

Martin Gruber und Susanne Gösse

Zehn Tage mit Zhou Xinfang in Shanghai. Nachgedanken.

*Zur Konferenz über den Jingju Darsteller Zhou Xinfang und seine besondere Bedeutung für die Weiterentwicklung des Shanghaier Jingju- Stils
Shanghai, 11.-19.10.2014*

Veröffentlicht in chinesischer Sprache: "Tongguo chuangzao xingxingwei chaoyue chengshi dadao gexinghua bioada", in: *Jihua jingju dashi Zhou Xinfang danchen 120 zhounian. Waiguo zhuanjia yanjiu wence* (In Memory of the 120th Birthday of the Jingju Maestro Zhou Xinfang. A Collection of Research Papers by Foreign Experts), hg. v. *Zhou Xinfang Arts Research Center*. Shanghai 2015, S. 10-15.

I.

Zhou Xinfang packte uns von der ersten Sekunde an und ließ uns nicht mehr los. Eigentlich wollten wir nur versuchen, uns anhand aufwendiger Verfilmungen verschiedene Jingju-Stücken mit ihm in der Hauptrolle und aktuellen Vorstellungen, in denen sein Stil bis ins Kleinste imitiert wird, einen ersten Eindruck der Besonderheit dieses großen Darstellers zu bekommen. Aber Zhou Xinfang beeindruckte uns so, dass sich für uns eine Tür in eine neue Welt öffnete. Mühelos überbrückte er mit seinem Spiel die kulturelle Fremdheit, obwohl uns bis dahin weder sein Stil noch der Inhalt der Stücke bekannt war! Dazu kommt, dass abgefilmte Aufführungen aus den 50er und 60er Jahren normalerweise der sichere Tod jedes Theatergenusses sind - trotz bunter Kulissen, aufgepeppter Bühne und etwas Choreografie für die Kamera. Zhou Xinfang beweist aber hier auf beeindruckende Weise, wie man über die perfekte Beherrschung eines Formenkanons zu einem Ereignis werden kann, das über alle kulturellen Grenzen, Zeitmoden und Medien hinaus den Betrachter in der tiefsten Seele und im Herzen berührt. Trotz des tradierten formalen und stilistischen "Korsetts" wirkt Zhou Xinfang immer persönlich inspiriert in allen seinen Handlungen und erreicht einen unverwechselbaren individuellen Ausdruck. Seine Gefühle, seine Gedanken, sein Humor überträgt sich direkt auf den Zuschauer.

Diese Spielhöhe, die er erreicht, macht die Welt selber zu einem Spiel. Die Übertreibungen in der Spielform und der Kostümierung (große Gesten, überlange Ärmel am Kostüm, überlanger Bart, überhöhte Schuhsohlen etc.) werden im Zusammenhang mit der übergroßen Spielfreude und der unglaublichen Energie von Zhou Xinfang zu einem Fest. Rausch und Übertreibung werden einem wieder als Ursprung von Theater, Musik und Tanz klar. Was ihn so besonders macht, ist nicht nur sein großer Gestaltungswille, sondern mehr noch seine unbedingte Spiellust und Leichtigkeit, die auf der traumwandlerischen Beherrschung der technischen Grundlagen beruhte, sowie seine unverwechselbare Verbindung von Ernsthaftigkeit und Humor. Leider konnten wir seine Schauspielkunst nur in der für den Film stark bearbeiteten Version von Jingju-Stücken bewundern.

Aus dem Dionysischen, im positiven wie negativen Sinn, aus dem Chaos werden Formen und Regeln geboren. Hier hat das Theater seine Quelle und dieses Ursprüngliche ist es,

was man in allen Aufführungen sucht, unabhängig von kultureller Prägung und Zeitgeist. Form und Übertreibung waren immer schon ein Mittel des Theaters. Auch zeitgenössische Inszenierungen im Theater, in Film und Fernsehen, sogar in Mode und Werbung greifen darauf zurück und versuchen ständig, neue Richtungen zu begründen.. Etwas von dieser Wurzel des darstellenden Spiels muss sichtbar werden, sonst gibt es keine tiefere Berührung beim Zuschauer. Formale Ansätze, die sich aus der unendlichen Vielfalt der Möglichkeiten gebildet haben, versuchen nicht nur emotionale und moralische Erkenntnisse zu verstärken, sondern auch Wissen und Weisheit festzuhalten, indem sie es kanonisieren und weitergeben. So wird ihr Überleben gesichert und das gesellschaftliche Leben geordnet. Sie formen und erhalten Kultur, müssen aber immer wieder mit Leben gefüllt werden und neueren Erkenntnissen Raum geben, um Kultur nicht in starren, einengenden Mustern einzufrieren, jede Bewegung zu ersticken.

