

Lachen in der Krise. Dramaturgien des Komischen im chinesischen Theater der Gegenwart

Anna Stecher

In this paper, I approach the topic of “crisis” from the perspective of contemporary Chinese theatre and drama, specifically, comedies or plays with comical elements. I argue that many of the humorous, funny, and grotesque plays written and performed in contemporary China merit to be discussed in the context of the topic of crisis. They allow us to see which kinds of crises are performed on contemporary Chinese stages and how these are narrated. I provide in-depth discussions of works by Lin Weiran, Nick Yu, Zhou Shen & Liu Lu, Wen Fangyi, Huang Weiruo and Li Jing. Eventually, I explore how contemporary Chinese dramaturgies of crises can be read both as valuable reflections on contemporary China as well as on shared experiences of crises in the contemporary world in general.

Um sich der krisenhaften Realität des 21. Jahrhunderts aus einer hierzulande wenig bekannten Perspektive zu nähern, wird im vorliegenden Beitrag ein alternativer Weg vorgeschlagen: Er hat lustige, unterhaltsame, groteske Geschichten im Fokus, die von chinesischen Dramatikern in den letzten Jahren verfasst und auf chinesischen Theaterbühnen aufgeführt wurden. In diesem Beitrag möchte ich anregen, sie in Zusammenhang mit dem Thema „Krise“ zu denken: Die hier diskutierten Stücke können zum einen als Belege für aktuelle Krisenthemen im chinesischen Theater gelesen werden, zum anderen auch als Beispiele dafür, wie zeitgenössische chinesische Dramatiker mit komischen Mitteln sehr ernsthafte Themen auf unterhaltsame Art und Weise auf die Bühne bringen. Es wird sich zeigen, dass die dargestellten Krisen durchaus nicht auf China begrenzt, sondern gemeinsame Erfahrungen in der gegenwärtigen Situation sind.

Im Kontext von Theater scheint „Krise“ ein nahezu notwendiges dramaturgisches Moment zu sein: Sowohl als „Wendepunkt“, als „turning point“, durch den sich etwas ändert, als auch als „Störung“ eines Gleichgewichts, einer harmonischen Situation, ist Krise in sehr vielen Stücken seit jeher ein Element, das die Handlung vorantreibt.¹ An den hier diskutierten Dramen fällt daher nicht nur auf, dass sie Krisenmomente und -situationen zum Thema haben, sondern auch besonders, wie diese Krisen inszeniert werden: mit vielen Witzen, Ironie und mit schwarzem Humor.

1 Dies sind nach gängigen Online-Nachschlagewerken die beiden unterschiedlichen gängigen Bedeutungen von „Krise“.

Welche Krisen werden im zeitgenössischen chinesischen Theater inszeniert? Wie gehen Dramatiker dabei vor? Das sind die Fragen, die am Anfang dieses Textes standen. Im folgenden Teil möchte ich zunächst auf das Verständnis der Begriffe „Dramaturgie“ und „Komik“ eingehen, das diesem Text zugrunde liegt. Dann werde ich anhand von einer Reihe von Beispielen aus den letzten fünfzehn Jahren aktuelle Krisen-Dramaturgien im chinesischen Theater, besonders in komischen Stücken, besprechen.

Die Beispiele stammen aus meiner eigenen Arbeit mit chinesischen Stücken der Gegenwart. In den letzten Jahren habe ich eine Reihe von chinesischen Dramen in Zusammenarbeit mit anderen Übersetzern oder alleine ins Deutsche übertragen.² Dass die Auswahl objektiv oder repräsentativ für das gesamte chinesische Gegenwartstheater ist, wird daher nicht angestrebt. Allerdings ist es so, dass einige der im Folgenden besprochenen Stücke in der Tat zu den am meisten diskutierten chinesischen Produktionen der Gegenwart zählen.³ Der Aufsatz möchte daher auch einen möglichen Zugang zu chinesischer Gegenwartsdramatik vorschlagen.

Komische Krisendramaturgien

Dramaturgie gilt als „konzeptionelle Überlegung“ und „Strategie“ von Theater.⁴ Krisen aus dem Gesichtspunkt der Dramaturgie zu untersuchen bedeutet somit einerseits, zu betrachten, welche Krisenmomente und -situationen für die Darstellung im Theater ausgewählt werden. Zum anderen bedeutet es auch, sich mit den Strategien der Inszenierung von Krisen auseinanderzusetzen, in anderen Worten, mit der Frage, wie Krisen erzählt und szenisch umgesetzt werden.

Komik wird im vorliegenden Text als ein Begriff verstanden, der das ganze Spektrum des Komischen umfasst: von seichter Unterhaltung, zu ernsthafterem Witz, hin zu schwarzem Humor, Groteske, Ironie, Satire usw.⁵ Obwohl manchmal

2 Stecher und Xu Jian 2022. Gissenwehrer und Stecher 2018.

3 Die hier besprochenen Stücke *Jiangong de mianzi* 蒋公的面子, *Lü Deshui* 驴得水 und *Jiake* 家客 wurden beispielsweise unter dem Gesichtspunkt der Inszenierung von Intellektuellen besprochen, s. Yuan Li und Tim Beaumont 2021.

4 Fischer-Lichte 2005, S. 80. „D. bezieht sich damit sowohl auf den Bereich der Produktion als auch auf den der Rezeption. [...] Er verweist gleichermaßen auf formale und inhaltliche Erfordernisse und Gegebenheiten, deren Transformation sowie deren mögliche Funktion und Wirksamkeit in einem Aufführungsgeschehen.“

5 Wirth 2017, S. 2. „›Komik‹ dient mittlerweile als Oberbegriff für Belustigendes unterschiedlicher Ausprägung, vom Witzigen über das Farce- und Nonsensehafte bis zum Sati-

versucht wird, zwischen mehr oder weniger „ernsthaften“ Komödien zu unterscheiden,⁶ sind die Grenzen gerade in Bezug auf chinesische Gegenwartskultur meiner Ansicht nach durchaus fließend: Der Film *Danao Tianzhu* 大闹天竺 (Buddies in India, 2017), ein zeitgenössisches Remake des *Xiyouji* 西游记 (Reise nach dem Westen), reiht beispielsweise nahtlos dümmste Witze, Slapstick und groteskkomische Szenen aneinander: Zu Beginn des Filmes findet sich der von Wang Baoqiang 王宝强 verkörperte Gegenwarts-Sun-Wukong als letzter Bewohner eines Abrisshauses, das er gegen hochkletternde Bauarbeiter sowie gegen einen futuristisch surrealen Beschuss aus der Luft verteidigt.⁷ Schließlich willigt er ein, den Sohn eines verstorbenen CEO – der Tripitaka der Gegenwart – auf seiner Reise nach Indien zu begleiten, da ihm versprochen wird, dass sein Haus dann nicht abgerissen wird. Dass das in seiner Abwesenheit trotzdem geschieht, kann als weitere Eskalation des Grotesk-Komischen gesehen werden. Auch wenn die hier folgenden Dramen durchaus als „ernsthafte Komödien“ bezeichnet werden können, da sie als Ganzes betrachtet als kritisch nachdenkliche Reflexionen über die Gegenwart verstanden werden können, sind sie nicht gefeit vor dummen Witzen und Situationskomik. Gerade die Kombination von allen nur möglichen komischen Formen bis in die Extreme sowie eine grundsätzlich komische Perspektive, die alle Ebenen des Theaters umfasst – Sprache, Situation, Handlung, Darstellung, Aufführung – ist oft ein Merkmal zeitgenössischen chinesischen Theaters. Daher scheint mir die Verwendung des Begriffes „Komik“ als „Oberbegriff“ für eine „Eigenschaft, die Gegenständen (Äußerungen, Personen, Situationen, Artefakten, etc.) zugeschrieben wird, wenn sie eine belustigende Wirkung haben“,⁸ gerade in Hinblick auf chinesische Gegenwartskultur durchaus sinnvoll.

