

1 Einleitung

1.1 Problemhorizont und Fragestellung

Betrachten wir die transkulturellen Begegnungen zwischen der chinesischen und deutschen Literatur, sind zahlreiche Beispiele hinsichtlich Kollision und Kompensation der philosophischen Gedanken, Assimilation und Variation wiederkehrender Motive sowie Verschiebungen und Innovationen der literarischen Formen in einzelnen Genres unübersehbar. Vor dem Hintergrund der China-Begeisterung Anfang des 20. Jahrhunderts wendet sich eine Reihe deutscher Schriftsteller¹ der chinesischen Kultur zu, die ihnen aus den zahlreichen Übersetzungen, Nachdichtungen, erzählenden Werken und dramatischen Entwürfen bekannt ist. Ein Grund für diese Zuwendung zur chinesischen Kultur wurde in der Forschung darin vermutet, dass zeitgenössische Schriftsteller damit die Hoffnung auf ein Gegengewicht zur modernen Orientierungslosigkeit und Entfremdungserfahrung verbanden.² Andererseits richteten die politisch-sozial engagierten Schriftsteller in Deutschland große Aufmerksamkeit auf die damalige politische Situation Chinas, besonders nachdem Deutschland 1898 das Schutzgebiet Qingdao erobert habe.³ Unter allen von chinesischen Originalen inspirierten literarischen Schöpfungen sind die erfolgreichen Bearbeitungen des chinesischen *zaju*-Stückes *Der Kreidekreis* (*Huilan ji* 灰闌記) besonders repräsentativ. Basierend auf der ersten französischen Übersetzung *Hoei-Lan-Ki, ou L'histoire du Cercle de Craie* (1832) des französischen Orientalisten und Sinologen Stanislas Julien (1797–1873) wurde das *Kreidekreis*-Stück zunächst auszugsweise und dann 1876 vom deutschen Schriftsteller Anton Eduard Wollheim da Fonseca (1810–1884) vollständig ins Deutsche übertragen. Sowohl die französischen als auch die deutschen Übersetzungen boten eine entscheidende Voraussetzung für Klabunds erfolgreiche *Kreidekreis*-Bearbeitung (1925), die ein Jahr später den deutschen Sinologen Alfred Forke (1867–1944) zu einer direkten Übersetzung des *Kreidekreis*-Stückes vom Chinesischen

¹ Bei Personenbezeichnungen und personenbezogenen Hauptwörtern wird in dieser Arbeit das generische Maskulinum verwendet, ohne damit andere biologische (*sex*) und soziologische (*gender*) Geschlechter auszuschließen oder zu diskriminieren.

² Vgl. Berg-Pan, Renata: Bertolt Brecht and China. Bonn: Bouvier 1979, S. 10.

³ Vgl. ebenda, S. 7.

ins Deutsche veranlasste. Hauptsächlich von der Klabund'schen erfolgreichen Bearbeitung angeregt, griff auch Bertolt Brecht in verschiedenen seiner Schaffensperioden mehrmals den *Kreidekreis*-Stoff auf. Schließlich entstand 1944 das weltberühmte Stück *Der kaukasische Kreidekreis*, in dem Brecht seine Theorie des epischen Theaters in starkem Maße umsetzte.⁴ Aus den darauffolgenden Jahren gab es noch andere *Kreidekreis*-Bearbeitungen von Johannes von Guenther (1942) und Heinz Schlötermann (1955). Schuster erkennt daher in *Der Kreidekreis* auch das einzige „echte“ fernöstliche Theaterstück, das in Deutschland zu wirklichem Erfolg gelangte.⁵ Bemerkenswert ist noch, dass dieser Zirkulationsprozess des chinesischen *Kreidekreis*-Stückes zeigt, wie ein literarisches Werk durch Übersetzungen und Bearbeitungen einen ‚Ebenen‘- bzw. ‚Statuswechsel‘ vollzieht: von der Nationalliteratur zur Weltliteratur. Daher sollen die verschiedenen *Kreidekreis*-Stücke nicht als abgeschlossene Einheiten parallel verglichen,⁶ sondern als miteinander zusammenhängende Positionen im Territorium der Weltliteratur neu betrachtet werden.