Die Jingju- Tradition scheint hier die Anforderung besonders hoch zu schrauben. Den Darstellern wird ein Jahrzehnte langes Training in festgelegten Tänzen, Kampfkunstchoreografien, eine hochartifizielle Sprach- und Gesangsweise abverlangt. Meist Jahrhunderte alte Stücke werden fast unverändert in fest definierten Formen des Gesangs, der Stimme, der Tänze und Kampfkunstchoreografien gespielt. Durch die vorgeschriebene Festlegung der Mittel und die Vereinigung unterschiedlicher Künste ist es ein einzigartiges Gesamtkunstwerk. Als solches, das liegt in der Natur eines hochkomplexen Formensystems, aber auch besonders gefährdet. Ein Gesamtkunstwerk mit einem strengen Formenkanon ist relativ schwerfällig, was Veränderungen, Neuerungen angeht. Die Fallhöhe bei nichttotaler Erfüllung der Form ist ebenso hoch wie die Gefahr der Abkoppelung von gesellschaftlichen Entwicklungen und damit vom Publikum. Es benötigt ein Publikum, das die Codes lesen kann, es benötigt junge Menschen, die sich dieser langen Ausbildung in der heutigen Zeit noch unterziehen.

Im Idealfall sollte schon in der Ausbildung, neben der Vermittlung der notwendigen Fertigkeiten, auch genügend Raum für die jungen Menschen sein, ihre Erfahrungen auch außerhalb der Schule zu machen, ihre "Nase in den Wind" zu halten. Das ist wichtig, um ein Gespür für gesellschaftliche Strömungen zu entwickeln, um nahe beim Publikum zu sein. Was die Ausbildung angeht, so ist im westlichen Kulturkreis die im asiatischen Denken verankerte Tradition des Lehrens von Form als Weg, was meint, sich in einem Entwicklungsbogen über die gesamte Dauer eines Lebens hinweg zu entwerfen, nicht so stark entwickelt. Das hängt damit zusammen, dass die darstellenden Künste grundsätzlich anders organisiert sind, daher sind die Ansprüche an eine Ausbildung auch grundsätzlich andere. Mit einigen Ausnahmen fängt die Ausbildung meist erst im Erwachsenenalter an und dauert nur einige Jahre. Zudem haben sich im letzten Jahrzehnt im Westen die Ansprüche an die darstellenden Künstler grundlegend geändert.

Das zeitgenössische westliche Theater befindet sich im Prozess der Suche nach neuen Formen, die den Anschluss an das Heute vollziehen, ohne die eigenen Traditionen zu verlieren. Was heute Erfolg hat, ist morgen schon Geschichte. Beeinflusst und manchmal auch getrieben durch die dauernde Koexistenz mit den sich rasant entwickelnden Neuen Medien und einem jungen Publikum, das selbstverständlich mit dem raschen Wechsel technischer und kultureller Entwicklungen aufwächst, verlagern sich die Schwerpunkte des Theaters insgesamt auffällig in Richtung unbedingter Körperlichkeit und rein energetischer und vor allem sofortiger Präsenz, die keine Zeit mehr hat für lange

Spannungsbögen. Auch die Ausbildung konnte diese Entwicklungen nicht ignorieren, es sind vielfältige, neue Ansätze entstanden.

