

Martin Gruber und Susanne Gösse

**What is there beyond the Four Seas? Just the same as what there is here
Theater in China oder: Der Fremde ist fremd nur in der Fremde**

Ein lauter, quirliger, mit Gepäck beladener Theatertrupp in München, kurz vor dem Abflug nach Beijing: eine Sängerin, eine Tänzerin, ein Schauspieler, Regisseur, Dramaturgin, ein Komponist, Kostümbildnerin, Stage Manager und Filmcrew. Im Gepäck: schwere Manuskripte, Szenografien, Modelle, Ideen, Ungewissheit, wenig Geld. Am Flughafen in Beijing werden sie vom chinesischen Teil der Crew empfangen: der chinesische Co-Regisseur, Bühnenbildner, drei Schauspieler, Techniker, Beleuchter, Übersetzer, Betreuer. Umarmungen, Wiedersehensfreude, Stimmen- und Sprachengewirr, erstes Kennenlernen. Alle Beteiligten arbeiten für *Beijing lan*, ein Theaterstück, das es noch nicht gibt. Ohne Lohn, mit viel Enthusiasmus, gegen Kost, Logis und Fahrtkosten. Sie alle werden die nächsten drei Monate Tag und Nacht zusammen sein, zusammen arbeiten, zusammen essen. Juli 1997. Während der Flüge darf man noch rauchen. Wir zahlen mit DM. Hongkong ist gerade eben von der VR China übernommen worden. Uns erwartet der heißeste Sommer in Beijing seit 50 Jahren.

"Wenn alles gut geht, wird es eine Komödie." (Martin Gruber)

Beijing lan – Peking ist blau entwickelte sich zu einer Versuchsanordnung über die kleine, unspektakuläre Gewalt, die Menschen sich und anderen tagtäglich antun, überall. Über die Erkenntnis, dass dies oft Versuche sind, den Weg in die Freiheit zu finden. Über das Komische, das darin liegt. Dass es aber auch nichts ändert.

„Als ich klein war, ging ich oft Vögel fangen. Ich befestigte ein Feuerwerk am Arsch des Vogels, zündete es an und warf den Vogel in die Luft. Der Vogel fühlte sich unwohl, flüchtete zum Himmel und genoß das kurze Glück, wieder frei zu sein. Ich betrachtete den Funkenschweif am Vogelarsch. Heute bin ich dieser Vogel. Ein Feuerwerk droht jeden Augenblick an meinem Arsch zu explodieren. Ich muß fliegen, sonst stürze ich ab. Der Instinkt treibt mich zu fliegen. Ich weiß nicht, wer das Feuerwerk angezündet hat, aber nur der weiß, wann das Feuerwerk explodiert. Soll ich fliegen oder nicht?“¹

Die kursiv gesetzten Zitate im Text sind Bühnentexte der Aufführung 1997. Seit über 20 Jahren kreuzen sich die Fahrten von China und Theater in unserem Leben, von experimentellen bis traditionellen Theaterformen, von Akademie bis Bühne, lehren und lernen, auf internationalen Festivals, in Taiwan, Hongkong, Festlandchina. Seit *Beijing lan* leben, arbeiten, schreiben wir zusammen. 2014, Berlin. Als wir gebeten werden, für dieses Heft zu schreiben, stellen wir fest, dass Cao Kefei ebenfalls Autorin ist, die damals Regieassistentin machte, inzwischen schon lange selbst als erfolgreiche Regisseurin arbeitet und seit einigen Jahren wie wir auch in Berlin lebt. Tian Gebing gründete noch im selben Jahr 1997 sein "Papertiger-Theater" und hält sich die ganzen Jahre über Wasser. Nichts ist zerbrechlicher im System als freies Schaffen. 2014, Shanghai, Konferenz über den *jingju*-Darsteller Zhou Xinfang. Diao Haiming, einer der Schauspieler von *Beijing lan*, besucht uns. Er ist heute Dozent an der Central Academy of Drama in Beijing, wo er damals Student war. Nächtelange Gespräche. Wir haben uns fast

