

ORBIS MUSICARUM

RUDOLF M. BRANDL

EINFÜHRUNG IN DAS

Kunqu

KUNQU OPERA
- CHINA -



A Masterpiece of the
Oral and Intangible
Heritage of Humanity



DIE KLASSISCHE CHINESISCHE OPER
DES 16.-19. JAHRHUNDERTS

CUVILLIER VERLAG

Rudolf M. Brandl

Einführung in das

KUNQU

Die Klassische Chinesische Oper
des 16.-19.Jahrhunderts

A MASTERPIECE OF THE ORAL AND
INTANGIBLE
HERITAGE OF HUMANITY
(UNESCO 2001)

R. M. BRANDL COLLECTION

mit einem ausführlichen Katalog zu den DVDs
Orbis Musicarum OM 86AB, 91-97, 100-107

CUVILLIER VERLAG - GÖTTINGEN 2007



Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

2. neubearbeitete Auflage - Göttingen : Cuvillier, 2007

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2007

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen

Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-54724-21

www.cuvillier.de

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

2. neubearbeitete Auflage, 2007

Gedruckt auf säurefreiem Papier

ISBN 3-86537-817-X

Den Kunqu-Truppen in
Beijing
Shanghai
Nanjing
Suzhou
Hangzhou
Wenzhou
Chenzhou

mit tief empfundenem Dank
sowie allen Liebhabern
der Kun-Oper in China
gewidmet.

Inhalt:

Einleitung	4
Westliche Fehltritte über Kunqu	5
Schwierigkeiten, chinesische Oper zu verstehen	6
Zur Geschichte des Kunqu.....	8
Die Entstehung von nördlicher und südlicher Oper	9
Das Kunqu als Synthese aus Zaju und Nanxi	12
Zensur gibt es seit der Ming-Zeit.....	13
Die Gentry als Sponsoren und Träger des Kunqu	14
Von der 4.Mai-Bewegung (1919) zur Reformoper.....	19
Private und staatliche Förderung 1921-1966	20
Nordchina: Pekinger Theatergärten am Ende der Kaiserzeit und Theaterhäuser 1911-1949.....	23
3.Krise: 10 Jahre Kulturrevolution und Wiedergeburt.....	28
Die heutige Situation	29
Opernliebhaber und Amateure	29
Kunqu in TV, AV-Medien und Literatur 2004-06	31
Die Theaterfamilien und das Lehrer-Schüler-Verhältnis	32
Traditionelle Operausbildung im „Xiban“-System	33
Die Entwicklung von öffentlichen Theaterschulen „Keban“	34
Zur Kunqu-Ausbildung heute.....	35
Qupai-Bearbeitung und Einstudierung (Xu Dajun)	36
Verluste in der stilistischen Vielfalt seit 1978	38
Zur Komposition der Qupai-Melodiemodelle	39
Kunqu-Qupai-Melodie aus „Changshengdian“ (Halle des Langen Lebens) in der Bearbeitung von Yu Zhenfei.....	47
Der Rhythmus erzeugt virtuelle Räume.....	51
Tabelle der Standard-Luogu-Merksilben (Liang 1985).....	54
Die Multilinearität von Gesang und Begleitung.....	55
Traditionelle Bühne und stilisierter Bewegungskanon.....	57
Zur Ästhetik der Darstellung von Bewegungen	57
Literatur	61
Anmerkungen.....	67
„R.M.Brandl Collection“ - Kunqu Live-Video-Dokumentation ..	73
Beijing: <i>Beifang Kunqu Juyuan</i>	75
Jiangsu <i>Sheng Kunqu Yuan</i> - Nanjing 2005/06	89
Shanghai Kunqu Operntruppe	99
Suzhou <i>Kunqu Juyuan</i> der Provinz Jiangsu.....	104

<i>Zhejiang Kunqu-Truppe</i> in Hangzhou	105
<i>Zhejiang Wenzhou/ Yongjia Kunqu</i> Opern-Erbe & Forschungsinstitut.....	108
<i>Kunqu Operntruppe</i> der Provinz <i>Hunan</i> in Chenzhou	110
Anhang A: Szenenbilder aus Aufführungen.....	A-I
Anhang B: In China produzierte Kunqu-Videos 2006	B-I

Zeittafel zur chinesischen Geschichte

ca. 1045-256 v.Chr.
ca. 1045-771 v.Chr. Westliche Zhou
770-256 v.Chr. Östliche Zhou
770-481 v.Chr. Chunqiu (Frühlings- und Herbst)-Periode
481-221 v.Chr. Zhanguo (Streitende Reiche)
221-206 v.Chr. Qin (1.Reichseinheit)
206 v.Chr. -220 n.Chr. Han
220-265 Sanguo (3 Reiche): Wu - Wei - Shu (Han)
265-316 Westliche Jin
317-420 Östliche Jin
420-581 Nördliche und Südliche Dynastien
581-618 Sui
618-907 Tang
907-960 Wudai (5 Dynastien)
960-1279 Song (Gebietsverluste im Norden, ab 1127 nur noch im Süden):
960-1127 Nördliche Song, dann Verlagerung in den Süden
N: 947-1125 Liao (Khitan)
1038-1227 Xixia
1115-1234 Jin
S: 1127-1279 Südliche Song (Südliche Hauptstadt: Hangzhou)
1280-1367 Yuan (Mongolen)
1368-1644 Ming
1644-1911 Qing (Manchu)
1911/1912 „Warlord“-Periode (rivalisierende Kriegsherren)
1912- Republik China (Guomintang) [ab 1949 in Taiwan]
1949- Volksrepublik China [seit 1997 incl. Hongkong]

Einführung in die Kunqu-Oper

昆曲 *Kunqu* [„**Kuntschü**“ ausgesprochen] bedeutet „Melodien aus dem
 昆山 *Kunshan*“ (Kun-Berge der Provinz Zhejiang), nahe der Städte *Yongjia*
 / *Wenzhou* an der Küste des Gelben Meeres und *Hangzhou*.



Einleitung

In Europa und den USA wurde die chinesische Oper vor allem durch die Akrobatik der militärischen Pekingoper (*Wuxi*) populär. Das breite Interesse daran ging in den letzten 10 Jahren zurück, weil sich *Kungfu*-Filme ausschließlich dieses Aspekts annahmen und damit mehr den westlichen Massengeschmack trafen, da man die *militärische Musik* (Gong-Trommel-Ensemble *Luogu*) als eher störend empfand.

Hingegen ist das *Kunqu*, in dem zivile (*wen*) Stücke dominieren und dessen expressive-lang geschwungene („vom Wasser polierte“) Melodien, zart umspielt von der Bambusflöte *Dizi*, Saiteninstrumenten und Mundorgel, auch westlichen Opernfreunden spontan gefallen (wie der Erfolg des Weimar-Gastspiels 2004 belegt), in Europa kaum bekannt.⁽¹⁾

Die klassische chinesische *Kunqu*-Oper wurde 2001 von der UNESCO zum „*Masterpiece of the Oral und Intangible Heritage of Humanity*“ deklariert.

Westliche Fehlurteile über das Kunqu

Literaturhistorisch orientierte westliche Sinologen und Theaterwissenschaftler interessieren sich bei chinesischen Opernstilen in erster Linie nur für die schriftlich erhaltenen „Urtexte“ der Libretti und erforschen Erlässe und Lokalchroniken zum Theater, für die ästhetische Dimension der Bühnenpraxis aber bestenfalls nur ganz allgemein. Und dies *obwohl die Oper in China bis heute die in Stadt und Land verbreitetste und beliebteste Musikgattung* darstellt. Die Theaterpraxis und die Künstler selbst werden in der westlichen Forschung vernachlässigt (sieht man von Ausnahmen, wie dem Pekingoperstar und -reformer *Mei Lanfang* ab), obwohl sie wichtige Quellen der „*Oral History*“ des Theaters sind. Es reicht aber für eine sinnvolle musikhistorische Opernforschung zu China nicht aus - solange die Kontinuität der Tradition noch besteht - nur Schriftquellen zu studieren: mit aller ethnohistorischen Quellenkritik ist auch die mündliche Überlieferung zu berücksichtigen:

Thrasher (2001: 631) betont, „... a balanced view of traditions called ‘Chinese’ must be based not only on a knowledge of written history and related iconography but also on the distinctive cultural patterns and musical tastes of the various regions.“

Man gewinnt unwillkürlich den Eindruck, viele sinologische Theaterforscher haben selbst nie Kunqu-Aufführungen besucht, was in westlichen Standardwerken ⁽²⁾ der Theatergeschichte zur *völligen Vernachlässigung der Musik* (nach H. van Ess war sie das wichtigste!)¹ und zum *Fehlurteil* führt, der Erfolg der *Pekingoper* 1790 „*bei der breiten Bevölkerung*“ (eher wohl bei der Manchu-Oberschicht) sei Folge des „*akademisch-gelehrten*“ poetischen Stils des Kunqu ⁽³⁾ und der angeblich „*populärerem*“ Themen der Pekingoper: Themen und literarische Vorlagen sind in Pekingoper und Kunqu aber identisch, nur Darstellung und Gesangstexte sind in der Pekingoper umgangssprachlich. Kaum ein Wort fällt zur *Musik* (die allenfalls pauschal als „*gekünstelt, weitschweifig und unlebendig*“ abgestempelt wurde), oder zur Kontinuität des Kunqu im Süden wie auch im Norden.

Die im 16.Jh. kanonisierten Texte und *Qupai-Vertonungsregeln* der Kunqu-Traditionen für das nördliche *Beiqu* und das südliche *Nanqu* sind v.a. im Süden bis heute lebendig.⁽⁴⁾ Die in sinologischer Theater-Literatur aufgestellte Behauptung, das *Kunqu* sei im *Taiiping*-Aufstand um 1825, oder 1911 (Ende der Kaiserzeit), bzw. in der Kulturrevolution ausgestorben, ist schlichtweg falsch (s.u.). Zwar sind seit Mitte des 19. Jhds kaum neue Libretti entstanden,² aber es geht gar nicht um neue Werke: *für alle Arten*

¹ in Emmerich 2004: 218f.

² Auch in Europa sind die Repertoire-Opern meist aus dem 18.-19.Jh., werden oft ohne Rezitative aufgeführt und ihre Libretti bearbeitet und gekürzt!

des chinesischen Musiktheaters gilt, daß das Publikum Stücke bevorzugt, deren Handlung aus populären Geschichten und Volksromanen stammt und ihm vertraut ist. Man will eine bekannte Geschichte sehen, die brillant gespielt und gesungen und (in den militärischen Opern) akrobatisch perfekt dargeboten wird. Die Handlung ist kein zentrales Moment und eher unkompliziert, Nebenhandlungen gibt es kaum. Viel wichtiger ist, ob in der Aufführung die Stimmung einer Szene das Publikum emotional anspricht und mitreißt (affektive Ästhetik). Komödiantisches ist immer wichtig, aber in der Mehrzahl der Stücke fehlt eine nur komische oder tragische Grundtendenz.

Seit der Kulturrevolution (1966-1976), in der alle traditionellen Opernstile, auch das Kunqu, verboten waren, versucht man, mithilfe der noch lebenden alten Meister das Kunqu zu reaktivieren, was größtenteils gelungen ist. Aber es gibt heute nur mehr 7 Kunqu-Truppen: die „Nördliche Truppe“ *Beifang Kunqu Juyuan* in Beijing, 4 südliche: die *Shanghai Kunqu Opera Troupe*, in Nanjing die *Jiangsu Sheng Kunqu Yuan*, die *Zhejiang Kunqu Troupe* in Hangzhou, die *Jiangsu Kun Opera Troupe* in Suzhou, die *Yongjia Kunqu-Erbe- und Studien-Truppe* in Wenzhou (Zhejiang) und die *Kunju Troupe of Hunan Province* in Chenzhou, mit einer jungen Generation von Sängern, die mit staatlicher Förderung von den alten Meistern der 2.-3. Generation das Kunqu erlernt haben.

Schwierigkeiten für Europäer, chinesische Oper zu verstehen

Eine der Schwierigkeiten für Europäer, die Ästhetik chinesischer Opern zu verstehen, liegt darin, daß der abendländische Hörer Musik seit dem 19.Jh. rein klanglich oder gefühlsmäßig zu verstehen sucht, d.h. Melodie, Rhythmus, Harmonik, Klangfarbe und Form („Motive“, „Themen“ usw.) nur *als solche*, ohne andere Bedeutung versteht. Alles andere gilt als „*außer-musikalisch*“, z.B. Naturnachahmungen in sog. „Programm-musik“. Für Chinesen hat aber jede Tonfolge und jede subtile Klangfarbenänderung in der Singstimme oder den Musikinstrumenten eine *ganzheitliche Bedeutung*, die als „*inner-musikalisch*“ (zum Wesen der Musik selbst gehörig) erlebt wird. *Musikalische Strukturen haben in China eine unmittelbar auf den Hörer einwirkende Symbolkraft*, die mit Naturerscheinungen, Symbolzahlen, kosmologischen Ordnungen (z.B. *Yang-Yin* = männlich-weiblich, hart-weich, usw.) und Symmetrie, bzw. der Vorstellung von der *Einheit von Raum und Zeit* verbunden ist. Vergleichbare Konnotationen gab es im Abendland in der Musik der Spätantike und im Mittelalter (= *Ethos* der Musik). Auch bilden in China Tanz und Gestik einen Kontrapunkt zur Musik (v.a. im Rhythmus). Dies nachzuempfinden, tun sich heutige Europäer schwer.

- So bedeutet die Anzahl der Beats im Rhythmus eine *zeitliche Proportion*, aber zugleich eine *Folge von Schritten* und damit eine *räumliche Ausdehnung*, was auf der Bühne zur Darstellung von „Entfernungen“ dient.

Die größte Schwierigkeit liegt aber in der chinesischen Sprachstruktur: **Chinesisch ist eine „Tonsprache“**, d.h. jede Silbe (die meisten Wörter sind einsilbig) mit gleichen Vokalen und Konsonanten bedeutet immer ein anderes Wort, wenn sie *gleich-hoch*, *ansteigend*, *fallend-steigend*, oder *fallend* gesprochen wird, wobei auch der Tonfall der vorhergehenden und nachfolgenden Silben zu berücksichtigen ist (s. Kapitel „Komposition“).³ Die Sprache hat also auch eine melodische Dimension und ist rational nicht völlig von der Musik (genauer: der Melodik) getrennt.

1-5 (vertikal): die 5 Stufen der halbtönen Pentatonik



die 4 Sprachtöne im Mandarin:



Dies gilt auch für Dialekte: Die Amtssprache (das „Mandarin“) kennt 4 Sprachtöne, südliche Dialekte (z.B. in Suzhou oder Kanton) haben 7-8: Ein Beijinger und ein Suzhouer müssen, um einander zu verstehen, die Schrift (= Wortzeichen) zu Hilfe nehmen, denn sie ist unabhängig von der Aussprache.

Folglich sind Musik (Melodie) und Sprechen für Chinesen nicht getrennte Hör-Kategorien: im Abendland kann man prinzipiell jeden Text mit einer beliebigen Melodie vertonen und umgekehrt,⁴ nicht aber im Chinesischen: stimmt der Melodieduktus nicht mit dem Sprachtonfall des Texts überein, wird dieser unverständlich und sinnlos.

Im Kunqu sind die Melodien als (variierbare) *Qupai*-Modelle vorgegeben: der Librettist muß einen neuen Text in Sprachtönen verfassen, die dem Melodieduktus entsprechen, damit der Sinn seiner Verse verständlich bleibt, wobei alle Verse einer Arie dieselbe Sprachmelodie haben.

Trotz solcher Verständnisprobleme bietet aber der bloße Reichtum eleganter, kunstvoller Melodien und impressionistischer Klangfarben der Instrumente auch dem westlichen Hörer einen lohnenden Musikgenuß. Die **Kombination** aus expressiver **Musik**, den auch in Europa verständlichen, eleganten **Bewegungen**, ausdrucksvollen **Gesten** und prächtigen **Kostümen** (die unabhängig von der Zeit, in der die Stücke spielen, meist Ming-zeitlicher Kleidung entsprechen) **auf der fast leeren Bühne** (denn es gibt kein Bühnenbild oder Kulissen und oft nur einen Tisch und zwei Stühle als Requisiten) lenkt die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Nuancen des Gesangs, Bewegungen und Mimik der Darsteller und die Stimmung der Szene. Die Gesamtwirkung auf den Zuschauer ist das ästhetische Ziel.

³ In westlichen Sprachen ist der Sprachtonfall meist nur für den emotionalen Ausdruck, nicht aber semantisch/syntaktisch wichtig.

⁴ Ein Beispiel ist Papageno's Lied „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich ...“; aus Mozart's „Zauberflöte“, das als Schullied mit „Üb' immer Treu und Redlichkeit bis an dein kühles Grab ...“ einen sinngemäß und phonetisch völlig konträren Text erhielt.

Zur Geschichte des Kunqu

China hat eine mehr als 800-jährige Theatertradition - bis ins 20.Jh. aber nur als Musiktheater. Reines Sprechtheater entstand erst nach 1911 unter westlichem Einfluß.

Seine Wurzeln hat das chinesische Musiktheater in zentralasiatischen Importen der Tang-Zeit (7.-10.Jh.). Rituelle Vorformen waren Maskentänze und Akrobatik.⁽⁵⁾ Ende der Tang-Zeit gab es neben der klassischen schriftsprachlichen Literatur auch eine in Volkssprache, die vom populären buddhistischen Predigtstil inspiriert und über die *Seidenstraße* (Funde in den *Dunhuang-Höhlen*) importiert worden war. Die Dunhuang-Texte enthalten buddhistische *Bianwen*-Balladen („Texte des Ungewöhnlichen“) und Erzähltexte *Chuanqi* („Wunder-Geschichten“) für ein ungebildetes Publikum, die zum öffentlichen Vortrag bei Tempelfesten dienten. Die *Bianwen*⁽⁶⁾ waren eine Mischung aus gesprochener Umgangssprache und Gesang in 3, 5, 6, v.a. aber in 7- und 10-silbigen Zeilen. Als Volksliteratur galten auch kurze, sketch-artige Stücke, die von privaten Literatenzirkeln verfaßt wurden. Höhepunkt war die Einrichtung der Theaterschule „*Birngarten*“ durch Tang-Kaiser *Xuanzong* (*Minghuang*, reg. 712-756) im *Yichun*-Hof (der Unterhalterinnen), geleitet vom Kaiserlichen Musikamt.⁽⁷⁾

Am Ende der Tang-Dynastie wurden „*Birngarten*“ und Musikamt aufgelöst, ihre Mitglieder wurden Vaganten und führten als professionelle Geschichtenerzähler mit (oft blinden) Sängerinnen und Musikanten zur Bambusflöte *Dizi*, 3-saitiger Langhalslaute *Sanxian*, 2-saitiger Fiedel *Erhu*, Klapper, Gongs und Trommel mehrstündige Erzählungen zu *Qu*-Melodien auf den *über 50 Bühnen* in den Unterhaltungsvierteln und Parks der Südlichen Song-Hauptstadt *Hangzhou* und *Suzhou* auf. Dieses Ensemble ist heute noch Kern des Kunqu-Orchesters.

曲牌 *Qupai* = Melodietyp (-modell) der *Qu*, gebildet aus:

曲 *Qu* = liedhafte Gedichte in der Jin- und südlichen Song-Zeit und **牌** *Pai* = Maß/Metrum, Schlag, Rhythmus (im 13.Jh. durch *Ban* = starker Schlag, metrisiertes Tempo und *Yan* = schwacher Schlag; ersetzt).

Qu-Lieder haben Endreime und behandeln ländliche, jahreszeitliche oder taoistische Themen. Sie basieren auf sentimental-naturlyrischen Volksliedern *Ci*, die verschieden lange Verszeilen haben, *wegen ihrer festen Sprachtonmuster aber nur zu vorgegebenen Melodien gesungen werden konnten*: auf Trommellieder *Guzici*, Erzähllieder *Zhugongdiao* (Vermischte Modi) mit direkter Rede, und zu höfischen *Daqu*-Balladen (bis zu 24 Strophen) der Song und Jin.⁽⁸⁾ Die Titel der *Qu* wurden in die Opernlibretti übernommen: neue Dramentexte müssen diesen vorgegebenen *Qu*-Melodien entspre-

chend verfaßt werden, *da deren Melodiephrasen Silbenzahl und Sprachtöne der Textzeilen festlegen* - die Texte wären sonst unverständlich. Die Reimregeln der *Qu* waren aber relativ frei, um Monotonie zu vermeiden.

Die Entstehung von nördlicher und südlicher Oper

Im 12.Jh. entstand in Shanxi echtes Theater: in *Kaifeng*, der Hauptstadt der Nördlichen Song und Jin, gab es 4-teilige Farcen *Yuanben* und *Zaju* („Vermischte Spiele“ = Art Varieté) mit mehr als 3 Akteuren. Zeitgleich entstanden daraus im Süden in der südlichen Song-Hauptstadt *Hangzhou* und im von Barbaren (*Jin, Yuan*: Mongolen) besetzten Norden zwei voll entwickelte Dramentypen: im Süden die südliche Oper **Nanxi**, als man den Texten (4 Akten entsprechend) 4 *Suiten* aus *Qu*-Liedern unterlegte und im Norden (in der Mongolen-Hauptstadt Beijing) das **Zaju** mit 4-5 Akten und einigen bis heute verwendeten Rollen-Typen: *Sheng* (Männer), *Dan* (Frauen), *Jing* („bemaltes Gesicht“) und *Chou* (Clowns).⁹ Das Repertoire teilte man in *Wen(chang)* = „zivil“ (Gerichtsfälle, Kindespietät, romantische Liebes- und Geister-Stücke) und *Wu(chang)* = „militärische“ (Kämpfe legendärer Helden aus historischen Romanen, die Kriege mit zentralasiatischen Barbaren, usw.). Im Kunqu sind *Wu*-Stücke weniger dominant als in der Pekingoper.⁵

- Das „bemalte Gesicht“ gibt es bis heute: die Schminke hat sich aus hölzernen Ritualmasken entwickelt. Sie zeigt, durch Farbe und Gesichtszeichnung typisiert, den dominanten Charakter der Figur an und wird für Bösewichter, Helden, Götter und Dämonen benutzt.
- Die komischen, oft auch verräterischen und dummen *Chou*-Figuren erkennt man am weißen Fleck um Nase und Augen. Sie rezitieren als einziger Rollentyp rhythmisch im Dialekt.

Das nördliche Drama umfaßte Prosa-Mono- und Dialoge für alle Rollen, sowie Verse, die pro Akt nur von *einem* Hauptdarsteller (männlich oder weiblich) *nur gesungen* wurden. In den Versen wurden primär Leidenschaften und Gefühle ausgedrückt: alles war auf die Hauptrolle zugeschnitten. In den 4 Akten, jeder *mit mehreren Arien im gleichen Modus* (Tonleiter), um die Einheit des emotionalen Gehalts zu garantieren, sang nur die Hauptrolle. Später übernahm das *Zaju*, das nun auch *Beiqu* (nördliche Arien) hieß, die *Zhugongdiao* (Vermischte Modi). Die *Beiqu* verwenden eine raffinierte Vokaltechnik mit 17 Modi (9 Hauptmodi), die jeweils einem ganz konkreten Ausdruckstyp entsprechen. Die Skalen sind 7-tönig, ihre Melodien haben kraftvolle Rhythmen und eignen sich gut für die auf- und

⁵ Es trifft nicht zu, daß es im *Kunqu* keine *Wuchang*-Stücke gab und als Übernahme aus der Pekingoper erst in Shanghai nach der Kulturrevolution eingebaut wurden, um das heutige Publikum anzusprechen, wie gelegentlich behauptet wird (s. Wong 2002: 295).

absteigenden Sprachtöne des Mandarin. Da die Musik das wichtigste war, sagte man statt *Zaju* auch *Xiqu* (dramatische Arien) und als Oberbegriff *Sanqu*. „Die dramatische Handlung eines Stückes scheint lange Zeit nur als Beiwerk aufgefaßt worden zu sein, das den Genuß der Arien begleitete.“ (H. van Ess in Emmerich 2004: 218f.) Die von privaten Literatenzirkeln verfaßten Libretti zählen zur Volksliteratur. Ein typisches *Zaju* ist „*Dou E Yuan*“.⁶



Zaju-Darstellung auf einem Steinrelief in Shanxi (12.Jh.)

Das *Quan Yuan Sanqu* (Musik der *Sanqu*-Arien im Yuan-Zaju) enthält 5500 Arien zu 350 Melodien, die man offenbar in freier Auswahl dazu sang. Später gab es Melodiebücher *Qupu*.⁽¹⁰⁾ Die *Zaju*-Form war strenger als das *Nanxi*, mit meist 4, seltener 5 Akten und war nicht episodisch wie das *Nanxi*. Deshalb gab es keine Aufführung einzelner Akte. Der oft komische Prolog war Teil des 1.Akts, die Akte 2-3 bildeten den Hauptteil, Akt 4 war Epilog. Die 5 Hauptrollen waren: *männlicher Sänger*, *Helfer*, *komisches „bemaltes Gesicht“*, *Beamter*, *Musiker*.

⁶ Siehe unser Video 2004 vom *Beifang Kunqu Jnyuan*.

Als die „4 Meister des Yuan-Zaju“ gelten:

- *Guan Hanqing* (ca. 1220- ca. 1300), von dem 18 Liebes-, Kriegs- und Gerichtsdramen vollständig erhalten sind, u. a. „*Dou E Yuan*“ (Unrecht an Dou E).
- *Bai Pu* (1227- n. 1306), u. a. mit „*Wutong Yu*“ (Regen unterm Phönixbaum) über die Liebe Kaiser *Xuanzong's* zur Konkubine *Yang Guifei*.
- *Ma Zhiyuan* (1260?-1334?), mit „*Hangongqiu*“ (Herbst im Han-Palast) über die kaiserliche Konkubine *Wang Zhaojun*, die aus Staatsraison den *Xiongnu*-Barbaren-Khan heiraten muß und sich im Amur ertränkt.
- *Zheng Guangzu* (ca. 1280- ca. 1330).

Die heute noch erhaltenen etwa 170 Yuan-Libretti stammen meist aus Ming-Sammlungen: so besaß *Li Kaixian* [1501-1568] etwa 1750 Titel, die kaiserliche war mindestens so groß. Die wichtigste ist die „Auswahl von Yuan-Liedern“ *Yuanquxuan* von *Zang Maoxun* 1615/16. Sie enthält 8 Mordfälle vor Gericht (z. T. mit dem historischen, wegen seiner Gerechtigkeit posthum deifizierten Richter *Bao Zheng* 999-1062), 3 weitere behandeln Mord und Totschlag, andere die Revision von Fehlurteilen, 8-9 schildern historische Ereignisse, wie die Ermordung *Yue Fei's* oder *Jiao Sidao's*. Beliebte waren Liebesgeschichten um Damen aus reichem Haus, Kurtisanen, Stücke mit Zauberei, Dämonen und Geistern. Bei Militärstücken dominieren Taten legendärer Helden, Rebellen gegen Tyrannen und korrupte Beamte, sowie Geschichten von Männerfreundschaften.

Das **Nanxi** entstand in *Yongjia/Wenzhou*, wo der *Kunshan*- und *Haiyan*-Akzent verschmolzen, bzw. in *Hangzhou* und *Suzhou*. Im *Yongle Dadian* von 1407, einer Theaterencyklopädie, die 1920 in einem Londoner Antiquariat von *Yi Gongchu* entdeckt und 1993 neu ediert wurde, sind 3 *Nanxi* - „*Zhangtanshe Congyuan*“ (Prüfungsbester Zhang Xie),⁷ „*Huangmeng zidi cuolishen*“ (Ist es falsch, als Sohn aus einer Königsfamilie professioneller Schauspieler zu werden?) und „*Xiao Sun Tu*“ (Metzger Kleiner Sun) - erhalten. Am Beginn der Yuan-Zeit wurde dieser gebildete Stil zugunsten des am mongolischen Hof geförderten nördlichen *Zaju* unmodern, kam aber Ende der Yuan-Zeit erneut in Mode und entwickelte sich in den *Kunshan*-Bergen (Zhejiang) am Anfang des 16. Jhds (frühe Ming-Zeit) zur ersten Blüte (Lam 2001: 643f.).

In der Ming-Zeit wurde *Zaju* zum dominierenden Dramenstil. Etwa 100 Dramatiker schufen 520 Werke, teils in alter, teils in veränderter Form. Der Ming-Prinz *Zhu Youdun* (1379-1439) experimentierte mit *Zaju*-Formen, um dem populären *Chuanqi* (Wunder-Geschichten, Vorläufer

⁷ Siehe unser Video 2005 in Wenzhou.

des Kunqu) zu begegnen: statt 4 Akten mit optionalem Prolog, schuf er 5 Akte mit 2 Prologen und wie im Chuanqi stellte er klangvolle *nördliche* Melodien des Helden (im Zaju nur solche) den weichen, sanften *südlichen* der *Heroine* gegenüber. Dies wurde später allgemeine Norm.

Durch die unterschiedliche Begleitung - im Zaju Saiteninstrumente, im Nanxi *Luogu* (Gongs und Trommeln) - war das Nanxi gegenüber nichtmetrisierten Einschüben unflexibler (Wang Jide). Auch wechselten im Nanxi gesprochene und gesungene Passagen verhältnismäßig frei und *alle Rollen sangen* in den „vermischten Modi“ *Zhugongdiao* der *Qupai*. Da der Text zur vorgegebenen Melodie und nicht umgekehrt verfaßt wurde, bestimmte letztere die Versmetrik. Jeder Akt hatte nur einen Reim, zuweilen mehr als 100 x denselben. Das Begleitensemble agierte (wie noch heute) auf der Bühne.⁽¹¹⁾

Anfang der Ming-Zeit war das südliche *Chuanqi* beliebt, v.a. nach dem großen Erfolg von „*Pipaji*“ (Geschichte der Laute) von *Gao Ming*. Im Chuanqi verschmolzen nördliche *Zaju*-Elemente mit dem *Nanxi* und dies führte zur erneuten Blüte des Musiktheaters. Aus dem Nanxi entstanden neue lokale Gesangsstile *Qiang*, die man als *Nanqu* (südliche Arien) klassifizierte. Mitte der Ming-Zeit hatten sich 4 Hauptstile herauskristallisiert: *Haiyan(qiang)*, *Yiyang(qiang)* in *Jiangxi*, *Yiyao(qiang)* und *Kun(qiang)*. Der *Kun qiang* (= *Kunqu*) aus den Kunshan-Bergen in Jiangsu paßte mit seiner langsamen, zierlichen Melodik perfekt zu Versen im *Wu*-Dialekt, wurde oft zu eleganten Tänzen ausgeführt und dominierte v.a. bei der Gentry.

Das Repertoire umfaßte bald große Dramen mit 50-60 Szenen (z. B. „*Päonienpavillon*“), die man zu Tempelfesten im Freien über mehrere Tage lang komplett aufführte. Erst in der späten Ming-Zeit kam die Praxis auf, nur einzelne Szenen zu spielen (da man die Stücke alle kannte). Mit der Zeit wurden *Einakter* zur Norm - im Gegensatz zum langen Süd-Drama.

Das Kunqu als Synthese aus Zaju und Nanxi

Die ursprünglich schlichte, weiche Nanxi-Musik wurde dann von *Wei Liangfu* (zw. 1522-1573) unter Einbeziehung nördlicher und südlicher Melodien zur reich verzierten, melismatischen Melodik der „*vom Wasser polierten Weisen*“ reformiert. Als erster übernahm sein Musikkonzept um 1579 *Liang Chenyu* mit „*Huanshaji*“ (Gaze waschen), dessen Erfolg dieses Konzept zur Norm werden ließ. Die Kunqu-Oper ist somit die Synthese aus Yuan-Zaju, aus dem viele Libretti stammen, und Nanxi. Kunqu und die spätere Pekingoper (ab 1790) entnehmen beide ihre Stoffe älteren Balladen, Erzählungen und Romanen, wie „*Geschichte der Drei Reiche*“ mit den populären Helden *Guan Yu*, *Liu Bei* und dem Bösewicht *Cao Cao* über die Kämpfe der Teilstaaten *Wei*, *Wu* und *Shu*, oder aus „*Die Räuber vom Liangshan-Moor*“, „*Xiyouji*“ (Reise nach dem Westen mit Affenkönig *Sun*

Wukong) und *Yangjiajiang Yanyi* (*Die weiblichen Generäle des Yang-Familie*, die für die Nördlichen Song gegen die Liao fochten), aus denen man im 19. Jh. abgeschlossene Episoden (bis 1^h) als Libretti nahm.

Zensur gibt es seit der Ming-Zeit

Die meisten erhaltenen Yuan-Zaju-Libretti wurden erst am Beginn der Ming-Dynastie voll ausgearbeitet, da diese eine strenge Zensur einführte, die die Texte überprüfte.

- So empfahl 1412 ein Hofbeamter Gefängnis für alle, die Libretti besaßen, in denen Könige und Weise getötet wurden. Und der Kaiser befahl: *„Alle Stücke und Arien müssen den Beamten innerhalb von 5 Tagen nach der Proklamation dieser Verordnung zum Verbrennen übergeben werden. Tötet alle Personen und deren Familien, deren Sammlungen danach noch solche Werke enthalten.“*

Der 1.Ming-Kaiser *Hongwu* (reg. 1368-98) nutzte das Zaju, um neokonfuzianistische Ideen (= Synthese aus den Klassikern und dem Taoismus) zu propagieren. Der Ming- und Qing-Dynastie diente zwar die Oper zur Verbreitung staatsreuer Ideale, sie verboten aber Stücke, in denen man Kritik an der Dynastie vermutete. Auch nach 1411 gab es viele Edikte, v. a. gegen Stücke aus dem Roman *„Die Räuber vom Liangshan-Moor“*. Die 1777 eingesetzte Zensur-Kommission prüfte bis 1782 über 1000 Titel. Vorwand war die angebliche Unmoral (Prostitution, Homosexualität) der Schauspieler, die immer den niedrigsten Sozialstatus hatten. Trotz seiner Theaterbegeisterung war auch Kaiser *Qianlong* (geb. 1710) für strenge Zensur und verbot Ehefrauen den Besuch öffentlicher Theater in Beijing. Das Verbot galt bis in die letzten Regierungsjahre Kaiser Guangxu's (1875-1908), *dann befahl die Qing-Regierung*, die hohe Reparationen an das Ausland zahlen mußte, *daß die Beijinger Bürger ins Theater gehen und diese ausverkauft sein mußten. Deshalb erlaubte sie Frauen den Besuch, denn dann mußte die ganze Familie sie begleiten*. So füllte sich der Staatssäckel mit Steuern. Frauen mußten aber getrennt von den Männern sitzen. (Xu Chengbei: 25)

Im 13./14.Jh. hatte es noch gemischte Theatertruppen gegeben, die Trennung in Frauen- und Männer-Truppen (am Kaiserhof Eunuchen) erfolgte ab der Ming-Zeit und galt bis 1930. Im 14.Jh. spielten Frauen Männer-Rollen und *vice versa*, die berühmtesten *Dan*-Darsteller waren alle Männer: auch *Mei Lanfang* war Frauendarsteller *Dan*. Noch heute gibt es trotz gemischter Truppen Hosenrollen und umgekehrt.⁽¹²⁾ In Shanghai, Tianjin und Wuhan gab es bis 1949 noch *„Nueling“* (weibliche Freudenhaus-Truppen). (Xu Chengbei: 75)

Obwohl die Mongolen das Theater liebten, gab es wegen Unmoral ein Verbot von Lehre und Aufführung des Zaju. Alle Verdikte blieben meist wirkungslos, wie Wiederholungen der Erlässe belegen: der Ming-Kaiser *Hongwu* verbot 1369 die Teilnahme von Schauspielern an Beamtenprü-

fungen, was der 1. Qing-Kaiser *Shunzhi* 1652 erneuerte. 1770 wurden sogar Söhne und Enkel von Schauspielern ausgeschlossen.

Die Gentry als Sponsoren und Träger des Kunqu

Das Kunqu wurde von der *Gentry* gefördert, die für Privataufführungen „*Tanghui*“ oder „*Tanghuixi*“ für Familienfeste Operntruppen, gelegentlich eine *ad hoc*-Truppe aus einzelnen Künstlern, entweder im Haus, in einem Gildenhause oder Restaurant für 1 (zumindest ½) Tag engagierte, oder sich Privattruppen hielten. Die Veranstalter wählten das Programm, z. T. spielten sie selbst mit und auch die Frauen des Hauses waren zugelassen. Die Aufführung fand bei einem Bankett statt. (Xu Chengbei: 103f.) Dies setzte sich in der *Qing*-Zeit (= *Manchu*-Dynastie) bis Mitte des 19. Jhds (in den Provinzen) bzw. bis 1949 (in Beijing) fort.

In der *Qianlong*-Ära finanzierten Händler aus Yangzhou und Händler-Gilden in Kooperation mit Kommunen in SW-Shanxi, O-Shaanxi, N-Henan, W-Shandong und SW-Hebei zahllose Theaterbauten vor Tempeln. Sie fungierten als Mäzene für Aufführungen bei Tempelfesten, um die Pilger auf die mit dem Tempel assoziierten Märkte zu locken (nach Tanaka Issei).



Qing-zeitliche Gentry-Bühne (Kunqu-Museum Suzhou) (Foto: RMB)



Bühne eines großen Gentry-Gehöfts in Shanxi (Foto: RMB)



Guanyin-Tempelbühne in Changzi, Shanxi (Foto: RMB)



Ming-Tempelbühne *Shuijingtai* im *Jinci*-Tempel, Taiyuan, Shanxi (Foto: RMB)

Die traditionelle chinesische Gesellschaftsstruktur unterscheidet sich insofern von der des europäischen Mittelalters, als neben der Grundsicht aus Bauern und Handwerkern, dank des früh übernommenen konfuzianischen Bildungsideals, die Oberschicht nicht dem eher bedeutungslosen Adel entstammte, sondern von *Literati* der *Gentry*, einer gelehrten zivilen Beamtschaft, gebildet wurde, die sich aus Großgrundbesitzer-Sippen rekrutierte, die reich genug waren, eine klassische Bildung zu erwerben und ihre Söhne, wenn sie Kreis- und Provinzprüfungen bestanden, zur kaiserlichen Beamtenprüfung in die Hauptstadt zu senden. Wesentlich war nicht zuletzt, daß - anders als im Abendland, wo die adeligen *Militärs* dominierten - durch Trennung in *höberrangige zivile* (incl. Justiz-) *Beamte* und *nachrangige Militärs*, die Bürokratie auch am weit entfernten Kaiserhof die eigentliche Macht ausübte. (Dynastiewechsel gab es in der Regel nur durch erfolgreiche Volksaufstände.) Da Kreishauptleute und Provinz-Gouverneure derselben *Gentry* angehörten und man vor Ort gesellschaftlich eng miteinander verkehrte, blieb man bei den Karrierechancen unter sich. Auch der überregionale Handel (Salz, Getreide, Stoffe, usw.) wurde trotz niedrigen Prestiges von jüngeren Söhnen oder Nebenlinien der großen Clans kontrolliert. Ebenso gehörten Taoisten und Äbte landbesitzender buddhistischer Großklöster meist der *Gentry*-Schicht an. Hatten in der Yuan-Zeit viele *Literati* die Beamtenlaufbahn verschmäht und für ihren Lebensunterhalt lieber Dramen verfaßt, änderte sich dies mit Wiedereinführung des alten Prüfungssystems durch die Ming. Sie schufen auch sogleich ein Kastensystem, das den sozialen Aufstieg der

Schauspieler verhindern sollte.⁸ Allen anderen Klassen war öffentliches Singen und Musizieren verboten. Es gab eine strenge Trennung in *Hof*, *Privattheater* und *öffentliche Aufführungen auf Tempelbühnen in den Dörfern*.⁽¹³⁾ Die *Privataufführungen* gewannen an Bedeutung, lösten sich aus „volksnahen“ Zusammenhängen und wurden ein differenziertes Ausdrucksmittel von Literaten und Gentry. V.a. im SO, in Jiangsu und Zhejiang, hielten sich durch den Wirtschaftsboom reich gewordene Kaufleute und Beamte eigene Privattruppen für Familienfeste und zu ihrer und ihrer Gäste Unterhaltung, die *Chuanqi* (Romanzen) bzw. *Nanqu/Nanci* (südliche Oper) spielten, aber nicht ganze Stücke (bis 60 Szenen), sondern nur Schlüssel-szenen daraus, was für das Publikum unproblematisch war, da es alle Stücke kannte.⁹ Das setzte sich in der *Qing*-Zeit bis Mitte des 19. Jhds fort: 4 Einakter pro Abend wurden zur Norm. Private *Kunqu*-Truppen setzten sich meist nur aus Männern zusammen, es gab aber auch reine Frauen-Truppen (Kurtisanen). *Wandertruppen*, die bei Tempelfesten und in Teegärten auftraten, waren rein männlich. *Frauen-* und *Knabentruppen* in Gentry-Haushalten hatten ein begrenztes Repertoire, meist romantische Stücke je nach Vorliebe der Herrschaft, professionelle Truppen hingegen ein möglichst großes, inclusive militärischer Stücke (Wong 2002: 293f.).

Im Gegensatz zur Yuan-Zeit waren in der Ming-Zeit die Dramatiker fast ausschließlich *Literati*. Nur wenige kamen aus der Unterschicht, nicht zuletzt wegen der strengen Zensur. Es entstanden *Autorenkollektive* aus allen Berufsgruppen, inclusive professioneller Schauspieler. So konnten sich trotz Zensur und Privilegien der Literati die *unterprivilegierten Schauspieler* in anonymen Kollektiven verstecken und zugleich den gebildeten Amateuren die notwendigen praktischen Theater-Kenntnisse vermitteln. Schreiben von *Chuanqi*-Libretti war ein beliebter Zeitvertreib der *Literati*, die die literarischen Schwierigkeiten der Versunterlegung zu den *Qupai* als intellektuelle Herausforderung ansahen, und vom 16.-18.Jh. wurden etwa 1500 Stücke verfaßt. Im 19.Jh. wurden nur wenige geschrieben, von denen meist Exzerpte als Einakter aufgeführt wurden. (ebda.)

Zur **1.Krise** kam es, weil viele Manchu-Kaiser ein Faible für einfache Lokalopernstile hatten, die dadurch populär wurden: Zum 80.Geburtstag von Kaiser *Qianlong* kamen 1790 die „4 Anhui-Truppen“ nach Beijing und verschmolzen Lokaloper und *Kunqu* zur „Peking-Oper“ *Jingxi*. Mit Tanaka Issei nimmt man heute an, daß die „4 Anhui-Truppen“ aber nicht bei den Festlichkeiten am Hof auftraten (weil sie der Kaiser zuvor auf seiner Visitationsreise in den Süden gesehen hatte), sondern daß sie von reichen

⁸ Diese mußten sogar spezielle Kopfbedeckungen tragen.

⁹ Große Stücke wurden gedruckte Lese-Dramen (Treter in Emmerich: 232f., 251ff.).

Kaufleuten in ihre Gildentempel (es gab ca. 360) in der Hauptstadt eingeladen wurden und dort auftraten. Außerdem beherrschten sie auch den Kunqu-Stil (der in der *Jiangnan*-Region bei der dort sehr reichen Gentry verbreitet war).



Qing-Illustration (ca. 1700) zum 63.Kap. des Romans „*Jinpingmei*“ (Blumen in Goldenen Vasen) mit *Kunqu*-Aufführung in einem Gentry-Haus (in Mackerras 2001: 646)

Zur **2.Krise** des Kunqu kam es, als der fundamentalistische *Taiping*-Aufstand 1851-64 die Gentry, die traditionellen Mäzene, in der Kernregion *Jiangnan*, in *Zhejiang* und *Jiangsu* - entmachtete (Mackerras 1990: 33). Aber in *Beijing*, *Nanjing*, *Suzhou*, *Hangzhou* und *Shanghai* überlebte das Kunqu,¹⁰ während andernorts Lokalopern-Stile populär wurden.

Von der 4.Mai-Bewegung (1919) zur Reformoper

Starke westliche Musikeinflüsse gab es schon der Kolonialzeit im 19.Jh. und v.a. um 1900 durch die christliche Mission, Militärmusik westlichen Stils und durch das moderne Schulsystem. Nachhaltig geblieben ist v.a. letzteres, da es von den chinesischen Reformern Ende des 19. Jhds selbst propagiert wurde. Diese hatten in Japan, später in Amerika und Europa studiert und waren der Meinung, die traditionelle chinesische Musik sei feudalistisch, provinziell, minderwertig und primitiv. Am 4.Mai 1919 lösten Studentendemonstrationen an der Peking-Universität eine nationale Erweckungsbewegung gegen den Westen aus, die zur Selbstanalyse der eigenen kulturellen Werte führte: man verwarf die traditionelle Musik als Resultat der alten Gesellschaft und forderte eine moderne, „nationale“ Musik. In Universitäten und Städten wurden Musikgesellschaften und Amateur-Clubs (auch für die Oper) gegründet, u.a. um Schriftquellen herauszugeben und sie zu studieren. 1916 (1919) gründete der in Leipzig promovierte *Xiao Youmei* (1884-1940) ein Musikinstitut an der Peking-Universität. Er forderte eine vom Westen inspirierte Musik mit nationalen chinesischen Charakteristika. *Er selbst kannte keine traditionelle chinesische Musik und wußte nichts über sie.* An der Peking-Universität gab es auch ein Konservatorium, das zwar nebenbei chinesische Musik unterrichtete, aber nur wenig Interesse hervorrief. V.a. lehrte man westliche Musik und -theorie. Die *National Music Reform Society* hingegen wollte westliche und chinesische Musik verschmelzen. 1929 wurde, wieder von *Xiao Youmei*, das *Shanghai-Konservatorium* nach europäischem Vorbild ausschließlich für westliche Musik gegründet. (Wong 2002: 379-390)

Bis heute werden an beiden Konservatorien v.a. westliche Musik und Kompositionstechnik (auch Avantgarde), sowie westliche Instrumente (Klavier, Streichinstrumente) unterrichtet. Größten Wert legt man - auf unsere Frage nach ev. Kooperation mit deutschen Hochschulen - auf Orchester- und Chorleiter-Ausbildung, die in Deutschland erfolgen soll. Mit Aufführungen ausgewählter westlicher Konzertmusik (z.B. Mozart, Beethoven, Schubert, nicht aber Brahms, und Bruckner) glaubt man v.a. eine kulturelle Anerkennung im Westen zu erlangen.