Unter allen *Kreidekreis*-Bearbeitungen sind Klabunds *Der Kreidekreis* (1925) und Brechts *Der kaukasische Kreidekreis* (1944/45) besonders repräsentativ und werden zusammen mit dem chinesischen Original als Forschungsgegenstand in der vorliegenden Arbeit eingehend analysiert. Der Grund dafür liegt nicht nur darin, dass die beiden Bearbeitungen von Klabund und Brecht im Vergleich zu anderen Versionen größeren Bühnenerfolg erzielten. Viel wichtiger ist, dass die beiden Schriftsteller Klabund und Brecht versuchten, mithilfe des Weltliteraturbegriffs ihr großes Interesse an der chinesischen Theaterform *yuan zaju* sowie am *Kreidekreis*-Stück zu erklären. So hat beispielsweise Klabund seine Vorstellungen von der Weltliteratur in seinen beiden Beiträgen *Geschichte der Weltliteratur in einer Stunde* (1922) und *Literaturgeschichte* (1929) dargelegt. Ihm zufolge

⁴ Vgl. Knopf, Jan (Hg.): Brecht Handbuch in fünf Bänden. Bd. 1: Stücke. Stuttgart: Metzler 2001, S. 525.

⁵ Mit dem Wort „echt“ meint die Autorin, dass das *Kreidekreis*-Stück zwar vor dem Hintergrund der Chinoiserie entsteht, aber inhaltlich das wahre China betrifft. Vgl. Schuster, Ingrid: Märchenspiele und politische Parabeln. China und Japan auf der europäischen Bühne. In: Programmheft der Hamburgischen Staatsoper. Hamburg: Christians 1980, S. 35–40 (hier S. 40).

⁶ Damrosch zufolge geht es in der Komparatistik um einen Vergleich zwischen zwei oder drei nationalen Traditionen, die in den jeweiligen Sprachen verwurzelt sind und als abgeschlossene Einheiten betrachtet werden. Daher bezieht sich dieser Vergleich weniger auf einen transkulturellen literarischen Austausch. Vgl. Damrosch, David (Hg.): World literature in theory. Chichester: John Wiley & Sons 2014, S. 3.

gelte die chinesische Literatur nicht nur als ein unverzichtbarer Bestandteil der Weltliteratur, sondern auch als eine Ergänzung der europäischen Kultur.⁷ Dieser Gedanke lässt sich auch in seiner Bearbeitung des *Kreidekreis*-Stückes wiederfinden, die Brecht unmittelbar zu mehrmaligen Bearbeitungen des *Kreidekreis*-Stoffes veranlasste. Interessanterweise brachte Brecht auch mithilfe des Weltliteraturbegriffs seine Hochschätzung für die Klabund'sche *Kreidekreis*-Bearbeitung zum Ausdruck. Er kommentierte in einem Aufsatz von 1935, dass Klabunds *Kreidekreis*-Bearbeitung als ein Beispiel der „Stücke der Weltliteratur aller Zeiten“ gelte.⁸ In diesem Zusammenhang können die drei *Kreidekreis*-Stücke – die chinesische *zaju*-Vorlage, die Bearbeitungen von Klabund und Brecht – hinsichtlich des transkulturellen Zirkulationsprozesses (auf der Makroebene) und der theoretischen Überlegungen der beiden deutschen Schriftsteller (auf der Mikroebene) als entscheidende Entwicklungsphasen eines literarischen Werkes von der Ebene der Nationalliteratur zur Ebene der Weltliteratur betrachtet werden. Daher lohnt es sich insbesondere, den Zusammenhang zwischen diesen drei *Kreidekreis*-Stücken aus der Perspektive der Weltliteratur freizulegen.

