



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„Das taiwanesische gezaixi-Theater und seine
repräsentative Truppe Ming Hwa Yuan“

Verfasserin

Ju-Yao Chang

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von: Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehler

Danksagung

Herzlichen Dank an meinen Vater, Chang Kangi 張剛毅, der mir wichtige Forschungsmaterialien unverzüglich gesendet hat und mich in allen Entscheidungen bedingungslos unterstützt.

Aufrichtigen Dank an den folgenden Lektorinnen und Lekoren – ohne ihre Bereitschaft mein Deutsch zu korrigieren und zu lekturieren, wäre diese Diplomarbeit nicht existent.

Safia Elsayed

Dominique Lambert

Monika Lips

Bernhard Mairitsch

Gabriel Marik

Cornelia Selch

Besonderer Dank gilt Professor

Michael Gissenwehrer

für die Betreuung meiner Diplomarbeit.

Durch seine professionellen Anregungen unterstützte er mich in dem Vorhaben meine Ideen zu konkretisieren.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	5
Einleitung.....	8
I. Kapitel.....	10
1. Die Wurzel des gezaixi.....	10
1.1. Verachtung und Popularität.....	10
1.2. Die Sprach- und Gesangsdarbietung gelangt nach Taiwan.....	12
1.3. Die ritualähnlichen Darbietungsformen caicha und chegu.....	15
1.4. Zwischen Boden und Bühne – luodisao und bendigezai.....	17
2. Die japanische Kolonialzeit (1895 – 1945).....	19
2.1. Institutionalisierung und Technik.....	19
2.2. Tradition und Moderne.....	21
2.3. Die Heimkehr nach Fujian und die Einflüsse nach Südostasien.....	23
2.4. Die Probleme durch den japanischen Imperialismus.....	24
3. Die Übergangsphase (1945 – 1949).....	25
3.1. Die nach China orientierten und in Taiwan entwickelten Stile.....	26
4. Die Verknüpfung mit dem Film (Ende der 1920er bis 1950er Jahre).....	29
4.1. Die Theatertruppe Gong Yue She: das Königreich der Unterhaltung – Erinnerung an eine verschwundene Zeit (1950er – 1970er Jahre).....	29
4.2. Die Lehrlings-Theatertruppe wird professionell.....	31
4.3. Der Hintergrund und das Leben der Theatertruppe.....	31
4.4. Das Geschäft und die Probezeit.....	34
4.5. Die einträgliche Filmarbeit.....	35
4.6. Die Verbreitung der Unterhaltungsmedien und das Ende der Gong Yue She.....	36
5. Die Zeit der streitenden Medienreiche (1950er – 1970er Jahre).....	37
6. Fazit des ersten Kapitels – die Multiidentität (1900 – 1990).....	39
II. Kapitel.....	40
1. Ming Hwa Yuan – der erblühende ‚Familiengarten‘ (ab 1929).....	40
1.1. Der Hintergrund und die Ära von Chen Mingji (1929 – 1970).....	43
1.2. Exkurs – über die nationalen Repertoires.....	43
1.3. Exkurs – die Berücksichtigung der sakralen Aufführung.....	48
1.4. Die seltsame Wandertruppen-Familie.....	52
1.5. Primitive Technik auf der Bühne und Gangstertum im Publikumsraum.....	53

1.6. Vieles in einem – Überschreitung der Rollentypen und der Repertoires.....	56
2. Ming Hwa Yuan – die Herausforderung (1960er bis 1970er Jahre) und der Durchbruch (ab 1980).....	62
2.1. Die neue Phase der Ming Hwa Yuan (ab 1980).....	64
2.2. Der Steuermann der Ming Hwa Yuan – Chen Shengfu.....	64
2.3. Die Schreibfeder der Ming Hwa Yuan – Chen Shengguo.....	68
2.4. Der Komiker der Ming Hwa Yuan – Chen Shengzai.....	77
2.5. Die Primadonna der Ming Hwa Yuan – Sun Cuifeng.....	80
III. Kapitel.....	90
1. Gezaixi im postkolonialen Kontext.....	90
2. Die Aufführung der Ming Hwa Yuan im hybriden Kontext – ‚Der lebende Buddha und die Liebe des schneeweißen Fuchses‘.....	92
2.1. Taipei, Taiwan, 1982.....	92
2.2. Peking, China, 1990.....	94
2.3. Paris, Frankreich, 1994.....	96
3. Ursprung ist das Ziel.....	97
Zusammenfassung.....	99
Bibliographie.....	100
Pinyin und chinesische Schriftzeichen.....	108
Bildteile.....	112
Curriculum Vitae.....	124

Vorwort

„Das menschliche Leben wird von der Kultur bestimmt. Dabei erhalten die menschlichen Beziehungen ihre Färbung durch die Kultur und die Gesellschaft. Die lokale Opernform analysieren wir daher auf vier verschiedenen Ebenen: Einerseits sind dies die soziale Organisationsform zusammen mit ihrer Funktionsweise sowie das Funktionieren wirtschaftlicher Kräfte; andererseits sind dies die Analyse des Glaubens und des Rituals sowie das kulturelle Wertesystem und die Erkenntnis des Einzelnen.“

Wang Songshan, 1988¹

Im Anschluss folgt eine kurze Zeitreise des gezaixi. Dabei wird eine Collage aus Erfahrungen erstellt, die als Einführung in das Thema dieser Diplomarbeit dienen soll.

Wien, Österreich, 2010

In der Wiener Urania² warteten die meist aus Taiwan stammenden Zuschauer auf die Aufführung der sich auf Tournee befindenden Truppe Ming Hwa Yuan. Mönche, Studierende, taiwanesischen Politiker wie auch Österreicher befanden sich im gleichen Saal. Im taiwanesischen Publikum äußerte man zwischendurch seine Erinnerungen an gezaixi, welches in den Herkunftsorten fest verwurzelt ist. Dieses einmalige Ereignis brachte innige Heimatgefühle mit sich, in der Urania machte sich große Heiterkeit breit.

An diesem Abend bot zunächst die renommierte Hauptdarstellerin Sun Cuifeng³ einen Einführungskurs in die Schauspielkunst: Drei ausgesuchte, österreichische Männer wurden aufgefordert, als dan-Rolle auf der Bühne die grazile, sogenannte Orchideen-Fingerhaltung⁴ und die verhaltenen Lotus-Schritte⁵ darzustellen. Demgegenüber probierten drei Wiener

¹ Wang, Songshan 王嵩山: 扮仙與作戲 台灣民間戲曲人類學研究論集 *Banxian yu zuoxi. Taiwan minjian xiqu renleixue yanjiu lunji*. (Theaterspiel und Unsterblichkeit. Ein anthropologischer Forschungssammelband taiwanesischer volkstümlicher Regionalopern). 2. Auflage, Taipei, Banqiao: Daoxiang chubanshe, 1997, S. 79; (Erstauflage 1988). Im Original: 人生，由社會文化所指掌；各種關係，亦透過社會文化而得其粉墨。因此，我們便得經有組織形態及運作方式，經濟力量的運作，信仰與儀式的分析，文化價值體系與個體的認知等四個層面，來著手研究地方戲曲體系。

² Unbekannter Autor: 明華園劇團赴維也納演出 (Die gezaixi-Truppe Ming Hua Yuan trat in Wien auf). In: NGO. <http://www.taiwanngo.tw/files/15-1000-6338,c88-1.php>. N. v., Zugriff: 08.11.2012.

³ Laut dem in Taiwan gebräuchlichen Wade-Giles-Transkriptinsystem wird ihr Name ‚Sun Tsui-Feng‘ geschrieben. Sun präsentiert in ihren Auftritten meistens eine xiaosheng-Rolle (Jünger Mann-Rolle). Siehe Bildteile Bild 1, S. 112.

⁴ Unbekannter Autor: 兰花指 (Orchideen-Fingerhaltung). In: *Baidu*. <http://baike.baidu.com/view/200367.htm>. N. v., 08.11.2012. Diese Haltung wird als weibliche Eleganz bezeichnet.

⁵ Unbekannter Autor: 什么叫莲花步? (Was sind die Lotusschritte?). In: *SOSO 问问*. <http://wenwen.soso.com/z/q60473486.htm>. 26.04.2008, Zugriff: 08.11.2012. In China hielt man kleine Füße bei Frauen

Frauen die krafttrotzenden Bewegungsfolgen der sheng-Rolle aus. Diese Travestie-Versuche führten zu viel Gelächter und ausgelassener Stimmung. Anschließend wurden zwei Akte des aktuellen Stücks ‚yingxiong. Jiaren 英雄.佳人 (Der Held und die Schönheit)‘⁶ aufgeführt. Auffällig war dabei, dass es sich bei dieser gekürzten Vorstellung um eine Mischung aus Satire und heldenhaften Kampfbewegungen handelte. In diesem, im Min-Dialekt ⁷ gesprochenen Musiktheater, samt der von der Pekingoper (jingju) übernommenen Akrobatik, sind bemerkenswerte historische Spuren sowie die typische Hybridität des gezaixi erkennbar.

Die Liebesgeschichte zwischen der schönen Tochter eines Teehausbesitzers und dem kühnen Kaiser vermittelte den Zuschauern einerseits die Auflösung der gesellschaftlichen Hierarchie, andererseits kommen in dem Stück eine hässliche Heiratsvermittlerin und ein närrischer Diener des Kaisers zum Einsatz, wodurch auf die Verachtung der Unterschicht in der feudalistischen Gesellschaft angespielt wird. Ausgerechnet diese beiden Rollen erhielten großen Beifall vom Publikum. Das Zusammenwirken der traditionellen Instrumente, der farbenfrohen Kostüme und der geschminkten Gesichter erinnerte stark an chinesisches Bräuchtum⁸ und die Lebendigkeit des chinesischen Neujahrsfestes.

„Auf unserer Frankreich-Tournee gab die Truppe des gezaixi Ming Hwa Yuan dem Pariser Publikum zu verstehen, dass in Taiwan eine weitere populäre Opernform existiert, die sich aber von der Pekingoper aus Festlandchina unterscheidet. Sie wird gezaixi genannt, ist voller Lebenskraft und erfreute alle gesellschaftlichen Schichten.“⁹

„[...] and its happy ending in which good prevails and evil is frustrated. Sometimes the ending appears happy, however bitter-sweet [...]“¹⁰

für schön. Die Schritte werden klein und leicht dargestellt.

⁶ pinyally: 【转载官网】欧巡影片在官网+2010 欧巡第二弹 捷克,维也纳实况报导 (Der Bericht über die europäische Gastspielreise – Tschechien und Wien). In: 翠凤小筑 (Die kleine Hütte von Cuifeng). <http://www.suncuifeng.com/forum/viewthread.php?action=printable&tid=8015>. 26.10.2010, Zugriff: 09.11.2012. Siehe Bildteile Bild 2, S. 112.

⁷ Taiwanesischer Dialekt. In: Google. http://www.google.at/#hl=zh-TW&q=mit+taiwanesischem+Dialekt&oq=mit+taiwanesischem+Dialekt&gs_l=serp.3...1044248.1051266.0.1051761.6.6.0.0.0.0.1181.4951.0j1j4-1j0j1j3.6.0...0.0...1c.1.UqnB8QVVQ-c&bav=on.2,or_r_gc_r_pw.&fp=4018d80dfecb912&bpcl=38093640&biw=1066&bih=774. N. v., Zugriff: 11.11.2012. Im Süden Chinas werden verschiedene Dialekte, wie Minnan-Dialekt (minnanhua), der Fujian-Dialekt (Hokkien), der taiwanesischer Dialekt bzw. Holo bzw. Hoklo, gesprochen.

⁸ Nian 年 (Jahr) ist in der chinesischen Mythologie eine löwenähnliche, verhungernde Bestie, die jährlich aus dem Berg bzw. aus dem Meer kommt, um Menschen zu fressen. Dieses sogenannte Jahresmonster kann durch Geräusche von Böllern oder die Farbe Rot vertrieben werden.

⁹ Huang, Xiujin 黃秀錦: 前進國際 (Vorwärts ins Ausland), In: 祖師爺的女兒 – 孫翠鳳的故事 *Zushiye de nü'er – Sun Cuifeng de gushi* (Die Tochter des Gottes des gezaixi – Die Geschichte von Sun Cuifeng). 8. Auflage, Taipei: Shibao wenhua chuban, 2002, S.177-198, hier S.194; (Erstauflage 2000). Der Originaltext lautet: 法國之行, 明華園讓巴黎人知道台灣還有一種「通俗劇」, 跟大陸京劇是不一樣的。它的生命力旺盛, 雅俗共賞, 叫做「歌仔戲」。

¹⁰ Castellani, Victor: Everything to do with Dionysus: Urdrama, Euripidean melodrama, and tragedy*, In: *Melodrama*,

Xinzhuang, Taiwan, 1999

Gegenüber der Katholischen Universität Furen¹¹ fanden neben einem winzigen taoistischen Tempel jeden Abend kleine Aufführungen des gezaixi statt. Am frühen Abend überquerten wir Studierenden die Straße und besuchten unsere Lieblings-Imbissstände. Kaum war die Sonne untergegangen, erstrahlte die Bühne in einer glänzenden und farbenfrohen Beleuchtung. Die Gesänge erfüllten zusammen mit den instrumentalen Klängen den gesamten umliegenden Nachtmarkt. Es erschien mir, als ob sich die Passanten von der farbenprächtigen Aufführung und den bunt zusammengewürfelten Geräuschen nicht im Geringsten stören ließen.