¹⁰ Die 1.Pekingopern-Aufführung in Shanghai war 1867. Bald bildeten sich 2 Schulen, die „*Peking*“- und die „*Shanghai*“-Schule. (Xu Chengbei: 19)

Private und staatliche Förderung 1921-1966

Im Süden wurde 1920/21 in Suzhou von prominenten Politikern, lokalen Kaufleuten und Gelehrten um den Aristokraten *Bei Jinyou* das *Kunqu Chuan Xisuo* („Institut des Erbes und der Praxis der Kun-Opernaufführungen“) gegründet, das bis 1930 existierte und danach in Shanghai von dem Industriellen *Mo Ouchu*, dem Star-Musiker *Xu Lingfang* und anderen Enthusiasten gefördert und weitergeführt wurde, in dem die letzte Generation professioneller *Kunqu*-Darsteller mit *Zhou Chuanying*, *Wang Chuansong*, *Zhu Guoliang* und *Yu Zhenfei* (1902-1993) als Lehrer wirkte. Ca. 70 Söhne armer Familien aus Suzhou und Shanghaier Waisenhäusern wurden als Stipendiaten aufgenommen und erhielten auch eine Schulbildung. 1923 traten sie erstmals auf und nahmen aus Verbundenheit mit der Schule *Chuan* in ihre Namen auf. Seither nannte man sie „*Chuanzibei*“ (Erben der Chuan). Nach 3 Jahren Grundausbildung hatten sie etwa 200 Einakter einstudiert. In den beiden Folgejahren perfektionierten sie ihr Training, traten aber schon in Städten am Unterlauf des Yangtze auf. 1924 endeten die Auftritte mit der Bombardierung der Städte durch die Japaner. Die in der Schule Gebliebenen bildeten 1926 eine professionelle Truppe, die regelmäßig im Shanghaier Vergnügungspark *Daxijie* (Große Welt) auftrat. Kostüme und Ausstattung hatte *Mo Ouchu* gespendet. Mit der japanischen Invasion wurde die Truppe 1937 aufgelöst und die Mitglieder verstreuten sich über ganz China oder starben im Bombenhagel. (Wong 2002: 294). 1939 gingen 6 Künstler unter der Führung von *Zhou Chuanying* nach Zhejiang, wo sie 1955 die *Zhejiang Kunqu Truppe* wiedererrichteten und das Stück „*Shiwuguan*“ (15 Geldschnüre) einstudierten.



Zhou Chuanying



Wang Chuansong

Nach 1921 wurde von der KPCh nach sowjetischem Vorbild eine „proletarische“ Musik der Massen gefordert, wobei anerkannte Künstler nach den neuen ideologischen Kriterien die bäuerliche Kultur verfeinern und

verbessern sollten. Die Musik sollte vom Volk ausgehen und sich aus traditionellen Formen ideologisch korrekt weiterentwickeln. **Die traditionelle Oper hatte und hat seit jeher unter den Bauern auf dem Land ihr wichtigstes Publikum.** Mit der japanischen Invasion 1937 wurde dies in ein patriotisches Fahrwasser gelenkt und als Propaganda zum nationalen Widerstand gegen die Okkupation eingesetzt, was auch viele Anhänger der 4.Mai-Bewegung in ihr Lager umschwenken ließ. Wichtige Daten dazu waren das *Yan'an Forum über Literatur und Kunst* der KPCh im Mai 1942, wo *Mao Zedong* zwei Reden hielt und nach der Gründung der Volksrepublik der *Kongreß über traditionelles Musiktheater* Nov.-Dez. 1954, bei dem man zwar inhaltliche Reformen beschloß, Theatertechnik und traditionelle Bühnenformen aber unangetastet ließ. Man gründete viele Theaterschulen (auch für *Kunqu*). Eine experimentelle Phase folgte.⁽¹⁴⁾

Zhou Enlai und *Mao Zedong* setzten sich persönlich für den Erhalt des Kunqu (*Shanghai* 1954-1966; 1977-) ein, nachdem sie in Beijing am 17. Mai 1956 die Aufführung der klassischen Kunqu-Oper „*Shiwuguan*“ (15 Geldschnüre) der „*Chuanzibei*“-Truppe aus Hangzhou besucht hatten: ⁽¹⁵⁾ deshalb heißt es „*Ein Stück hat einen ganzen Dramenstil gerettet.*“



Premier *Zhou Enlai* und die „Erben“-Truppe von „15 Geldschnüre“ (1956)



4 Szenen aus „15 Geldschnüre“ (1956) ↑↓



Seither gilt Zhejiang als Neubeginn des Kunqu nach der Befreiung. Als Professoren der „Schule für traditionelles Theater“ in Shanghai lehrten sie die

- *Sbi*-Generation (nach 1949) mit 26 Mitgliedern, darunter *Wang Shiyu*, *Wang Fengmei* und *Lin Weilin*. Diese erlebten schwere Zeiten.
- Die *Sheng*-Generation war Erbe des Triumphs der „15 Geldschnüre“: 60 Eleven waren 1958/59 zum Kunqu-Studium ausgewählt und 7 Jahre an der *Zhejiang Opern- und Musikschule* unterrichtet worden. Aber als sie ihre Lehre gerade beendet hatten, brach 1966 die Kulturrevolution aus und die Truppe wurde aufgelöst: nur wenige kehrten bei der Wiedereröffnung 1978 zur Bühne zurück.
- Die *Xin*-Generation begann nach der Kulturrevolution 1978 wieder mit 60 Eleven, die von Überlebenden der vorigen drei Generationen ausgebildet wurden. *Lin Weilin*, *Zhang Zhibong*, *Weng Guosong*, *Tao Tiefu* wurden 2002 gemeinsam mit dem „Award of Promotion of Kunqu-Art“ von der UNESCO und vom Kulturministerium ausgezeichnet.
- Die *Wan*-Generation ist rezent in der Ausbildung.

Nordchina: Pekinger Theatergärten am Ende der Kaiserzeit und Theaterhäuser 1911-1949 (Warlord-Periode und Republik)

Auch **im Norden** war - entgegen den Angaben in westlicher Literatur - nach 1911 (Warlord-Periode und Republik-Zeit) neben der Pekingoper das Kunqu immer noch populär: **in Beijing gab es 6 Kunqu-Truppen** (*Qingchang*-, *Xiangqing*-, *Baoshan*-, *Qingsong*-, *Hechui*- und *Xianni*-Truppe), die meist ausverkauft waren, je eine in Tianjin (*Rongqing*-Truppe) und Baoding (Hebei). Die Qualität war hoch: es gab berühmte „*Sun Wukong*“-Darsteller und -Stücke im Repertoire und das führte anlässlich der Japan-Tournee 1928 dort zu einer „Affenkönig“-Euphorie.¹¹

Die Opern um den Affenkönig *Sun Wukong* sind im 13./14.Jh. im Kunqu in Jiangsu entstanden. Sie waren in Beijing 1937-1942 besonders populär, und standen auf fast jedem Programm (Xu Chengbei: 12f.).

Beijings älteste Operntheater waren das „*Guanghelou*“ und die Bühnen einiger **Gildenhäuser** vor dem *Qianmen* (= vorderes Tor, bzw. Südtor *Zhengyangmen* des Kaiserpalasts) auf der großen Südachse. 100 Jahre zuvor spielte man auf **Tempelmärkten** - in der Innenstadt der „*Longfushu*“-Tempelmarkt im Osten, der „*Huguoshi*“ im Westen und der „*Baitashi*“ (bis 1950). Auf den Märkten spielte man auf Bretterbühnen vor einem Zelt¹²

¹¹ Beleg u.a.: ein von uns aufgezeichnetes Interview mit *Hou Shaokui* 2006 in Beijing.

¹² Beim chinesischen Neujahrsfest 1990 filmten wir in einem kurzen Ausschnitt beim Markt vor dem Konfuzius-Tempel in Beijing eine solche Aufführung, bei dem auch *Luogu*- und *Yangge*-Truppen (Stock- und Löwentänzer) auf der Straße agierten (siehe unsere DVD OM 41 „*Neujahr in Beijing*“ 1990).

„*Pingju*“ (nördliche und nordöstliche Lokaloper) mit „*Xiaoxi*“ (Kleine Dramen mit wenig Personen und Alltagsthemen), wobei alle 10 Minuten Geld eingesammelt wurde, ohne festen Preis. (Xu Chengbei: 101ff.) Vor dem Qianmen lag das Handelszentrum mit Geschäften und Märkten. Dort gab es am Straßenrand viele Theatergärten, Teehäuser, Restaurants, Garküchen und Straßenhändler; ähnlich wie beim *Tianqiao* (südlich vom Qianmen) und beim *Zhonglou* (Glockenturm). Aber das Qianmen gilt als „*Wiege der Pekingoper*“. Das hatte Einfluß auf die spätere Verwaltung der Theatertruppen: „*Shenpingshu*“ war die Behörde für Veranstaltungen im Palast, v.a. zu Festtagen und Jubiläen.¹³ In der umwallten „*Innenstadt*“ (in der die „*Verbotene Stadt*“ lag) waren Teegärten mit Theater verboten - bloß in der „*Außenstadt*“ waren sie erlaubt. In Teegärten bezahlte man nur in der vorletzten Programm-Nummer für den Sitzplatz oder Tee und Imbisse, auch wenn dort am Tag *10-12 Stunden* Oper gespielt wurde (nie in der Nacht). Man hörte nur nebenbei zu, während man sich miteinander unterhielt. Erst nach 1905 zahlte man für die Aufführung.

Jeder Theatergarten hatte eine Pforte mit dem Namen des Etablissements. Die quadratische Bühne aus Holz und Stein ragte auf 3 Seiten in den Raum hinein und hatte 4 Säulen an den Ecken. An den beiden vorderen hingen 2 Reimsprüche, an der Stirnseite war eine geschnitzte, mit Löwen oder Lotosblüten verzierte Balustrade, an der geschnitzte Figuren hingen. Die Theatergärten waren schmutzig, die Bühne nackter Boden. Die Zuschauer saßen auf langen Bänken davor und rechts und links an den Seiten. Man saß einander gegenüber und drehte sich nur zur Bühne um, wenn eine Szene das Interesse weckte. In den Gärten gab es einen „*Aufsichtstisch*“ mit einem Befehlsstab auf einem Ständer, an dem ein bewaffneter Büttel saß, der gegen freie Konsumation, an Festtagen auch gegen Geschenke und Geld, für Ordnung zu sorgen hatte.

Erst 1911 (Ende der Kaiserzeit) wurde vor dem Qianmen das erste richtige Theater mit Drehbühne, Vorhang und Bankreihen, gebaut, dann nach westlichem Vorbild das *Kaiming*-Theater, mit nummerierten Einzelsitzen in Reihen. Damit endete die Zeit der Theatergärten. Man klebte vor dem Eingang gelbe, später rosafarbene Plakate an, mit Angaben zur Truppe, den Stars und der Aufschrift „*Neue Vorführung auch bei Wind und Regen*“ und stellte einige Requisiten (Waffen oder zivile) hin, machte aber keine Angaben zum Stück.

In den 20-30er-Jahren gab es als Beijinger Theater das „*Guanghelou*“ und „*Huale*“ am Qianmen, „*Guangdelou*“, „*Sanqingxiyuan*“, „*Qinglexiyuan*“ in

¹³ Im 8. Jahrhundert gab bereits die Behörde „*Jiaofang*“ am Kaiserhof, die für Gesangs-, Musik- und Tanz-Unterricht, später auch für die Oper verantwortlich war. (ebda.: 97)

der Liangshijie-Straße, „*Zhonghexiyuan*“ in Xizhushikou Diyiwutai, sowie „*Kaimingxiyuan*“ und „*Huabeixiyuan*“. Da das Spielverbot für die Innenstadt bereits aufgehoben war, gab es im Ostteil das „*Jixiangjueyuan*“, im Westteil in Xidan das „*Halfeixiyuan*“ und auf der linken Chang'an-Strassenseite das „*Changandaxiyuan*“ und „*Xinxinxiyuan*“. In *Liulichang*¹⁴ gab es beim *Hepingmen*-Tor die nur 250m lange *Yansboushijie*-Fußgängerstraße (an der Süd-Nord-Achse), an der entlang sich ein „*Beijing-Konzentrat*“ des Alltagslebens entwickelt hatte,¹⁵ wo viele Schauspieler wohnten.¹⁶



Wandbild des *Liyuan*-Gildenhauses in Beijing zur Republik-Zeit
(Foto des Mei Lanfang-Museums, in Xu Chengbei: 26)



Mei Lanfang als *Du Liniang* in der Kunqu-Oper „*Mudanting*“ (Foto des Mei Lanfang-Museums)

¹⁴ Es war früher das Viertel der Hinrichtungsstätten. Dort ist jetzt noch die *Beifang Kunqu Juyuan*-Truppe untergebracht.

¹⁵ Bei nur 104 Hausnummern gab es 101 Läden und Werkstätten.

¹⁶ Xu Chengbei: 18, 21ff., 95, 106f., 109f.

Leider hat der Ruhm von *Mei Lanfang* als „Superstar der *Pekingoper*“¹⁷ bei Brecht, Stanislawski und allgemein im Westen, dazu geführt, daß man zwar anmerkte, er hätte „auch“ den Kunqu-Stil beherrscht, doch wurde übersehen, daß er weit über die bloße Übernahme von Kunqu-Melodien hinaus, zusammen mit Kunqu-Truppen und -Stars wie *Han Shichang*, *Yu Zhenfei*, *Hou Yongkui* in klassischen Kunqu-Stücken wie „*Mudanting*“ auftrat, wie Bühnenfotos beweisen:



Han Shichang und *Mei Lanfang* spielen gemeinsam Kunqu (in Xu Chengbei: 129)

¹⁷ Nach chinesischen Theaterexperten heute war Mei Lanfang keineswegs ein Vertreter der klassischen Aufführungspraxis der Pekingoper, sondern ein Reformator, der u.a. realistische Bühnenbilder und Requisiten statt der stilisierten einführte.



Mei Lanfang und Kunqu-Großmeister Yu Zhenfei in „Geschichte der Weißen Schlange“

Schließlich liegt ein weiterer *Beweis für die Kontinuität der nördlichen Kunqu-Tradition* von 1911 bis zur Kultur-Revolution mit der DVD historischer Aufnahmen der *Beifang Kunqu Juyuan* vor. Mit anderen Worten: auch in Beijing war nach 1911 *parallel* zur Pekingoper das Kunqu lebendig und keineswegs ausgestorben. Kunqu galt als vervollkommnete Opernform, sie hatte Wert und Stil. Rhythmus und Melodik waren der Maßstab für alle späteren Opernstile. So spielte 1790 die *Sanqing*-Truppe, die erste der „4 *Anhui-Truppen*“, aus denen die Pekingoper entstand, in Beijing neben „*Huabu*“ (Anhui-Oper) und „*Han*“ (= Hubei)-Lokalopern im *Bangziqiang*-Stil auch *Kunqu* und trat damit in den über 360 Gildenhäusern auf. (Xu Chengbei: 15, 126) Warum man im Westen das nicht zur Kenntnis nahm, bleibt rätselhaft: vielleicht war man zu sehr von der Modernisierung und Verwestlichung der *4.Mai-Bewegung* (u.a. mit Einführung des Sprechtheaters) fasziniert. Diese war in der Republik als „*fortschrittliche*“ Kulturpolitik zwar gefördert worden, wurde aber bloß von einer dünnen Schicht im Westen ausgebildeter Intellektueller und nationalistischer Studenten und fast ausschließlich in größeren Städten getragen⁽¹⁶⁾ und *entsprach offenbar keineswegs dem Geschmack der breiten Bevölkerung, die bis heute weiter an den traditionellen Opernstilen hängt*, wie unsere Beobachtungen belegen. Oder hält man im Westen nur jene modernen chinesischen Schriftsteller für reprä-

sentativ, die das traditionelle Theater als „*primitiv und nicht zeitgemäß*“ verachten? Sonderbar ist, daß weder in Taiwan noch in der VR China (wo man bloß die Pflege des Kunqu *im Süden* angibt) *publizierte*¹⁸ Untersuchungen zum *nördlichen* Kunqu am Beginn des 20. Jhds vorliegen.

3. Krise: 10 Jahre Kulturrevolution und Wiedergeburt

Die 8 „Yangbanxi“ (Modell-Stücke) 1964-1976

1963 hatte das Kulturministerium befohlen, daß Theatertruppen nur mit neuen Dramen mit gegenwartsbezogenen Sujets und Arbeitern und Bauern als Helden 1964 am Nationalen Theaterfestival teilnehmen durften. 37 Stücke wurden in 218 Aufführungen gespielt. In der Kulturrevolution 1966-1976 war dann das alte Theater gänzlich verboten, viele berühmte Künstler wurden verfolgt und in den Selbstmord getrieben. Nur die 8 „Yangbanxi“-Modellopern „*Zhiquweihushan*“ (Geschichte vom Ausrotten der vorrevolutionären Räuber), „*Hongdengji*“ (Geschichte vom Kampf der Bahnarbeiter gegen die japanischen Aggressoren), „*Shijiabang*“ (Geschichte vom Kampf der Armee und Volksmassen unter Führung der KPCh im antijapanischen Krieg), „*Haigang*“ (Geschichte von täglicher Arbeit und Leben der Hafendarbeiter), „*Qixibaibutuan*“ (Geschichte einer Schlacht der chinesischen Freiwilligenarmee gegen die USA im Korea-Krieg), das Ballett „*Hongseniangzijing*“ (Das rote Frauenbataillon), „*Baimaonue*“ (Das Mädchen mit den weißen Haaren) und die „*Shijiabang*“-Symphonie wurden in ganz China gespielt und in den Medien gesendet. Das Orchester enthielt auch westliche Instrumente. Die in den 50er- und 60er-Jahren Geborenen kannten nur die 8 „Yangbanxi“ und lernten deren Arien auswendig. Somit war die ganze Generation der 50-Jährigen von der eigenen Tradition abgeschnitten. Bis 1978 waren dann diese Stücke ihrerseits verboten, doch derzeit gibt es eine Tendenz der Rotgardisten-Generation, dieses Repertoire wieder aufzuführen. (Xu Chengbei: 112ff.)

Seit 1978 machten die Kunqu-Truppen langsam wieder auf und versuchten zu retten, was noch zu retten war: 1981 veranstaltete das Kulturministerium mit den 16 Überlebenden der *Chuan*-Generation zur Feier ihres 60-jährigen Kunqu-Bühnenjubiläums ein Wochenend-Festival in Suzhou, zu dem viele junge Kunqu-Studenten kamen, um an Workshops und Vorführungen der alten Meister teilzunehmen. 1982, beim 2. *Kunqu*-Festival in Suzhou traten dann diese Schüler auf, wobei die *Chuan*-Generation Ehrengäste waren. 1985 gab das Kulturministerium einen „*Erlaß zum Schutz und zur Wiederbelebung des Kunqu*“ heraus, 1986 wurde ein „*Gui-*

¹⁸ Nach Mitteilung eines Kunqu-Experten 2006 in einem Liebhaber-Zirkel in Beijing ist eine ältere Quellenstudie bisher nicht zum Druck freigegeben worden.

ding Committee of Vitalizing the Kunqu Opera“ und 1987 die „China Kunqu Opera Art Study & Research Society“ gegründet.

Die Pseudo-„Avantgarde“-Version des „Päonienpavillons“

1988 sollte im Lincoln Center New York „*Mudanting*“ (Päonienpavillon) als Höhepunkt des Sommerfestivals unter Leitung eines sinoamerikanischen Regisseurs von der *Shanghai-Kunqu-Truppe* als sinoamerikanische Koproduktion gespielt werden. Aber nur wenige Wochen davor erhielt die Truppe keine Ausreisegenehmigung, da die Kulturbehörde in Shanghai die Modifikationen des Regisseurs für „feudalistisch, abergläubisch und pornographisch“ erklärte. So wurde 1998/99 eine „Avantgarde-Version“ unter der Regie des Broadway-Regisseur Peter Sellars mit einem internationalen Team und einer neuen Partitur im *New Age*-Stil in New York, Wien, Paris, Berkeley produziert, die ein Fiasko wurde (Wong 2002: 295f.). Meines Erachtens wäre es tolerierbar (aber überflüssig) gewesen, diese *Musical-artige* Bearbeitung,¹⁹ die musikalisch und darstellerisch völlig dilettantische Sänger aufführten, als „Modernisierung“ zu bezeichnen. Völlig unakzeptabel aber war, daß in Vorspann und Interview die Fassung als „Rekonstruktionsversuch einer ausgestorbenen Operntradition“ vorgestellt und gerechtfertigt wurde.

Die Situation von 1978 bis zur Gegenwart

Die jetzige Situation ist gekennzeichnet durch eine heftige Diskussion in privaten Liebhaber-Klubs (z.T. mit Amateursängern), die Ansichten vertreten, die von historisierend-„musealer“ Aufführungspraxis bis zur westlichen Modernisierung reichen. Sie werden auch von den Stars besucht.

Opernliebhaber und Amateure



Amateur-Opernliebhaber „*Piaoyou*“ im *Ritan*-Park, Beijing 2005 (Foto RMB)

¹⁹ In der Sammlung Brandl gibt es den Mitschnitt der 53-teiligen TV-Fassung, die mit Unterstützung der UNESCO vom europäischen Sender ARTE ausgestrahlt wurde.

„*Piaoyou*“ sind Vorführungen von (pensionierten) Amateurspielern und Liebhabern, die einzelne Rollen oder Stücke oft mit beachtlicher Qualität spielen können, sich aber meist auf den Gesang beschränken. Begleitet werden sie in der Regel von *Jinghu* (hohe Fiedel) oder *Erhu*, *Sanxiang* (3-saitige Langhalslaute) oder Mondlaute, gelegentlich auch von einer *Bangu* (Klapper-Trommel). (Xu Chengbei: 105f.) Meist spielen sie in Pavillons in öffentlichen Parks. Eine haben wir 2005 im *Ritan*-Park beobachtet (s. Foto). Viele bilden Gesprächskreise: 2006 besuchte Zihui Wu in Beijing eine Kunqu-Runde, wo der alte Aufführungsstil diskutiert wurde.

Auch in den Theaterzeitschriften und in der Kulturpolitik streitet man über Modernisierungen in Richtung westlicher *Grand Opéra* mit neuen Libretti (Bearbeitungen westlicher Klassiker: Shakespeare, Goethe, etc.), Bühnenbildern nach dem Vorbild europäischer Operninszenierungen (Bayreuth der 80er-Jahre) und westliche Bühnentechnik (Laser-Shows im Broadway-Stil),²⁰ über z.T. simpel harmonisierte Kunqu-Melodien, größeres Orchester (Violinen, Celli) mit Dirigent²¹ im Orchestergraben statt auf der Bühne, versus klassischer Praxis: „*Kunqu ist wesentlicher Teil der Identität und Kulturgeschichte Chinas und soll bewahrt bleiben*“ bis „*Man soll erst die klassische Kunqu-Praxis wieder perfektionieren, bevor man neue Wege geht!*“ auf traditionellen Bühnen. Wie die Diskussion ausgeht, ist noch offen: außer Wenzhou haben *alle* Truppen wenigstens ein modernes Stück im Repertoire. Vielleicht dokumentierten wir 2004-06 eine Wende der Tradition.

Ein Musiker betonte, das Kernproblem sei, daß seit Gründung der *Konservatorien* in *Shanghai* und *Beijing* alle Professoren im Westen oder von westlichen Lehrern ausgebildet worden wären und deren Thesen an die künftigen Musiklehrer weitergäben. Diese lehrten sie an den Schulen und so werde die Jugend in einer pseudowestlichen Theorie ausgebildet, *weil man die traditionelle chinesische Musiktheorie und -praxis nicht beherrsche*, oder für minderwertig („*nur einstimmig*“) halte: erst seit westliche Forscher chinesische Musik studierten, ändere sich die öffentliche Meinung, denn „*In China wird das Eigene erst geschätzt, wenn sich das Ausland dafür interessiert!*“⁽¹⁷⁾

- *Mehrstimmigkeit* kann man als „*heilige Kub*“ *eurozentrischer* Musikästhetik bezeichnen: ihre Regeln sind psychoakustisch keineswegs universal und historisch nur für das 18.-19.Jh. und rezente Schlager verbindlich.²² Und für das chinesische Musiktheater ist

²⁰ 2006 gab es vernichtende Kritiken über die mit Laser-Effekten garnierte und musikalisch stark modernisierte große Inszenierung der Kunqu-Truppe in Hangzhou, die aber von der Provinzregierung mit viel Geld unterstützt wurde.

²¹ 2005 hatten alle Kunqu-Truppen zumindest ein Violoncello, das in traditionellen Arrangements aber nur die Melodie tief-oktavierend verdoppelt.

²² Auch *westliche* Opern zeichnen sich nicht eben durch *Polyphonie* aus: sie sind eher einfach (Donizetti, Rossini, Verdi) bis flächig-harmonisch (Lortzing, Wagner, Puccini).

Polyphonie sinnzerstörend, *weil Melodie und Text kognitiv eine Einheit bilden*: da die Gesangsmelodie im Duktus dem Verlauf der Sprachtöne folgen muß, um den Text verstehen zu können, stiftet eine von der Theorie geforderte gegenläufige Baß- oder 2.Stimme semantisch nur Verwirrung.

Es ist richtig, daß Kunqu-Texte für moderne Chinesen mit den vielen Metaphern und literarischen Anspielungen nur schwer verständlich sind, aber die Sujets sind nach wie vor populäre Romane und historische Geschichten, die alle seit Jahrhunderten kennen. Das Verständnis der Texte erleichtern *bei allen Opernaufführungen* (auch Lokalopern) seitlich der Bühne projizierte Untertitel (recte: *Seitentitel*) in Leuchtschrift, die dank der Verbreitung von Laptops heute per Textprogramm abgerufen werden (1986-94 noch über Dia-Projektionen).

Neben Auslandstourneen sind als Leistungsanreize *Wettbewerbe* auf Provinz- und nationaler Ebene wichtig, in denen nicht nur die *10 besten Theateraufführungen* (aller Stile) eines Jahres prämiert werden, sondern auch die Einstufung der Künstler nach Qualitätsklassen (höchste ist A) erfolgt und provinzspezifische und nationale Preise (höchster ist der *Meibua-Pflaumenblüten-Preis*) vergeben werden: diese sind sowohl mit Aufführungen, als auch mit finanziellen Zuschüssen für die Truppe verbunden.

Im Gegensatz zu Peking- und Lokaloperntruppen, die sich seit *Deng Xiaoping's* Wirtschaftsreform selbst erhalten müssen, haben die Kunqu-Truppen noch das Privileg der „*eisernen Reisschüssel*“, d. h. sie sind in ihrer Existenz staatlich gesichert (Mindestgarantie). Nach der UNESCO-Nominierung und dem Weimarer Erfolg fördert das Kulturministerium das Kunqu und versprach, sich auch finanziell an Europa-Tourneen zu beteiligen. Auch die Stadt Beijing sagte der *Beifang Kunqu*-Truppe zu, ihr Budget wesentlich zu erhöhen. Zusätzlich wurden *100 Auftritte im Jahr* in Hochschulen und Gymnasien des Inlands garantiert und die Truppe soll ein Theater im traditionellen Stil erhalten.

Kunqu in TV, AV-Medien und Literatur 2004-06

In allen Provinzen gibt es einen TV-Kanal, der ganztägig Opern sendet: entweder Opernfilme oder Aufzeichnungen aus einem Theater. Morgens und Mittags gibt es Einführungen in Gesangs- und Instrumentalformen.

Trotz intensiver Suche (incl. Nachfrage im Chinesischen Theaterinstitut) gab es Ostern 2004 *kein Kunqu-Video* (VHS,⁽¹⁸⁾ DVD) oder CDs, 2005 aber waren DVDs fast aller Truppen erhältlich, z.T. in Eigenproduktionen: ausschlaggebend für das neue Interesse am Kunqu war die UNESCO-Einstufung (die alle Truppen in PR-Heften und am Theater-Eingang abgebildet haben) und eventuell der Erfolg *unserer Einladung der Beifang Kunqu-Truppe nach Weimar*, bzw. der DVDs der Beijing-Aufnahmen (Orbis Musicarum 86A/B & 91), die die Truppe von uns erhalten

hatte. In Musik-Shops gibt es jetzt auch historische Aufnahmen auf DVD von *Mei Lanfang* u.a. berühmten Stars, sowie Karaoke-DVDs für Amateur-Sänger mit Bühnenszenen. 2006 stellten wir eine weitere Zunahme an Kunqu-VCDs und DVDs in China fest, sowie eine große Zahl neuer Kunqu-Literatur (neue Bücher, Reprints alter Ausgaben) aus den Erscheinungsjahren 2001-2005: sowohl in China wie in Taiwan.

Die Rolle der Schauspielerfamilien und das traditionelle Lehrer-Schüler-Verhältnis

Aufführungspraxis und Gesangsstile wurden immer schon über mehrere Generationen von alten Meistern gegen Ende ihrer aktiven Laufbahn *bis heute mündlich überliefert*, bis Mitte des 20. Jahrhunderts in den Schauspielerfamilien, wie in der *Hou*-Familie aus Hebei, die den nördlichen Stil pflegt, wo Großmeister *Hou Shaokui*, 70, Ehrentitel: „*lebender Guangong*“, in 3. Generation (Großvater war *Hou Yicai*, dessen Bruder *Hou Yitai*, sein Vater war *Hou Yongkui* 1911-1981, sein Onkel *Hou Yushan* 1893-1996) bei Vater und Onkel gelernt hat und nun seine Tochter unterrichtet.

„Für Schauspieler sind zwei Arten Beziehungen wichtig: die zwischen Lehrer und Schüler und die Familienbeziehungen.“

Sie sind aber eng miteinander verbunden und dürfen nicht getrennt betrachtet werden: Auch bei der Eheschließung achtete man in den 20er und 30er-Jahren darauf, ob der Partner aus einer Künstlerfamilie stammte, einerseits weil die Schauspielerfamilien gesellschaftlich relativ isoliert waren, andererseits weil man sich anderen Berufen durchaus überlegen fühlte, aber auch weil man die letzten künstlerischen Feinheiten nicht an Außenstehende verraten wollte. Heiratete eine Tochter jemanden, der einen anderen Beruf ausübte, hatten die Eltern Schuldgefühle. (Xu Chengbei: 76f.) Dabei spielen aber sicher auch die seit der Ming-Zeit geltenden Berufsverbote (s.o.) für Schauspieler eine Rolle: Der niedrige Status der Theaterfamilien bedeutete, da man eine Frau nach dem Ruf ihrer Familie bewertete, dadurch auch, daß die Tochter in der Schwiegerfamilie nicht geachtet wurde, meist nur Nebenfrau werden konnte, oder nur in eine schlecht beleumundete Familie einheiraten konnte.¹⁹

Weil künstlerische Feinheiten traditionell immer von Generation zu Generation in der Familie als Geheimnis, bzw. in der (Familien-)Truppe durch die Meister selbst weitergegeben und -entwickelt wurde, werden diese von den Jüngeren besonders respektiert. Es heißt heute noch:

„*Wer einen Tag als Lehrer jemandem etwas beigebracht hat, der muß von ihm lebenslang wie ein Vater behandelt werden!*“

Wenn man aus einer „*Shijia*“ (Schauspielerfamilie) kommt, wird man von vielen betreut und umsorgt. Andernfalls muß man *in einem öffentlichen Akt*

einen berühmten Meister als Lehrer anerkennen: vor dem Meister und seiner Frau, dessen Meister, und den anderen Schülern des Meisters muß man einen feierlichen *Kotau* (= tiefe Verbeugung) machen. Dann wendet sich der Meister seinerseits mit der „*Zuoyi*“-Geste (traditioneller Bittgruß mit beiden Händen vor der Brust), an alle Anwesenden, *seinem Schüler Fürsorge angedeihen zu lassen*. (Xu Chengbei: 78ff.)

Der Schüler lebt im Haushalt des Meisters und hatte für ihn und seine persönlichen Bedürfnisse zu sorgen, v.a. wenn dieser sehr alt war. Als Belohnung wird ihn dann der Meister von Zeit zu Zeit in die Geheimnisse seiner Kunst einweihen. (Siehe das Interview von Herrn *Xu Dajun* über seinen *Dizi*-Lehrer, der ihm erst in den letzten Jahren seines Lebens, als er allein war und Herr Xu als einziger ihn täglich versorgte, die hohe Kunst des *Kunqu-Dizi*-Spiels beibrachte.) Schüler eines berühmten Meisters zu sein, war und ist nicht nur eine wichtige Referenz in PR-Unterlagen (z.B. in Beilagen, die wir bei den Truppen erhielten), auch alter Stars, die selbst schon Schüler haben. Der Meister übernahm (und übernimmt) auch die Verpflichtung, die verborgenen Talente des Schülers zu entdecken, diese zu entwickeln und seine Karriere zu fördern. Auffallend ist, daß nach einer Phase des institutionalisierten Unterrichts in staatlichen Elite-Opernakademien (v.a. in Beijing und Shanghai, incl. der dort lehrenden Altmeister), wir beim *Kunqu*-Nachwuchs beobachteten, daß nach Fortbildung in der Truppe durch pensionierte Altmeister (Berater) und Spezialkurse, zu denen die Truppe ihre Jungstars schickt, die private Lehrer-Schüler-Beziehung alten Stils wieder an Boden gewinnt.

„*Jue*“ (Star einer Rolle) wird ein Schauspieler mit Parade-Rollen durch seine künstlerische Anziehungskraft auf die Zuschauer, gepaart mit einer Erneuerung der Darstellungskunst. Damit werden die wirklichen Meister auch zum Vorbild für ihre Nachfolger und u.U. schulebildend, sowohl in ihrer Bühnendarstellung, als auch bei Ausgestaltung der Gesangsmelodie. Die verschiedenen Schulen sind nicht nur auf bestimmte Rollentypen spezialisiert, sondern auch auf Stücke. (Xu Chengbei: 78ff.): s. die Ehrenbezeichnungen „*lebender Guangong*“ (*Hou Shaokui*), *Lei Ziwei* (Chenzhou) als „1. Bein des *Kunqu*“, oder *Cai Zhengren* (Shanghai) als „*legitimer Nachfolger Yu Zhenfei's*“, usw.

Traditionelle Operausbildung im „*Xiban*“-System

In einer traditionellen Opernschule lernen die Schüler 8 Jahre lang durch Nachahmung der Lehrer und werden im Verlauf des Unterrichts je nach Begabung speziell gefördert. Am Ende sind es nur einzelne, die als besonders begabt gelten. Es folgt „*Xiban*“, die Weiterbildung in der Truppe bei deren alten Meistern. *Xiban*-Truppen (auch spezialisierte *Wen*- und *Wu-Xiban*) waren meist Mitglieder einer Familie, waren professionell und

hatten in der Regel ein großes Repertoire, um möglichst viele Auftraggeber bedienen zu können. Sie waren Wandertruppen, wohnten in Zelten, mußten die Reisen selbst bezahlen und hatten eigene Sitten und Bräuche.

Dann entstand ein neues System: *Eine Truppe bildete sich um einen Star*, der einen eigenen Bühnen- und Musikmeister und die Leitung hatte, die Proben leitete und sich an der dramaturgischen Einrichtung der Stücke und am musikalischen Arrangement beteiligte. Alles war auf diesen Star zugeschnitten. Es gab eine strenge Hierarchie: der „*Banzhu*“ (= Direktor) war für Ausbildung, Anstellung von Lehrern (die mit ihm einen Vertrag hatten), Belohnung und Bestrafung der Truppe zuständig, sowie für den Einkauf von armen Kindern als Schüler. (Xu Chengbei: 95ff.)

Die Xiban, die in einer Stadt Fuß gefaßt hatten, schlossen Verträge mit dem jeweiligen Theater: welche Truppe wann und wo auftrat, regelte ein Spielplan. Die Verträge zwischen Theatern und Truppen waren relativ fest geregelt. Die Vorstellung begann um die Mittagszeit und dauerte bis Sonnenuntergang. **In der Nacht wurde nie gespielt.** Das Programm, das vorher nicht bekanntgegeben wurde, war dreiteilig: das 1. Stück hieß „*Zaozhou*“, das 2. „*Zhongzhou*“, das 3. „*Dazhou*“, das vorletzte „*Yazhouxi*“. Erst unmittelbar vor der Vorstellung wurden die Titel der Stücke ausgehängt. Wichtiger war, *welche Truppe spielte.* (Xu Chengbei: 100f.)

Die Entwicklung von öffentlichen Theaterschulen „*Keban*“

Um 1900 entstanden 2 große „*Keban*“-Theaterschulen für den alten Stil, die „*Xilianchengshe*“ (später in „*Fulianchengshe*“ umbenannt) von *Ye Chunshan* und die „*Wenwuqingyi*“ von *Yu Zhenting*, die viele berühmte Darsteller hervorgebracht haben. In den 40er-Jahren gründete man viele Provinz-Keban, in Beijing die berühmte „*Rongchunshe*“ von *Shang Xiaoyun* und die „*Mingchunshe*“-Schule von *Wusheng Li Wanchun* und in Shanghai die „*Chinese Theater Academy*“ von *Jiao Juyin* und *Jin Zhongsun*. Die Ausbildung in den Xiban war regulärer und fachspezifischer als in den Keban, die nach einem festen Lehrplan vorgingen und auch solide Grundschulkenntnisse vermittelten, aber auch alte Meister als Lehrkräfte für jede Klasse hatten. 1950 schuf man in Beijing die erste nationale Theaterschule, das *Zentrale Versuchssopernhaus*, die später in *Chinesische Theaterschule* umbenannt wurde. Viele Altmeister der *Xilianchengshe* wurden dort Lehrer. 1978 erhielt sie den 1. Rang-Status als *Chinesisches Theaterinstitut*. (Xu Chengbei: 97ff.)

„The government invested money in establishing professional troupes that would maintain and enhance the various regional forms. It set up and paid for training schools to foster a new generation of performers. It persuaded ‘old artists’ to use their talents to reconstruct arts that were dying out and to work in the training schools, The social status of actors of the regional opera was even lower than in Beijing opera, and the CCP tried to improve their position, lionizing such stars as the *Kunqu* actor YU ZHENFEI ...“ (Mackerras 2001: 662f.)



Großmeister *Yu Zhenfei* im Kreis seiner Schüler

Zur Kunqu-Ausbildung heute

Für die Kunqu-Ausbildung gibt es in Beijing und in Shanghai je zwei Akademien und eine „*Academy for Performing Arts*“ der Provinz Jiangsu in Nanjing: in Beijing das *China-Konservatorium Beijing* (= nur eine allgemeine Opernschule) und in der *Akademie für Traditionelles Theater* im Hauptstudium. Die Grundausbildung in der Opernschule dauert 6-7 Jahre und dann noch 3-5 Jahre mit zunehmender Spezialisierung für Kunqu. Seiteneinsteiger (aus Lokalopernschulen) sind möglich,²³ aber selten. Man kann auch direkt auf die Opernschule gehen, aber die Regel ist eher, daß „*von der Truppe ausgesuchte begabte Kinder*“ von der Truppe empfohlen und für eine Kunqu-Karriere ausgebildet werden: bei ihren Auftritten in den Schulen (Touren in die Provinzen) suchen die Truppen nach interessierten Kindern, die sie bei Zustimmung der Eltern⁽²⁰⁾ auf eine Opernschule schicken und die Ausbildung dort mitbetreuen. *Entscheidend ist das letzte Jahr*: dann sucht die Truppe die *Jahrgangsbesten* aus und schult sie durch pensionierte *alte Meister* in der Truppe weiter. Wer nicht übernommen wird, hat nur die (geringe) Chance einer Selbstbewerbung oder muß den Beruf wechseln: er hat dann bloß das allgemeine Abitur.

Die alten Meister bilden den fortgeschrittenen Nachwuchs in ihren Truppen aus, wobei Schüler aus anderen Truppen gegen Bezahlung der entsendenden Truppe gute Nebeneinnahmen bedeuten. So bietet die

²³ Z.B. war die Vizedirektorin der Beifang-Truppe, Frau Yang, ursprünglich in einer Folklore-Truppe tätig.

Shanghai-Truppe (v.a. wegen des Altmeisters *Cai Zhengren*) gegen gutes Geld Fortbildungskurse für Nachwuchskräfte anderer Kunqu-Truppen an:²⁴ 2006 trafen wir dort Herrn *Wang Zhenyi* von der Beijing-Truppe.

In Kunqu-Kreisen heißt es: „10 Jahre dauert die Lehre, von 25-35 ist man Nachwuchs, den Höhepunkt hat man mit 45 Jahre, dann wird man Lehrer.“: Die

1. Generation (*Mei-Lanfang*, *Han Shichang*, *Hou Yongkui/Hou Yushan*, u.a.) lehrte die
2. Generation, die bis 1937 (Japanische Invasion) aktiv war, diese lehrte ab 1956 (Beginn der staatlichen Förderung) die
3. Generation, die bis zur *Kulturrevolution* (1966-76: Auflösung der Truppen) ausgebildet wurde, aber bis 1978 nicht auf der Bühne aktiv war. Sie lehrte, sofern sie auf die Bühne zurückkehrte, die
4. heutige (30-45-jährige) aktive Generation und bildet den
5. Nachwuchs aus (gezielte staatliche Förderung seit 2002).

Gelegentlich holt man Gaststars aus anderen Truppen, aus Nanjing oder Shanghai. Z.B. lieh sich die *Beifang Kunqu*-Truppe *Ke Jun*, den *Wenwusheng*-Star der Nanjing-Truppe für die Inszenierung des großen *Nanxi*-Stücks aus dem 14.Jh. „*Ist es falsch als Sohn einer Königsfamilie, professioneller Schauspieler zu werden?*“ aus (siehe die DVD ISBN 7-88301-163-4) und 2006 gastierte Frau *Wei Chunrong* (Beifang Kunqu-Truppe) in Shanghai für die Gesamtaufführung von „Halle des Ewigen Lebens“.

Qupai-Bearbeitung und Einstudierung (Xu Dajun)

Xu Dajun (geb. 1936 in Shanghai) ist musikalischer Leiter und *Dizi* (Flöten)-Meister im *Beifang Kunqu Juyuan*. Er begann 1958 als *Dizi*-Spieler im Kunqu, nachdem er die anfangs beabsichtigte Sängerkarriere wegen einer Verletzung aufgeben mußte. Er gilt als bester *Dizi*-Spieler aller Kunqu-Truppen und als kompetenter Kenner der *Gongchepu*-Notation, der klassischen Musiktheorie und traditionellen Aufführungspraxis. Er kritisierte, daß zwar die Ausbildung der Kunqu-Darsteller von den Kulturbehörden gefördert werde, nicht aber *Dizi*-Spieler und *Luogu*-Meister, von denen viele aus Folklore- oder Lokalopertruppen kämen und die verfeinerten Spielweisen (Spezialeffekte) des Kunqu-Stils nicht beherrschten. Sein Lehrer, einer der berühmtesten Kunqu-*Dizi*-Meister, war bis 1956 Bankangestellter und wurde 1956 mit Gründung der *Kunqu-Schule in Shanghai* dort *Dizi*-Lehrer. Er war schon von Yu Zhenfei's Vater entdeckt worden und hatte Yu und Mei Lanfang oft begleitet. Xu Dajun hatte ab 1958 bei ihm allgemein *Dizi* gelernt, ohne daß ihm sein Meister die Spezialeffekte gezeigt hätte. Erst im hohen Alter, als Xu den Meister zuhause betreute, lehrte er ihn die besonderen Spielweisen für bestimmte Ausdrucksnuan-

²⁴ Angeblich aber buchstabengetreu nur das, was im Vertrag dezidiert verlangt wurde.

cen.²⁵ Der Dizi-Spieler ist auch meist der musikalische Bearbeiter, der alle Qupai und die Gongchepu-Notation beherrschen muß. Herr Xu, der 2007 in Pension ging (und nur mehr bei besonderen Anlässen spielt), will ein Lehrbuch zur korrekten Bearbeitung der *Gongchepu-Qupai* schreiben (das 1.Kapitel erhielten wir als Manuskript), um die Tradition an spätere Generationen weiterzugeben, wobei er noch lebende alte Sänger als Berater einbeziehen möchte: da deren Erinnerungen sich z.T. widersprechen, „*sei es aber nicht einfach*“. Nach Prof. Qu war Xu *Dizi*-Spieler der panchinesischen Auswahltruppe für Taiwan: „*Wenige können Gongchepu-Notation lesen, aber außer ihm kann sie heute keiner mehr richtig bearbeiten.*“ Durch die *Heptatonik im Norden* und *Pentatonik im Süden* und wegen des unverzichtbaren Einhaltens des Sprachtondukus, der in nördlichen *Bei-qu*- und südlichen *Nanqu*-Texten verschieden ist, sind die Qupai-Modelle unterschiedlich zu übertragen. Für die Sprachtonmuster der Verse muß man die *vorgegebenen Melodien* verwenden und darf nur Texte klassischer Libretti mit dazu passender Silbenzahl, Formantstruktur und Sprachtonmustern unterlegen, wenn man sie aus der alten Notation in die heutige Zifferntabulatur *Jianpu* überträgt und dies macht man für jedes Instrument und jeden Sänger gesondert. Die Jianpu-Fassung ist aber selbst nur die invariable Dimension der Melodie, alle anderen wichtigen Details (= pragmatische Dimension des Qupai) singt jeder Sänger anders und auf seine Weise. Die Jianpu-„Rohfassung“ arbeitet man daher mit den vorgesehenen Darstellern unter stilistischer Beratung durch die alten Meister der Truppe im Detail aus und studiert sie mit ihnen ein.

Die Truppen bringen *pro Jahr* meist *ein großes Stück* (ein voller Abend: 2-3h) heraus, wofür die Sänger fest bestimmt werden. Die Schlüssel-szenen werden Schritt für Schritt einstudiert und im Vorjahr als Einakter aufgeführt (und eventuell umgearbeitet). Zugleich wird aus solchen Einaktern ein Standard-Repertoire für Engagements zusammengestellt, aus dem der Auftraggeber ein Programm nach seinen Wünschen zusammenstellt, wenn er das große Stück nicht will. Ist das große Stück präsentabel, wird es ungekürzt (2-3 Abende) gespielt und Kritiker und Experten eingeladen, um es zu begutachten. Das gilt v.a. für Libretto und Gesamtdramaturgie. Danach wird es weiter bearbeitet und der Text gekürzt, bis es nach Expertenmeinung perfekt für einen Abend ist und dann meist für die jährliche Wahl der 10 besten Stücke eingereicht wird.

²⁵ Herr Xu führte uns im Interview 2006 einige vor, die wir auf Video aufzeichneten.

Verluste in der stilistischen Vielfalt seit 1978

Sicherlich haben die personellen Verluste in der Kulturrevolution und der Rückgang der Zahl der Truppen zur Reduktion verschiedener Stil-„Schulen“ und zur „hybriden“ Vereinheitlichung und Dominanz der Süd-Stile (Zentrum Shanghai) geführt. Junge Eleven werden in den Opernschulen neben Kunqu in Peking-Oper ausgebildet, wodurch aus dieser Elemente in die Kunqu-Praxis eindringen, doch zeigen die Interviews mit den alten Meistern, daß bereits um 1920 Kunqu- und Pekingopernsänger abwechselnd in beiden Gattungen auftraten (z.B. Mei Lanfang).