Damit lässt sich an dieser Stelle fragen: Wie wurden die *Kreidekreis*-Stücke in vorangegangenen Untersuchungen erforscht? In welcher Hinsicht unterscheidet sich die Perspektive der Weltliteratur von anderen methodischen Vorgehensweisen? Über die deutschen Bearbeitungen des *Kreidekreis*-Stückes – insbesondere die von Bertolt Brecht – und über den Vergleich zwischen dem chinesischen Original und den *Kreidekreis*-Bearbeitungen wurde bereits vieles geschrieben. Die dazugehörigen Forschungsstände werden in den folgenden Kapiteln noch detaillierter diskutiert. Im Ganzen gesehen zeichnen sich hier zwei Tendenzen in der bisherigen Forschung ab, aus denen sich verschiedene Desiderate ableiten lassen: Erstens wurde der Blick bisher stärker auf die *Kreidekreis*-Bearbeitungen in der Zielkultur gerichtet, während das chinesische Original in der Ausgangskultur sowie der Übersetzungsprozess des *Kreidekreis*-Stückes wenig behandelt wurden. Beispielsweise wurde Klabunds *Kreidekreis*-Bearbeitung in der Dissertation *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds* (1990) von Kuei-Fen Pan-Hsu im Rahmen der gesamten China-Rezeption eingehend analysiert. Im Vergleich dazu finden sich

⁷ Vgl. Klabund: *Literaturgeschichte. Die deutsche und die fremde Dichtung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hg. v. Ralf Georg Bogner. Berlin: Elfenbein 2012, S. 10.

⁸ Knopf, Jan (Hg.): *Brecht Handbuch in fünf Bänden. Bd. 1: Stücke*, S. 515–516.

nur eine Inhaltsangabe des chinesischen Originals und eine kurze Erwähnung des besonderen literarischen Genres (*yuán zaju*).⁹ Auf ähnliche Weise wurden die Gerichtsszenen in allen deutschen *Kreidekreis*-Bearbeitungen im Beitrag *Der Kreidekreis in der deutschen Dramenliteratur* (1991) analysiert und verglichen, während das chinesische Original und der Übersetzungsprozess des *Kreidekreis*-Stückes nur in einem Absatz zusammengefasst wurden.¹⁰ Zweitens wurden zwar das chinesische Original sowie dessen kultureller Kontext in manchen Beiträgen, wie z. B. in der bahnbrechenden Monografie *The mask of evil* (1977) von Antony Tatlow, berücksichtigt, aber die Zirkulation des *Kreidekreis*-Stückes wurde eher als ein einseitiger kultureller Transfer von China nach Deutschland beschrieben. Ausgehend von der Methode der Einfluss- und Quellenforschung, wurde häufig die Frage gestellt: Was haben deutsche Schriftsteller wie Klabund und Brecht von den chinesischen literarischen Formen und philosophischen Gedanken übernommen? Kaum wurde diese Frage aus einer anderen Perspektive betrachtet: Was tragen Klabund und Brecht zum Werdegang des chinesischen *Kreidekreis*-Stückes von der National- zur Weltliteratur bei? Daran anschließend ist auch auffallend, dass die Veränderungen in verschiedenen *Kreidekreis*-Bearbeitungen bislang in der Forschung immer als Abweichungen vom chinesischen Original beurteilt wurden.¹¹ Allerdings ist es auch möglich, dass ein tieferer Zusammenhang zwischen verschiedenen *Kreidekreis*-Versionen trotz der inhaltlichen und formalen Unterschiede besteht.

Aus den oben genannten Schwächen und Desideraten ergeben sich neue Forschungsfragen, die in der vorliegenden Arbeit aus der methodischen Perspektive des Konzepts der Weltliteratur untersucht werden sollen. Im Rahmen des Konzepts der Weltliteratur wird der Blick nicht nur auf die *Kreidekreis*-Bearbeitungen in neuen kulturellen Kontexten, sondern auch auf jede einzelne Etappe im Zirkulationsprozess des *Kreidekreis*-Stückes

⁹ Vgl. Pan-Hsu, Kuei-Fen: Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds. Eine Untersuchung zur Entstehung der Nachdichtungen und deren Stellung im Gesamtwerk. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1990, S. 147–149.