Wie durch das genannte Filmbeispiel auch gezeigt werden möchte, ist Komik im chinesischen Gegenwartstheater durchaus nicht als etwas Isoliertes zu betrachten, sondern kann vielmehr als Teil eines *comic turn* verstanden werden, der sich durch die gesamte Gegenwartskultur, -kunst, -literatur Chinas zieht.⁹ Die Beschäftigung

rischen oder Humoristischen.“

6 Xu Jian 2022, S. 25.

7 Wang Baoqiang 2017, Min. 2:00 – 5:00.

8 Wirth 2017, S. 2.

9 Xu Jian 2022, S. 24–25. „Comic turn“ ist ein Begriff, den ich für meinen Vortrag im Rahmen der DVCS Tagung 2020 verwendete, um diese kulturelle Tendenz zu beschreiben. Yu Yangyang hat ein Bild des bekannten Künstlers Yue Minjun 岳敏君 als Titelbild für ihr Buch zur Groteske im chinesischen Gegenwartstheater gewählt, S. Yu Yangyang 2022. Auch dadurch wird gezeigt, dass es im China der Gegenwart eine gemeinsame Vor-

mit Komödien oder komischen Stücken im Theater kann also nicht zuletzt dazu beitragen dieses breite kulturelle Phänomen besser zu verstehen.¹⁰

Historisch betrachtet scheint der *comic turn* im chinesischen Gegenwartstheater vor allem zwei Traditionen verpflichtet zu sein: zum einem dem kommerziellen Theater, wie es seit den 1990er Jahren durch den Umbau des gesamten chinesischen Theatersystems entstanden ist; zum anderen kritischen komischen Stücken, Satiren und Allegorien, wie sie in den 1980er Jahren von Sha Yexin 沙叶新 und Wang Jingyu 王景愚 verfasst wurden.¹¹ Verglichen mit den 1980er Jahren sind aktuelle Produktionen zum einen kommerzieller, zum anderen existenzieller, schwärzer, grotesker.

In Zusammenhang mit dem Thema Krise sind komische Stücke deswegen wertvoll, weil sie es oft verstehen, Gefühle des Krisenhaften in ihrer Ausweglosigkeit zu inszenieren. Gerade dadurch sind sie offen für Übertragungen auf andere oder allgemeine zeitgenössische Krisensituationen.

Varianten-Dramaturgien

Eine Reihe von zeitgenössischen Stücken funktioniert nach einem Schema, das ich hier als „Varianten-Dramaturgie“ bezeichnen möchte: Auf der Bühne kommt es zu einem Konflikt, der nicht in einem Mal aufgelöst wird, sondern es werden im Gegenteil verschiedene Möglichkeiten geboten, von denen jede einzeln durchgespielt wird.¹²

Ein erstes Beispiel ist das Stück *Qing ni dui wo shuo ge huang* 请你对我说个谎 (Bitte lüg mich an) der in den 1970er Jahren geborenen Dramatikerin Lin Weiran 林蔚然.¹³ Der Konflikt zeigt sich zunächst in klassischer Form: Ein Mann und seine Geliebte treffen sich in der Weihnachtsnacht bei ihm zuhause. Die Ehefrau – Ärztin

liebe für das Komische in unterschiedlichen künstlerischen Formen gibt.

10 Zu Humor in China sind in den letzten Jahren eine Reihe von Publikationen erschienen. S. Milner Davis 2013, Rea 2015, Tam u.a. 2018, Zhu Ping u.a. 2019. Abgesehen von *xiangsheng* 相声-Kabarett ist Gegenwartstheater aber nicht Gegenstand dieser Untersuchungen.

11 Zu einem Abriss über die Komödie im chinesischen Theater s. Xu Jian 2022, S. 11–31.

12 Sabine Heymann hat eine Reihe von bekannten westlichen Stücken zusammengestellt, die einer ähnlichen Dramaturgie folgen. Heymann 2022, S. 46–47.

13 Das Stück wurde 2010 in Peking uraufgeführt. Es wurde bisher über 100 Mal gespielt und war sehr erfolgreich. Die deutsche Übersetzung mit dem Titel „Einmal lügen für mich“ ist erschienen in Lin Weiran 2022, S. 239–284. Die hier zitierten Beispiele stammen aus dieser Übersetzung.

von Beruf – hat ihre Schicht getauscht und ertappt die beiden in flagranti. Was dann folgt, ist nicht die Trennung oder das große Verzeihen, sondern eine Reihe von Szenarien, die allesamt auf der Bühne durchgespielt werden: In der ersten Variante mit dem Titel „Flucht“ nimmt die Geliebte Reißaus. In der zweiten mit dem Titel „Entdeckung“ wird sie von der Ehefrau gesehen. In der dritten kommt es zur „Konfrontation“ – die Figuren besprühen sich gegenseitig mit Pfefferspray und beschimpfen sich. In der vierten „Kampf“ kommt es zu einem offenen Schlagabtausch, am Ende gerät der Protagonist aus Versehen an eine Überdosis Schlaftabletten. Im „Epilog“ wird noch eine fünfte Variante angedeutet: Als die Ehefrau nach Hause kommt, eröffnet sie ihrem Mann, dass sie schwanger ist. Die Geliebte im Kleiderschrank verdünnt sich schlussendlich in eine andere Dimension.

In einer Krise befindet sich nicht nur die Ehe des Protagonisten und der Ärztin, sondern auch jede Figur für sich. Der Protagonist namens Ma Tong 马通 – sein Name ist ein Homophon des Wortes „Klosett“ *matong* 马桶 – ist ein Klosettdesigner, der sein Meisterwerk, einen komplexen Prototyp, der nicht für die Massenproduktion geeignet war, mitten in seinem Wohnzimmer aufgestellt hat:

LOKUS Ich befinde mich schon längst in der Midlife-Crisis. Wenn das Telefon klingelt, gerate ich in Panik. Wenn ich die Stimme eines Kunden höre, habe ich das Gefühl, ich muss auf der Stelle kotzen. Aber als Ehemann muss ich furchtlos die Stellung halten. Ich verstecke mich im Klo und beiße mir fast die Zähne aus, und wenn ich rauskomme, muss ich falsch und freundlich lächeln. Ich kann nicht mehr. Ich bin noch sehr attraktiv und kriege junge Frauen ins Bett. Doktor Zhong, von deiner Haltung habe ich schon ewig genug. Wenn ich mit dir ins Bett gehe, dann habe ich das Gefühl, ich fickte eine Patientin, die auf eine Untersuchung wartet. Ich fühle mich wie ein Frauenarzt! Manchmal würde ich dich am liebsten umbringen!¹⁴

Doris, die Geliebte, ist in drei Figuren Weiß, Rot und Blau gespalten. Diese haben in jeglicher Hinsicht völlig unterschiedliche Ansichten und schlagen immer wieder verschiedene Vorgehensweisen vor:

ROT Meine Damen, lasst uns das Leben genießen. Wenn ein volles Glas vor dir steht, dann hast du es auszutrinken, egal ob Honig drin ist oder Kochwein.

BLAU Er hat sich die ganze Zeit lang verstellt!

WEIß Vielleicht schickt er mich auch nur raus, um mich zu beschützen.¹⁵

14 Lin Weiran 2022, S. 276–277.

15 Lin Weiran 2022, S. 250.

Die Ehefrau, Doktor Zhong, zeigt sich in jeder Szene als Strategin, egal ob sie sich stark oder verletzlich, kämpferisch oder nachgiebig zeigt. Jede Emotion ist ins Extreme übersteigert, gespielt. Sogar die Schwangerschaft erscheint vor allem als eine Strategie, um dem Treiben ihres Ehemannes ein Ende zu setzen. Ihr wahres Gesicht bleibt daher immer verborgen.