„Ungeachtet des Chaos und Lärms des technischen Fortschritts in den taiwanesischen Städten wird neben der Straße, in einem Hof oder neben einem Tempel eine Bühne errichtet und darauf stundenlang Taiwandiao gespielt [...] Keine noch so technisch perfekte amerikanische Fernsehserie vermag auch nur annähernd eine solche Faszination auf die Zuschauer auszuüben wie diese unpräzisen Bühnenkämpfe mit Stroboskopeffekten und vor rückkoppelnden Lautsprechern.“¹²

Yunlin, Taiwan, 1982

Im Alter von fünf Jahren saß ich bei einem Hochzeitsbankett unter freiem Himmel dicht neben laut feiernden und gut gelaunten Erwachsenen. In der Menschenmasse stand eine Bühne aus Bambus, auf der manchmal eine Aufführung stattfand. Gäste trafen sich, um zu plaudern. Die Musik war unüberhörbar, von der Suona über den Gong bis hin zur Trommel, die durch Mikrofone verstärkt wurde. Auf der Bühne fiel mir eine prachtvoll gekleidete Schauspielerin auf, deren imposanter Gesichtsausdruck, von den Augen bis hin zu ihren rosarot geschminkten Wangen, bei mir einen bleibenden Eindruck hinterließ.

Der bekannte dan (Frauenrolle)-Darsteller des bendigezai 本地歌仔¹³, Chen Wangcong 陳

Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press., 1. Auflage, 1992, S.1-16, hier S.11.

¹¹ Furen ist laut dem chinesischen Lautsystem Pinyin eine phonetische Bezeichnung, wobei die schriftliche Benennung in Taiwan Fu-Jen ist.

¹² Gissenwehler, Michael: Die Ausbildung der Schauspieler für das jingju (sog. Pekingoper) in Beijing von 1800 bis 1949 und Taipei von 1949 bis 1982. Diss. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 1983, S. 157.

¹³ Tsai, Ventine 蔡文婷: Old Taiwanese Folk Opera Enters Its Twilight Years, In: Huang, Huizhen 黃輝珍: 弦歌不輟 台灣戲曲故事 *Xiangbuchuo. Taiwan xiqu gushi*. (Das von Streichinstrument begleitete Lied hört nicht auf. Die Geschichte der taiwanesischen Regionaloper) *Hold the Note! – Stories from Taiwan's Stage*. Ins Englische übers. von Andrew Morton. Taipei: Guanhua huabao zazhishe, 2004, S. 16-31. Bendigezai ist laut Tsai der Vorgänger des gezaixi. Der Name Tsai, Ventine in Pinyin: Cai, Wenting; der Name Huang Hwei-chen in Pinyin: Huang, Huizhen.

旺儼, offenbart uns sein künstlerisches Geheimnis bezüglich des Auftritts des bendigezai:

„When your glance follows where you are pointing, the pulse of emotion sweeps the audience along with you; you give a slight smile with just the corner of your mouth, together with a sweep of your fan, and the audience follows you all the way.“¹⁴

Einleitung

Als ein grundlegender historischer Aspekt wird zunächst der Ursprung des gezaixi untersucht. Im Laufe der etwa 100-jährigen Geschichte¹⁵ des gezaixi zeichnete es sich in den verschiedenen Epochen durch einen starken Bezug zum Leben der einfachen Leute und zur volkstümlichen Religion aus. Gezaixi findet für gewöhnlich im Rahmen eines Tempelfestivals auf einer einfachen Bühne unter freiem Himmel statt. Diese provisorischen Bühnen lassen sich leicht auf- und abbauen. Außerdem bietet diese Bühnenform reichlich die Möglichkeiten zur Improvisation. Laut Ventine Tsai¹⁶ stützte sich das System des gezaixi in früheren Zeiten auf die Beziehung zwischen dem Tempel, der Wandertruppe und dem Publikum. Allmählich benötigte gezaixi jedoch auch wirtschaftliche und sogar politische Unterstützung, um weiterhin bestehen zu können. Gezaixi wurde in der Vergangenheit häufig als gemeine und wertlose Kunstform bezeichnet¹⁷, immer wieder durch verschiedene Regierungen¹⁸ unterdrückt oder verboten. Und doch entwickelte es durch die Symbiose aus Religion, Wirtschaft und Politik seine eigenen typischen Überlebensstrategien. Darin liegt zugleich sein Facettenreichtum in den jeweiligen Epochen begründet.

Einen weiteren Schwerpunkt dieser Studie bildet die Wandertruppe Ming Hwa Yuan. Sie wurde im Jahr 1929 gegründet und ist bis heute ein erfolgreicher Familienbetrieb auf der Insel Taiwan. Ihr mittlerweile verstorbener Gründer Chen Mingji 陳明吉, der mit

¹⁴ Tsai, *Old Taiwanese Folk Opera Enters Its Twilight Years*, S. 27.

¹⁵ Ebd., S. 30-31. Diese 100-jährige Geschichte datiert von 1890 bis 1990. Bis 2013 ist gezaixi in Wirklichkeit bereits 123 Jahre alt.

¹⁶ Tsai, *Taking to the Streets. Taiwanese Opera in Singapore*. In: Huang, Huizhen (Hrsg.): *Xiangbuchuo. Taiwan xiqu gushi*. S. 116-137, hier S. 120.

¹⁷ Ling, Yan 凌煙: *失聲畫眉 Shi sheng huamei* (The Silent Thrush). Taipei: Ziliwanbao chubanshu, 1990, S. 289.

¹⁸ Das erste Verbot: Zu Beginn des Japanisch-Chinesischen Kriegs verbot die japanische Kolonialregierung ab dem 7. Juli 1937 in Taiwan alle Aufführungen des gezaixi. Spätere Unterdrückungen: In den 50er Jahren wurden viele Repertoires des gezaixi von der KMT-Regierung politisiert. Die Spielpläne dienten als antikommunistische Propaganda. Weiters wurden in den 70er Jahren die Anzahl der Vorstellungen des gezaixi und die Sendezeit im Radio, aufgrund der staatlichen Bestrebungen zur Förderung der Mandarin-Hochsprache stark eingeschränkt.

insgesamt sechs Frauen verheiratet war, organisierte mit seinen Nachkommen neun verschiedene Wandertruppen - eine davon ist die führende Wandertruppe Ming Hwa Yuan. Seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde Chens Schwiegertochter Sun Cuifeng zur besten xiaosheng-Darstellerin (eigentlich einer Männerrolle des traditionellen Theaters) aller Wandertruppen ernannt. Sie leitete gemeinsam mit Chen Mingjis Söhnen die erfolgreichste Ära des Familienunternehmens ein. Durch die Verfeinerung und Erneuerung ihrer künstlerischen Darbietungen sowie durch ihre Modernisierung im Organisationsbereich gewann die Wandertruppe die Aufmerksamkeit aller Bevölkerungsschichten, auch der Akademiker und der KMT-Regierung¹⁹. Die Wandertruppe Ming Hwa Yuan tritt bis heute an verschiedensten Orten auf, so z.B. in vielen großen und kleinen Theatern und sogar in der Staatsoper Taipeis, und gilt dabei als große Attraktion. Darüber hinaus wird Ming Hwa Yuan als repräsentative Wandertruppe im Rahmen mehrerer internationalen Tournées von offiziellen staatlichen Stellen²⁰. Außerdem ist die Wandertruppe, zusammen mit ihrer Hauptdarstellerin Sun Cuifeng, in unterschiedlichen Medien präsent, etwa in den Bereichen des Fernsehens, der Werbung und der Publizistik. Auch tritt die Wandertruppe im Rahmen kommerzieller Vorstellungen beim Verkauf von Immobilien auf. Sie ist gesellschaftlich engagiert, etwa in Form von Benefizaufführungen in Schulen und Gefängnissen. Die Selbstdarstellung der Wandertruppe ergibt in diesem Zusammenhang ein klares Bild – was aber nicht heißt, dass die Truppe nicht auch sehr unterschiedlich eingeschätzt wird.

Trotz ihrer ambivalenten gesellschaftlichen Positionierung schenkt Ming Hwa Yuan vor allem auch den einfachen Menschen Beachtung. Die Wandertruppe ist sehr erfolgreich, und doch vergisst sie ihren eigenen Ursprung nicht und hält ihre Premieren immer in den ländlichen Regionen Taiwans ab. Mithilfe des Konzepts des modernen Managements von Chen Shengfu, dem Ehemann von Sun Cuifeng, hat sich die Truppe in ein modernes Unternehmen verwandelt. Sie dient als Vorbild vieler anderer lokaler Wandertruppen. Die Kritik zielt aber immer noch auf ihre häufig absurden Dramaturgien und ihre auffällige politische Propaganda, die an die nationalen Truppen des guoju

¹⁹ Vgl. Henry: 07.12.2011, 「明華園看免錢」綠控藍賄選 (Die kostenlose Aufführung der Ming Hwa Yuan? Die Demokratische Fortschrittspartei (DPP) beschuldigt die Chinesische Nationalpartei der Wahlbestechung (KMT). In: *eyny-Forum*. <http://www27.eyny.com/viewthread.php?action=printable&tid=7094932>. 07.12.2012, Zugriff: 11.11.2012. Dieser Artikel stammt aus der Zeitung *Apple Daily*.

²⁰ Ebd.

(Pekingoper)²¹ der 1980er Jahre erinnert, deren künstlerische Leistungen aufgrund der politischen Motivation nur zweitrangig waren.²²

Zusammenfassend beschäftigt sich diese Arbeit mit dem historischen Wandel des gezaixi und dem Modernisierungsprozess der Wandertruppe Ming Hwa Yuan sowie den Grenzüberschreitungen ihrer gesellschaftlichen Position(en). Sie soll aufzeigen, wie diese aus den unteren Gesellschaftsschichten stammende Kunstform durch die Verschmelzung mit unterschiedlicher volkstümlicher Religionen, der Symbiose mit verschiedenen Medien, sowie der Kooperation mit renommierten Unternehmen - und trotz der in Taiwan dominanten Saatspartei KMT - überleben und weiter kreativ sein kann. Gezaixi neigt dazu, das Leben und das Theater zu kombinieren sowie die Grenze zwischen dem Publikum und der künstlerischen Darbietung aufzulösen. Solch ein Versuch führt nach Ansicht der Verfasserin dieser Arbeit zur symbolhaften Auflösung der Bühnenrampe. Zugleich ist es etwas ungewöhnlich, dass sich gezaixi trotz seiner Abhängigkeit von anderen kulturellen und sozialen Systemen, wie Religion, Politik oder Medien, seine eigene Unabhängigkeit sichert. Darüber hinaus dient gezaixi als ein Identifikationsmedium mit Taiwan und ist der gemeinsame Stolz der mehrmals kolonialisierten Inselbewohner. Mittels seiner Überlebensstrategien vereinigt gezaixi in gewisser Weise die gesamte Bevölkerung der Insel Taiwan.

I. Kapitel

1. Die Wurzel des gezaixi

1.1. Verachtung und Popularität²³

Die im Rahmen dieser Arbeit betriebene Recherche konzentriert sich im Rahmen des traditionellen Theaters xiqu 戲曲 auf die Regionalform in Südchina, in der Min-Dialekte zum Einsatz kommen. Die mit diesem Dialekt eng verbundene Darbietungen wurde bereits in verschiedenen alten Schriften nachgewiesen. Das chinesische Sprichwort „die

²¹ Die Pekingoper wird in Taiwan guoju (Nationale Oper) genannt.

²² Vgl. Gissenwehler: Die Ausbildung der Schauspieler für das jingju (sog. Pekingoper) in Beijing von 1800 bis 1949 und Taipei von 1949 bis 1982, S.218-220, hier S. 220.

²³ Zeng, Yongyi 曾永義: 台灣歌仔戲的發展與變遷 *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*. (Die Entwicklung und der Wandel des gezaixi). Taipei: Lianjing chubun, 1988, S. 23f.

mit den Gongs und Trommeln bis zum Himmel tobende Stimmung (Luoguxuantian)“ charakterisiert das xiqu.

Seit der Tan-Dynastie (618 – 907 n. Chr.)²⁴ wurden in Südchina zahlreiche Beschreibungen dieses Theaters verfasst. Diese Akrobatik, Gesang und Tanz kombinierende Kunstform war für das südchinesische Volk²⁵ unterhaltsam und populär, allerdings wurde sie von konservativen Gouverneuren stark kritisiert. Diese forderten die Bevölkerung auf, solche Veranstaltungen nicht zu besuchen. In der Song-Dynastie (960 – 1279 n. Chr.) beispielsweise war der Intellektuelle Chen Chun²⁶ der Meinung, dass ein derart „chaotische“ Vorstellung mit ihren vulgären Inhalten die Tugend der einfachen Leute verderbe. So wurden im 13. Jahrhundert²⁷ das mit volkstümlichen Festen und Tempelfesten verbundene Theater vom damaligen Regionalpräfekten der südöstlichen Stadt Quanzhou²⁸ verachtet, er forderte die Einheimischen auf:²⁹

„Wenn ihr weiterhin so gerne Wein trinkt, führt dies zu Unfällen.
Verfällt nicht dem Glückspiel; diese Spieler sind Schurken.
Lasst ab von Ketzerei und glaubt nicht den dämonischen Schamanen.
Seid nicht reisgierig, und seht euch nicht nach Wandern und Reisen.
Schaut kein Theater.“³⁰

Diese Schrift zeigt, wie sich die Machteliten gegenüber diesem gesellschaftlichen Phänomen positionierten, und versuchten, das Theater unter moralischen Gesichtspunkten zu verurteilen. Die aus der Peripherie stammenden Lokalopern, difangxiqu 地方戲曲, wurde als etwas Unanständiges betrachtet.