¹ Ma Xiaoyong: „Vogelmonolog“. Anfangsmonolog des Stückes *Beijing lan – Peking ist blau*, (Aufführungssprache chinesisch)

zwanzig Jahre nicht gesehen und doch ist da diese große Vertrautheit, wie damals, im Sommer in Beijing. Total Recall. Er hat sich nicht verändert, absolut integer. Er sieht es als Problem, dass heute viele seiner Studenten Unterricht nur noch als eine andere Art von Konsum ansehen. Waren wir idealistischer damals? Oder sind wir nur älter heute? Bis heute treffen sich die Wege aller, die bei *Beijing lan* dabei waren, immer wieder, irgendwo, ein seltsamer *hotspot*, von dem aus wir hier unser Nach- und Mitdenken beginnen.

*Es war zwischen oder oft
oder gar nicht, aber viel
es war ewig
es war mitten
es war wild und ohne Ziel.²*

Beijing lan – Peking ist blau ist von der Art seiner Entstehung und den Umständen seiner Aufführung her ein einmaliges Experiment, was meint: es ist nicht wiederholbar. Es wird in dieser Form nie wieder stattfinden können. Denn auch nicht einer, der mitgemacht hat, wäre austauschbar. Jeder einzelne wurde in seiner unverwechselbaren Individualität sichtbar auf der Bühne, jeder auch in seiner Verwobenheit mit jedem anderen. Vor dem Schreiben dieses Artikels kommen die Fragen: Worüber reden wir eigentlich, wenn wir von "Theater in China" reden? Was bedeutet "China", was bedeutet "Westen", was "Osten? Ist unser Blick zwangsläufig "westlich", postkolonial, hegemonial, politisch korrekt oder nicht, subjektiv, männlich, weiblich, und was es mehr gibt? Kann man aus seinem Blick aussteigen? Was meinen wir, wenn wir von "interkulturellem Projekt/Dialog/Austausch" reden? Was macht "internationales Zusammenarbeiten" mit einem? Verändern sich die Arbeitsprozesse? Was bleibt?

Zum Beispiel sieben Stühle in der Reihe. Auf jedem Stuhl sitzen abwechselnd ein Chinese und ein Deutscher. Der Deutsche zieht lautstark den Rotz hoch, wendet sich dem anderen abrupt zu, der Chinese dreht ihm den Kopf zu, öffnet den Mund sperrangelweit und der Deutsche spuckt dem Chinesen seinen Rotz in den Mund. Der schließt den Mund, dreht sich nach vorne, schluckt, zieht den Rotz hoch, wendet sich seiner deutschen Nachbarin zu, die den Mund öffnet, den chinesischen Rotz schluckt, selbst ihren Rotz hochzieht und ihrem chinesischen Nachbarn und so weiter, die ganze Reihe durch. Natürlich alles nur gut vorgetäuscht. Voilà Kulturaustausch. Abend für Abend nach der ersten Schockstarre immer großes Gelächter im Publikum.

Über interkulturelles Verstehen ist viel Gutes geschrieben worden. In der Praxis scheitert das alles oft schon an der Speisekarte. Deswegen zielen wir hier nicht aufs große Ganze, sondern bleiben bei den vielen kleinen ungelösten Fragen, unseren ungeordneten Erfahrungen. "Ein europäischer Bauer versteht sich unter Umständen besser mit einem chinesischen Bauern als mit einem Städter aus dem eigenen Land."³ Stimmt das auch für Künstler? Der Fremde ist fremd nur in der Fremde sagt Karl Valentin und da hat der Ralf Mayer spät abends im Restaurant, wo zufällig ein Klavier stand, gedacht, jetzt spiele ich das Aquarium, auch von Karl Valentin, die Übersetzer

² Chanson, gesungen von Andrea Reiners. Text von Peter Heinrichsen, Musik von Rainer Kühn.