Nach dem Chaos am Ende des Stückes, in dem alle Figuren „aus Versehen“ fast in einen Mord bzw. Selbstmord durch Schlaftabletten verwickelt werden, wird jede Wendung der Handlung möglich und durchaus vorstellbar.

Ein ähnliches Gefühl der Unsicherheit – welches ist die wahre Variante? Gibt es sie überhaupt? Gibt es vielleicht noch andere? – bleibt auch am Ende des Stückes *Jiake* 家客 (Der Hausgast, 2017) von Nick Rongjun Yu 喻荣军.¹⁶ Darin werden ebenfalls drei Möglichkeiten durchgespielt, wobei diese nicht nur mit der Gegenwart oder mit der Zukunft zu tun haben, sondern vielmehr mit der Vergangenheit. Diesmal handelt es sich um die Konstellation eine Frau und zwei Männer. Variante 1: Mann A fuhr im Jahr 1976 aus Arbeitsgründen nach Tangshan, kam dort in das berühmte Erdbeben, verlor daher einen großen Geldbetrag, für den er verantwortlich war und kam daher wegen Veruntreuung öffentlicher Mittel ins Gefängnis. Mann A und Frau führen vierzig Jahre später eine bescheidene Ehe.

Mann B ist als eine Art Schatten dabei. Variante 2: Mann A fuhr 1976 nach Tangshan und nutzte das Erdbeben, um abzutauchen und eine neue Identität anzunehmen. Die Frau studierte und wurde Professorin, heiratete Mann B und führt mit diesem ein gutbürgerliches Leben. 40 Jahre später steht der tot geglaubte Mann A plötzlich vor der Haustür und schafft Aufruhr im mittlerweile von allgemeinem Desinteresse geprägten Leben des Intellektuellen-Paares. Variante 3: Mann A fuhr nach Tangshan, kam nach Shanghai zurück und verließ seine Frau. Diese heiratete Mann B. Mann A ist zu einer Erinnerung im Dialog der beiden geworden. Obwohl die Figuren sowie ihre Schicksale vertauscht werden, ist das private Ergebnis immer dasselbe: Nach 40 Jahren Ehe leben Mann und Frau in täglichem Streit, egal mit wem sie verheiratet sind, egal ob sie arm sind oder reich.

16 Der 1971 in Anhui geborene Nick Yu ist einer der am meisten gespielten chinesischen Dramatiker der Gegenwart. S. Conceison 2011; Heymann 2022. Das Stück *Jiake* hatte 2017 am Shanghai Huaju Yishu Zhongxin 上海话剧艺术中心 (Shanghai Dramatic Arts Centre) in der Regie von Zhou Xiaoqian 周小倩 Premiere, es wurde sehr erfolgreich in China aufgeführt und erhielt mehrere Preise. Meine Übersetzung ist erstmals 2019 mit dem Titel „Zu Gast im eigenen Haus“ im Per Lauke Verlag, Hamburg, erschienen. Eine überarbeitete und durch zahlreiche Fußnoten erweiterte Fassung findet sich in Yu Rongjun 2022, S. 51–111.

XIA ABENDHIMMEL Und was ist mit unserem Leben?

MO MAULBEERE Was soll schon damit sein? Das hier ist doch unser Leben.

XIA ABENDHIMMEL Das hier soll ein Leben sein? Aufstehen, in den Park gehen, heimkommen, essen, in die Luft starren, Mittagsschlaf halten, weiter in die Luft starren, Abend essen, fernsehen, schlafen, wieder aufstehen, wieder in den Park gehen, wieder heimkommen ...¹⁷

Neben dem alltäglichen Kleinkrieg gibt es nur eine Konstante: Die Weichen für die Gegenwart wurden vor vierzig Jahren gestellt, geblieben ist ein Nagelhaus, das abgerissen werden soll – und mit ihm seine Bewohner, die für eine verschwindende Generation stehen – so kann die Andeutung zumindest weitergedacht werden.

Was wäre, wenn vor vierzig Jahren jemand eine andere Entscheidung getroffen hätte? Was wäre, wenn wirklich plötzlich jemand an der Tür klingelt, den man seit 40 Jahren nicht mehr gesehen hat? Wenn dadurch meine aktuelle Realität ins Wanken gerät, weil mein Haus eigentlich sein Haus ist, meine Ehefrau eigentlich seine Ehefrau? Während die Relativität des persönlichen Lebens auch für Menschen ohne kulturelle Vorkenntnisse zu einer durchaus nachvollziehbaren Krise führt, wird im Stück von Nick Yu immer wieder eine Parallele zur chinesischen Geschichte angedeutet: 1976 ist nicht nur das Jahr des Tangshan Erdbebens, sondern auch das Jahr, in dem Mao Zedong und Zhou Enlai starben. Das Jahr markiert somit einen „turning point“ in der politischen Geschichte Chinas und die Möglichkeit die Karten neu zu mischen. Im Anschluss daran wurde die Reform- und Öffnungspolitik gewählt, die für viele einen gesellschaftlichen Aufschwung brachte. Was wäre geschehen, wenn eine andere Entscheidung getroffen worden wäre? Wer hätte dann einen Aufschwung erlebt und wer wäre abgestiegen? Durch die Varianten-Dramaturgie geschieht also vor allem eines: Entwicklungen und Gegenwart werden nicht als gegeben hingenommen, sondern hinterfragt. Das sicher und stabil geglaubte tägliche Leben mit all seinen Routinen und Kleinlichkeiten gerät plötzlich ins Wanken und zeigt sich als durchaus verletzlich.

17 Yu Rongjun 2022, S. 62.

Republikzeit-Dramaturgien

Die Republikzeit erfreut sich in den letzten Jahren als historischer Hintergrund für literarische, filmische und dramatische Werke sehr großer Beliebtheit.¹⁸ In Hinblick auf das Thema Krise fällt auf, dass mit der Wahl der Republikzeit eine der anerkannten größten Krisenzeiten der chinesischen Geschichte des 20. Jahrhunderts als Setting gewählt wird. Wie aus jedem Geschichtsbuch bekannt ist, stehen sich zum einen Kommunisten und Guomindang gegenüber. Zum anderen hängt über allem noch die „Krise der Nation“ in Form des japanischen Aggressionskrieges. Die Ansiedlung einer Handlung in der Republikzeit bringt also zum einen ein großes Konfliktpotenzial mit sich. Zum anderen wird vielfach auch mit den Erzählmustern dieses Konflikts gespielt: Denn Chiang Kai-shek oder die Japaner sind die Schurken-Figuren in den Mainstream-Erzählungen, während die Kommunisten vielfach die Helden sind. In *Lü Deshui* 驴得水 (Esel Wasserträger, 2012) von Zhou Shen und Liu Lu wird diese Zeit zum Hintergrund für einen grotesken Korruptionsskandal.¹⁹ In *Jiang gong de mianzi* 蒋公的面子 (Respekt vor Chiang Kai-shek, 2012) stellt Wen Fangyi drei Intellektuellen-Figuren vor die Wahl, Chiang Kai-sheks Einladung zum Bankett anzunehmen – oder abzulehnen. Beides kann nur falsch sein und hat in jedem Fall fürchterliche Konsequenzen.²⁰

18 Belege dafür sind Begriffe wie „Republikzeit-Fieber“ (*minguo re* 民国热), „Republikzeit-Stücke“ (*minguo ju* 民国剧), „Republikzeit-Fernsehserien“ (*minguo dianshi ju* 民国电视剧), zu denen sich zahlreiche Einträge im Netz sowie Artikel in chinesischen Datenbanken finden.

