002, S.27.

Abb. 10: *Protokolle: Experte Kulnev probt* (专家讲课记录). Volkskunsttheater Beijing. Manuskript, 1955/56: 16/42:5.

Abb. 11: *Yegor Bulichov und die Anderen*. Übersetzung von Jiao Juyin, S.27 (1.Akt).

Abb. 12: Blake, Ben (Ed.): *Four Soviet Plays*, Moscow: Co-Operative Publishing Society of Foreign Workers in the U.S.S.R., 1937, S.22.

Abb. 13: *Protokolle: Experte Kulnev probt* (专家讲课记录). Volkskunsttheater Beijing. Manuskript, 1955/56: 5/42:4.

Abb. 14: *Protokolle: Experte Kulnev probt* (专家讲课记录). Volkskunsttheater

Beijing. Manuskript, 1955/56: 15/42:9.

Abb. 15: *Protokolle: Experte Kulnev probt* (专家讲课记录). Volkskunsttheater Beijing. Manuskript, 1955/56: 5/42:9.

Abb. 16: *Protokolle: Experte Kulnev probt* (专家讲课记录). Volkskunsttheater Beijing. Manuskript, 1955/56: 5/42:10.

Abb. 17: *Yegor Bulichov und die Anderen*. Übersetzung von Jiao Juyin, S.7 (1.Akt).

Abb. 18: Blake, Ben (Ed.): *Four Soviet Plays*, Moscow: Co-Operative Publishing Society of Foreign Workers in the U.S.S.R., 1937, S.6.

Abb. 19: *Protokolle: Experte Kulnev probt* (专家讲课记录). Volkskunsttheater Beijing. Manuskript, 1955/56: 8/42: 7.

Abb. 20: *Protokolle: Experte Kulnev probt* (专家讲课记录). Volkskunsttheater Beijing. Manuskript, 1955/56: 33/42: 4.

Abb. 21: Ying, Ruocheng und Conseison, Claire, Übers. Zhang, Fang (张放): *Voices carry – Behind Bars and Backstage during China's Revolution and Reform* [水流云在], Beijing: Verlag Zhongxin, 2009, S.180.

Abb. 22: *Yegor Bulichov und die Anderen*. Übersetzung von Jiao Juyin. S.16 (3.Akt).

Abb. 23: Blake, Ben (Ed.): *Four Soviet Plays*, Moscow: Co-Operative Publishing Society of Foreign Workers in the U.S.S.R., 1937, S.65.

Abb. 24: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): „Kritik der Aufführung von *Yegor Bulichov und die Anderen*, von chinesischen Zuschauern“ (中国观众对“布利乔夫”的反映), Beijing 1960. Manuskript.

Abb. 25: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Das Teehaus* (《茶馆》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 2007, S. 227.

Abb. 26: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Das Teehaus* (《茶馆》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 2007, S.241.

Abb. 27: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Volkstheater Beijing 1952-2002* (北京人民艺术剧院 1952-2002), Beijing: Verlag Volksliteratur, 2002, S.52.

Abb. 28: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Das Teehaus* (《茶馆》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 2007, S.97.

Abb. 29: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Das Teehaus* (《茶馆》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 2007, S.70.

Abb. 30: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Volkskunsttheater Beijing 1952-2002* (北京人民艺术剧院 1952-2002), Beijing: Verlag Volksliteratur, 2002, S.36.

Abb. 31: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Das Teehaus* (《茶馆》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 2007, S.111.

Abb. 32: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Das Teehaus* (《茶馆》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 2007, S.125.

Abb. 33: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Das Teehaus* (《茶馆》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 2007, S.55.

Abb. 34: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Cai Wenji* (《蔡文姬》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 2007, S.39.

Abb. 35: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Cai Wenji* (《蔡文姬》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 2007, S.20.

Abb. 36: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Textsammlung: Szenische Kunst: Cai Wenji* (《蔡文姬》的舞台艺术), Beijing: Verlag China Drama, 2007, S.27.

Abb. 37: Volkskunsttheater Beijing (Hrsg.): *Programmheft Das Teehaus*, Beijing August 2008.