Ein weiteres Defizit gibt es nach *Xu Dajun* und Herrn *Gu* aus Suzhou (79-jähriger Altmeister und Schüler Yu Zhenfei's, der einer Gentry-Familie entstammt und sein Familienpalais als „*Kunqu-Museum*“ stiftete) in der instrumentalen Begleitpraxis, weil viele der Cheftrommler aus Volksmusik- oder Regionaloperensembles kämen, den „sparsameren, dezenteren“ *Luogu-Stil des Kunqu* nicht kennen und daher Pekingoper-Luogu spielen.

„Früher gab es keine (*Gongchepu*-)Notation für das *Kunqu-Luogu*: jede Truppe hat die *Qupai* nach eigenem Gutdünken rhythmisiert.“²⁶

Herr *Gu* schreibt deshalb ein Lehrbuch über das *Kunqu-Luogu*. Beiden Gewährsleuten zufolge beherrscht nur der pensionierte Cheftrommler in Nanjing noch den traditionellen *Kunqu-Luogu*-Stil.

Obwohl die Sänger die Stars der Oper sind, sind es die Instrumentalisten, besonders *Dizi*- und *Erhu*-Spieler, bzw. die Chef-Schlagzeuger, die die Theaterkunst bewahren, da sie sowohl beim Einstudieren als auch bei der Aufführung permanent Augenkontakt zu den Darstellern haben und daher neben ihren Instrumentalparts auch alle Gesangspartien und Dialoge perfekt auswendig beherrschen müssen (Mark & Zhang 2002: 395).

Ferner *fehlen kompetente Kenner im mittelalten Publikum* (die heute 50-Jährigen aus der Kulturrevolution): das Verständnis für das *Kunqu* muß neu erlernt werden. *Xu Dajun* sagte, man müsse Kinder fördern, die Interesse zeigen, um ein kompetentes Publikum heranzuziehen. Nur mit perfekten Aufführungen *und* gebildetem Publikum kann das *Kunqu* überleben.

Alle Sänger sagten, im Ausland wären Einführungsabende wichtig: man solle eine kurze Szene (z.B. im Video) vorführen und erläutern.²⁷ Durch die UNESCO-Prämierung 2001 und staatliche Förderung (*Kunqu* ist die einzige nicht privatisierte Oper) ist man aber wieder optimistisch.

²⁶ Tatsächlich kennt die *Gongchepu*-Notation für das *Kunqu* keine Rhythmus-Zeichen. Erst durch die Übertragung in die *Jianpu*-Zifferntabulaturen ergibt sich notwendigerweise eine rhythmische Festlegung!

²⁷ Dies setzten wir 2005 sofort in die Tat um: wir zeichneten auf Video wichtige Gesten eigener Wahl auf und ließen sie die Künstler erklären, was sie begeistert taten.

Zur Komposition der *Qupai*-Melodiemodelle

Traditionelle chinesische Opern aller Stilrichtungen haben keine eigens für sie komponierten Melodien und also gibt es auch keine namentlich bekannten Komponisten. Die Musik stammt von unterschiedlich alten Volksliedern *Ci*, die aber nur Rohmaterial sind. Während die Musik der Peking-Oper festrhythmisierte Formen (*Xipi*, *Erhuang*) verwendet, basiert das *Kunqu* auf *Qupai*, d.h. *stilisierten Melodie-Modellen zu festen Sprachtonfolgen*, die seit dem 16.Jh. kanonisiert sind und durch Melodie- und Text-Einschübe für jede Szene in der Truppe von den Sängern und Arrangeuren improvisiert, bzw. erweitert und ausgebaut wurden: Die *Ci* entwickelten sich in der Song-Zeit aus den Wurzeln der *Shi*-Lyrik der Tang-Zeit zur speziellen Kompositionstechnik: Um rhythmische Abwechslung zu erzielen, wurden in die vorgegebenen Melodien mit ihren 7-silbigen Texten und invariablen Sprachton-Sequenzen als Variation zusätzliche Worte eingefügt oder alternativ Wörter in Standard-Phrasen eliminiert. Um so entstehende Lücken zu füllen, kürzte man entweder die Melodie, oder verlängerte die Melodietöne. Man kombinierte sogar Melodiephrasen verschiedener Lieder, um neue zu kreieren und transformierte komplette Melodien in andere tonale Modi. Zugleich wurden die zur Tang-Zeit bis zu 30 Sätze langen Suiten auf maximal 10 reduziert und so kompakter. (Lam 2001: 643f.)

- *Jiang Kui* (1155-1221) gilt als bedeutendster Komponist solcher Suiten, wie das heute noch populäre „*Yangzhouman*“ (Lied von Yangzhou). Er notierte seine Vertonungen (die einen Eindruck der Song-Musik vermitteln), in einer Vorform der *Gongchepu*-Notation mit 18 exakten Tonhöhen-Zeichen und rhythmischen Zusatzzeichen.

Neben *Ci* führte man in der Song-Zeit *Changzhuan*-Kunstlied-Suiten zu Flöte, Trommel und Klapper auf, die aus Vorspiel, mehreren Liedern im selben Modus (oder 2 Lieder alternierend) und Coda bestanden (ebda.). Die Tendenz der Song-Zeit, einzelne Lieder in Großformen mit einem gemeinsamen Modus zu integrieren und zusammenzufassen, wurde dann zu einem fundamentalen Prinzip der chinesischen Musik,⁽²¹⁾ dem *Qupaiti*-System, einer Sequenz vorgegebener Melodiemodelle im selben Modus, die sich als Blöcke für ausgedehnte Strukturen, v.a. für Musikdramen, die bis zu 50 Szenen umfassen, hervorragend eigneten. Die Melodiemodelle, die aus unterschiedlichsten Quellen (Volkslieder, Tang- und Song-Suiten, *Ci*-Gedichte und *Changzhuan*) stammten, konnten mit ihren melodischen, rhythmischen, Reim- und Phrasen-Strukturen auf unterschiedliche Texte und Ausdrucksgehalte angepaßt werden (ebda.). Im *Qupaiti* (auch *Paizi* = Standard = „*named song, labelled tune*“) als der Basis der Verknüpfung von Melodie und Text,⁽²²⁾ steht die Melodie im Zentrum: Der Bearbeiter sucht sich aus dem Corpus vorgegebener Melodien, die mit Mustertexten

immer gleichbleibender Sprachton-Sequenzen überliefert sind, das zum Ausdruck der Szene passende *Qupai* und formuliert oder modifiziert (v.a. mit Synonymen und Homonymen) seinen aktuellen Text so, daß dessen Sprachmelodie zur Musik paßt (*Tianci* = „Verse einfüllen“). Die gesungenen Melodien unterscheiden sich nur durch Verzierungen und eingefügte Silben, die einen anderen Sprachduktus als der Textprototyp haben, was insgesamt neue Melodiekonturen ergibt. Dabei sind regionale (Dialekt-) Unterschiede zu berücksichtigen.⁽²³⁾ Viele Phrasen sind an sich kurz, $\frac{1}{4}$ und $\frac{1}{8}$ gemischt, in ruhigem Tempo mit charakteristischen Schlagfolgen (*Ban*). Sie *assoziiieren bestimmte Ausdrucksmodi* und haben eigene Namen. Bekannte *Qupai* sind bis zu 68, 60, 52, 30 Beats lang, werden aber durch Variation zu großen *Taoqu*-Suiten erweitert: *Bianzhouti* durch extensive rhythmische Variation, *Xunhuanti* als Zyklus. Dabei wechselt ein Haupt-*Qupai* mit anderen (in gleichem Tempo und Modus) entweder *rondo*-artig ab, oder nach der Einleitung kehrt ein introduktionsartiges Modell (*Hetou* = Kopf) von Zeit zu Zeit immer wieder, unterbrochen von alternativen Elementen und mit Coda *Weisheng* am Schluß. Oder es alternieren 2 feste mit variablen Zeilen. Eine andere Suite ist *Lianzhuiti* aus *Qupai*-Ketten im selben Modus, die immer schneller werden. (Thrasher 2002: 237ff.) *Qu*, *Yan* und *Luan* sind Basisstrukturen im Song-*Nanxi*, die *accelerando* verziert gespielt werden und Refrains und Codas haben. (Lam 2001: 640)

Bei *Qupai*-Melodiemodellen gilt als Hauptregel: „*Das Wort wird geleitet und fixiert durch die Melodiegestalt!*“ Da neben Vokalen und Konsonanten der *Tonfall* der gesprochenen Silben für den Wortsinn unverzichtbar ist, muß die *Sprachtonfolge* jedes Textes dem *Melodieduktus* (in der *Richtung*, *nicht* im Intervall) entsprechen, basierend 1. auf dem Anfangskonsonanten, 2. auf dem einfachen Endvokal/-diphthong und 3. auf dem *Sprachtonfall*:

- a) beim Tonfall „hoch-eben“ (*yin ping*) werden eine/mehrere Nachbarstufe(n) darüber oder darunter eingefügt: c-d-c, c-a-c, d-e-c, c-a-g-c;
- b) beim Tonfall „steigend“ (*yang ping*) wird eine Stufe aufgestiegen: c-d;
- c) beim Tonfall „fallend-steigend“ (*shang sheng*) werden 2 aufsteigende Stufen hinzu gebunden: c-d-e;
- d) beim Tonfall „fallend“ (*qu sheng*) treten 3 Stufen abwärts hinzu: c-a-g-e.

Für Diphthonge und komplexere Silbenstrukturen gelten analoge Regeln. Das Endergebnis ist immer ein Kompromiß, da man oft ein synonymes Wort wählt, das besser zur Melodie paßt. So bleibt das Wort-Ton-Verhältnis eins der schwierigsten und artifiziellsten Techniken im Kunqu.⁽²⁴⁾

Man unterscheidet den weichen, melismatischen Süd-Stil *Nanpu* mit akzentuierten Verzierungen auf fast jeder Stufe in rein *pentatonischen* Modi (z.B.: c-d-e-g-a), und den dramatischeren, syllabischer rhythmisierten Nord-Stil *Beipu* mit 7-stufigen Skalen (= zentralasiatischer Einfluß, z.B.

c-d-e-f#-g-a-b-c)²⁸ und wechselnden Metren. Seit langem mischt man beide Stile - die jeweilige Herkunft der *Qupai* ist eher Nebensache.

- *Zhu Quan* (1378-1448), 17.Sohn des 1.Ming-Kaisers, veröffentlichte einen Leitfaden für Zaju-Dramatiker *Taibeizheng Yinpu* („Tafel der korrekten Klänge der Großen Friedens-Ära“), wahrscheinlich 1429-1448 verfaßt. Er enthält 689 Titel von Opern, eine Zusammenfassung der Lyrik herausragender Dramatiker und als Tabelle *335 Melodien in 12 Modi* (= alle 12 Töne des *Lilü*-Systems), wobei zu jeder Melodie ein Libretto als Muster für die richtige Silbenzuordnung angegeben wird.
- Den *Qupai*-Kanon stellte *Shen Jing* (1553-1610) aus Wujiang/Jiangsu im *Nanjiu Gongpu* („Vollständige Tafel der südlichen Prosodie“) auf, das zum theoretischen Schlüsselwerk wurde. Er legte ohne Rücksicht auf die Dialekte, dogmatisch für alle Weisen des Süd-Theaters zu den vorgegebenen Melodietonfolgen eine optimal damit harmonisierende Modell-Textstrophe mit den Sprachtönen für jede Silbe fest. Diese *Qupai* gelten als *Chouxiang* („abstrakte“ Assoziationen) für die ca. 6 Kategorien der Melodietypen des Kanons: Tanz - Kampf - Hochzeit - Begräbnis - Bankett - Rituale. Für Bankett- und Trink-Szenen gibt es instrumentale *Qupai*. Seine „*Dramatikerschule von Wujiang*“/„*Schule der Prosodieregeln*“ war zwar tonangebend für den Rest der Ming-Zeit, aber nicht alle folgten ihr, auch *Tang Xianzu* (1550-1617) aus Linchuan/Jiangxi nicht, dessen „*Mudanting*“ (Päonienpavillon) man noch heute spielt. Neben diesem größten Dramatiker Chinas waren *Ruan Dacheng* (1587-1646) und *Wu Bing* (gest. 1646) berühmte Ming-Librettisten.

Die Kunqu-Kompositionstechnik basiert auf dem *Quqiang* (*Qu*-Gesang): jede Oper besteht aus einer Anzahl Einzelmelodien, zusammengefaßt in einem dreiteiligen Zyklus *Lianqu* („Melodie-Fäden“) aus a) vokalem Vorspiel, b) Liedzyklus und c) vokalem Nachspiel (z. T. mit Finale): a) und c) sind frei-rhythmisch/metrisch, der Liedzyklus b) ist metrisiert, das Nachspiel endet ritardando. Der Hauptteil b) umfaßt betitelte *Qupai*-Modelle, wobei aufeinanderfolgende modal-motivisch kontrastieren. Gemeinsam sind Melodiewendungen und Metrum, das meist langsam beginnt und dann beschleunigt (4/4→2/4→1/4).

Der *Quqiang* bremst nicht die Handlung, da er ihr eng folgt und sie weiterführt: die Arien machen keine langen poetischen Abschweifungen an Schlüsselstellen der Handlung wie in europäischen Opern, außer zur Steigerung der Spannung und Verdichtung der Atmosphäre. Sie tragen

²⁸ Die Basis ist aber immer pentatonisch: *Gong* (do) - *Shang* (re) - *Jue* (mi) - *Zhi* (sol) - *Yu* (la). Die Halbtöne der nördlichen Heptatonik werden als Zwischenstufen (1/2-Ton tiefer als die Hauptstufe), *Biangong* (si) und *Bianzhi* (fa) aufgefaßt.

zur Konzentration und Bewegung der Geschichte bei, indem sie Gedanken und Gefühle des Protagonisten den Zuhörern oder den Mitspielern übermitteln und den historisch-moralischen Hintergrund der Szene oder die Handlung kommentieren und deuten. Sie intensivieren im nördlichen Stil die Aussage des Stücks mit klarer Sprache, direkter Rede und gut verstehbar gesungen, im Gegensatz zum weichen, blumigen südlichen Stil. Gestik, Aktion und Zusammenfassungen am Szenen-Ende oder -Anfang verstärken den direkten Kontakt zum Publikum.

Die Opernmusik muß sich ferner an den Bewegungen orientieren und ist stilisiert: die Melodie an sich ist eher allgemein, normiert und modellhaft fixiert (es gibt auch stilisierte Qupai-Bewegungsmuster), muß aber für die unterschiedlichsten dramatischen Situationen variabel verwendet werden können. Nach den Qupai zu „komponieren“ (= wörtlich: „zusammenstellen“) ist sehr schwer, da es viele Regeln gibt:

- a) Eine „Strophe“ ist ein vollständiger, abgeschlossener Satz, der in der Folgestrophe nicht weitergeführt werden darf. Das gilt auch für den Rhythmus.
- b) Ein „Couplet“ hat 2 Zeilen in verschiedenen Reihen, jeder Vers hat meist 7 bzw. 10 Silben.
- c) Jeder 10-Silben-Vers wird durch Zäsuren (Unterbrechungen) in 3 Abschnitte unterteilt: 3+3+4, 3+4+3 oder 3+4+4 Silben (1 Zusatzsilbe zählt nicht). Der 1. Teil hat immer 3 Silben.
- d) Der 7-Silbler hat 2+2+3, 4+3, 2+5, 3+2+2, 3+4 oder 3+2+3 Silben (1 Zusatzsilbe zählt nicht). 5- bzw. 3-Silbler sind selten.
- e) Längen und Kürzen hängen von Ausdrucksempfindungen ab. Es gibt über 100 Qupai mit kleinen Unterschieden in Melodie und Vers.
- f) Eine feste Regel ist, daß der „Komponist“, d. h. der musikalische Bearbeiter der Truppe, in einem Satz nichts umstellen darf.

Die musikalischen Zeilen und Phrasen sind meist 5-taktig, Couplets mit 2 Zeilen pro Strophe bilden eine übergeordnete Struktur. Im Couplet heißt die 1. Zeile *Shangju* (die „obere“), die 2. *Xiaju* („untere“). Bei traditioneller Prosodie (rezitativ-artig metrisierter Sprechgesang mit betonten Sprachtönen) des *Pingze*-Systems („eben-schräg“) sind die Sprachtöne 4→4 und 1→3 *ping* („eben“), länger und stabil, die anderen *ze* („schräg, gerichtet“), kürzer und instabiler. Das ist für die Balance der Prosodie sehr wichtig und zusammen mit den Zäsuren v.a. für den melodischen Rhythmus verantwortlich. Im Reimschema folgen die letzten Silben aller 2 oder 4 Zeilen dem Reim der Schlußsilbe der 1. Zeile (*Shangju*) und sind meist *ping*. Im Gesang wird das Reimschema durch Kadenz-Floskeln am Ende einer Silbengruppe deutlich gemacht, z.B. in 7-Silben-Couplets zwischen 6. und 7. Silbe der 2. Zeile (*Xiaju*).

正宫调 (1 G)

1 2 3 - | 3 3 3 2 5 6 1 5 6 |

(唱)花 披 露, 月 有

1 2 2 1 7 | 0. (1 3. 5 2. 5 6

影, 青 灯

0) 5 3 2 3 5 | 5 5 3 2 3 5 2. 3 2 1 |

照 得 我 如 花 容 貌,

0. 1 2 3 1 6. 1 6 5 | 3 5 ||

别 具 精 神。



← Kunqu-Melodie in Jianpu-Notation und Übertragung in westliche Notenschrift (RMB) ↓

Man beachte im Beispiel die Verteilung der Textsilben auf die Melodie-Phrasen:

(4)3+3 Silben/Zeichen
 9 Silben/Zeichen
 4 Silben/Zeichen
 = 20 Zeichen

Qupai sind also spezielle Tonfolgen, die konkrete Pingze-Sprachtonmuster der Prosodie in passende melodische Konturen (meist im Quart-Quint-Umfang) überführen. Der Sprachduktus der Verse erreicht nur selten die Oktave („Böse“ rezitieren nur metrisch, ohne zu singen). Pingze bedeutet „hohe Stimmlage-Ebenmaß“ des Rhythmus im Sprachtonfall des Volksliedes im Re-(shang)-Modus. Pingze besteht meist aus Einleitung und 4 mittleren Stücken, 2 davon sind Hauptstücke: Shangju und Xiaju (z.B. abwechselnd Frau nach oben, Mann nach unten) (M. Liu 1974: 65).

Musikalisch haben Qupai die Form Instrumentalvorspiel → Gesang = 1. Textzeile Shangju → instrumentales Zwischenspiel → Gesang = 2. Textzeile Xiaju. Shangju und Xiaju der Basismelodie Jibendiao werden je nach Länge des Texts wiederholt oder variiert, wobei die Melodiesegmente den Textzäsuren oder Silbengruppen entsprechen: Stabile Elemente der melodischen Pattern von Shangju und Xiaju sind oft nur 2 oder 3 Töne, die ohne jede Variation am Beginn und am Ende von Shangju und Xiaju auftreten und so die Identifizierung von Text und Musik ermöglichen.

Shangju enden auf Nebentönen und zeigen damit die Unvollständigkeit der Melodie an, *Xiaju* enden auf stabilen Tonstufen. Die Schlußwirkung wird durch eine Kadenz-Formel (etwa auf der 7.Silbe) verstärkt. Vorbereitung und Auflösung am Ende kann (je nach Schule) ein Ton oder eine kurze Melodiefloskel aus mehreren Tönen sein.

Qupai werden permanent nach dem Variationssystem *Bianzhan* variiert:

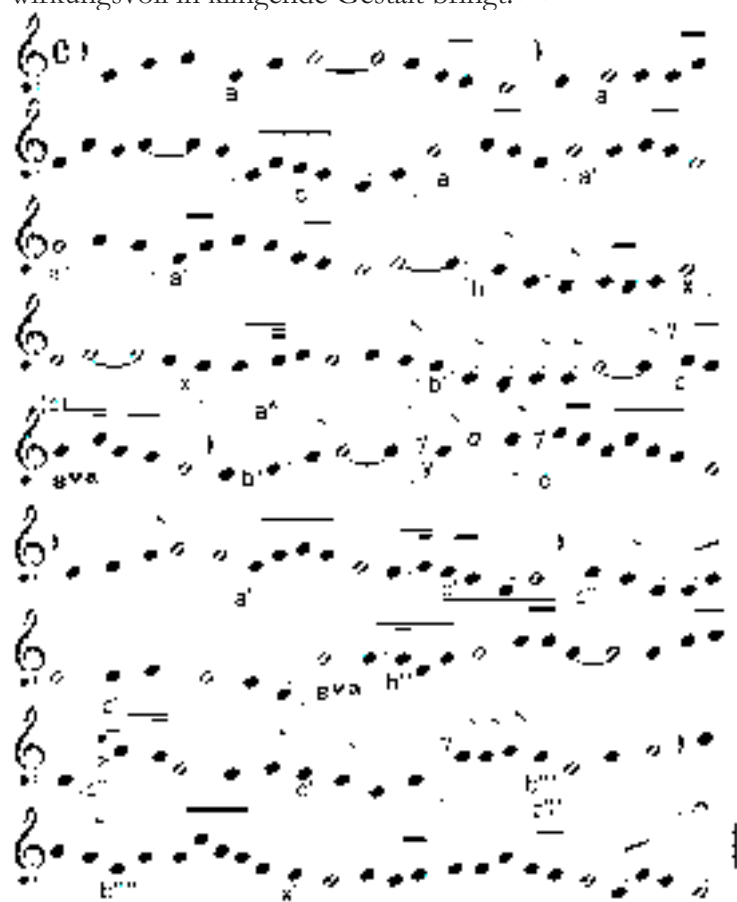
- a) **modale Variation** (*Diaoxing Bianzhan*): trotz gleichen Duktus wird mit dem Wechsel in einen anderen pentatonischen Modus die Lage von Sekunden und Terzen geändert: ferner können *Bian*-Stufen (eingefügte Stufen) Umspielungen der pentatonischen Hauptstufe sein, oder sie vertreten (*Jiezi* = „geborgter Ton“):

2 = gr. Sekund
3 = kl. Terz
4 = Quart
5 = Quint

- b) *Banshi Bianzhan* (**Tempo-Variation**): ein schnelles *Kuaiban-Qupai* wird zum langsameren *Zhongban* oder *Manban*. Das ergibt neue rhythmische Unterteilungen (schwache *Yan*-Schläge) und durch eingefügte Töne (*Jiahua* = „Blumen hinzufügen“) neue Melodiekonturen: es ist somit mehr als nur Verzierung.
- c) *Runshi Bianzhan* (**strukturelle Variation**): nach dem Vorstellen des Qupai wird dessen thematische Struktur, zuweilen auch die Reihenfolge von Phrasen und Zeilen, variiert. Modus und Metrum bleiben unverändert. (Thrasher 2002: 234ff.)

Variiert wird meist in mittleren Abschnitten der *Shangju* oder *Xiaju*-Zeile (*Yiqu Duoyong*: multiple Verwendung einer Weise). Eingeschobene Silben unterstreichen den Textinhalt oder bilden rhythmische Variationen. Sie treten am Beginn oder Ende einer Zeile oder zwischen Zäsuren auf, bzw. manchmal nach abrupten Silben, um eine fortlaufende Melodie zu garantieren. Verzierungen sind meist die Nachbartöne der Hauptstufe, Lücken zwischen *Shangju* und *Xiaju* werden durch kurze instrumentale Zwischenspiel-Figuren überbrückt (Tsao Penyeh: 262ff.).

Wegen dieser und anderer Regeln der Tonfortschreitungen ist die Textunterlegung zu den vorgegebenen melodischen Formeln diffizil. Das Erstellen einer realisierbaren Qupai-Variante bedarf der Zusammenarbeit mehrerer Spezialisten: außer dem Librettisten/Bearbeiter eines Kenners des Qupai-Kanons (= Repertoire vorgegebener Melodien), der singen können muß und fähig ist, das Melodiemodell mit dem Text in Einklang zu bringen: meist ist es ein alter professioneller Meister (*Qusbi*) oder der *Dizi*-Spieler,²⁹ weil der das ganze Melodie-Repertoire und die Variations-technik auswendig können muß, da er bei der Aufführung nur auf den Sänger blickt. Schließlich bedarf es eines guten Sängers, der die Fassung mit passenden Verzierungen und dynamischen Ausdrucksschattierungen wirkungsvoll in klingende Gestalt bringt.⁽²⁵⁾



Kunqu-Qupai-Melodie aus Tsiang Un-Kai: K'ouen K'iu [Kunqu]. *Le Théâtre Chinois Ancien*, Libr. Ernest Leroux, Paris 1932: 112 *Kouei-tche-hiang* Nr.7/42-43 (hier ohne Text); Analyse (Buchstabenindizes) von RMB:

²⁹ Sie kommen nicht aus der Literatenklasse, sondern aus Theaterfamilien.

Von der Gongchepu zur Jianpu-Notation - ein Gestaltwandel

Die Qupai wurden in *Qupu*-, bzw. *Gongchepu*-Notation aufgezeichnet (nur als Erinnerungshilfe). Heute werden diese elaborierten weiten Melodiebögen (bis 2½ Oktaven, inclusive Falsett) mit Details, die gute Sänger improvisieren, in moderner *Jianpu*-Notenschrift, einer Art Zifferntabulatur, notiert.⁽²⁶⁾ Dies hat aber eine tiefgreifende Auswirkung: Die in *Gongchepu*-Notation überlieferten *Qupai*-Melodiemodelle, die einst in beliebig erweiterbaren Varianten (inclusive der Texte, unter Berücksichtigung der Sprechttöne) *keine feste Rhythmusgestalt* haben und erst *in der Aufführung* von den Sängern konkretisiert wurden, werden nun in der modernen *Jianpu*-Tabulatur als nur mehr *eine*, vom musikalischen Bearbeiter *ausnotierte* Variante *mit festem Rhythmus in Takten* fixiert. Man lernt diese, die Instrumente spielen nach diesen Noten und die Sänger lernen danach.

Gongchepu-Zeichen für die 7 Tonstufen:	
	合 四 一 上 尺 工 凡 六 五
Gongchepu:	he si yi shang che gong fan liu wu
chin. Stufenamen:	gong shang jue bianzhi zhi yu biangong gong shang
Solmisation:	sol la si do re mi fa sol la
	5 6 7 1 2 3 4 5 6
	do re mi fa sol la si do re
	1 2 3 4 5 6 7 1 2

的財綉毬花結得絲芍藥花心事諧
 右閒空在此待我細數一遍這是碧
 自家乃杜衙內府中看守花園的花
 我揸祇候將我搭很燒刀

Textanfang mit
Gongchepu-Notation
 (= kleinere Zeichen rechts von den
 Schriftzeichen)

Kunqu-Qupai-Melodie aus „*Jiulou*“ (Der Wein-Turm), 1. Akt von „*Changshengdian*“ (Halle des Langen Lebens) von *Hong Shen* (1645-1704) in der Gongchepu-Bearbeitung von Yu Zhenfei

in *Zhenfei Qupu, Shangce/Xiace* (Opern-Notationen von Yu Zhenfei Bd.1 & 2), Shanghai Musik-Verlag, Shanghai 2002, Bd.I: 260-265. Aus Yu Zhenfei's Jianpu-Fassung übertragen von RMB.

The image displays a musical score for a Kunqu-Qupai melody, presented in Gongche notation. The score is arranged in ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a series of notes and rests, with some notes marked with a '7' above them, indicating a specific pitch or ornamentation. The score is divided into two systems of five staves each. The first system includes the word 'existieren' written below the first staff. The second system includes the word 'gva' written below the fourth staff. The notation is dense and complex, reflecting the intricate nature of Kunqu-Qupai melodies. The score concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the tenth staff.

S. 261f.

S. 262

S.263f.

S.264

The image displays a page of musical notation, numbered 49. It contains two sections of music, labeled 'S.263f.' and 'S.264'. The 'S.263f.' section consists of ten staves of music, each with a treble clef and a 7/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of 'x' and 'H' symbols placed below the notes, likely indicating specific performance techniques or fingerings. The 'S.264' section consists of three staves of music, also with treble clefs and 7/8 time signatures. This section features similar rhythmic notation and includes 'H' symbols below the notes. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.

Heutige Chinesen verstehen sicher nicht den ganzen poetischen Text, da aber Handlung und Qupai-Melodien allen vertraut sind, wird er über die Syntax verstanden: Text und Musik haben durch die Sprachtonstruktur ja gleiche Bedeutung. *Da jedes Qupai einen eigenen, festgelegten emotionalen Ausdruck hat*, löst es ein entsprechendes Gefühl aus. Durch den Rollentyp, individuelle Verzierung, die Phrasierung, Stimmgebung, rhythmische und melodische Stilmerkmale werden mit rein musikalischen Mitteln Spannung und Entspannung induziert. (nach Pan 1995: 26f.)

Nach der Kulturrevolution versucht man in China (v.a. im Süden) auch im Kunqu musikalisch neue Wege zu gehen, um das heutige Publikum anzusprechen. Man harmonisiert chinesische Volkslieder, bzw. bearbeitet westliche Dramen, darunter auch eine Episode aus *Goethe's „Wilhelm Meister“*, v. a. aber *Shakespeare-Dramen* („*Othello*“, „*Macbeth*“). In den 70er-Jahren wechselte man *bei neuen Opern* von der Qupai- zur strophischen *Banqiang*-Form der Peking-Oper (mit „oberem /unterem“ Teil), die zum „modernen Stil“ deklariert wurde. Bei der neu eingeführten *Harmonik*, für die Paul Hindemith's „*goldener Schnitt*“ Pate stand, wird „regionale“ Klangfärbung angestrebt. Stilistisch klassifiziert man Opern heute in „*Zhezixi*“ = Einakter, einzeln gespielter Auszug aus einem „*Daxi*“ (großes Stück), „*Xiaoxi*“ = kurzes Stück mit wenigen Rollen, „*Guzhuangxi*“ = Stück mit historischen Kostümen, „*Xiandaishizhuangxi*“ = Stück in Alltagskleidung, „*Xinbianlishixi*“ = neu verfaßte historische Stücke, und in „*Gemingxiandaixi*“ = Revolutionsoper. (Xu Chengbei: 47ff.)

Der Rhythmus erzeugt virtuelle Räume

Die Schlagzeuggruppe wird summarisch *Luogu* (Gongs und Trommeln) genannt und besteht in der Oper aus *Danpigu* (kleine Trommel), *Ban* (Gegenschlagbrettchen = Klapper, oder trockener Schlag auf den Holzrand der *Danpigu*), *Tanggu* (gr. Trommel), *Daluo* (gr. Gong), *Xiaoluo* (kleiner, brettchengeschlagener Gong) und *Naobo* (Beckenpaar). Der Spieler des *Bangu* (ein Musiker spielt in der Regel Klapper und Trommel) koordiniert, steuert und unterstreicht mit einem regelmäßigen Schlag im $\frac{1}{4}$ - oder $\frac{1}{8}$ -Grundmetrum *Ban* (Beat, Maß)³⁰ als Zeitgeber Tempo und Schrittmaß der Bewegungen der Darsteller und heißt „*Gushi*“ (Trommel-Meister). In Kunqu-Fachkreisen gelten er und der „*Qiusbi*“ (Meister), der *Dizi*-Spieler, für die Qualität der Aufführung als „doppelt so wichtig“ wie die Sänger. (Xu Chengbei: 63ff.)

Die chinesische Rhythmik kennt kein westliches Takt-System (durchgehend *gleichlange* Takte werden durch verschiedene kürzere Dauern unterteilt), sondern benutzt *unterschiedlich lange* rhythmische Muster (Pattern) aus Vielfachen des Metrums. Bei der Metrik unterscheidet man:

- *Liushuiban* ($\frac{1}{4}$ -Metrum),
- *Yuanban* (normales $\frac{2}{4}$ -Metrum)
- *Manban* ($\frac{4}{4}$ -Metrum) und
- metrisch freier Gesang;

wobei jedes Metrum zwei oder mehr Unterkategorien kennt, wie z. B. *Erliuban* (schnelle $\frac{2}{4}$) und *Kuaisanyen* (schnelle $\frac{4}{4}$).

- Ferner gibt es 4 Arten freier Metrik:

Yaoban: langsam, „emotional-frei“, mit verzierter Begleitung;

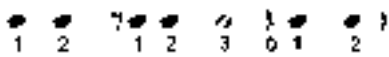
Sanban: „zerstreutes Metrum“ (Begleitung und Gesang sind unisono);

Daoban: „gestuftes Metrum“ mit ansteigender Spannung;

Huilong („zurückkehrender Drache“): kurzer Übergangsteil zwischen *Daoban* und $\frac{2}{4}$ -*Yuanban*.

$\frac{2}{4}$ *Yuanban*

7 Silben:



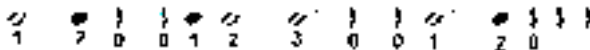
$\frac{2}{4}$ *Yuanban*

10 Silben:



$\frac{4}{4}$ *Manban*

7 Silben:



³⁰ Ursprünglich (siehe *Qu-pai*) *pai* = Maß/Metrum, Schlag, Rhythmus, seit dem 13.Jh. durch *ban* (starker Schlag, Beat, metrisiertes Tempo) und *yan* (schwacher Schlag) ersetzt.

4/4 *Manban*

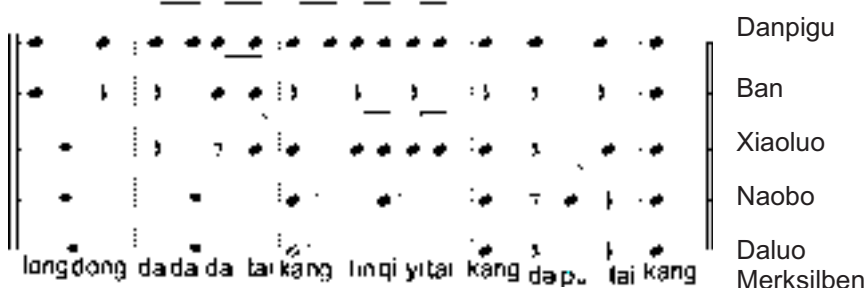
10 Silben: 

In 0 (= Pausen) wird eine instrumentale Überbrückungsfigur gespielt (Liang 1985).

Kuiban ist eine *Pingze*-Art, mit Wechsel von 2/4 zu 1/4 zu schnellen 1/8.

In der Oper gilt das *Ban*-Prinzip *mit viel rhythmischer Variation*: das *Ban* (Tempo) stellt den Grundrhythmus und damit die allgemeine Gefühlswelt dar, die Rhythmusmuster und ihre Variationen, die v.a. durch den Austausch der Klangfarbe der diversen Schlaginstrumente (siehe Tabelle der Merksilben) im Pattern entstehen, drücken spezielle Gefühle aus. Ein „Viereckstück“ hat 4 Stücke, die durch *Ban*-Kombinationen variiert wechseln können (= kein *Banqiang*). Bei den Rhythmusmustern gibt es welche mit stummen Schlägen, andere ohne Pausen, wieder andere mit einer Grundstruktur 3 *Ban* + 1 Pause. Des öfteren entspricht in südlichen Opern *Yaoban* dem *Sanban* (1/4 rubato) der Pekingoper.

„*Duotou*“-Pattern



Danpigu
Ban
Xiaoluo
Naobo
Daluo
Merksilben
longdong dada da tai kang linqi yitai kang dapu tai kang

Es gibt ca. 60 betitelte *Gong-Trommel-Muster* (Rhythmen) *Luogu Dianzi*, deren Schläge (mit Merksilben-Codes) und -kombinationen Varianten von 4 Grund-Typen („rhythmische Module“) sind:

- | | |
|------|---|
| I: | <i>Kang-qi</i> im Wert von 2/4. |
| II: | <i>Kang-qi-tai-qi</i> im Wert von 4/4. |
| III: | <i>Kang-tai-chai-tai</i> im Wert von 4/4. |
| IV: | <i>Kang-ling-yi-tai</i> im Wert von 3/4. |

Silben-Code:

- | | |
|-------------|--|
| <i>kang</i> | = gemischter Schlag von Trommel, Gongs, Becken; |
| <i>qi</i> | = Einzelschlag der Becken; |
| <i>tai</i> | = einfacher Schlag auf dem jaulenden kl. <i>Xiaoluo</i> -Gong; |
| <i>chai</i> | = synchroner Schlag von Beckenpaar <i>Naobo</i> und <i>Xiaoluo</i> ; |
| <i>ling</i> | = weicher einfacher Schlag des <i>Xiaoluo</i> ; |
| <i>yi</i> | = Pause. |

Neben diesen 4 Grundtypen gibt es viele Varianten, z.B. 1/4-Muster, die in dramatische Melodien als „Interpunktion“ hineingesetzt werden.

Z. B. gibt es beim *Daluo* (großer Gong) 4 Anschlagarten:

a) <i>zhang</i> (<i>kang</i>)	= schwerer Schlag auf die Mitte
b) <i>jin</i>	= Anschlag nahe dem Rand
c) <i>wang</i>	= Anschlag nahe der Mitte
d) <i>zheng</i>	= Anschlag direkt auf den Rand (Liang 1985: 216)

Tabelle der Standard-Luogu-Merksilben (Liang 1985)		
Instrument(e):	Silben:	Ausführung:
<i>paiban</i> (Klapperpaar)	<i>sbo</i>	2 Schläge
<i>muyu</i> (Tempelblock)	<i>ge</i>	Schlag oder Wirbel
<i>shuangqing</i> (Becken)	<i>xing</i>	Zusammenschlagen oder Stockschlag
<i>tangu</i> (große Faßtrommel mit 2 Schlegeln)	<i>tong</i>	schwerer Schlag in der Mitte
	<i>long</i>	1-mehrere leichte Schläge in der Mitte
	<i>dang</i>	schwerer Schlag am Rand
	<i>lang</i>	1-mehrere leichte Schläge am Rand
	<i>de-er,er</i>	Wirbel am Rand oder in der Mitte
	<i>yi</i>	Pause oder leichtes Berühren
<i>banqu</i> (Klappertrommel mit 2 kurzen Stöcken)	<i>do</i>	schwerer Schlag in der Mitte
	<i>lo</i>	1-mehrere leichte Schläge in der Mitte
	<i>za</i>	schwerer Schlag am Rand
	<i>la</i>	1-mehrere leichte Schläge am Rand
	<i>de-er</i>	Wirbel in der Mitte oder am Rand
	<i>yi</i>	Pause oder leichtes Berühren
<i>daluo</i> (großer Gong mit einem weichen Schlegel)	<i>zhang</i>	schwerer Schlag in der Mitte
	<i>jing</i>	Schlag zwischen Rand und Mitte
	<i>zheng</i>	Schlag auf den Rand
<i>zhongluo</i> (mittelgroßer Gong)	<i>wang</i>	Schlag in der Mitte
	<i>jing</i>	Schlag zwischen Rand und Mitte
	<i>zheng</i>	Schlag auf den Rand
<i>xiluo</i> (»Glücks«-Gong)	<i>ne</i>	Schlag in der Mitte
<i>neluo</i> (»Innerer« Gong)	<i>ne</i>	Schlag in der Mitte
<i>chunluo</i> (Frühlings-Gong)	<i>da</i>	Schlag in der Mitte
<i>tangluo</i> (Suppen-Gong)	<i>tang</i>	Schlag in der Mitte
<i>qibo</i> (mittleres Beckenpaar)	<i>qi</i>	offenes Ausklingen
	<i>ju</i>	geschlossenes Ausklingen
<i>dabo</i> (großes Beckenpaar)	<i>pu</i>	offenes Ausklingen
	<i>po</i>	geschlossenes Ausklingen
<i>xiaobo</i> (kleines Beckenpaar)	<i>che</i>	offenes Ausklingen
	<i>ju</i>	geschlossenes Ausklingen
kombinierte Schläge:		
gemeinsamer Schlag	<i>chang</i>	synchroner, gemeinsamer Schlag

Hauptfunktionen des Luogu für die Bühnenpraxis sind:

- Signale für Auf-/Abgang des Schauspielers, dessen Charakterisierung;
- Einleitung zum melodischen Vorspiel: die Stimmung der Szene und das nachfolgende Tempo werden angedeutet;

- die emotionale Stimmung des Gesangs wird betont;
- Vorausschlag des expressiv-emotionalen Moments der Gesangsmelodie vor dem instrumentalen Vorspiel;
- Unterstreichen der Bewegungen und Gesten;
- Begleitung von Bühnenwanderungen.

Spezielle Rhythmen mit *Xiaoluo* als führendem Instrument gibt es z.B. bei weiblichen Rollen, Jagdszenen, oder Festnahme eines Verbrechers.

Wichtigste Aufgabe des Luogu ist es, mit Metrum (= Zeit-Maß) und Rhythmus (= Zeit-Proportionen) eine virtuelle räumliche Dimension und symmetrische Ordnung zu schaffen, bzw. Gesten und Bewegungen der Akteure auf der sparsam ausgestatteten Bühne und die dramatische, psychologische und sprachliche Stimmung der Szene über den poetischen Ausdruck hinaus zu unterstreichen und zu strukturieren.

Die Ökonomie der Bühne wird durch die *raum-zeitliche Dimension der Tempi, der Metrik und der Rhythmik* des Luogu ergänzt: dabei werden metrisierte Schläge im mittleren, langsamen oder schnellen Tempo mit räumlicher Distanz zur Zahl der Schritte gleichgesetzt, abgeleitet vom Schrittmaß, mit dem man schon im antiken China die Größe der Felder und Provinzen berechnete: schon im 2. Jahrtausend v. Chr. waren Anbauflächen und Reich in 9 Felder strukturiert, die das magische Quadrat *Hetu* (Plan des Gelben Flusses *Huang He*) bildeten: es ist das magisch-rituelle Tanzmuster *Yubu* (*Schritt des Yu*) das die kosmische Weltordnung wiederherstellt, wenn man es in der Zahlenfolge 1-9 tanzt: Denn eine der Wurzeln des chinesischen Theaters waren kosmologisch-rituelle Tänze. Der Luogu-Rhythmus ist dabei als „geordnete Zeit = heiliger Raum“ unverzichtbar. Es gibt noch heute Musiktheater-Stile *Nuoxi* mit Masken, die ohne alle Melodieinstrumente aufgeführt werden, aber immer mit Luogu. Darin dominieren Tänze der von Clan-Ahnen und Göttern beseelten Masken oder exorzierende Tanzschritte der Taoisten (*Bugang* = taoistische Form des *Yubu* = Schritt des *Ur-Kaisers Yu*), der durch das System der Bewässerungskanäle die Sintflut überwand, das Reich vermaß und die *Sanmiao*-Monster im Tanz besiegte.

4	9	2
3	5	7
8	1	6

- Exzessive Emotionen sind hingegen „maßlos“ und deshalb sind die Melodien metrisch frei.

Die Multilinearität von Gesang und Begleitung

Die Minimalbegleitung in der Oper sind *Danpigu* und Flöte *Dizi* (mit Näselhäutchen) im Kunqu und *Erhu* (Fiedel) in der Pekingoper.⁽²⁷⁾ Bis zum Anfang des 20. Jhds gab es zwischen Gesang und Begleitung keine harmonische Beziehung im westlichen Sinn, sondern *Multilinearität*, bei der die Begleitinstrumente und der Gesang simultan, aber unterschiedlich die gleiche Basismelodie verzierten. Diese sogenannte „*Variantenheterophonie*“ ist aber strengen Regeln unterworfen, die v.a. das Verhältnis von Sängern und Flöten-Spieler betreffen: Kein noch so guter Opernsänger kann sein Talent ohne perfekten Begleiter entfalten. Dieser braucht 4 Fähigkeiten: „*chen*“ (herausheben) - „*sui*“ (in Harmonie stehen) - „*tuo*“ (unterstützen) - „*bu*“ (ergänzen) (Pan 1995: 69f.):

- *Chen* verlangt vom Begleiter, daß er alle Feinheiten und Nuancen des Gesangs hervortreten läßt: jedes Vor- und Zwischenspiel (*Guomen* = „durchs Tor gehen“), auch wenn es nur kurz ist (*Xiaoguomen*), muß in Tempo und Ausführung den Gesangseinsatz hervorheben.
- *Sui* bedeutet absolute Synchronizität mit dem Sänger und deshalb muß der Begleiter alle Melodien (*Qiang*) des Sängers perfekt kennen.
- *Tuo(qiang)* bedeutet, er darf den Sänger nicht in Verlegenheit bringen, indem er an einer schwierigen Stelle moduliert.
- *Bu(qiang)* verlangt, daß er die Melodie vervollständigt, bzw. fortsetzt, wenn der Sänger endet, bevor er ein Zwischenspiel ausführt.

Stars haben meist eigene Begleiter, auch bei konzertanten Aufführungen.

Zhishengti ist ein System, in der die Basismelodie *Guganyin* („Melodie-Skelett“) bzw. die Hauptmelodie *Shudiao*, die sich eng am *Qupai* orientiert (Thrasher 2002: 240f.), von den Instrumenten (insbesondere der Flöte) kollektiv mit simultanen Variationen dieser Melodie aufgeführt wird, wofür es keine vertikal-harmonischen Regeln (für Konsonanz-Dissonanz) gibt. Diese Struktur ist aber nicht zufällig und beliebig, sondern verlangt eine Ausarbeitung (*Jiabua*) besonders in der Flöte, die Zwischenspiele ausführt und die Gesangsmelodie zu Ende führen muß, wenn der Sänger sie nicht vollständig singt. M.a.W. **der Dizi-Meister führt immer die komplette Melodie aus - der Sänger nicht notwendigerweise**. V.a. soll die Dizi Fülltöne und -figuren (Durchgangsnoten, Umspielungen) zwischen den Skelett-Tönen der Shudiao interpolieren und durch rhythmische und melodische Abweichungen mit anderem Duktus die Melodie „beleben“ und sie interessanter machen, d.h. die Aufmerksamkeit auf wichtige Stellen lenken. Diese melodischen Abweichungen kann man „*melische Ausfächerung*“ oder „*Spaltemelos*“ nennen (oberflächlich gesehen sind es instrumentenspezifische Spielfiguren). Das in der *Jiangnan*-Region

verbreitete Prinzip „*Shangfan Xiaqian*“ („komplex in oberen Lagen, einfach in den unteren“) bedeutet in der Regel nicht, daß komplex verzierte Ausfächerungen in Gesang und Flöte simultan stattfinden, sondern eher nacheinander. Allerdings spielen Dizi und Erhu oft unisono. Die tieferen Lagen (z. B. Zithern, Lauten) spielen stark vereinfachte Varianten der Shudiao, üblicherweise nur deren Skelett-Töne. Das Hackbrett *Yangqin* löst die Melodie in Tonwiederholungen auf, die Mundorgel *Sheng* spielt häufig einen dichten Klanghintergrund aus den modalen Haupttönen zur Verstärkung. Ästhetische Absicht ist eine Steigerung der rhythmischen Dichte im Kontrast zu einfachen Passagen. Die lagenspezifische Verteilung der Parts dient zur Steigerung der expressiven Wirkung (dank der besseren Wahrnehmung der hohen Lagen). Durch die Aufspaltung der Melodie werden charakteristische melodische Merkmale hervorgehoben, indem Figuren und Phrasen imitatorisch unmittelbar nacheinander in verschiedenen Instrumenten wiederholt werden. Versierte Musiker können so den „*Inhalt*“ einer Szene oder „Arie“ expressiv ausdeuten.⁽²⁸⁾

Das Hauptmelodieinstrument (im Kunqu *Dizi*, z.T. auch *Erhu*) spielt also

- a) entweder weitgehend unisono mit dem Sänger, oder
- b) multilinear-ausfächernd (heterophon) zu ihm, bzw.
- c) Nebenfigurationen (Umspielungen und Durchgangstöne),

darf aber weder gegenüber der Singstimme dominieren, noch eine eigenständige Melodie entwickeln. Außer bei Vor- und Zwischenspielen hat die Hauptbegleitung keinerlei Eigenständigkeit.