Durch unsere Zusammenarbeit mit Schauspielern als Regisseur, Choreograph und Dramaturgin ist uns aus der Praxis heraus deutlich geworden, dass eine fundierte Körperausbildung, die eine wirkliche Grundlage dafür bieten soll, sich auf immer neue Formen, Bilder, Bewegungen einlassen und diese umsetzen zu können, sich wegbewegen muss von der klassischen Vorstellung der reinen Vermittlung von Fertigkeiten. Notwendig ist hier ein komplexerer Ansatz, der das Erlernen jedweder Form als Weg begreift, als ein Mittel, so weit an sich zu wachsen, dass die jeder Form zugrunde liegende Struktur nachvollzogen werden kann. Es geht also um das Erlernen der Fähigkeit, Bewegungen nicht vorzuzeigen, sondern sie sich anzuverwandeln. Diesen Prozess zu unterstützen und als neuen Ansatz in der Ausbildung von darstellenden Künstlern weiterzuentwickeln, ist uns ein großes Anliegen. Im Zentrum steht dabei die Entwicklung einer blockadefreien Körperhaltung und eines differenzierten Körperbewusstseins, Strukturen des eigenen Körpergedächtnisses können erkannt und der Prozess des Lernens an und mit dem eigenen Körper wird konkreter und verständlicher. Die Fähigkeit, Bewegungen angemessener zu organisieren, kann mit der Zeit mehr und mehr generalisiert und auf komplexere Strukturen übertragen werden. "Nur ein Körper, der weiß, was er tut, kann tun, was er will." (Moshe Feldenkrais). Wenn der darstellende Künstler zudem gelernt hat, seinem Körperwissen zu vertrauen und den Zusammenhang von Bewegungsqualität und Wirkung zu erfahren, dann hat er begriffen, was es braucht, um mit verschiedensten Bewegungsmustern aus unterschiedlichsten Repertoires zu spielen. Das macht ihn unabhängig von den verschiedenen Darstellungsstilen. Er erlebt das, was man "Neutralkörper" nennen könnte, und dieser kann zur Quelle der Wandelbarkeit, der Atem- und Stimmkraft, Ausdauer, Aufrichtung, Beweglichkeit, Durchlässigkeit und Präsenz werden. Er zeigt keine Bewegung vor, er wird zu dieser Bewegung – immer wieder aufs Neue. Dieses Werden-zu ist ein unverwechselbarer, schöpferischer Akt, den der Schauspieler immer wieder aufs Neue erbringen muss.

Zhou Xinfang zeigt, dass dieser schöpferische Akt auch aus dem strengen Erlernen eines Formenkanons und immenser Spielpraxis heraus möglich wird, wenn Form zum individuellen Ausdruck hin *überwunden* werden kann. Wenn dies nicht gelingt, dann erweist sich die feste Form oft als Falle, denn der verführerische, meist unbewusste Rückgriff auf vermeintlich schon Gekonntes, Fertiges wird schnell zum Versteck und erschwert es, sich wirklich fallen zu lassen und eigene, neue Möglichkeiten zu erforschen. Jedes schon Fertige stellt aber immer eine Wiederholung dar, der Gestus ist berechenbar und damit langweilig. Wie gut die Wiederholung immer gelingen mag, das kunstvoll Mechanische erzeugt nur kurze Bewunderung ohne Betroffensein, letztendlich bewundernde Teilnahmslosigkeit, bleibt Effekt. Ein Schauspieler muss sich aber, auch bei vollkommener Beherrschung eines Formenkanons, immer wieder aus dem starren Korsett befreien können und zu seinen ihm unverwechselbaren eigenen Bewegungen zu finden - das ist es, was an Zhou Xinfang so fasziniert.

Es ist hier nicht wichtig, ob man den chinesischen oder den westlichen Weg als Gegensätze sieht oder als die zwei Seiten einer Münze. Letztlich sehen sich beide denselben Herausforderungen einer sich rasch verändernden Welt gegenüber, auf die Antworten gefunden werden müssen. Trotz aller Verschiedenheiten bleibt ein Grundproblem in beiden Kulturen gleich, nämlich die Frage, wie man die Dinge, die man

lehrt, lebendig halten kann? Wie kann man aus tausendmal Üben in der Ausbildung nachher ein Lebendiges auf der Bühne möglich machen? Die Lebendigkeit des Spiels und die Überzeugungskraft der Spielregeln und -räume ist der Lackmустest. Alles andere ist Archiv. Worum es in Zukunft geht, ist, so etwas wie Grundgesetzmäßigkeiten des Spiels zu erforschen, grundlegende Einsichten in die Gesetzmäßigkeiten von Bewegung und Wirkung zu erlangen, die sich zur Übertragbarkeit in das theatralische Geschehen eignen. So sollte die Ausbildung für Lehrende und Lernende ein Probenraum zur Erforschung grundlegender Prinzipien des darstellenden Spiels werden, um auf diese Weise eine Bewegungsschulung für die Bühne zu entwickeln.

