

## **Bettina Proksch**

### **Das kleine Volkstheater**

Erzählen in China

#### **1.**

Am Rande des Stadtparks von Luodong, einem kleinen Städtchen an der Nordostküste Taiwans, treffen sich allabendlich ein paar alte Männer im "Club Zum Langen Leben". Zunächst fast unbeachtet von den anwesenden Gästen nehmen sie auf dem kleinen Podium des mittelgroßen Raumes ihre Instrumente in die Hand und beginnen ganz beiläufig, ein altes Volkslied zu spielen. Über der Eingangstür hängt ein Schild mit folgendem Text: "Sessel mit Armlehnen sind reserviert für die Neunzigjährigen, Sessel ohne Armlehnen für die Siebzigund Achtzigjährigen. Die Jugend, das sind hier alle unter sechzig, möchten bitte mit den einfachen Hockern vorlieb nehmen." Es wird deutlich, dass in diesem Club die Ehrenplätze den Alten vorbehalten sind. Hier trinken sie Abend für Abend ihren Becher Tee, diskutieren ihre Erinnerungen und pflegen die traditionelle Erzählkunst, die bei der nachfolgenden Generation mehr und mehr in Vergessenheit gerät. Film, Fernsehen und das moderne Stadtleben tragen in erheblichem Maße dazu bei. In den Halbkreis der Musiker hat sich nun ein ebenfalls betagter Mann vor das Publikum gestellt. In seinen Händen gewegt er je ein Paar Holzklappern im Rhythmus der Melodie. Als das einleitende Lied endet, wird es einen Moment ganz still, man sieht ihn einmal tief Luft holen, und der erste Teil der Erzählung beginnt mit einem Wortschwall, von Gestik und Schlagzeug untermalt: "Kommt Ihr Leute und hört, was ich Phantastisches berichten kann über Dinge, die sich ganz bestimmt und wirklich zugetragen haben. Ihr werdet sehen, meine Erzählung ist so gut, dass Ihr Euch durchs Zuhören an jeden Ort und in jede Zeit versetzen könnt..." Der Raum ist fast voll; offenbar sind auch solche Zuhörer angelockt worden, die auf Grund ihres Alters noch nicht in den Club aufgenommen werden. Dieser Club ist eine relativ neue Einrichtung. Er besteht seit etwa 15 Jahren. Früher traf man sich in den Teehäusern oder im Tempel, vielleicht sogar auf dem Marktplatz, als es noch keinen Großstadtverkehr gab. Aber die gute, alte Zeit ist eben vorbei. Die Teehäuser sind selten geworden, und seit es die neuen Medien gibt, hat die Erzählkunst es schwer, sich ihr Publikum zu erhalten. So hört man oft, wenn man die Alten über ihren Club befragt. Im 17. und 18. Jahrhundert brachten die Siedler aus China ihre Lieder und Geschichten mit nach Taiwan. Das Leben war anfangs hart, und da die Mittel zur Finanzierung von Operntruppen nicht ausreichten, blühte hier die Erzähltradition ganz besonders. Anders als in den Großstädten auf dem Festland, wo das Erzählen Teil der Unterhaltung in den Vergnügungsvierteln war und von professionellen Erzählern ausgeübt wurde, entwickelte sich in Taiwan eine eher private Form. Meist waren

es Laien, die aus vorhandenen Melodien von Volksliedern und überlieferten Geschichten ihr Material schöpften. In die erst im 19. Jahrhundert entstandene Taiwan-Oper sind später viele Elemente dieser Erzählform eingeflossen. Als fester Bestandteil aller religiösen Feste wird die Oper meist auf einer Bühne gegenüber dem Tempelzugang aufgeführt. Man spielt, wie immer betont wird, in erster Linie zum Vergnügen der Götter, damit sie von ihrem Platz auf dem Altar im Inneren des Tempels das Schauspiel draußen verfolgen können. Nach der Theorie des Yin-Yang, dem taoistischen Ur-Prinzip allen Werdens, zählt das Theater zum Yin, dem negativen, erdnahen Prinzip, im Gegensatz zum Yang, dem positiven Symbol des Himmels. Daher darf eine Opernbühne niemals im Hauptgelände des Tempels aufgebaut sein. Die Regeln für den Erzähler sind weniger streng. Er und seine Musiker können im Innenhof oder auf dem Vorplatz eines Tempels auftreten, oder auch einfach in Parks, am Eingang einer kleinen Gasse und im Teehaus. Die Geschichten reichen von klassischen Legenden bis zu späteren Episoden aus der nahen Umgebung, die von etwas Ungewöhnlichem oder Besonderem handeln. Ihre Texte sind nicht vorgeschrieben, noch ist es der rituelle Ablauf einer Aufführung wie bei der Oper, auch wenn einige der Erzählungen religiöse Inhalte haben. Die Erzähltruppe von Luodong hat einen eingetragenen Verein gegründet und den Nudelsuppenverkäufer vom Park zum Vorsitzenden gewählt aus rein praktischen Erwägungen, da er nämlich am besten mit allen Leuten des Ortes bekannt ist. Diese Beziehung verschafft der Truppe nicht selten einen Auftrag, zu privaten Veranstaltungen eingeladen zu werden. Bei der Gründung hatte der Verein etwa 40 Mitglieder, von denen alle mehr oder weniger gut eine Aufführung bestreiten können. Der größere Teil zählt zu den Musikern, während nur ein paar in der Lage sind, die sehr viel schwierigere Rolle des Erzählers zu übernehmen. Aber jeder von ihnen hat schon als Kind auf die eine oder andere Weise Berührung mit der Bühne gehabt, in den Zeiten, als das "Kleine Volkstheater", wie man die Erzählkunst mundartlich nennt, noch die einzige Unterhaltung auf dem Lande war. Ein besonderer Anlaß für Festlichkeiten ist jedes Jahr der Geburtstag des Theatergottes nach dem Mondkalender der 14. Tag des 4. Monats. Dann wird die Halle am Park mit einem Altar und Opfergaben für den Gott geschmückt, die Aufführungen vorher geprobt und mit besonderem Ehrgeiz dargeboten. Die Erzähler verwenden Make-up und Kostüme, und der Verein bemüht sich, so viele Musiker wie möglich auf der Bühne unterzubringen. Quantität ist hier noch ein Zeichen von Reichtum. Und man hofft, den Theatergott für das nächste Jahr günstig zu stimmen. Geburtstage von Göttern sind auch Glückstage für die Menschen. Darum erscheinen Freunde und Verwandte auch besonders zahlreich, nicht zuletzt, um dem eigenen Glück noch ein wenig nachzuhelfen. Man kann ja nie wissen...