¹⁰ Vgl. Chen, Jen-Te: Der Kreidekreis in der deutschen Dramenliteratur. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1991, S. 1–2.

¹¹ Beispielsweise wird die Klabund'sche *Kreidekreis*-Bearbeitung von Tatlow aufgrund der sogenannten Falschdarstellung („shameless misrepresentation of the Chinese play“) abgewertet, was sich, Kuei-Fen Pan-Hsu zufolge, kaum halten lässt. Klabunds chinesische Nachdichtungen seien von einer geistigen Haltung geprägt und gelten auch als eine Reaktion auf die chinesische Literatur. Vgl. Pan-Hsu, Kuei-Fen: Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds, S. 15–16.

gerichtet: Das chinesische Original *Der Kreidekreis* wird sowohl im Rahmen des literarischen Genres *yuan zaju* als auch in seinem ursprünglichen kulturellen Kontext (vor dem Hintergrund der Yuan-Gesellschaft) diskutiert. Außerdem wird die literarische Übersetzung vom Standpunkt des Weltliteraturbegriffs in den Vordergrund gerückt, damit der Veränderungsprozess der Texte deutlich gezeigt werden kann. In diesem Zusammenhang werden die Fragestellungen der vorliegenden Arbeit aus der Perspektive der Weltliteratur folgendermaßen konkretisiert: Wie entstehen die Theaterform *yuan zaju* sowie das *Kreidekreis*-Stück aus dem gesellschaftlichen Kontext der Yuan-Dynastie? Wie wird das *Kreidekreis*-Stück von verschiedenen Übersetzern in die europäischen Sprachen übertragen? Welche Auswirkungen haben diese Übertragungen auf die europäische Rezeption? Welche wesentlichen Besonderheiten des chinesischen *Kreidekreis*-Stückes werden nach dem Übersetzungsprozess beibehalten? Wie bearbeiten die beiden deutschen Schriftsteller Klabund und Brecht auf der Basis der Übersetzungen nach ihren eigenen Konzeptionen das *Kreidekreis*-Stück? Welchen grundlegenden Zusammenhang gibt es trotz aller Veränderungen der Texte zwischen dem chinesischen Original und den beiden *Kreidekreis*-Bearbeitungen?

1.2 Theoretischer Zugriff und Forschungsmethode

Da der Zirkulationsprozess des *Kreidekreis*-Stückes in Deutschland in der vorliegenden Arbeit aus der Perspektive der Weltliteratur betrachtet wird, soll zunächst der Weltliteraturbegriff erläutert werden. Bemerkenswert ist, dass keine allgemeine Theorie der Weltliteratur von der Begriffsetablierung in der Goethe-Zeit bis hin zur aktuellen nordamerikanischen Debatte seit dem Anfang des 21. Jahrhunderts ausgearbeitet worden ist. Deswegen wird dieser Begriff von verschiedenen Gesichtspunkten auch unterschiedlich beschrieben. Beispielsweise changieren die Kriterien für die Weltliteratur zwischen einer Reihe von scheinbar entgegengesetzten Positionen: Ist Weltliteratur von quantitativen oder qualitativen Kriterien bestimmt? Präsentiert sie sich national oder international? Verliert sich aufgrund der kulturellen und literarischen Nivellierung allmählich die Mannigfaltigkeit der Literatur?¹² In diesem Zusammenhang soll zuerst eine Auseinandersetzung

¹² Vgl. Auerbach, Erich: *Philologie der Weltliteratur. Sechs Versuche über Stil und Wirklichkeitswahrnehmung*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992, S. 84.

mit den unterschiedlichen und wichtigen Auffassungen über Weltliteratur geführt werden. Dadurch kristallisieren sich sowohl die grundlegenden Aspekte des Weltliteraturbegriffs als auch ein geeigneter analytischer Rahmen für die vorliegende Arbeit heraus.