Die Frage, die wir uns heute stellen müssen ist, ob es neben dem jahrelangen Erlernen festgelegter Formen einen alternativen Weg zur Beherrschung der körperlichen und stimmlichen Möglichkeiten gibt, wie dieser Weg aussehen könnte und was für Konsequenzen er für aktuelle Spielformen hätte. Beim Prozess des Erlernens tradierter Formen müsste dann im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, dass es vor allem um ein Kennenlernen der Möglichkeiten des eigenen Körpers, um ein tiefer gehendes funktionales, strukturelles und energetisches Verständnis der Körper-Geist-Einheit, die wir letztlich alle sind, und damit um die Fähigkeit, auf die Vielfalt und Komplexität zukünftiger Anforderungen mit einem eigenen, unverwechselbaren, offenen und wandelbaren Formenreichtum antworten zu können.

Genau hier liegt die große Herausforderung für die Lehre: gleichgültig, ob der Student einen klassischen Formenkanon erlernt oder moderne Spielweisen - Handwerk und Disziplin sind immer die Voraussetzung, aber den Schritt in die eigene Form, die eigene Spielweise, muss der Student selber vollziehen. Wie kann eine Ausbildung ihm bei diesem "Sprung" helfen, ihm diesen Schritt ermöglichen? Für die Tiefe der Wirkung ist nicht die abstrakte Perfektion der Form ausschlaggebend, sondern der Prozess, der der Form vorausgegangen ist. Jede Trainingsmethode, jedes Erlernen von Form, kann letztlich nur den Boden bereiten für den "Sprung". Dieser ist auch der Moment der Ablösung, der Überwindung. Es ist die innere Freiheit der Bewegung, die den Schauspieler zum Sprung befähigt. Dieses Paradox spielerisch annehmen und als Prinzip des Lebendigen begreifen, ist die Herausforderung des darstellenden Künstlers. Wie er dieser Herausforderung begegnet, bestimmt die Qualität seiner Aufführung, die in seiner höchsten Form ihn selbst und den Zuschauer mitnimmt ins Zeitlose.

II.

Geht man von der Wirkung, der Intensität der Darstellung aus, dann unterscheidet sich das Spielen in abstrahierten ästhetisierten Formen prinzipiell nicht von den Anforderungen heutiger, sogenannter psychologischer oder naturalistischeren Spielarten. Die Herausforderung, inneres Erleben mit einer tradierten Form zu verknüpfen, ist u. U. größer, kann aber auch, je nach Veranlagung, eine Hilfe sein. Denn: Wo keine Form ist, entsteht nichts. Auch die scheinbar „natürliche“ Spielweise in den gängigen Hollywoodfilmen ist eine Form, die auf einer kollektiven Absprache gründet, die immer wieder erfüllt werden muss, auch wenn sie weniger festgelegt, weniger ästhetisiert ist und mehr - aber durchaus nicht unbegrenzten - individuellen Gestaltungsspielraum zulässt.

Die absolute Beherrschung der Mittel, der Form ist also Voraussetzung für das Gelingen einer Jingju- Vorstellung. Beim direkten Vergleich von Zhou Xinfangs Spiel mit dem