Demgegenüber beschrieb der Intellektuelle He Qiaoyuan die Koexistenz der folkloristischen Festspiele mit der Aufführung des Musiktheaters in der Stadt Zhangzhou³¹. Laut He werden in einer derartigen volkstümlichen Feier viele Laternen in Form von Drachen bzw. Karpfen angezündet. Außerdem werden chinesisches

²⁴ Vgl. Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S.2.

²⁵ Südchina bezieht sich hier auf die Region, in welcher der Dialekt Minnan (Minnanyu 閩南語) gesprochen wird.

²⁶ Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S.2.

²⁷ Eine derartige Kritik gegen xiqu entstand während der Herrschaft des Kaisers Song Lizong. Ironischerweise wurde er als Casanova bezeichnet und hatte in der Geschichte einen schlechten Ruf.

²⁸ Siehe Bildteile Bild 3. S. 113.

²⁹ Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S. 23f. Der originale Text des damaligen Gouverneurs Zhen Dexiu (真德秀) in der Stadt Quanzhou 泉州 lautet: 莫喜飲酒，飲多誤事；莫喜賭博，好賭壞人；莫習魔教，莫信邪師，莫貪浪游，莫看百戲。 Das Zitat ist in dieser Quellenangabe in der Fußnote 6 zu finden.

³⁰ 百戲 (baixi) bedeutet hundert traditionelle Regionalopern. Der Begriff drückt die Vielfältigkeit und die große Menge des xiqu (Regionaloper) aus.

³¹ Siehe Bildteile Bild 3. S. 113.

Puppentheater bzw. unterschiedliche xiqu-Formen aufgeführt. Der Gouverneur Wang Xiang protokollierte eine solche Feierlichkeit:

„Während chinesischer Neujahrsfeste stellen einige junge Männer tanzende Löwen, baxian³² oder zhuma³³, dar. Die Masse, begleitet von den Blasinstrumenten und Trommeln, erzeugt unheimlich laute Töne und Geräusche. Gastgeber schenken den Darstellern Obst und Waren. Jene Familien, die gerade besonders viel Glück erfahren durften, sind sehr großzügig und geben hongbao.“³⁴

Die Akademiker bzw. Präfekten hielten allgemein an ihrer negativen Sichtweise bezüglich des xiqu fest, das zu dieser Zeit noch keine selbstständige Kunstform darstellte und hauptsächlich mit volkstümlichen Ritualen bzw. religiösen Feierlichkeiten in Tempeln im Zusammenhang stand.

„Die Volkskunst entsteht in dem sozialen und kulturellen System und findet dort ihren Ursprung. Solch eine Kunstform bzw. Ästhetik entfaltet sich nicht nur aufgrund von Zwecken und Werten. Vielmehr wird die Bedeutung einer bestimmten Kultur ersichtlich [...] Man versteht die Eigenschaft der Volkskunst erst dann, wenn diese Art Kunst mit dem Kultur- und Gesellschaftssystem zusammen wahrgenommen und betrachtet wird.“³⁵

Insofern ist diese Art volkstümlicher Darbietung im sozialen Leben und in der Kultur fest integriert. Vor allem vermochte diese ritualähnliche Vorstellung, die dem Glauben des Volkes oder der folkloristischen Religion nahe kommt, durch den Glauben an magische Praktiken die Gesellschaft zu stabilisieren. Diese Überschneidung zwischen Unterhaltungstheater und Ritual gilt als Ursprung und Mermal des gezaixi.³⁶

³² Unbekannter Autor: Die acht taoistischen Unsterblichen. In: *Crion-line*. <http://german.cri.cn/21/2005/10/09/1@36402.htm>. 09.10.2005, Zugriff: 13.11.2012. Die acht Legenden stammen aus den landesüblichen Geschichten Chinas. Diese Unsterblichen waren ursprünglich normale Menschen, die durch Überwindung der irdischen Aufgaben unvergänglich geworden sind. Banxian 扮仙 ist ein volkstümliches Ritual. Einfache Bürger schlüpfen in die Rollen dieser acht taoistischen Unsterblichen, um Götter und Menschen zu unterhalten.

³³ Unbekannter Autor: 漳浦被评为“中国民间文化艺术(竹马戏)之乡”(Die südchinesische Region Zhangpu wird als die Heimat der volkstümlichen Kultur und Kunst Chinas zhumaxi“ gekennzeichnet). In: *Zhangpu.gov.cn 中国漳浦*. <http://112.5.183.62:8089/index.php/Article/show/id/4237/chid/300?ipage=2>. 17.02.2012, Zugriff: 25.10.2012. Eine mit volkstümlichen Festen verbundene Darstellung: Die Darsteller von zhumaxi werden beispielsweise mit aus Papier bzw. Stoff hergestellten Pferden ausgestattet und stellen einen spielerischen Kampf dar. Die Region Zhangpu: Zhangzhou 漳州 und Putian 莆田; siehe Bildteile Bild 3, S. 113.

³⁴ Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S. 23. Siehe Fußnote 8 in dieser Veröffentlichung. Hongbao ist ein roter Umschlag, in den man das Geld bzw. ein Honorar steckt. Der originale Text des damaligen Intellektuellen Wang Xiang 王相 in Zhangzhou lautet: 歲時，元旦 [...] 諸少年裝束獅猊、八仙、竹馬等戲，踵門呼舞，鳴金擊鼓，喧鬧異常。主人勞以果物，有吉祥之家所勞之物倍厚於常。

³⁵ Wang: *Banxian yu zuoxi. Taiwan minjian xiqu renleixue yanjiu lunji*, S. 20. Im Original: 民藝既在社會文化體系中被創造和運用，不但關涉到「美學的含蘊」超越實用與功利的價值，也呈現出文化的意義。[...] 孤立於社會文化體系的整體之外，就無法瞭解民藝的特色。

³⁶ Vgl. Wang: *Banxian yu zuoxi. Taiwan minjian xiqu renleixue yanjiu lunji*, S.21. Laut Wang meint die amerikanische Anthropologe Harrison (vermutlich Jane Ellen Harrison), dass die Volkskunst der folkloristischen Hexerei bzw.

1.2. Die Sprach- und Gesangsdarbietung gelangt nach Taiwan

Eine andere Möglichkeit der Darstellung besteht in unterhaltsamen und leicht darstellbaren Volksliedern, die bis zur Song-Dynastie (960 – 1279 n. Chr.) zurückreichen. Im 10. Jahrhundert wurden diese Lieder in der Minnan-Region auf dem chinesischen Festland sowohl auf dem Land als auch in der Stadt gespielt. Am Ende der Ming-Dynastie (1368 – 1644 n. Chr.) wurden sie nach der Eroberung³⁷ Taiwans unter dem Armeeführer Zheng Chenggong auf die Insel Taiwan gebracht. Diese folkloristischen Lieder wurden anfangs sogar dem Kunstlied 曲藝 (quyi) zugeordnet und als vermischtes Volkslied Jin'ge 錦歌 oder Zajin'ge 雜錦歌 bezeichnet.

„Die Vielfalt der Jin'ge-Musik zeigt seine [sic!: ihre] künstlerische Offenheit. Dies zeigt die Offenheit sowie die Unternehmungslust der Bevölkerung Fujians [...] Das Jin'ge ist aus der Bevölkerung heraus entstanden und ist leicht verständlich. Die Melodie ist schön und flüssig. Es hat eine starke regionale Prägung. Am Ende der Ming-Dynastie und am Anfang der Qing-Dynastie wurde das Jin'ge nach Taiwan gebracht, als ZHENG Chenggong Taiwan wieder zurückerobert hat. Dort ist das Jin'ge mit den lokalen Volksliedern und den Xiaodiao-Liedern verschmolzen und hat sich zur neuen Form „Changgezai“ entwickelt. Daran sieht man, dass das Jin'ge einen wichtigen Beitrag zur Entstehung verwandter Kunstformen geleistet hat.“³⁸

Das gezaixi³⁹ entstand Anfang des 20. Jahrhunderts im nordöstlichen taiwanesischen Landkreis Yilan. Zu dieser Zeit galt gezaixi - im Gegensatz zum daxi (Große Oper)⁴⁰ - nur als Sprach- und Gesangsdarbietung, die möglicherweise einer von der Unterschicht gesungenen Melodie⁴¹, wie z.B. qishidao (Die Melodie der Bettler)⁴², ähnlich war.

Volksreligion ähnelt. Durch Täuschung bzw. das Erzeugen einer Wahnvorstellung (*delusions*) und Tricks sowie magische Handlungen (*sleight of hand*) werden die Zuschauer von den ritualähnlichen Aufführungen überzeugt.

³⁷ Aus der Sicht Chinas ist das Wort ‚Wiedereinnahme‘ in diesem Fall angemessener als ‚Eroberung‘.

³⁸ Unbekannter Autor: Das Jin'ge 錦歌. In: *Konfuzius Institut Online. 網路孔子學院*. http://german.chinese.cn/chineseeculture/article/2011-07/12/content_298011.htm. 12.07.2011, Zugriff: 19.10.2012. Redakteurin: Yi Shuangshuang 易双双. Im Deutschen bedeuten Xiaodiao 小調 und Changgezai 唱歌仔 jeweils ‚eine kleine Melodie‘ und ‚Liedchen Singen‘.

³⁹ Tsai, Old Taiwanese Folk Opera Enters Its Twilight Years, S. 16-31, hier S. 30. Gezai bedeutet kleines Lied und xi bedeutet Oper oder Theaterstück.

⁴⁰ Yan, Meijuan 顏美娟: 舞弄門陣·行雲流水·陳學禮夫婦傳統雜技曲藝 – 文學篇 *Wunongdouzhen, Xingyunliushui, Chenxuelifufu chuantong zajiquyi – Wenxuepian* (Spielerische Tänze und kämpferische Aufmärsche. Reisende Wolke und fließendes Wasser. Traditionelles quyi des Ehepaars Chen Xueli – Literatur), Yilan: Guoli chuantong yishu zhongxin, 2004, S. 54-86. Yan meint, dass daxi aus mindestens neun Elementen besteht: Handlung, Gedicht und Lied, Musik, Tanz, Akrobatik, erzählende und singende Literatur, Schauspiel und Kostümierung, gereimte und gekürzte Narration, kleine Bühne usw. Der Originaltext lautet: 「大戲」是由故事、詩歌、音樂、舞蹈、雜技、講唱文學、俳優妝扮、代言體、狹隘劇場等九個因素構成的。Im Gegensatz dazu werden die Elemente in xiaoxi (Kleine Oper) reduziert.

⁴¹ ganlin2304, 數板·乞丐調_蓬萊大仙(陳勝在) (Qishidiao – Der Unsterbliche der Insel Penglai). In: *YouTube*.

Hierbei singen die Darsteller Volkslieder vor. Diese Darbietungsformen wurden vor allem von arbeitenden Fischern oder Bauern am Fluss, an der Küste oder auch auf Hügeln als Arbeitsgesänge genutzt. Reisende Holzhändler verbreiteten die Lieder auch in andere Landesteile. Dieses Potential der Darstellung einer Handlung lässt sich an folgendem Lied-Beispiel erkennen, das von der unerfüllten Liebe eines Mannes zu einer Frau handelt. Der sich auffällig klassenlos gebende Sänger vergleicht sich gar mit einem Kaiser aus der Han-Dynastie (Han Wang), der damals seine legendär attraktive Konkubine Wang Zhaojun⁴³ vermisste.

„Von diesem Hügel blicke ich zu jenem Berg. Hier sehe ich ihre runden Formen des Gebirges. Die wunderschöne A-Niu hat kaum mit mir zu tun. Die Beziehung zwischen ihr und mir ist vergleichbar mit jener zwischen dem Kaiser der Han-Dynastie und der Schönheit Zhao-Jun. Er vermisst sie sehr.

Von diesem Fluss blicke ich zu jenem Bach. Dort sehe ich A-Niu, die nachdenklich ist und ihren Kopf auf die Schulter legt. Dieses Hemd lasse ich dich waschen und frage mich, was die Arbeit kosten wird.

這平看過彼平崙 看到內山圓群群
阿娘生水沒阮份 可比漢王想昭君
這平看過彼平溪 看到阿娘頭犁犁
這領白衫央你洗 不知工錢要多少“⁴⁴

In verschiedenen Dokumenten wird der Name des aus Yilan stammenden Pioniers Gezaizhu (Liederhelfer) erwähnt.⁴⁵ Der Meister zog von Dorf zu Dorf und lehrte die interessierten Dorfbewohner die Darbietungsform, die bereits mit anderen Formen des xiqu vom chinesischen Festlande⁴⁶ verschmolzen war. Die mit den landesüblichen

<http://www.youtube.com/watch?v=jIkRsINoqlk&feature=related>. 16.01.2010, Zugriff: 21.10.2012. Dies handelt von der Darbietung Chen Shengzais, dem renommierten chou-Darsteller der Ming Hwa Yuan. Das Beispiel zeigt, wie diese bereits vor langer Zeit entstandene Melodie bis heute immer noch beibehalten worden ist.

⁴² Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S. 10.