Es ist hier nicht der Ort, auf die gesamte Entwicklung der Weltliteratur-Theorie näher einzugehen (vgl. dazu Kap. 2). Allerdings ist zu erwähnen, dass die Etablierung des Begriffs der Weltliteratur auf Goethe zurückzuführen ist. Obwohl Goethe seine Gedanken über Weltliteratur nie in einen Zusammenhang brachte, lassen sich die wesentlichen Aspekte dieses Begriffs aus seinen Gesprächen mit Eckermann schließen.¹³ Hervorzuheben ist, dass sich Goethe bei seiner Vorstellung der Weltliteratur, wie Eckermann notiert hat, teilweise von seiner Leseerfahrung eines chinesischen Romans inspirieren ließ:¹⁴ Beim Gespräch mit Eckermann am 31. Januar 1827 wies Goethe mit Nachdruck darauf hin, dass der chinesische Roman gar nicht fremdartig aussehe. Stattdessen fühle man sich beim Lesen sehr bald als ihresgleichen und könne viele Ähnlichkeiten mit anderen literarischen Werken aus verschiedenen Ländern herausfinden.¹⁵ Daran anschließend folgt die wohl berühmteste Äußerung zur Weltliteratur von Goethe: „Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“¹⁶ Aus der Goethe'schen Leseerfahrung des chinesischen Romans und seiner darauffolgenden Verkündung der Weltliteratur-Epoche ist vor allem zu schließen, dass Goethe bei der Beschreibung dieses Begriffs viel Wert auf die gedankliche Affinität der Menschheit bzw. einen tiefgründigen Zusammenhang zwischen verschiedenen literarischen Werken aus der Welt legte. Genau dieser mögliche Zusammenhang von den drei verschiedenen *Kreidekreis*-Stücken wird in der vorliegenden Arbeit untersucht.

Ein weiterer Aspekt des Goethe'schen Weltliteraturbegriffs betrifft die Vorstellung einer wechselseitigen Kommunikation zwischen Werken und Schriftstellern aus verschiedenen Ländern. Goethe zufolge bezieht sich die Weltliteratur weder auf nationale Konkurrenz noch auf teilnahmeloses Nebeneinander der Individuen,¹⁷ sondern auf gegenseitigen

¹³ Vgl. Lamping, Dieter: Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere. Stuttgart: Kröner 2010, S. 21.

¹⁴ Vgl. Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Insel-Verl. 1987, S. 209–210.

¹⁵ Vgl. ebenda.

¹⁶ Ebenda, S. 211.

¹⁷ Vgl. Goßens, Peter: Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert. Stuttgart: J.B. Metzler 2011, S. 30.

Austausch ästhetischer Wahrnehmungen. Um diese transkulturelle Kommunikation zu verwirklichen, solle die literarische Übersetzung unter dem Weltliteraturbegriff eine entscheidende Stellung einnehmen. Beispielsweise berichtet Eckermann in einer Notiz vom 29. Januar 1827, wie Goethe ihm eine Übersetzung eines serbischen Gedichts von Herrn Gerhard empfahl.¹⁸ Diese Übersetzung sei so einfach und klar, dass man beim Lesen nie gestört werde.¹⁹ Außerdem ist bemerkenswert, dass sich einige große deutsche Schriftsteller um 1800 selbst mit Übersetzungstätigkeiten verdient machten – wie z. B. Wieland mit seinen Horaz-Übersetzungen, Herder mit seinen Übersetzungen der *Lieder der Völker* sowie Schlegel und Tieck mit ihrer Übertragung der Dramen Shakespeares.²⁰ In diesem Zusammenhang gilt die literarische Übersetzung bereits zur Goethe-Zeit als ein wesentlicher Bestandteil des Weltliteraturbegriffs.