seiner jungen Epigonen aus dem heutigen Ensemble des Shanghaier Jingju-Ensembles wird allerdings schnell klar, dass das Erfüllen der Form bei weitem nicht genug ist, um die Zuschauer zu bannen und mitzureißen. Natürlich stehen sie noch am Anfang ihrer Ausbildung. Aber es zeigt sich dennoch, dass es dauert, bis ich eine Form füllen kann und dass es ein langer Prozess ist: Was ich in mir nirgendwo anbinden kann, kann ich nur vor-spielen, nicht ver-körpern, nur dem im jeweiligen Kontext Erfahrenem kann ich Gestalt geben. Für diesen Vorgang des Gestaltgebens ist es vollkommen unwichtig, ob ich das Theater in eine psychologische, epische, postdramatische oder eben formal-ästhetische usw. Kategorie einteile. Mit Ausnahme von wenigen postdramatischen Versuchen, die in der bloßen Ausstellung von Laien nur noch als Negation darauf referieren, fordern *alle* Spielformen auf ihre Weise Verkörperung und Gestaltgebung, um lebendig und wirksam zu sein. Das Betonen des Gestaltgebens ist insofern ein radikaler Zugang, als es vom darstellenden Künstler verlangt, sich mit seiner ganzen Persönlichkeit zu öffnen, um sich in den simulierten Situationen neu erleben zu können. Dieses der simulierten Situation Gestalt geben, eine eigene Form erschaffen, abstrahiert das Erfahrene und macht es damit abrufbar, wiederholbar, ohne dem Geschehen die erlebte Tiefe zu nehmen. Dieser Abstraktionsprozess ist die eigentliche künstlerische Leistung des Schauspielers und auf diesen sollte er im Idealfall immer vorbereitet sein.

Der Prozess, den wir hier theoretisch nachzuvollziehen versuchen, lässt sich bei Zhou Xingfang in der Praxis sehen. Wie alle Großen seines Faches, hat Zhou Xingfang den Prozess des Gestaltgebens auch dahingehend erweitert, dass er tradierte Formen erneuerte, so wie z. B. bei seinen Tanzchoreografien, seine Bewegungen sind freier und durchlässiger gestaltet als vorher üblich und nicht zuletzt ließ er sich von anderen Künsten seiner Zeit inspirieren. Er studierte auch eingehend die Spielweise verschiedener Hollywoodstars und absolvierte ein unglaubliches Lesepensum. Erst in Verbindung mit dieser intellektuellen Leistung wurde sein Weg durch das harte Training verschiedener Jingju-Stile ein Tao, ein Weg, seine ganze Persönlichkeit zu entfalten. Das machte es ihm möglich, seine Rollen immer wieder mit neuem Leben zu füllen, sein Inneres mit der äußeren Form in Einklang zu bringen. Als wäre er durch das lange Üben und das viele Spielen letztlich auf den Weg zu sich selbst gelangt. Sein Weg war die Hingabe an eine konkrete Aufgabe und das Einbeziehen seiner ganzen Persönlichkeit. Sich auf einen Do begeben ist eine Form des Werdens. Heißt, ein ganzes Leben lang dem Konflikt nachforschen zwischen "Ich zeige" und "Ich bin".

Wir sehen hier Kunst in ihrer höchsten Form. Man könnte sie als das Ende des Spiels bezeichnen. Wenn dieses Zeitlose sich zeigt, dann habe ich das Verlassensein ausgehalten. Dann bin ich gesprungen, habe die Form und ihre Sicherheit verlassen und bin ins Leere gefallen. In diesem Moment lebendiger Angst "im Angesicht des Endes" (Ilse Aichinger) entsteht jene andere, höchste Form, die einen keiner lehren kann. Leere und Angst sind das eigentliche Schöpfungspotential, hier wird der gegenwärtige Augenblick zur Ewigkeit, hier erreiche ich die absolute Präsenz, das Zeitlose, das von der Zeit losgelöste der Darstellung. Für die Tiefe der Wirkung ist also nicht die abstrakte Perfektion der Form ausschlaggebend, sondern der Prozess, der der Form vorausgegangen ist, der Grad des *Verlustes* und damit der Intensität, die der Künstler auf dem Weg dorthin erlebt hat. Im Augenblick des größten Verlustes berühren sich Darstellung und Zuschauer, die Tiefe des Abgrunds wird sichtbar und nur der Künstler springt, allein vor den Augen der anderen. Die wiederholbare Einlösung dieses Moments ist es, wodurch Theater zur Kunst wird.

Jede über lange Zeit entwickelte Spielform trägt, wie eine lebendige Sprache, den Keim der Veränderung und die Möglichkeit der Weiterentwicklung in sich. Zhou Xinfang hat dieses Potential, wahrscheinlich durch die enorme Spielpraxis und den ständigen intensiven Kontakt mit dem Publikum, instinktiv genutzt und sich dann mit so großer Hingabe in die Rollen der alten Stücke verwandelt, dass man als Zuschauer das Gefühl hat, seine eigene emotionale Verfasstheit ist der Grund für die gewählte Form und nicht umgekehrt - ein erstaunlicher Umkehrprozess. Das genau aber zeigt Freiheit: Freiheit in der Form, Freiheit in der Wahl.