³ Elmar Holenstein: "Mensch und kulturelle Mannigfaltigkeit", in: *Prague Linguistic Circle Papers*, Eva Hajiovà, Miroslav Cervenka u. a., John Benjamins Publishing 1995, hg.v. S. 48

übersetzen Satz für Satz "unten ist der Boden, der das Wasser hält, damit das Wasser nicht unten wieder durchläuft, wenn man oben hineinschüttet", der Witz, als eher schwierige kulturelle Hürde, funktioniert, Chinesen und Deutsche lachen, also Valentin geht, wie in Bayern, so in China. Aber wie geht es? Handelt es sich bei "Verstehen" nur um angenehme Missverständnisse? Im Unterschied zu den unangenehmen Missverständnissen, die man dann als „fremd“ empfindet?

"... under what circumstances would Chinese culture develop a self-confidence and tolerance, to truly accept diversity in culture? Only in a culturally diverse environment, only then, our culture would have space for dialectic discourses; only then, there could be healthy critique; only then, we could create, we could develop" fragt Danny Yung im Flyer zu *Stage Sisters*, Hongkong 2010. Fragen wir uns angesichts der jüngsten Entwicklungen in Europa, Deutschland, Berlin 2015, genauso. So viel ist erreicht worden, Werte wie Toleranz kultureller Vielfalt, Meinungsfreiheit, die Möglichkeiten, Lebensentwürfe frei gestalten zu können. Warum wird kulturelle Vielfalt und Verschiedenheit wieder als Bedrohung gesehen? Warum wird Meinungsverschiedenheit wieder in Konsenszwang, Tabus und Ausgrenzung erstickt? Alles nur Auswirkungen der "Krise"? Vielleicht erfinden wir Fremdheit, um uns nicht mit den wahren Gründen auseinandersetzen zu müssen, mit den Konsequenzen, die politische oder soziale Verhältnisse für unser aller Leben haben? Freiheit ist nichts Selbstverständliches, es wird Zeit, sich das wieder bewusst zu machen.

2010, Hongkong. Letzte Proben für *Stage Sisters* von Danny Yung. Er und seine Darstellerinnen hatten sich für diese Aufführung gefragt, was Politik mit der Kunst macht, mit einem Künstlerleben, mit einem Frauenleben? Danny Yung hat uns eingeladen, es werden intensive Gespräche mit den Studenten über ihre Sicht auf die Politik, die Volksrepublik, die Zukunft Hongkongs, ihre Zukunft, ihre Ängste. Wenige Tage später bei der Premiere im Grand Theatre sehen wir eine Darstellerin plötzlich den Arm heben, aufstampfen, auf der Stelle tanzen. Das Bild ist stark, einprägsam und sofort ist die Erinnerung da: Liu Dan tanzt, hinten auf der Bühne, hebt den Arm, stampft mit dem Fuß auf, tanzt auf der Stelle, groß, stolz, reißt alle Aufmerksamkeit an sich, kein Platz mehr neben ihr, Stille im Publikum, *Beijing Lan*, 1997. Immer noch das gleiche Bild einer plötzlichen Befreiung, eines Aufbegehrens. Es ändert sich so wenig. Im Gegenteil, in vielen Bereichen, Kultur, Gesellschaft, wird es eher wieder konservativer, autoritärer. Hongkong, Beijing, Berlin, 20 Jahre vor und zurück, die gleichen Fragen. Immer noch, immer wieder. Bewegt sich so wenig? Können wir so wenig bewegen? Welche Veränderungen können wir mit unserer Arbeit anstoßen, was können wir tun, was hat sich getan?

1997 liegt die Hitze drückend über Beijing. Jeden Tag proben, neun, zehn Stunden in Schweiß gebadet. Die streng choreografierten Körperalphabete und Tänze, das Einstudieren von deutschen und chinesischen Liedern und Arien, deutsch, chinesisch und englisch gemischte Dialoge, die exakte Abstimmung von Schrittfolgen, Geste, Sprache und Musik in den einzelnen Szenen verlangen den Darstellern alles ab. Neben den Proben sind die kleinen und großen Probleme der Organisation einer freien Theaterproduktion in einem fremden Land zu bewältigen: Probenräume und Aufführungsorte müssen gefunden werden, Werkstätten für Kostüme und Bühnenbild aufgetan werden, Materialbeschaffung, Kontakte knüpfen, alles in kurzer Zeit. Die Arbeit, die Enge, die Nähe, die allgegenwärtige Kamera von Alexander Grasseck, der einen