In Anlehnung an Goethe versuchte David Damrosch in seinem aufschlussreichen Beitrag *What is world literature?* (2003) den Weltliteraturbegriff neu zu beschreiben. Die von Goethe hochgeschätzten Aspekte der Weltliteratur – die gedankliche Affinität in verschiedenen literarischen Werken und die Wichtigkeit der literarischen Übersetzung – werden von Damrosch nochmals hervorgehoben. Statt den Weltliteraturbegriff genau zu definieren, neigte Damrosch im weiteren Sinne zu einer beschreibenden Formulierung:

I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language (Virgil was long read in Latin in Europe). In its most expansive sense, world literature could include any work that has ever reached beyond its home base, but Guillén's cautionary focus on actual readers makes good sense: a work only has an *effective* life as world literature whenever, and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture.²¹

In dieser Beschreibung von Damrosch finden sich drei wichtige Phasen im Zirkulationsprozess eines literarischen Werkes: die Ausgangskultur („culture of origin“), der Übersetzungsprozess („translation“) und die Zielkultur („beyond its homebase“). Diese drei Phasen bilden auch den analytischen Rahmen sowie die Struktur der vorliegenden Arbeit auf der Makroebene: Genau nach dieser Reihenfolge wird der Prozess, wie das chinesische

¹⁸ Vgl. Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, S. 208.

¹⁹ Vgl. ebenda.

²⁰ Vgl. Lamping, Dieter: Die Idee der Weltliteratur, S. 81.

²¹ Damrosch, David: *What is world literature?* Princeton: Princeton University Press 2003, S. 4.

Kreidekreis-Stück von einem Stück der Nationalliteratur zu einem solchen der Weltliteratur wurde, erforscht. Allerdings ist Damroschs beschreibende Definition der Weltliteratur nicht ohne Schwächen. Denn es bleibt in seiner Beschreibung ungeklärt, wie ein literarisches Werk in einzelnen Phasen des Zirkulationsprozesses mit Berücksichtigung unterschiedlicher kultureller Kontexte analysiert werden soll. Daher wird Damroschs Definition der Weltliteratur von anderen Literaturwissenschaftlern kritisiert und ergänzt.²² In diesem Zusammenhang werden mit Stephen Greenblatts ‚New Historicism‘ und Homi Bhabhas Begriff des „dritten Raums“ zwei weitere Theorien an das Konzept und den Begriff der Weltliteratur herangeführt, die zur methodischen Präzisierung der vorliegenden Arbeit beitragen können.

Wie schon erwähnt, wurde der Blick in vorangegangenen Untersuchungen stärker auf die Bearbeitungen des *Kreidekreis*-Stückes in der Zielkultur gerichtet. Damrosch erinnert mit Recht daran, dass die Ausgangskultur, unter deren Prägung ein literarisches Werk zustande kommt, ebenso wichtig für den gesamten Zirkulationsprozess sei. Der Grund liege darin, dass ein vollständiges Verständnis eines literarischen Werks nicht zuletzt auf einem gewissen Verständnis der Ausgangskultur basiere.²³ Er zitiert Bruce Robbins: „The interest of the term cosmopolitanism is located, then, not in its full theoretical extension, where it becomes a paranoid fantasy of ubiquity and omniscience, but rather (paradoxically) in its local applications.“²⁴ Daher lohnt sich insbesondere, in der vorliegenden Arbeit die Theaterform *yuan zaju* sowie das *Kreidekreis*-Stück im Zusammenhang mit dem komplizierten Entstehungskontext in der Yuan-Gesellschaft neu zu betrachten. Dabei stellt sich wiederum die Frage, wie dieser produktive und vielschichtige Austauschprozess zwischen Literatur und Kontext freigelegt werden kann. Dafür werden Greenblatts