Die Fiedel spielt auch deskriptiv-illustrierende Figuren, Vogelgezwitscher, Babygeschrei, Hahnenrufe, d.h. programmatisch-kolorierende Hintergrundgeräusche.

Die Flötenmelodie ist tonaler und metrisch-rhythmischer Leitfaden für den Sänger und leitet in die jeweilige Stimmung über, wobei Flöte oder Fiedel die Melodiezeile zu Ende führen, wenn der Sänger textbedingt vorzeitig zu singen aufhört. Ferner gelten folgende Regeln (Liang 1985):

- Das Hauptbegleitinstrument soll vor dem Einsatzton des Sängers unisono oder eine Stufe darunter spielen.
- Der Anfangston eines Zwischenspiels soll derselbe wie der letzte des Sängers sein.
- Der Schlußton eines Zwischenspiels soll zum 1.Ton des Sängers im Quart- oder Quintverhältnis stehen.
- Der 1.Takt des Nachspiels soll den Schlußton des Sängers verzieren.

Traditionelle Bühne und stilisierter Bewegungskanon

In China fanden Theateraufführungen jahrhundertlang *auf Bühnen unter freiem Himmel* und nicht in Gebäuden statt (s. die Abbildungen S.14-16): Außerdem waren die Schauspieler Fahrende und mußten alles mit sich transportieren. Diese Wandertruppen spielten auf Märkten und bei Tempelfesten vor den Schreinen der Volksgötter. Nur Vergnügungsviertel großer Städte hatten *Balustradenbühnen* und davor *Teehaustheater* mit in Klassen geteilten Sektoren (s. Kap. Pekinger Theater). Die Bühnenfläche war relativ klein. So machte man aus der Not eine Tugend: zur Ästhetik der chinesischen Oper gehört bei Bühnenbild und Requisiten eine extreme Stilisierung und die Reduktion auf das Notwendigste:³¹

- 1 Tisch, 2 Stühle, eine Brücke, eine Tuschemalerei, bedeuten alles mögliche: ein Gericht, Wohnraum, Kneipe, Garten, offenes Gelände, Straße usw.; eine Reitgerte bedeutet „Pferd“, „Reiten“, Fahnen eine Armee, ein Tuch mit Radsymbol eine Sänfte.

Zur Ästhetik der Darstellung von Bewegungen

Hingegen sind die *Bewegungen, Gesten, die Körper- und Kopfbaltung* wie im Tanz elegant, jedoch „reflektiert-realistisch“-*pantomimisch*. Der künstlerische Ausdruck bei Gesang, Dialog, Gestik, Kampf und Akrobatik folgt zwar aus dem Alltagsverhalten abgeleiteten konventionellen Mustern, ist aber von Generationen Opernkünstlern zu symbolischen Gefühlsäußerungen verfeinert worden: Ziel ist nicht eine möglichst realistische Darstellung, sondern „konzentrierte Extraktion des Typischen“. Die wichtigste Methode der Oper, zu erklären, was passiert, ist *Beigong* (Monolog). Wird eine Bühnenfigur von so komplexen Gefühlen überwältigt, daß sie diese weder durch Mimik noch Gestik zeigen kann, wirft sie die „*Shuixi*“ (Wasserärmel) hoch und singt einen *erklärenden Monolog*, oder tritt „beiseite“, was heißt, daß die anderen auf der Bühne es nicht hören können: *Beigongbai* bzw. *Beigongchang* („Beiseite-Sprechen“, -Singen“). (Pan 1959: 20ff.)

Für die Darstellung gelten 3 ästhetische Kriterien: a) *Genauigkeit*, b) *Schönheit* und c) *Rhythmus*. Genauigkeit entsteht durch präzise Nachahmung, von der kleinsten Einzelbewegung bis zur zusammengesetzten Bewegung und muß vom Meister selbst gelehrt werden: das gilt für den Ausdruck der Augen, des Sprechens, der Intonation, den Gesang usw., die auf Befehl sofort abrufbar sein müssen. „*Jugendliche begreifen oft noch nicht die Gefühle der Dramenfiguren, die sie darstellen sollen. Aber es reicht als 1. Schritt, den emotionalen Ausdruck exakt nachahmen zu können.*“ Damit kann man bereits auf der Bühne diese Figur verkörpern. Mit mehr Bühnenerfahrung kommt es immer mehr zur persönlichen Gestaltung und wie sie auf den Zuschauer wirkt: das ist der 2.Schritt. Wenn sich mit jahrelanger

³¹ 1908 gab es in Shanghai erstmals *Kulissen* in einem Theaterneubau (Xu Chengbei: 19).

Praxis das Verständnis für die Gefühle der Bühnenfigur und die dramatische Situation einstellt, entsteht „Schönheit“. „Rhythmus“ ist ein unausgesprochenes Einverständnis zwischen dem erfahrenen Schauspieler und dem erfahrenen Zuschauer. So muß die Gesangsmelodie den Hörer zum Nachdenken anregen und ihn begeistern. „Gongjia“ = Gehabe, Auftreten, „Gong“ = Können, Fertigkeit, perfekte Darbietungs- und Gesangkunst in Hand- und Augen-Bewegungen, in Haltung, im Gehen, als Akrobatik, beim Sprechen und Singen: der Darsteller soll sich entsprechend seinem Rollentyp in der Melodie, in Rhythmus, Empfindsamkeit und Schönheit ausdrücken. „Qiaogong“ ist z.B. die anmutige Gehweise einer Frau (wenn sie ein Mann spielt) und leitet sich von „auf Stelzen gehen“ ab; „Shanzigong“ ist das elegante Spiel mit dem Fächer. (Xu Chengbei: 38, 117-121)

Bei den Bewegungen haben sich in der traditionellen Oper feste Stile und Muster herauskristallisiert, die dem Publikum die Bühnencharaktere und ihre komplizierten Gefühle übermitteln. Gestik und Bewegung können komplexe menschliche Gefühle darstellen, umgekehrt verursachen Bewegungsmuster Gefühle. Eine eigene Symbolik haben die Hand- und Fingerhaltungen. **Typische Hand- und Fingerhaltungen** sind:



Eine von 20 Arten der *Dan* (Frau), mit dem Finger zu zeigen.



Dan und *Xiaosheng* (junger Mann) zeigen auf sich selbst (zur Brust gerichtet), der *Chou* (Clown) zeigt auf sein Gesicht und beugt beide Knie.



„*Changshou*“ des *Xiaosheng* drückt „*Verlegenheit*“ aus.



„*Changshou*“-Zeigen des *Xiaosheng*: mit Körperbewegungen kombiniert.



Beginn einer zusammengesetzten „*Verteidigung*“-Bewegung.



„*Geste der Verteidigung*“ mit Drehen des Kopfes nach rechts; wenn sie mit beiden Händen gemacht wird, ist der Abstand der Fingerspitzen ca. 4 cm.



Sheng (Mann) und *Jing* (bemaltes Gesicht) deuten damit eine für sie „*aussichtslose Situation*“ an.



Ausdruck der „*Unsicherheit*“ einer Frau.

Die Wechselwirkung von *Emotion* und *Motion*, „innerer“ Gefühlswelt und Körperbewegung als „*Projektion nach außen*“ sind der eigentliche Kern der chinesischen Opernästhetik. Der Ablauf einer Handlung wird über eine Folge von Einzelbewegungen stilisiert: eine reale Bewegung wird ästhetisch verändert, übertrieben, ausgeweitet (Raffinesse), auch beim Singen und Sprechen wie bei Bewegung und Tanz (= „*Extrakt der Realität*“: Pan 1995: 22).

Der „Lokaldialekt“ zeigt sich als eigenes Verhaltensmuster in der stilisierten Bewegung. Früher mündlich überlieferte Vorschriften wurden in ein Regelsystem zusammengefaßt: nicht nur als „*Xieyi*“ (System der Expression), sondern auch als realistisches Beschreiben „*Xieshu*“: dies führte zur These der 3 „*Ausdrucksschulen*“: 1. nach Mei Lanfang (= ästhetische Richtung); 2. nach Brecht; 3. nach Stanislawski: man glaubt, die chinesische Oper vereinige alle drei (was nicht geht, da die Konzepte einander ausschließen): Bewegungen müssen sowohl *stilisiert*, als auch *realistisch* sein; die *Verfremdung* (Brecht) muß *Realismus* (Stanislawski) enthalten, der *Realismus Ästhetik*, d.h. Bewegung und Gestik müssen mit dem Denken übereinstimmen. Das System ist offen, es legt nicht alle Details fest und ist erweiterbar: die *realistische* Darstellung verlangt hohe Ausdruckskunst: diese verläßt die Realität durch „*schöne Stilisierung*“ und leitet so von der Realität zur Pantomime über:

- a) „*Auf dem Schiff gehen*“ (an/von Bord gehen) muß für kleine und große Boote verschieden ausgeführt werden;
- b) „*Auf/ vom Pferd steigen*“;
- c) „*die Tür öffnen*“; „*Kleider nähen*“, usw.

Bewegungsklassen sind: Realität - Gedichtrezitation - Singen - Musik - Tanz - Akrobatik/Kampf/Zauber: „*Xuni*“ („leere“ = fiktive Bewegung/Pantomime: „*fiktive Pantomime*“ ist ein Mittel zum Zweck: konkrete Mittel werden je nach Rollentyp zweck- und realitätsfrei verändert:

- So gibt es verschiedene *Laosheng*: das „sprechende“/„schwarze Gesicht“ *Mo* (mit Akrobatik) ist tapfer, aber kein Kämpfer, mittleren Alters, nie eine tragende Rolle. Es gibt auch verschiedene *Dan*-Rollen: die Kriegerin *Dao Madan* trägt Schwert und kurzes Kleid und ist zu Pferd; die *Wudan* tragen lange Beamtenroben und sind oft intelligente, mutige Charaktere.

Techniken der Ausdruckskunst sind (überlange) „*Wasserärmel*“, Bartstreichen, Haarstreichen, die Kappen- und Fasanenfedern-Bewegung; das Zurücknehmen der Bewegung beim Anhalten (Pause), usw.

- Bei „*mit dem Bart*“ muß man auf den Bart blasen, daß er wallt, ihn teilen und über die Schulter werfen. „*Spucken*“ heißt „wütend sein“.

Viele Kunqu-Stücke enthalten Alltagsszenen (Nähen, Spinnen, Kartenspielen, usw.), die als eine ästhetisch fein-stilisierte Pantomime dargestellt werden - aber hier wesentlich eleganter als in der Peking-Oper.

Tanzbewegungen *Qiba* gehen auf das Ming-Kunqu „*Qianjinji*“ von *Shen Cai* zurück, wo erstmals eine Folge von Gesten und Körperbewegungen typisiert wurde. Die *Qiba* wurden in der Folge von Generationen von Darstellern zu einem Satz dramatischer Techniken systematisiert, wie „1-Mann-*Qiba*“, *Danqiba* (einfachste Form), „Mehrere Männer-*Qiba*“ *Shuangba* (2 Akteure, die sich *vis-a-vis* imitieren) Auftritts-*Qiba*/*Zhengba* (wenn der Schauspieler von links kommt), Ausgangs-*Qiba*/*Fanba* (von rechts). Die Bewegungen müssen zum Charakter und Stand der Rolle passen.

Verwandte Künste sind Akrobatik und Kampfkunst, denn auch von anderen Theaterformen wurden Elemente absorbiert. Der Bühnenkampf *Kaida*/*Qida* wird in 2 Kategorien eingeteilt: in Zwei- und Gruppenkämpfe, die oft Schlachten ganzer Armeen symbolisieren, die in *Dang* oder *Zoudangzi*, Kampf gleichstarker Gruppen (Generäle und Soldaten) 2 : 2 (*Sigudang*) und *Cuan* unterteilt werden. (Pan 1995: 31)

- Kämpfen 4 Generäle gegen 8, wobei jeder der 4 gegen 2 antritt, heißt dieses Muster *Sibe Rayi* (vier gleiche Paare) oder *Sigudang* (4 Paare).
- *Cuan* ist ein Gruppentanz, der eine Schlacht mit Akrobatik symbolisiert, wobei 1 gegen 4 oder 8 antreten muß.

Opernkomposition „im alten Stil“ hieß immer „Lieder und Tanz zusammennehmen und zu einer Geschichte verbinden“:

Ein Teil der stilisierten Bewegungen ist immer stilisierter Tanz: so gibt es typische Regeln der Zeitfolgen. Prinzipiell ist eine „große Bewegung“ (z. B. Schiff) stärker stilisiert (Pantomime) als eine kleine Bewegung, die realistischer ist. Eine einzelne Bewegung vertritt aber die Realität, d. h. der Teil steht fürs Ganze: „*sehr wenig kann sehr vieles ausdrücken*“:

- ein kleines Stoffstück bedeutet einen ganzen Vorhang; ein Tisch und zwei Stühle können Berg, Himmel, Meer ausdrücken.
- *Zeitdehnung*: 1 Stunde Darstellung steht für 1 Minute in der Realität und umgekehrt;
- Der Bühnenraum kann weite Räume darstellen; mehrere Trommelschläge können „die ganze Nacht“; ein Schritt „durch die Tür gehen“; zwei Schritte „einen Berg besteigen“; „aufs Schiff gehen“; „Himmelfahrt“; usw. bedeuten.

Die stilisierte Bewegung führt zum Bewegungsmuster. Als oberste Regel gilt: die Bewegung darf nicht durcheinander gehen. Längen und Kürzen der Bewegung sollen wohlproportioniert sein.

Bei *kombinierten Bewegungen* gibt es keine Tempo-Regeln:

- „*kleine Wolkenband*“ von rechts oder links, von unten nach oben (hin zum Himmel);
- „*nach-Vorne-Bewegen*“: erst von hinten, dann nach vorn gehen;
- „*große Augen*“: zuerst schließen, dann öffnen;
- „*nach rechts gehen*“: links beginnen, dann erst nach rechts gehen.

Bei Bewegungskombinationen gibt es Zeitbeschränkungen: vom Pferd steigen, es füttern und bürsten, oder aufzäumen sind kombinierte Bewegungen; im „*schnellen, wilden Ritt*“ wird es zur Bewegungsgruppe erweitert.

Gleiches gilt für die Tanzsprache: z. B. die „*Wolkenhand*“, Vorbereitung für den Kampf, Körperdrehung, usw.

Das *Luogu* orientiert sich an der Bewegung dynamisch mit: je nach Rollentyp (z.B. Dorfmädchen - edle Dame) gibt es Unterschiede in Bewegung und Ton, die von den Luogu-Klangfarben unterstützt werden - auch die dramatische Situation kann so ausgedrückt werden.

Selbst die Stimme hat nur eine „*geregelte Freiheit*“: Die Bühnensprache ist eine „*flexible Kreation*“ nach Regeln (= Gruppen aus 4 Schriftzeichen) und „*innerer Ausdruck*“: der Duktus der Sprachtöne ist musikbestimmend und muß je nach Ausdruck „*im gezügelten Ambitus*“ bei deutlicher Silbentrennung erfolgen. Die Aussprache soll weich, aber deutlich artikuliert sein. Die Singstimme benutzt sowohl Brust- als auch Kopfregeister, kann expressiv kehlig oder gepreßt sein, oder verstärkt die Bauchresonanz und variiert die Klangfarbe je nach gewünschtem Ausdruck. Wichtig ist dabei „*Yunqi*“ (die inneren Kräfte lenken). (Xu Chengbei: 63ff.)

Rudolf Brandl (Univ. Göttingen)

Übersetzungen aus dem Chinesischen: Wu Zihui (Univ. Göttingen)

Literatur:

Beifang Kunqu-Theater (Hg.)

Zhongguo Kunqu Jingxuan Junu Qupu Daquan, Disanjuan (Die große Sammlung der Notationen ausgewählter Kunqu-Opern. Bd. 3: Beifang Kunqu-Theater, Shanghai Musik-Verlag, Shanghai 2004)

Brandl Rudolf M.

Studien zur Chinesischen Oper (Beijing und Anhui), China 1990, Video mit Beiheft, Orbis Musicarum 40, Göttingen 2001

„*Dumpe Trommel und beraushtes Gong*“ (*Luogu*), N-China und S-Anhui, China 1988/90, Video mit Beiheft, Orbis Musicarum 43, Göttingen 2001

Chen Yingshi

Theory and Notation in China, in: C. Provine, Yosihiko Tokumaru, J. Lawrence Witzleben (Hg.): *The Garland Encyclopedia of World Music*, Volume 7: East Asia: China, Japan, and Korea, New York - London 2002, 115-126

Chung-wen Shih

The Golden Age of Chinese Drama: Yuan Tsa-chü, Princeton Univ. Press, Princeton 1976

Dolby, William

Early Chinese Plays and Theater - Yuan Drama, in: Mackerras, Colin (Hg.): *Chinese Theater* 1983, 7-59

Emmerich, Reinhard (Hg.)

Chinesische Literaturgeschichte, Stuttgart-Weimar 2004

Franke, Herbert & Trauzettel, Rolf

Das chinesische Kaiserreich, in: Fischer Weltgeschichte Bd. 19, Frankfurt/Main 1968

Fu Xiaohang (Hg.)

Zhongguo Xiqu Jingdian, Diyijuan (Die klassischen Werke der chinesischen Oper Bd.1), Erziehungsverlag Shangdong 2005

- Fu Xihua (Hg.)
Gudian Xiqu Shengyu Lunji Chongbian (Collected Essays on the vocal music of classical drama), 2nd reprint, Yinyue Chubanshe, Beijing 1961
- Gao Fumin u.a. (Hg.)
Kunqu Jianchang (Die Requisiten der Kunqu-Oper), gedruckt vom Verwaltungsamt für Kultur, Radio und Fernsehen Suzhou, Suzhou 2002
- Gao Fumin u.a. (Hg.)
Kunqu Xuan Qianzhu 1-4 (Das kleine Kommentarbuch zu ausgewählten Kunqu-Opern, Bd. 1-4), gedruckt vom Verwaltungsamt für Kultur, Radio und Fernsehen Suzhou, Suzhou 2002
- Gao Houyong
On Qupai, in: *Asian Music* 20 (2) (1989), 4-20
- GECh = Jiang Chunfang et alii (Hg.)
Große Chinesische Enzyklopädie, Bd. Theater und Quyi [Volkstümliche Sprechgesangs-Kunst], Beijing - Shanghai 1983
Große Chinesische Enzyklopädie, Bd. Musik, Tanz, Beijing - Shanghai 1989
- Gu Tiehua (Hg.)
Sulu Qupu Waibian Juanshang/Juansxia (Die Notationen von Sulu. Nachgetragene Stücke. Band 1 & 2), Pencheng-Druckerei, Shenzhen 2002
- Guo Yingde
Ming Qing Chuanqi Xiqu Wenti Yanjiu (Studie zum Stil der Chuanqi-Oper der Ming- und Qing-Zeit), Shangwu-Verlag, Beijing 2004
- Hong Weizhu (Hg.)
Kunqu Cidian (Kunqu-Wörterbuch) 2 Bde. mit CDs, Staatliches Zentrum für traditionelle Kunst, Yilan (Taiwan) 2002
- Hong Weizhu (Hg.)
Kunqu Yanjiu Ziliao Suoyin (Index zu den Kunqu-Forschungsmaterialien), Staatsverlag, Taipei 2002
- Hu, Ji & Liu Zhizhong
Kunqu Fazhanshi (Entwicklungsgeschichte der Kun-Oper), Zhongguo Xiju Chubanshe, Beijing 1989
- Hung Josephine Huang
Ming Drama, Heritage Press, Taipei 1966
- Idema, W. L.
The Dramatic Oeuvre of Chu Yu-tun (1379-1439), Sinica Leidensia 16, Leiden 1985
- Idema, Wilt L. & West, Stephen H.
Chinese Theater 1100-1450. A Sourcebook, Wiesbaden 1982
The Dramatic Oeuvre of Chu Yu-tun (1379-1439), Sinica Leidensia 16, Leiden 1985
- Kalvodová - Sís - Vaniš
 Schüler des Birngartens. Das chinesische Singspiel, Artia Prag, Prag 1956
- Kulturamt Wenzhou (Hg.)
Nanxi Guoji Xueshu Yantaobui Lunwenji (Sammlung der Beiträge der Internationalen „Nanxi“-Konferenz), Zhonghua Shuju Verlag, Beijing 2001
- Kunqu-Operntruppe der Provinz Jiangsu (Hg.)
Zhongguo Kunqu Jingxuan Jumu Qupu Daquan, Disijuan (Die große Sammlung der Nota-

- tionen ausgewählter Kunqu-Opern. Bd.4: Kunqu-Operntruppe der Provinz Jiangsu, Shanghai Musik-Verlag, Shanghai, 2004
- Kunqu-Truppe der Provinz Zhejiang (Hg.)
Zhongguo Kunqu Jingsxuan Jumu Qupu Daquan, Di'erjuan (Die große Sammlung der Notationen ausgewählter Kunqu-Opern, Bd. 2): Kunqu-Truppe der Provinz Zhejiang, Shanghai Musik-Verlag, Shanghai 2004
- Lam Joseph S.C.
Notational Representation and Contextual Constraints: How and why did Ye Tang notate his Kun opera arias? in Yung, Bell & Lam, Joseph S.C. (Hg.): *Themes and Variations: Writings on Music in Honor of Rulan Chao Pian*, Harvard University Press, Cambridge/Mass. 1974, 31-44
China, § II *History and Theory* in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd Ed.), London 2001, Vol. 5, 637-654
- Li Xiao
Zhongguo Kunqu (Die chinesische Kunqu-Oper), Baijia-Verlag, Shanghai 2004
- Liang Ming-Yüeh, David [Liang Ming Yue]
The Artistic Symbolism of the Painted Faces in Chinese Opera: An Introduction, in: *the world of music* XXII/1 1980, 72-88
Music of the Billion, Wilhelmshaven 1985
- Liao Ben & Liu Yanjun
Zhongguo Xiqu Fazhan Jianshi (Einführung in die Entwicklungsgeschichte der chinesischen Oper), Shanxijiaoyu-Verlag 2006
- Liu Nianzi
Nanxi Xinzheng (New Evidence for Southern Opera), Beijing 1986
- Liu Wen-Liu
K'unch'ü Yen Chiu (A Study of K'unch'ü), (College of Chinese Culture, Research Institute for the Arts) Taipei 1969
- Liu Zhen & Xie Yongjun
Kunqu Yu Wenren Wenhua (Die Kunqu-Oper und die Kultur der Gelehrten), Chunfengwenyi-Verlag, Shenyang 2005
- Liu, Marjory Bong Ray
The Influence of Tonal Speech on K'unch'ü Opera Style, in: *Selected Reports in Ethnomusicology*, Vol. II No.1 (1974), 63-86 & Anhang II
- Loon, Piet van der
The Classical Theatre and Art Song of South Fukien, Taipei 1992
- Lu Eting
Kunju Yanchu Shi Gao (Aufführungsgeschichte des Kunqu), Shanghai Jiaoyu-Verlag, Shanghai 2006
- Mackerras, Colin (Hg.)
Chinese Theater. From Its Origins to the Present Day, Honolulu 1983
- Mackerras, Colin (Hg.)
 Stichwort „China“, § IV,1 *Musical drama & narratives: history and styles*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd Ed.), London 2001, Vol.5, 660-665
- Mackerras, Colin
The Rise of the Peking Opera 1770-1870, Oxford 1972
The Chinese Theater in Modern Times, London 1975
The Drama of the Qing Dynasty, & Theater and the Masses, in: Mackerras, Colin (Hg.):

- Chinese Theater 1983, 92-117 & 145-183
Chinese Drama. A Historical Survey, Beijing 1990
- Mark, Lindy Li & Zhang Weihua
Music Institutions and Social Groups, in C. Provine, Yosihiko Tokumaru, J. Lawrence Witzleben (Hg.): *The Garland Encyclopedia of World Music*, Volume 7: East Asia: China, Japan, and Korea, New York - London 2002, 391-400
- Niu Biao u.a.
Zhongguo Kunqu Yishu (Die Kunqu-Kunst Chinas), Yanshan-Verlag, Beijing 1996
- Opernschule am Institut für Theater Shanghai (Hg.)
Kunqu Jingbian Jiaocai 300 Zhong (300 ausgewählte Lehrschriften für den Kunqu-Unterricht, in 15 Bänden), Baijia-Verlag, Shanghai 2005
- Pan Xiaofeng
The Stagecraft of Peking Opera. From its Origins to the Present Day, New World Press, Beijing 1995
- Pian Rulan Chao
Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation, Harvard University Press, Cambridge/Mass. 1967
- Qiao Jiangzhong
Qupai Lun (Über Qupai), in Qiao Jianzhong & Tsao Penyeh (Hg.): *Zhongguo yinyue guoji yantao hui luwenji 1988, Xianggang* (Collected Essays from the International Symposium on Chinese Music 1988, Hong Kong) 1990, 319-336
- Rebollo-Sborgi, Francesca
China, § IV, 1 *Musical drama & narratives: musical settings*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd Ed.), London 2001, Vol. 5, 665f.
Narrative Song: An Overview, in C. Provine, Yosihiko Tokumaru, J. L. Witzleben (Hg.): *The Garland Encyclopedia of World Music*, Volume 7: East Asia: China, Japan, and Korea, New York-London 2002, 245-250
- Ren Fengtang (Hg.)
Kunqu Qupaiji Taoshu Fanliji, Beitao, Shangce (Beispielsammlung der Melodiemodelle und Zyklen des Kunqu. Nördliche Zyklen, Teil 1), Xuelin-Verlag, Shanghai 1997
- Schmidt-Glintzer, Helwig
Geschichte der chinesischen Literatur, Bern-München-Wien 1990
- Scott, Adolphe Clarence
The Classical Theater of China, London 1957
The Performance of Classical Theater, in: Mackerras, Colin (Hg.): *Chinese Theater* 1983, 118-144
- Shanghai Kunqu-Operntruppe (Hg.)
Zhenfei Qupu, Shangce/Xiace (Notationen der Opern von Yu Zhenfei Bd. 1 & 2), Shanghai Musik-Verlag, Shanghai 2002
Zhongguo Kunqu Jingxuan Jumu Qupu Daquan, Diyijuan (Die große Sammlung der Notationen ausgewählter Kunqu-Opern. Bd. 1: Shanghai Kunqu-Operntruppe, Shanghai Musik-Verlag, Shanghai 2004
- Song Bo
Kunqu De Chuanboliubu (Die Überlieferung und Verbreitung des Kunqu), Chunfengwenyi-Verlag, Shenyang 2005
- Stiftung für chinesische volkstümliche Kunst (Hg.)
 [Yu Zhenfei] *Sulu qupu, Yu Sulu* (Die Notationen von Sulu), Taipei 1991

- Sun Congyin
Zhongguo Kunqu Qingci Geliyi Yingyong (Die Regeln für den Ton und Rhythmus des Gesangstexts der chinesischen Kunqu-Oper und ihre Verwendung), Shanghai Musik-Verlag, Shanghai 2003
- Sun Xuanling
Yuan Sanqu De Yinyue (The music of sanqu arias of the Yuan), Beijing 1988
- Tan Zhixiang (Hg.)
Zhongguo Xiqu Jingdian, Diwujuan (Die klassischen Werke der chinesischen Oper Bd. 5, Erziehungsverlag Shangdong, Shandong 2005
- Tanaka Issei
Mingqing De Xiqu: Jiangnan Zongzu Shehui De Biaoxiang (Die Oper der Ming- und Qing-Zeit im Schein der südchinesischen Sippengesellschaft), Übersetzt von Yun Guibin u. Wang Wenxun, Beijing Guangboxue Yuan-Verlag, Beijing 2003
Development of Chinese Local Plays in the 17th and 18th Centuries, in: Acta Asiatica 23, Tokyo 1972
- Tang Baoxiang
Yu Zhenfei Zhuan (Die Biographie von Yu Zhenfei), Shanghai Wenyi-Verlag, Shanghai 1997
- Thrasher, Alan R.
China, § I Introduction: historical, regional and study perspectives“ in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd Ed.), London 2001, Vol. 5, 631-636
Instrumental Music: Structures and Performance Practices, in C. Provine, Yosihiko Tokumaru, J. Lawrence Witzleben (Hg.): *The Garland Encyclopedia of World Music*, Volume 7: East Asia: China, Japan, and Korea, New York - London 2002, 233-243
- Treter, Clemens
 - siehe Emmerich 2004
- Tsao Penyeh
Narrative Song: Southern Traditions - Suzhou, Tanci, in C. Provine, Yosihiko Tokumaru, J. Lawrence Witzleben (Hg.): *The Garland Encyclopedia of World Music*, Volume 7: East Asia: China, Japan, and Korea, New York - London 2002, 261-265
- Tsiang Un-Kai
K'ouen K'iu - Le Théâtre Chinois Ancien, Librairie Ernest Leroux, Paris 1932
- Van Aalst, J.A.
Chinese Music. (Reprint) New York 1964
- van Ess, Hans
 - siehe Emmerich 2004
- Verwaltungsamt für Kultur, Radio und Fernsehen Suzhou (Hg.)
Kunqu zai Suzhou (1951-2005) (Kunqu in Suzhou: Sammlung der Zeitungsartikel 1951-2005), Suzhou 2006
- Wang Ankui & He Yuren
Kunqu Chuangzuo Yu Lilun (Kunqu-Schöpfung und -Theorie), Chunfengwenyi-Verlag, Shenyang 2005
- Wang Denhui & Xu Yuanzheng
Ku Wu Lu (The Theory and Technique of Dramatic Song) in Fu Xihua (Hg.): *Gudian Xiqu Shengyu Lunji Chongbian* (Collected Essays on the Vocal Music of Classical Drama), No. 9, 2nd reprint, Yinyue Chubanshe, Beijing 1967, 237-294

- Wang Fengqi, et alii (Hg.)
Zhongguo yinyue cidian (Wörterbuch der Chinesischen Musik), Beijing 1984
- Wang Guowei
Song Yuan Xiqu Shi (Operngeschichte der Song- und Yuan-Zeit), Tuanjie-Verlag, Beijing 2006
- Wang Limei
Guyun Yonyang Shuimoqiang (Der alte melodische Gesang: Der vom Wasser polierte Stil. Zum Wandel der Kunqu-Kunst), Zhenjiang Universitätsverlag, Hangzhou 2006
- Wang Ning & Ren Xiaowen
Kunqu Yu Mingqing Yueji (Die Sängerin in der Ming- und Qing-Zeit), Chunfengwenyi-Verlag, Shenyang 2005
- Wang Shoutai (Hg.)
Kunqu Qupaiji Taoshu Fanlij, Beitao, Xiace (Nördliche Zyklen, Teil 2), Xuelin-Verlag, Shanghai 1997
- Wang Shoutai (Hg.)
Kunqu Qupaiji Taoshu Fanlij, Nantao, Shangce/Xiace (Südliche Zyklen, Teil 1 & 2), Shanghai Wenyi Verlag, Shanghai 1994
- Wei Zuguang, Huang Zuolin, Mei Shaowu
Peking-Oper und Mei Lanfang, Verlag Neue Welt Beijing 1984
- Wong, Isabel K. F.
Kunqu, & Nationalism, Westernization, and Modernization, in C. Provine, Yosihiko Tokumaru, J. Lawrence Witzleben (Hg.): *The Garland Encyclopedia of World Music*, Volume 7: East Asia: China, Japan, and Korea, New York - London 2002, 289-296 & 379-390
- Wu Xinlei (Hg.)
Zhongguo Kunqu Da Cidian (Das große Wörterbuch der chinesischen Kunqu-Oper), Nanjing University Press, Nanjing 2002
- Xiong Zhu & Jia Zhigang
Kunqu Biaoyan Yishu Lun (Studie zur Kunqu-Schauspielkunst), Chunfengwenyi-Verlag, Shenyang 2005
- Xu Chengbei
Peking-Oper, Cultural China Series, China Intercontinental Press, Beijing 2003
- Xu Zifang
Ming Zaju Shi (Geschichte des Zaju in der Ming-Zeit), Zhonghuashuju-Verlag, Beijing 2003
- Yang Yiulu
Gongchepu Qianshuo (Elementary Notes on Gongche Notation), Yinyue Chubanshe, Beijing 1962
- Yu Zhenfei (Hg.)
Sulu Qupu, Yu Sulu (Die Notationen von Sulu), Nachdruck Taiwan 1996 der *Private Edition*, Hongkong 1953
- Yung, Bell
 The Role of Speech Tone in the Creative Process of the Cantonese Opera, in CHINOPERL News 5 (1983), 157-167
Chinese Opera: An Overview, in C. Provine, Yosihiko Tokumaru, J. Lawrence Witzleben (Hg.): *The Garland Encyclopedia of World Music*, Volume 7: East Asia: China, Japan, and Korea, New York - London 2002, 275-280

- Zeng Changsheng (Hg.)
Kunju Chuandai Di Yi Ji/ Di Er Ji (Das Kostüm in den Kunqu-Stücken Band 1 & 2),
 gedr. vom Verwaltungsamt für Kultur, Radio und Fernsehen Suzhou, Suzhou 2005
- Zhang Faying
Zhongguo Xibanshi (Geschichte der chinesischen Theatertruppen), Shenyang Chubanshe, Shenyang 1991
- Zhang Hejing (Hg.)
Qudiao Gongche Daguan (Überblick über Melodien in Gongche-Notation), Vol. 4,
 Xinhua Yueshe, Beijing 1920
- Zhang Hongyuan (Hg.)
Zhongguo Xiqu Jingdian, Di'erjuan/Disanjuan (Die klassischen Werke der chinesischen Oper Bd. 2 & 3), Erziehungsverlag Shangdong 2005
- Zheng Lei
Kunqu (Kunqu), Zhejiangwenyi-Verlag, Hangzhou 2005
- Zhou Chuanjia (Hg.)
Zhongguo Xiqu Jingdian, Disi Juan (Die klassischen Werke der chinesischen Oper Bd. 4), Erziehungsverlag Shangdong, Shangdong 2005
- Zhou Yude
Kunqu Yu Mingqing Shehui (Kunqu und die Gesellschaft der Ming- und Qing-Zeit), Chunfengwenyi-Verlag, Shenyang 2005

Anmerkungen:

- (1) Bei einigen Europa-Gastspielen der Shanghai-Truppe wurde, wie die Programmhefte belegen, zugunsten von mehr Darstellern das Instrumentalensemble auf Flöte und 1 Schlagzeuger (statt 4-5) reduziert: die Einladung kam von Theaterwissenschaftlern, die Libretti und Darstellung interessierten, *nicht aber die Musik*. Diese Absurdität wäre mit Wagner-/Verdi-Opernaufführungen mit reiner Klavierbegleitung vergleichbar!
- (2) Noch 2004 behauptete ein Sinologe, das Kunqu sei Ende des 18.Jhds „stereotyp“ und „nicht nur musikalisch, sondern auch inhaltlich und sprachlich erschöpft.“ Richtig ist, daß seit Mitte des 19.Jhds kaum neue Stücke geschrieben wurden oder sich durchgesetzt haben - aber das gilt gleichermaßen für die westliche Oper des 20.Jahrhunderts: nur wenig neue halten sich im Repertoire. Trotzdem spricht niemand vom Niedergang der Opern-Tradition im Abendland!
- (3) Einer solchen Darstellung entspräche eine Operngeschichte des Abendlands, die nur nach *Alter* und *Qualität der Libretti* (die nur sehr vereinzelt zur Blüte abendländischer Poesie und Dramenkunst gehören) und wegen ihres *stereotypen* musikalischen Aufführungsstils (= klassisch“) negativ bewerten würde.
- (4) Für Thrasher sind für die Musikstile und -genres im Süden (neben der „silk and bamboo music“) besonders die „... more refined literary traditions of Kunqu opera“ wichtig, v.a. in *Jiangnan*, das fruchtbare Reisanbau-Gebiet des Yangtze-Beckens (Zentral/Ostchina: Prov. *Jiangsu, Zhejiang, Anhui*) und den Großstädten *Nanjing, Hangzhou, Suzhou, Shanghai*. „Most distinctive of the Jiangnan vocal genres is the ‘classical opera Kunqu, which emerged in the 16th century and in which the *qudi* flute is the principal instrument of accompaniment.“ (2001: 632ff.)
- (5) Neben ruralen Vorformen des Theaters mit 2-3 Schauspielern bei Tempeln lokaler Götter, später auch bei buddhistischen und taoistischen, führte man im Süden Akrobatik und Tanztheater parallel auf: die Akrobatik war noch nicht integriert. Erst im *Yiyang*

und anderen populären Stilen wurden sie mit der Zeit als *magisch-religiöser Teil des Kampfes gegen das Böse* in die Handlung eingebaut (*Nuoxi*-Masken-Tanzdramen, *Yubu*).

(6) Die *Bianwen* wurden am Beginn der Song-Dynastie verboten, aber die säkularen Formen blieben populär (Mackerras 2001: 664).

(7) Von zwei dramatischen Kleinformen der Tang-Zeit, komischen Sing- und Tanzdramen *Gewuju* mit Akrobatik und kurzen Sketchen, war das „Adjutanten-Spiel“ *Canjunxi* über einen *korrupten Beamten* (oft von einer Frau gespielt) mit einem *Clown*, bzw. „*Tayao-niang*“, die Klage einer von ihrem ewig betrunkenen Mann verprügelten Frau, beliebt (S. Lam 2001: 641). In der Nördlichen Song-Zeit kamen 2 *Shuochiang*-Gattungen der *Wenxue* („gesprochene und gesungene Literatur“) dazu: die ev. mit Tang-*Bianwen* verwandten Trommel-Lieder *Guzici* (mehrere durch Prosa in direkter Rede verbundene *Ci* zur gleichen Melodie: erhalten ist das von Singmädchen vorgetragene „Trommellied zur Melodie *Schmetterling ist verliebt in Blüten*“ im *Shang*-Modus nach der Tang-Novelle *Cui Yingying* von *Yuan Zhen*, und „Die beiden Mandarinenten mit durchschnittener Kehle“ aus der frühen Ming-Zeit) und die für die Jin-Zeit typischen, potpourri-artigen *Zhugongdiao* (vermischte Modi)-Balladen mit *Qu*-„Arien“: a) Teile der Ballade über die Frühzeit von Kaiser *Liu Zhiyuan*; b) die Ballade „*Tianbao Yishi Zhugongdiao*“ (*Wang Bocheng* zugeschrieben, 2.Hälfte 13.Jh.) über Kaiser *Xuanzongs* Liebe zur Konkubine *Yang Guifei*, für die ca. 50 Singstücke erhalten sind, und c) die 8-teilige Ballade „*Xixiangji*“ (Romanze von der Westkammer) von *Dong Jieyuan* (um 1190-1208), die durch burleske Züge dem im 12.Jh. aufkommenden *Nanxi* (*Xiwen*) ähnelt, von denen 3 überliefert sind, das sich zum Ming-*Chuanqi* entwickelte. „*Xixiangji Zhugongdiao*“ umfaßte 14 Modi und über 150 *Qupai*. In den rezenten *Qin*-Liedern haben sich Spuren der als Kunstlieder gesungenen Tang-zeitlichen *Shi* erhalten (Lam 2001: 641). In der Song-Zeit gab es auch Unterhaltungs-Lieder *Chuantan* und *Zhuanan* (Rezitations-/Rundtanz), bei denen die Musik wesentlich war und die man in Zusammenhang mit der langen *Chanda*-Suite in *Zhugongdiao*-Balladen brachte. *Zhuanan* scheint aber hochliterarische Unterhaltung aus Einleitung, Coda und einem 7-12-teiligen Mittelsegment aus je einem *Shi*-Gedicht und *Ci*-Lied, die durch ihre Reime und die beiden letzten Worte verknüpft waren, gewesen zu sein, die fast alle zur Melodie *Tiaoxiaoling* gedichtet waren. *Chanda* aber war eine populäre Form (Hans van Ess in Emmerich 2004: 213ff.).

(8) In der frühen Ming-Zeit waren der westlichen Ballade vergleichbare *Cihua* populär, d. h. Erzähltexte mit langen gereimten Passagen, die im privaten Kreis, auch von Frauen, rezitiert oder gelesen wurden. Die einfache Form aus Folgen von 7-Zeichen pro Verszeile versuchte den Rezitationsstil professioneller Geschichtenerzähler nachzuahmen. Populäre Varianten dieser „Balladenromane“ sind in der 2.Hälfte der Qing-Zeit die *Tanci* („Zupfen und Singen“) in Suzhou. Wichtig war nicht die Auswahl der Stücke und Themen, sondern die eigenen Melodien und die spezielle Begleitung. Trat der Erzähler solo auf (sein einziges Requisit war ein Fächer), stellte er die handelnden Personen in wechselnder Stimmlage dar. Später sangen mehrere Sänger und Sängerinnen. Im Norden begleitete sich der Erzähler meist auf einer Trommel oder Klapper. Im Unterschied zu den *Tanci*-Erzählern, behielt er die ganze Zeit die gleiche Stimmlage. Eine stumme 2. Person begleitete ihn auf einer Laute oder Fiedel (Treter in Emmerich 2004: 232f., 284 f., Tsao Penyeh 2002: 261f.).

(9) Nach Pan (1995: 38-43) erfolgt die traditionelle Rolleneinteilung *hangdang* nach Geschlecht, Alter, Persönlichkeit und sozialem Status. In der Tang-Zeit gab es nur zwei Rollen: *Cangjun* und *Canggu*, im *Zaju* und *Chuanqi/Nanqu* aber 12: *Fumo*, *Laosbeng*, *Zheng*

sheng, *Laowai*, *Damian*, *Sanmian*, *Laodan*, *Zhengdan*, *Xiaodan*, *Tiedan*, *Za*. In der Pekingoper sind es 10: *Sheng* (Männer), *Dan* (Frauen), *Jing* („bemaltes Gesicht“), *Mo*, *Chou* (Clown) und die Nebenfiguren *Fu*, *Wai*. *Za* und *Liu*. *Fu* ist ein allgemeiner Begriff für Nebenrollen, *Za* für alle Nebenfiguren (Boten, Knechte usw.), *Wu* (auch *Wubang*) steht für *Shangsbou*, *Xiasbou* (Soldaten) und *Yingxiong* (Untergebene der „Bösen“). *Liu* (*Liu bang*) sind Bannerträger und Begleiter von Würdenträgern. Die „**Birngarten-Gilde**“ (= Theater-Gilde) gliederte die Truppen in 7 Abteilungen (*Ke*): Orchester (*Changmian* oder *Wen wu Changmian*) - Kostüme - Schminke - Kopfschmuck - Bühnendiener (die die Schauspieler umsorgten) - *Jiaotong* (Regieassistent) - *Jingli* (Geschäftsführung) und alle Schauspieler in 7 Kategorien (*Hang*): *Laosheng*, *Xiaosheng*, *Dan* (mit 7 Untergruppen: treue Frau, Mutter oder Tochter *Qingyi*, edle Frauen *Zhengdan*, Dienerinnen *Huadan*, gerüstete Kriegerinnen *Daomadan*, [artistische] Kämpferinnen *Wudan*, alte Frauen *Laodan*, [immer von Männern gespielte] Kupplerinnen *Caidan*), *Jing*, *Chou*, *Wu* und *Liu*. Mit Gründung der Volksrepublik 1949 wurden die *Hang* erst auf 5 (*Sheng*, *Dan*, *Jing*, *Mo*, *Chou*) und bald darauf auf 4 reduziert, indem man die *Mo* den *Sheng* zuordnete.

⁽¹⁰⁾ Viele entstanden aus *Zhugongdiao* und ein- oder mehrstrophigen Ausarbeitungen von *Ci* zu einer Melodie metrisch freier *Qu*, sowie aus Kombinationen verschiedener *Qu* in einem *Taoshu*-Liedsatz. Das *Ciyuan* (Quell der Lieder) von *Zhang Yan* (1248-1321) enthält ein Kapitel zur Musik. Das Reimwörterbuch *Zhongyuan yinyun* (Töne und Reime der Zentralebene) von *Zhou Deqing* (1270-n.1324) enthält neben 335 *Qu*-Titeln einen Traktat, der anhand von einzelnen Muster-*Qu* richtiges Dichten beschreibt. (Hans van Ess in Emmerich 2004: 211f., Lam 2001: 643f., Wong 2002: 290f.)

⁽¹¹⁾ Unter dem 1.Ming-Kaiser wurde das Orchester um die Zither *Zheng* und die birnenförmige 4-saitige Laute *Pipa* erweitert.

⁽¹²⁾ Erst ab den 20er-Jahren wurden auch Frauen, v.a. die Töchter aus Schauspielerfamilien, professionelle Darstellerinnen. Ab den 50er-Jahren wurden keine Knaben mehr für Frauenrollen ausgebildet, aber viele Mädchen für Hosenrollen. Nur die „*häßliche Schwester*“ und die „*Kupplerin*“ werden immer noch von Männern gespielt (Mark & Zhang 2002: 395). Noch heute gibt es trotz gemischter Truppen Hosenrollen, auch bei Auszubildenden, wie wir 2005 bei allen Truppen (Kunqu und Lokalopern) beobachteten.