Dokumentarfilm über dieses Projekt dreht⁴: jeder kommt hier an seine Grenzen, körperlich, seelisch. Die Haut wird dünner, die Stimmen lauter. Und genau dann immer die Kamera vor der Nase, weil Alexander unbedingt einen "culture clash" im Film haben will. Doch das Gegenteil passiert, aus den bunt zusammengewürfelten Individuen entwickelt sich im Laufe der Arbeit eine Gruppe, in der kulturelle und individuelle Unterschiede, alltägliche Probleme und Ärgerlichkeiten unwichtig werden. Wichtig ist nur noch das gemeinsame Wollen, dieses Stück zu machen. Gegen alle Widerstände, trotzdem. Diese Intensität und Hingabe, dieses vollkommene Vertrauen aufeinander ist bei jeder Geste, bei jedem Blick auf der Bühne zu spüren.

"Working on a creative project is rather like organising a tour group in which a group of us travel together on a particular journey for a particular purpose. ... What we have created are memories and passages of that travelling-together experience." (Matthias Woo im Flyer zu seiner Digital Opera *The Memory Palace of Matteo Ricci*, Uraufführung Hongkong 2010)

Die Idee für dieses Projekt entstand im Frühjahr 1996, als Martin Gruber und Rainer Strecker auf Einladung des Goethe-Institutes ein vierwöchiges Theaterseminar an der Central Academy of Drama in Beijing hielten. In dieser Zeit gab es viele Treffen und Kontakte mit chinesischen Künstlern und es bildete sich bald ein fester Kern an Schauspielern, Regisseuren und Bühnenbildnern, die davon träumten, in einem internationalen Theaterprojekt eine gemeinsame, poetische Sprache zu entwickeln. Bei einem der Treffen erzählen Tian Gebing und Xiao Ming von ihrem Freund Hu Kuan, einem Dichter, der sich ein Jahr zuvor umgebracht hatte, mit einem Apfel in der Hand.

Hu Kuans Gedichte zeichnen sich aus durch einen satirischen, handfest-derben Witz, der sich wie ein hauchdünner Firniss über Bilder tiefster Verzweiflung legt. Hu Kuan gelingt ein Panorama einer Gesellschaft im Umbruch, in der eine Atmosphäre von politischer Repression und von oben verordnetem Konsumwahn langsam das tägliche Leben und Denken der Menschen infiltriert: Wer nicht mithalten kann, wird mitleidlos drangsaliert. Hu Kuans Helden sind Suchende, die längst vergessen haben, was sie finden wollten.

Auf endlosen Wegen

Suche ich und suche

*Suche meine verloren gegangenen Augen ...*⁵

Hu Kuans Bilder passen auch zu den Ängsten einer wohlhabenden, durchökonomisierten Gesellschaft, in der Centstellen hinter dem Komma bestimmen, wieviele Minuten Zuwendung einem Alten oder Kranken zusteht, mit ihren mühsam sozial kaschierten Aussortierungsmechanismen, die für die Aussortierten auch keinen Platz mehr hat, Prozesse, die längst schon die Kunstszene erfasst haben und umstrukturieren.⁶ Was bedeutet "freie Kunst" innerhalb ökonomischer Sachzwänge?

⁴ Der Hamburger Filmemacher Alexander Grasseck dreht im Rahmen seiner Trilogie über außergewöhnliche Theaterprojekte einen Dokumentarfilm über die Entstehung und Aufführung des Stückes und begleitet uns von Anfang an. Es entsteht der Film *Begegnungen in Beijing*, gesendet auf 3SAT und ARTE.

⁵ Hu Kuan: WUFA GAIBIAN DE TULAO KUAN, in: *Hu Kuan shiji*, hg. v. Niu Han u. a., Lijiang Verlag, Guilin (Guangxi) 1996, S. 29. (Aufführungssprache Chinesisch und Deutsch).