⁴³ Aufgrund der politischen Versöhnung mit dem Volk des nördlichen Grenzgebiets xiongnu wurde die Kammerfrau Wang gezwungen, den Herrscher des xiongnu zu heiraten. Der Kaiser der Han-Dynastie hat erst später von den Begabungen der schönen Frau erfahren und ihre Heirat mit dem Anderen sehr bereut.

⁴⁴ Tsai, *Old Taiwanese Folk Opera Enters Its Twilight Years*, S. 24. Der Originaltext des Gedichtes informiert über die Liedstruktur des gezaixi.

⁴⁵ Lin, Liangzhe 林良哲: 由落地掃到歌仔戲 – 日治時期歌仔戲發展過程初探 You luodisao dao gezaixi – rizhishiqi gezaixi fazhan guocheng chutan (Von luodisao bis zu gezaixi – Die erste Recherche der Entwicklungsphase des gezaixi in der japanischen Kolonialzeit). In: *Yilan wenxian zaizhi* (Zeitschrift der Dokumente des Landeskreises Yilan) 38, 1999, S. 3-49, hier S. 3; Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S. 29.

⁴⁶ Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S. 16. In der Qing-Dynastie (1885 oder bis spätestens 1887) wurde Taiwan als zu Festlandchina gehörende Provinz Fujian-Taiwan anerkannt. Bis 1894 gehörte Taiwan zu China. Anschließend folgte die 50-jährige japanische Kolonialperiode (1894 – 1945).

Geschichten verbundenen Lieder, samt den geschminkten und tanzenden Darstellern, konnten ein großes Publikum für sich gewinnen - das gezaixi war entstanden. Im Verlaufe seiner schnellen Ausbreitung bildeten sich zunächst Amateurengruppen, mit der Bezeichnung zidiban 子弟班 (Lehrlingstruppen). Weiters entstand in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts in den nördlichen Gegenden Taiwans die Gruppe zhiyeban 職業班 (Professionelle Truppe). Ihre Unterhaltungsformen gehören, mit den ländlichen Melodien, wie den beiden Darbietungsformen chegu 車鼓 (Wagen-Trommel) und caicha 採茶 (Teepflücken), zu den wesentlichen Vorentwurf des gezaixi. Die Merkmale einer solchen Musiktheaterform umfassen beispielsweise Aufführungen ohne Bühne⁴⁷, ferner komödiantische Monologe bzw. Dialoge, ausgeprägte Körperspiel, Gesangstexte über Melodien, die von verschiedenen traditionellen Musikinstrumenten begleitet wurden, sowie meist zwei bis drei kostümierte Darsteller.

1.3. Die ritualähnlichen Darbietungsformen caicha und chegu

Laut Yan Meijuan ähnelt die Darbietungsform caicha⁴⁸ einem Ritual: Am Ende eines Tempelfestes tritt eine dan-Darstellerin auf dem freien Platz vor dem Tempel auf und wirft einem Zuschauer einen an einem Seil angebundenen Korb zu. Dieser Zuschauer ist meistens männlich und legt einen Gegenstand seiner Wahl hinein, woraufhin der gefüllte Korb wieder zurückgezogen wird. Anschließend beginnt die Darstellerin entsprechend der Gegenstände ein Lied zu singen oder ein Gedicht zu rezitieren. Die Texte der Lieder sollen als positives Orakel dienen. Die Dinge, die sie erhält, sind beispielsweise Feuerzeuge, Zigarren, Kugelschreiber bzw. das Obst des nahegelegenen Straßenhändlers. Die Lieder und Gedichte handeln meistens von der Liebe, dem Flirten, von Glückwünschen oder von Klatsch und Tratsch. Die Darstellung ist improvisiert und zeichnet sich insbesondere durch ihre Interaktion mit dem Publikum aus.

Dagegen wird unter dem Begriff chegu⁴⁹ ein mit Tanz kombiniertes Ritual verstanden: Für die jeweiligen Geburtstage von Göttinnen und Göttern, die nach dem Mondkalender

⁴⁷ Hingegen ist die Bühne der Großen Oper (daxi) vorhanden. Vgl. Fußnote 40 in dieser Diplomarbeit.

⁴⁸ Yan, *Wunongdouzhen, Xingyunliushui, Chenxuelifufu chuantong zaijiyu-Wenxuepian*, S. 54-86, hier S. 54. Der Begriff caicha basiert eigentlich auf einem mündlichen Irrtum. Cailan (Pflückkorb) wäre laut Yan Meijuan der richtige Begriff.

⁴⁹ Liu, Chunshu 劉春曙: Mintai chegu bianxi 閩台車鼓辨析 (Die Auseinandersetzung der Darbietungsform chegu in der südchinesischen Region Mintai). Gezaixi xingcheng sanyaosu 歌仔戲形成三要素 (Drei wesentliche Elemente der Ausformung des gezaixi). In: *Minsuquyi* (Die Volkskunst der Lieder) 81, 1993, S. 43-85, hier S.65. Die Laute des chegu bedeuten ursprünglich nicht Wagen, sondern Drehen bzw. die von dem hölzernen Instrument sibao 四寶 (Vier-Schatz, d.i. vier schmale Bambusscheiben) erzeugten Töne. Siehe Bildteile Bild 4, S. 113.

datiert werden, bereiten einfache Bürger Pilgerreisen zwischen den Dörfern vor. Am Ende dieser Fahrten werden nach volkstümlichen Sitten traditionelle xiaoxi (Kleine Oper) auf dem Tempelplatz eines Dorfs aufgeführt. Eine historische Quelle für solchen Geschichten entstammt dem Shuihuzhuan (Geschichten der Räuber der Lingshan-Sümpfe) der Yuan-Dynastie (1279 - 1368). Sie handelt von rechtschaffenen Gesetzlosen bzw. gerechten Rittern, die dem lokalen Helden Song Jiang in unruhigen Zeiten zu Hilfe kamen. Den 17 gerechten, jedoch in Ungnade gefallenen Rittern und Kämpfern gelang es gemeinsam, Song vor seiner Hinrichtung zu retten. Dazu nutzten sie Verkleidungen und verschiedene Täuschungsmanöver. Beispielsweise schlüpften sie in die Rollen reisender Händler, singender Bettler und bewaffneter Soldaten, versammelten sich und erzeugten so viel Lärm und Chaos, dass die Hinrichtung unterbrochen werden musste. Bemerkenswert ist an dieser Geschichte, wie das rebellische Bild einfacher Bürger in der feudalistischen Gesellschaft Chinas dargestellt wird. Die Schauspielerin des gezaixi Zhang Zhaozhi (1900-1980) erinnerte sich 1916 an diese typische Aufführung:

„Cheguxi ähnelt eigentlich gezaixi. Es gibt entweder die Gruppierung der dan- und chou-Darsteller oder der dan- und sheng-Darsteller. Ein dan-Darsteller trägt ein Kopftuch aus leichter Seide oder eine Blume aus dem gleichen Stoff am Kopf, zwei lange Haarbänder hängen neben den Ohren. An der Stirn werden glänzende, künstliche Perlen angeklebt. Er⁵⁰ trägt meistens ein rotes Hemd und eine rote Hose. In der linken Hand hält er ein Taschentuch und in der rechten Hand einen Fächer; die Männer-Rolle verkleidet sich nicht und trägt nur einen Strohhut und eine für die Qing-Zeit typische Jacke; der chou-Darsteller hat normalerweise eine weiße Schürze an seiner Hüfte und schminkt seine Nase weiß. In der laojiao-Rolle wird dagegen ein Bart gemalt; alle Darsteller verfügen über ein großes Repertoire an Oberkörper- und Handbewegungen. Diese dienen dazu, um sich gegenseitig Avancen zu machen, den Anderen zu necken, oder rein über Gesichtsausdrücke zu kommunizieren. Die einzelnen Schritte wie ‚sanjinsantui‘ (drei Schritte vor und zurück) oder ‚tasijiaotou‘ (auf vier Ecken treten), werden dargestellt. Außerdem stellen chou-Darsteller ‚aizaibu‘ (Zwergenschritte) oder ‚qujiaoxing‘ (Gang in der Hocke) dar.“⁵¹

„Normalerweise beginnt der chou-Darsteller durch Gesangseinlagen, seine Herkunft zu erzählen. Anschließend reagiert der dan-Darsteller darauf. Nachdem der chou-Darsteller auf die durch vier Ecken angedeutete Bühne getreten ist, führt er den dan-Darsteller auf die Bühne.

⁵⁰ Früher durften nur Männer die dan-Rolle spielen. Erst später war es auch Frauen erlaubt, sie zu spielen.

⁵¹ Liu: Mintai chegou bianxi, 1993, S. 43-85, hier S. 75. Im Original: 車鼓戲文 [...] 都和歌仔戲差不多，一般是旦丑（或生）兩個角色的對仔戲，女旦用綢布包頭或捏綢花在頭上，布條兩端從耳旁垂下來，額上圍著珠花或簪飾，身穿花紅雜色衣褲，左手提手巾，右手執紙扇。男角著漢裝便服或腰圍素裙的小丑，生角多穿烏綢衫褲，頭戴草帽，扮老角要畫鬚鬚，丑角在鼻梁上抹白粉。動作表演多在上身和兩手的擺動，用來調情，戲弄及眉目傳情，腳步有「三進三退」或「踏四角頭」，丑角做「矮仔步」、「屈腳行」。

Darauffolgend singen sie meistens Lieder wie ‚gongjun zoudao‘ (Ich begleite den Herrn) oder ‚baixie shenming‘ (Ich bedanke mich bei den Göttern). Der Schluss ist immer ein glückliches Ende der Geschichte.“⁵²

1.4. Zwischen Boden und Bühne – luodisao⁵³ und bendigezai⁵⁴

„Everything about the staging and costume of these rough and ready amateur performances is simple in the extreme. The musical instruments they play on include the fiddle, the round lute, the flute, the four [sic!: two]-stringed lute and a range of simple percussion instruments.“⁵⁵

Caicha und chegu sind der Nährboden des gezaixi, wobei luodisao und bendigezai als seine unmittelbare Vorgänger bezeichnet werden können. Die ausführenden Wandertruppen hielten einfach an einem öffentlichen Platz oder unter einem Baum an, und begannen mit der Vorstellung. Diese lebensnahen Darbietungsformen waren in der vergangenen landwirtschaftlichen Gesellschaft die Unterhaltung der einfachen Leute. Das frühe lokale gezaixi bestand aus vier männlichen Darstellern, die volkstümliche Instrumente spielten, und einer einfachen Bühne, die mit vier Bambusstöcken abgesteckt wurde.

Der in den 40er Jahren bekannte dan-Darsteller Chen Wangcong (1925 – 2006) engagierte sich in den 90er Jahren, im Alter von 66 Jahren, noch immer für die Förderung des bendigezai:

„Ich nenne die Aufführung der Wandertruppe Ming Hwa Yuan ‚Gezaixi mit Licht und Strom-Effekten‘ [...] Demgegenüber wird gezaixi im Fernseher vereinfacht. Bendigezai ist heutzutage nirgendwo mehr zu sehen.“⁵⁶

„Die Körperhaltung der dan-Rolle: Die Hände sollten nicht niedriger als der Bauchnabel und auch nicht höher als die Augenbrauen sein.“⁵⁷

⁵² Lin, Maoxian 林茂賢: 詞條名稱 — [車鼓戲表演] (Die Benennung des Begriffs – Die Darstellung des cheguxi). In: *MINISTRY OF CULTURE. Bureau of Culture Heritag.* <http://www.boch.gov.tw/boch/frontsite/cms/termsAction.do?method=doViewTermsDetail&termsId=69&siteId=101&menuId=501>. 2007-2010, Zugriff: 28.11.2012. Im Original: 演唱由醜腳開始，通常醜腳上場先唱出個人的身世，接著由旦腳對答或對唱。醜腳在踏完四門引旦出場後，通常會再表演〈共君走到〉、〈拜謝神明〉等曲，以表示對神明的敬意，最後還要以〈團圓〉的曲目收場。Siehe Bildteile Bild 4, S. 113 und Bild 10, S. 116.

⁵³ Siehe Bildteile Bild 5, S. 114. Luodisao bedeutet wörtlich auf den Boden fallen und fegen. Dagegen bedeutet bendigezai lokales gezaixi. Ersteres betont die Wanderbühne und Letzteres betont seinen Ursprungsort Yilan.

⁵⁴ Siehe Bildteile Bild 6, S. 114 und Bild 7, S. 115.

⁵⁵ Tsai, Old Taiwanese Folk Opera Enters Its Twilight Years, S. 16-31, hier S. 25.