⁽¹³⁾ Die *öffentlichen Aufführungen* auf Tempelbühnen in den Dörfern erhielten nun eine immer stärkere regionale Prägung: Wie die rezente *Nuoxi*-Forschung entdeckte, gab und gibt es neben gedruckter und von *Literati* reflektierter Dramen-Literatur - die zwar als „umgangssprachlich“ eingestuft wurde, aber eher ein „biedermeierlicher“ Folklorismus der Gentry war - bislang wenig beachtet, eine Vielfalt lokaler Ritualtheater-Formen bäuerlicher Clandörfer, die auf keinem hochliterarischen Niveau stehen, aber komplexe kosmologische Konnotationen haben. Durch „*pflegerische*“ Eingriffe der Gentry und urbane Adaptationen (s. *shange*-Lieder und „*Bordell-Kultur*“) entstanden daraus unabhängig diverse Lokalopernstile, aus denen Ende des 18.Jhds die *Peking-Oper* entstand. Die *Shange*, den Liedern der Fischer und Bootsleute SO-Chinas nachempfundene „Berglieder“, gehörten zur sogenannten „*Bordell-Kultur*“ *Qinglou Wenbua* (v.a. in Suzhou) mit ihren Singmädchen, was gesellschaftlich eine durchaus akzeptierte Einrichtung war (Treter in Emmerich 2004: 250f.).

⁽¹⁴⁾ Reformen basierten auf Volksmusik mit revolutionären Inhalten, wie das *Yangge*-Musik- und Tanztheater, z.B. „*Das Mädchen mit den weißen Haaren*“, dessen Melodien von nördlichen Volksliedern stammen, die mit chinesischen Instrumenten begleitet wurden.

Nach Gründung der VR China 1949 gipfelten diese Tendenzen in Kampagnen wie „Laßt 100 Blumen blühen“, „Das alte Wissen für die Gegenwart nutzen“ und „Aus Altem und Verachtetem Neues schaffen“. (Wong 2002: 379-390) „A new form of traditional opera was inherited from the northern Shaanxi zones that the CCP had held in the 1930s and 40s. Called ‘newly arranged historical drama’ (*xinbian lishi xi*) had several characteristics. The music was composed especially for each new play but followed the style of the original traditional regional opera, with only inessential changes such as increasing the size of the accompanying orchestra. Scenery was made more spectacular and complicated than in any traditional regional opera. Librettos were especially written to suit the music of the regional opera style and for a story set in the dynastic period. Instead of short episodic scenes, such as characterize traditional opera, the newly arranged plays feature dramatic tension, rising to a climax and dénouement. The themes had to accord with socialist demands and express what CCP Chairman Mao Zedong (1893-1976) described as ‘democratic essence’ of the Chinese people.“ (Mackerras 2001: 662f.)

(15) „Among the reformed traditional music-dramas of the 1950s few achieved greater national fame than the Kunqu item *Shiwu guan* (Fifteen strings of Cash). The rearrangement was carried out by a group within the Zhejiang Provincial Kunqu and Suju Troupe on the basis of an original by the early Qing playwright Zhu Hu... The rearranged version is much shorter than the original, taking one evening instead of two days to perform... Clearly the rearrangement is very much in accordance with the requirements of the drama reform of the 1950s. Both Mao Zedong and Zhou Enlai attended the premiere performance in Beijing on Mai 17, 1956 ... Theatre people expressed the belief that this item »had brought a drama style back to life«. As noted..., the Kunqu come close to dying out in the nineteenth century, and Fifteen Strings of Cash was indeed instrumental in effecting a revival in its fortunes.“ (Mackerras 1990: 152f.)

(16) „The May Fourth movement, an intellectual awakening that gave impetus to all kinds of experiments and reform in many spheres, including music, was primarily Western and urban in nature, created by the educated for the educated. In contrast, development of the arts by the communists, first in Yan’an and later in the Peoples Republic, was primarily popular and rural, created by political demand for mass mobilization and propaganda.“ (Wong 2002: 389).

(17) Man strebe nun an, mehr Kunstakademien für chinesische Musiktheorie und eine Dependence des Zentral-Konservatoriums auf Hainan für die Südstile einzurichten, wie in der Archäologie, wo es in Nordchina in Xian ein Forschungsinstitut gäbe, aber keines im Süden.

(18) Eine einzige VHS-Doppelkassette der *Beifang Kunqu*-Truppe mit „*Xixiangji*“ (Geschichte der Westkammer) den Stars den 60er-Jahre, *Cai Yaoxian*, *Xu Fengshan* u.a., von Overseas Video Recording Co. Hongkong erwarben wir zufällig 1988 in Hongkong.

(19) Ähnliches gilt z.B. bis heute (eigene Beobachtung 1966 in Unterwart, Burgenland Österreich) bei den Ungarn und auf dem Balkan für die Zigeuner (Roma): auch ein gefragter Kunstschmied konnte nur die Dorfhure als nicht-zigeunerische Frau bekommen und Familien mit Zigeunerfrauen gelten im Dorf als Outcasts. Selbst Spitzenverdiener unter dem Roma-Berufsmusikerd in Griechenland, Albanien, Bulgarien und Rumänien bekommen nur Frauen aus sehr armen Familien.

(20) Eventuell werden (überzählige?) Kinder von den Eltern selbst den Truppen als be-
gabt offeriert. Das ähnelt nur scheinbar der Praxis vor 1900, arme Kinder an Theater-

truppen zu verkaufen, denn im Unterschied zu damals werden a) die Kinder nicht (gegen ihren Willen) *verkauft*, und b) erhalten sie an den staatlichen Opernschulen eine allgemeine Schulbildung. Tatsächlich entspricht die rezente Praxis mehr den im Westen üblichen Sportgymnasien.

(21) Im *Banqiangti*-System der Pekingoper hingegen ordnet sich die Musik dem Text unter, indem passende melodische und rhythmische Formeln zum Text mit Rücksicht auf ästhetische Präferenzen des Sängers gesucht werden. Skelette „*metrisierter Melodien*“ (oft Phrasenpaare) werden so variiert und überarbeitet, daß sie zur Sprachtonmelodie und Metrik des Texts passen. Man hört nie zwei gleiche Versionen der Vertonung, aber ein Connoisseur erkennt die *Kadenzformeln* und *melodischen Wendungen*, z.B. langsames mikrotonisches Vibrato.

(22) Gao Houyong unterscheidet ein- und mehrfache, reguläre und irreguläre bzw. wort- oder bewegungsorientierte *Qupai*.

(23) Mackerras 2002: 662, Rebollo-Sborgi 2001: 664f., 2002: 249f. Die populäre „*Mengjiangnü*“-Melodie ist ein gutes Beispiel für ein solches *Xiaodao*, aus einem urbanen Milieu stammender Liedstil (Thrasher: 233):

The image shows a musical score for 'Mengjiangnü-Qupai'. It consists of several systems of staves. The first system is labeled 'rubato' and contains two staves with notes and rests. Below this is a section labeled 'Luogu-Zwischenspiel' with a single staff. The next section is labeled 'Solo' and contains two staves. Below that is another 'Luogu-Zwischenspiel' section with a single staff. The final system contains two staves. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks.

Mengjiangnü-Qupai aus einem rituellen *Nuoxi*-Maskensingspiel, live aufgenommen 1990 in Shanwai Yao, Guichi, Süd-Anhui von RMB.

⁽²⁴⁾ „Because all Chinese dialects are tonal languages, the tone,- that is, the relativ height and movement of the fundamental pitch of the voice - must be carefully accomodated melodically in order to ensure comprehension of the words. Although the very ‘melodic’ nature of Chinese seems to invite musical treatment as an artistic extension of speech, the difficulties of setting speech tone accurately as well as artistically pose a challenge to the performer.

Because most *guyi* lyrics are conceived as verse, texts also have very specific rhythmic requirements when they are set to music ... there is some degree of flexibility... This flexibility is illustrated by the use of padding syllables (*chenzi*) generally and line prefixes specifically, usually in the form of a three-syllable unit (*sanzitou*...). Sometimes nonlexical syllables are inserted to fill up musical space.“ Weiters werden die Endreime in kadenzierende Formeln „übersetzt“.

„The dynamic nature of the association between text and melody in the narrative arts is often characterized as both singing while speaking (*chang zhe shuo*), because of the inherent melodic character of the tonemes in a given line of text, and speaking while singing (*shuo zhe chang*), because of the manner in which the tonemic contour of the line of text dictates the vocal line.“ (Rebollo-Sborgi 2002: 247f.)

⁽²⁵⁾ „A *kunqu* actor is expected to be a good singer and to master many modes of speech, ranging from recitation and heightened speech to appropriate delivery of every day language. In addition to singing and speech, a *kunqu* actor must master complex gestures and dance movements involving elaborate manipulation of the head, eyes, hands, and feet, as well as the complex movements with long sleeves and other props.“ (Wong 2002: 291ff.)

⁽²⁶⁾ Diese Notation basiert auf Emile J.M. Chev e’s System und wurde von Missionaren im 19.Jh. in Hymnenb chern benutzt (Lam 2001: 649).

⁽²⁷⁾ Nach Pan (1995) war die Standard-Begleitung der Pekingoper-Sänger anfangs auch ein *Dizi*-Flöten-Duo *Shuangshou*, wobei Gesang und Begleitung wenig ornamentiert waren. *Wang Xiaoshao* (*Huqin*-Spieler der *Sixi*-Truppe, eine der „4 Großen Anhui-Truppen“) ersetzte dies durch die Fiedel, stieß aber auf Widerstand des Chefmusikers *Tian Xinwang*, sodaß anfangs kommerzielle Aufführungen weiter von 2 *Dizi* und nur Privat- und Festauff hrungen von der *Huqin* begleitet wurden. Mit der Zeit wurde die Neue- rung allgemein übernommen: *Shuangshou*-Begleitung gibt es nur noch im Kunqu.

⁽²⁸⁾ Bisher fehlen Untersuchungen zum Ensemble-„*Soundscape*“, d.h. ob ein „*Spaltklang*“ oder „*Verschmelzungsklangideal*“  berwiegt: die Melodieinstrumente (Blas-, gezupfte und gestrichene Saiteninstrumente) können beides: es liegt offenbar beim Bearbeiter, welches Klangideal er bevorzugt.

„Einführung in das Kunqu“ von R.M.Brandl ist das Begleitbuch zur Quellen-Edition

Kunqu Live Video-Dokumentation in der „R.M.Brandl Collection“

in der Reihe „Orbis Musicarum“, RMB Video-Edition und CUVILLIER Verlag Göttingen, im Rahmen des deutsch-chinesischen Forschungsprojekts

„Musikethnologische Dokumentation und Erforschung der traditionellen Kunqu-Oper in China“

von Univ.-Prof. Dr.Rudolf Brandl (Göttingen) in Zusammenarbeit mit Prof. *Qu Liuyi* (Beijing), gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).

Prof. Qu ist einer der führenden chinesischen Theaterforscher, Mitglied des Komitees der chinesischen Kunstakademie für die UNESCO-Anmeldung der „*Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity*“; ständiges Vorstandsmitglied der Gesellschaft für chinesisches *Xiqu* (Theater); Vizepräsident der Gesellschaft für das Theater der chinesischen Minoritäten; Vizepräsident des Kunstkomitees im chinesischen Theater-Verband; Mitglied des Expertenkomitees zum Schutz des nationalen und volkstümlichen chinesischen Kulturerbes im chinesischen Kulturministerium und Präsident der Nuo Research Society in China.

Gemeinsam mit Prof. *Qu Liuyi* machte die *Kunqu*-Forschungsgruppe der Georg August-Universität Göttingen (Prof. Dr. Rudolf Brandl, Daniela Brandl, Wu Zihui, Lektor am Ostasiatischen Seminar) 2004-2006 jeweils mehrmonatige Feldforschungen bei allen 7 Kunqu-Truppen in China -

- *Beifang Kunqu Juyuan* (Nördliches Kunqu Opern-Theater) in Beijing;
- *Jiangsu Sheng Kunqu Yuan* (Kunqu-Truppe der Prov. Jiangsu) Nanjing;
- *Shanghai Kunqu*-Operntruppe;
- *Suzhou Kunqu Juyuan* (*Jiang Kun*-Operntruppe), Prov. Jiangsu;
- *Kunqu-Operntruppe der Provinz Zhejiang* in Hangzhou;
- *Yongjia-Kunqu-Opern-Fördergruppe* - „*Yongjia Kunqu Opernbüro für das Wissen um das Erbe schwindender Fertigkeiten*“ Wenzhou/Yongjia (Zhejiang);
- *Kunqu-Truppe der Provinz Hunan* in Chenzhou;

- um Aufführungsstil und Traditionsbewußtsein, Daten zu den Truppen und *ein für den Anfang des 21.Jhds repräsentatives Repertoire* aus Einaktern und abendfüllenden Kunqu-Opern auf Digital-Video *live* aufzuzeichnen.

Die Sammlung ist die 1.wissenschaftlich repräsentative Live-Dokumentation von ca. 70 Kunqu-Stücken aller 7 Kunqu-Truppen Chinas. Die DV-Originale werden im *Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* in Wien archiviert.

Beijing: Beifang Kunqu Juyuan

Das „Nördliche Kunqu-Operntheater“ wurde nach dem II. Weltkrieg als einziges in Nordchina am 22. Juni 1957 auf Initiative *Zhou Enlai's* gegründet und 1979 nach der Kulturrevolution wiedereröffnet. Nationale *Mei-Pflaumenblüten-Preisträger* der A-Klasse-Künstler der Truppe sind in der alten Generation *Hong Xuefei*, *Hou Shaokui* und *Cai Yaoxian*, in der mittleren Generation *Yang Fengyi*, *Liu Jing*, *Wang Zhenyi* und *Shi Hongmei*. Die A-Klasse-Künstlerin *Wei Chunrong*, geb. 1972, studierte 1982-1988 an der Theaterakademie Beijing den *nördlichen Han-Kunqu-Stil*, erhielt 2002 den „*Award of Promotion of Kunqu-Art*“ von UNESCO und Kulturministerium und 2004 den *Meibua-Pflaumenblüten-Preis*.¹



Wei Chunrong



Yang Fengyi



Bai Xiaojun



Wang Jin

¹ Da 2004 die Hauptdarstellerin der Beifang Kunqu Juyuan schwanger und auch 2005 noch nicht einsatzfähig war, muß für die geplante Neuaufnahme von „*Pipaji*“ *Wei Chunrong* ihre Rolle einstudieren (die 2004 auch ihre Partien in Weimar übernommen hatte).



Hai Jun



Wang Zhenyi



Dong Ping



Cao Wenzhen

Beifang Kunqu-Juyuan-Orchester (Beijing):



Bambusflöte (*dizi*): *Xu Dajun*



Fiedel (*erhu*): *Hao Shuyi*



Mundorgel (*sheng*):
Yue Hansheng



Hackbrett (*yangqin*):
Wang Sumin



Laute (*pipa*):
Hou Ju

Gongs (*luo*) und Trommeln (*gu*):



Li Zhibe



Wang Sheng



Cheng Jinqiao



Liu Yuzhong

Die Truppe gab 2005 eine DVD mit historischen Filmszenen 8 verstorbener Großmeister, *Han Shichang*, *Bai Yunsheng*, *Hou Yongkui*, *Ma Xianglin*, *Hou Yushan*, *Bai Yuzhen*, *Shen Pansheng* und *Meng Xiangsheng* aus der Zeit vor der Kulturrevolution heraus, sowie 4 DVD mit rezenten Produktionen (s. u.). Nur die *Beifang Kunqu*-Truppe pflegt den nördlichen Stil *Beiqu*, alle anderen Truppen spielen im südlichen Stil *Nanqu*.

Die Truppe freute sich uns 2005 wiederzusehen und wir machten Interviews mit den Sängern und *Xu Dajun* zur *Gongchepu*-Notation und *Qupai*-Bearbeitung, sowie Aufnahmen vom Training der Schüler am 22.8. und zeichneten die Gesamtprobe der B-Truppe (Nachwuchs-Ensemble) von „*Lankeshan*“ ohne Kostüme auf, das wir 9.9. als *Studioaufführung* mit Kostümen erneut aufnahmen: inzwischen gab es einige Änderungen, die für die Frage der Konstanz der Aufführungspraxis interessant sind. Frau *Yang* berichtete von der Förderung in Folge der Deutschlandtournee.

2006 besuchten wir die Truppe erneut und nahmen eine Sondervorführung des Altmeisters **Hou Shaokui** und gemeinsam mit Dizi-Meister *Xu Dajun* ein langes Interview auf, sowie mehrere Probe-Aufführungen.

OM 86A (Beijing 2004):**1. „Youyuan Jingmeng“ (Spazieren im Garten - Aus dem Traum aufschrecken) aus „Mudanting“ (Päonien-Pavillon, 1598)**

Die Tochter des Präfekten von Nan'an, *Du Liniang*, lebt zurückgezogen im Elternhaus. Eines Tages lustwandelt sie - von der Natur tief berührt - mit ihrer Zofe *Chunxiang* im verborgenen Garten, als ihr im Tagtraum im Päonienpavillon *Liu Mengmei* erscheint (= die gespielte Szene). - Vgl. OM 94B, OM 97A4, 97C5, 100-3.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Du Liniang - Wei Chunrong

Chunxiang, ihre Zofe - Wang Jin

2. „Baihua Zengjian“ (Prinzessin Baihua verschenkt ihr Schwert) aus „Fenghuangshan“ (Phönix-Berg)

Der Prinz von Xian hat einen jungen Offizier rekrutiert, der sich *Hai Jun* nennt, aber der Spion *Jiang Linyun* ist. Der Höfling *Bala* fürchtet, *Hai Jun* werde die Gunst des Prinzen erringen und macht ihn deshalb betrunken. Er bringt den Bewußtlosen ins Schlafgemach der jungfräulichen Prinzessin *Baihua* („100 Blumen“) und legt ihn in ihr Bett, wofür er bei der Entdeckung hingerichtet worden wäre. *Hai Jun*s Schwester, die bei *Baihua* dient, versteckt ihn, als sie die Prinzessin kommen hört. Als diese ins Bett gehen will, entdeckt sie den vermeintlichen Einbrecher und greift ihn mit Doppelschwertern an. Aber statt ihn verhaften zu lassen, verliebt sie sich in ihn: als Alarm ertönt und sie sich trennen müssen, schenkt sie ihm eins ihrer Lieblingsschwerter als Liebes- und Treuepfand. - Vgl. OM 101-2.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Prinzessin *Baihua* von Xian - Yang Fengyi

Hai Jun, ein junger Offizier - Wang Zhenyi

Jiang Huayou, Zofe - Bai Xiaojun

3. „Bian Yuan“ (Disput eines Justizirrtums) aus „Dou E Yuan“ (Justizirrtum an Dou E) von Guan Hanqing

[Als er versetzt wurde, hatte der Beamte *Dou Tianzhang* seine uneheliche Tochter und deren Mutter bei einem Händler in *Chunzhou* untergebracht. Dieser heiratete nach einiger Zeit die Mutter und adoptierte die Tochter *Dou E*, obwohl er einen Sohn hatte. Der war um sein Erbe besorgt und wollte die Stiefmutter vergiften - aber sein Vater aß die vergiftete Speise und starb. Da klagte der böse Sohn die Frauen an, seinen Vater ermordet zu haben: um der Mutter die Folter zu ersparen (früher wurde *bei Verbrechen* gefoltert, um das vom Gesetz geforderte Geständnis zu erzielen),

machte *Dou E* ein falsches Geständnis und wurde ohne faires Verfahren zum Tode verurteilt. Vor der Hinrichtung richtete sie 3 Flüche an Himmel und Erde: „*Mein Blut wird nicht auf den Boden spritzen! - Es wird im Juni schneien! - Im Kreis Chunchou wird 3 Jahre Dürre herrschen!*“ Alles erfüllte sich.]

Dou Tianzhang hatte Karriere gemacht und kehrt nach Jahren als Revisor zurück, um Korruption und Fehlurteilen nachzugehen. Dabei landet auch *Dou E's* Akte auf seinem Schreibtisch, von der er wegen der Namensänderung bei der Adoption nicht weiß, daß sie seine Tochter ist. Als er im Gericht einschläft, erscheint *Dou E's* Geist und legt ihre Akte zu oberst auf den Stapel. Weil er nichts Verdächtiges findet, legt er die Akte wieder ab. Da erscheint *Dou E* in der Nacht erneut: als er sie als Gespenst einer Mörderin mit dem Schwert exorzieren will, gibt sie sich als Tochter zu erkennen und berichtet, daß sie wegen der Mutter ein falsches Geständnis abgelegt hat. Der Fall soll neu aufgerollt und ihre Unschuld bewiesen werden. Vater und Tochter fallen sich in die Arme und er verspricht, ihr ein Sühneopfer zu bringen.

– „*Dou E Yuan*“ ist eine der beliebtesten Kun-Opern von *Guan Hanqing* (ca.1220-ca.1300), einer der 4 Großen Yuan-Dramatiker.

Die Rollen und ihre Darsteller:

<i>Dou Tianzhang</i> , Revisor	- Hai Jun
<i>Dou E</i> , seine hingerichtete Tochter	- Wei Chunrong
Gerichtsdienner	- Cao Wenzhen

OM 86B (Beijing 2004):

1. „*Renzi*“ (Wiedererkennen des Sohnes) aus „*Cibeiyuan*“ (Der Wunsch nach Barmherzigkeit) - Episode aus „*Xiyouji*“ (Reise nach dem Westen)

Das Libretto entspricht dem 3.Kap./1.Band im Roman „*Xiyouji*“, der die Pilgerfahrt des Mönchs *Tripitaka Xuan Zhuang (Jiangliu)* in der Tang-Zeit nach Indien zum Erwerb buddhistischer Texte und die phantastischen Abenteuer beschreibt, die er mit seinen Gefährten, u.a. mit Affenkönig *Sun Wukong*, erlebt.

Die Oper behandelt die Jugend des Mönchs: seine Eltern waren von Flußpiraten überfallen und der Vater getötet worden. Der Mutter *Renzi* gelang es, ihr Baby mit einem mit ihrem Blut geschriebenen Brief in einem Holzkasten im Fluß auszusetzen, den ein Fischer fand und das Baby in ein buddhistisches Kloster zum Abt *Danxia* brachte, der *Jiangliu* zum Mönch ausbildete und ihm den Klostersnamen *Xuan Zhuang* gab. Als er 18 Jahre alt war, informierte ihn *Danxia* über seine Herkunft und sandte ihn nach Hongzhou, um die Mutter *Renzi* zu suchen, die den Mörder ihres Mannes heiraten mußte.

Inhalt des Einakters: Der junge Bettelmönch *Jiangliu* trifft in Hongzhou seine Mutter, die ihn nicht erkennt, bis er ihr seine Geschichte erzählt. *Renzhi* identifiziert ihn anhand des Briefs als den verlorenen Sohn, der aber ins Kloster zurück muß. Sie bittet ihn, zum Großvater, einem hohen Beamten zu gehen, den Mörder verhaften und hinrichten zu lassen und sie zu befreien.

- „*Danxia* erzählt *Jiangliu* von dessen Schicksal“ ist im Kunqu erweitert zur „*Erzählung von Jiangliu's Herkunft*“.
- In der Aufführung sind die traditionellen *Qupai*-Melodien im Begleitensemble dezent harmonisiert.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Jiangliu, der buddhistische Mönch *Xuan Zhuang* - Shao Zheng
Renzhi, seine Mutter - Dong Ping

2. „Abschied von der jungen Gattin“ aus: „*Pipaji*“ (Lied zur Laute) von Gao Ming

Anfang eines Zaju aus dem 14.Jh: Der junge Gelehrte *Cai Bojie* wollte eigentlich auf die kaiserliche Prüfung verzichten und zuhause ein ruhiges, ehrbares Leben führen. Doch er ist den bejahrten Eltern ein gehorsamer Sohn: als sein Vater verlangt, seine Frau *Zhao Wuniang* zu verlassen um in die Hauptstadt zu reisen, um die Palastprüfung abzulegen, nehmen beide tränenreich Abschied voneinander. Seine Frau muß ihm versprechen, für seine Eltern zu sorgen.

- Die Handlung ist eine Episode aus dem Leben des Dichters *Cai Yong*. *Gao Ming* (1301-1370), Lit.-Name *Gao Zecheng*, aus Yongjia/Wenzhou gilt mit „*Pipaji*“ als führender *Nanpu* (südlicher Stil)-Dramatiker der Zeit. Die Musik stammt von *Wei Liangfu* (zw. 1522-73) (s. Einleitung).

Die Rollen und ihre Darsteller:

Cai Bojie, ein junger Gelehrter - Wang Zhenyi
Zhao Wuniang, seine Frau - Dong Ping

3. „*Huozhuo*“ (Lebendig in die Hölle gezerrt) - Geistergeschichte aus „*Shuihuzhuan*“ (Die Räuber vom Liangshan-Moor)

[Die Geistergeschichte ist das 21.Kap. des Ming-Romans „*Shuihuzhuan*“: *Yan Xijiao*, Nebenfrau des Unterbeamten *Song Jiang* (= später Anführer der Rebellen), ließ sich von *Zhang Wenyuan* verführen. Als *Song Jiang* es erfuhr, brachte er sie um und wurde verbannt.]

Yan Xijiao's Seele findet in der Unterwelt keine Ruhe und kehrt nachts ins Haus ihres Geliebten *Zhang Wenyuan* zurück, der erst schockiert ist, sich aber entspannt, als sich das Gespenst seiner toten Geliebten langsam in menschliche Gestalt zurückverwandelt. Er ist nach wie vor von

ihrer Schönheit fasziniert und vergißt alles um sich herum. Sie erinnern sich, wie die Affäre begann und können sich nicht trennen, als wären sie noch immer ein Liebespaar. Schließlich nimmt *Yan Xijiao*'s Geist *Zhang Wenyuan* gefangen und beide verlassen gemeinsam die irdische Welt.

- Die dramatische Musik verstärkt die psychologische Situation mit starken Kontrasten, wenn sich Mensch und Geist begegnen: Verwirrung, Angst, aber auch Leidenschaft. Das *Kunqu* zeigt dies mit großer Raffinesse in Gesang und expressiven Gesten.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Zhang Wenyuan - Ma Baowang
Yan Xijiao - Wei Chunrong

4. „*Zhongkui Jiamei*“ (Zhongkui verheiratet seine Schwester) aus „*Tianxiale*“ (Freude unterm Himmel) von Zhang Dafu Dämonengeschichte mit glückbringendem Ende

Zhongkui, ein Literat der Tang-Zeit, konnte aus Armut zuerst nicht an der kaiserlichen Prüfung teilnehmen, doch sein Freund *Du Ping* unterstützte ihn finanziell, sodaß er in die Hauptstadt reisen konnte. Unterwegs verirrte er sich in die Unterwelt, wo Dämonen sein Gesicht so verunstalteten, daß der Kaiser, obwohl er die Prüfung als *Huiyuan* (Bester) bestand, ihn wegen Häßlichkeit abwies. Verzweifelt beging er Selbstmord und wurde posthum als *Dämonenjäger* („General, der böse Geister aus der irdischen Welt vertreibt“) und als *Gott der Prüflinge* deifiziert. Er hatte aber *Du Ping* seine Schwester zur Ehe versprochen. Jetzt bringt er ihm mit seinen Hilfsgeistern Braut und Geschenke (Hochzeitsmusik am Ende).

- „*Zhongkui verheiratet seine Schwester*“ ist Schluß von „*Freude unterm Himmel*“ aus der frühen Qing-Zeit. Traditionell spielt man zum Ende des Programms ein „glückbringendes Stück“ (Hochzeit). Vgl. OM 97C4 & 102-2.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Zhongkui - Dong Honggang
Du Ping - Shao Zheng
Zhongkui's Schwester - Dong Ping
Zofe - Wang Jin
Großer Dämon - Hou Baojiang
Esels-Dämon - Chang Wenqing
Lampen-Dämon - Kong Dewei
Tragstangen-Dämon - Ding Chenyuan
Schirm-Dämon - Zhang Shan

OM 91: Gastspiel des Beifang Kunqu Juyuan in Weimar (Deutschland) 2004

Die Kunqu-Truppe aus Beijing trat beim 13. Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Weimar mit dem gleichen Programm und in gleicher Besetzung wie **OM 86** auf:

1. „*Youyuan Jingmeng*“ (Spazieren im Garten - Aus dem Traum aufschrecken) aus „*Mudanting*“ (Päonien-Pavillon)
2. „*Zengjian*“ (Prinzessin Baihua verschenkt ihr Schwert)
3. „Abschied von der jungen Gattin“ aus „*Pipaji*“
4. „*Bian Yuan*“ (Disput eines Justizirrtums) aus „*Dou E Yuan*“

OM 92 (Beijing 2005): „*Lankeshan*“ (Lanke-Berg)

OM 92A: Öffentliche Aufführung

OM 92B: Probenaufführung (ohne Schminke, teilkostümiert)

In der Westlichen Han-Zeit lebt *Zhu Maichen* als Holzfäller in bitterer Armut und lernt für die kaiserliche Prüfung. Seine Frau *Cui* ist mit diesem Leben unzufrieden und macht ihm schwere Vorwürfe. Ein Kuppler verspricht ihr einen reichen Ehemann, wenn sie sich scheiden läßt. Nun bearbeitet sie ihren Mann mit allen Mitteln, bis der ihr widerwillig den Scheidungsbrief ausstellt. Aber sie verliert sich in einen Traum, in dem ihr alle als Prinzessin huldigen. Brutal wird sie aus ihrer Illusion gerissen, als der reiche Ehe кандидат sich als betrunken und hinkender Henker entpuppt, der sie mit der Axt bedroht: sie flüchtet in den Wahnsinn.

Zhu Maichen hat die Palastprüfung mit Bravour bestanden und wird Präfekt in seiner Heimat, wo *Cui* verwaorlost umherirrt. Als sie Leute auf der Straße bedroht, schleppt man sie vor ihren Ex-Ehemann. Sie meint, noch seine Gattin zu sein, aber er läßt eine Schüssel Wasser ausleeren: wenn sie alles bis auf den letzten Tropfen wieder einfüllen würde, nähme er sie wieder auf.

- „*Lankeshan*“ ist die Überarbeitung des *Zaju* „*Yuqiaoji*“ eines anonymen Yuan-Autors. Der Originaltitel ist „*Zhu Taishou/Yu Dingchen Fengxue Yuqiaoji*“ (Zhu Taishou/Yu Dingchen fällt Brennholz im Schnee“). Die ursprüngliche Handlung findet sich als „*Geschichte von Zhu Maichen*“ im *Hanshu* (Han-Historie). Das Drama ist in 3 Versionen überliefert.

Die Rollen und ihre Darsteller:

<i>Zhu Maichen</i>	- Li Xin
<i>Cui</i> , seine Frau	- Liu Xinhong

OM 92C (Beijing 2005):

1. Training der Operschüler in der Truppe
2. Probenaufführung von „*Daoyinku*“ (Die Schatzkammer plündern) aus „*Baishezhuàn*“ (Sage von der Weißen Schlange)

Als Weiße Schlange *Xu Xian* heiratet, erfährt sie von Armut und Krankheit im Land. *Xu Xian* braucht Geld, um für Arme und Kranke eine Apotheke zu eröffnen. Als sie hört, daß ein korrupter Beamter große Schätze angehäuft hat, sendet sie ihre Schwester Blaue Schlange aus, die Schatzkammer zu plündern.

Blaue Schlange - Ha Dongxue

3. Gestik-Erklärungen durch Schauspieler der Truppe:

- a) *Fan Hui* erklärt „*Shuang Xiashan*“ (Gemeinsam das Kloster verlassen) aus „*Niehaiji*“

In diesem Stück soll man v.a. darstellen, daß der junge Mönch mit den Geboten und Verboten des Klosterlebens unzufrieden ist und sich nach einem glücklichen irdischen Leben sehnt. Ich stelle eine Passage dar, um das ganze besser zu erklären: Die Strophen, die ich eben gesungen habe, stellen die Sehnsucht des Mönchs dar, ein Leben wie ein ganz normaler Mann zu führen. Auch die Handbewegung bedeutet, daß er den Klosterberg verlassen will. Die weiteren Handbewegungen besagen: *in 1-2 Jahren* sind meine Haare nachgewachsen, wie bei einem normaler Mann; *in 3-4 Jahren* werde ich wie andere Menschen leben; *in 5-6 Jahren* heirate ich; *in 7-8 Jahren* bekommen wir ein Kind; *in 9-10 Jahren* kann es schon zu mir „Vater“ sagen; das ist mein Traum.

- b) *Dong Ping* erklärt die Frauenrolle in „*Pipaji*“:

Der Ehemann ging 3 Tage nach der Hochzeit in die Hauptstadt, um an der Palastprüfung teilzunehmen. 3 Jahre sind vergangen, inzwischen gab es in der Heimat eine Dürre und die Eltern sind verhungert. Jetzt will die Frau ihren Ehemann in der Hauptstadt suchen. Die *Zhengdan*-Rolle stellt meist eine jüngere Frau dar. Die Szene zeigt, wie sie vor der Abreise ihre Schwiegereltern porträtiert. Sie trägt Trauerkleidung, auf dem Tisch stehen Papier, Pinsel und Tusche. Die Handbewegungen zeigen: „*Tusche vorbereiten*“, „*Arme vor der Brust*“ bedeuten meist „*Zusammenkommen*“. Da die Schwiegereltern tot sind, ist ein Zusammenkommen unmöglich. Das sind die stilisierten Handbewegungen. Das Schwanken des Körpers deutet an, daß die junge Frau aus Hunger in schlechter Verfassung ist.

- c) *Wei Chunrong* erklärt „*Sifan*“ (Sehnsucht nach weltlichem Glück) aus „*Niehaiji*“ (Geschichte der großen Sünde):

„*Sifan*“ ist aus „*Niehaiji*“. *Zhang Zhao* hat das Thema in der Qing-Zeit für das höfische *Mulianxi*-Stück „*Quanshan jinke*“ (Bestes Beispiel der Auf-

munterung zur Sühne) gewählt. Es schildert die Geschichte der jungen Nonne *Se Kong*, die ihre bigotten Eltern in ein buddhistisches Kloster gesteckt haben, als sie noch klein war. Sie ist jetzt erwachsen und kann sich mit dem eintönigen Leben im Kloster nicht abfinden. Nachdem sie eines Tages einen jungen Mönch gesehen hat, sehnt sie sich nach einem weltlichen Leben und verläßt das Kloster bei nächstbestener Gelegenheit.

Bei *Kunqu*-Schauspielern heißt es: »Die Schauspieler fürchten die Stücke „*Yeben*“ und „*Sifan*“«. Denn bei beiden muß man von Anfang bis Ende solo spielen und singen. „*Sehnsucht nach dem irdischen Leben*“ gehört zum *Kunqu*-Hauptrepertoire, die Musik ist schön, die Posen der Schauspielerin sind vielfältig und technisch schwer. Rollentyp *Se Kong's* ist *Guimendan*, eine Unterart von *Huadan*. Sie trägt das Kleid einer Nonne.

Ich singe jetzt das Highlight zum *Qupai* „*Shanpo Yang*“ (Ziege auf dem Berg): Die Nonne ist erst 18 Jahre alt, die schönste Zeit einer Frau, aber sie mußte ihre Haare abrasieren und jeden Tag im Kloster die Langweile aushalten. Sie erinnert sich an den Tag, als sie den jungen Mann gesehen hat. Da war erst ein zufälliger Blickkontakt, dann versuchte sie, ihn mit Absicht zu betrachten. Sie sehnt sich seither immer mehr nach einem weltlichen Leben. Wenn dieser Wunsch erfüllt würde, wäre sie sogar bereit, die furchtbaren Strafen hinzunehmen, die im buddhistischen Kanon dargestellt werden. (Frau Wei zeigt ihr Kostüm): Das sind sogenannte „*Shuixiu*“ (Wasserärmel) und der Wedel ein buddhistisches Requisite. Die Handbewegungen bedeuten: die Nonne ist unglücklich mit dem Leben - die Kopfhare sind abrasiert. Sich auf den Stuhl setzen, heißt „*erschreckt sein*“, weil plötzlich die Haare weg sind.

Die Hand- und Tanzbewegungen in der 2.Passage bedeuten: die Nonne macht die Tür ein wenig auf, um den Jungen zu beobachten. Erst war der Blickkontakt zufällig, dann dachte sie, er hat mich auch gesehen. Jetzt möchte ich ihn mit meinen schönen Augen richtig betrachten. Da es sich um eine heimliche Beobachtung handelt, ist die Augenbewegung so dargestellt, daß sie mit den Augen nicht direkt nach vorn schaut. Die tänzerische Bewegung am Ende bedeutet, die Nonne ist glücklich, weil sie glaubt, daß sich Herzen und Seelen beider junger Menschen nach der himmlischen Vorsehung gut verstehen.

d) *Wang Zhenyi* erklärt den Rollentyp *Xiaosheng*:

Ich spiele den Rollentyp *Xiaosheng* (junger Mann). Wie bei den Frauenrollen gibt es auch beim Rollentyp *Xiaosheng* 5 Arten: *Jingsheng*, *Xiaoguansheng*, *Daguansheng*, *Zhiweisheng*, *Qiongscheng*.

- *Jingsheng* stellt meist einen jungen Gelehrten (*Xincai*) dar.
- *Daguansheng* stellt einen hohen Beamten *mit Bart* dar, z. B. den Kaiser, im Unterschied zu anderen *Xiqu*-Formen, wo nur der *Laosheng* (ältere

Mann) Bart trägt. Zu *Daguansheng* gehört die Rolle des *Tang-Kaisers*, des Tang-Dichters *Li Bai*, u.a.

- *Xiaoguansheng* stellt meist normale Beamte dar. *Guan* bezieht sich entweder auf das Zeichen *Guan* (Beamter) oder auf *Guan* (Kappe), das antike Volljährigkeitsritual junger Männer.
- *Qionsheng* stellt einen armen jungen Gelehrten dar.
- *Zhiweisheng* ist ein *Wu* (militärischer) *Xiaosheng*. Da er oft eine Fasanenfeder trägt, heißt er *Zhiweisheng* (*zhi* = Fasan).

Ich singe 2 Auszüge, je einen vom *Jingsheng*- und *Zhiweisheng*-Typ: Der 1. Auszug ist ein *Jingsheng* aus „*Qingtiao*“. Er schildert die trübe Stimmung eines *Xiucai* (Absolvent der Kreisprüfung), der bei der Palastprüfung gescheitert ist. Er übernachtet bei einem Nonnen-Kloster und spaziert durch die Vollmondnacht. Die Wolken sind schön, der Tau hängt noch an den Gräsern, sodaß er tief in Melancholie versinkt. Er hört Grillen im Gras zirpen. Er kann nicht schlafen: selbst ein vom Baum fallendes Blatt hindert ihn am Einschlafen, da er innerlich keine Ruhe findet.

- „Nun spiele ich eine Szene aus „*Lianhuanji*“ (Verbrüderungsfest), aus „*Geschichte der Drei Reiche*“.

e) *Wang Jin* erklärt den Rollentyp *Huadan*:

Huadan sind hauptsächlich Mädchen, Zofen, bzw. junge Frauen aus einfacher Familie. Im Vergleich zu *Guimendan* oder *Qingyi*, die Hofdamen oder Mädchen aus reicher Familie sind, sind die *Huadan* jünger und ihre Bewegungen schneller und lebendiger. Der Charakter der Rolle *Huadan* ist mit 3 Zeichen zu beschreiben: *jiao* (zart), *huo* (lebhaft) und *zhen* (ehrlich). Ich zeige jetzt die stilisierten Bewegungen eines Mädchens, das morgens aufsteht, sich herrichtet und zu sticken beginnt. Als es klopft, geht sie zur Tür und öffnet, um nachzusehen: Das Mädchen zieht sich an, schaut in den Spiegel, zieht die Schuhe an und kontrolliert: ja, alles ist in Ordnung. Dann setzt sie sich und beginnt zu sticken. Auf dem Tisch gibt es nichts: die Schauspielerin muß sich alles im Kopf vorstellen und die Dinge dann veranschaulichen: Das Mädchen holt ein Musterbuch und blättert darin, um ein Stickmuster zu wählen. Sie findet eins, nimmt das Tuch und vergleicht es mit dem Muster. Nun folgt eine Reihe von Bewegungen: das Mädchen zieht einen Faden durchs Nadelöhr - fertig! Dann sticht es mit der Nadel ins Kleid, nimmt das Muster auf und stickt es. Es klopft, das Mädchen öffnet die Tür (obwohl keine Tür auf der Bühne ist): es ist niemand da - vielleicht auf der anderen Seite: auch niemand! Nun schließt es die Tür wieder, geht zurück und stickt weiter.

e) *Bai Xiaojun* erklärt den Rollentyp *Laodan*:

Laodan sind alte Frauen. Die *Laodan* hat nicht so farbenfrohe Kostüme wie *Huadan* und *Qingyi*. Jede Altersklasse hat im *Kunqu* ein eigenes Schön-

heitsideal und einen eigenen Charakter. Auch stellt man Frauen gleichen Alters je nach Stand unterschiedlich dar, z. B. hat eine ältere Dame in höherer Position einen selbstbewußten, gesetzten Schritt. Aber eine alte Frau aus der Unterschicht hat eine andere Gangart: sie wirft sich nicht in die Brust, der Kopf ist etwas nach vorn gestreckt. Auch ist die Handbewegung mit *Lanbua*-(Orchideen)Fingern anders als *Qingyi* und *Huadan*.

OM 106 (Beijing 2006):

1. Hou Shaokui - der „lebende Guangong“ - spielt „Allein zum Treffen“ aus „*Sanguozhi yanyi*“ (Geschichte der 3 Reiche)

Guan Yu (*Guangong*) geht mit *Zhou Cang*, seinem Schwurbruder, zum vereinbarten Treffen mit dem Feind.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Guangong - Hou Shaokui

Zhou Cang - Dong Honggang

Soldaten - Nachwuchs-Schauspieler der Beifang-Truppe

2. Ausschnitt aus „Dem Qin-Spiel lauschen“ aus „*Xixiangji*“ (Geschichte der Westkammer)

Gesamtinhalt der Oper:

Cui Yingying (Goldamsel), Tochter der verarmten Beamtenfamilie *Cui*, ihre Mutter und Zofe Rotchen wollen die Leiche des verstorbenen Würdenträgers und Gönners *Cui* in die Heimat geleiten und warten im Kloster *Puji* auf den Ministers-Sohn *Zheng Heng*, der den Sarg überführen helfen und das Mädchen heiraten soll. Der verwaiste arme Student *Zhang Gong* kehrt ebenfalls im Kloster ein und verliebt sich in *Yingying*. Er unterbricht die Reise zur Prüfung in die Hauptstadt unter dem Vorwand, im Kloster in Ruhe lernen zu wollen und nähert sich Rotchen, um mehr über ihre Herrin zu erfahren. Diese vermittelt ein heimliches Treffen. Goldamsel ist besonders von *Zhang's* musikalischer Begabung angetan, als sie ihn auf der Qin (Wölbrettzither) spielen hört.

Als das Kloster von 5000 Rebellen angegriffen wird, die Goldamsel rauben wollen, vereinbart der Student mit der Mutter, daß er sie heiraten darf, wenn er den Frauen hilft. Dies gelingt ihm mit List und dank eines befreundeten Generals. Aber die Mutter will das Eheversprechen nicht halten und bietet *Zhang* Geld an. Wegen dessen Schüchternheit und weil *Yingying* zwischen Liebe und Gehorsam schwankt, sind die Liebenden unsicher, bis die Zofe eingreift, v.a. da ein von ihr überbrachtes Gedicht *Zhangs* von Goldamsel mißverstanden wird. Es kommt zum Rendezvous. Die Zofe bearbeitet die Mutter, der Heirat zuzustimmen, wenn *Zhang* die Palastprüfung besteht und tatsächlich wird er *Zhuangyuan* (Bester). Der inzwischen eingetroffene Ex-Verlobte *Zheng Heng* erweist sich als Angeber, der *Zhang* verleumdet, er habe in der Hauptstadt geheiratet. Die Mutter verspricht *Zheng Heng* erneut ihre Tochter, bis *Zhang Gong* als neuer Präfekt ankommt und *Zheng Heng* Selbstmord begeht (Hans van Ess in Emmerich 2004: 221ff.).

– „*Beixixiang*“ (NW-Kammer) dessen Autorschaft umstritten ist (*Wang Shifu* bzw. *Guan Hanqing*), ist das berühmteste Yuan-Drama.

Inhalt der Szene: *Cui Yingying* lauscht heimlich *Zhang Gong's* Zitherspiel und empfindet dabei Bewunderung und Liebe.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Zhang Gong - Wang Zhenyi
Cui Yingying - Zhang Yuanyuan
Hong Niang, Zofe - Wang Jin

3. Interview mit Großmeister Hou Shaokui und Xu Dajun.

OM 107 (Beijing 2006):1. „Im Weinhaus am See“ aus „*Zhan Hua Kui*“ (Die Sängerin Hua Kui halten)

Qin Zhong, ein Ölsamenhändler, verliebt sich in die Prostituierte *Hua Kui*. Er opfert ein ganzes Jahreseinkommen für eine Nacht bei ihr, aber sie kommt sturzbetrunken zu ihm und schläft sofort ein. Da opfert er seine Nachtruhe, um sie zu pflegen. Dies rührt *Hua Kui* am Morgen so sehr, daß sie ihn ins Herz schließt. - Vgl. OM 105-4, DV 0034.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Qin Zhong - Wang Zhenyi
Shi Ada - Qian Wei

2. „In der Bibliothek“ aus „*Pipaji*“ (Lied zur Laute) von Gao Ming

In der Bibliothek sieht *Cai Yong* (*Cai Bojie*) im Beisein seiner 2. Frau das Bild seiner toten Eltern. Sie entdecken auf der Rückseite einen Text, der die tragische Geschichte ihres Hungertodes enthüllt. *Zhao Wuniang* erscheint. *Cai Yong* ist so erschüttert, daß er Amt und Würden niederlegt.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Cai Yong - Shao Zheng
Zhao Wuniang - Qiu Man
Frau Nin - Luo Sujuan

3. „Den Federmantel flicken“ aus dem Roman „*Hongloumeng*“ (Traum der Roten Kammer) - Generalprobe

Der feminine Sohn des Hauses, *Jia Baoyu*, fühlt sich zu seinen zwei Cousinen, der sensiblen *Lin Daiyu* und der resoluten *Xue Baochai* hingezogen und dies führt zu einer tragisch endenden Liebesgeschichte.

Der Einakter stellt eine typische Szene in den Frauengemächern dar: *Qingwen*, eine Außenseiterin im intriganten Haushalt, erklärt sich bereit, den zerissenen Federmantel zu flicken. Die bössartige Nachbarin provoziert die beiden Dienerinnen, die auf *Qingwen*'s Seite stehen, und verleitet sie zur Widerspenstigkeit gegenüber der machtbewußten Mutter des Hausherrn, die beide hinauswirft. *Qingwen* kann ihnen nicht helfen und bleibt isoliert zurück.