²² Statt der Affinität betont Spivak mit dem Begriff der „Singularität“ aber verstärkt die Differenzen zwischen literarischen Werken aus verschiedenen Ländern. Außerdem weist sie nachdrücklich darauf hin, dass die früher als „Peripherie“ gezeichnete Literatur in der literarischen Forschung besonders berücksichtigt werden sollte (vgl. dazu Kap. 2). Daher wird das *yuan zaju* im Zusammenhang mit der Ausgangskultur in der vorliegenden Arbeit vorgestellt, damit die kulturspezifischen Besonderheiten dieser Theaterform gezeigt werden können; in Hinsicht auf die literarische Übersetzung ist Emily Apter der Ansicht, dass das Phänomen der Unübersetzbarkeit in den literarischen Werken im Rahmen der Weltliteratur nicht genug berücksichtigt wurde (vgl. dazu Kap. 2). Entgegen den Argumenten von Apter spielt einerseits der Übersetzungsprozess in der vorliegenden Arbeit eine entscheidende Rolle. Andererseits wird der Begriff des „dritten Raums“ in den Rahmen der Weltliteratur einbezogen, damit das Phänomen der Unübersetzbarkeit beim Übersetzungsprozess des *Kreidekreis*-Stückes auch nicht außer Acht gelassen wird.

²³ Vgl. Damrosch, David: What is world literature?, S. 25.

²⁴ Ebenda, S. 22.

‚New Historicism‘ sowie die Begriffe ‚Verhandlung‘, ‚Subversion‘ und ‚Self-fashioning‘ in der vorliegenden Arbeit nutzbar gemacht. Die Diskussion über Greenblatts Theorie und die damit verbundenen Begriffe soll im Kapitel 2.2 aufgenommen werden. Hier ist allerdings hervorzuheben, dass sich der ‚New Historicism‘ von der Dichotomie zwischen dem ‚historischen Hintergrund‘ und dem ‚literarischen Vordergrund‘ abwendet.²⁵ Im Unterschied zum traditionellen Historicism, der nur die einseitige Wirkung des Kontexts auf Literatur betont, wird bei Greenblatt gezeigt, wie ein literarisches Werk mit verschiedenen gesellschaftlichen Faktoren in Wechselwirkung steht und wie es eine Rückwirkung auf den Kontext ausüben kann.²⁶ In diesem Sinne dient Greenblatts ‚New Historicism‘ als eine analytische Methode nicht nur für die Analyse des chinesischen *Kreidekreis*-Stückes in der Ausgangskultur, sondern auch für die der deutschen *Kreidekreis*-Bearbeitungen in der Zielkultur, da sowohl die Yuan-Verfasser als auch die beiden deutschen Schriftsteller, insbesondere Brecht, viel Wert auf die Gesellschaftskritik eines literarischen Werkes bzw. die potenzielle Veränderungskraft einer Theaterform legen. Das erklärt teilweise auch, warum ein tieferer Zusammenhang zwischen diesen drei *Kreidekreis*-Stücken besteht.

Ausgehend von der theoretischen Grundlage des ‚New Historicism‘ wird im Kapitel 3 gezeigt, wie sich die wesentlichen Besonderheiten des *yuan zaju* aus dem Verhandlungsprozess zwischen der Literatur und dem komplizierten kulturellen Kontext der Yuan-Gesellschaft speisen. In Hinsicht auf die verschiedenen kulturellen und gesellschaftlichen Faktoren der Yuan-Gesellschaft sind folgende Beiträge richtungsweisend: In der 1997 veröffentlichten *Geschichte der chinesischen traditionellen Theaterräume (Zhongguo gudai juchang shi 中国古代剧场史)* von Liao Ben wurden der besondere Theaterraum („Ziegelhäuser“) und die damalige Aufführungssituation des *yuan zaju*, basierend hauptsächlich auf den historischen Materialien, detailliert vorgestellt.²⁷ Außerdem wurde das *zaju*-Stück *Zhongli of the Han leads Lan Caihe to enlightenment*²⁸ (*Han Zhongli dutuo*

²⁵ Vgl. Greenblatt, Stephen: *The power of forms in the English Renaissance*. Pilgrim Books 1982, S. 5–6. Zitiert nach Payne, Michael (Hg.): *The Greenblatt reader*. Stephen Greenblatt. Oxford: Blackwell 2005, S. 2.

