

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.