Die Rollen und ihre Darsteller:

<i>Qingwen</i>	- Wei Chunrong
<i>Xiren</i>	- Zhang Zhumei
Frau <i>Wang</i>	- Bai Xiaojun
<i>Fangguan</i>	- Wang Jin
<i>Jia Baoyu</i>	- Zhang Yan
<i>Liu Ying</i>	- Si Er
Frau aus dem Hause <i>Wang Shanbao</i>	- Wang Yi

4. „Bankett“ aus „*Changshendian*“ (Halle des Ewigen Lebens) - Generalprobe

Tang-Kaiser *Minghuang* vernachlässigt seine Pflichten aus Liebe zur Konkubine *Yang Guifei*. Bei einem Bankett macht er sie betrunken. (Zum Inhalt der Oper siehe die Gesamtaufnahme DVD ZJD 137) - vgl. 107-3.

Die Rollen und ihre Darsteller:

<i>Tang-Kaiser Xuanzhong (Minghuang)</i>	- Shao Zheng
<i>Yang Guofei</i>	- Shi Hongmei
<i>Gao Lishi</i>	- Ma Baowang

Jiangsu Sheng Kunqu-Yuan (Jiangsu Kunqu-Theater-Truppe) Nanjing 2005/06

Die Truppe gilt als eines der besten Kunqu-Ensembles. Der PR-Mann betonte, daß sie viel junges Publikum hätten, jeden Samstag und auch für Touristengruppen spielen.² Sie haben ein *traditionelles Theater*, das schönste aller Truppen, am Rand des alten Regierungspalasts im Stadtzentrum: die Villa des Generals, der im 19.Jh. den *Taiping*-Aufstand niederschlug.



Die etwa gleichaltrigen Mitglieder der Truppe graduierten alle 1985 an der *Jiangsu-Kunqu-Opernschule* in Nanjing, *stammen aber alle aus Suzhou*, von wo sie gemeinsam umgezogen sind. Alle reden untereinander Suzhou-Dialekt. *Offenbar hat hier ein Jahrgang der Kunqu-Schule geschlossen eine Truppe gebildet*. Fast alle sind A-Klasse-Künstler, die den „Award of Promotion of Kunqu-Art“ der UNESCO und des Kulturministeriums erhielten:



Ke Jun, geb. 1965 in Kunshan/Jiangsu, lernte bei *Zhang Jinlong*, *Zhou Chuanying* und *Bao Chuanduo*, 1993 wurde er Schüler von *Zheng Chuanjian*. Er spielt alle *Sheng*-Rollen (Männer): *Wusheng* (Krieger), *Wenwusheng* (zivil-militärisch) und *Laosheng* (alter Mann). Er ist auch der Direktor der Truppe.

² Ein wichtiger westlicher Sponsor ist *Rudolf Siebenhofer*, Präsident und CEO von *Siemens Program and Engineering Co - Nanjing* (Siemens Austria) und seine Familie, die regelmäßig ihre Geschäftspartner zu Aufführungen einladen.



Xu Yunxiu, geb. 1967, ist *Dan* (Frauen)-Darstellerin und war Schülerin von *Yao Chuanxiang*, *Hu Jinfang* und *Zhang Jiqing*. Sie erhielt den „Orchideen-Preis für Aufführung“.



Li Hongjiang, geb. 1966, spielt *Chou* (Clown)-Rollen. Er studierte bei *Zhou Chuan*, *Liu Yilong*, *Fan Yixin*, *Yao Jisun* und *Wang Shiyao*.



Kong Aiping spielt *Guimendan* (junge Frauen), ist 1966 geb. und stammt direkt (75.Generation) von Konfuzius ab. Sie studierte bei *Zhang Xian*, *Zhang Jiqing* und *Zhang Xunpeng*, erhielt den „Orchideen-Preis für Aufführung“ und den „Jiangsu Jasmin-Preis“.



Gong Yinlei, geb. 1965, spielt *Guimendan* und *Zhengdan* (mittlere Ehefrauen). Sie war eine Schülerin von *Zhang Xian*, *Zhang Jiqing* und *Hu Jinfang*. Sie erhielt den „Orchideen-Preis für Aufführung“, den „Gardenien-Preis“ (1.Preis) beim „1.Birngarten-Theater-Weltcup“ des Kulturministeriums 2004, sowie den „Roten Pfirsichblüten-Preis“ der Prov. Jiangsu.



Qian Zhenrong, geb. 1967, spielt *Xiao Sheng* (junge Männer), ist B-Klasse-Künstler und war Schüler *Gao Jirong's*, *Zhou Chuanying's* und von Frau *Shi Xiaomei*. Er erhielt den „Orchideen-Preis für junge Darsteller“ und die Goldmedaille des „Roten Pflaumenblüten-Preises“ der Provinz Jiangsu.



Cheng Min, Jg. 1967, ist Schüler *Cai Zhengren's*, des Großmeisters der Shanghai-Truppe (s.u.). Er erhielt den „Orchideen-Preis für Darstellung“, den „Excellent Performance“-Preis beim 1.Grand Prix junger Kunqu-Spieler und den 3.Preis als „Excellent Actor“ im 2. Wettbewerb junger Kunqu-Spieler von der Provinz Jiangsu.



Qian Dongxia spielt *Dan* (junge Frauen) und ist Schülerin von *Zhang Xian* und *Wu Jiyue*. Sie errang den „*Excellent Performance*“-Preis beim 1. Grand Prix junger Kunqu-Spieler der Provinz Jiangsu.



Jiang Peizhen spielt *Wudan* (junge Kriegerinnen) und *Huadan* (Zofen). Ihre wichtigsten Rollen sind: *Yang Bajie* in „Die weiblichen Generäle der Familie Yang“, *Goldfisch-Fee* in „8 Unsterbliche überqueren das Meer“ und *Wang Zhaojun* in „Zhaojun geht zu den Hunnen“ aus „*Qingzhongji*“.



2005 spielte **Gu Yu**, Jg. 1968, die Zofe *Chunxiang* im „Päonienpavillon“. Nach ihrer Graduierung 1985 lebte sie 17 Jahre in Deutschland und kam mit ihrem Mann nach China zurück, um wieder in der Truppe zu spielen. Ihr Mann erwarb den Dipl.-Ing. an der TU Braunschweig, arbeitete 20 Jahre bei Siemens in Erlangen und ist jetzt für Siemens in Beijing tätig. Frau Gu pendelt zwischen Nanjing und Beijing hin und her.

Orchester des Gastspiels in Hildesheim 2007:



Dizi (Bambusflöte mit Näselhäutchen):
Wang Jiannong



Erhu (2-saitige Fiedel):
Huang Dongling



Sheng (Mundorgel):
Zhang Liang



Pipa (birnenförmige
4-saitige Laute):
Sun Hongdaruan



Yueqin (Mondlaute):
Qiang Yanhua

Luogu: Gong- & Trommelensemble -

Ban (Klapper = Gegenschlagbrettchen) + *Danbigu* (kl. Trommel):



Shen Yang



Shan Lili



Lü Jiaqing

[Das Instrumentalensemble bei den Aufführungen 2005/06 in Nanjing bestand aus *Dizi*, *Sheng*, *Suona* (Kegeloboe), mehrere *Erhu*, *Pipa*, *Yueqin*, *Zheng* (Zither) und *Luogu*, sowie westliche Querflöte und Kontrabaß.]

OM 94A (Nanjing 2005):

1. „Yaguanlou“ (Das Yaguan-Haus)

Li Keyong, Prinz von Jin, trifft *Zhu Wen*, Prinz von Liang, zum Bankett im *Yaguan*-Haus. *Meng Juebai*, Offizier *Huang Chao*'s, des Führers eines Bauernaufstandes, ist mit einer Rebellenarmee dort eingetroffen. Als *Zhu Wen* hört, daß *Li Keyong*'s tapferer General *Li Cunxiao* krank ist, wettet er mit ihm um ein Jadeband, wer bis Mittag als Erster den Rebellenführer fängt. *Li Cunxiao* akzeptiert die Herausforderung, nimmt aber irrtümlich erst einen anderen Rebellenführer fest. Als *Li Keyong* sieht, daß es nicht *Meng Juebai* ist, schickt er *Li Cunxiao* erneut los. Als dieser den richtigen

Meng Juehai fängt und das Jadeband verlangt, will *Zhu Wen* es nicht hergeben. Voll Wut nimmt *Li Cunxiao* das Band mit Gewalt. Seither mißtrauen sich *Li Keyong* und *Zhu Wen*.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Li Cunxiao Zhao Rongjia

Han Jian Liu Xiao

2. „Tasan“ (Bekanntschaft durch einen Regenschirm) aus „Youguiji“ (Geschichte des dunklen Mädchenzimmers)

Inhalt der Oper: In der Jin-Zeit wird Chinas Kernland durch eine Invasion aus dem Norden bedroht, sodaß die Song-Residenz in den Süden verlegt wird. Der Hofbeamte *Wang* ist dienstlich unterwegs, seine Frau und die Tochter *Wang Ruilan* fliehen aus der Hauptstadt in den Süden. Unterwegs trennen und verlieren sie sich. *Ruilan* trifft den armen *Xiucan* (Kreis-Prüfungsabsolvent) *Jiang Shilong* und zieht mit ihm zusammen weiter, der zu seiner Schwester *Ruilian* ebenfalls den Kontakt verloren hat. *Ruilan* begegnet *Wang's* Frau und wird als Adoptivtochter angenommen.

Ruilan und *Shilong* lieben sich und wollen in einer Schenke heiraten, doch *Shilong* ist krank und muß im Zimmer bleiben. *Ruilan's* Vater *Wang* ist zurückgekehrt, nachdem das Militär der Dynastie die Nordbarbaren besiegt hat, und trifft die Tochter, die ihm über die Trennung von ihrer Mutter und die Verlobung mit *Shilong* erzählt. *Ruilan* will den Segen des Vaters, doch der hält die Ehe für nicht standesgemäß. Er bringt seine Tochter heim und läßt den kranken *Shilong* allein in der Schenke zurück.

An einer Poststation treffen sie *Wang's* Frau mit *Ruilian*. *Wang* wird Kanzler und will *Ruilan* mit dem *Zhuangyuan* (Bester der Palastprüfung) verheiraten, aber sowohl *Ruilan* als auch der *Zhuangyuan* lehnen ab. Da erkennt *Ruilian* in ihm ihren Bruder, sodaß alles glücklich endet: *Ruilan* heiratet *Shilong*.

– „*Youguiji*“/„*Baiyueting*“ ist eins der 4 *Nanxi*, die *Shi Hui* aus Hangzhou mit 3 anderen Dichtern 1295-1297 geschrieben haben soll. (Zur Ming-Zeit galt *Shi Hui* als Autor). Den Stoff gab es schon im *Yuan-Zaju*.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Jiang Shilong Zhang Zhengyao

Wang Ruilan Shan Wen

3. „Shuang Xiashan“ (Gemeinsam das Kloster verlassen) aus „Niehaiji“ (Geschichte der großen Sünde)

Der junge Mönch *Ben Wu* wurde von seinen Eltern ins buddhistische Kloster geschickt, als er noch sehr klein war. Jetzt, als Erwachsener, ist er mit dem Mönchsleben unzufrieden, denn ein Leben mit so vielen Gebot-

ten und Verboten scheint ihm unerträglich. Als er eines Tages im Kloster allein ist, nützt er die Gelegenheit, das Kloster zu verlassen.

Unterwegs trifft er die buddhistische Nonne *Se Kong*, die ebenfalls als Kleinkind von ihren bigotten Eltern ins Kloster gebracht worden war. Auch sie kann sich mit dem eintönigen Leben im Kloster nicht abfinden, sehnt sich nach einem weltlichen Leben und verläßt bei passender Gelegenheit ihr Kloster. Beide lernen sich unterwegs kennen und lieben. Sie beschließen zu heiraten, ein gemeinsames Leben zu führen und wollen viele Kinder haben.

- Ursprünglich war *Sifan* ein volkstümliches Stück mit Gesang und *Xian suo* (= mehrsaitige Zupfinstrumente, z.B. *Zheng, Qin*), später wurde es ins buddhistische Ritualdrama *Mulianxi* integriert. In der Ming-Zeit nahm es *Zheng Zhiben* ins südlich-lyrische *Chuanqi* „*Mulian rettet seine Mutter*“ auf, in der Qing-Zeit wurde es wieder Teil im höfischen *Mulianxi* „*Quanshan jinke*“ (Bestes Beispiel der Aufmunterung zur Sühne) von *Zhang Zhao*. Seit damals wurde *Sifan* als Einakter im Kunqu weiterentwickelt. - Vgl. OM 92C, 97C3, 102-1.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Se Kong, Nonne ... Qian Dongxia

Ben Wu, Mönch ... Li Hongliang

4. „*Guichi*“ (Knien am Teich) aus „*Shihouji*“ (Zorn der Gattin)

Der Einakter ist die Episode „Ausflug im Frühling“: Der Gelehrte *Chen Zao* (Literaturname *Jichang*) kommt aus *Yongjia* (Wenzhou). Da seine Frau *Liu Yu E* kein Kind bekommt, sucht er eine Nebenfrau. Doch *Yu E* hat das letzte Wort und paßt auf, daß er keine andere findet. *Chen Zao* wird von seinem Freund *Su Dongpo* zu einem Frühlingsausflug eingeladen. *Liu Yu E* fürchtet, daß ihr Mann die Gelegenheit nützt, um zu einer Dirne zu gehen und verbietet den Ausflug, bis *Chen Zao* ihr schwört, daß er jede Strafe akzeptiere, falls er ins Bordell gehe. Später hört sie, daß er doch dort war und will ihn verprügeln. *Chen* fleht um Gnade, muß aber am Gartenteich solange knien, bis sie ihm verzeiht. *Su Dongpo* kommt zu Besuch, sieht, daß sein Freund unter dem Pantoffel steht und kritisiert Frau *Liu*. Diese ist überzeugt, daß *Su* für alles verantwortlich ist und wirft ihn wütend aus dem Haus. *Chen* fleht um Gnade, die ihm gewährt wird.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Liu Yu E Xu Yunxiu

Chen Jichang..... Cheng Min

Su Dongpo Liu Xiao

OM 94B (Nanjing 2005): Tang Xianzu: 1. Teil (1. Abend) von „*Mudanting*“ (Päonienpavillon) 1598 - südlicher Stil *Nanqu*

Die Tochter des Präfekten von *Nan'an*, *Du Liniang*, lebt zurückgezogen im Elternhaus. Eines Tages lustwandelt sie mit ihrer Zofe *Chunxiang* im verborgenen elterlichen Garten, als ihr - von Lenzgefühlen berührt - im Tagtraum der Student *Liu Mengmei* erscheint. Im Traum lieben sie sich im Päonien-Pavillon. Als der Blumengott eine Blüte wirft, wacht sie auf. Sie vergeht in Sehnsucht nach Liu und stirbt, nachdem sie ein Selbstbildnis gemalt hat.

– Ende des 1. Teils einer 2-Abende-Version des „Päonienpavillons“.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Du Liniang Kong Aiping
Liu Mengmei Qian Zhenrong
Chunxiang, Zofe Gu Yu
Du Bao, Vater Gu Jun
Du Liniang's Mutter Wang Weijian
Chen Zuiliang Liu Xiao
Shi Daogu Li Hongliang
Blumen-Junge Ji Shaoqing
Guo Tuo Zhao Jian
Großer Blumengott Zhou Xianghong

Schauspieler des Hauses spielen die anderen Blumen-Götter.

OM 103: Aufführung am 25.8.2006

1. „*Duanqiao*“ (Treffen bei der zerbrochenen Brücke) aus „*Baishezhuang*“ (Geschichte der Weißen Schlange)

Vorgeschichte: Der 1000-jährige Schlangengeist *Bai Suzhen* stieg in Gestalt einer schönen Frau vom Himmel auf die Erde herab und traf mit Zofe *Qing Er* (Blaue Schlange) bei der „Zerbrochenen Brücke“ im West-See von Hangzhou den jungen Gelehrten *Xu Xian* und verliebte sich in ihn. Das erboste den buddhistischen Mönch *Fahai*. Er besiegte sie mit Magie und begrub sie unter der *Leifeng*-Pagode. Blaue Schlange rettete sie und so konnte Bai Suzhen Xu Xian heiraten. Nach der Hochzeit verfolgte Fahai sie weiterhin und verleitete Bai Suzhen beim Drachenboot-Fest *Xiongwang*-Wein zu trinken, den sie nicht trinken darf: denn nun erscheint sie in ihrer wahren Gestalt als Weiße Schlange, und erschreckt Xu Xian zu Tode. Um sein Leben zu retten, geht sie zum Berg der Unsterblichkeit, wo die Unsterblichkeits-Pflanze wächst. Nach erbittertem Kampf mit den *Xiantong* (Götterknaben) erringt *Bai Suzhen* die Pflanze und rettet damit ihren Mann. Aber Fahai will Xu Xian weiterhin von Bai Suzhen fernhalten und sperrt ihn in ein Kloster.

Inhalt des Einakters: Weiße Schlange und Blaue Schlange warten lange vergeblich bei der zerbrochenen Brücke auf *Xu Xian* und Bai Suzhen glaubt, er habe sie verlassen. Der Apotheker kann aber entkommen und trifft im letzten Moment ein: beide klären das Mißverständnis auf und versöhnen sich. Da der Mönch die Schlange noch immer verfolgt, um die Ehe zu zerstören, beschließen alle drei zusammen zu fliehen.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Bai Suzhen ... Kong Aiping

Xu Xian Cheng Min

Qing Er Jiang Peizhen

2. „Lulin“ (Begegnung mit der verstoßenen Frau im Schilfhain) aus „Yueliji“ (Geschichte der pietätvollen Schwiegertochter/ Geschichte vom hüpfenden Karpfen)

Die böse Schwiegermutter hat ihren schwachen Sohn dazu gebracht, seine Frau zu verstoßen, weil diese angeblich heimlich dem Luxus huldige, für sich selbst Leckereien koche und ihre Pflicht gegen die Familie vernachlässige. Er verstößt sie und sie versteckt sich im Schilfmoor, wo sie Karpfen fängt und als Brennstoff zum Kochen Schilf schneidet. Ihr Exmann trifft sie dort und macht ihr wegen ihres Luxus Vorwürfe. Erst als er erfährt, daß sie unschuldig ist und nur für die kranke Schwiegermutter Fisch kochen will, wird er anderer Meinung und hilft ihr.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Frau Pang Gong Yinlei

Jiang Shi Li Hongjiang

3. „Chimeng“ (Tagtraum) aus „Lankeshan“ (Lanke-Berg)

Zhu Maichen lebt als Holzfäller in bitterer Armut und lernt für die kaiserliche Prüfung. Seine Frau *Cui* ist mit diesem Leben unzufrieden und macht ihm schwere Vorwürfe. Ein Heiratsvermittler verspricht ihr einen reichen Ehemann. Der Einakter behandelt die Traum-Szene von Frau *Cui*, wo sie sich in Illusionen über ihre Zukunft verliert, bis der angeblich „reiche Ehemann“, der hinkende, betrunkene Henker sie mit der Axt bedroht. DaN verfällt sie in den Wahnsinn.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Frau Cui Xu Yunxiu

Zhang Xiqiao Ji Shaoqing

Gerichtsdienlerin Qiu Caiping

Gerichtsdienner Liu Xiao

OM 104: Matinée Qian Zhenrong am 26.8.2006**1. „Malen“ aus „Pfirsichblüten-Fächer“**

Zwei Gelehrte diskutieren über ein Bild und ein dazu passendes Gedicht.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Hou Fangyu Qian Zhenrong

Lan Ying Gu Jun

2. „Rendezvous mit dem Geist“ aus „Mudanting“ (Päonien-Pavillon)

Aus dem 2. Teil der Oper: Der *Xiucai* (Absolvent der Kreis-Prüfung) *Liu Mengmei* hatte damals auch von *Du Liniang* geträumt. Nach drei Jahren kommt er an ihrem Grab vorbei. Er hält das Bild im Schrein erst für das der buddhistischen Göttin *Guanyin*, dann für das der Mondgöttin *Chang E*, bis er durch das Gedicht im Bild entdeckt, daß es seine Traum-Liebe *Liniang* darstellt. Als er an ihrem Grab einschläft, erscheint ihm die tote Geliebte: er ist so verzweifelt, daß der Himmel mit ihm Mitleid hat und *Du Liniang* wieder zum Leben erweckt.] - Vgl. OM 100-4.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Liu Mengmei Qian Zhenrong

Du Liniang Kong Aiping

3. „Bankett“ aus „Changshengdian“ (Halle des Ewigen Lebens) von Hong Shen (1645-1704)

Tang-Kaiser *Minghuang* macht beim Bankett seine Konkubine *Yang Guifei* betrunken. (Zum Inhalt der Oper siehe die Gesamtaufnahme DVD ZJD 137), vgl. 107-4.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Tang-Kaiser *Xuanzhong* (*Minghuang*) Qian Zhenrong

Yang Guofei Gong Yinlei

Gao Lishi Yuan Wei

Sun Haijiao Yang Guozhong

4. Instrumentale Kunqu-Qupai

a) *Erhu* (2-saitige Spießgeige) mit *Yangqin* (Hackbrett):

Wang Dongling und *Yin Mei*

b) *Qupai* „*Chunri Jinghe*“ (Harmonische Landschaft an einem Frühlingstag): Ensemble der Jiangsu Kunqu Yuan-Operntruppe

OM 105: Aufführung am 28.8.2006**1. „Schutz suchen im Tempel des Feuergottes“ aus „9 Lotos-Laternen“ - Qing-zeitliches Kunqu**

Min Yuan wird unschuldig des Attentatsversuchs auf den Kaiser beschuldigt. Auf der Flucht sucht er Schutz im Tempel des Feuergottes. Dieser erscheint ihm im Traum und warnt ihn vor einer Brandkatastrophe, die sich nur abwenden läßt, wenn er die magischen 9 Lotos-Laternen findet.

- Von den ursprünglich 4 Akten ist nur diese Szene noch spielbar. Sie wurde 1956 mit *Hou Shaokui* erstmals wieder vom *Beifang Kunqu-Juyuan* aufgeführt, dann von der *Shanghai-* und nun von der *Nanjing-*Truppe.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Feuergott Sun Jing

Min Yuan Zhang Zhengyao

2. „Das Wasser ausschütten“ - Schlußszene aus „Lankeshan“ (Lanke-Berg)

Zum Inhalt der Oper siehe OM 92.

Schlußszene des Stücks: Die irre Frau *Cui* wird vor ihren Ex-Ehemann geschleppt und glaubt, sie sei noch seine Gattin, Da läßt er eine Schüssel Wasser ausleeren: er werde sie nur zurücknehmen, wenn sie das Wasser bis auf den letzten Tropfen aufsammelt. Da bricht sie zusammen.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Frau Cui Xu Sijia

Zhu Maichen Wang Zhiyu

Lokaler Beamter ... Liu Xiaobin

3. „Cihu“ (Mord am Tiger) aus „Tieguanhu“ (Bild der eisernen Krone) - Anfang Qing-Zeit

Das in der Qing-Zeit von Ming-Loyalisten verfaßte Stück behandelt den Untergang des Bauernführers *Li Zicheng*, der die Ming-Dynastie stürzte: *Li Zicheng* erobert den Kaiserpalast und findet dort eine junge Frau von seltsamer Schönheit, die sich als Prinzessin von *Chongzhen* (letzter Ming-Kaiser, der sich aufhängte, als *Li Zichengs* Armee in den Palast eindrang) ausgibt. Sie ist in Wahrheit die Hofdame *Fei Zhen E*. General *Li Gu*, genannt der „Tiger“, verlangt sie von *Li Zicheng* zur Ehe, was dieser genehmigt. Als *Li Gu* in der Hochzeitsnacht betrunken in die Brautkammer torkelt, tötet ihn *Fei Zhen E* und begeht danach Selbstmord.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Fei Zhen E Wang Yueli

Li Guo Zhao Yutao

4. „Im Weinhaus am See“ aus „*Zhan Hua Kui*“ (Hua Kui halten)

Zum Inhalt siehe oben OM 105-4 - vgl. DV 0034.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Qin Zhong Shi Xiaming

Shi Ada Qian Wei

5. „*Duanqiao*“ (Treffen bei der zerbrochenen Brücke) aus
„*Baishezhuang*“ (Geschichte der Weißen Schlange)

Zum Inhalt siehe oben. Vgl. OM 103-1.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Bai Suzhen Xu Yunxiu

Xu Xian Cheng Min

Qing Er Jiang Peizhen

Shanghai Kunqu Operntruppe

Die 1978 gegründete *Shanghai Kunqu-Truppe* entwickelte sich aus der *Beijing- and Kun Young Performers Troupe of Shanghai*, Absolventen der *Shanghai-Opernschule*, und hat nach eigenen Angaben 40 große Stücke und 250 Einakter³ im Repertoire. 9 Mitglieder sind A-Klasse-Künstler 7 *Meihua*-Preisträger: *Cai Zhengren*, *Fang Yang*, *Liang Guyin*, *Liu Yilong*, *Ji Zhenhua*, *Wang Zhiquan*, *Yue Meiti*, *Zhang Jingxian* und *Zhang Mingrong*.



Cai Zhengren ist seit 1989 Direktor des Ensembles. Er ist Spezialist für das Fach *Xiaosheng* (junger Mann) und war u.a. Schüler des legendären *Yu Zhenfei* (1902-1993), als dessen legitimer Nachfolger er gilt.



Links: **Fang Yang**, *Jing* (bemaltes Gesicht) spielt auch Pekingoper.

Rechts: **Liu Yilong** spielt *Chou* (Clown), *Jing* und *Laosheng* (alter Mann); er kam erst mit 14 Jahren in die Opernschule.



Links: **Zhang Mingrong**, spielt *Wuchou* (militärische Clowns), ist Sohn einer kinderreichen Familie, sein Vater war ein großer Opernliebhaber. Er studierte 8 Jahre (bis 1961) an der Opernschule.



Rechts: **Zhang Jingxian**



Links: **Liang Guyin**, spielt *Huadan*, entstammt einer kinderreichen Familie, der Vater starb früh. Sie graduierte 1961 an der Opernschule Shanghai.

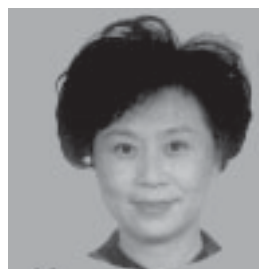
Rechts: **Wang Zhiquan**, spielt zivile und *Wudan*-Rollen und ist inzwischen auch *Kunqu*-Lehrerin.



³ Wie bei anderen Truppen ist zu berücksichtigen, daß die Einakter meist Einzelszenen aus großen Stücken sind, offenbar alle seit 1978 einstudierten Opern umfassen und keineswegs alle derzeit spielbar sind.



Ji Zhenhua und **Yue Meiti**



Die Truppe war 2005 nicht an einer Tournee interessiert, da sie gerade mit der Endfassung einer großen modernen Oper über *Ban Zhao* (gespielt von *Liang Guyin*), Schwester des *Hanshu*-Historiographen *Ban Gu*, die sein Werk beendete, und ihrer unglücklichen Liebe zu ihrem Helfer *Ma Xu* (von *Cai Zhengren* gespielt), beschäftigt war. Es wurde mit gigantischem Bühnenbild im Bayreuther Stil der 80er-Jahre, „Film-Sound“-Instrumentierung des westlich modernisierten Orchesters mit Dirigenten zum nationalen Wettbewerb eingereicht und Winter 2005 zu einem der 10 besten Stücke des Jahres erkoren. Wir konnten die halböffentliche Generalprobe am 4.9. in einem großen Shanghaier Theater zwar besuchen, aber nicht aufnehmen. Die international bekannte Truppe hat viele Auslandsauftritte (Japan, USA, Großbritannien, Skandinavien, München-Berlin 2002, Oktober 2005 Amsterdam). 2005 erschienen 8 DVD, 2006 zahlreiche VCDs, die wir erwarben.

Stattdessen nahmen wir am 6.9. im eigenen Theater der Truppe im Zentrum Shanghais 4 Einakter auf, bei denen Direktor *Cai Zhengren*, der gefeierte alte Kunqu-Meister, auf ausdrücklichen Wunsch von Prof. Qu, die Hauptrolle in „*Der Tang-Kaiser opfert der toten Geliebten*“ aus „*Changshendian*“ spielte. Im Gegensatz zur Aufführung vom 4.9. war diese Nachmittagsveranstaltung vor älterem Publikum musikalisch ganz traditionell.

Bei unserem 2. Besuch 2006 waren wir sehr willkommen und Direktor *Cai Zhengren* erkundigte sich, ob Chancen für eine Deutschland-Tournee der Gesamtaufführung von „*Changshendian*“ (insgesamt 4 Abende) bestünden, an der die Truppe gerade arbeitete (mit Frau *Wei Chunrong* aus Beijing als Gaststar). Wir konnten 2006 2 Aufführungen aufnehmen, darunter den Abschluß-Auftritt der Teilnehmer eines Fortbildungskurses.

OM 93 (Shanghai 2005):

1. „Dangma“ Das Pferd an der Kreuzung anhalten) aus „Yangjia jiang“ (Die Generalinnen der Yang-Familie)

Song-General *Jiao Guangpu* muß im feindlichen *Liao*-Staat als Schenkewirt untertauchen und braucht einen Pass, um heimzureisen. Eines Tages kommt ein *Liao*-General mit einem Ausweis vorbei. Er hält ihn an, um den Pass zu stehlen. Im Lokal sieht er, daß es die verkleidete 8. Schwe-

ster *Yang* aus dem *Song*-Reich ist. Er entdeckt sich ihr und sie beschließen, über die Grenze zu gehen und heimzukehren. - Vgl. DV-0030-3.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Yang Bajie - Gu Haohao
Jiao Guangpu - Jiang Zhixiong

2. „Zuida Shanmen“ (Randalie vor dem Kloster/„Der betrunkene Mönch“ - Episode aus „*Shuihuzhuan*“ (Die Räuber vom Liangshan-Moor)

Lu Zhisben, der einen Mord begangen hat und auf der Flucht in das buddhistische Kloster auf dem *Wutaishan* eingetreten ist, hält das asketische Mönchsdasein nicht aus. Beim Spaziergang trifft er einen Weinhändler, trinkt dessen zwei Fässer Wein aus und kehrt betrunken ins Kloster zurück. - Vgl. OM 97B1, 101-4, DV-0033-2.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Lu Zhisben - Wu Shuang
Han, Weinverkäufer - Hou Zhe

3. „Jingbian - Maiyu“ (Plötzliche Revolte - Die Schöne begraben) aus „*Changshengdian*“ (Halle des Ewigen Lebens)

Tang-Kaiser *Minghuang* hat seine Regierungspflichten aus Liebe zur Konkubine *Yang Guifei* vernachlässigt. Gegen ihren korrupten Bruder, den er zum Kanzler gemacht hatte, steht das Volk auf. Auch der machthungrige Grenzkommandant *An Lushan* revoltiert und bedroht die Hauptstadt. Der Kaiser soll fliehen, aber die Leibgarde weigert sich, ihn zu schützen, wenn er nicht *Yang Guifei* hinrichten läßt. Nach langem Protest schickt ihr der Kaiser die seidene Schnur und sie erhängt sich aus Liebe zu ihm.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Kaiser *Tang Minghuang* - Zhang Jun
Yang Guifei, Konkubine - Shen Yili
Yang Guozhong - Wang Yusheng
General - Miao Bin
Gao Lishi, Obereunuch - Hu Gong

4. „Yingxiang Kuxiang“ (Der Kaiser opfert der toten Geliebten) aus „*Changshengdian*“ von Hong Shen (1645-1704)

Der Kaiser ist auf den Thron zurückgekehrt, kann aber die tote *Yang Guifei* nicht vergessen, der er einen Schrein mit einer Statue aus Sandelholz errichtet und davor opfert. Trotz Zuspruchs des Eunuchen ist seine Trauer groß und er verzichtet zugunsten seines Sohnes auf den Thron.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Kaiser *Tang Minghuang* - Cai Zhongren
Yang Guifei, Konkubine - Shen Yili
Yang Guozhong - Wang Yusheng
Gao Lishi, Obereunuch - Hu Gong

OM 101 (Shanghai 2006):1. „*Youyuan Jingmeng*“ (Spazieren im Garten - Aus dem süßen Traum aufschrecken) aus „*Mudanting*“ (Päonien-Pavillon)

Zum Inhalt siehe oben. - Vgl. OM 86A1, 91-1, 97A4.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Du Liniang - Shen Yili
Liu Mengmei - Li An
Chunxiang - Ni Hong

2. „*Baihua Zengjian*“ (Prinzessin Baihua verschenkt ihr Schwert) aus „*Fenghuangshan*“ (Phönix-Berg)

Zum Inhalt siehe oben. - Vgl. OM 86A2.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Prinzessin *Baihua* von Xian - Yu Bin
Hai Jun, ein junger Offizier - Zhang Jun
Jiang Huayou, Zofe - Leng Bingbing

3. „Den magischen Fächer borgen“ - Episode aus „*Xiyouji*“ (Reise nach dem Westen)

In der Tang-Zeit müssen der Mönch *Tripitaka Xuan Zhuang* (*Jiangliu*) und seine Gefährten auf ihrer Reise nach Indien viele gefährliche Abenteuer bestehen. Um ein hohes Bergmassiv zu überwinden, bedarf es des „*Wind-und-Feuer-Fächers*“ der Prinzessin Eisenfächer, die *Sun Wukong* hat. Um den Jade-Fächer zu bekommen, kämpft der Affenkönig vergeblich gegen sie, bis er sich in einen Vogel verwandelt, in ihren Becher springt und sich verschlucken läßt. Um die Magenschmerzen, die sein Hüpfen verursacht, loszuwerden, leiht sie ihm schließlich den Fächer.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Affenkönig *Sun Wukong* - Zhao Lei
 Prinzessin Eisenfächer - Gu Haohao

4. „*Zuida Shanmen*“ (Randale vor dem Kloster/„Der betrunkene Mönch“ - Episode aus „*Shuihuzhuan*“ (Die Räuber vom Liangshan-Moor) - Aufnahme 2006

Zum Inhalt siehe oben. - Vgl. OM 93-2, 97B1, DV-0033-2.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Lu Zisben - Wu Shuang

Han, Weinhändler - Hou Zhe

OM 102 (Prüfungsaufführung Shanghai 2006):

1. „*Sifan*“ (Sehnsucht nach weltlichem Glück) - „*Shuang Xia shan*“ (Gemeinsam das Kloster verlassen) aus „*Niehaiji*“ (Geschichte der großen Sünde)

Zum Inhalt siehe oben. - Vgl. OM 92C, 94A3, 97C3.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Se Kong, Nonne - Ni Hong

Ben Wu, Mönch - Hou Zhe

2. „*Zhongkui Jiamei*“ (Zhongkui verheiratet seine Schwester) aus „*Tianxiale*“ (Freude unter dem Himmel) von Zhang Dafu

Zum Inhalt siehe oben. - Vgl. OM 86B4, 92C, 94A3, 97C3.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Zhong Kui - Liu Lizheng

Seine Schwester - Shen Yili

- [3. „Wiedersehen im Gefängnis“ aus „Geschichte der Brüder Xiong“ - Bearbeitung von „*Shiwuguan*“ (15 Schnüre Geld) von Fang Jiayi und Qu Zhaolin]

Lou Ashu (Lou die Ratte), ein Gangster in Wuxi, ermordete einen Fleischer und stahl dessen Geld. Infolge widriger Umstände wird ein junges Paar angeklagt und vom Richter zum Tod verurteilt. Der Verurteilte und sein Bruder treffen sich im Gefängnis.

- Wegen eines Kostümfehlers wurde die Szene nicht in die DVD-Version für China aufgenommen.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Xiong Youlan - Yuan Guoliang

Xiong Youhui - Zhang Jun

2 Büttel - Zhang Yongliang, Ni Guanglin

Gefängnisbeamter - Sun Jinghua

Suzhou Kunqu Juyuan (Jiang Kun-Operntruppe) der Provinz Jiangsu

Suzhou ist mit Kunqu-Museum, einer eigenen Truppe, Kunqu-Schule und Kunqu-Forschungsinstitut das Zentrum vieler Kunqu-Aktivitäten. Dies ist dem 1921 gegründeten *Kunqu Chuan Xisuo* (Institut des Erbes und der Praxis der Kun-Opernaufführungen) zu verdanken: 1981 hatte das Kulturministerium mit den 16 Überlebenden der *Chuan*-Generation zur Feier ihres 60-jährigen Bühnenjubiläums als Kunqu-Künstler ein Wochenend-Festival in Suzhou veranstaltet, zu dem viele junge Kunqu-Studenten kamen, um an Workshops und Vorführungen der alten Meister teilzunehmen. 1982 traten dann bei einem 2. *Kunqu*-Festival in Suzhou die Schüler auf, wobei die *Chuan*-Generation Ehrengäste waren.

Eingang zum Theater der **Jiang Kun-Operntruppe Suzhou**

Die *Suzhou Kunqu Juyuan* [Jiang Kun-Opern-Truppe Suzhou] ist eine junge Truppe rund um die große Sängerin *Wang Fang* und hat als Nachwuchs-truppe die *Jiang Kun-Truppe* 2002 aus Mitgliedern des *Chinesischen Kunqu-Museums* und der *Suzhou Kun-Opern-schule*. Wir besuchten Truppe und *Kunqu-Museum* 2006. Wegen Erkrankung von Frau *Wang Fang* konnten wir nur 3 Stücke aufzeichnen.



OM 100 (Suzhou 2006):

1. Stadtbilder und Gärten in Suzhou
2. Das Kunqu-Museum in Suzhou (UNESCO Weltkulturerbe)
3. *Youyuan*“ (Spaziergang im Garten) aus „*Mudanting*“ (Päonienpavillon)

Zum Inhalt siehe oben. - Vgl. OM86A1, 94B1.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Du Liniang - Wang Yuxian
Chunxiang, Zofe - Zhu Yingyuan

4. „Rendezvous mit dem Geist“ aus „Mudanting“

Zum Inhalt siehe oben. - Vgl. OM 104-2.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Du Liniang - Shen Fengying

Liu Mengmei - Yu Jiulin

5. „Geburt des Sohnes“ aus „Baituji“ (Geschichte des Weißen Hasen)

Als *Li Sanniang's* Ehemann in den Krieg ziehen muß, bürdet ihr, obwohl sie hochschwanger ist, die böse Schwägerin von früh bis spät die niedrigsten und schwersten Arbeiten auf, sodaß sie in der Speicherkammer ihr Baby zur Welt bringen muß.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Li Sanniang - Wang Fang

Böse Schwägerin - Li Fuhui

Zhejiang Kunqu-Truppe in Hangzhou

Hangzhou ist durch seine Geschichte als Hauptstadt der Südlichen Song-Dynastie (in der u.a. die Oper entstand) geprägt und dank der herrlichen Lage am legendenumwobenen *Westsee*, (wo die *Sage von der Weißen Schlange* entstanden ist) auch touristisch entwickelt. Rund um den See findet man Teehäuser, wo kaiserlicher Tee dortiger Plantagen serviert wird, und elegante Villen. Man erzählte, daß viele ausländische Firmen ihren Sitz hierher verlegen möchten, aber die Grundstückspreise und Mieten sind sehr hoch (die Japaner sind bereits da).

Die *Zhejiang Kunqu Operntruppe* in Hangzhou wurde 1955 von Resten der „Erben-Generation“ gegründet und bewirkte 1956 durch den Auftritt mit der Oper „*Shiwuguan*“ (15 Geldschnüre) vor *Zhou Enlai* und *Mao Zedong* die staatliche Kunqu-Förderung. Nach der Kulturrevolution wurde sie 1994 als gemeinsame *Zhejiang Kun-Opern & Peking-Operntruppe* wiedereröffnet, später aber wieder in Kunqu- und Peking-Opern-Truppe getrennt. Die Truppe gliedert ihre Geschichte sinnvoll nach Generationen (s. Einleitung): *Chuan* (ab 1921) - *Sbi* (nach 1949) - *Sheng* (1958/59-1966) - *Xiu* (nach 1976) - *Wan* (in der Ausbildung).

- Die Truppe stand 2005 vor einer Stockholm-Tournee, wo als ganztägiges Theater-event auf allen Plätzen der Stadt unter freiem Himmel⁴ gleichzeitig eine Art *crossover*-Welttheater aufgeführt wird, darunter die „*Macbeth*“-Adaptation der Kunqu-Truppe.

⁴ Nach meinem Eindruck hatte der schwedische Regisseur keine Vorstellung, daß Kunqu eigentlich Gentrytheater intimen Charakters ist und keine Vagantenbühne (wie die Pekingoper), die auf Märkten spielte!

- 2006 gab es vernichtende Kritiken über eine mit Laser-Effekten garnierte und musikalisch stark entfremdete⁵ große Inszenierung der Hangzhou-Truppe (von einem inkompetenten Regisseur des Shanghai-Konservatoriums), die aber von der Provinzregierung mit viel Geld unterstützt wurde. Wobei die Sponsoren für ihr Geld „auch etwas richtig teures“ sehen wollten: dies scheint ganz allgemein ein Problem für die Kunqu-Truppen zu sein, wenn sie reiche Geldgeber finden! Wegen dieser Neueinstudierung durfte die Truppe auch keine anderen Aufträge wahrnehmen: das galt auch für unseren angekündigten Besuch, der abgesagt werden mußte.

Die Truppe hat kein eigenes Theater, sondern nur einen Saal mit kleiner ebenerdiger Spielfläche (Studiobühne) im Hintergrund im 3. Stock eines Warenhauses im Stadtzentrum - die Instrumente saßen auf der rechten Seite des „Zuschauerraums“ (mit ca. 200 Stühlen). Der Treppenaufgang ist mit Fotos historischer Aufführungen (vom Anfang des 20. Jhds, aber auch von Revolutions-Opern) und von prominenten Besuchern dekoriert. Man hofft auf ein versprochenes Theater alten Stils am Stadtrand.

In der Aufführung agierten v.a. ältere Darsteller, z.B. *Cheng Weibing* als *Pipa*-Spieler im 3. Einakter, dem dramatisierten *Tanci* aus „*Changshengdian*“ und einige junge, äußerst talentierte: so zählte die *Wudan*-Darstellerin im 1. Stück gerade 20 Lenze (Qu Liuyi hatte sie vor 10 Jahren entdeckt). A-Klasse-Stars sind *Lin Weilin* und *Cheng Weibing*. Das Orchester war das beste der 2005 dokumentierten südlichen Truppen.

OM 96 (Hangzhou 2005):

1. „Yeben“ (Lin Chong flüchtet in der Nacht) - Episode aus „Shuihuzhuan“ (Die Räuber vom Liangshan-Moor)

Die Episode ist ein Kapitel vom Anfang des Ming-Volksromans „*Die Räuber von Liangshan-Moor*“, der in der Song-Zeit spielt. Der Waffenmeister der Garde *Lin Chong* wurde das Opfer eines intriganten Kanzlers, der ihn fälschlich des Diebstahls eines berühmten Schwerts beschuldigte und ins Straflager verbannen ließ. Der böse Kanzler und sein Günstling haben ihm Mörder nachgeschickt, um ihn unterwegs zu töten: so muß *Lin Chong* schnell handeln und die Attentäter töten. Danach flüchtet er in der Nacht zum Liangshanpo, wo sich Rebellen sammeln.

- *Yeben*“ gilt als Paradestück, weil der Protagonist solo agiert und singt.

Lin Chong - Xiang Weidong

2. „Bericht des Kupplers“ aus „Schmetterlingstraum“

[Der Legende nach kann der Philosoph *Zhuangzi* (*Zhuang Zhou*), seit seinem Schmetterlingstraum seine Gestalt ändern. Nachdem er eine Witwe getroffen hat, die nicht schnell genug ihren toten Gatten begraben kann,

⁵ Angeblich wollte der Regisseur statt passender traditioneller Qupai pseudowestliche Melodien einsetzen.

zweifelt er auch an der Treue seiner jungen Frau, die schwört, daß sie nie so gewissenlos wäre.] Um sie zu prüfen, „stirbt“ er und prompt verliebt sich „Witwe“ *Tian* in einen plötzlich auftauchenden hübschen, jungen „Schüler“ *Wang Sun*. Sie engagiert *Cao Tou* (Alter Schmetterling), die Ehe zu vermitteln. Der ist nun von *Wang Sun* zurück, sagt aber nicht gleich, ob diesem die junge Frau gefällt, sondern läßt sie vor Ungeduld zappeln. [Im Verlauf wird sie immer pietätloser und als *Wang Sun* tödlich erkrankt, will sie sogar die Leiche ihres Mannes schänden. Da verwandelt sich *Wang Sun/Cao Tou* in *Zhuangzi* zurück und trennt sich von seiner Frau.]

Die Rollen und ihre Darsteller:

Frau *Tian* - Zhang Zhihong
Cao Tou (Alter Schmetterling) *Hudie* - Wang Shiyao

3. „*Tanci*“ (Ballade) aus „*Changshengdian*“ (Halle des Ewigen Lebens)

In der Tang-Zeit herrscht nach der Rebellion von *An Lushan* das Chaos. *Li Guinian*, der im Palast Opferbeamter war, zieht jetzt in den Städten umher und lebt vom Geschichtenerzählen. Als städtische Ballade „*Tanci*“ (rhythmisierter Vortrag einer Geschichte zu einem Saiteninstrument, v.a. in der Südlichen Song-Zeit in Hangzhou und Suzhou beliebt) erzählt er von des Kaisers Liebe zur Konkubine *Yang Guifei*, über die Blüte der Dynastie und *An Lushan's* Rebellion. Das Publikum ist tief gerührt.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Li Guinian - Cheng Weibing
Li Gonglu - Li Mu

4. „Den Berg spalten, um die Mutter zu retten“ aus „*Baolian-deng*“ (Die Edelstein-Lotos-Lampe)

[Ein Mann trifft beim Heilkräutersammeln auf dem *Huashan* die Göttin *San Shengmu* und zeugt mit ihr den Sohn *Chenxiang*. Dies verstieß gegen das Gesetz des Himmels, denn eine Göttin darf keinen Irdischen lieben und heiraten. Ihr Bruder *Erlangshen* sperrt sie deshalb unter einem Berg ein. 15 Jahre später will *Chenxiang* die Mutter befreien und bittet *Erlang*, sie freizulassen. Es kommt zum Kampf, in dem *Chenxiang* siegt. Er spaltet den Berg und befreit seine Mutter. - Vgl. OM 97 B3.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Chenxiang - Li Qiongyao
Erlangshen - Xiang Weidong
Xiaotian-Hund - Chen Keyu
San Shengmu - Hu Ping

Zhejiang Wenzhou/ Yongjia Kunqu Opern- Erbe & Forschungsinstitut

Die Küstenstadt liegt Taiwan gegenüber, ist mit vielen Kunstleder-Fabriken (Joint Ventures mit Deutschland) wohlhabend und in Deutschland bekannt, weil von dort die meisten Chinesen in Berlin und Hamburg kommen. Es heißt: „*Wenn die Leute reich sind, ist die Stadt arm*“, weil sie wenig Steuern zahlen: die Rückkehrer leben von ihren Deviseneinlagen.