⁶ "Die Koalition der Freien Szene wehrt sich gegen eine Politik, die die Künste in freien Strukturen zunehmend Verwertungszwängen aussetzt bzw. der Verdrängung preisgibt und

Spontan entstand die Idee, Hu Kuans Gedichte zum Ausgangspunkt eines gemeinsamen Theaterprojekt zu machen.

Zurück in Deutschland beginnen Martin und Rainer sofort mit der organisatorischen Umsetzung des Projektes. Das Goethe-Institut sichert Hilfe und die Grundfinanzierung zu, der Rest war aufwendiges Fundraising und Lohnverzicht. Sofort beginnen die ersten Konzeptionsgespräche. Um szenische Plattformen für die Improvisationen zu entwickeln, die beide Kulturen einbeziehen, werden Hu Kuans Gedichte übersetzt, einige wiederkehrende Motive in seinen Gedichten (z. B. Hochzeit, Beerdigung, Suche) in ihren jeweilig kulturell ritualisierten Formen miteinander verbunden, außerdem deutsche und chinesische Texte zu verschiedenen Themen und Situationen gesammelt, geordnet, gekürzt, übersetzt und für die Bühne bearbeitet, um so einen Fundus für mögliche Entwicklungen zu haben. Wir wählten den Jahreszeitenzyklus als dramatisches Grundschema und entwarfen Skizzen für mehrere Szenen. Erst bei den gemeinsamen Impros in Beijing sollte dann ausgewählt werden, detailliertere dramaturgische Abläufe, Figurenkonstellationen usw. festgelegt werden. Soweit der Plan.

Probenräume waren vom GI in Beijing zugesichert worden, waren aber vollkommen untauglich. Wir mussten selbst suchen, Tian Gebing telefonierte herum, Zauberrick Hase aus dem Hut: plötzlich steht die Tänzerin und Choreografin Jin Xing im GI und stellte uns ihre Probenräume zur Verfügung. Einfach so. Klasse. Es konnte losgehen. Ebenso schnell gehörten Busfahrer, Dolmetscher, Bühnenarbeiter, Freunde von Freunden zum Tross, diskutierten mit, gingen mit zum Essen, tranken Red Star-Erguotou mit uns, einen Schnaps, der alle Bakterien und Bedenken wegätzt - unsere Dolmetscher verabschiedeten sich nachts mit dem Hinweis, noch einen Bericht schreiben zu müssen. Alle bogen sich vor Lachen - auch die Übersetzer.

*"How do we know that there is not some outer universe of which our own is but a part? - These are questions which we cannot answer."*⁷

Alltag ist die tägliche, allgemeine Verwirrung, sobald der gesamte Tross von über zwanzig Personen den Ort wechselt, z. B. bei Fahrten von den Proben zu einem Restaurant. Niemand scheint genau zu wissen, wo es lang geht. Zum guten Schluss rennen alle dem einem hinterher, der den Eindruck macht, er wisse, was los ist. Daraus entsteht bei einer Impro die „Zeremonienmeister“-Szene, bei der Ma Xiaoyong eine Sha'anxi-Arie anstimmt und auf einmal singen alle mit und imitieren ihn dazu bis in seine letzte, kleine Bewegung. Am Anfang macht es Ma Xiaoyong richtig Spaß, alle herumzukommandieren, er gibt abstruse Befehle und besteht herrschsüchtig auf ihrer korrekten Ausführung. Doch irgendwann wird es ihm lästig, dass er nichts, aber auch gar nichts machen kann, nicht mal sich am Hintern kratzen, was nicht sofort von allen anderen gespiegelt wird. Leider hat er nicht die Macht, das einmal begonnene Spiel zu beenden, wird zum gehetzten Opfer seiner Anhänger.

damit die Autonomie der Kunst beschädigt und die gesellschaftliche Bedeutung von Kunst marginalisiert." in: <http://www.berlinvisit.org> (besucht am 18.3.2015)

⁷ Übersetzung nach Joseph Needham: *Science and Civilisation in China*, Cambridge 1956, stark gekürzt nach S. 198. Die Bühnenfassung folgte stark gekürzt *Liezi*, Kap. 5: *Liezi jishi*, komp. v. Yang Bojun, Zhonghua shuju, Beijing 1996, S. 148 – 150. (Aufführungssprache Chinesisch).