19 *Lü Deshui* wurde 2012 am Muma Theater in Beijing uraufgeführt. Aufgrund des großen Erfolges wurde das Stück von der bekannten Comedy-Truppe Mahua FunAge Kaixin Mahua 开心麻花 2016 verfilmt. S. Kaixin Mahua 2016. An der deutschsprachigen Übersetzung des Stückes war ich mitbeteiligt, S. Zhou und Liu 2018. Unter den zahlreichen kreativen Titelvorschlägen wurde hier „Esel Wasserträger“ gewählt: Im Chinesischen bedeutet der Titel sinngemäß „Esel erhält Wasser“, de facto ist „Lü Deshui“ im Stück aber auch der Name einer Figur.

20 *Jiang gong de mianzi* wurde ebenfalls 2012 uraufgeführt, die Autorin war damals eine Bachelor-Studentin an der Universität Nanjing. Mittlerweile ist sie Promotionsstudentin und eine bekannte Bühnenautorin. Das Stück, eigentlich als Studentenaufführung für das 110jährige Gründungsjubiläum der Universität Nanjing entstanden, wurde sehr bekannt. Aufführungen in anderen chinesischen Städten, in den USA und in Taiwan folgten, s. Liu Siyuan 2016, S. 327; Stenberg 2022, S. 112–117. Eine Übersetzung des Stückes findet sich in Wen Fangyi 2022, S. 118–182. Die Übersetzung begann im Rahmen eines Lektürekurses an der LMU München. Der deutschsprachige Titel „Respekt vor Chiang Kai-shek“ versucht auf die Komik im Stück hinzuweisen, im chinesischen Text wird mit der Doppeldeutigkeit des chinesischen Begriffs *mianzi* 面子 (Gesicht) gespielt, s. Wen Fangyi

Die Ausgangssituation in *Lü Deshui* ist jener der oben beschriebenen Stücke durchaus ähnlich: *Qing ni dui wo shuo ge huang* setzt mit einem der vielen geheimen Treffen zwischen Lokus und seiner Geliebten ein, *Jiake* beginnt mit der Alltagsszene der Unwissenden, und auch in *Lü Deshui* herrscht perfekte Harmonie – die auf einen Betrug gebaut ist: Um mehr Geld einzukassieren, hat die „Drei-Volksprinzipien-Grundschule“ (Sanmin xiaoxue 三民小学 – ein Hinweis auf die Verbindung mit der Nationalregierung und der Guomindang, da die Drei Volksprinzipien erstmals 1912 von Sun Yatsen formuliert wurden), irgendwo auf dem Land, einen Esel – Wasserträger – als Lehrer angemeldet. Das Gehalt wird unter den Lehrern mehr oder weniger gerecht aufgeteilt. Dieses System scheint gut zu funktionieren, wird aber durch die Ankündigung des Besuchs von Seiten eines Schulinspektors der Nationalregierung aus seiner Ruhe gebracht. Dieser Besuch führt zu einer Krisenstimmung in der Lehrerschaft, die es in der Mehrheit für vorteilhafter hält, den Betrug nicht zuzugeben und die Farce weiter aufrechtzuerhalten. Als Folge verselbstständigt sich das Lügengebäude und nimmt immer größere und absurdere Züge an. Um einen Ersatz für den fiktiven und somit nicht vorhandenen Lehrer zu finden, wird dem Schulinspektor ein Schmied als Englischlehrer vorgeführt. Dass dieser nicht Englisch kann, sondern einen lokalen Dialekt als Shakespeare-Sonett rezitiert, tut nichts zur Sache: Der Inspektor gibt nämlich selbst nur vor, des Englischen mächtig zu sein. Nach und nach stellt sich zudem heraus, dass der Inspektor den Schwindel schon längst durchschaut hat, selbst aber ein großes Interesse an der Weiterführung des Betrugs hat. Dem imaginären Lehrer soll nämlich eine große Spende von Seiten eines amerikanischen Philanthropen zukommen, von dieser Spende profitiert wiederum nicht nur die Schule, sondern auch das Bildungsministerium. Was zunächst als kleine Schwindelei begann, entpuppt sich im Laufe des Stückes als systemgreifendes Prinzip. Gegen Ende des Stückes wird sogar das Publikum zum Mitmachen animiert und somit zum Komplizen des Spektakels: Als der amerikanische Philanthrop nämlich selbst nach China fährt, um nachzuschauen, was mit seinem Geld passiert, wird ihm erklärt, dass der von ihm geförderte Kollege soeben verstorben sei und die Begräbnisfeierlichkeiten in vollem Gange seien:

SCHULINSPEKTOR Ich habe euch gesagt, dass ihr ein paar Dorfbewohner suchen sollt, um einen guten Eindruck zu machen. Habt ihr das getan?

LEHRER Ja, das haben wir!

SEKRETÄR *zeigt auf das Publikum* Schau doch! Ein Haufen Leute!

SCHULINSPEKTOR *sieht ins Publikum* Und warum sehen die hier alle aus, als ob sie sich gerade eine Theateraufführung ansehen? Warum sind da sogar einige dabei, die lachen? Wenn der Amerikaner kommt und die Begräbnismusik erklingt, dann will ich sie weinen hören!

SEKRETÄR / LEHRER Kein Problem! Das wird sofort erledigt!

SEKRETÄR / LEHRER *instruieren auf zwei Seiten das Publikum* Liebes Publikum, bitte helft uns ein bisschen. Sobald die Begräbnismusik erklingt, müsst ihr weinen. Wer richtig weinen kann, soll richtig weinen. Wem das nicht gelingt, der kann „Uuuuuuuuuuuuu“ machen. Vielen Dank! Und wer am lautesten weint, der darf sich nach der Vorstellung am Ausgang einen Preis abholen!²¹

Obwohl Namen wie die „Drei-Volksprinzipien-Grundschule“ und andere Zeichen auf die Republikzeit verweisen und am Anfang erwähnt wird, dass das Stück im Jahr 1942 spielt, sind zahlreiche Szenen so angelegt, dass der Gegenwartsbezug offensichtlich ist: Bestechung und Korruption waren und sind in den letzten Jahrzehnten in China ein großes Thema, das mit den Anti-Korruptionskampagnen von Xi Jinping eine neue Dimension angenommen hat. Dieses Stück ist in seiner ersten Form aber schon vorher entstanden. Zudem ist das Stück sehr leicht übertragbar auf andere Situationen von Vetternwirtschaft und Korruption, auch außerhalb Chinas.

Jiang gong de mianzi, verfasst von Wen Fangyi 温方伊, spielt zum größten Teil nur ein Jahr später, nämlich im Jahr 1943, und zwar in Chongqing, der damaligen Hauptstadt der Republik China. Auch dieses Stück hat – ähnlich wie *Lü Deshui* – eine Krise unter Intellektuellen zum Thema.²² Zu dieser kommt es aufgrund der Verbindungen zwischen Intellektuellen und der Staatspolitik.²³ Das zentrale Problem in *Jiang gong de mianzi* ist nämlich die Frage, ob sich ein Intellektueller, ein Professor an einer Hochschule, von einem Diktator wie Chiang Kai-shek zu einem Bankett einladen lassen soll oder nicht. Wie der chinesische Titel, in dem der mehrdeutige Begriff „Gesicht“ *mianzi* 面子 verwendet wird, suggeriert: „Ist es wichtiger das Gesicht von Chiang Kai-shek zu wahren oder das Gesicht als Intellektuelle nicht zu verlieren?“²⁴ Oder im Kontext des Untersuchungsgegenstandes dieses Bandes: Vor

21 Zhou und Liu 2018, S. 109.

22 S. dazu auch Yuan Li und Tim Beaumont 2021.

23 Stenberg 2022, S. 112–117.

24 Xu Jian 2022, S. 30.

dem Hintergrund einer gewaltigen politischen Krise kommt es zu einem Showdown der Intellektuellen, bei dem jeder, trotz seiner Fähigkeiten mit Zitaten aus alten Werken kunstvoll verschlungene Andeutungen zu machen, schließlich dazu gezwungen wird, seine Entscheidung zu treffen.