Als wir mit dem Bus nach Hangzhou fuhren, sahen wir im Hinterland viele buddhistische Klöster auf Bergen und in Tälern. Wenzhou war in der Vergangenheit durch die Berge isoliert und hat deshalb einen starken lokalen Dialekt, bzw. Akzent. Deshalb hat es eigentlich die älteste Kunqu-Truppe, die in der Kulturrevolution aufgelöst und erst 1999 wieder eröffnet wurde. Sie ist arm und wird von der Stadt kaum unterstützt, da diese gerade für 50 Millionen eine neue Stadthalle mit Bühnentechnik aus Frankfurt (BBE) gebaut hat, mit Orchestergraben und großer Lichtbühne.

Das *Zhejiang Wenzhou Yongjia Kunqu Opern Erbe and Forschungsinstitut* pflegt den lokalen Kunqu-Vorläufer-Stil des südlichen *Nanxi* als historisierende Aufführungspraxis. 1951 wurde die „*Wenzhou Julun Kunqu Operntruppe*“ gegründet, die lange nach der Kulturrevolution, 1984 eine „*Yongjia-Kunqu-Opern-Fördergruppe*“ und 1999 ein „*Yongjia Kunqu Opernbüro für das Wissen um das Erbe schwindender Fertigkeiten*“ offiziell wiedereröffnete. Neben der Suche nach historischen Quellen der alten Kunqu-Lokaltradition widmet sich das Institut der Adaptation des *Nanxi* für die Praxis. Die Truppe heißt „*Lehren & Lernen*“ mit Spielern um 45 und soll bald von der Provinz anerkannt werden. Sie hat kaum Publikum (nur Freikarten).

Bisher wurde nur 1 Stück einstudiert: das älteste, nicht ganz vollständig (über 53 Szenen) erhaltene große *Nanxi* (Südliche Kunqu-Frühform) „*Zhangtanshe Congyuan*“ (Prüfungsbester Zhang Xie) als historisierende Rekonstruktion (1-Abend-Fassung). Das große Stück enthält viele Merkmale des Song-*Nanxi*-Stils: da die damaligen herumziehenden Truppen (Wanderbühnen) klein waren, spielte ein Schauspieler mehrere Rollen und um zu sparen, wurden Mitglieder der Truppe als Requisiten (Stühle, Tische, Türen) eingesetzt.

- Der Librettist der Rekonstruktion, *Zhang Lie*, sagte, man wisse nicht, welche Musik und wie sie seinerzeit gespielt wurde: nur der starke Yongjia-Akzent würde die Konstanz der Tradition gewährleisten. Da Sprachtöne und -akzente die Melodik festlegen, ist die Aussage relativ. Nach Prof. Qu gab es im *Nanxi* mehr komische Szenen als im nördlichen *Zaju*. In der Rekonstruktion wären Wenzhou-typische *Shuimo* („*Wasser umrühren*“)-Akzente und -elemente zu wenig berücksichtigt worden.

OM 95: (2005): „Zhang Xie Congyuan“ (Prüfungsbester Zhang Xie) - Kunqu-Rekonstruktion eines Yongjia-Nanxi

Zhang Xie aus Sichuan wird auf der Reise zur Palastprüfung ausgeraubt. Ein armes Mädchen hilft ihm und er heiratet sie über Vermittlung des Nachbarn. Er reist zur Prüfung und wird *Zhuangyuan* (Bester). Nun will er seine Frau loswerden, um die Tochter eines Herzogs zu heiraten. Erst will er seine Frau mit dem Schwert umbringen, dann in den Selbstmord treiben. Als sie sich in den Fluß stürzt, wird sie vom Präfekten *Wang Deyong* gerettet und adoptiert. Eine Revision deckt *Zhang's* übles Verhalten auf. Erst als seine Frau sich erbarmt, wird er begnadigt.

- „*Zhangtanshe Congyuan*“ (Prüfungsbester Zhang Xie) ist das älteste, fast vollständig (über 53 Szenen) erhaltene, große *Nanxi* (Südliches Theater). Es wurde rekonstruiert und historisierend bearbeitet (hier für 1 Abend). Autoren sind entweder das „Autorenkollektiv vom *Jiushan-Berg*“ der Südlichen *Song*-Zeit in Yongjia (Wenzhou), eine der damals verbreiteten „*writing societies*“ aus *Literati* aller Stände (s. Einleitung), oder ein anonymes Autor. Die Version folgt dem *Yongle-Kanon* der *Ming*-Zeit. Da das Thema „unethisches Verhalten eines Karriere-Beamten“ nicht dem neokonfuzianistischen Zeitgeist entsprach, verschwand das Stück von der Bühne. In der Warlord-Periode (1911-) ging der Text verloren und wurde mit zwei anderen *Nanxi* („*Metzger Kleiner Sun*“ und „*Ist es falsch, als Sohn einer Königsfamilie professioneller Schauspieler zu werden?*“) in der Theaterencyklopädie *Yongle Dadian* (1407) in einem Londoner Antiquariat 1920 von *Yi Gongchu* entdeckt und 1993 neu ediert.

Die Rollen und ihre Darsteller:

<i>Zhang Xie</i>	- Lin Meimei
<i>Yang Juan</i>	- Sheng Hua
<i>Xiao Er/Wang Deyong/Eunuch/1.Räuber</i>	- Wang Chenghu
<i>Da Gong/Tang Houguan/2.Räuber</i>	- Lu Deming
Richter im Tempel	- Zou Kangyue
Teufel	- Huang Zongsheng

Kunqu Operntruppe der Provinz Hunan in Chenzhou

Die 4,6-Millionen-Stadt⁶ Chenzhou mit 1000 *Joint Venture*-Firmen ist eine boomende Industriestadt mit Chinas einzigen Uranvorkommen, Eisen- und Kohlebergwerken (im Horizontal-Stollenabbau) und schwefelhaltigen Thermalquellen (Heilbäder). Sie liegt nahe der Grenze zur Provinz Guangdong an der stark befahrenen Autobahn, die die Provinzhauptstädte Changsha und Guangzhou verbindet.

Nach 1949 unterstand die Stadt dem Militär⁷ und dank General *Xiao Ke*, der offenbar ein Theater- und *Kunqu-Liebhaber* war, wurde noch 1964 (als Beijing bereits die Reformopern anordnete, s. o.) aus der 1960 etablierten *Chenzhou Xiangqun*-Truppe die einzige Kunqu-Truppe Zentral-/SW-Chinas gegründet. *Xiao Ke* stellte sich damit in Opposition zur bald danach losbrechenden Kulturrevolution. Die 2002 reorganisierte Truppe war 2005 im Baltikum und hatte eine Einladung in die USA. Der künstlerische Berater, ein *Sheng*-Spieler bei der *Xiang*-Lokaloper, machte für diese eine TV-Einführung.⁸ Für das Kunqu werden angeblich 60 große Stücke und 200 Einakter einstudiert. Die älteren Mitglieder kamen aus der *Jiabe*-Kunqu Opern-Klasse um 1950, ergänzt um Schauspieler anderer Truppen, die jüngeren hatten in den 80er-/90er-Jahren und 2003 die *Hunan Provinz-Kunstschule* absolviert. Nach der Aufführung trafen wir eine alte Shanghaier Actrice, die als Beraterin den Nachwuchs (53 Studenten) weiterbetreut, der an der *Shanghai Theaterakademie* studiert hatte.



Zhang Fuguang



Fu Yiping



Lei Ziwei

⁶ - davon 1 Million auswärtige Wanderarbeiter.

⁷ Den *Roten Garden* war der Zugang zu den vom Militär verwalteten Gebieten verwehrt!

⁸ Die Truppe war in den 60er-Jahren eine *Xiang*-Operntruppe, die sich wie alle anderen Truppen jetzt selbst erhalten mußte, die sich nach der UNESCO-Nominierung auf das sozial, ökonomisch und prestigemäßig attraktivere Kunqu umgestellt hat.

- Direktor *Zhang Fuguang*, 42, ist A-Klasse-Künstler für *Xiaosheng*-Rollen (junger Mann in der Pekingoper), begann als 14-Jähriger, studierte bei *Zhou Chuanying*, *Zhou Chuangzhi*, *Kuan Shengping*, bei den Meistern *Wang Shiyu* und *Cai Zhengren* (s. Shanghai) und war 1987 letzter Schüler des Kunqu-Großmeisters *Yu Zhenfei* (1902-1993). Er erhielt den 12. Pan-chinesischen *Meihua*- (Pflaumenblüten)Preis. (s. CCTV Video Nr.2)
- *Fu Yiping*, A-Klasse-Künstlerin für *Qingyi* (Frauen)-Rollen und *Mei*-Pflaumenblüten-Preisträgerin, graduierte an der *Hunan Provinz-Kunstakademie* und studierte bei *Zhou Zhongchun* und dem Musiker *Fei Xueyi*.
- *Lei Ziwei*, A-Klasse-Künstler, Direktor der Chinesischen *Kunqu Opern-Akademie*, begann mit 14 Jahren und lernte bei *Li Shengbao*, *Hou Yushan*, *Shao Furong* und *Gong Jingxing*. Er gilt als „1.Bein des Kunqu“.

Die Nachwuchstruppe war gut in *Wu*-Rollen. Den jungen *Lu Zhisben*-Darsteller aus „*Shuibuzhuan*“, der im buddhistischen Kloster, in dem ihn nach einem Mord sein Gönner versteckt hat, betrunken alle Meditations-Posen der *Lobans* nachahmt, lobte Prof. Qu ausdrücklich. Das Orchester war mittelmäßig - der junge *Dizhi*-Spieler schien wenig Erfahrung zu haben und begleitete selten: meist taten es die *Erhu*. Die Instrumentierung war undifferenziert, die *zivilen Rollen* outrierten und wechselten wie auf mando den Ausdruck: es wirkte alles sehr einstudiert.

Der Theaterbau alten Stils mit zweigeschossigem Zuschauerraum hat *Logen* im 1.Rang (entgegen der früheren klassenlosen Kulturideologie) und gehört der *Hunan Kunqu-Truppe*. Der Kreis-PR-Chef kam zur Aufführung und betonte, er fördere das Kunqu. Angeblich gibt es ein junges Publikum: das konnte bei der Aufführung nicht verifiziert werden.

Man führte nachmittags Einakter auf, am Abend statt des zugesagten ganzen Akts, nur eine Szene aus dem 1.Akt von „*Baituji*“ (Geschichte des Weißen Hasen), da die vielen jungen *Wu*-Akteure und Sänger „*qualitativ noch nicht reif seien für eine repräsentative Dokumentation*“.⁹ Am Abend spielte konzertant ein pseudohistorisches Ensemble antik-höfische¹⁰ Instrumente - neben Glocken-, Stein-, Gongspiel, *Zheng* und *Qin* (Brettzithern), Gefäßflöten, *Dizhi* und Lauten, *Suona* (Kegeloboe), *Erhu* (Spießgeige) - und Minoritäten-Musik solo, im Duo, mit Gesang und als Orchester in Kostümen, wozu das oktavierende Violoncello nicht paßte. Da das musikalische Arrangement und die Stücke eher virtuos als alt waren, kann der Programmteil nur als „Klangbeispiele“ gelten. Im 2.Teil spielte man eine folklorisierte „*Nuoxi*“/Erdgott *Tudi*-Szene im Stil der Volkskunst-Shows der 80er-Jahre und „*Sifan*“ als angebliches *Mulianxi*, die aus dem Fundus

⁹ - obwohl man von Prof. Qu die Empfehlung für eine DeutschlandTournée erhoffte.

¹⁰ - die aber erst in der Tang-Zeit aus Zentralasien nach China kamen!

der *Xiang*-Regionaloper stammen dürften. Den nicht gerade klassischen Stil der Truppe nannte man „*Hunan-typisch*“ und „*Kunqu Xiang*“-Stil.

OM 97A:

1. „*Daoxiancao*“ (Das Heilkraut stehlen) aus „*Baishezhuan*“ (Die Sage von der Weißen Schlange)

Bai Suzhen und *Xu Xian* haben geheiratet. Zum Drachenboot-Fest trinkt *Bai Suzhen* *Xiongwang*-Wein und erscheint darauf in ihrer wahren Gestalt als weiße Schlange, was *Xu Xiang* zu Tode erschreckt. Um sein Leben zu retten, geht sie zum Berg der Unsterblichkeit, wo die Unsterblichkeits-Pflanze wächst. Nach hartem Kampf mit Götterknaben *Xiantong* rettet sie damit *Xu Xian*.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Bai Suzhen - Shi Feifei

Xiantong - Liu Lile, Liu Zhixiong, Wang Feng, Cai Lujun

2. „*Chulie*“ (Jagd) aus „*Baituji*“ (Geschichte des Weißen Hasen)

Yaoqi Lang trifft auf der Jagd seine Mutter *Li Sanniang*, aber beide kennen sich nicht. *Li Sanniang* erzählt ihr Schicksal, das den jungen General tief berührt. Er will einen Brief befördern, damit sie ihre Familie findet. Sie schreibt den Brief mit ihrem Blut.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Li Sanniang - Fu Yiping

Yaoqi Lang - Li Yan

3. „*Zhemei*“ (Essigpflaumen-Blüten pflücken) aus „*Hongmeiji*“ (Geschichte der Roten Pflaumen)

Lu Zhaorong trifft im *Hongmei*-Pavillon *Fei Shunbe* und verliebt sich in ihn. Sie pflückt eine Rote Pflaumenblüte als Ausdruck ihrer Liebe und läßt sie durch Zofe *Zaoxia Fei Shunbe* bringen.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Lu Zhaorong - Hu Yanting

Zhaoxia - Zhang Luyan

4. „*Jingmeng*“ (Aufschrecken aus dem süßen Traum) aus „*Mudanting*“ (Päonienpavillon)

Zum Inhalt siehe oben. - Vgl. OM 86A1, 94B1, 97C5, 101-1.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Du Liniang - Liu Na

Liu Mengmei - Wang Fuwen

5. „Yandangshan“ (Schlacht am Yandang-Berg)

He Tianlong kommandiert ein Heer der Sui, um einen Bauernaufstand zu unterdrücken. Deren Anführer *Meng Haigong* gewinnt jedoch die Oberhand. So muß sich *He Tianlong* auf den *Yandangshan* zurückziehen. *Meng Haigong* verfolgt die Sui und siegt nächstens erneut. *He Tianlong* flüchtet zum See, wo er wieder unterliegt. Als sich die Sui hinter Stadtmauern zurückziehen, stürmt *Meng Hailong* die Stadt und vernichtet die Sui.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Meng Haigong - Liu Zhixiong
He Tianlong - Cai Lujun
Signalhornist - Liu Di

OM 97B (Chenzhou 2005)

1. „Zuida shanmen“ (Randale vor dem Kloster) - Episode aus „Shuihuzhuan“ (Die Räuber vom Liangshan-Moor)

Lu Zhisben hält buddhistische Klosterleben nicht aus. Beim Spaziergang hat er 2 Fässer Wein ausgetrunken und kehrt nun betrunken ins Kloster zurück. Dort sieht er die Statuen der 18 buddhistischen *Luohan* (= *Arbat*) und ahmt deren Posen nach. - Vgl. OM 93-2, 101-4, DV 0033-2.

Lu Zhisben - Cao Zhiwei

2. 5 Akte aus „Jingchajiji“ (Geschichte der Dornen-Haarnadel)

Wang Shipeng stammt aus sehr armer Familie. Der Beamte *Qian* hält ihn für klug und will ihn mit seiner Tochter *Qian Yulian* verheiraten. *Wang's* Eltern haben kein Geld für ein Geschenk und geben *Qian Yulian* eine Haarnadel aus Dornen. Nach der Hochzeit reist *Wang Shipeng* in die Residenz zur Palastprüfung, wird *Zhuangyuan* (Bester) und der Kanzler will ihn mit seiner Tochter verheiraten. Als *Wang Shipeng* ablehnt, wird er von ihm degradiert. *Wang* berichtet alles in einem Brief an seine Familie.

Der erfolglose Prüfling *Sun Ruquan* fälscht *Wang's* Brief zum Scheidungsbrief: *Wang* habe die Kanzlertochter gehehlicht - *Qian Yulian* solle neu heiraten. Auch die Stiefmutter drängt sie dazu. Als *Qian Yulian* in den Fluß springt, rettet und adoptiert sie der Beamte *Qian Zaihe*.

3 Jahre später trifft *Qian Zaihe* auf dem Weg in ein neues Amt den Präfekten *Wang Shipeng*, entdeckt, daß er Gatte der Adoptivtochter ist, und prüft ihn, indem er sie ihm zur Ehe anbietet. *Wang* lehnt aus Unkenntnis ab und opfert seiner angeblich toten Frau am Fluß ein Gedicht. Da kommt *Qian Yulian* und es gibt ein Happy End.

a) „Degradierung durch den Kanzler“

Wang Shipeng - Wang Fuwen
Wan Aiguo - Fan Jiawei

b) „Den Brief fälschen“

Sun Ruquan - Li Zhongliang

Cheng Ju - Yan Anhong

c) „Das Fenster schmücken“

Qian Yulian - Fu Yiping

d) „In den Fluß springen“

Qian Yulian - Fu Yiping

Sun Ruquan - Li Zhongliang

e) „Die Mutter treffen“

Wang Shipeng - Zhang Fuguang

Wang's Mutter - Zuo Juan

Li Cheng - Lu Hongkai

3. „Den Berg spalten, um die Mutter zu retten“ aus „*Baolian deng*“ (Die Edelstein-Lotos-Lampe)

Zum Inhalt siehe oben. - Vgl. OM 96-4.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Chenxiang - Li Yuanyuan

Erlangshen - Liu Yaoxuan

OM 97C (Chenzhou 2005):

1. Folklore aus Hunan auf traditionellen Instrumenten: Glocken- und Steinspiel, Wind- & Seideninstrumente:

a) „Melodie aus Chu“

Spieler: Chen Linfeng, Li Li, Xie Ayan, Yan Huiliang, u.a.

b) *Suona*-Solo: „Der Verkäufer kommt ins Bergdorf“

Suona (Kegeloboe): Yang Feng

c) *Xun*-Solo: „Trauer um die Hauptstadt des Staates Chu“

Xun (Gefäßflöte aus Ton): Yan Huiliang

d) *Dizi*-Solo: „Im Pferdekarren Getreide transportieren“

Dizi (Querflöte): Yan Huiliang

e) Duo *Qin* - *Xiao*: „Der Mond vom Guanshan“

Qin (Wölbbrettzither): Jiang Feng - *Xiao* (Gefäßflöte): Ding Lixian

f) *Hulusi*-*Bawu*: „Mondlicht in der Heimat der Dong“-Minorität:

Hulusi (Gefäßflöte der *Achang/Dai/Yi*: 3 Bambuspfeifen im Flaschenkürbis); *Bawu* (Bambus- bzw. Holzflöte mit 8 Grifföchern der *Yi/Miao/Han*): Jiang Feng

g) *Pipa*-Solo: „Tanzmusik der Yi“-Minorität

Pipa (birnenförmige Laute): Zou Jingjing

h) *Erhu*-Duo: „Die Pferde galoppieren“

Erhu (2-saitige Spießgeige): Xie Ayan, Liu Shanshan

2. Maskenspiel „Erdgott *Tudigong* und seine 3 Frauen“

Folklore-Version im Stil der 80er-Jahre eines bäuerlichen rituellen *Nuoxi*-Maskentheaters: *Tudi* hat 3 Frauen - bei 3 Frauen entsteht Eifersucht.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Tudigong, Erdgott - Wang An
 Hauptfrau - Zuo Juan
 2.Frau - He Shanshan
 3.Frau - Liu Jie

3. „*Sifan*“ (Sehnsucht nach weltlichem Glück), aus „*Niehaiji*“ (Geschichte der großen Sünde)

Zum Inhalt siehe oben. - Vgl. OM 92C, 94A3, 102-1.

Se Kong, buddhistische Nonne - Deng Yahui

4. „*Zhongkui Jiamei*“ (Zhongkui verheiratet seine Schwester) aus „*Tianxiale*“ (Freude unterm Himmel) von Zhang Dafu

Zum Inhalt siehe oben. - Vgl. OM 86B4, 102-2.

Die Rollen und ihre Darsteller:

Zhongkui - Liu Yaoxuan
Geister - Cao Wenqiang, Liu Di, Fan Jiawei, Liao Jianpo, Wang Xiang

5. „*Xunmeng*“ (Den Traum suchen) aus „*Mudanting*“ (Päonien- Pavillon)

Du Liniang erwacht aus dem Tagtraum und geht am nächsten Tag wieder in den Garten, um den Traum wiederzufinden. Als dies fehlschlägt, ist sie enttäuscht und sehr unglücklich. Vgl. OM 86 A1 & OM 97 A4.

Du Liniang - Liu Na

6. „Die goldenen Affen wünschen Glück zu Neujahr“

Die fröhliche, akrobatische Schlußszene am Hof des Affenkönigs *Sun Wukong* spielen Liu Lile & Nachwuchs-Schauspieler.

Quellenkritische technische Daten zur Kunqu-DVD-Edition:

Künstlerischer Berater: Prof. Qu Liuyi (Beijing)

Im jeweiligen Kunqu-Theatern in China mit 2 Camcordern SONY VX 2100E auf DV-Band (PAL 4:3, 16-Bit Stereo Originalton) aufgezeichnet.

(Front-)Kamera 1: Daniela Brandl

(Schulter-)Kamera 2 nahe der Bühnenrampe links: R.M. Brandl

Vom DV-Original mit CANOPUS STORM 2 überspielt, Schnitt mit CANOPUS EDIUS 2.5, bildsynchrone Ton: normalisierter Originalton von Kamera 1.

DVD-Authoring (MPEG 2) mit ULEAD Power Tools 2 auf DVD-R.

Technische Bearbeitung: R. M. Brandl

Wissenschaftliche Kontrolle: Univ.-Prof. Dr. Rudolf Brandl

Übersetzungen aus dem Chinesischen: Wu Zihui (Lektor am Ostasiatischen Seminar der Univ. Göttingen)

Schnitt, Regie und Produktion: Rudolf M. Brandl

Deutsche Erstveröffentlichung - Reihe ORBIS MUSICARUM: OM 86AB, 91-97ABC, 100-107, Göttingen, Germany 2007



© Copyright 2007 by RMB-Video - Dr. Rudolf Brandl

Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Göttingen, Kurze Geismar-Str. 1, D-37073 Göttingen, Germany - musik@gwdg.de und CUVILLIER VERLAG Göttingen 2007

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-547224-21

www.cuvillier.de

Alle Rechte - auch der Bearbeitung und Vervielfältigung auf analogen oder elektronischen Medien, im Internet und in TV-Sendungen, ganzer Stücke oder Ausschnitten - vorbehalten der Genehmigung durch Autor oder Verlag!

ANHANG A: SZENENBILDER REZENTER KUNQU-OPERN

Nördliches Kunqu-Theater (Beijing):



Dong Ping als Renzi und Shan Zheng als Mönch Jiang Liu in „Identifizierung des Sohnes“ aus „Reise nach dem Westen“



Hai Jun als Dou Tianzhang und Wei Chunrong als Dou E in „Justizirrtum an Dou E“



*Yang Fengyi als Baibua und Wang Zhenyi als Hai Jun in „Das Schwert verschenken“
aus „Phönix-Berg“*



Links: Wang Jin als Chunxiang in „Päonien-Pavillon“

*Rechts: Wang Zhenyi als Cai Bojie und Dong Ping als Zhao
Wuniang in „Abschied von der Gattin“ aus „Pipaji“*



Li Xin als *Zhu Maichen* und *Liu Xinbong* als *Frau Cui* in „Lanke-Berg“





Großmeister *Hou Shaokui* (Beijing) „Der lebende *Guangong*“



Großmeister *Hou Shaokui* in „Allein zum Treffen“





Meister *Hou Shaokui* mit Prof. Brandl bei der Videokontrolle



Jiangsu Sheng Kunqu Yuan, Nanjing:



Ke Jun als Lin Chong in „Nächtliche Flucht“



3 Szenenbilder aus „Gemeinsam das Kloster verlassen“ aus „Niehaiji“
mit *Li Hongliang* als *Ben Wu* und *Qian Dongxia* als *Se Kong*





Qian Zhenrong als Liu Mengmei und Kong Aiping als Du Liniang in „Päonienpavillon“



Gu Yu als Chunxiang und Kong Aiping als Du Liniang in „Päonienpavillon“



Sun Jing als Feuergott in „9 Lotos-Laternen“



Cheng Min als *Xu Xian*, *Kong Aiping* als *Bai Suzhen*, *Jiang Peizhen* als *Qing Er* in „Treffen bei der zerbrochenen Brücke“ aus „Die Sage von der Weißen Schlange“



Gong Yinlei als Frau Pang und Li Hongjiang als Jiang Shi in „Begegnung mit der verstoßenen Frau im Schilfhain“ aus „Geschichte der pietätvollen Schwiegertochter“





Cheng Min als Chen Jichang und Xu Yunxiu als Liu Yu E in „Knien am Teich“



Die Kunqu-Truppe von Nanjing 2005

Kunqu-Truppe Shanghai:



Cai Zhongren als Kaiser *Tang Minghuang* in „Der Kaiser opfert der toten Liebe“
aus „Halle des Ewigen Lebens“



Zhang Jun als *Hai Jun* und *Yu Bin* als Prinzessin *Baibua* von Xian
in „Das Schwert verschenken“



Liu Lizheng als Dämonenjäger *Zhong Kui* in „Zhongkui verheiratet seine Schwester“



Yuan Guoliang und Zhang Jun als Xiong Youlan und Xiong Youhui in „15 Geldschnüre“



Wu Shuang als Lu Zhiben und Hou Zhe als Weinhändler Han in „Randale im Kloster“



Zhao Lei als Affenkönig *Sun Wukong* und *Gu Haobao* als Prinzessin Eisenfächer in „Den magischen Fächer ausleihen“ aus „Reise nach dem Westen“



Hou Zhe als *Ben Wu* und *Ni Hong* als *Se Kong* in „Gemeinsam das Kloster verlassen“ aus „*Niehaiji*“ (Geschichte der großen Sünde)

Jiang Kunqu Yuan Suzhou:



Wang Fang als *Li Sanniang* in „Geschichte des weißen Hasen“



Zbu Yingyuan als *Chunxiang* und *Wang Yuxian* als *Du Liniang* in „Päonienpavillon“



Shen Fengying als *Du Liniang* und *Yu Jiulin* als *Liu Mengmei* in „Päonienpavillon“

Kunqu-Truppe der Provinz Zhejiang (Hangzhou):

Xiang Weidong als *Lin Chong* in „Yeben“
(Nächtliche Flucht)





*Li Qiongyao als Chenxiang und Xiang Weidong als Erlangshen in
„Den Berg spalten, um die Mutter zu retten“*



*Wang Shiyao als Cao Tou und Zhang Zhibong als Frau Tian in
„Bericht des Kupplers“ aus „Schmetterlingstraum“*



Cheng Weibing als Li Guinian in „Tanci“ aus „Halle des Ewigen Lebens“
Yongjia Kunqu-Erbe & Studien-Truppe (Wenzhou):



*Huang Zongsheng als Teufel, Sheng Hua als Yang Juan und Zou Kangyue
als Tempelrichter in „Zhang Xie Congyuan“*



Sheng Hua als Yang Juan in „Zhang Xie Congyuan“



Aus der Schlußszene von „Zhang Xie Congyuan“

Kunqu-Truppe der Provinz Hunan (Chenzhou):



Shi Feifei als *Bai Suzhen* in „Das Heilkraut stehlen“ aus „Sage von der Weißen Schlange“



Fu Yiping als *Li Sanniang* in „Jagd“ aus „Geschichte des Weißen Hasen“



Liu Yaoxian als Zhongkui in „Zhongkui verheiratet seine Schwester“



Cai Lujun als He Tianlong in „Schlacht am Yandang-Berg“



Zhang Fuguang als Wang Shipeng in „Geschichte der Haarnadel aus einem Dornenstrauch“



Kunqu-Truppe der Provinz Hunan (Chenzhou)

Anhang B: Chinesische Kunqu-Videos 2006 - Sondersammlung der „R.M.Brandl Collection“

„Die Bühnenkunst der alten Künstler des Beifang Kunqu-Theaters“



Historische Kunqu-Szenen,
neu synchronisiert. Gespielt
vom Beifang Kunqu-Theater.
3 DVD [ISBN 7-88009-420-2]
Dongfang Film- und Musik-
Gesellschaft, Beijing 2002.

Aus der Text-Beilage zur DVD übersetzt von Wu Zihui

Vorwort des Produzenten

Nach über 40 Jahren ist die Sammlung „*Die Bühnenkunst der alten Künstler des Beifang Kunqu Theaters*“ endlich als DVD erschienen, in der die Kunst der 8 verstorbenen Meister *Han Shichang*, *Bai Yunsheng*, *Hou Yongkui*, *Ma Xianglin*, *Hou Yushan*, *Bai Yuzhen*, *Shen Pansheng* und *Meng Xiangsheng* dokumentiert ist. Hier danken wir allen beteiligten Personen und Organisationen, die in den 40 Jahren allen Schwierigkeiten trotzend, ihre Arbeit für Aufnahme, Bewahrung, Herstellung, Herausgabe und Vertrieb geleistet und zu dieser DVD-Ausgabe beigetragen haben.

Die Herausgabe der Sammlung „*Die Bühnenkunst der alten Künstler des Beifang Kunqu Theaters*“ ist für dieses eine hochbedeutende Angelegenheit, denn die dokumentierten Künstler waren nicht nur große alte Meister des *Kunqu*, sondern zugleich auch die Gründer des *Beifang Kunqu Juyuan*. Kunst und Geist dieser Künstler sollen an künftige Generationen unbedingt weitergegeben werden.

Während *Mei Lanfang* als Meister der Peking-Oper gilt, ist der Meister des *Kunqu Han Shichang*. Wenn man nach 40 Jahren in den historischen Aufnahmen die Stimmen der alten Meister hört und ihre reife Bühnenkunst mit Bewunderung betrachtet, ist man sicherlich tief beeindruckt. Glücklicherweise sind diese Aufnahmen als einzigartige Film-Dokumente überliefert worden und zum größeren Glück ist dieses Material noch gut erhalten. In diesem Sinne ist das Video zu Forschungszwecken, als Sammlung und zur Anschauung für den Fachunterricht sehr wertvoll.

Es ist unsere unabweisbare Pflicht, anlässlich des 45jährigen Bestehens des Beifang Kunqu Theaters diese DVD-Jubiläumsausgabe herauszugeben. Das ist auch der beste Weg, unseren Kunqu-Meistern ein herzliches Andenken zu bewahren.

Biographien der alten Meister:



Han Shichang



Bai Yunsheng

HAN SHICHANG (1898-1976), Beiname *Junqing*, war ein berühmter Kunqu-Meister. Er kam aus dem Dorf Hexi im Kreis Gaoyang, Prov. Hebei. 1909 trat er in die *Qingchang*-Truppe ein und erlernte den Rollentyp *Kundan* (Frauen im Kunqu). Seine Lehrer waren *Han Zifeng*, *Bai Yunting*, *Wang Yiyun* und *Hou Ruichun*. 1911 gründete er die *Rongqing*-Truppe; 1918 ging er nach Beijing, wo er an der Beijing-Universität v. a. bei Präsident *Cai Yuanpei* große Aufmerksamkeit erregte. Er ging bei den Komponisten *Wu Mei* und *Zhao Zijing* in die Lehre und erzielte einen Durchbruch in Stimmqualität, Singstil und Bühnenkunst. Die Kunst von Han Shichang war vielseitig, aber seine Spezialität waren junge Frauenrollen. Seine Darstellung war natürlich, erfüllt vom frischen Hauch der Lebenskraft, zeigte eine schöne Gestaltung und klare Charakterzeichnung. 1928 führte er die Truppe nach Japan und erhielt für seine Virtuosität den Titel „König des Kunqu“. Damit konnte er sich gleicher Popularität wie *Mei Lanfang* erfreuen. 1936 bis 1938 ging er mit der *Xiangqing*-Truppe auf Tournee in die 6 Zentral- und Süd-Provinzen Chinas und erzielte einen sensationellen Erfolg. Später kollationierte er in Zusammenarbeit mit dem koreanischen Tanzmeister *Cui Chengxi* die traditionellen Tänze. Er trat mit *Mei Lanfang* zusammen in „Spaziergang im Garten“ aus „Päonienpavillon“ auf, wo dieser

die *Du Liniang* und er *Chunxiang* spielte. Gestaltung und schauspielerische Virtuosität beider Künstler übertrafen sich gegenseitig, wie in *Xiqu*-Kreisen überall erzählt wurde. 1957 wurde er Direktor des *Beifang Kunqu Juyuan*. Er schrieb folgende Aufsätze: „Über die Darstellung des Stücks *Spaziergang im Garten*“, „Kraft, Fähigkeit und Kunst - über das Kunqu *Sifan*“ und seine Memoiren „Mein Leben der Kunqu-Kunst“.

BAI YUNSHENG (1902-1972) hieß eigentlich *Kuisheng* und war ein großer Kunqu-Meister. Er kam aus dem Kreis Anxin, Prov. Hebei. 1920 trat er in Tianjin in die *Rongqing*-Truppe ein und lernte bei *Wang Yiyou* erst den Rollentyp *Wusheng* (junger Krieger), später *Kundan* (Frauen im Kunqu). Er spielte sehr gut *Dizi* (Bambusflöte) und arbeitete mit der *Xiangqing*- und *Baoshan*-Truppe zusammen, war ein Organisator und Aktivist und organisierte in Beijing und Tianjin drei Tourneen der *Qingsheng*-Truppe. Er hat viele wichtige traditionelle Repertoire-Stücke gepflegt. 1934 trat er als *Xiaosheng* (junger Mann) zusammen mit *Han Shichang* auf und spielte mit *Mei Lanfang* und *Han Shichang* „*Spaziergang im Garten*“ (aus „*Päonienpavillon*“). Seine Darstellung war dramatisch und temperamentvoll, wie er es von seinem Lehrer, dem Meister der vorigen Generation *Cheng Jixian* gelernt hatte. Nach 1949 war er Lehrer im Volkskunst-Theater Beijing und im Zentralen Versuchsopernhaus. 1957 wurde er Vizedirektor und Librettist im *Beifang Kunqu Juyuan*. Er war auch *Xiqu*-Theoretiker, Pädagoge, Propagandist und sozialer Aktivist der Kunqu-Kunst. Er hat viele Aufsätze über Kunqu geschrieben und viele Repertoires zusammengestellt, geordnet und inszeniert. [Die *Beitragssammlung von Bai Yunsheng* ist ediert.]

HOU YONGKUI (1911-1981) war ein berühmter Meister der Peking-Oper und des Kunqu. Er kam aus Raoyang in der Provinz Hebei und stammte aus einer Familie mit Kunqu- und *Iyang*-Tradition. Sein Vater *Hou Yicai* war ein bekannter Schauspieler und spielte *Dan*-(Frauen)Rollen im *Iyang*-Stil; auch sein Onkel *Hou Yitai* war Schauspieler und spielte *Xiaosheng* (junger Mann) im *Iyang*-Stil. Er selber lernte bei *Han Zifeng*. Mit 14 Jahren trat er erstmals auf, dann hatte er Unterricht bei mehreren Meistern, v. a. *Zhang Yinshan*, *Hao Zhenji*, *Tao Xianting*, *Zhang Wensheng* und *Wang Yiyou*, wobei er verschiedene Rollen-Techniken lernte: *Duanda* (Handgemenge im Kampfkostüm), *Changkao Wusheng* (junger Krieger mit Fahnen), *Hongjing* (rotes bemaltes Gesicht), *Wu Hualian* (martialisches bemaltes Gesicht) und *Wen*- und *Wu-Laosheng* (ziviler und martialischer alter Mann). 1928 ging er mit *Han Shichang* auf die Japan-Tournee. Ab 1934 lernte er bei *Shang Heyu*. Zusammen mit *Ma Xianglin* reorganisierte er die *Rongqing*-Truppe, was nachhaltigen Einfluß auf die Regionen Beijing und Tianjin hatte. Nach Gründung der Volksrepublik arbeitete er als Lehrer und Li-

brettist jeweils im Volkskultur-Ensemble Huabei, im Volkskunst-Theater Beijing, im Versuchsensemble für Pekingoper, im Zentralen Opern- und Tanztheater und im Zentralen Theaterinstitut. 1956 spielte er in Shanghai „*Yeben*“ (Nächtliche Flucht), die Hauptrollen in „*Duidao buzhan*“ (Schwert gegen Schwert im Kampf), „*Yexun*“ (Nachtpatrouille), „*Dandao hui*“ (Treffen mit dem Breitschwert), „*Wusong Dabu*“ (Wusong tötet den Tiger) und „*Nao Kunyang*“ (Die Stadt Kunyang unsicher machen). Nach 1958 hatte er in den großen Stücken „*Hongxia*“ (Abendrot), „*Wuyue chun qiu*“ (Frühling und Herbst der Reiche Wu und Yue), „*Bishang Liangshan*“ (Die Rebellen vom Liangshan), „*Qianlisonq Jingniang*“ (Jingniang 1000 Meilen zum Abschied begleiten) und „*Qixi Beibutuang*“ (Überraschungsangriff des Beihu-Regiments) wichtige Rollen gespielt. Seine Kunst wurde von Mao Zedong und Zhou Enlai sehr geschätzt. Seine Stimme war hoch und brillant, seine Darstellung majestätisch und imposant. Als *Lin Chong* in „Nächtliche Flucht“ erntete er viel Lob als „*Lebender Lin Chong*“. Es gibt zahlreiche Schallplatten und Tonaufnahmen von ihm. Seine Autobiographie heißt „*Mein Leben auf der Kunqu-Bühne*“.

links: Hou Yongkui

rechts: Hou Yushan



HOU YUSHAN (1893-1996), war ein berühmter Meister des Kunqu. Er kam aus dem Dorf Hexi, Kreis Gaoyang, Hebei. Mit 13 Jahren trat er in die *Hechui*-Truppe des südlichen Peking-Stils ein und lernte dort bei *Liu Tongde* akrobatische Geschicklichkeit in Kampfszenen. Noch im folgenden Jahr wechselte er zur *Qingchang*-Truppe des Kunqu- und Iyang-Stils. Dort lernte er den *Wuchou* (männliche komische Rolle mit Akrobatik) bei

Shao Laomo, der ein berühmter Schauspieler für *Jing*-Rollen (bemaltes Gesicht) war. Später beschäftigte er sich besonders mit *Jiazhi Hualian* (=Jing-Unterart, wobei die Kunst des Schauspielers den Akzent vorwiegend auf die Kraft des gesprochenen Worts und der Darstellung setzt). Seine Darstellung war durch solide elementare Fertigkeit charakterisiert, sein Salto war ausgezeichnet und hatte in Kunqu-Kreisen einen guten Ruf.

Nach 1915 spielte er Stücke, in denen die Hauptrolle das bemalte Gesicht hatte. Später spielte er in der *Rongqing*- und in der *Xiangqing*-Truppe, wobei seine Rollen als kriegerisches bemaltes Gesicht am attraktivsten waren. 1936 ging er auf Tournee in die 6 Zentral- und Süd-Provinzen und fand überall große Anerkennung. 1957 wurde er Mitglied im Kunstkomitee des *Beifang Kunqu*-Theaters und zugleich Hauptdarsteller. Noch mit 90 Jahren spielte er „*Zhongkui Jiamei*“ (Zhongkui verheiratet seine Schwester), „*Zuoshang*“, einen Auszug aus dem Stück „*Tongtianxi*“, „*Zhang Fei fujing*“ (Zhang Fei leistet Abbitte) und „*Huiming xiashu*“ (Huiming stellt einen Brief zu) im Kostüm und ließ sie auf Film aufnehmen. 1986 gab er Unterricht im *Rongtai-Tempel*, dabei ordnete und systematisierte er die Gesichtsmasken des Kunqu- und *Iyang*-Stils und kollationierte Musiknotationen. Er schrieb auch Bücher, v. a. „Überblick über den Ursprung des nördlichen *Kunqu*- und *Iyang*-Stils“, „Ich spiele das Stück »Zhongkui verheiratet seine Schwester«“ und nicht zuletzt seine Memoiren „80 Jahre meines Lebens als Schauspieler“. Mit 99 Jahren trat er noch bei der Feier seines 85. Bühnenjubiläums September 1991 im Kostüm auf und spielte Szenen aus „*Beizha*“ (Täuschen im Norden) und „*Youmen*“. Mit 100 Jahren gab er dann das Buch „*Kunqu*-Noten von Hou Yushan“ heraus. Er starb mit 103 Jahren am 4. November 1996.

MA XIANGLIN (1913-1994), war ein berühmter Kunqu-Meister. Sein ursprünglicher Name war *Ma Xiangrui*. Er kam aus dem Dorf Hexi, Kreis Gaoyang, Hebei. Sein Vater *Ma Fengchai* spielte *Wudan* (junge Kriegerin) und *Xiaosheng* (junger Mann) im *Kunqu*- und *Iyang*-Stil. Von Kindesbeinen an lernte er bei seinem Vater, mit 7 Jahren bei *Guo Ziyun* den Rollentyp *Huadan* (junges Mädchen) in komischen Stücken. Später lernte er wieder bei seinem Vater und Meister *Guo Fengxiang* den Rollentyp *Wen*- und *Wu-Kundan* (zivile und martialische Frau im Kunqu). Im Herbst 1928 fuhr er mit der Tournee-Truppe *Han Shichang's* nach Japan, wo er eine Sondervorstellung gab. Im Frühling 1933 trat er erstmals unter dem Namen *Ma Xianglin* als Hauptdarsteller der *Qingsheng*-Truppe auf, später als Hauptdarsteller der *Rongqing*-Truppe. Im Frühling 1950 trat er dem Volkskunst-Theater Beijing bei, wo er das große Gesangs- und Tanz-Stück „*Produktion*“ einstudierte. Später lehrte er im Zentralen Opern- und Tanztheater. Nach Gründung des *Beifang Kunqu* Theaters wurde er Vizedirektor des

Kunst-Komitees und Leiter des Regie-Teams des *Beifang Kunqu Juyuan*. Als 1979 das *Beifang Kunqu Theater* wiedererstand, wurde er dessen Vize-Direktor. Mit 70 Jahren trat er 1982 in Suzhou in „*Dianjiang*“ (Die Offiziere rufen und ihnen Aufgaben zuweisen) aus „*Qipanbui*“ (Schachbrett-Begegnung) auf, was eine Sensation in südlichen Kunqu-Kreisen war. In hohem Alter hat er noch seine Paradestücke „*Dianjiang*“ („*Qipanbui*“), „*Sifan*“ (Sehnen nach weltlichem Glück), „*Yaotai*“, „*Chusai*“ (Ins Land der Barbaren gehen) und „*Shuoqin dingzui*“ (Der Ehevermittlung widersprechen) abfilmen lassen. Er schrieb „Über Darstellung und Besonderheiten der Kunqu-Oper „*Qipanbui*“, „Erinnerungen an die Vergangenheit des Beifang Kunqu Theaters“ und „Mein Leben begleitet vom Kunqu“.



links: Ma Xianglin



rechts: Bai Yuzhen

BAI YUZHEN (1909-1973), war ein berühmter Kunqu-Meister. Er kam aus dem Dorf Dama, Kreis Anxin, Prov. Hebei aus einer Kunqu-Familie mit Tradition: sein Großvater war *Bai Luobe*, der Vater *Bai Jianqiao*, der ältere Bruder *Bai Yutian*. Als er noch sehr klein war, trat er schon in die dortige Nachwuchs-Truppe ein, später lernte er bei *Zhang Wanyou*, *Hou Yushan* und *Wei Qinglin*, und hatte so die Chance, bei verschiedenen Meistern deren Fertigkeiten zu erwerben. Er spielte dann lange in der Region Beijing, Tianjin und Baoding und war Publikumsliebbling. Nach 1949 war er Lehrer für klassischen Tanz und Schauspieler jeweils im Volkskunst-Theater Beijing und im Zentralen Versuchsopernhaus und war in Korea, um die chinesische Armee zu besuchen. Nach der Gründung des Beifang Kunqu Theaters arbeitete er als Lehrer, Mitglied des Kunstkomitees und

Teamchef der Schauspieler. Nach 1964 wirkte er als Lehrer in der *Xiqu*- (Lokaloper-)Schule der Provinz Hebei.



links: Shen Pansheng

rechts: Meng Xiangsheng



SHEN PANSHENG (1894-1974), war ein berühmter Kunqu-Meister und großer Star der *Quanfu*-Schule der *Xianni*-Truppe. Er kam aus Wuxi aus einer Familie mit Kunsttradition. Schon als kleiner Junge bekam er von seinem Onkel *Shen Yuequan* Privatunterricht in diversen Männer-Rollen *Jinsheng*, *Guansheng*, *Xiepissheng*, *Zhimeisheng* und *Choujue* (komische Figur). Da er sich gut auf *Laodan* (alte Frau) verstand, nahm er den Künstlernamen *Shen Chuanpu* an und trat zusammen mit Künstlern auf, die zur „*Chuan*“-Generation der Schule gehörten und deren Namen das Zeichen *chuan* als Kennzeichen der Generations- bzw. Schulzugehörigkeit enthielten. 1951 war er in Beijing und arbeitete im Regie- und im Musik-Team der Chinesischen Akademie für *Xiqu*-Forschung, später als Lehrer der *Pingju-Oper* (N-/NO-chinesische Lokaloper). Er spielte zwischendurch auch im Orchester des *Beifang Kunqu Theaters*. Als 1957 das *Beifang Kunqu Theater* gegründet wurde, wurde er dort Lehrer und Mitglied im Kunstkomitee. Nach 1960 trat er mit den Meistern *Yu Zhenfei* und *Yuan Huiqihu* in „*Yonyuan Jingmen*“ (Spaziergang im Garten - Aufschrecken aus einem süßen Traum aus Tang Xianzu's „Päonienpavillon“) auf und spielte die Mutter von Du Liniang. Das gilt als sein letzter öffentlicher Auftritt. In

den siebziger Jahren kehrte er in seine Heimatstadt Suzhou zurück. 1974 starb er mit 80 Jahren.