⁵⁶ Wang, Yunlong 王雲龍: Shengge wudong xianfenghua 笙歌舞動顯風華 (Die Prachtigkeit des Musiktheaters). Gezaixi dangjiao Cheng Wangcong 歌仔戲旦角陳旺欉 (Der dan-Darsteller des gezaixi, Cheng Wangcong). In: *Guohun* 536, 1980, S. 26-32, hier S. 27. Der Originaltext lautet: 他比喻明華園是電光歌仔戲，因為場景布置，都已走上現代化，藉著華麗外表包裝，反而忽略演動作上應有的要求。至於電視裡的歌仔戲，則是為了符合觀眾口味，不免過度化繁為簡，省略的結果，完全失去原味，如今，走樣的不成體統，只能稱之為「古裝戲」，與歌仔戲相去甚遠。

⁵⁷ Wang, Shengge wudong xianfenghua, S. 27. Im Original: 手不低臍，不高眉; siehe Bildteile Bild 8, Bild 9 sowie Bild 10,

„Wir (bendigezai) haben aber im Vergleich zum guoju⁵⁸ (Pekingoper) keine Akrobatik und die Lieder klingen zarter als die vom Festland [...] In den Repertoires des bendigezai handeln die Geschichten nur von Moral, Tugend oder Gerechtigkeit. Demgegenüber enthält die der guoju zusätzlich noch die chinesische klassische Literatur.“⁵⁹

Die Blütezeit des bendigezai dauerte vom Beginn des 20. Jahrhunderts (ca. 1920) bis zu den 50er Jahren⁶⁰. Im Alter von etwa 20 Jahren fing Chen an, bei dem Meister Huang Maolin bedigezai zu lernen. Statt auf Lehrgeld legte Huang großen Wert auf die Begabung seiner Schüler. Damals fehlte einigen Amateurschauspielern ein dan-Darsteller für Frauenrollen. Aufgrund seiner anmutigen Erscheinung wurde Chen als Darsteller für eine dan-Rolle ausgewählt und lernte am ersten Tag bei Meister Huang bereits 15 Lieder auswendig⁶¹. So entstand die Wandertruppe Zhuangsan (Die starken Drei)⁶² in Yilan. In dieser Zeit war bendigezai in Yilan trotz der Unterdrückung durch die japanische Regierung die sehr populäre Unterhaltung für die Dorfbewohner. Chen erinnerte sich an seine Glückstage in der japanischen Kolonialzeit (1895 – 1945):

„Als dan-Darsteller galt man durch die Schminke und Kostümierung immer als größerer Blickfang als die Männer-Rollen. Nach Kriegsbeginn (1941) war es aber nicht mehr möglich, bedigezai aufzuführen. Dennoch wurde es heimlich weiter aufgeführt. Die Polizei wurde zwar auf falsche Fährten gebracht. Aber die Japaner waren nicht dumm und fanden durch den Lärm der Aufführungen heraus, wo die Vorstellungen stattfanden. Häufig wurden die auffälligsten dan-Darsteller verhaftet und mussten noch Strafe zahlen. Ich wurde Gott sei Dank nie erwischt.“⁶³

Bemerkenswert ist, dass die sehr intensive Beziehung zwischen dem Theater und dem Alltagsleben dieser Zeit. Bendigezai war so lebendig⁶⁴, da es überall zugänglich und

S. 115-116.

⁵⁸ Die Pekingoper hat in Taiwan verschiedene Bezeichnungen: guoju 國劇 (Nationale Oper), pingju 平劇 (Peking wurde früher Beiping genannt.), jingju 京劇 (Oper der Hauptstadt).

⁵⁹ Wang: Shengge wudong xianfenghua, S. 28-29. Der Originaltext lautet: 歌仔戲圓潤柔美，而國劇則是渾厚有力 [...] 國劇可分文武場 [...] 歌仔戲只有文場 [...] 另增添武戲，也是一種創新 [...] 取材方面，國劇 [...] 任何古典名著都是戲碼；歌仔戲多半拘泥於民間的忠孝節義故事 [...]

⁶⁰ Vgl. Zhang Wenyi 張文義: 陳旺欉訪談錄 (Das Interview mit Chen Wangcong). 本地歌仔藝人 (Der Künstler des bendigezai). In: *Yilan wenxian zazhi* 24, 1996, S. 83-110, hier S. 98. Durch die Geschichte Chen Wangcongs wird die beste Zeit des bendigezai lebendig erzählt.

⁶¹ Ebd., S. 92. In einem Lied sind 28 Schriftzeichen vorhanden. Davon werden sieben Schriftzeichen in einer Strophe gruppiert. Nach der Regel hat ein Lied vier Strophen.

⁶² Die Benennung einer Wandertruppe richtet sich nach dem Ortsnamen.

⁶³ Zhang, Chen Wangcong fangtanlu. Bendigezai yiren, S. 94. Nacherzählt v. Zhang Wenyi. Siehe Bildteile Bild 15, S. 118.

⁶⁴ Tsai, *Old Taiwanese Folk Opera Enters Its Twilight Years*, S. 16-31, hier S. 30-31. Bedigezai begann Ende des 19. Jahrhunderts.

verständlich war. Die Darsteller des bendigezai waren allesamt Dorfbewohner aus dem Landkreis Yilan. Durch ihre schlichte Aufführung wollten sie Bewohner unterhalten, die wie sie selbst waren. Im Laufe seiner Entwicklung hat gezaixi Anfang der 1920er Jahre seinen Weg von der Straße und den Plätzen weg auch in die Theaterhäuser gefunden. Die ursprünglichen, mit religiösen Feierlichkeiten verbundenen Aufführungen unter freiem Himmel⁶⁵ haben sich bis heute erhalten.

2. Die japanische Kolonialzeit (1895 – 1945)

2.1. Institutionalisierung und Technik

Die Vorformen bilden und bereichern sich, aber genau genommen, entstand der Begriff gezaixi etwa im Jahr 1910. Gleichzeitig wurde das bendigezai zweitrangig.⁶⁶ Die Truppen des gezaixi wurden professionell und kommerziell, die Aufführungen fanden immer noch unter freiem Himmel statt. Vor allem in der Hauptstadt Taiwans, Taipei, gewann gezaixi ein großes Publikum, das erstmals für Aufführung bezahlte. Abgesehen von den ritualähnlichen und gesellschaftlichen Funktionen besitzt diese Aufführungsform seit ihrem Aufschwung auch eine nicht zu unterschätzende wirtschaftliche Funktion. Viele professionelle Truppen (zhiyeban) eroberten allmählich die großen Städte.

Weiterhin haben die Japaner während der japanischen Kolonialzeit in Taiwan zur Kommerzialisierung und Institutionalisierung des gezaixi beigetragen. Im Januar 1896 wurde das erste feste Theater, Dongjingting 東京亭 (Pavillon Tokyos), von Japanern in Taipei gegründet. Darin wurden nicht nur altertümliche Erzählungen und die Kunst des chinesischen Sprechens und Singens (shuochang yishu 說唱藝術) dargeboten, sondern auch zahlreiche Aufführungen. Beispielsweise wurden traditionelle Darstellungen der geisha (Künstlerin) oder das von den Japanern reformierte Theater xinju 新劇 (Neues Theater)⁶⁷ praktiziert.⁶⁸ Später wurden in der Stadt viele Theaterhäuser, wie Yilongting

⁶⁵ Tsai, *Old Taiwanese Folk Opera Enters Its Twilight Years*, S. 30. Anfang des 20. Jahrhunderts (1911-1921) traten normalerweise die gezaixi-Darsteller auf der Bühne sowohl unter freiem Himmel als auch im Theater auf. Siehe Bildteile Bild 11, S. 116.

⁶⁶ Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S. 29; Lin, *You luodisao dao gezaixi – rizhishiqi gezaixi fazhan guocheng chutan*, S. 11.

⁶⁷ Shi, Wanshu 石婉舜: 新劇 xinju. In: *Encyclopedia of Taiwan. Ministry of Culture*. <http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=21075>. 05.02.2010, Zugriff: 13.01.2013. Xinju war in Taiwan ein Produkt der Japanisierung (huangminhua yundong 皇民化運動) ab Mitte der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts: eine Theatermischung aus taiwanesischen (regionalen) und japanischen (kaiserlichen) Darstellungen. Die damalige offizielle

一龍亭 (1896), Langhuazuo 浪花座 (1897) und Danshuiguan 淡水館 (1898),⁶⁹ gebaut. So kaufte der wohlhabende Taiwanese Gu Xianrong 辜顯榮⁷⁰ 1915 das Theater Danshuiguan im Norden Taipeis, das daraufhin in Xinwutai 新舞台 (Neue Bühne) wurde. Zu dieser Zeit lud Gu anstelle der japanischen Truppen professionelle Truppen vom chinesischen Festland zu Aufführungen ein, wie u.a. shanghaiiban 上海班 und fuzhouiban 福州班.⁷¹ Die professionellen Truppen des chinesischen Festlands in diesem Theater wurden ab 1931 allmählich durch ebenfalls professionelle taiwanesischen Truppen ersetzt. Insbesondere stellte das Theater zahlreiche weibliche Darsteller des bendigezai an, die sogar einen höheren Lohn als die Schauspielerinnen vom Festland erhielten. Die bekannteste dan-Darstellerin des bendigezai, Yilanxiao⁷², konnte an einem Tag den höchsten Lohn erzielen und war die Rekordhalterin hinsichtlich des damaligen Tagesverdiensts⁷³. Die aus bis zu 70 Personen bestehende Truppe des gezaixi konnte in den Abend- und Nachtstunden auftreten. Dagegen erbrachte die jingju-Truppen des Festlandes das Vorprogramm und Zwischenspiele auf die Bühne⁷⁴.

Durch die Kombination und Integration verschiedener Regionalopernarten (difang juzhong 地方劇種) und der Künste unterschiedlicher regionaler Volkslieder (quyi) erneuerte und wandelte sich gezaixi: In einer Broschüre des Theaters aus den 30er Jahren wurden die neuen Änderungen hervorgehoben:

Sprache war Japanisch. Xinju wurde in Taiwan auf Japanisch dargestellt; Grufti: 臺灣歷史上的今天 (Der heutige Tag in der Geschichte Taiwans). <http://forum.chinaseite.de/ftopic12156-405.html>. In: *ChinaSeite.de*. 11.02.2012, Zugriff: 24.01.2013. Zu der Japanisierung: Die Japanisierung wird auch als Kōminka-Bewegung (1936-1945) bezeichnet; Cai, Jin-Tang 蔡錦堂: 皇民化運動 huangminhua yundong (die Kōminka-Bewegung) In: *Encyclopedia of Taiwan. Ministry of Culture*. <http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=3803>. 24.09.2009, Zugriff: 24.01.2013. Laut dieser Quelle fand die Japanisierung erst im Jahr 1937 statt. Der Generalgouverneur Taiwans, Seizō Kobayashi, erklärte 1937 drei Prinzipien der Japanisierung in Taiwan: 1. die Kōminka-Bewegung. 2. die Industrialisierung. 3. Taiwan galt als das Fundament der Expansion nach Süden. In der Gesellschaft wurde die folkloristische Religion verboten und gezaixi wurde zu dieser Zeit ebenfalls unterdrückt. Stattdessen wurden japanische Tempel aufgebaut, welche die Taiwaner besuchen sollten. In den Schulen war Japanisch die nationale Sprache und jede Familie konnte einen japanischen Namen beantragen. Ab 1942 mussten immer mehr junge männliche Taiwaner zum Militärdienst gehen und als japanische Soldaten dem japanischen Kaiserreich dienen.

⁶⁸ Lin, You luodisao dao gezaixi – rizhishiqi gezaixi fazhan guocheng chutan, S. 7.

⁶⁹ Siehe Bildteile Bild 12. S. 117.

⁷⁰ Zhuang, Wanting 莊琬婷: 《台灣歷史與人物-亂世豪門·爭議人物〈辜顯榮〉》莊琬婷 945336 (李其霖老師) (Die Geschichte und die Persönlichkeit Taiwans. Die umstrittene Persönlichkeit – Gu Xianrong). Betreut von Li Qilin. In: 東海大學通識教育中心 Center for General Education of Tunghai University. http://www2.thu.edu.tw/~geexcell/bbs_view.php?id=104. 25.01.2008, Zugriff: 13.01.2013. Gu (1866-1937) stammte aus der Unterschicht. Nachdem er die japanische Armee in die Hauptstadt Taipei führte, erhielt er in Taiwan viele Ressourcen, wie Tee, Zucker, Salz und Boden.

⁷¹ Lin: You luodisao dao gezaixi – rizhishiqi gezaixi fazhan guocheng chutan, S. 11.

⁷² Ebd., S. 8-9. Yilanxiao ist der Spitzname der dan-Darstellerin und bedeutet das Lachen in Yilan. Ihr wahrer Name ist You Axiao 游阿笑. Ursprünglich sang sie in einem Teeladen und wurde allmählich bekannt.

⁷³ Sie verdiente 1,5 taiwanesischer Yen 台灣銀行券. Diese Währung wurde von 1895 bis 1946 (hier in den 30er Jahren) gebraucht.

⁷⁴ Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S. 56-59.