Wie sollen sie in dieser Situation entscheiden? Sollen sie die Einladung von Chiang Kai-shek annehmen oder nicht? Die Diskussion dieser Frage unter den drei Professoren nimmt den Raum des gesamten Stückes in Anspruch. Ihre persönlichen Neigungen sind bald klar: Bian Congzhou ist bereits als Privatlehrer von Chiangs Sohn angestellt. Xia Xiaoshan, Institutsvorstand und ranghöchster Akademiker unter den dreien, möchte lieber Kun-Opern singen und mit Politik nichts zu tun haben, aber er hat ein Faible für gutes Essen. Shi Rendao schließlich zeigt sich als ein wahrhafter Intellektueller, arm wie eine Kirchenmaus und nur auf seine Bücher konzentriert, zudem sympathisiert er mit den Kommunisten.

BIAN CONGZHOU Wenn man mit der Regierung unzufrieden ist, kann man ja nach Yan'an gehen. Aber in Yan'an gibt es nicht einmal elektrisches Licht, was soll man da groß machen?

SHI RENDAO In der Regierung gibt es weder Demokratie noch Freiheit, was soll man da groß machen?

BIAN CONGZHOU Gibt es denn in Yan'an Demokratie und Freiheit?

SHI RENDAO Immerhin mehr Demokratie und Freiheit als hier.

BIAN CONGZHOU Ich habe nur davon gehört, dass es dort Demokratischen Zentralismus gibt, aber nichts von Demokratie und Freiheit. Alle reden von Freiheit, dann hat die *Zentral-Zeitung* auch die Freiheit Gerüchte zu verbreiten.²⁵

Explizit ausgesprochen wird es nicht: Aber am Ende verdichten sich die Hinweise, dass schlussendlich alle drei Professoren der Einladung von Chiang Kai-shek gefolgt sind. Doch damit ist das Stück noch nicht zu Ende: In einer zweiten Ebene, die mehrmals eingespielt wird, befinden sich die drei Figuren nämlich im Jahr 1967, mitten in der Kulturrevolution und einer weiteren großen Krise im China des 20. Jahrhunderts. Dass sie vor über 20 Jahren eine Einladung von Chiang Kai-shek erhielten und wahrscheinlich auch angenommen haben, wird ihnen nun zum Verhäng-

25 Wen Fangyi 2022, S. 161.

nis – auch wenn sie sich eigentlich nicht mehr richtig daran erinnern können und wollen:

ALTER XIA XIAOSHAN Das war doch so?

ALTER BIAN CONGZHOU Ja, das war so.

ALTER XIA XIAOSHAN Hast du das auch nicht falsch in Erinnerung?

ALTER BIAN CONGZHOU Ich erinnere mich sehr gut daran.

ALTER SHI RENDAO Das, was ich gesagt habe, war nicht falsch.

ALTER BIAN CONGZHOU Das Neujahrsessen.

ALTER SHI RENDAO Stimmt, du bist da alleine hingegangen.

ALTER BIAN CONGZHOU Wir sind zu dritt hingegangen.

ALTER SHI RENDAO Was?

ALTER BIAN CONGZHOU Zu dritt.

ALTER XIA XIAOSHAN Zu dritt.

ALTER BIAN CONGZHOU Du, ich und er.

ALTER SHI RENDAO Unsinn.²⁶

Bestechlichkeit, Verfolgung persönliche Vorteile, Nähe, Abstand oder Kritik von offensichtlich unrechtmäßig handelnden Mächtigen, Studentendemonstrationen – zahlreiche Themen und Fragen, die in Bezug auf Intellektuelle in den 1940er Jahren in den beiden Stücken angesprochen werden, faszinieren und erschüttern im chinesischen Kontext mehr aufgrund ihres Gegenwartsbezugs und nicht als historische Betrachtung.²⁷ Durch die Wahl dieser Krisenzeit als Hintergrund für die Handlungen wird somit auch Krisenhaftes in der Gegenwart gezeigt.

Im Kontext der Ereignisse, die im Europa des Jahres 2022 nach der russischen Invasion der Ukraine vor sich gehen, hat besonders das Stück *Jiang gong de mianzi* – völlig unbeabsichtigt – einen Nerv der Zeit getroffen: Geht es nicht auch hier um

26 Wen Fangyi 2022, S. 143.

27 S. dazu auch Stenberg 2022, S. 117.

die Frage, wie sich Künstler, Intellektuelle oder auch andere Menschen autoritärer Macht gegenüber verhalten können oder sollen? Kam es nicht in den letzten Wochen zu einer Reihe von Showdowns bekannter Persönlichkeiten, die sich durch die neue Situation dazu gezwungen fanden, sich auf die eine oder die andere Seite zu stellen – oder von der Bildfläche zu verschwinden? Ist es nicht so, dass auch hier ein Mächtiger zu zahlreichen Banketts geladen hat? Und dass genau das jetzt, zwei Jahrzehnte später, zum Verhängnis werden kann? Ist es daher notwendig, Dostojewski vom Stundenplan zu streichen?²⁸ Oder ist wichtig, trotzdem weiter miteinander zu forschen?²⁹ Chinesische Stücke über die Republikzeit bieten durchaus auch eine anregende Lektüre im Kontext aktueller Krisen im europäischen Raum.

Dramaturgien des Fantastischen

Auch das Übernatürliche, Unheimliche, Fantastische ist in zeitgenössischen Stücken eine Dimension, die oft als Hintergrund oder als ganz natürlich eingebrachtes Element funktioniert. In *Jiake* von Nick Yu tritt beispielsweise am Ende jedes Aktes die männliche Figur auf, die eigentlich verschwunden oder gestorben ist. Während diese Figuren in der Sprache der Protagonistin als „Hirngespinnste“ bezeichnet werden, stellt sich für den Zuschauer die ganz konkrete Frage, ob sie „real“ oder „fantastisch“ sind. Wenn sie nämlich real sind, dann würde das bedeuten, dass die gesamte Handlung, die gerade durchgespielt wurde, eigentlich das „Hirngespinnst“ ist. Oder ist das, was geschieht, nur eine Frage der Perspektive – wie es die dreiteilige sich immer wieder selbst widersprechende Geliebten-Figur in *Qing ni dui wo shuo ge huang* provokant zu formulieren scheint? Durch das ganz selbstverständliche Einbringen und Einfließen-Lassen fantastischer und übernatürlicher Elemente gerät die dargestellte Welt selbst in eine Krise – oder zumindest die Wahrnehmung des Zuschauers, der, einmal mit einem Geist, einem „Hirngespinnst“ oder einer Zeitreise konfrontiert, weiß, dass er jetzt mit allem rechnen muss – oder auch, dass vielleicht alles, was dargestellt ist, eben nicht wahr, sondern nur eine mögliche Wahrnehmung ist.