## 2.

Schon aus dem 9. Jahrhundert berichtet uns ein chinesischer Gelehrter aus seinen Memoiren: "Am Ende der Taihe-Zeit (827-835 n. Chr.) ging ich am Geburtstag meines Bruders zu einem Ort des Vergnügens. Dort war ein Geschichtenerzähler..." Geschichten, Mythen und Legenden wurden in China seit der Han-Zeit, das heißt seit Beginn unserer Zeitrechnung, gesammelt und aufgeschrieben. Einmal im Jahr schickte der Kaiser besonders beauftragte Beamte überall ins Land, damit sie die Erzählungen des einfachen Volkes sammelten. Aus diesen Aufzeichnungen informierte man sich am Hof über Sitten und Gebräuche und über das Denken der Menschen. Diese Geschichten zählten weder zur Literatur noch wurde ihnen irgendein künstlerischer Wert beigemessen. Sie waren knapp aufgezeichnet und sollten nichts weiter als Information vermitteln. Teile davon finden sich im Anhang der offiziellen Dynastiegeschichte, aber wir wissen aus der frühen Zeit wenig darüber, wie ihre Inhalte wirklich im Volk weitergegeben wurden. Es ist jedoch bekannt, dass auch bildliche Darstellungen als Ausschmückung von Tempeln existierten, soweit es sich um Geschichten über Götter, Geister, Ungeheuer, Feen oder andere Gestalten aus Mythen und Legenden handelte. In den historischen Aufzeichnungen der Dynastien fasste man die Geschichten als "Xiao Shuo" zusammen, das heißt wörtlich übersetzt: Kleines Gespräch, womit deutlich bezeichnet ist, welchen Stellenwert die gebildeten Literaten-Beamten dieser Art von Aufzeichnungen gaben. Das uns so umfangreiches Textmaterial aus der frühen Tradition chinesischer Erzählkunst heute bekannt ist, verdanken wir insbesondere der Entdeckung von Schriftrollen in Dunhuang im Jahre 1900. Dunhuang liegt im Westen der heutigen Provinz Gansu und war lange Zeit ein zentraler Umschlagplatz auf dem Handelsweg zwischen China und dem Westen. Die Schriftrollen stammen aus dem 6. bis 8. Jahrhundert und waren während der darauffolgenden Jahrhunderte verschollen. Ein großer Teil der hier wieder aufgefundenen Texte enthält Geschichten aus der religiösen Erzähltradition buddhistischer Mönche, die als Missionare aus Indien kamen. Um Episoden aus dem Leben Buddhas und seiner Jünger, wie sie in den klassischen Sutren (Lehrbücher mit auswendig zu lernenden, kurzen Sätzen über Opfer und gottesdienstliche Gebräuche) aufgezeichnet waren, für das Volk anschaulich und verständlich zu machen, wandelte man sie um in Geschichten zum Erzählen. Sie wurden dann vor den Tempeln oder auf der Straße von den Mönchen in lokalem Dialekt gesungen und gesprochen vorgetragen. Man bezeichnete diese Erzählungen auf chinesisch als "Bian-Wen", was soviel bedeutet wie "umgewandelte Sprache". Sie dienten also einem ganz bestimmten Zweck der Erzähler: Nämlich der Mission und der Bekehrung der Menschen zu den Lehren Buddhas. Ein moralischer Unterton in den Geschichten macht die beabsichtigte religiös-erzieherische Wirkung nur zu deutlich. Die wohl bekannteste Erzählung handelt von Maudgalayayana, einem Jünger Buddhas, der in die Unterwelt hinabsteigt, um von dort seine Mutter zu