III.

Nur auf höchster Spielebene entsteht ein fiktionaler Raum und Spielen fängt wahrhaftig an: Es wird also für die Spieler im Spiel existentiell. Das Ergebnis ist offen. Nur auf dieser Erlebnishöhe kann Spielen zur Kunst werden, hier schenkt der darstellende Künstler dem Zuschauer eine Form von existentieller Freiheit. Die Freiheit in der Form bei Zhou Xinfang überträgt sich direkt auf den Zuschauer, sie schafft den Raum für den Zuschauer, in dem er sich öffnen kann, sich auch hingeben kann, um Gefühl und Einsicht, die in die Form gelegt wurden, nachzufühlen, bis hin zu körperlichen Reaktionen. Dieser Moment der Befreiung aus einschränkenden, eingeübten, eingelernten Wahrnehmungsmustern, dieser Moment der Veränderung, kann nur in der Tiefe der Darstellung stattfinden, dann bewegen die darstellenden Künstler mit ihrer Handlungstiefe den Geist des Zuschauers. Dann ist genau dies der Punkt, von dem aus Veränderung möglich ist - zusammen mit dem Publikum. Alles andere bedient die schon vorhandene Erwartungshaltung und Wahrnehmungsweise des Publikums, hier verändert sich nichts.

Tian Mansha erklärte uns jingju als ganzheitlichen formalen Ansatz, der mit den Mitteln von Tanz, Kampfkunst, Gesang und Sprache das Leben in überhöhter, ästhetischer Form darzustellen versucht. Bildung durch Schönheit ist das Ziel. Der Zuschauer sollte mit den Darstellern mitfühlen können. Zhou Xinfangs Spiel hat uns wieder daran erinnert dass Schönheit, Form und Authentizität eine Einheit sein können - und dass das ein ungeheure Wirkung entfalten kann. Dennoch kämpfen tradierte Formen wie das Jingju heute um ihr Überleben und die Gunst besonders der ausbleibenden jungen Zuschauer - das Problem ist inzwischen ein weltweites und gilt auch für westliche, vor allem klassische Formen. Die Jingju-Schulen in China haben Schwierigkeiten, begabten Nachwuchs für die lange und harte Ausbildung zu finden. Jingju als Gesamtkunstwerk ist ästhetisch eindrucksvoll. Wie kann man aber das in in der tradierten Form und den Körpern der alten Meister gespeicherte Können und Wissen weitergeben und mit neuem Leben füllen? Was ist die Essenz dieser Tradition, die es zu retten gilt? Worin liegt die Besonderheit und Einzigartigkeit dieser Tradition?

Bei der Beantwortung dieser Fragen liegt für uns der Schlüssel in der Anbindung an die Bedürfnisse und Forderungen der Neuzeit. Hier braucht es vielleicht ein neues Bewusstsein für die eigenen Qualitäten und vor allem an der Kommunikation dieser Qualitäten nach außen. Anbindung an die Bedürfnisse des Heute, meint zunächst, den Zuschauer einbeziehen. Ohne Publikum ist kein Überleben möglich. Blick nach vorne ist der Blick zum Publikum. Zhou Xinfang war sich nicht zu schade, immer wieder seine Spielweise und die Stücke zu verändern, um dem Publikum etwas zu bieten, das Publikum zu halten, den Publikumsgeschmack zu bedienen. Er stand in ständigem Dialog mit seinem Publikum. Er hat das Jingju ständig zum Zuschauer hin bewegt, seine Neuerungen waren nicht Selbstzweck zum hehren Erreichen seiner künstlerischen Ziele,

sondern immer auch mit Blick auf sein Publikum ausgerichtet - so wie der Blick des Publikums auf ihn gerichtet war. In diesem Wechselspiel erzog er sich sein Publikum und das Publikum formte ihn. Sich über das Publikum beklagen, hat keinen Sinn - es lässt sich schlecht austauschen. Aber es lässt sich bewegen. Eine Kunst, die auf das Publikum direkt ausgerichtet ist und mit dem Publikum lebt, muss sich dem Dialog mit ihm aussetzen. Zhou Xinfang und andere zeigen, dass Eingehen auf das Publikum nicht im Gegensatz stehen muss zu künstlerischer Weiterentwicklung und Vervollkommnung. Idealerweise kann sich das Publikum im Dialog mit dem Künstler zusammen mit- und weiterentwickeln. Beispiele dafür gibt es viele. Eine Kunst, die für ihren Fortbestand auf das Publikum angewiesen ist, muss sich notwendig im lebendigen Dialog an diesem ausrichten.