*Ich klage nicht über den Himmel
Ich klage nur über mich selbst
Unheilbar ist meine Faulheit.*⁸

Am ersten Probenstag werden die chinesischen und deutschen Darsteller gebeten, ein beliebiges Ereignis aus ihrem Leben zu erzählen - ohne zu wissen, warum. Sie wissen also nicht, dass es nicht um den Inhalt geht, sondern nur um ihre Gesten. Jede auffallende Bewegung, die sie während des Vortrags unbewusst machten, wird notiert. Davon werden die auffälligsten zwanzig Bewegungen herausgenommen und dann mit jedem einzeln ein individueller Bewegungskanon erarbeitet, das „Körperalphabet“. Jede Bewegung wird streng formalisiert, nummeriert und muss von jedem Darsteller auswendig gelernt werden und auf Zuruf der Zahl in beliebiger Reihenfolge abrufbar sein. Losgelöst vom ursprünglichen Sinnzusammenhang wirkt das Körperalphabet eindringlich, aber fremd, wie eine Sprache, die einem vertraut ist, die man aber nicht versteht.

Überraschend war, dass die Art der gestischen Untermalung von Erzähltem keine signifikanten, kulturellen Unterschiede aufwies. Die Gesten waren sehr stark individuell eingefärbt, aber es zeigten sich keine kulturell spezifischen Muster. Individuelles über Kulturelles. Das hat uns am Anfang noch überrascht. Auffallend war lediglich, dass die Deutschen durchgehend sehr tragische Ereignisse aus ihrem Leben erzählten, aus der Vergangenheit, meistens aus der Kindheit. Die Chinesen dagegen blieben eng in der Gegenwart oder jüngsten Vergangenheit, erzählten witzig und unterhaltsam, was sie eben auf dem Weg zur Probe erlebt hatten oder wie es ihnen gerade im Moment geht. Und wunderten sich, dass den Deutschen ihre Kindheit so wichtig ist. Dieser auffällige Unterschied hatte jedoch keinerlei Einfluß auf die Art oder Intensität der Körperalphabet-Gesten, auf der Bühne hatte jede einzelne die gleiche eindringliche und überraschende Wirkung.

Tägliche, intensive Proben verlangen die komplexen Gesangs- und Tanzszenen. Die Sängerin Andrea Reiners probt mit allen anderen einen vierstimmigen Kanon in einem Quodlibet ein, in dem Melodien verschiedener Tanzlieder in deutscher und chinesischer Sprache übereinander gesungen werden. Zusammen entwickeln wir auch einen seltsamen, skurrilen Tanz, in dem sich Schuhplattler-Elemente des bayerischen Volkstanzes mit dem Formenkanon der Kampfkunst, Handbewegungen mit dem Fächer aus dem *jingju* und Impressionen aus dem Studio von Jin Xing mischen. Auch hier spielt der unterschiedliche kulturelle Background der Akteure keine wesentliche Rolle. Die Anstrengung beim Einproben und die große Freude mit dem Erreichten zu spielen ist für alle gleich.

Direkte Impulse aus dem Leben der Gruppe und der Lebenswirklichkeit außerhalb des Theaters werden Material für das Stück, die Gruppe wird selbst Inhalt. Die Tatsache, dass wir über drei Monate zusammen waren und wie wir zusammen waren, hat sich selbst abgebildet. Der Alltag, das Zusammenleben der Gruppe in Beijing und der Ansatz einer für Improvisation offenen Regiearbeit formen das Stück und verändern die ursprünglichen Pläne. Die große Klammer, die alle Szenen zusammenhält, was ihre Farbe und ihren Energiezustand angeht, ist der Jahreszeitenzyklus. Außerdem richten

⁸ Arie aus einer Sha'anxi-Oper (Aufführungssprache Chinesisch).

wir uns beim Formalisieren der Szenenabläufe am klassischen japanischen Prinzip des *Jo-Ha Kyu* aus.