befreien. Mit Hilfe Guan-yins, der buddhistischen Göttin der Gnade, gelingt es ihm, weil er selbst ein so guter Mensch ist, dem die Götter zur Seite stehen. Er besteht alle Schrecken der Hölle und kehrt schließlich mit der Mutter in den Himmel zurück. Eine Vermischung zwischen reiner buddhistischer Lehre und dem chinesischen Volksglauben ist für all diese Geschichten sehr typisch. Da sich die Erzählkunst der Mönche überall großer Beliebtheit erfreute, wurde sie bald von weltlichen Erzählern aufgegriffen, die sie für den Vortrag nicht-religiöser Geschichten verwendeten. Meist handelte es sich dann um Legenden aus früheren Dynastien, die man in die an schauliche und lebendige Form des Erzählens übertrug. Schon hier finden wir den Wechsel zwischen Prosa und Gedichten bzw. Liedern. Wie wir später noch sehen werden, hat sich diese Form in der Erzählkunst bis heute erhalten. Berühmt geworden ist die Erzählung von Wang Zhaojün, einer kaiserlichen Konkubine der Han-Zeit. Am Hof war es üblich, das der Kaiser einen Maler beauftragte, Portraits von seinen Palastfrauen anzufertigen. Das veranlasste diese Frauen, große Summen an Bestechungsgeldern aufzuwenden, um von dem Maler besonders attraktiv dargestellt zu werden. Wang Zhao-jün war als einzige zu stolz und von ihrer Schönheit zu überzeugt, um sich diesem Betrug zu beugen. Der Maler, der sich um seine Gelder betrogen fühlte, stellte sie so ungünstig dar, das der Kaiser sie niemals zu sich rufen ließ. Als sein Land im Norden von den Hunnen bedroht war, versprach er, eine Frau aus seinem Palast mit dem Stammesführer der Barbaren zu vermählen. Seine Entscheidung fiel auf Wang Zhao-jün, die er dem Portrait nach für entbehrlich hielt. Als er sie dann kommen ließ und den Irrtum entdeckte, hatte man ihren Namen schon den Hunnen mitgeteilt, und er konnte daher die Entscheidung nicht mehr rückgängig machen. Wang Zhao-jün zog mit den Barbaren nach Norden. Nach einigen Jahren der Trauer um den Verlust des Vaterlandes starb sie in der Fremde. Seitdem, so heißt es, wachsen auf ihrem Grab Jahr für Jahr immergrüne Pflanzen. Die Loyalität und Unbestechlichkeit dieser Frau wurden auch von der etablierten Literatur gefeiert. In einem Gedicht, das der berühmte Dichter Li Bai ihr zu Ehren schrieb, heißt es: "Auch über dem östlichen Meer geht der Mond Chinas auf. Seit Ming-Fei nach Westen vermählt ist, gibt es für sie keine Rückkehr. Die Schwalben sind dem langen Winter entflohn. Der Schnee formt Blumen. Ihre anmutigen Augen voll tiefster Trauer verlieren sich in der wilden Steppe. Im Leben fehlte ihr das Gold, um ein Bild fälschen zu lassen. Im Tod bleibt ihr ein grün bewachsenes Grab, das den Menschen Seufzer von Mitleid entlockt." Zu Beginn der Song-Dynastie (960-1279 n. Chr.) rief man führende Gelehrte der ehemaligen Staaten an den Hof, um sie zu beschäftigen und dadurch das Reich vor aufrührerischen Komplotten zu schützen. Sie wurden vom Kaiser beauftragt, alle Dichtungen, Anekdoten und Erzählungen aus dem Volk zu sammeln und aufzuzeichnen. So entstanden umfangreiche Enzyklopädien, in denen bis heute wertvolles Material aus der Geschichte chinesischer Erzählkunst erhalten geblieben ist. Viele der späteren Sänger und