Im Stück *Qin guo xiju* 秦国喜剧 (Die Komödie von Qin, 2016) schafft die in den 1970er Jahren geborene Autorin Li Jing 李静 eine Bühnenwelt, in der historische Persönlichkeiten, unmittelbare Gegenwart und Fiktion nahtlos miteinander ver-

28 Baldi 2022.

29 Thoma 2022.

bunden sind.³⁰ Zu ersteren zählen Ying Zheng 嬴政, der König des Staates Qin, der 221 v. Chr. das erste Kaiserreich gründen und somit als Erster Kaiser in die Geschichte eingehen sollte, sowie seine Berater Han Fei 韩非 und Li Si 李斯. Erfunden – oder zumindest „fiktionaler“ – sind die Figuren des Theatermanns Mo Li 墨离 und seiner Truppe.³¹ Der Gegenwartsbezug wird konkret durch sprachliche Mittel hergestellt. So kommen der qin-zeitliche König und der relativ zeitlose Theatermann in ihrem Dialog beispielsweise auf die „Marktforschung“ zu sprechen, von der sie historisch betrachtet natürlich 2000 Jahre entfernt sind:

YING ZHENG Warum willst du unbedingt ein lustiges Stück schreiben?

MO LI Weil wir im Zeitalter der Komödien leben, Majestät.

YING ZHENG Willst du damit sagen, dass es ein lächerliches Zeitalter ist?

MO LI Keineswegs, Majestät. Ich denke nur, dass die Menschen in unserer Zeit lieber lachen als weinen. Das ist das Ergebnis der Marktforschung, Majestät.³²

Schon im als Selbstgespräch der Schauspielerin angelegten Prolog wird deutlich gemacht, wie hier Geschichte mit Gegenwart verbunden wird. Als sie auf Li Si zu sprechen kommt, bezeichnet sie ihn als *diaosi* 屌丝 (Schwanzhaar), einem Begriff, der eindeutig nicht qin-zeitlichen oder han-zeitlichen Schriften entstammt, sondern der Internetsprache des 21. Jahrhunderts:

DU HENG Im Han-Reich hat sich niemand für ihn interessiert, aber bei uns hier ist er aufgestiegen. Und warum? Weil der König einen Satz über ihn gesagt hat. Er hat einen Text von ihm gelesen und gesagt: „Wenn ich eines Tages den Han Fei kennen lernen darf, dann habe ich nicht umsonst gelebt!“ Gewaltig! Das hat Minister Li Si gehört. Li Si stammt ursprünglich aus dem Chu-Reich, wo er ein absoluter Loser war. Aber hier hat er jede Gelegenheit genützt, um dahin zu kommen, wo er heute ist.³³

Auch thematisch werden aktuelle Probleme angesprochen: Die drei Schauspieler führen ein Stück auf als Spiel im Spiel, das im Laufe des Stückes in drei verschiede-

30 Das Stück wurde 2017 in der Regie von Yi Liming 易立明 am Zhongjian Juchang 中间剧场 (Inside-Out Theater) in Beijing gespielt.

31 Auch bei der Figur des Mo Li können Verbindungen zur historischen Person Mozi 墨子 gefunden werden, s. van Ess 2022, S. 358–359.

32 Li Jing 2022, S. 376.

33 Li Jing 2022, S. 367.

nen, immer wieder abgeänderten Fassungen präsentiert wird. Grund dafür ist das Missfallen des hochrangigen Publikums – Ying Zheng, Han Fei und Li Si, welches den Dramatiker dazu zwingt, das Stück immer wieder umzuschreiben. Hier schwingt die Frage nach Zensur mit, staatlicher oder anderweitiger Einflussnahme von Mächtigen oder Geldgebern auf künstlerische Produktion. Das Ergebnis sind immer groteskere Wendungen der Handlung, in denen schließlich Gespieltes, Inszeniertes und wahre Gefühle und Emotionen zusätzlich nahtlos ineinanderfließen und die Künstler sowie das Kunstwerk selbst in eine Krise versetzen. Auch dieses, als Spiel im Spiel inszeniert, verweist auf Situationen der Gegenwart: Ein Untertan bietet sich im Gegenzug für einen Kita-Platz und eine schöne Wohnung dem König zum Fraß an. Während in der ersten Variante noch klare Werte, Helden und Schurken auszumachen sind, treten in den umgeschriebenen Versionen zunehmend Geheimagenten auf oder Figuren, die ihr wahres Gesicht nicht zeigen und verborgene Strategien und Taktiken anwenden. Etwas Ähnliches geschieht in der historischen Ebene des Stückes, wo Li Si die Diskussion über das Stück dafür benutzt, um seinen Kontrahenten Han Fei auszuschalten.

Daneben fließt immer wieder eine fiktionale Ebene ein: Am Ende des Stückes gelingt den Schauspielern die Flucht ins fantastische Land des Pfirsichblütenquells, das wiederum aus dem Werk *Taohuayuan ji* 桃花源记 (Aufzeichnungen vom Pfirsichblütenquell) von Tao Yuanming 陶渊明 (365?–427) bekannt ist. Zahlreiche Zitate stellen Verbindungen her zu allen möglichen literarischen Werken aus der chinesischen Geschichte. Neben tang- und songzeitlichen Gedichten wird auch der 1997 verstorbene Autor Wang Xiaobo eingebunden: Wie Li Jing zu Beginn des Stückes erwähnt, stammt die Figur des „Speisemenschen“, der sich einem Mächtigen als Speise verkauft, aus dessen Werk.³⁴ In einem kritischen Augenblick wird sogar Shakespeare adaptiert: Als sich der Theatermann Mo Li im Staat Qin vor einem weißen Stück Stoff mit der Frage konfrontiert sieht, wie er sein Stück ändern soll, fällt ihm wohl Hamlet ein: „Lachen oder nicht lachen“, spricht er im Monolog, „das ist hier die Frage.“³⁵

Mit der fantastischen Welt der *Komödie von Qin*, die unmittelbare Gegenwart, Geschichte und Fiktionales verbindet, liegt ein Text vor, der zahlreiche Krisenmomente aus Vergangenheit und Gegenwart anschnidet und Richtungen zur Reflexion anbietet.

34 Li Jing 2022, S. 365.

35 Li Jing 2022, S. 392.

Im Stück *Luocha guo* 罗刹国 (Im Monsterland, 2009) verbindet der bekannte Dramatiker Huang Weiruo 黄维若 die qing-zeitliche Erzählung *Luocha haishi* 罗刹海市 (Das Trugbild der Dämonenstadt) von Pu Songling 蒲松龄 (1640–1715) mit Situationen aus dem 21. Jahrhundert.³⁶ Dadurch schafft er eine phantastische Bühnenwelt, in der Qing-Zeit und Gegenwart, Phantastisches und Realität, Monster und Menschen miteinander verflochten werden. In der ersten Szene des Stückes strandet sein Protagonist Ma Ji 马骥 – ganz wie in der Textvorlage von Pu Songling – in einem fremden Land.

Auf einmal schreit eine schöne Frau schrill auf.

FRAU Monster! Monster! Er ist ein Monster!

Alle schreien erschrocken auf:

ALLE Ah! Monster, Menschenfresser! Hilfe! Hilfe!

In diesem Augenblick sieht der tropfnasse Mensch, wie die Menschen vor ihm aussehen, und beginnt ebenfalls erschrocken zu schreien.

TROPFNASSER MENSCH Monster! Monster! Hilfe! Hilfe!