„Jedes Phänomen im Universum entwickelt sich in einer bestimmten Sequenz. Selbst der Schrei eines Vogels oder das Geräusch, das ein Insekt macht, entspricht dieser Sequenz. Sie heißt: Jo, Ha, Kyu.“⁹ ... The idea is that the most natural, human way of being and doing is to begin slowly and gradually build to a rapid climax, to stop, and begin again ... because human beings always exist in a state of unbalanced harmony, our aesthetic consciousness of rhythm also exists within a disharmonious construct.“¹⁰

Wir improvisieren über den Szenenentwurf "Hochzeit", basierend auf einem Gedicht Hu Kuans, in der wir das mittelalterliche „Brauthänseln“¹¹ mit Zhu Xis Hochzeitsritual aus dem 12. Jahrhundert¹² miteinander in Beziehung setzten. Das „Brauthänseln“ wird durch die chinesischen Darsteller auf einmal eine Szene aus der Kulturrevolution, das unbedachte Ausscheren aus der Gruppe wird der „Braut“ – dargestellt von der Tänzerin Viktoria Hauke - zum Verhängnis. Plötzlich stimmt ein chinesischer Schauspieler ein Volkslied an, die anderen singen mit, erst leise, bedrohlich, dann lauter, überzeugter, aggressiv, sie kreisen die "Braut" ein, jagen sie, ziehen an ihren Haaren, drohen Schläge an.

*„Vor dem Dorf nehmen wir Abschied
Ich will dir noch sagen:
Pflück nicht die Blumen am Wegrand
Pflück sie nicht, pflück sie nie.“*¹³

Mit einem lauten, wütenden Schrei springt sie auf, befreit sich, die Aggressoren weichen überrascht zurück, sie hält sie sich mit weiten Armbewegungen vom Leib, schaut jedem im Kreis direkt in die Augen, und die Aggressoren ziehen sich wie peinlich berührt von ihrem eigenen, gewalttätigen Ausbruch, langsam zurück und setzen sich wieder in die Reihe. Jede Szene könnte zu jeder Zeit an jedem beliebigen Ort überall auf der Welt genauso passieren.

Wichtig war das Experimentieren mit dem leeren Raum, mit Zwischen-Raum, Stille. Leere, die alle Möglichkeiten zur Wandlung, zur Fülle in sich birgt. Sehr verwandt dem Terminus „xu“ (empty/plastic) aus der klassischen chinesischen Dichtungstheorie¹⁴

⁹ zit. n.: Yoshi Oida: *Der unsichtbare Schauspieler*, Berlin 1998, S. 59. Zur näheren Erläuterung des Prinzips und der Arbeit mit Schauspielern unter diesem Gesichtspunkt sei verwiesen auf S. 59ff. Zeami (1363 – 1443) entwickelte in 23 Traktaten eine Theorie des No und begründete damit das klassische No-Theater.

¹⁰ Kunio Komparu: *The Noh Theater. Principles and Perspectives*, New York, Tokio u. a., 1983, S. 24 und S. 29.

¹¹ *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hg. v. Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin und New York 1987, s. v. ‚Hochzeit‘.

¹² *Chu Hsi's Family Rituals. A Twelfth-Century Chinese Manual for the Performance of Cappings, Weddings, Funerals, and Ancestral Rites*, übers. v. Patricia Buckley Ebrey, Princeton (New Jersey),

¹³ chinesisches Volkslied. (Aufführungssprache Chinesisch).

¹⁴ Ye Xie (1627-1703) *Yuan Shi (The Origins of poetry)*, in: *Zhaodai congshu*, komp. v. Zhang Chao, Yang Fuji u.a., 2 Bde., Shanghai 1990, 2. Bd., S. 1524-1540, S. 1531. Übers. zit.

oder dem japanischen „ku“ (emptiness/space).¹⁵ Das Spielen, das aus dieser Leere schöpft, sich ihr aussetzt und immer wieder neu anverwandelt, ist ein schöpferischer Akt und nicht mehr nur ein gekonnter Akt des Vorzeigens von Fertigkeiten oder der Umsetzung von Handlungsanweisungen. Kein Anspruch, die richtige Antwort zu geben, kein Ideal, nur ein Hinweis auf, ein Erinnern an die unendliche Anzahl der Möglichkeiten, die wir in jedem Augenblick haben, die Angst und die Freiheit vor der Wahl.