Geschichtenerzähler haben daraus immer wieder Stoff für ihre Kunst geschöpft. Das ist auch sicherlich ein Grund dafür, das sich in allen Teilen Chinas über so viele Jahrhunderte hinweg die gleichen Inhalte erhalten haben. Im Gegensatz zu den in klassischer Sprache aufgezeichneten Geschichten, die oft wenig anschaulich und trocken wiedergegeben sind, haben die umgangssprachlichen Erzählungen eine reiche Phantasie und sind mit vielen anschaulichen Details ausgeschmückt. Über die "Textbücher der fahrenden Schauspieler und Geschichtenerzähler aus der Song-Dynastie berichtet uns Lu Xun in seiner "Geschichte der chinesischen Romandichtung": "Als Bianliang die Hauptstadt der Song war und Überfluß und allgemeiner Wohlstand herrschte, wurden viele Formen von Volksbelustigung geübt, einschließlich Schauspielen auf den Marktplätzen, wo die Geschichtenerzählung blühte." Das Stadtvolk liebte eine Art Variete, wozu auch das Geschichtenerzählen gehörte. Es war in vier Kategorien aufgeteilt. "Geschichte", "Buddhistische Lehren für Laien", "Romandichtung" und Parodien oder Wortspiele, die man "He-sheng" nannte. "Geschichten" bedeutet, das man Episoden aus der Geschichte oder aus dem Leben berühmter Männer erzählte. Hieraus entwickelten sich später die historischen Romane. Die "buddhistische Lehre" erfolgte ebenfalls in der Sprache des Volkes. Das "Geschichtenerzählen" bestand im allgemeinen aus kurzen Erzählungen. "Hesheng" begann gewöhnlich mit einem mehrdeutigen Zweizeiler, worauf einige weitere Verse die Bedeutung erklärten. Oft handelte es sich um Satire über zeitgenössische Personen." - "Die berufsmäßigen Geschichtenerzähler hatten ihre eigenen Organisationen, die "Rednervereine". Sie hatten auch sogenannte Textbücher zu ihrer Unterstützung, die Huaben (Geschichtentexte) genannt wurden. Zu Beginn der Südlichen Song-Dynastie waren solche Textbücher immer noch verbreitet. Als die Song-Dynastie fiel, und die Mongolen China eroberten, verschwanden die Varietévorführungen, und die meisten Huaben gingen verloren." Während der Mongolenherrschaft in China im 14. Jahrhundert, so wird uns berichtet, begab sich der Kaiser von Zeit zu Zeit nach Jinan in der Provinz Shandong, um den Geschichtenerzählern zuzuhören, die in kleinen Booten auf einem See herumfuhren und von dort aus das Volk am Ufer mit Singen und Spielen unterhielten. Sicherlich waren es besonders ausgewählte Erzähler an einer besonderen Stelle des Ufers, von der aus der Kaiser mit seinem Gefolge sich an den einfachen Volkserzählungen erfreute. Denn gewöhnlich zählte diese Art der Unterhaltung bei den Chinesen ganz und gar nicht zur höfischen Kunst und war auch sonst weder bei den Beamten noch bei den Dichtern und Literaten hoch angesehen. Im Gegenteil! Bis zu Beginn dieses Jahrhunderts stand die chinesische Erzählkunst immer im Schatten der offiziellen Literatur. Dazu gehörten die Historiographie, philosophische Prosa und die Lyrik. Die Beherrschung der gesprochenen Sprache allein verhalf niemandem zu einer Karriere in der Gesellschaft, da es ohne die Absolvierung staatlicher Prüfungen unmöglich war, irgendeine offizielle

Anstellung und damit Prestige und gesellschaftliches Ansehen zu erlangen. Erst der vollendete Umgang mit Pinsel und Tusche und das langjährige Studium der klassischen literarischen Werke ebneten den Weg zum politischen, sozialen und künstlerischen Erfolg. Die Erzählungen wurden aber in der Umgangssprache aufgeschrieben und vorgetragen. Und obwohl die Kunst des Erzählens und die Volksliteratur seit Jahrhunderten bestanden, begann man in China erst nach der 4. Mai-Bewegung im Jahre 1919, sich intensiv mit der Tradition des Erzählens zu beschäftigen. Im Rahmen der Forderung nach einer "Neuen Literatur", die von der revolutionären Generation propagiert wurde, setzte eine intensive Forschung über die eigene Volksliteratur und ihre Ausdrucksform ein. Lu Xun ist der wohl bekannteste unter den schöpferischen Autoren jener Anfangsphase des "Neuen China", dessen Werke durch zahlreiche Übersetzungen auch auf deutsch zugänglich sind. Er war es auch, der als erster eine Geschichte der chinesischen Erzählkunst geschrieben hat.

### **3.**

Was uns heute an Geschichten und Erzählungen der Volksliteratur gedruckt vorliegt, hat seinen Ursprung in der mündlichen Erzähltradition. Wir müssen daher beim Studium und bei der Beurteilung erzählender Literatur berücksichtigen, dass die Situation des Erzählens im Vordergrund steht und ganz entscheidenden Einfluß auf die Form und den Stil der Texte hat. Die Kommunikation zwischen Erzähler und Zuhörern, der direkte Kontakt zwischen Autor bzw. Vortragendem und seinem Auditorium bestimmen den Ablauf, die Elastizität und Struktur der Geschichten je nach der Situation, in der sie erzählt werden. Oft ist unter den Zuhörern ein Kommen und Gehen, so dass der Erzähler im Verlauf seines Vortrags sich darauf einstellen muß, die neu Hinzukommenden möglichst schnell in das Geschehen einzuführen. Einzelne Episoden sollen in sich abgeschlossene Teile darstellen, die während eines Auftritts lose miteinander verknüpft werden können. Der Wechsel zwischen Reim und Prosa kommt dieser Forderung sehr entgegen. In den Versen können neue Zuschauer begrüßt, kann eine kurze Einführung in die Situation und den Zusammenhang einer Geschichte gegeben werden. Die Prosa führt dann einen Abschnitt im Detail weiter. Die Verse werden zu Melodien vorgetragen und der Gesang meist durch Instrumentalmusik begleitet. Die Begleitung macht entweder der Erzähler selbst, oder er hat dafür einen oder mehrere Musiker zur Seite. Typische Begleitinstrumente sind die Pi-pa (eine chinesische Lautenart), die Mondgitarre, auch kleine Trommeln und gelegentlich die Bambusflöte. Westliche Kritik, die sich meist an einem Leser orientiert, hat oft die fehlende Geschlossenheit und Rundheit solcher Erzählungen bemerkt, die Abwesenheit von durchgearbeiteter Struktur. Es stimmt, dass sie beim Lesen eher linear wirken und ihre Kontinuität erst durch die Beziehung zwischen Erzähler und Zuhörer lebendig wird. Wo uns nur die gereimten Texte vorliegen, kann man