²⁶ Vgl. Payne, Michael (Hg.): *The Greenblatt reader*, S. 27.

²⁷ Vgl. Liao, Ben (廖奔): *Zhongguo gudai juchang shi (中国古代剧场史)*. Zhengzhou 1997, S. 40–59.

²⁸ Der englische Titel des *zaju*-Stückes ist von Wai-Yee Li übersetzt. Vgl. Hsia, C. T./Li, Wai-Yee/Kao, George (Hg.): *The Columbia anthology of Yuan drama*. New York: Columbia university press 2014, S. 6.

Lan Caihe 漢鐘離度脫藍采和) in diesem Beitrag erwähnt, in dem das Alltagsleben der *zaju*-Künstler und die damalige Aufführungssituation des *yuan zaju* in der Yuan-Zeit beschrieben wurden.²⁹ In diesem Zusammenhang kann der Inhalt der historischen Materialien mit dem der literarischen Werke verglichen werden, damit der Verhandlungsprozess zwischen Text und Kontext, Yuan-Verfassern und Historikern sowie Schauspielern und Publikum gezeigt werden kann. Auch in der Monografie *Das traditionelle chinesische Theater. Vom Mongolendrama bis zur Pekingener Oper* (2009) von Kubin wurden drei Kapitel dem *yuan zaju* gewidmet. In diesem Werk wurde das *yuan zaju* nicht nur als eine Entwicklungsphase der Geschichte der chinesischen traditionellen Theaterformen, sondern auch als ein unweigerliches Produkt der dynamischen Yuan-Gesellschaft betrachtet.³⁰ Patricia Sieber untersuchte in ihrem 2003 erschienenen Werk *Theaters of desire: authors, readers and the reproduction of early Chinese Song-drama, 1300–2000* das *yuan zaju* aus der Perspektive der Druckkultur, der Autorschaft und des regulatorischen Diskurses der Begierde und richtete ihren Blick stärker auf das Phänomen, dass die bestehenden *zaju*-Stücke im starken Maße von den Ming-Literati (vor allem zwischen 1550 und 1680) bearbeitet wurden.³¹ Obwohl sich die Autorin in diesem Werk hauptsächlich auf die Einflussfaktoren für die Veränderung des *yuan zaju* in der Ming-Zeit konzentrierte, erweist sich das Werk als eine überzeugende Fallstudie zur Analyse des wechselseitigen Verhandlungsprozesses zwischen einer literarischen Form und dem gesellschaftlich-kulturellen Kontext. Nicht zuletzt sind einige Sammlungen der englischen Übersetzungen vom *yuan zaju* erwähnenswert – *Monks, bandits, lovers, and immortals. Eleven early Chinese plays* (2010), *The Columbia anthology of Yuan drama* (2014) und *The orphan of Zhao and other Yuan plays* (2014). Einerseits dienen solche englischen Übersetzungen der *zaju*-Stücke als relativ wortgetreue Versionen und werden deswegen in der vorliegenden Arbeit zitiert. Andererseits zeigte einer der Herausgeber der oben genannten Sammlungen (Wilt L. Idema) mehrmals in seinen Beiträgen, wie das *yuan zaju* von verschiede-

²⁹ Vgl. Liao, Ben (廖奔): *Zhongguo gudai juchang shi* (中国古代剧场史), S. 55–59.

³⁰ Vgl. Kubin, Wolfgang: *Das traditionelle chinesische Theater. Vom Mongolendrama bis zur Pekingener Oper*. München: Saur 2009.

³¹ Vgl. Sieber, Patricia: *Theaters of desire. Authors, readers, and the reproduction of early Chinese Song-drama, 1300–2000*. New York: Palgrave Macmillan 2003.