Deswegen dann die Entscheidung für Dialogpassagen aus Horvaths *Stunde der Liebe*: wegen der Stille, in der seine knappen Dialoge enden. Im Nichtgesagten entfalten sie ihre unterschwellige Wirkung. Wir deklinieren Liebespaare interkulturell, heterosexuell und homosexuell durch. Horvaths lapidarer, aber punktgenau ins finstere Herz von Beziehungen zielende Humor trifft ganz direkt auch das chinesische Publikum.

Er. Das ist natürlich alles ganz anders.

Sie. Das sagst du immer.

Er. Natürlich sag ich das immer. Aber du verstehst mich halt nie.

*(Stille.)*¹⁶

Während einer Improvisation über einen Text aus dem *Liezi* fällt die Schauspielerin Liu Dan plötzlich wie automatisch in den schaukelnden Gang, den Frauen mit gebundenen Füßen haben. Kleine Schrittchen, gesenkter Blick, ganz Unterwerfung. Vorne auf der Bühne steht sie leicht gebeugt, Augen gesenkt, nuschelt den Text, leise, bis sie durch das Vortragen immer selbstsicherer wird, lauter, größer, sich gerade aufrichtet, direkt in die Zuschauer schaut, sichere Autorität ausstrahlt, sich abrupt umdreht und mit festen Schritten nach hinten geht. Die Kurzfassung einer Emanzipation.

*„What is there beyond the Four Seas? - Just the same as what there is here in Chhi. - How can you prove that?“*¹⁷

Natürlich durfte es dann doch keine offizielle Aufführung geben, wir waren ja nicht sehr offiziell, nur wenige "öffentliche Proben" waren möglich. Das hieß keine Werbung, kein Ticketverkauf, keine Kritiken, keine Einnahmen. Die Mundpropaganda in der Szene funktionierte, der Saal war voll, die Zuschauer drängelten sich vor dem Eingang, bei jeder "Probe". 18 Jahre später, das Prinzip der "öffentlichen Probe" gibt es immer noch. Man darf spielen, zum Leben reicht es nicht.

n. Stephen Owen: *Readings in Chinese literary thought*, Cambridge (Mass.) und London, 1992, S. 529f.

¹⁵ „Such active use of silence and space [im No-Theater] is sometimes misunderstood, and people make flowery statements about the ultimate expression in Noh is *mu*, nothingness. They are confusing nothingness with *ku*, emptiness or space.“ Komparu a. a. O., S. 74.

¹⁶ Ödön von Horvath: *Stunde der Liebe*, in: *Einakter und kleine Dramen der Zwanziger Jahre*, hg. v. Klaus Siebenhaar, Stuttgart, S. 249 – 263, S. 250. (Aufführungssprache Deutsch und Chinesisch).

¹⁷ Hier die Übersetzung nach Joseph Needham: *Science and Civilisation in China*, Cambridge 1956, stark gekürzt nach S. 198. Die Bühnensfassung folgte stark gekürzt *Liezi*, Kap. 5: *Liezi jishi*, komp. v. Yang Bojun, Zhonghua shuju, Beijing 1996, S. 148 – 150. (Aufführungssprache Chinesisch).

Letzte Szene: Unser Busfahrer, Li Bin. Eine Seele von Mensch, arbeitet unermüdlich, immer da, wenn er gebraucht wird, nachts, früh am morgen, sieben Tage die Woche. Er lebt mit uns und mit dem Stück, fiebert mit, leidet mit. Irgendwann steht Li Bin auch auf der Bühne. Leise geht er hin und her, räumt langsam das Chaos auf, ordnet alle Stühle wieder in die Reihe, schaut jeden Darsteller an, verschwindet wieder leise, nur sein Blick bleibt.

Sie. Ich bin halt dumm.

*Er. Na endlich! Komm, werd vernünftig - wir passen doch so gut zusammen!*¹⁸

Alle stehen vorne in einer Reihe. Der Traum ist aus. Ende. Anfang.

¹⁸ Horvath, a. a. O.