Beide Seiten sehen sich erschrocken gegenseitig an, die gesamte Bühne ist ein einziger „Monster“-Schrei. Die jungen Leute aus dem Monsterland stieben

36 Huang Weiruo ist Professor im Ruhestand. Jahrzehntlang unterrichtete er an der Zentralen Theaterakademie in Peking Szenisches Schreiben. Er ist der Autor zahlreicher Dramen und Fernsehserien. In deutscher Übersetzung liegt die schwarze Komödie *Xiucui yu guizhishou* 秀才遇刽子手 (Der Studiosus und der Henker) vor, s. Huang Weiruo 2008. *Luocha guo* wurde von Dezember 2016 bis Januar 2017 in der Inszenierung von Zhao Miao 赵淼 am Zhongguo Guojia Huajuyuan 中国国家话剧院 (Chinesisches Staatsschauspiel) in Peking aufgeführt, s. Huang Weiruo 2022, S. 190. Diese Inszenierung wurde 2017 auch auf dem Edinburgh Fringe Festival gespielt, s. Edinburgh Fringe 2017. Für die Übersetzung des Stücktitels sowie des Titels der Erzählung gibt es zahlreiche Möglichkeiten: Der Begriff *luocha* 罗刹 ist selbst eine Transliteration des Sanskritwortes *rākṣasa* und bezeichnet Dämonen. Während die Übersetzer der Erzählung vielfach den Begriff „Rakshasas“ in den Titel übernommen haben – so in „The Rakshas’ Sea Market“ (Sondergard, 2008) oder in „The Raksasas and the Ocean Bazaar“ (Foreign Language Press, 1989), wurde das Stück in Edinburgh mit dem Titel „Luocha Land“ präsentiert. Für meine publizierte Übersetzung wählte ich „Im Monsterland“, um das Monsterhafte direkter auszudrücken, s. Huang Weiruo 2022, S. 190.

*auseinander und ergreifen die Flucht. Der gleichermaßen erschrockene Schiffbrüchige läuft auf allen Vieren in eine andere Richtung davon.*³⁷

Ähnlich wie in Pu Songlings Erzählung findet sich Ma Ji in Huang Weiruos Komödie in einer verkehrten Welt, in der das schön und tugendhaft ist, was in der ihm bekannten Welt als hässlich und falsch gilt, um umgekehrt. Wenn in Pu Songlings Erzählung aber die Grenzen zwischen den Dämonen und Menschen klar sind, so sind diese bei Huang Weiruo zunehmend verschwommen: Unter den Monstern kommen nach und nach Menschen zum Vorschein, während der Mensch Ma Ji nach anfänglichem Zögern durchaus dazu bereit ist, ein Monster zu werden. In der Erzählung bemalt er sich das Gesicht schwarz. Im Stück wird die Bemalung des Gesichts zu einem Ritual der echten Verwandlung, das von fantastisch anmutenden Monsterfrauen begleitet wird:

CHOR DER MONSTERFRAUEN *(singend und tanzend)*

Schau dein wahres Ich an,
schau dein Seelen-Ich an.
Wer ist denn kein Knochenberg,
eingehüllt in neue Kleider?
Wer ist nicht ein Haufen Triebe,
aber spricht von wahrer Liebe?
Wer ist kein Betrüger,
aber spricht von hohen Zielen?
Wer ist nicht falsch und verlogen,
und spricht von Wahrheit und Gerechtigkeit?³⁸

Wenn Ma Ji bei Pu Songling eines Tages wieder nachhause fahren kann, dann ist das bei Huang Weiruo nicht mehr möglich. Am Ende des Stückes kommt seine Menschen-bzw. Monsteridentität – je nach Perspektive – für alle ans Tageslicht, er ergreift die Flucht. Doch die Vermutung bleibt, dass er als Untergetauchter sein Dasein fristen muss.

Im Getümmel gelang es Ma Ji zu entfliehen, die Suche landauf und landab verlief ohne Spur. Manche sagen, dass er tagtäglich ein neues Gesicht trägt. Des-

37 Huang Weiruo 2022, S. 193. Die Passage aus Pu Songlings Erzählung hat hier eindeutig als Vorlage gedient: „Als er einmal wie die andern Kaufleute zur See fuhr, wurde er durch einen Wirbelsturm davongetragen. Nach vielen Tagen und Nächten erreichte er eine große Stadt, deren Menschen alle seltsam missgestaltet waren. Als sie Ma kommen sahen, schienen sie ihn für Spuk zu halten und liefen mit wildem Geschrei davon.“ Pu 1989, S. 248.

38 Huang Weiruo 2022, S. 219–220.

wegen kann es gut sein, dass er unter uns ist, hier und heute, und den Frühling genießt.³⁹

Während die Krise bei Pu Songling darin besteht, dass es Ma Ji als Menschen in ein Dämonenland verschlägt, ist das Unheimliche im Stück von Huang Weiruo, dass Ma Ji den Monstern immer ähnlicher wird und am Ende Monster und Menschen nicht mehr klar voneinander unterschieden werden können.

Die hier auf fantastische Art und Weise verhandelte Krise ist somit keine geringere als die Krise des Individuums und seiner Werte. Im Kontext von Gesellschaften, ob der chinesischen oder der europäischen, wird hier meiner Meinung nach in Form von Komödie untersucht, wie sich ein Individuum, das durchaus eine Reihe von schönen Dingen gelernt hat, in einem neuen Kontext recht schnell aus opportunistischen Gründen verwandeln kann, um zu überleben, oder um Karriere zu machen und erfolgreich zu sein. Das Monsterland ist somit kein Land am anderen Ende des Ozeans, sondern unser alltäglicher Lebensraum, in dem jeder eifrig an seinem eigenen Aufstieg arbeitet – und dafür zu allem bereit ist, auch ein Monster zu werden. Dramaturgien des Fantastischen bieten sich sehr dafür an in anderen Kontexten weiter gedacht zu werden.

Epilog

Im Gegensatz zu Dramaturgien, die sich darum bemühen, Ordnung in die Handlungen zu bringen, Geschehnisse mit einer logisch nachvollziehbaren Entwicklung zu versehen und idealerweise alles in einen klaren Schluss münden zu lassen, nutzen die hier angeführten Beispiele das Potential der Komik, um episodenhaft zu erzählen, sich in Varianten wiederholende Strukturen zu verwenden, verschiedene Kommunikationsebenen gleichzeitig zu bedienen, unterschiedliche Möglichkeiten offenzulassen, in Bildern und Allegorien zu arbeiten, die auf unterschiedliche Kontexte übertragen werden können. Krisen werden somit aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet, sie lösen sich aber nicht auf.

Kein einziges der hier angeführten Stücke nimmt einen klar versöhnlichen Schluss: Bei Nick Yu bleibt am Ende der Zweifel, welche Version die wahre ist, und ob die Figuren überhaupt echt sind oder Hirngespinnste. In *Lü Deshui* beschwört die männliche Lehrerschaft in einer grotesken Schlusszene zum wiederholten Mal ihre Ideale, während sich ihre Kollegin umbringt. In *Jiang gong de mianzi* erklingt am

³⁹ Huang Weiruo 2022, S. 234.

Ende zum wiederholten Mal ein Lied aus der Oper *Changsheng dian* 长生殿 (Palast des ewigen Lebens) von Hong Sheng 洪昇 (1645–1704), das zu einem einsam durch das Land reisenden Musiker gehört. *Luocha guo* entlässt das Publikum mit der Überlegung, dass Ma Ji vielleicht unter uns ist oder gar jeder von uns – als Monster gewordener Mensch oder als Mensch, der sich in einer Monsterwelt nicht als solcher outen darf. *Qinguo xiju* beendet die ausweglose Situation mit einer phantastischen Reise an einen ebenso phantastischen Ort. Am Ende der von Lin Weiran inszenierten Beziehungskrise steht, wie am Anfang des Stückes, eine in sich gesplante Figur, die sich über ihre eigene Vielfalt amüsiert.

Ob das Lachen in der Krise am Ende im Hals stecken bleibt oder vielleicht doch „Entlastung“⁴⁰ bringt, ist eine Frage, die an anderer Stelle weiter erörtert werden muss.