„Spezielle Bühnenbilder, modernste Technik und vielfältiger Szenenwechsel sind gesichert. Helme und Kostüme stammen alle aus Shanghai. Außerdem sind unsere Darsteller sehr renommiert und die Repertoires gut ausgesucht. Unsere Aufführungen sind voller Emotionen – Freude, Trauer, und Zorn – und aus einem Guss. Unser Theater ist anders! Wir bitten alle Damen und Herren, diese Gelegenheit wahrzunehmen und sich möglichst früh einen Platz zu sichern.“⁷⁵

2.2. Tradition und Moderne

Das ursprüngliche recht einfache gezaixi-Theater der Wandertruppen wurde im Laufe der Zeit reicher.⁷⁶ Nachdem aus dem jingju und fuzhouxi deren Rollentypen, Kostümierung und Akrobatik⁷⁷ übernommen wurden, konnte sich das gezaixi als eine komplexe Theaterform präsentieren.⁷⁸ Trotz der Vermischung der japanischen und chinesischen Darbietungen waren die im Minnan-Dialekt gesungenen Aufführungen während der Kolonialzeit beim Publikum äußerst beliebt. Darüber hinaus begünstigten politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Faktoren den Aufstieg des gezaixi. Ein begabter Schlagerkomponist Taiwans, Chen Junyu⁷⁹, erinnerte sich an den Durchbruch des gezaixi:

„In den Jahren nach 1910 hörte man sehr selten gezaixi. Damals gab es nur einige Liebeslieder, wie ‚Chensan wunian 陳三五娘‘, ‚Sanbo yingtai 山伯英台‘ usw. Diese waren sehr bekannt. Jahre später entstand der Begriff gezaixi [...] Kaum waren solche Lieder erschienen, bedeutete dies den Niedergang der alten Lieder der anderen xiqu (jingju 京劇, beiguan 北管 und caicha 採茶 usw.). Nicht nur die Erwachsenen sangen den ganzen Tag überall in den

⁷⁵ Ebd., S. 14. Laut Lin ist die Werbung für die gezaixi-Wandertruppe Ming Yue Yuan gejutuan 明月園歌劇團. Ihre Vorstellungen fanden 1935 im Theater Tian Wai Tian 天外天 in der Stadt Taizhong 台中 statt, die in der Mitte Taiwans liegt. Im Original: 特式布景、活動機關、種種變景、頭盔服飾、全上海式、以及藝員特選馳名、游藝佳劇、喜樂哀怒、有始有終，敝社與他班大不相同、敢請各位先生及女士，勿失良機，早臨是望。

⁷⁶ Ebd., S.13. Siehe Bildteile Bild 16, S. 118. Die Wanderbühne dieses gezaixi-Theaters heißt yetai 野台 oder waitai 外台.

⁷⁷ Lin, You luodisao dao gezaixi – rizhishiqi gezaixi fazhan guocheng chutan, S. 14. Laut Lin hat gezaixi damals 80% der Musik mit den Instrumenten Gong und Trommel aus jingju übernommen; Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S. 51f. Laut Zeng kam der verschmolzene Stil des gezaixi nicht nur aus jingju im Norden Chinas, sondern auch aus verschiedenen Regionalopern (xiqu) im Süden Chinas, wie siping 四平, luntan 亂彈, hanxi 漢戲, gaojia 高甲, baizi 白字, liyaun 梨園. Er weist weiter auf den starken Einfluss des jingju auf gezaixi hin, wie auf die Darstellung, die Musik, Mise-en-scène, die Kostüme und das Make-up.

⁷⁸ Ebd., S. 15-16.

⁷⁹ Hu, Shanqing 胡善晴: 陳君玉 (Chen Junyu). In: *Encyclopedia of Taiwan. Ministry of Culture*. <http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=14496&Keyword=%E5%8F%A4%E5%80%AB%E7%BE%8E%E4%BA%9E>. 09.09.2009, Zugriff: 13.01.2013. Chen (1906 – 1963) war in der japanischen Kolonialzeit ein bedeutender Komponist der taiwanesischen Schlagermusik.

Gassen diese traurigen Lieder, sondern auch die Schulkinder summten sie, solange sie noch populär waren.⁸⁰

Bemerkenswerterweise verhalf gezaixi der taiwanesischen Schlagermusik zu ihrer großen Verbreitung. Im Jahr 1928 kaufte die amerikanische Schallplattenfirma Columbia ihre japanischen Pendants in Taiwan und brachte viele Schallplatten mit Liedern des gezaixi sowie des xin gezaixi (Neues gezaixi) heraus.⁸¹ Dies zeigt, dass für diese Musikrichtungen ein großer Markt vorhanden war. Auch kamen zahlreiche Schlagersänger ursprünglich aus den Truppen des gezaixi, und die Liedstruktur der Schlagermusik stimmt mit der des gezaixi überein. Das Beispiel des Schlagers ‚Rendao‘ (Menschsein) aus dem Jahr 1934 zeigt, wie der Inhalt des Liedes vom gezaixi in die Schlagermusik transformiert wurde. Das Lied handelt von der Tugend und der Moral:

„Zu Hause wartet die ganze Familie auf die ruhmreiche Rückkehr des Herrn. Mit hart erspartem Geld werden die Schulgebühren bezahlt. Jedoch hat er eine gute Position bekommen und auch seinen Vater und seine Ehefrau vergessen. Er ist undankbar und hat seine Frau betrogen. Wir sind verarmt und haben weder Brennholz noch Reis. Unsere Kinder sind verhungert und die Großeltern gestorben. Ich bin wie eine Pflaumenblüte, die für ihren Ehemann in der Kälte kämpft. Auch wenn Pietät und Treue auf der Welt verschwinden, mein guter Ruf wird den nächsten Generationen noch bekannt sein.

家內全望君榮歸，艱難勤儉送學費，
哪知踏著好地位，無想家中一隻梅。
中途變心起莽動，人面獸心薄情郎，
柴空米盡真難當，幼兒哭飢雙親亡。
梅花葉落流目屎，千辛萬苦為尪婿，
節孝完全離世界，香名流傳在後代。⁸²

Insbesondere während der japanischen Kolonialzeit entstand eine melancholische Melodie namens kudiao 哭調, die beim Publikum sehr beliebt war. Die charakteristische,

⁸⁰ Lin, You luodisao dao gezaixi – rzhishiqi gezaixi fazhan guocheng chutan, S. 15-16. Die beiden Repertoires, ‚Chensan wunian‘ und ‚Sanbo yingtai‘, handeln von der Freiheit der Liebe in der feudalistischen Gesellschaft; siehe Fußnote 127 in der Diplomarbeit. Im Original: 記得在 20 年前 (1910 年代)，還很罕得聽見甚麼叫做歌仔戲，那時候不過有幾套情歌，如〈陳三五娘〉、〈三伯英台〉等，盛行於一時，嗣後幾年間，就聽見有歌仔戲的出現 [...] 這種歌仔曲出世不及幾年，竟然凌駕於往前諸曲 (指京劇、北管、採茶等) 之上，不只滿街滿巷的大人嘴裡不離開苦、傷、悲，就是要向小學的孩子們，也不住的吶囉的趁著流行。; Lin, Maoxian 林茂賢: 本地歌仔研究 (Die Forschung des bendigezai). In: Cai Xinxin 蔡欣欣 (Hrsg.): 百年歌仔：2001 年海峽歌仔戲發展交流研討會論文集 (Das hundertjährige gezai: Forschungskonferenz mit Beiträgen zum Thema Entwicklung und Austausch des gezaixi zwischen China und Taiwan, 2001). Taipei: National Center for Traditional Arts, 2002, S. 38-55, hier S. 51. Laut Lin zählen die vier Stücke, deren Handlungen ähnlich sind, zu den Hauptrepertoires des gezaixi: Sanboyingtai 山伯英台, Chensan wunian 陳三五娘, Lumengzheng 呂蒙正 und Shixiji 什細記.

⁸¹ Ebd., S. 24.

⁸² Lin: You luodisao dao gezaixi – rzhishiqi gezaixi fazhan guocheng chutan, S. 17. In der typischen Liedstruktur des gezaixi sind sieben Schriftzeichen in einer Strophe zu sehen.

bittersüße Melodie des gezaixi vor dem Hintergrund der politischen Lage Taiwans immer trauriger.

Überdies wurde gezaixi in verschiedenen Medien verankert. Das Gesangbuch des gezaixi (gezaice 歌仔冊) umfasst viele leicht verständliche Volkslieder. Jedoch kritisierten die damaligen Intellektuellen, dass die rebellischen Handlungen und vulgären Dialekte zum Untergang des Staates führen würden. Ungeachtet dessen, trugen die Gesangbücher im Zuge der Industrialisierung und der Verwestlichung während der japanischen Kolonialzeit zur Alphabetisierung der Bevölkerung bei.

Ein weiteres Phänomen stellt die Verwendung des gezaixi in der Werbung dar. So waren auf Werbeplakaten für die japanische Kikkoman-Sojasoße die Schriftzeichen 歌仔戲 (gezaixi) neben dem Produktnamen zu sehen⁸³. Weiter sind auf dem Plakat drei gleich aussehende Mädchen abgebildet, die jeweils eine Flasche des beworbenen Artikels in der Hand halten. Dabei trägt das erste ein chinesisches Gewand, das zweite ein japanisches und das dritte ein westliches. Dies spiegelt die vermischte Gesellschaft, zwischen ostasiatischer Tradition und westlicher Moderne, wider.

2.3. Die Heimkehr nach Fujian und die Einflüsse nach Südostasien

Nachdem gezaixi ab 1910 und den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts in das taiwanesisches Theater Eingang gefunden hatte, wurde es später vereinzelt auch auf dem chinesischen Festland aufgeführt. Im Jahr 1931 unternahm eine taiwanesisches Lehrlingsgruppe (zidiban) eine Tournee nach Xiamen in die Provinz Fujian. Danach wurde gezaixi im Süden Chinas populär, und von den Chinesen xiangju 鄉劇 genannt. In der Arbeitsphase des gezaixi lässt sich ein gewisser Zyklus erkennen: Die aus Fujian stammenden Volkslieder kamen ursprünglich mit den Migranten nach Taiwan und entwickelten sich in Yilan zu einer Vorform des gezaixi. Von den Dörfern gelangte gezaixi in die Stadt und wurde dort bekannt. Folglich wurde gezaixi auf dem chinesischen Festland in der Stadt Xiamen und in den südchinesischen Dörfern populär. Die Verbreitung des taiwanesischen gezaixi bzw. des xiangju am Festland reichte sogar bis nach Südostasien und Singapur, wo es ein großes Publikum begeisterte. Die Beliebtheit der anderen Formen des traditionellen

⁸³ Ebd., S. 40; siehe Bildteile Bild 13, S.117. Viele Geschäftsleute verkauften in den 1930er Jahren mithilfe der Liedstruktur des gezaixi ihre Produkte. Die Liedstruktur wird mit sieben Schriftzeichen in einer Strophe charakterisiert. Der Originaltext lautet: 不少商人即以歌仔戲或是「七字仔」的方式，為其所生產或推銷的商品做廣告。（林良哲提供）

Theatersim Süden, wie liyuan 梨園, gaojia 高甲, budai 布袋 sowie houxi 猴戲 ließ dagegen erkennbar nach.⁸⁴

Die Ursache für das Aufblühen des gezaixi lag in dem Mangel an Unterhaltung für die einfachen Bürger in der Übergangsphase zwischen der feudalistischen und der industrialisierten Gesellschaft Taiwans begründet. Gezaixi galt Anfang des 20. Jahrhunderts als Freizeitgestaltung der Arbeiterklasse. Des Weiteren wurden dank der Übernahme anderer Opernarten dessen Darstellungsformen wie auch die Repertoires verschiedener Regionalopern immer umfangreicher. Ab 1928 fanden in der Minnan-Region sogar Wettbewerbe statt: Anlässlich der Geburtstage der Götter standen zwei aus Bambus gefertigte Bühnen vor einer Tempelplatz. Zwei Wandertruppen veranstalteten stundenlang Aufführungen auf ihren Bühnen, um sowohl Götter als auch Menschen zu unterhalten⁸⁵. Dadurch wurden die Darsteller aufgefordert, ihre Kunstfertigkeiten zu perfektionieren.

2.4. Die Probleme durch den japanischen Imperialismus

Die japanische Kolonialregierung hat tatsächlich erst ab 1937 – mit Beginn des Krieges gegen die Republik China – sämtliche Darbietungen des gezaixi verboten. Von 1895 bis 1918 waren die Aufführungen zunächst erlaubt, um die taiwanesischen Widerstände abzubauen. Anschließend sollte die Bevölkerung Taiwans durch manipulierte Aufführungen, bei denen die Akteure in japanischen Kimono-Gewänden die Geschichte der Samurai darstellen mussten, assimiliert werden.

„Die japanische Regierung wusste, dass die Aufführungen des gezaixi in Taiwan nicht zu verbieten waren und akzeptierte diese Darbietungen deswegen stillschweigend. Daraufhin hat sie ein ‚Anmeldungssystem für die Schauspieler des gezaixi‘ eingeführt: In einer Wandertruppe des gezaixi mussten mindestens sieben Personen einen solchen Ausweis besitzen. Zusätzlich sollte jeder eine jährliche Aufführungsgebühr⁸⁶ entrichten. [...] Während der Japanisierung (die Kōminka-Bewegung) ab Mitte der 30er Jahre des

⁸⁴ Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S. 60f. Laut Zeng befinden sich die Regionalopern xiqu, wie liyuan 梨園, gaojia 高甲 und budai 布袋 in der südchinesischen Stadt Quanzhou 泉州. Andere wie houxi 猴戲 kommen aus Zhangzhou 漳州.

⁸⁵ Vgl. Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S. 39.

⁸⁶ Bai945du: 中国钱币大洋是什么 (Was ist die chinesische Währung dayang?). In: 百度知道. <http://zhidao.baidu.com/question/89582107.html>. 14.03.2009, Zugriff: 17.01.2013. Aus dem Zitat geht nicht hervor, ob nur diejenigen mit dem Ausweis oder jeder Akteur des gezaixi jedes Jahr die Gebühren zahlen mussten. Die jährlichen Gebühren für einen Darsteller des gezaixi betrugen in den 1930er Jahren 13 dayang. Heute liegen sie bei ca. 3900 RMB bzw. 488 Euro.