davon ausgehen, dass der Erzähler die Prosastellen improvisierte. Allerdings sind diese in späterer Zeit auch oft weggefallen, und die Reime verdichteten sich zu Balladen. Diese konnten dann von einzelnen vor einer Gruppe von Zuhörern auch im privaten Kreis vorgelesen und vorgetragen werden. Sie gehören also in den Bereich der Erzählkunst. Auch ungeübte konnten davon Gebrauch machen und, von einem einfachen Schlaginstrument begleitet, die Wirkung ihrer Geschichte steigern. Fahrende Erzähler hatten immer ein bestimmtes Repertoire von Geschichten. Sie breiteten irgendwo auf dem Marktplatz ein Tuch aus, setzten sich darauf und lockten das vorübergehende Publikum mit den Klängen ihrer Bambustrommel an. Der Geschichtenerzähler hatte die schwierige und anspruchsvolle Aufgabe, sein jeweiliges Publikum zu unterhalten und zu erbauen. Das Urteil seiner Zuhörer entschied im Augenblick der Rezeption über Qualität und Darbietung dieser Kunst: Der Erzähler konnte mit seinen Geschichten entweder fesseln oder er verlor sein Publikum. Die Konkurrenz war ja groß genug. Es galt weder einen Verleger zu überzeugen noch die Nachwelt zu befriedigen. Nur die augenblickliche Einstellung auf ein anwesendes Auditorium, gleich wie verschieden und abwechselnd es ihm gegenüber saß, entschied über Zustimmung und Ablehnung. Diese Situation setzte eine ganz ausgeprägte Flexibilität bei den Vortragenden voraus. Um jedoch nicht den ganzen Ablauf der Improvisation überlassen zu müssen, entwickelte man den Vortrag aus schon bestehenden, teils allgemein bekannten Elementen. Ein typisches Beispiel dafür ist der im 12. Jahrhundert entstandene Zhu-Gong-Diao, eine Art Quodlibet, in dem potpourriartig verschiedene bekannte Melodien mit jeweils neuen Reimen verbunden wurden. Zwischen diese Gesangspassagen schob man die erzählte Prosa, die der Erzähler an Ort und Stelle improvisierte, während er die Verse zu den Melodien vorher aufschrieb. Dadurch entstand eine relativ offene Form, bei der die jeweilige Art des Erzählens nach Situation, Ort, Zeit und Dialekt auf die Zuhörer abgestimmt wurde. Aus der Entstehungszeit dieser Form der Volks- und Unterhaltungsliteratur sind keine Texte erhalten. Es wird nur berichtet, dass sie in den Vergnügungsvierteln der Hauptstadt verbreitet war und sich großer Beliebtheit erfreute. Seit der Song-Zeit hatten die chinesischen Städte durch den Handel mit dem Ausland einen großen Aufschwung erlebt. Der materielle Reichtum und die vielfältigen Aktivitäten riefen alle Arten von Theater, Zirkus, Tanz- und Gesangsaufführungen, Kampfspielen, Puppenspielen etc. ins Leben. Im Freien oder in Vergnügungshäusern fanden unzählige Aufführungen statt, die ein sehr gemischtes und neues Publikum anzogen. Unter den Zuschauern waren genauso gewöhnliche Stadtbewohner, Händler und Künstler anzutreffen wie Soldaten, Literaten, Großgrundbesitzer und reiche junge Männer der oberen Gesellschaftsschichten. An den Geschichten, die uns überliefert sind, fällt auf, dass ihnen durchgehend die gleiche Moral zugrunde liegt, die offenbar allen Zuhörern gemeinsam sein mußte, um sich mit den Handlungen und Motiven der Figuren identifizieren zu können. Tugend