IV.

Wir kannten bisher das Jingju nur aus einigen eher touristischen Begegnungen in München in den 80er Jahren und einer Vorstellung in Peking im Jahr 1996, wobei bei all diesen Vorstellungen besonders die akrobatischen Teile der aufgeführten Stücke herausgestellt wurden - was, wie wir jetzt wissen, einen viel zu verengten Eindruck dieser Kunst vermittelte. Im Oktober dieses Jahres in Shanghai war also unsere erste, sozusagen ernsthafte Begegnung mit dem Jingju. Erst jetzt verstehen wir die inspirierende Begeisterung, die das Jingju in den 20er Jahren bei Brecht, Chaplin und Eisenstein ausgelöst hat. Wir waren nicht nur überrascht, mit welcher Vielfalt von Theatermitteln, wie Überhöhung, gestische und zeitliche Verdichtung und Ausdehnung, Wechsel der Sprach- und Bewegungsstile, Durchbrechung der vierten Wand usw., hier seit Jahrhunderten gearbeitet wird, von sondern auch wie umfassend hier die möglichen körperlichen Ressourcen bezüglich Stimme, Gesang und Bewegung ausgeschöpft werden.

Die hervorragende körperliche und stimmliche Ausbildung im Jingju würde es den Darstellern heutzutage ermöglichen, in fast jeder Form von modernen Theater zu bestehen. Es gibt ja schon zahlreiche Beispiele für Crossover und gegenseitige Befruchtung, dennoch scheint der Austausch einseitig. Nicht nur andere Theaterformen sollten hier sich Jingju-Darstellern öffnen, auch das Jingju könnte hier mutig experimentieren und sich anderen darstellenden Künsten öffnen. So wie traditionell ausgebildete Jingju- Darsteller von anderen darstellenden Künstlern lernen, so sollten auch modern ausgebildete Darsteller den Mut haben, vom Reichtum der handwerklichen und schöpferischen Fähigkeiten des Jingju zu lernen. Hier wäre ein weites Feld für wagemutiges Experimentieren. Beide Seiten eröffnen sich damit ganz neue Möglichkeiten, den rapiden gesellschaftlichen Wandel kritisch und künstlerisch mitzugestalten, die einen, indem sie sich des stabilen Fundament der Tradition vergewissern, die anderen, indem sie sich den Neuerungen des Heutigen öffnen.

Das Jingju ist ein bewundernswertes Gesamtkunstwerk aus Gesang, Tanz, Akrobatik und Darstellung. Allerdings ist es genau dieses Gesamtkunstwerk, was eine Veränderung sehr schwierig macht. Jede Veränderung führt in letzter Konsequenz dazu, dass das Jingju keines mehr ist. Jedes Wort, jede Geste, jeder Gang ist festgelegt - Veränderungen sind da nicht einfach. Große, radikale Schritte würden die Gattung sprengen.-Zhou Xinfang gilt als Neuerer des Jingju. In den Filmen, die wir gesehen haben, ist er jedoch einen Schritt weitergegangen. Die Stücke wurden für das Medium Film gekürzt und verändert. Das ist auch dringend notwendig, weil sonst die Übertragung ins Medium

Film misslingt, Zhou Xinfang aber gelingt die Übertragung - die Stücke funktionieren tatsächlich als *Film*. Natürlich kann man die Veränderungen als Verlust sehen. Man kann es aber auch positiv als neuen Weg sehen: Letztlich gelingt Zhou Xinfang im Medium Film die radikalste Erneuerung des Jingju - indem er nämlich das Jingju als Form verlässt. Was wir im Film sehen, ist keine Verfilmung eines Jingju, sondern ein eigenständiges Kunstwerk, nämlich ein Film, der auf einem Jingju basiert. Zhou Xinfang hat das voll und ganz begriffen, und man sieht ihm die Spiellust und die Freiheit, die ihm das neue Medium schenkt, an. Hier hatte er ein weites Feld, um mit seinem Repertoire und seinem Können zu spielen und es weiterzuentwickeln in eine radikal andere Form.