Literaturverzeichnis

Baldi, Chiara. 2022. „L’università Bicocca cancella il corso di Paolo Nori su Dostoevskij. Lo scrittore in lacrime: “È censura”. Poi il dietrofront dell’ateneo“, La Stampa,

https://www.lastampa.it/cronaca/2022/03/02/news/l_universita_bicocca_cancella_il_corso_di_paolo_nori_su_dostoevskij_evitiamo_le_polemiche_lo_scrittore_in_lacrime_e_ce-2866014/ (Zugriff am 3. Mai 2022).

Conceison, Claire. 2011. „Behind the Play. The World and Works of Nick Rongjun Yu“, in *Theatre Journal* 63.3, S. 311–321.

Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hrsg.). 2005. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart und Weimar: Metzler.

Gissenwehler, Michael, und Gerd Kaminski (Hrsg.). 2008. *In der Hand des Höllenfürsten sind wir alle Puppen. Grenzen und Möglichkeiten des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart*. München: Utz.

40 Eine Reihe von Wissenschaftlern geht davon aus, dass das Komische dazu beitragen kann, dass man Dinge leichter nimmt: „Vertreter der Entlastungstheorie nehmen mit Freud an, dass Komik und verwandte Phänomene als Einsparungen im psychischen Energiehaushalt von Individuen anzusehen sind; das Komische geht, so lässt sich diese Idee erläutern, mit der als lustvoll erfahrenen Befreiung von moralischen und rationalen Kontrollanstrengungen einher, die Personen in sozialen Zusammenhängen gemeinhin zu erbringen haben.“ Wirth 2017, S. 3.

Gissenwehler, Michael und Anna Stecher (Hrsg.). 2018. *Chinas Schauspiel. Nah am Nerv. Sechs Stückübersetzungen*. München: Utz.

Heymann, Sabine. 2022. „Es gibt kein Wenn im Leben...“. – Nick Rongjun Yu „Zu Gast im eigenen Haus“, in *Die Konjunktur der Komödie im China der Gegenwart. Stücke und Zugänge*, hrsg. von Anna Stecher und Xu Jian; München: Utz, S. 32–50.

Huang Weiruo (übers. von Zhang Weiyi und Anna Stecher). 2008. „Der Studiosus und der Henker“, in *In der Hand des Höllenfürsten sind wir alle Puppen. Grenzen und Möglichkeiten des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart*, hrsg. von Michael Gissenwehler und Gerd Kaminski; München: Utz, S. 109–169.

Huang Weiruo (übers. von Anna Stecher). 2022. „Im Monsterland“, in *Die Konjunktur der Komödie im China der Gegenwart. Stücke und Zugänge*, hrsg. von Anna Stecher und Xu Jian; München: Utz, S. 190–234.

Kaixin Mahua. 2016. *Lü Deshui 驴得水 Mr. Donkey*,
<https://www.youtube.com/watch?v=zJ3p8pdCjcg> (Zugriff am 3. Mai 2022).

Li Jing (übers. von Anna Stecher). 2022. „Die Komödie von Qin“, in *Die Konjunktur der Komödie im China der Gegenwart. Stücke und Zugänge*, hrsg. von Anna Stecher und Xu Jian; München: Utz, S. 365–441.

Lin Weiran (übers. von Anna Stecher). 2022. „Einmal lügen für mich“, in *Die Konjunktur der Komödie im China der Gegenwart. Stücke und Zugänge*, hrsg. von Anna Stecher und Xu Jian; München: Utz, S. 239–284.

Liu Siyuan (Hrsg.). 2016. *Routledge Handbook of Asian Theatre*. London und New York: Routledge.

Milner Davis, Jessica, und Jocelyn Chey (Hrsg.). 2013. *Humour in Chinese Life and Culture. Resistance and Control in Modern Times*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

National Theatre of China. 2022. „Luocha Land by Huang Weiruo“, Edinburgh Fringe, Press Release,
http://www.cthefestival.com/files/M_SOTA77z9NTCN%20luoc%20press%20release.pdf (Zugriff am 3. Mai 2022)

Pu, Songling (übers. von Gottfried Rösler). 1989. *Zwei Leben im Traum. 67 Erzählungen der Bände fünf bis acht aus der Sammlung Liao-dschai-dschai-yi*. Zürich: Die Waage.

Rea, Christopher. 2015. *The Age of Irreverence. A New History of Laughter in China*. Berkeley: University of California Press.

Stecher, Anna, und Xu Jian (Hrsg.). 2022. *Die Konjunktur der Komödie im China der Gegenwart. Stücke und Zugänge*. München: Utz.

Stenberg, Josh. 2022. „Eine verhängnisvolle Einladung: Intellektuelle und Staatsmacht auf der Bühne. Einleitung zu Respekt vor Chiang Kai-shek von Wen Fangyi“, in *Die Konjunktur der Komödie im China der Gegenwart. Stücke und Zugänge*, hrsg. von Anna Stecher und Xu Jian; München: Utz, S. 112–117.

Tam, King-fai, und Sharon R. Wesoky (Hrsg.). 2018. *Not just a laughing matter: Interdisciplinary Approaches to Political Humor in China*. Singapore: Springer.

Thoma, Nadja. 2022. „Wissenschaftssanktionen sind kein geeignetes Mittel gegen den Krieg“, *Der Standard*,
<https://www.derstandard.at/story/2000134729751/wissenschaftssanktionen-sind-kein-geeignetes-mittel-gegen-den-krieg> (Zugriff am 3. Mai 2022)

Van Ess, Hans. 2022. „Der Mensch als Nutztier – eine Parabel aus dem alten China auf die Autokratie. Einleitung zur Komödie aus Qin von Li Jing“, in *Die Konjunktur der Komödie im China der Gegenwart. Stücke und Zugänge*, hrsg. von Anna Stecher und Xu Jian; München: Utz, S. 357–364.

Wang Baoqiang. 2017. *Danao Tianzhu* 大闹天竺,
<https://www.youtube.com/watch?v=C3EQCtFPzIQ> (Zugriff am 3. Mai 2022).

Wen Fangyi (übers. von Anna Huff, Ingrid Rodiek, Laura Streck, Yangyang Yu, Anna Stecher). 2022. „Respekt vor Chiang Kai-shek“, in *Die Konjunktur der Komödie im China der Gegenwart. Stücke und Zugänge*, hrsg. von Anna Stecher und Xu Jian; München: Utz, S. 118–182.

Wirth, Uwe (Hrsg.). 2017. *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler.

Xu Jian. 2022. „Was brauchen wir zum Lachen? Zur Geschichte und Gegenwart der Komödie in China“, in *Die Konjunktur der Komödie im China der Gegenwart. Stücke und Zugänge*, hrsg. von Anna Stecher und Xu Jian; München: Utz, S. 11–31.

Yu Rongjun (übers. von Anna Stecher). 2022. „Zu Gast im eigenen Haus“, in *Die Konjunktur der Komödie im China der Gegenwart. Stücke und Zugänge*, hrsg. von Anna Stecher und Xu Jian; München: Utz, S. 51–111.

Yu Yangyang. 2022. *Chinesischer Karneval. Mit Bachtin das zeitgenössische Schauspiel lesen*. München: Utz.

Yuan Li und Tim Beaumont. 2021. „Dramatizing Chinese Intellectuals of the Republican Era in *Face for Mr. Chiang Kai-shek*: Encoding Nostalgia in a Comedy of Ideas“, in *New Theatre Quarterly* 37.3, S. 281–294.

Zhou Shen und Liu Lu (übers. von Anna Stecher und Zhang Weiyi). 2018. „Esel Wasserträger“, in *Chinas Schauspiel. Nah am Nerv. Sechs Stückübersetzungen*, hrsg. von Michael Gissenwehrer und Anna Stecher; München: Utz, S. 28–124.

Zhu, Ping, Wang Zhuoyi und Jason McGrath. 2019. *Maoist Laughter*. Hong Kong: Hong Kong University Press.