wird im Sinne konfuzianischer Ethik belohnt, Schlechtes bestraft. Trotzdem gehen die Erzählungen in mancher Hinsicht mit der herrschenden Moral der Konfuzianer sehr viel liberaler um, als es auf den ersten Blick erscheint. Ja, man hat eher den Eindruck, das sich hinter dem Mantel der Moral auch ein gutes Stück Freiheit gegen die strenge Ethik durchzusetzen vermochte. Häufig genug stößt man in den Geschichten auf Handlungsweisen und Lösungen, die eher den Wunschträumen der einfachen Menschen als offiziell herrschenden Sitten abgelauscht sind. Ein Mädchen wächst als einzige Tochter im Hause eines wohlhabenden Beamten auf. Zhu Ying-tai ist hübsch, intelligent und wehrt sich gegen das übliche Frauenschicksal: Heirat, Kinder, Küche. Ihr Interesse an Literatur und Kunst ist sehr groß. Aber als Frau sind ihr alle Möglichkeiten der Weiterbildung versperrt. Sie beschließt daher, in Männerkleidern das Haus ihres Vaters zu verlassen und eine Schule mit einem guten Lehrer aufzusuchen. Ihre Eltern sind entsetzt über diese Idee, aber Zhu Ying-tai greift zu einer List: Verkleidet als junger Student klopft sie an die Tür des Vaters und gibt sich als entfernt verwandten Neffen aus. Beide Eltern merken nichts von der Verkleidung, und als sie sich schließlich zu erkennen gibt, wird ihr Plan genehmigt. Drei Jahre lebt Zhu Ying-tai auf der Schule. Sie teilt dort ein Zimmer mit Liang Shan-bo. Im Lauf der Zeit werden beide enge Freunde. Liang weiß natürlich nichts von ihrer wahren Identität. Als die Schulzeit zu Ende geht, kehrt Zhu Ying-tai nach Hause zurück. Inzwischen hat sie sich aber so sehr in Liang verliebt, das sie ihm beim Abschied verschlüsselt mitzuteilen versucht, er möchte nachkommen und um ihre Hand anhalten. Liang versteht ihre Anspielungen nicht. Er verspricht jedoch, den Kameraden auf dem Rückweg zu seinen Eltern zu besuchen. Zu Hause haben Zhu Ying-tais Eltern inzwischen die Heirat ihrer Tochter mit einem von ihnen erwählten Gatten arrangiert. Die Verträge sind über den Heiratsvermittler abgeschlossen, die Verlobungsgeschenke überbracht. Als sie zu Hause eintrifft, ist nichts mehr rückgängig zu machen. Verzweifelt hofft sie auf die Ankunft von Liang. Ein paar Tage später klopft Liang Shan-bo an die Tür des Hauses Zhu und erfährt von einem Diener, das es gar keinen Sohn in dieser Familie, sondern nur eine Tochter gibt. Ihm geht plötzlich ein Licht auf. Nachträglich fallen ihm die verschlüsselten Worte von Zhu Ying-tai beim Abschied ein. Die beiden treffen sich auf einer Terrasse des Hauses. Zhu Ying-tai gesteht Liang ihre Liebe, und auch Liang ist nun überzeugt, das sie die einzig richtige Frau für ihn ist. Aber nach chinesischen Gesetzen gilt ein Heiratsvertrag als unauflösbar, und die beiden trennen sich mit wenig Hoffnung auf eine Wendung ihres Geschicks. Liang kehrt nach Hause zurück. Ein Versuch seiner Eltern, die Ehe mit Zhu Ying-tai doch noch zu arrangieren, scheitert, woraufhin Liang nach einigen Tagen vor Kummer stirbt. Auf einem Hügel außerhalb der Stadt trägt man ihn zu Grabe. Am selben Tag aber soll Zhu Ying-tais Hochzeit stattfinden. Ihr Bräutigam holt sie mit einer festlich geschmückten Kutsche ab, um sie in seine Familie zu begleiten. Auf dem Weg kommt der Hochzeitszug



plötzlich ins Stocken, ein ungeheurer Sturmwind bläst durch das Tal, und die Pferde weigern sich, vorwärts zu gehen. Befragt nach dem Ort, erzählen die Leute ringsum, das hier kurz zuvor Liang Shan-bo begraben wurde, der aus Liebeskummer gestorben ist. Zhu Ying-tai springt aus dem Wagen und läuft den Grabhügel hinauf, wo sie weinend niederkniet. Ihre Verwandten und Diener folgen in einigem Abstand. Als sie bei ihr angekommen sind, sehen sie grade noch, wie das Grab sich öffnet, und Zhu Ying-tai im Hochzeitsgewand darin verschwindet. Dann schließt sich das Grab wieder. Seitdem heißt dieser Platz "Das Grab der Liebenden". Dies ist eine der beliebtesten Volkserzählungen Chinas, die sich seit der Song-Dynastie durch alle Formen und Stile erhalten hat. Zhu Ying-tai verhält sich extrem entgegengesetzt den herrschenden Ansprüchen an das Leben einer Frau, nämlich selbstlos, gehorsam und bescheiden zu sein. Trotzdem wird sie mit Hilfe übernatürlicher Kräfte auf dem Weg ihrer Liebe bestätigt und mit Liang Shan-bo vereint. Manche Versionen erzählen sogar davon, wie beide vom König der Hölle wieder auf die Erde zurückgeschickt werden, um dort ihr Leben noch einmal gemeinsam zu verbringen. Noch 1972 waren in Taiwan allein mehr als fünfzig Episoden dieser Geschichte als einzelne Erzählungen nachweisbar.