20. Jahrhunderts wurde der Verband des xinju 新劇 gegründet, in dem alle Wandertruppen des gezaixi registriert werden sollten. Gezaixi wurde dabei unter der Kontrolle der Kolonialregierung politisiert. Im Jahr 1942 wurde weiterer Verband, ‚taiwan yanjü xiehui 台灣演劇協會‘, gegründet, in dem die politische, wirtschaftliche und künstlerische Freiheit des gezaixi unterdrückt wurde. Damals schickte der japanische Nachrichtendienst die sogenannten Kunstleiter nach Taiwan, um zahlreiche obszöne Elemente in das gezaixi einzuführen. Obwohl die politische Ambition des japanischen Imperialismus ab 1945 zusammenbrach, hat die japanische Kolonialregierung im gezaixi einige negative Spuren hinterlassen.⁸⁷

Ende der 40er Jahre des 20. Jahrhunderts wurden 168 Theater gezählt, in denen verschiedene traditionelle Stücke aufgeführt wurden. Zu dieser Zeit präsentierten die gezaixi-Wandertruppen ihre Stücke häufiger im Theater als unter freiem Himmel. Das Repertoire eines Theaters hing von der Beliebtheit der jeweiligen Regionaloper ab, da das gesamte Einkommen des Theaters und der Wandertruppen durch den Verkauf der Eintrittskarten bestritten wurde. Oft traten sowohl eine Wandertruppe des gezaixi als auch eine des jingju auf. Ebenso war es auch üblich, dass die Schauspieler einer Wandertruppe beide Opernarten darstellen konnten. Dies spiegelte die heterogene Gesellschaft Taiwans wider, die aus Taiwanern, Japanern und Chinesen bestand.⁸⁸

Der Kontakt zwischen Publikum und Wandertruppe⁸⁹ ging je auf das Engagement eines Vermittlers zurück.⁹⁰ Diese Person schloss einen Vertrag mit einer Wandertruppe ab und bezahlte täglich die Darsteller sowie das Personal der Wandertruppe. Letztere war nur für ihre Aufführung zuständig, während die Vermittler sich um die geschäftliche Angelegenheiten kümmerten.⁹¹

3. Die Übergangsphase (1945 – 1949)

⁸⁷ Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S. 64-65. Im Original: 日本統治者看到歌仔戲禁止不了，於是只好默許演唱，不過它仍要加以控制，舉行了所謂「俳優登記」，每個班社要有七人以上領取所謂「登記牌」，每個人每年要付出大洋十三元，否則不許演出。[...] 抗戰開始時，臺灣的日本統治者想藉歌仔戲推行他們的「國策」，進行所謂「登記」和「管理」，並成立新劇協會，企圖改成所謂「皇民化」的歌劇 [...] 到一九四二年，又成立了「臺灣演劇協會」，在政治、經濟和藝術三方面進行壓迫和腐蝕，日本情報局派了一批所謂藝術指導，大量灌輸了色情的毒素。當然，這些可恥的企圖都隨著日本帝國主義的幻滅而幻滅了。但多少也留給了歌仔戲一些不良的影響。

⁸⁸ Qiu, Kunliang 邱坤良: 陳澄三與拱樂社: 台灣戲劇史的一個研究個案 (Chen Chengsan und die Theatertruppe Gong Yue She: ein Einzel exemplar der Theatergeschichte Taiwans) Taipei: National Center for Traditional Arts. 2001, S. 32.

⁸⁹ Ebd., S.30-31. Die Aufteilung des Einkommens zwischen dem Theater und der Wandertruppe hing zu dieser Zeit von der Ausstattung des Theaters ab. Je besser die Infrastruktur des Theaters war, desto mehr verdiente es. Normalerweise bekam ein Theater 70%, 60% oder 50% des Verdienstes. Demgegenüber erhielt die mit dem Theater kooperierende Wandertruppe jeweils den Rest.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd.

Nach der Niederlage der japanischen Kolonialregierung und der Machtübernahme durch die KMT-Regierung (1945) stieg die Anzahl der Wandertruppen innerhalb eines Jahr auf mehr als 300⁹². Obwohl es die Bevölkerung Taiwans positiv sah, wieder Teil Chinas zu sein, verlieh die KMT-Regierung Chinas der taiwanesischen Gesellschaft keine Stabilität. Von 1945 bis 1948 verschlechterte sich aufgrund der instabilen politischen Situation die wirtschaftliche Lage, aber dennoch erfuhren traditionelle Theateraufführungen einen großen Aufschwung. In dieser Zeit erblühten vor allem Theater-/Wandertruppen des gezaixi. Ein wichtiger Grund dafür lag im Minnan-Dialekt, den die Mehrheit der dortigen Bevölkerung im Alltag noch heute verwendet, da weder Japanisch noch das Hoch-Chinesisch die Umgangssprachen Taiwans waren.

Nach der Machtübernahme durch die KMT-Regierung wurde die chinesische Kolonialisierung fortgeführt. Im Jahr 1947 fanden ca. 18.000 bis 28.000 taiwanesischen Intellektuelle aufgrund ihres Widerstands gegen die KMT-Regierung ihren Tod. Im diesem Jahr kamen sämtliche Theateraufführungen zum Stillstand – ebenso wie die gesamte Gesellschaft zum Schweigen verurteilt war. Im Jahr 1949 trafen mehr als zwei Millionen KMT-Soldaten vom chinesischen Festland auf Taiwan ein, wodurch sich der Lebensstandard des taiwanesischen Volkes verschlechterte. Im März 1952 wurde ein staatliche Theaterverband (difang xiju xiejinhui 地方戲劇協進會) gegründet, um die Repertoires der lokalen Theater zu verwalten. Ihr einziges Ziel bestand in der Wiedervereinigung mit dem Festland Chinas sowie der Rückkehr dorthin. Die in Peking populär gewordene Form des jingju galt als offizielles und den allgemein anerkannten Vorgaben entsprechende traditionelle Theater. Es wurden anschließend sehr politische Stücke aufgeführt, wie z.B. ‚Die weiblichen kommunistischen Banditen‘ oder ‚Der Yanping-Kaiser holt seinen Königsreich zurück‘⁹³. Durch diese Unterdrückung verschwanden in Taiwan viele andere traditionelle Formen. Dagegen überlebten gezaixi und budaixi⁹⁴, und wurden weiter umgewandelt und entwickelt.

3.1. Die nach China orientierten und in Taiwan entwickelten Stile

⁹² Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S. 66.

⁹³ Die Originalnamen der Repertoires lauten ‚Nufeigan 女匪幹‘ und ‚Yanpinwang fuguo 延平王復國‘.

⁹⁴ Budaixi 布袋戲 gehört zu der Kategorie Puppentheater. Demgegenüber zählt xiaoxi (Kleine Oper) und daxi (Große Oper) zur Kategorie Regionaloper und Musiktheater xiqu.

Zu dieser Zeit ähnelte die gezaixi-Darbietung der des pingju (jingju), in der nur Chinesisch bzw. nur der Pekinger Dialekt angewendet wird. Der einzige Unterschied liegt in dem Minnan-Dialekt, der ein unerlässliches Element von gezaixi darstellt. Die Darsteller wurden aufgefordert, eine umfangreiche Ausbildung zu absolvieren, da das Publikum auf die Leistungen der Darsteller achtete. Die renommierte kudan-Darstellerin 苦旦⁹⁵ Liao Qiongzhi schilderte ihre Ausbildung im Jahr 1948 folgendermaßen:

„Ich begann mit dreizehn Jahren bei einer Lehrlingstruppe (zidiban) des gezaixi meine Ausbildung. In dieser Wandertruppe wurde nur gezaixi gelehrt. In der Frühe musste ich die grundlegenden Übungen des pingju wie dunmabu 蹲馬步, pantui 攀腿, zheyao 折腰 durchführen. Anschließend kamen die Singstunden. Nachdem ich diese drei Jahre und vier Monate dauernde Ausbildung, ‚zuoke 作科‘, abgeschlossen hatte, konnte ich erst in der professionellen Wandertruppe (zhiyeban) tätig sein. Damals legten die Wandertruppen des gezaixi viel Wert auf den künstlerischen Leistungs- und Kenntnisstand der Schauspieler.“⁹⁶

Mit Blick auf diese Zeit ist es wichtig, den Einfluss aus der südöstlichen Provinz Fujian stammenden Wandertruppe, Duma jutuan 都馬劇團, zu erwähnen. Während einer Tournee in Taiwan brachte diese Wandertruppe technische Effekte und die Melodie dumadio 都馬調 auf die Insel. Im Gegensatz zu der umfassenden Ausbildung, die Liao erhielt, verfügten in dieser Wandertruppe weder die Darsteller noch ihre Repertoires über die künstlerische Qualität des xiqu. Stattdessen versuchte diese Wandertruppe durch verschiedene Bühneneffekte und absurde Spielvorlagen, wie ‚Die menschenfressende Riesenschlange‘ oder ‚Der Geist des skurrilen Kämpfers‘⁹⁷, das Publikum zu beeindrucken. Die kommerzielle Intention der Duma jutuan war eindeutig und die wenig tiefgründigen Aufführungen der Wandertruppe reflektierten auch die damalige Gesellschaft Taiwans, in der sich die bildungsfernen Schichten am Konsum orientierten. Eine solche Darbietung wird als hupiezaixi 胡撇仔戲 bezeichnet, welches als nachlässige Darstellung zu übersetzen ist und von den Intellektuellen verachtet wurde.

⁹⁵ Die kudan-Darstellerin ist ein melancholischer Rollentyp. Sie singt ihre Lieder weinend und war in den 1930er Jahren die gezaixi-Hauptdarstellerin.

⁹⁶ Vgl. Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S. 66. Dunmabu ist eine xiqu-Körperhaltung, in welcher der Darsteller in die Grätsche geht; pantui ist eine andere Körperhaltung, in welcher der Lehrling ein Bein über seinen Kopf hebt und das angehobene Bein mit seiner Hand stützt; zheyao ist eine anspruchsvolle Körperhaltung, in welcher der Schauspielschüler sich nach hinten beugt. Der Originaltext lautet: 民國二十四年出生的歌仔戲名伶廖瓊枝女士，也說她十三歲即在專演歌仔戲的子弟班學戲，一大早即學蹲馬步、攀腿、折腰等平劇基本動作，接著練唱歌仔調，經過傳統的三年四個月「坐科」之後，於十六歲時方才加入職業劇團¹⁹。可見此時歌仔戲重視藝術造詣的一斑。

⁹⁷ Die Originalnamen der Repertoires lauten: 大蟒食人 (Damang shiren) und 亡魂怪俠 (Wanghun guaixia).

Noch heute ist hupiezaixi in Taiwan zu sehen. Seine gesellschaftliche Funktion ist allerdings umstritten. Gezaixi wurde durch diesen Einfluss auch wesentlich bizarrer.

Dennoch ging ab 1949 die Melodie dumadiao, die aus dem Dorf Duma auf dem chinesischen Festland stammt, in der Musik des gezaixi auf. Sie ist damit für die Wiedervereinigung zwischen den Chinesen in China und auf Taiwan und drückt sich durch einen nostalgischen Stil aus.

„Alle möglichen Liebesgeschichten oder erinnernde Geschichten des gezaixi werden mit der erneuerten Melodie dumadiao begleitet. Während des Kriegs gegen Japan (1937 – 1945) bezog sich der Minnan-Künstler, Shao Jianghai 邵江海, auf die originale Melodie aus Fujian zasuidiao 雜碎調 (Die zusammengebastelte Melodie) und vermischte verschiedene Volkslieder sowie die traditionell geprägten Lieder des jingju, des gaojia oder des baizi usw. Dadurch schuf die neue Melodie dumadiao, die auch gailiangdiao 改良調 (Die erneuerte Melodie) heißt.⁹⁸

In der Narration des dumadiao kann die Liedstruktur beliebig variiert werden. Außer der dichterischen Struktur, in der jede Strophe aus sieben Schriftzeichen besteht, wird jede Strophe verlängert oder gekürzt, damit das ganze Lied durch Improvisation charakterisiert wird. Diese Melodie ähnelt der anderen Melodie qizizaidiao 七字仔調 (Sieben-Schriftzeichen-Melodie). Die beiden gelten als Hauptmelodien des gezaixi und werden hauptsächlich mit dem traditionellen/ethnischen Instrumenten, wie datongxian 大筒弦 (the four[sic! two]-stringed lute), kezaixian 殼仔弦 (the fiddle), yueqin 月琴 (the round lute) oder dizi 笛子 (the flute) dargestellt.⁹⁹

Diese ähnliche Melodie, qizidiao, drückt vielfältige Emotionen aus. So wird beispielsweise Wut durch ein schnelles Tempo und Trauer durch einen langsamen Rhythmus präsentiert. Die Darsteller des gezaixi können ihre Gefühle durch das

⁹⁸ Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S. 67. Der Originaltext lautet: 「都馬調」在內地叫「雜碎仔調」，是抗戰期間閩南藝人邵江海從錦歌中汲取滋養所創立；並以錦歌中若干原始的「雜湊歌」為基幹，揉合京劇、高甲戲、白字戲等部分曲牌唱腔，又溶匯閩南民歌、山歌、褒歌 [...] 等各地民歌小曲而形成一系列嶄新別具一格的唱調、串曲，乃名之為「改良戲」。；MDBG: 抗戰時期 (Anti-Japanischer Krieg) In: *MDBG*. <http://www.mdbg.net/handdict/chindict.php?page=worddict&wdrst=0&wdqb=%E6%8A%97%E6%88%B0%E6%99%82%E6%9C%9F->. 2013, Zugriff: 23.01.2013.