Wir haben gehört, das Bonmot "Ihr sollt verstehen, worum es mir geht, nicht mich kopieren" stamme von Zhou Xinfang - dann wäre das Weitergehen auf seinem Weg letztlich der Mut, mit dem Jingju als Form zu experimentieren, bis dahin, das Jingju selbst hinter sich zu lassen und z. B. einen ganz neuen, zeitgenössischen Ausdruck zu finden - dieser Weg kann nur ein spezifisch chinesischer sein, von denjenigen, die diese Form noch voll und ganz beherrschen, denn dafür muss man tief in die Materie eingedrungen sein. Es erfordert viel Mut, sich ganz neuen Einflüssen auszusetzen, sich in Neues hineinzuwagen vielleicht entsteht dabei eine ganz neue Gattung - die dann ein ganz neues Publikum anspricht. Dennoch ist dieser Weg nichts unbedingt Neues, es gab ihn zu allen Zeiten und Orten: Formen bilden sich, werden Formenkanon, Formen lösen sich wieder auf, Formen bilden sich neu. Das Jingju in seiner traditionellen Form muss das nicht gefährden - eine Parallelentwicklung von Neuem und Alten ist immer gut und befruchtet sich gegenseitig. Man denke z. B. an die Entwicklung des Tanztheaters einer Pina Bausch, das eigenständig und doch auch parallel im Austausch mit klassischeren Tanztheaterformen stattgefunden hat. Zudem wird es immer ein spezielles Publikum im In- und Ausland für diese außergewöhnliche Kunstform geben. Die Rundum-Ausbildung der Jingju-Darsteller ist auf dem Weg des Experiments auf jeden Fall ein großes Potential. Sie können dadurch eine ungeheure Bandbreite an Darstellungsweisen abdecken und mit den unterschiedlichsten Kunstformen Synthesen eingehen.

Um so schneller sich die äußeren Formen wandeln und so mehr wir in Gefahr geraten, von kurzlebigen Moden instrumentalisiert zu werden, um so mehr müssen wir uns als Künstler darum sorgen, die Essenz und Bedeutung *aller* uns zur Verfügung stehenden, vielfältigen Spielräume zu erkennen und zu verteidigen. Die Zukunft gehört der Synthese - unseres alten Wissens mit unseren neuen Erfahrungen und Herausforderungen. In der Anerkennung des Theaters als eines Zukunftsraumes, als eines offenen Systems, muss konsequenterweise Sinn und Ethik des Spiels immer wieder neu erforscht und begründet werden. Es ist die *maximale Unschärfe* im Moment der höchsten Kunst, die das Tor für Unbekanntes öffnet und den Blick auf ein Anderes lenkt. Nur in diesem Moment wird Theater gemeinsam erlebte Pantopie.

Anmerkungen:

Nähere Ausführungen zum Begriff des "Neutralkörpers" finden sich in: Gruber, Martin: "Der Körper in der Darstellenden Kunst - der Neutralkörper", in: *Psychologische Medizin. Österreichische Fachzeitschrift für Medizinische Psychologie, Psychotherapie und Psychosomatik*, Wien 3/2014, S. S. 23-28. (Erscheint in erweiterter Fassung im Sammelband *Physisches Theater*, hg. v. Dietmar Sachser, Alexander-Verlag 2015). Nähere Ausführungen zu Form und Schauspielkunst finden sich in: Gruber, Martin: "Formen

bilden, Formen vernichten", in: *Lektionen 4: Schauspielen Ausbildung*, hg. v. Bernd Stegemann, Berlin 2010, S. 169-188.

Das Zitat von Ilse Aichinger heißt vollständig "Form ist nie aus dem Gefühl der Sicherheit entstanden, sondern immer im Angesicht des Endes." aus: *Das Erzählen in dieser Zeit*, in: Dies.: *Der Gefesselte*, Frankfurt/M- 1991, S. 9-11.