#### **4.**

Jede Provinz hat ihren eigenen Stil, der sich hauptsächlich durch die Verwendung der Instrumente, die Melodien, die Art des Vortrags und den Dialekt von anderen unterscheidet. Die Grundformen des Erzählens sind überall ähnlich. Immer findet man den Wechsel zwischen Singen und Sprechen zwischen gereimten und ungereimten Passagen und die Begleitung durch wenige Instrumente. Oft sind es dieselben Titel, die man in Hongkong, Shanghai, Peking oder Taiwan findet. In allen südlichen Provinzen Chinas verbreitet ist das Tan-Ci, eine Art Balladendichtung, die von männlichen und weiblichen Erzählern gemeinsam vorgetragen wird, da hier der Wechselgesang häufig ist. Meist sind es Liebesgeschichten, Legenden, Volkserzählungen oder auch Teile aus der Romandichtung, die in einfache Umgangssprache umgedichtet und mit verteilten Rollen vorgetragen werden. Die Ausführenden sitzen links und rechts von einem einfachen Tischchen, das die Bühne markiert und gleichzeitig zur Ablage einzelner Gegenstände dienen kann. Die linke Seite ist dem Haupterzähler vorbehalten. Er spielt die San-Xian, eine dreisaitige Laute, singt und erzählt eine Geschichte. Die anderen Sprecher und Musiker sitzen rechts vom Tisch. Beim Tan-Ci werden nur Saiteninstrumente verwendet, z.B. die Pi-pa oder die Mondgitarre. Jedes Programm beginnt mit kurzen einleitenden Stücken aus bekannten, berühmten Tan-Cis, die das Publikum auf die Vorstellung einstimmen sollen. Dann folgt ein Gesang in Versen, der den Titel und die Geschichte mitteilt. Der Gesang wird von allen Instrumenten begleitet. Erst während der gesprochenen Passagen schweigt das kleine Orchester. (Manchmal ist es auch nur ein

einzigem Begleiter.) Nun kann der Erzähler für den Fortlauf der Geschichte seinen eigenen Rhythmus wählen. Er wechselt zwischen Gestik, Sprache und eigener Begleitung auf seinem Instrument, bereitet die Höhepunkte seiner Geschichte durch Pausen vor oder kontrolliert die Spannung der Zuschauer durch wechselnde Lautstärke, je nach seinem Talent und seiner Ausbildung. Manche Erzähler können einen Dialog von zwei oder mehreren Personen so realistisch vorbringen, als unterhielten sich wirklich verschiedene Personen vor dem Publikum. Die Erzählform des Tan-Ci wurde in verschiedenen Regionen mit unterschiedlichem Dialekt vorgetragen. Wegen ihrer zarten Sprache und den besonders lyrischen Melodien sind die Tan-Cis von Soochow am berühmtesten. Seit gedruckte Versionen entstanden, versuchten sich viele mit dieser Kunst. Was anfangs nur handschriftliche Notizen der Erzähler waren, wurde zu einer eigenen Richtung gedruckter Literatur in den einzelnen Dialekten. Kleine Druckereien, die auch religiöse Texte für die Verbreitung in Tempeln herausgaben, produzierten auf billigem Papier schmale Leseheftchen, die mit einfachen Holzschnitten verziert wurden. Diese waren nicht für den Verkauf in normalen Buchhandlungen bestimmt, sondern stammten aus den sogenannten Tempelbuchhandlungen, worunter oft nicht mehr als ein Büchertisch in einem Tempel oder in seiner Nähe zu verstehen ist. An diesen Tischen werden gleichzeitig alle Arten religiöser Literatur vertrieben, buddhistische und taoistische Legenden, alte Kalender Wahrsagebücher, Hausrezepte gegen Krankheiten und verschiedene Ratgeber mit abergläubischen und volksreligiösen Anweisungen. In allen Provinzen Chinas gab es diese Art der "Gebrauchsliteratur" in den jeweiligen lokalen Dialekten. Da sie oft von weniger Gebildeten kopiert und in primitiven Druckereien angefertigt wurden, enthalten sie häufig Schriftfehler. Ihre Sprache ist einfach und enthält immer Eigenheiten der Dialektsprache, obwohl sie alle dieselben Schriftzeichen benutzen. Das Geschäft mit dieser Art von Literatur florierte besonders im 18. und 19. Jahrhundert, aber auch heute noch kann man in Hongkong, Taiwan oder Singapur solche Texte entdecken. Die bekannteste Form dieser Ausgaben heißt Mu-yü-shu, wörtlich übersetzt heißt das: Holz-Fisch-Bücher. Holzfische sind Musikinstrumente in Form eines hohlen Fisches, die mit einem Gummischläger geklopft werden. Neben der Bronze-Trommel gehört dieser Holzfisch auf jeden Altar eines buddhistischen Tempels. Auch der Vortrag von Volkserzählungen wird oft von diesem Schlagzeug begleitet.

## **5.**

Trotz der Verachtung, die der Kunst des Erzählens von seiten der Gebildeten zuteil wurde, sprach man doch dem Einfluß der Geschichten auf das Volk auch eine gewisse Macht zu. Es gibt ein Sprichwort, das besagt: Wenn man jung ist, soll man nichts über die Räuber vom Liangshan Moor hören, und wenn man erwachsen ist, soll man sich nicht mit den Geschichten der drei Reiche beschäftigen. Das erste handelt von dem Räuber Sung Jiang, der eine Gruppe wilder Rebellen um sich