MENG XIANGSHENG (1912-1977), war ein berühmter Kunqu-Meister. Er kam aus dem Kreis Shen, Prov. Hebei. Mit 9 Jahren trat er der *Xiangqing*-Truppe bei, sein Rollentyp war *Choujue* (komische Figur). Nebenbei spielte er auch *Dizi* (Bambusflöte). Schon mit 18 Jahren trat er erstmals auf und wurde als „*Kleines bemaltes Gesicht Meng Xiangsheng*“ in O-Hebei bekannt. Vor der japanischen Invasion (1937) ging er mit *Han Shichang* auf Tournee und trat in den großen Städten Chinas auf. 1938 trat er in die Volksbefreiungsarmee ein und nannte sich „*Balujun*“. 1940 kehrte er verletzt in seine Heimat zurück. Nach Gründung der VR China war er Lehrer und Schauspieler am Volkskunst-Theater Beijing. 1952 unterrichtete er in Hankou die Übungs-Truppe für *Chu*-Oper (Lokaloper in Hubei und Teilen von Jiangxi) in Kunqu-Posen. Er wurde in dieser Zeit mehrfach als „*bester Lehrer*“ und „*Aktivist des sozialistischen Aufbaus*“ der Stadt Wuhan ausgezeichnet und war Mitglied der politischen Konsultativkonferenz. 1956 fuhr er mit dem *Beifang Kunqu Juyuan* nach Shanghai, um an den Modellaufführungen für Nord- und Süd-Kunqu teilzunehmen. Danach war er Lehrer und Kunstkomitee-Mitglied im *Beifang Kunqu Juyuan*. Zu seinem Repertoire gehörten „*Xiangliang Ciliang*“ (Liang mustern und töten), „*Zhaojun chusai*“ (Zhaojun geht ins Barbarenland), „*Zhangsan jiexue*“ (Zhangsan leiht Reitstiefel), „*Yibu Zhengqiang*“ (Arzt und Wahrsager rechten miteinander) und „*Longfengpei*“ (Drache und Phönix bilden ein Paar).

Die historischen Filmszenen:

1. „*Sifan*“ (Sehnsucht nach dem weltlichen Glück) aus „*Niehaiji*“ (Geschichte der großen Sünde)

Der Einakter schildert die Geschichte der jungen Nonne *Sekong* (weltlicher Name *Zhao*), die von den bigotten Eltern in ein buddhistisches Kloster geschickt wurde, als sie noch sehr klein war. Nun ist sie erwachsen und kann sich mit dem eintönigen Klosterleben nicht abfinden. Sie sehnt sich nach dem weltlichen Leben und verläßt bei erstbesther Gelegenheit das Kloster. - Vgl. OM 92C, 94A3, 97 C3, 102.

Sekong: Han Shichang
Synchronisation: Li Qianying (Schüler von Han Shichang)
Trommel: Liu Yuzhong - Dizi: Liu Yimin

2. „*Chuanxian Naoxue*“ (Die Zofe neckt den Lehrer) aus „*Mudanting*“ (Päonienpavillon)

Du Bao, *Du Liniang*'s Vater, engagiert den konservativen *Xincai* (Titel der Prüfung auf Kreisebene) *Chen Zuiliang* als Privatlehrer für seine Tochter und deren Zofe *Chuanxian*. Als der eines Tages die Shijing-Ode *Guanju* lehrt, die die Liebe zwischen Mann und Frau schildert, löst das bei *Du Liniang* Lenzgefühle aus. *Chuanxian* neckt derweilen den Lehrer und sucht eine Ausrede, um im Hintergarten einen Spaziergang zu machen.

Chuanxian: Han Shichang
Synchronisation: Qiao Yanhe (Schüler von Han Shichang)

Chen Zuiliang: Bai Yuzhen
 Synchronisation: Zhang Guotai
Du Liniang: Ma Xianglin
 Synchronisation: Zhao Ling
 Trommel: Li Zhihe - Dizi: He Yuheng

3. „*Youyuan Jingmeng*“ (Spazieren im Garten - Aus einem süßen Traum aufschrecken) aus „*Päonienpavillon*“

Chuanxiang führt *Du Liniang* in den Hintergarten, um dort einen Spaziergang zu machen, ohne daß deren Eltern davon wissen. Von der Schönheit der Natur berührt, kehrt *Du Liniang* in ihr Zimmer zurück, wo ihr in einem Tagtraum ein junger Gelehrter erscheint, der für sie dichtet. Sie verliebt sich in ihn und gibt sich ihm im Päonienpavillon hin. Da wirft der *Blumen-Gott* eine Blüte auf sie, sodaß sie aus dem Traum aufschreckt.

Du Liniang: Han Shichang
 Synchronisation: Lin Ping (Schüler von Han Shichang)
 Trommel: Liu Yuzhong - Dizi: Liu Yimin

4. „*Cihu*“ (Mord am Tiger) aus „*Tieguantu*“ (Bild der eisernen Krone)

Zum Inhalt siehe oben. - Vgl. OM 105
Fei Zhen E: Han Shichang
 Synchronisation: Dong Yaoqin (Schüler von Han Shichang)
Li Gu: Hou Yushan
 Synchronisation: Hou Guangyou (Sohn von Hou Yushan)
 Trommel: Li Zhihe - Dizi: Liu Yimin

5. „*Chusai*“ (Zhaojun geht ins Land der Barbaren) aus „*Qingzhongji*“ (Die Geschichte des grünen Grabes) Qing-Zeit, anonym

Zur Zeit Kaiser *Yuandi*'s verabschieden 100 Würdenträger in der Hauptstadt Chang'an *Zhaojun*. Sie ist traurig, da sie wegen des Versagens ebendieser Beamten die Heimat verlassen und den barbarischen *Xiongnu*-Khan heiraten muß, um Frieden zu vermitteln. In Begleitung ihres Bruders nimmt sie erst die Kutsche, dann reitet sie durch den *Yanmen*-Paß ins Land der *Xiongnu*. Sie spielt *Pipa* (Laute), denkt an ihre Zukunft und zieht voll Heimweh bedrückt und traurig in die Fremde.

– Vorlage ist *Ma Zhiyuan*'s (1260?-1334?) „*Hangongqiu*“ (Herbst im Han-Palast) über Kaiser *Yuandi*, der die Hofdame *Wang Zhaojun* liebt, die aus Staatsraison den *Xiongnu*-Khan heiraten muß und sich im Amur ertränkt (was der Kaiser im Traum erfährt).

Wang Zhaojun: Ma Xianglin
 Synchronisation: Zhang Yuwen (Schüler von Ma Xianglin)
Wang Long: Meng Xiangsheng
 Synchronisation: Han Jiancheng (Schüler von Meng Xiangsheng)
 Trommel: Li Zhihe - Dizi: Wang Chengbao (Schüler v. Gao Jingchi)

6. „*Jiaohua*“ (Das Porträt rufen) aus „*Päonienpavillon*“

Liu Mengmei stellt das Selbstporträt der Geliebten *Du Liniang* vor sich auf den Schreibtisch. Er hält es erst für ein Bild der *Guanyin*, dann für das der Mondgöttin *Chang E*. Erst als er das Gedicht im Bild entdeckt, das *Du Liniang* einst verfaßte, erkennt er das Porträt der Traumgeliebten. Er verbeugt sich ehrerbietig vor dem Bild, unentwegt zum Himmel rufend, die Frau im Bild möge heruntersteigen und sich mit ihm vereinigen.

Liu Mengmei: Bai Yunsheng
 Synchronisation: Ma Yusen (Schüler von Bai Yunsheng)
 Trommel: Liu Yuzhong - Dizi: Liu Yimin

7. „*Zhongkui Jiamei*“ (Zhongkui verheiratet seine Schwester) aus „*Tianxiale*“
(Freude unter dem Himmel) von Zhang Dafu

Zhongkui hat zu Lebzeiten die Schwester seinem Freund *Du Ping* versprochen, weil dieser ihm die Reise zur Palastprüfung vorgestreckt hat. Jetzt führt er in der Nacht eine Dämonen-Truppe in die Heimat zurück, die Musikinstrumente, Bücher u.a. Hochzeitsgeschenke bringen und übergibt *Du Ping* persönlich seine Schwester. - Vgl. OM 86 B4.

Zhongkui: Hou Yushan
Synchronisation: Hou Guangyou (Sohn von Hou Yushan)
Du Ping: Man Lemin
Synchronisation: Man Lemin
Trommel: Li Zhihe - Suona: Han Honglin (Sohn Han Shichangs)

8. „*Jiaqi*“ (Rendezvous) aus „*Xixiangji*“ (Geschichte der Westkammer) von
Cui Shipai & Li Rihua - *Ming-Chuanqi* nach dem Yuan-Zaju „*Beixixiang*“
(NW-Kammer)

Cui Yingying wehrt sich gegen die Entscheidung der Mutter, das *Zhang Sheng* (*Zhang Gong*) gegebene Eheversprechen zurückzuziehen. Sie schickt die Zofe *Hong Niang* mit einem Brief zu *Zhang Sheng* und bittet ihn, auf Einhaltung des Versprechens zu verzichten. Die Zofe nimmt *Zhang Sheng* in Schutz und vermittelt das Rendezvous in der Westkammer.

Zhang Sheng: Shen Pansheng
Synchronisation: Man Lemin (Schüler von Shen Pansheng)
Trommel: Li Zhihe - Dizi: Wang Chengbao (Schüler v. Gao Jingbao)

9. „*Sandang*“ (Dreimalige Verteidigung) aus „*Qilinge*“ (Qilin-Pavillon) von
Li Yu (Ming-Zeit) - Geschichte des Kriegers *Qin Qiong* in der Sui-Zeit

Zhang Ziyuan hat sich die Kehle durchgeschnitten, um die Nachricht von seiner Niederlage nicht überbringen zu müssen. *He Fang* meldet alles *Yang Lin*, der *Shangguan Yi* ausschickt, *Qin Qiong* zu fangen, doch ohne Erfolg. Nun verfolgt *He Fang* selbst *Qin Qiong*, wird aber zurückgeschlagen. *Yang Lin* führt seine Armee heran und will eine Entscheidungsschlacht mit *Qin Qiong*. Der ist sehr müde und kann sich kaum wehren. Im letzten Moment kommt ihm *Chen Yaojin* zu Hilfe und verteidigt *Qin Qiong* gegen *Yang Lin*.

Qin Qiong: Hou Yongkui
Synchronisation: Hou Shaokui (Sohn von Hou Yongkui)
Trommel: Li Zhihe - Dizi: Wang Dayuan - Suona: Li Wende

10. „*Baijin*“ (Sieg über die Jin-Armee) aus „*Rushiguan*“ von Zhang Dafu
(Qing-Zeit) - Die Geschichte von *Yue Fei*

Jin Wushu leitet den Angriff der *Jin*-Armee und gerät in eine Falle der *Song*. *Yue Fei* erzielt einen großen Sieg: *Jin Wushu* muß die Flucht ergreifen. *Yue Fei* läßt *Wang Gui* und *Niu Hao* die Feinde weiter verfolgen und reitet selbst nach Wuguo, um dort den 2.*Jin*-Herrscher zu treffen. Der *Jin*-Großkhan ist über die Erniedrigung des 2.Herrschers verärgert und sendet den Taoisten *Bao Fang* zum Nordsee, der eine Brücke baut, sodaß *Jin Wushu* fliehen kann. Der Großkhan schickt nun magische Tiere, die gegen die *Song*-Armee kämpfen.

Jin Wushu: Bai Yuzhen
Synchronisation: Bai Shilin (Sohn von Bai Yuzhen)
Trommel: Li Zhihe - Dizi: He Yuheng

Neueinspielungen des Beifang Kunqu Juyuan

Gespielt vom Beifang Kunqu-Theater Beijing, Wenhua Yishu Yinxiang Verlag 2005

Nr.2 [ISBN 7-88301-163-4] - 2 DVD

„*Huanmen zidi cuolishen*“ (Der Sohn eines hohen Beamten macht die falsche Karriere) - *Nanxi* (14.Jh.)

Das *Nanxi* spielt zur Jin-Zeit. Der Sohn des Vizekönigs der Provinz Henan, *Wangyan Shouma*, liebt leidenschaftlich das Theater. Er begegnet der Künstlerin *Wang Jinbang* aus Dongping (Shandong) und beide verlieben sich. *Wangyan Shouma* lernt durch sie das wahre Leben kennen und hat in der Oper seine Berufung gefunden. Ungeachtet des Standesunterschiedes zwischen den Familien und der Behinderung durch den Vater, der ihn im Haus einsperrt, bis er vom Hauslehrer freigelassen wird, flieht er und sucht von Henan bis Shandong *Wang Jinbang* und ihr Familien-Wandertheater. Als er sie wiedertrifft, sieht er dank der Reisestrapazen wie ein Bettler aus. Doch er besteht die Prüfung, die *Wang Jinbang's* Vater von ihm verlangt, indem er alles zeigt, was er unterwegs gelernt hat, sodaß ihn ihr Vater als Schüler annimmt: durch die Praxis und harte Arbeit wird er trotz des Standesunterschieds ein großer Künstler. Auch seine Liebe wird erwidert - er wird als Schwiegersohn akzeptiert.

Wangyan Shouma's Vater vermißt den Sohn, den er selbst vertrieben hat. Auf einer Inspektionsreise trifft er Sohn und Schwiegertochter und ist nicht nur von deren schauspielerischer Leistung begeistert, sondern gewinnt durch das vorgeführte Stück auch Inspiration und Mut, korrupte Beamte zu bestrafen. Durch dieses Erlebnis akzeptiert er seinen Sohn, der sich anders entwickelt hat, als er anfangs von ihm wollte.

- Neubearbeitung des *Nanxi* „*Huanmen zidi cuolishen*“, das zusammen mit „*Zhangtanshe Congyuan*“ (Prüfungsbester *Zhang Xie*) und „*Xiao Sun Tu*“ (Metzger Kleiner Sun) in der Theater-Enzyklopädie *Yongle Dadian* von 1407 enthalten ist, die *Yi Gongchu* in einem Londoner Antiquariat 1920 entdeckte und die 1993 neu ediert wurde.
- 2006 erhielt die *Beifang Kunqu*-Truppe mit einer Neuinszenierung (für 1 Abend), in der der Stoff als Versöhnung zwischen Barbaren-Regierung und han-chinesischer Truppe uminterpretiert wurde, den 1.Preis beim 3.Minoritäten-Festival in Beijing.

Nr.3 [ISBN 7-88301-165-0] - 2 DVD

„*Leifengta*“ (Leifeng-Pagode) aus „*Baishezhuo*“ (Die Sage von der Weißen Schlange)

Der 1000-jährige Schlangengeist *Bai Suzhen* steigt in Gestalt einer schönen Frau vom Himmel auf die Erde herab und trifft mit Zofe Blaue Schlange an der „Zerbrochenen Brücke“ im Westsee (Hangzhou) den jungen Gelehrten *Xu Xian* und verliebt sich in ihn. Das erbost den buddhistischen Mönch *Fabai*. Er besiegt sie mit Magie und begräbt sie unter der *Leifeng*-Pagode. Blaue Schlange rettet sie und sie heiratet *Xu Xian*.

Nr.4 [ISBN 7-88301-162-6] - 2 DVD

„*Xixiangji*“ (Geschichte der Westkammer)

Zum Gesamtinhalt der Oper siehe oben.

DVD Nr.5 [ISBN 7-88301-169-3]

„*Chikang*“ (Reishülsen essen) aus „*Pipaji*“ (Lied zur Laute) von Gao Ming (1301-1370)

Cai Boyie hat die kaiserliche Prüfung bestanden und wird verleitet, in eine große Beamtenfamilie einzuheiraten. Doch er hat schon eine Frau: *Zhao Wuniang*, die sich in der Heimat um die alten Schwiegereltern kümmert. Es ist ein Dürre-Jahr und die Eltern

verhungern, weil sie nur Reishülsen zu essen haben. *Zhao Wuniang* beerdigt sie und geht als *Pipa*-Spielerin in die Hauptstadt, um ihren Mann zu suchen.

„Das Frühlingsantlitz für das Kunqu gestalten“ - DVD Sonderausgabe von *Wei Chunrong* Nr. 2: „*Qintiao*“ (Ausdruck der Liebe durch das Zitherspiel) aus „*Yuzanji*“ (Geschichte der Jade-Haarspange):

Junkaiying Tuwen Sheji Fazhan Zhongxin, Beijing 2005

Der junge Scholar *Pan Bizheng* begleitet seine Tante zu einem buddhistischen Kloster, wo er die Nonne *Chen Miaocheng* sieht und zu ihr in Liebe entbrennt. Der Anstand läßt beide ihre Liebe füreinander verheimlichen. Nachts spielt die Nonne auf der Zither *Qin* und drückt dabei ihre Bewunderung für Pan aus. Der versteht die musikalische Anspielung und arrangiert ein heimliches Treffen. Die Tante entdeckt dies und trennt sie gewaltsam. - Vgl. Shanghai-Video ISBN 7-88417-302-6.

Chen Miaocheng Wei Chunrong (*Beifang Kunqu Juyuan*, August 2005)

OV1072 „*Xixiangji*“ (Geschichte der Westkammer)

2 VHS, um 1988 gespielt von *Cai Yaoxian*, *Xu Fengshan* u.a. Mitgliedern der *Beifang Kunqu Juyuan*, Overseas Video Recording Co. Hongkong

Jiangsu Sheng Kunju Yuan - Nanjing

„*Xiaosun Tu*“ (Metzger Kleiner Sun) - *Nanxi* mit Richter *Bao Zheng* (*Baogong*)

Das Stück spielt in der Nördlichen Song-Zeit: Der ältere Bruder des allseits beliebten Metzgers *Xiao Sun*, der Literat *Sun Bida*, ist bei der Beamtenprüfung durchgefallen und depressiv. Er heiratet gegen den Wunsch seiner Mutter die Prostituierte *Li Qiongmei*. Die Familie vertraut ihr nicht. Der Beamte *Zhu Bangjie*, ihr früherer Kunde, nimmt die Beziehung zu ihr wieder auf, wird aber von *Xiao Sun* beobachtet, der ein Schlachtermesser als Warnung hinterläßt. Trotzdem treffen sich *Zhu* und *Li* bei einer Pilgerfahrt zu einem Tempel erneut und werden von der Zofe *Meixiang* erwischt. *Zhu*, der Angst vor einem Skandal hat, tötet die Zofe mit dem Messer von *Xiao Sun*. Nun wird *Sun Bida* des Mordes beschuldigt. Um ihm zu helfen, bezichtigt sich *Xiao Sun* vor Gericht selbst des Mordes und wird zum Tod verurteilt. Seine Mutter stirbt darob aus Kummer. Der Henker, der alles für ein Fehlurteil hält, täuscht die Hinrichtung nur vor und versteckt *Xiao Sun*. Auch Richter *Bao* findet bei der Revision Unstimmigkeiten in den Akten und untersucht das Grab: die Geister der Toten erscheinen und berichten den wahren Sachverhalt, worauf er das Urteil korrigiert.

- Dies ist eins der 3 in der Enzyklopädie *Yongle Dadian* (1407) erhaltenen *Nanxi*. Der Autor ist unbekannt. Die Sammlung wurde 1920 von *Yi Gongchu* in einem Londoner Antiquariat entdeckt und 1993 ediert.

Die Rollen und ihre Darsteller:

<i>Xiaosun Tu</i> (<i>Sun Bigui</i>)	- Li Hongliang, Qian Wei
<i>Li Qiongmei</i> , Prostituierte	- Xu Yunxiu, Luo Chenxue
<i>Zhu Bangjie</i> , Beamter der Präfektur Kaifeng	- Ke Jun, Wang Ziyu
<i>Sun Bida</i> , Gelehrter, <i>Xiao Sun</i> 's Bruder	- Cheng Min, Zhang Zhengyao
Die Mutter von <i>Sun</i>	- Liu Yilong, Ji Shaoqing
<i>Meixiang</i> , Zofe	- Qian Dongxia, Tang Wei
<i>Zhang Qian</i> , Gerichtsdienner	- Ji Shaoqing, Zhu Xianzhe
<i>Song Wan</i> , Gerichtsdienner	- Sun Haijiao, Sun Jing

Shanghai Kunqu-Opera-Troupe

DVDs „China's Kunqu Opera Audio-Visual Collection“

Gespielt von der Shanghai Kunqu-Operntruppe, Shanghai Audio & Video Publishing House, Shanghai 2004

DV-0026 (2 DVD) [ISBN 7-7994-1756-0] „*Mudanting*“ (Päonien-Pavillon)

Vgl. OM 86A, 94B, 97 A4, 94 C5 & DV 0028-3, DVD ZJD076

DV-0027 [ISBN 7-7994-1757-9]

1. „*Chusai*“ (Zhaojun geht ins Land der Barbaren) aus „*Qingzhongji*“ (Die Geschichte des grünen Grabes)

Vgl. *Bühnenkunst der Alten Meister des Beifang Kunqu ...* Nr. 5.

2. „*Xuge*“ (Weiden-Pavillon) aus „*Changshendian*“ (Halle des Ewigen Lebens)

3. „Rendezvous im Pavillon“ aus „*Hongliji*“ (Geschichte des Roten Birnen-Gartens)

DV-0028 [ISBN 7-7994-1758-7]

1. „Das Dorf des Hu-Clans“ - Episode aus „*Shuihuzhuan*“ (Die Räuber vom Liangshan-Moor)

Die Clans *Zhu* und *Hu* bekämpfen die Liangshan-Rebellen. *Zhu Biao's* Frau *Hu Sanniang* ergreift den Rebellen *Wang Ying*, wird aber selbst von *Lin Chong* gefangen, als *Song Jiang* die Strategie ändert. Vgl. DV-030-1.

2. „*Jiaqi*“ (Rendezvous) aus „*Xixiangji*“ (Geschichte der Westkammer)

Zum Inhalt siehe oben.

3. „*Xunmeng*“ (Den Traum suchen) aus „*Mudanting*“ (Päonien-Pavillon)

Vgl. OM 97 C5 & DV-0026, DVD ZJD076.

4. „*Wenling*“ (Die Glocke hören) aus „*Changshendian*“ (Halle des Ewigen Lebens)

DV-0029 [ISBN 7-7994-1759-5]

1. „*Shuang Xiashan*“ (Gemeinsam das Kloster verlassen) aus „*Niehaiji*“ (Geschichte der großen Sünde)

Vgl. OM 94 A3.

2. „*Jiecha*“ (Eine Tasse Tee, bitte) - Episode aus „*Shuihuzhuan*“ (Die Räuber vom Liangshan-Moor)

3. „*Huozhuo*“ (Lebendig in die Hölle gezerrt) - Episode aus „*Shuihuzhuan*“

DV-0030: [ISBN 7-7994-1760-9]

1. „Das Dorf des Hu-Clans“ - Episode aus „*Shuihuzhuan*“

Vgl. DV-0028-1.

2. „Den magischen Fächer borgen“ aus „*Xiyouji*“ (Reise nach dem Westen)

3. „*Dangma*“ Das Pferd an der Kreuzung anhalten“ aus „*Yangjiajiang*“ (Die Generalinnen der Yang-Familie)

Vgl. OM 93-1.

DV-0031 [ISBN 7-7994-1761-7]

1. „Hinrichtung der Dou E“ aus „*Dou E Yuan*“ (Unrecht an Dou E) von Guan Hanqing

Der Beamte *Dou Tianzhang* hatte in *Chunzhou* die uneheliche Tochter und deren Mutter bei einem Händler untergebracht, als er versetzt wurde. Der Kaufmann heiratete nach einiger Zeit die Mutter und adoptierte *Dou E*, obwohl er einen Sohn hatte. Der war um

sein Erbe besorgt und wollte die Stiefmutter vergiften, aber der Vater aß die tödliche Speise und starb. Da klagte der böse Sohn die beiden Frauen an, seinen Vater ermordet zu haben: um der Mutter die Folter zu ersparen (bei Verbrechen wurde gefoltert, um das erforderliche Geständnis zu erzielen), macht *Dou E* ein falsches Geständnis und wird zum Tod verurteilt. Vor der Hinrichtung richtet sie 3 Flüche an Himmel und Erde: „*Mein Blut wird nicht auf den Boden spritzen! - Es wird im Juni schneien! - Im Kreis Chuzhou wird 3 Jahre Dürre herrschen!*“ Die Flüche erfüllen sich.

2. „Den Sohn einem Freund anvertrauen“ aus „*Huanshaji*“ (Gaze waschen) von Liang Chenyu (um 1579)

In der Zeit der Streitenden Reiche sammelt der König von *Wu* Truppen gegen *Qi*. Aber der wahre Feind ist der Nachbarstaat *Yue*. Wenn *Wu* gegen *Qi* zieht, droht eine Niederlage. So vertraut der Wu-Vasall *Wu Zhixu* seinen Sohn einem Freund an.

3. „*Dazi*“ (Den Sohn prügeln) aus „*Xiuruji*“ (Geschichte der Schande)

DV-0032 [ISBN 7-7994-1762-5]

1. „*Jiaqi*“ (Rendezvous) aus „*Xixiangji*“ (Geschichte der Westkammer)

Vgl. DVD Nr. 4 des Beifang Kunqu Juyuan.

2. „Rendezvous im Pavillon“ aus „*Honglijii*“ (Geschichte des Roten Birnen-Gartens)

Vgl. DV-0027-3.

3. „*Zhongkui Jiamei*“ (Zhongkui verheiratet die Schwester) aus „*Tianxiale*“ (Freude unterm Himmel) von Zhang Dafu

Vgl. OM 86-B4, 97-C4 & „*Die Bühnenkunst der alten Meister...*“ Nr. 7.

DV-0033 [ISBN 7-7994-1763-3]

1. „*Dao xiancao*“ (Das Heilkraut stehlen) aus „*Baishezhuo*“ (Die Sage von der Weißen Schlange)

Vgl. OM 97 A1.

2. „*Zuida shanmen*“ (Randalie vor dem Kloster/Der betrunkene Mönch) - Episode aus „*Shuihuzhuo*“ (Die Räuber vom Liangshan-Moor)

Vgl. OM 93 B2, 97 B1.

3. „*Hongyu-Liang*“

DV-0034 [ISBN 7-7994-1764-1]

„*Zhan Hua Kui*“ (Hua Kui, die schöne Sängerin halten)

Qin Zhong, ein Ölsamenhändler, verliebt sich in die Prostituierte *Hua Kui*. Er opfert ein ganzes Jahreseinkommen für eine Nacht bei ihr, aber sie kommt sturzbetrunken zu ihm und schläft sofort ein. Da verzichtet er auf seine Nachtruhe, um sie zu pflegen. Dies rührt *Hua Kui* am Morgen so sehr, daß sie ihn in ihr Herz schließt.

[ISBN 7-7992-1238-1] - DVD

50 Jahre Streben. Die Shanghai Kunqu-Operntruppe und ihre berühmtesten Exponenten - Dokumentarfilm

Gespielt von der Shanghai Kunqu-Operntruppe, China Recording Disc Co., Shanghai

HVCD-0316 [ISBN 7-7992-1306-X] - VCD mit *Yu Zhenfei* in „*Taibai Zuixie*“ (Li Taibai schreibt im Rausch ein Gedicht)

Gespielt von der Shanghai Kunqu-Operntruppe 1980, mit *Yu Zhenfei* als Hauptdarsteller China Recording Disc Co. Shanghai.

VCD HCD-0160 [ISBN 7-7992-0640-3] - 2 VCD

„*Mudanting*“ (Päonien-Pavillon) - Edition 1984

Gespielt von der Shanghai Kunqu-Operntruppe, China Recording Disc Co. Shanghai.

[ISBN 788390349-7] - 2 VCD

„*Fanli Yu Xishi*“ (Fanli und Xishi) - Bearbeitung von „*Huanshaji*“ (Gaze waschen) von Liang Chenyu (um 1579)

Gespielt von der Shanghai Kunqu-Operntruppe, Shanghai Video Co.

[ISBN 788390354-3] - 2 VCD

1. „*Gu Qu Zhonglan*“ - *Zhouyu* gespielt von Gu Tiehua

2. „*Jiaqi*“ (Rendezvous) aus „*Xixiangji*“ (Geschichte der Westkammer)

Gespielt von der Shanghai Kunqu-Operntruppe und dem Kunqu-Theater der Provinz Jiangsu, Shanghai Video Co.

„**Selection by Renowned Shanghai Kun Opera Singers**“:

CDs by Rock Publishing International, Taiwan

- Ausgewählte Stücke von Yue Meiti
- Ausgewählte Stücke von Zhang Jingxian
- Ausgewählte Stücke von Ji Zhenhua
- Ausgewählte Stücke von Cai Zhengren
- Ausgewählte Stücke von Liang Guyin
- Sonderausgabe Wechselgesang, Teil 1
- Sonderausgabe Wechselgesang, Teil 2

Jiang Kun Opera Troupe Suzhou

DVD ZJD 137 [ISBN 7-88399-820-X] - 4 DVD

„*Changshengdian*“ (Halle des Ewigen Lebens) von Hong Shen (1645-1704)

Gespielt von der „*Palace of Eternal Youth*“-Truppe Suzhou, 2002 aus *Jiang Kun-Opern-Theater Suzhou*, *Kunqu-Museum* und *Suzhou Kun-Opernschule* gebildet. Zhejiang Audio & Video Publishing House of China, Hangzhou. - Gesamtdauer: 7^h 43^{min} 26^{sec}

Inhalt: Der Tang-Kaiser *Li Longji* (*Minghuang*) nimmt seinem Sohn die Nebenfrau *Yang Yubuan* (*Guofei*) weg und macht sie zur Lieblingskonkubine. Er schenkt ihr ein Paar goldene Haarnadeln und eine Puderdose als Liebeszeichen. Auch ihre Familie profitiert von seiner Gunst: ihr Cousin *Yang Guozhong* wird Kanzler, mißbraucht aber die Macht.

Im Traum lädt die Mondgöttin *Chang E Yang Yubuan* ein und lehrt sie die Musik des Himmels. Sie erinnert sich daran, als sie erwacht und verfaßt mit dem Kaiser zusammen den „*Regenbogen- und Federkleid-Tanz*“. Das Liebespaar schwört sich am 7.7., als die Sternengötter Hirte und Spinnerin Zeugen sind, ewige Liebe. Er ist so verliebt, daß er für sie Lichee-Früchte von Express-Reitern vom Süden in die Hauptstadt *Chang'an* bringen läßt, die dabei den Bauern ihre Felder zerstampfen und vielen das Leben kosten. Das führt im Volk zu gewaltiger Unruhe. Blind für die drohende Gefahr, ernennt er *An Lushan* zum Kommandanten an der Grenze. An Lushan rebelliert und führt seine Truppen bis an den Rand des Palastes, sodaß der Kaiser und sein Hof fliehen müssen. Aber die Leibgarde weigert sich, den Kaiser zu beschützen, tötet den korrupten Kanzler und beschuldigt *Yang Yubuan*, sie sei die Ursache der Katastrophe und müsse getötet werden. Um dem Kaiser zu helfen, Recht und Ordnung wieder herzustellen, erhängt sich *Yang Yubuan* mit der „*seidenen Schnur*“ an einem Baum.

Der Kaiser verzehrt sich nun in Trauer und Gram. Nach der Niederschlagung des Aufstands werden seine Schuld- und Trauergefühle immer stärker. Er läßt aus Sandelholz eine Statue *Yang Guofei's* anfertigen und in einem Schrein aufstellen, vor dem er opfert. *Yang Guofei's* Geist büßt für ihre Verfehlungen und dies erweckt das Mitleid der Himmlichen Spinnerin, die sie in den Rang einer Unsterblichen erhebt. Der Kaiser kann sein schlechtes Gewissen nicht beruhigen und läßt sie durch einen Taoisten im Jenseits lokalisieren. Dieser bringt von dort eine der Haarnadeln und die halbe Puderdose zurück, sowie hoffnungsvolle Botschaft. Der Kaiser ist daher sicher, daß er sie wiedersehen wird und verläßt zum Mittherbstfest die Welt der Sterblichen und vereint sich mit ihr im Himmel.

Die Rollen und ihre Darsteller

Tang-Kaiser <i>Li Longji</i>	- Zhao Wenlin
<i>Yang Yubuan (Guofei)</i>	- Wang Fang
<i>Gao Lisbi</i>	- Tang Chisun
<i>Chen Yuanli</i> , alter Hirte	- Huang Xiaowu
<i>Yang Guozhong</i>	- Zhou Naikang
<i>An Lushan</i>	- Du Yukang
<i>Guo Ziyi</i>	- Li Guangrong
<i>Yongxin</i>	- Wang Ying
<i>Niannu</i>	- Zhou Ying
Späher, Blinde Frau	- Xu Boren
Taoistischer Priester <i>Yang Tongyou</i>	- Zhang Jianwei
Mondgöttin, Herzogin von Han	- Cai Weihua
Hirtenknabe (Gottheit)	- Lu Xuegang
Spinnerin, Herzogin von Guo	- Zhu Yingyuan
<i>Hanbuang</i>	- Shan Wen
<i>Ho Qiannian</i> , Hainan-Gesandter	- Zhou Zhengguo
<i>Shi Siming</i>	- Jiang Qiaosheng
Erdgott	- Xue Nianchun
<i>Zhang Qian</i> , Blinder Wahrsager, <i>Gesbu Han</i>	- Xiong Tianxiang
Goldbewehrter Gott, Türgott	- Sun Zhien
Sichuan-Gesandter	- Bao Zhigang
Eunuch, Fremder Krieger	- Shi Qingfeng
Wolkenfee, Schirmträger	- Gao Xuesheng
Herzogin von Qin, Alter Palastdiener, Fee	- Cao Yan
Palastdienerin, Fee, Alter Palastdiener	- Yang Liu
Palastdienerin, Fee, <i>Yang Yubuan's</i> Statue	- Wu Tingrong
Wolkenfee, Diener, Eunuch, Soldat	- Wen Yi
Palastdienerinnen, Feen	- Tang Wei, Xu Lan, Jiang Yingjiao
Wolkenfeen, Eunuchen, Wagenlenker, Soldaten	- Yin Chendi, Zhou Xin, Chen Rui
Orchester: 2 <i>Diǎjǐ</i> , <i>Guan</i> (Flöte), <i>Suona</i> (Kegeloboe), <i>Sheng</i> (Mundorgel), Horn, <i>Changjian</i> , chines. Cello, <i>Gaobu</i> , <i>Banbu</i> , <i>Zhongbu</i> , <i>Erhu</i> (Spießgeigen), <i>Yangqin</i> (Hackbrett), <i>Pipa</i> , <i>Sanxian</i> , <i>Zhongruan</i> (Lauten), <i>Daruan</i> , Glockenspiel, <i>Luogu</i> .	

DVD ZJD076 [ISBN 7-88399-820-X] 4 DVD

„*Mudanting*“ (Päonien-Pavillon) - Jugendausgabe

Gespielt vom Suzhou Kunqu-Theater der Provinz Jiangsu, Audio & Video Publishing House of China, Hangzhou.

Zum Inhalt siehe oben. - Vgl. OM 86A, 94B, 94C5, 97A4, & DV 0026, 0028-3.

Die Rollen und ihre Darsteller

<i>Liu Mengmei</i>	- Yu Jiulin
<i>Du Liniang</i>	- Shen Fengying
<i>Chunxiang</i>	- Shen Guofang
<i>Shi Daogu</i>	- Tao Hongzhen
<i>Chen Zuiliang</i>	- Shen Zhiming
<i>Du Bao</i>	- Qu Binbin
<i>Du Mu</i>	- Chen Lingling
Richter <i>Li Quan</i>	- Tang Rong
<i>Yang Po</i>	- Lü Jia
<i>Guo Tuo, Tong Shi</i> , Steuermann	- Lü Fuhai
<i>Fan Shi, Miao Shunbin</i>	- Fang Jianguo
Blumenjunge, Kellner	- Liu Chunlin
Kaiser	- Zhou Xuefeng
<i>Wanyan Liang</i>	- Zhang Di

2 Kunqu VCD [ISBN 7-88854-204-2] mit *Wang Fang* als Hauptdarstellerin
 Gespielt vom *Suzhou Kunqu-Theater der Prov. Jiangsu* und der *Kunshan Kunqu-Operntruppe*,
 Electronic Audio & Video Publishing House Jiangsu.

- A) „*Baituji*“ (Geschichte vom weißen Hasen)
 B) „*Mudanting*“ (Päonien-Pavillon)

[ISBN 7-88409-036-8] - 3 VCD: „*Shiwuguan*“ (15 Geldschnüre)
 Gespielt vom Jiangsu Kunqu-Theater, Jiangsu Wenhua Yinxiang Verlag

VCDs des Suzhou Kunqu-Theaters der Prov. Jiangsu

Gespielt vom Kunqu-Theater der Provinz Jiangsu, Shanghai Video Co.

[ISBN 78839035-5] - VCD

1. „*Yijian*“ (Rede über das Schwert) aus „*Lianhuaaji*“ (Die ineinander verschachtelten Listen)
2. „*Baihua Zengjian*“ (Prinzessin Baihua verschenkt ihr Schwert) aus „*Feng huangshan*“ (Phönix-Berg)

[ISBN 788390348-9] - 2 VCD

Aus „*Fanmaji*“ (Geschichte eines Pferdehandels):

1. „*Kujian*“ (Weinen im Gefängnis)
2. „*Xiezhuang*“ (Die Anklageschrift schreiben),
3. „*Sanla*“ (Dreimal ziehen)
4. „*Tuanyuan*“ (Zusammensein)

[ISBN 788390351-9] - Ausgabe von Gu Tiehua, 2 VCD

„*Youyuan Jingmeng*“ (Spaziergang im Garten - Aus einem süßen Traum aufschrecken) aus „*Mudanting*“ (Päonien-Pavillon)

[ISBN 788390352-7] - 2 VCD

Aus „*Changshengdian*“ (Halle des Ewigen Lebens):

1. „Bankett“
2. „*Jingbian*“ (Plötzliche Revolte)
3. „*Yingxiang*“ (Die Statue empfangen)
4. „*Kuxiang*“ (Weinen vor der Statue)

[ISBN 788390355-1]

Aus „*Yanyunting*“ (Pavillon der schönen Wolken):

1. „*Chisu*“ (Äußerung der Irrsinnigen)
2. „*Dianxiang*“ (Räucherstäbchen anzünden)

[ISBN 788390350-0] - VCD (Ausgabe A)/2 CD (Ausgabe B)

„*Lulin*“ (Schilfmoor) aus „*Yueliji*“ (Geschichte des hüpfenden Karpfens/
Geschichte der pietätvollen Schwiegertochter)

[ISBN 7-7998-0021-6] - 2 VCD, Edition CCTV

„Ausgewählte Lokale Opern Chinas: Kunqu“: „*Lankeshan*“ (Lanke-Berg)/

„*Zhu Maichen Xiuqi*“ (Zhu Maichen verstößt seine Frau)

[ISBN 7-88409-040-6] - 3 VCD: „*Bailuoshan*“ (Die weiße Frauenkleidung)

Gespielt vom Jiangsu Kunqu-Theater, Jiangsu Wenhua Yinxiang Verlag

Kunqu-Truppe der Prov. Zhejiang - Hangzhou

Gespielt von der Kunqu-Operntruppe der Provinz Zhejiang Hangzhou, Zhejiang

Wenyi Yinxiang Verlag

[ISBN 7-88409-040-6] - 2 VCD

„*Shiwuguan*“ (15 Geldschnüre) - Edition von 1956

Gespielt von der *Zhejiang Kunqu-Operntruppe* Hangzhou, Jiangsu Wenhua Yinxiang Verlag

Inhalt: Die Handlung basiert auf einem Kriminalfall der Ming-Zeit: *Lou Ashu* (Lou die Ratte), ein Gangster in Wuxi, ermordete einen Fleischer und stahl dessen Geld. Infolge widriger Umstände wird ein junges Paar angeklagt und vom Richter zum Tod verurteilt. Der Präfekt von Suzhou *Kuang Zhong* vermutet ein Fehlurteil und reist als einfacher Mann verkleidet, nach Wuxi und trifft auf Lou, der seinen Verdacht erregt. Er sammelt Indizien, überführt Lou Ashu und entlastet das junge Paar.

[ISBN 7-88417-290-9]

„*Tiaohuache*“ (Den Eisenwagen aufbrechen)

[ISBN 7-88417-291-7]

2 Episoden aus „*Shuihuzhuan*“ (Die Räuber vom Liangshanpo):

1. „*Jiecha*“ (Eine Tasse Tee, bitte!)
2. „*Huozhuo*“ (Lebendig in die Hölle gezerrt)

[ISBN 7-88417-292-5]

Aus „*Qianzhonglu*“ (Die Schlacht der 1000 Getreuen):

1. „*Shoushan*“ (Den Berg durchsuchen)
2. „*Dache*“ (Den Wagen angreifen)

[ISBN 7-88417-293-3]

1. „*Lulin*“ (Schilfmoor) aus „*Yueliji*“ (Geschichte des hüpfenden Karpfens/
Geschichte der pietätvollen Schwiegertochter)
2. „*Xiaoliang*“ (Liang's Zukunft am Gesicht ablesen) aus „*Yujiale*“ (Freude in
der Fischerfamilie)

[ISBN 7-88417-294-1]

1. „*Ciliang*“ (Attentat auf Liang) aus „*Yujiale*“ (Freude in der Fischerfamilie)
2. „*Zhaojing*“ (In den Spiegel schauen) aus „*Wanghutong*“ (Der Pavillon mit
Seeblick)

[ISBN 7-88417-296-8]

„*Youyuan, Jingmeng*“ (Spaziergang im Garten, Aus einem süßen Traum aufschrecken) aus „*Mudanting*“ (Päonien-Pavillon)

[ISBN 7-88417-297-6]

Aus „*Yujiale*“ (Freude in der Fischerfamilie):

1. „*Maishu*“ (Bücherverkauf)
2. „*Nayin*“ (Die Heirat akzeptieren)

[ISBN 7-88417-298-4]

Aus „*Mudanting*“ (Päonien-Pavillon):

1. „*Shihua*“ (Auffinden des Porträts)
2. „*Jiaohua*“ (Die Frau im Bild rufen)
3. „*Minpan*“ (Urteil im Jenseits)

[ISBN 7-88417-299-2]

1. „*Jiaomu*“ (Das Grab gießen) aus „*Liaodugeng*“ (Brühe zur Heilung von Eifersucht)
2. „*Mishi*“ (Heimlicher Eid) aus „*Changshengdian*“ (Halle des Ewigen Lebens)

[ISBN 7-88417-300-X]

1. „*Xiaoyan*“ (Kleines Bankett) aus „*Lianhuaqi*“ (Die ineinander verschachtelten Listen),
2. „*Nanjian*“ (Männergefängnis) aus „*Shiwuguan*“ (15 Schnüre Geld)

[ISBN 7-88417-301-8]

1. „*Jingbian*“ (Plötzliche Revolte) aus „*Changshengdian*“ (Halle des ewigen Lebens)
2. „*Baihua Zengjian*“ (Prinzessin Baihua verschenkt ihr Schwert) aus „*Feng huangshan*“ (Phönix-Berg)

[ISBN 7-88417-302-6]

Aus „*Yuzanji*“ (Geschichte der Jade-Haarspange):

1. „*Qintiao*“ (Ausdruck der Liebe durch das Zitherspiel)
2. „*Wenbing*“ (Den Kranken aufsuchen)

[ISBN 7-88417-303-4]

1. „*Renzi*“ (Wiedererkennen des Sohnes) aus „*Cibeiyuan*“ (Der Wunsch nach Barmherzigkeit) - Episode aus „*Xiyouji*“ (Reise nach dem Westen)
2. „*Youdian*“ (Tempelbesichtigung) aus „*Xiaxiangji*“ (Geschichte der Westkammer)

[ISBN 7-88417-304-2]

1. „*Yijian*“ (Rede über das Schwert) aus „*Lianhuaqi*“ (Die ineinander verschachtelten Listen)
2. „*Xiezhuang*“ (Die Anklageschrift schreiben) aus „*Jiaoxiaoqi*“ (Geschichte der Walfisch-Seide)

[ISBN 7-88417-305-0]

1. „*Bixiu*“ (Die Scheidung verlangen) aus „*Lankeshan*“ (Lanke-Berg)
2. „*Kujian*“ (Weinen im Gefängnis) aus „*Fanmaji*“ (Geschichte eines Pferdehandels)

[ISBN 7-88417-306-9]

1. „*Jiaqi*“ (Rendezvous) aus „*Xixiangji*“ (Geschichte der Westkammer)
2. „*Naoxue*“ (Die Zofe stift Unruhe im Studierzimmer) aus „*Mudanting*“ (Päonien-Pavillon)

Kunju-Truppe der Provinz Hunan - Chenzhou

Die Truppe auf Tournee in Changsha 2004

1. Einführung in das Kunqu
2. Kurze Szenenausschnitte
3. „*Daoxiancao*“ (Das Heilkraut stehlen) aus „*Baishezhuo*“ (Die Sage von der weißen Schlange)
Zum Inhalt siehe oben.
Bai Suzhen - Shi Feifei
4. „*Jingmeng*“ (Aufschrecken aus dem Traum) aus „*Mudanting*“ (Päonien-Pavillon)
Zum Inhalt siehe oben. Namen der Darsteller sind nicht angegeben.

TV-Sendungen (CCTV 1) über die Hunan-Kunju-Truppe:

1. *Xiqu*-Abend zum Frühlingsfest 1996
2. *Xiqu*-Abend zum Frühlingsfest 1997
3. Sendung „*Xiqu*-Garten“ (*Meihua*-Version)
4. Sendung „*Xiqu* Garten“ (Hunan Version)
5. Verleihung des *Meihua*-Preises an *Zhang Fuguang*.
6. Bericht über Tournee und Studienreise der Kunju-Truppe der Prov. Hunan nach Beijing 1996

Audio & Video-Kompilationen:

„Masterpieces of Chinese Music-Drama“ [ISBN 7-88493-059-5]

Ausgewählte Arien der Kunqu-Oper

DVD, Zhujiang Audio Video Publishing House, Guangzhou

Ausgewählte Kunqu-Opernarien

2 CD, Huamao Musik Co., Taipei

- „*Basheng Ganzhou*“ u.a.
- „*Zihua'erxu*“ u.a.
- „*Changqing*“, „*Duanqing*“ u.a.

Ausgewählte Kunqu-Opernarien

2 CD, Huamao Musik Co., Taipei

Ausgewählte Kunqu-Musik: Melodiemodelle der Blasmusik

2 CD, Huamao Musik Co., Taipei

Ausgewählte Kunqu-Musik. Melodiemodelle der *Suona*

CD, Huamao Musik Co., Taipei

Ausgewählte Stücke chinesischer Opern bei Festen und Aufführungen in Taiwan (Deutsche Ausgabe)

VHS, China TV Cultural Enterprise Ltd., Taipei