scharte und mit ihnen gegen die Kitan-Herrscher vorging, die den Norden Chinas besetzt hielten. Dieses Buch in jungen Jahren zu lesen bedeutet, kämpferisch und draufgängerisch zu werden und sich vor nichts zu fürchten. Die Geschichten der drei Reiche erzählen von den politischen Auseinandersetzungen berühmter Staatsmänner aus der Zeit nach dem Untergang der Han-Dynastie. Aus der Beschäftigung mit diesen Erzählungen wird man schlau und listig, Eigenschaften, die nach der herrschenden Moral nicht positiv beurteilt wurden. Der Dichter Su Dong-po sagte einmal: "Man erzählte mir, das man den Kindern, wenn sie ungezogen waren, und die Familie sie nicht länger ertragen konnte, etwas Geld zuwarf, damit sie sich in einer Gruppe niedersetzten und alten Geschichten zuhörten. Wenn Geschichten aus den Drei Königreichen erzählt werden, und die Kinder von Liu Peis Niederlage hören, runzeln sie die Stirn oder schluchzen gar, während sie vor Freude jubeln, hören sie von Cao Caos Niederlage. Dies zeigt, das gute und schlechte Männer der Geschichte Hunderten von Generationen ihren Stempel aufdrücken." Bestimmt wurden die Kinder nicht nur zum Geschichtenerzähler geschickt, wenn sie ungezogen waren. Aber eines war an den Geschichten immer eindeutig: Ihre Trennung von Gut und Böse, von der sich die Eltern wohl eine erzieherische Wirkung erhofften. Und wie die Eltern für ihre Kinder, so glaubten auch die Gebildeten, das das Geschichtenerzählen eine Form der Erziehung für die Ungebildeten sein könne. Immer wieder stößt man zwar auf eine literarisch negative Beurteilung dieser Kunst, gleichzeitig aber wurde ihre Popularität entschuldigt als notwendige Erziehung für das Volk. Die Identifikation mit gemeinsam anerkannten Helden, die eindeutige Bestrafung des Bösen und die Belohnung des Guten (und sei es auch nur die Anerkennung nach einem Märtyrertod), all das war und ist bis heute die moralische Rechtfertigung dieser Kunstform geblieben. Während der Kulturrevolution waren die Geschichtenerzähler fast ganz aus den Straßen Chinas verschwunden. Seit ein paar Jahren sind sie zurück. Die alten Geschichten sind wieder lebendig geworden. Und dazu entstanden neue, die von den Anstrengungen und Errungenschaften dieser Generation berichten. Geblieben sind die Melodien und Träume der alten Helden, wenn auch manche davon bis heute schon in Erfüllung gegangen sein mögen.

#### **Literatur**

##### **Cyril Birch:**

Some Formal Characteristics of the Huapen Story.

Bulletin of the School of Oriental and African Studies 17/2/1953, S. 346-364

##### **John Lyman Bishop:**

The Colloquial Short Story in China.

A Study of the San-yen Collections, Cambridge, Mass.1956

##### **Li-li Ch'en:**

Pien-wen Chantefable and Aucassin et Nicolette.

Comparative Literature, 23/3/Summer 1971, S. 255-261

**Li-li Ch'en:**

Outer and Inner Forms of Chu-Kung-Tiao with Reference to Pienwen, Tz'u and Vernacular Fiction

in: Harvard Journal of Asian Studies, 32/ 1972, S.124-149

**Li-li Ch'en:**

Some Background Information on the Development of Chu-Kung Tiao

in: Harvard Journal of Asian Studies, 33 / 1973, S. 224-237 The Encyclopedic Dictionary of The Chinese Language

hg. von: China Academy Yang Ming Shan, Taipeh, Vol. 6, S. 316

**Eugen Eoyang:**

A Taste for Apricots.

Approaches to Chinese Fiction, in: Chinese Narrative, hg. von Adrew H. Plaks, Princeton University Press 1977, S. 53-69

**James Robert Hightower:**

Topics in Chinese Literature, Outlines and Bibliographies.

Cambridge, Mass. Harvard University Press 1965

**W. L. Idema:**

Storytelling and the Short Story in China.

T'oung Pao, 59 / 1-5 / 1973, S.1-67. Reprint in: W. L. Idema: Chinese Vernacular Fiction: The Formative Period, Leiden 1974

**Lu Xun (Pseud. von Zhou Zuo-ren):**

Kurze Geschichte der Chinesischen Romandichtung,

Beijing 1981

**Jaroslav Prusek:**

Researches into the Beginnings of the Chinese Popular Novels.

Archiv Orientalni 11 / 1 /June 1939, S. 91-132; 23 / 1955, S. 620-662. Reprint in: J. Prusek: Chinese History and Literature. Collection of Studies, Dordrecht 1970, S. 228-302, S. 561-67

**Jaroslav Prusek:**

The Creative Methods of Chinese Medieval Storytellers

in: Charisteria Orientalia praecipue ad Persiam pertinentia, hg. von Felix Tanser, Prag 1956, S. 253-273. Reprint in: Chinese History and Literature, S. 366-384, S. 572

**Jaroslav Prusek:**

The Beginnings of the Popular Chinese Literature Urban Centres.

The Cradle of Popular Fiction, Archiv Orientalni, 36/1968, S. 67-121. Reprint in: Chinese History and Literature, S. 396-448, S. 573-575

**Andrew H. Plaks (Hg.):**

Chinese Narrative.

Critical and Theoretical Essays, Princeton University Press 1977

**Charles J. Wivell:**

The Chinese Oral and Pseudo-Oral Narrative Traditions

Transactions of the International Conference of Orientalists in Japan,16/ 1971, S. 5365

**Arthur Wailey:**

Ballads and Tales from Tunhuang,

London 1960