⁹⁹ Vgl. Lin, Guanci 林冠慈: 都馬調 (dumadiao). In: *Encyclopedia of Taiwan. Ministry of Culture*. <http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=10101>. 09.09.2009, Zugriff: 23.01.2013. Datongxian heißt auch daguangxian 大廣弦. Im Original: 舉凡風花雪月的場面或懷念感嘆時，都常以都馬調演唱，此外，它還被用作長篇敘述以代替「雜念仔」。伴奏樂器一般都用大筒弦，有時也加入揚琴等樂器，它和七字仔一樣，是一種即興十分濃厚的樂曲，一般都以較舒緩的速度演唱。；unbekannter Autor: 七字仔 (qizizai). In: *大紀元文化網*. <http://www.epochtimes.com/b5/1/8/25/c3994.htm>. 2000-2001, Zugriff: 23.01.2013. Der Originaltext lautet: 「七字仔調」的伴奏樂器以椰胡(殼仔弦)為主，外以大筒弦、笛子等樂器。；Vgl. Hu Junxian 胡峻賢: 「歌仔新調」與「都馬隨想」的傳統樂器 (Die traditionellen Instrumente der Lieder ‚gezaixindiao‘ und ‚dumasuixiang‘.) In: *吹鼓吹小站* (Die Plattform der Blasinstrumente). http://suona.com/forum/forum_posts.asp?TID=14076. 02.07.2010, Zugriff: 20.02.2013.

Improvisationsmerkmal des qizizaidiao¹⁰⁰ individuell interpretieren.¹⁰¹

4. Die Verknüpfung mit dem Film (Ende der 1920er bis 1950er Jahre)

Der Pionier Chen Dengpo 陳登波 setzte 1928 die Anwendung einer ursprünglich aus Tokyo übernommenen Projektion eines Bühnenbildes in seiner Theatertruppe Jiang Yun She 江雲社 durch. Damals waren die Aufführungen des gezaixi als Theater anerkannt und seither konnte es als daxi (Große Oper) bezeichnet werden. Normalerweise besteht ein traditionelles Bühnenbild aus Stoff, auf dem die Landschaft oder der Innenraum gezeichnet wird. Vor dem stillen Bühnenbild sind Darsteller zu sehen, die sich bewegen. Chen und seine Theatertruppe sorgten dafür, dass sich die Grenze zwischen Bühnenbild und Darstellern verwischten. Die Bühnenbilder, auf denen fließendes Wasser oder fliegende Kämpfer dargestellt werden können, wurden auf eine Leinwand projiziert. Seitdem vermochte das Publikum einen medialen Wechsel wahrzunehmen. Viele filmische Szenen, wie Kriege, Überschwemmungen oder Flammen, werden in Kombination mit den Schauspielern des gezaixi dargestellt.¹⁰²

4.1. Die Theatertruppe Gong Yue She: das Königsreich der Unterhaltung – Erinnerung an eine verschwundene Zeit (1950er – 1970er Jahre)

Ein Fernsehinterview mit dem taiwanesischen Musiklehrer Jian Shangren und der dan-Darstellerin der Gong Yue She, Xu Xiunian, erinnert an die Blütezeit dieser Theatertruppe:

„Jian (Taiwanesisch): Mit vier oder fünf Jahren trat sie schon auf der Bühne der Gong Yue She auf.

Xu (Taiwanesisch): Ich bekam mit ungefähr fünf Jahren offizielle Aufführungen. Erst mit sechs Jahren habe ich Dramentexte, die nur für mich geschrieben wurden, erhalten.

Jian (Taiwanesisch): Ich erzähle euch die Erfahrungen meines

¹⁰⁰ Qizidiao heißt auch qizizaidiao; Ersteres ist der offizielle Begriff während Letzteres eher inoffiziell ist.

¹⁰¹ Vgl. unbekannter Autor: 七字仔 (qizizaidiao). In: 大紀元文化網. <http://www.epochtimes.com/b5/1/8/25/c3994.htm>. 2000-2001, Zugriff: 23.01.2013. Der Originaltext lautet: 由於它大量的在戲中出現，所以在速度上和樂句的即興上，做了很多不同的變化。比如在速度方面，就常以不同的快慢表現不同的曲趣和情感。像一般的敘述，就多用中板，憤怒的時候用快板，悲傷時用慢板。在樂曲的變化上，則多隨個人的即興演出而有所不同，幾乎每一個被唱出的「七字仔調」都不會雷同。

¹⁰² In Europa entstanden ab 1910 bis in die 1920er Jahre solche intermediale Kunstformen, wie z.B. Expressionismus und Futurismus.

Theaterbesuchs. Als ich klein war, sah ich gerne ihre Vorstellungen. Damals wohnte ich in einem Dorf Dalin des Landkreises Jiayi. Wir Dorfkinder hatten wenig Unterhaltung, und besuchten deshalb gerne budaixi (Puppentheater) oder gezaixi. Zu dieser Zeit schleppte ich einfach die Schultasche (er stellt dar, als ob er einen Schulranzen auf seinem rechten Schulter tragen würde)... Kaum war die Schule aus, raste ich zum Theater, weißt du, um das Ende der Darstellung anzuschauen.

Yu (Mandarin): Fand die Vorstellung unter freiem Himmel statt? Neben einem Tempel?

Jian (Taiwanesisch): Nein! Eben nicht. Die hieß in der Zeit ‚Theateraufführung‘ (neitaixi 內台戲). Wir waren arm und konnten uns natürlich die Eintrittskarten nicht leisten. Da haben wir uns etwas ausgedacht, um die Aufführung sehen zu können: Der Haupteingang bestand aus hölzernen Gittern, die fünf Minuten vor Schluss einer Vorstellung aufgesperrt und weggeschoben werden konnten. Diejenigen, die keine Eintrittskarten besaßen, konnten bei den letzten fünf Minuten kostenlos zuschauen. Aber während die Gittertür noch zugesperrt war, holten wir Kinder Schraubenzieher und bohrten ein kleines Loch, um das Sternchen Xu Xiunian sehen zu können. Das war unser eigenartiger ‚Theaterbesuch‘. Was wurde aufgeführt? Das Stück ‚Anan guahgeh 安安趕雞¹⁰³ (Das Mädchen Anan passt auf die Küken auf) [...] Das Publikum war sehr berührt und warf Münzen auf die Bühne [...] Es handelt in meiner Erinnerung von einem Mädchen, das von seiner Stiefmutter tyrannisiert wurde. Ich war auch bewegt und die Handlung brachte mich zum Weinen. Meine Träne tropfte gerade in das winzige Loch und plötzlich war die Aussicht verschwommen. Schnell griff ich an den Rand meines Gewandes (er nimmt auch die rechte Ecke seines dunkelgrauen Pullovers und stellt dar, als ob er seine Tränen abwischen würde), wischte die Träne ab und schaute weiter zu.

Zheng (Taiwanesisch): Wie alt warst du?

Jian (Taiwanesisch): In der ersten oder zweiten Klasse (er war ca. acht Jahre alt)

Zheng (Taiwanesisch): Du wolltest nach ihr streben, stimmt’s?
(Alle lachen)¹⁰⁴

¹⁰³ Vgl. unbekannter Autor: 台灣閩南語 羅馬拼音方案與發音學習網 (Minnan in Taiwan. Das Projekt mit der Umschrift (Luoma Pinyin) und Lernportal der taiwanesischen Aussprache). In: *National University of Education*. <http://www.ntcu.edu.tw/tailo/form.htm>. 2006, Zugriff: 01.02.2013.

¹⁰⁴ TaiwanTalks4: 新聞挖挖哇：歌仔戲的故事 (1/6) 20130128. Die Nachrichten werden ausgegraben – Wow. Die Geschichte des gezaixi. (1/6) 20130128. In: *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=CzywUwuRHoQ>. 28.01.2013, Zugriff: 31.01.2013, 01:18-03:05. In dieser Talkshow der Fernsehsendung interviewen die Moderatoren Zheng Hongyi 鄭弘儀 und Yu Meiren 于美人 den Musiklehrer Jian Shangren 簡上仁 und die dan-Darstellerin Xu Xiunian 許秀年 sowie die Medien-Forscherin Chen Lingling 陳玲玲. In der Erinnerung Jians wurde das aufsehenerregende Phänomen der Aufführungen der Gong Yue She detailliert erzählt. Im Original: 簡 (台語): 她從小差不多 4, 5 歲就開始了... 許 (台語): 我大概正式演出是五歲多, 到量身訂做那個劇本, 是為我寫的時候已經六歲了, 六歲了... 簡 (台語): 我就說那時候, 我小時候看她的歌仔戲的事。那時候我住在嘉義大林, 鄉下嘛, 鄉下小孩也沒什麼娛樂, 就看布袋戲或歌仔戲。那時候喔, 書包背起來 (做背書包的動作) 下課就衝去你知道嗎, 去看戲尾。于 (國語): 是在廟口嗎? 簡 (台語): 不是啦, 那時候叫內台戲, 戲台上。那時候我們算窮, 小孩都是... 那時候戲院外面的門, 都是用木材做的, 木材一片一片這樣子, 可以收起來對不對。最後五分鐘就打開讓大家看, 就叫做撿戲尾。中間它關起來的時候, 我們都用錐子, 去撿一支錐子鑽一個洞, 在那個門, 那個木板門上面, 用那個洞裡面看進去, 去看歌仔戲, 看許秀年, 那時候演什麼? 「安安趕雞」 [...] 觀眾看了很感動, 錢一直丟上去 [...] 我印象中好像是, 她被後母欺負, 我也看到感動得流眼淚, 流眼淚的時候, 留下來剛好把那個, 我不是挖一個洞在那邊看嗎? 剛好塞在那個洞, 當然就看不清楚了, 趕快把衣角拿起來 (真拿自己暗紫色的右衣角) 擦一擦再看... 鄭 (台語): 你什麼時候幾歲? 簡 (台語): 小學一二年級的時候。鄭 (台語): 想要追她對不對? (眾人笑)。

4.2. Die Lehrlings-Theatertruppe wird professionell

In den 1950er Jahren wurde gezaixi durch die Erneuerung der Gong Yue She zum ersten Mal in der Geschichte als Unternehmen zur Unterhaltung der einfachen Bürger bezeichnet. Der Besitzer, Chen Chengsan 陳澄三, bewies seine Führungsfähigkeiten, indem er die Kooperationsmöglichkeiten verschiedener Medien erneuerte, und erreichte für das gezaixi eine Verschmelzung der Tradition und der Moderne.

Chen stammt aus einer großbürgerlichen Familie in dem Küstendorf, Mailiao, welches in der Mitte Taiwans liegt. Im Gegensatz zu den einfachen Bürgern hatte Chen als junger Mann Gelegenheit, westliche Instrumente zu erlernen. Seine Familie besaß Lebensmittelgeschäfte und Fabriken. Nach dem Besuch der sechsjährigen Volksschule in Mailiao begann er, als Geschäftsleiter in der Fabrik seiner Familie zu arbeiten. Die Dorfbewohner erinnerten sich an seine attraktive Erscheinung mit einem weißen, westlichen Anzug.

Zu dieser Zeit dominierten sowohl traditionelle als auch westliche Darstellungen im Theater. Hinzu kam, dass sich die Gesellschaft infolge des wirtschaftlichen Aufschwungs den Theaterbesuch leisten konnte. Tatsächlich handelt es sich bei Gong Yue She um eine aus Amateuren bestehende Truppe (zidiban). Chen war ein Mitglied dieser Truppe und bei den Aufführungen verschiedener Tempelfeste sehr engagiert. Als diese nicht mehr gewährleistet werden konnten, kaufte er die ganze Truppe. Zwar kostete ihn die Amateurtruppe mit allen Ausstattungen nur 200.000 NTD¹⁰⁵, allerdings konnte sie wegen ihres Mangels an Erfahrungen und Darstellern nicht auftreten. Zu Beginn bestand das Repertoire ausschließlich aus landesüblichen Geschichten. Nachdem die Primadonna und ihre Anhänger die Truppe verlassen hatten, überlegte sich Chen jene Überlebensstrategie, die ihn schließlich zum Erfolg geführt hat.

4.3. Der Hintergrund und das Leben der Theatertruppe

Chen nahm zunächst viele junge Darstellerinnen in die Truppe auf, die er als ‚Stieftöchter‘ bezeichnete und mit deren Familien er langjährige Verträge abschloss, die einem Verkauf gleichkamen. Sie blieben in der Theatertruppe, wo sie die ca. dreijährige

¹⁰⁵ Dies beträgt laut der heutigen Währung ca. 5.000 Euro.

Ausbildung erhielten und danach für Gong Yue She auftreten mussten. Diese ‚Stieftöchter‘ blieben bis zu ihrer Hochzeit bei der Truppe. Die bekannte dan-Darstellerin Xu Xiunian war 1958 eine der jüngsten Darstellerinnen:

„Als sie fünf Jahre alt war, trat sie vor der Aufführung häufig auf der Bühne auf und sang das Lied ‚Xiaobaicai‘ (Der kleine Chinakohl) oder das Lied über das Lotterieticketverkaufen. Außerdem besaß sie bereits ihre eigenen Kinderkostüme.“¹⁰⁶

Der Alltag der Gong Yue She wird durch die Erzählungen von Xu deutlich:

„Zheng (Taiwanesisch): Meine geehrte Xiunian. Du hast keine Schule besucht. Wie konntest du Skripte auswendig lernen?

Xu (Taiwanesisch): Als Kind schickte der Chef Chen Chengsan mir einen Herrn, der lesen konnte, um mir Bühnenstücke vorzulesen. Früher konnten nur wenige Leute aus der Theatertruppe Schriftzeichen erkennen, aber es gab einen Buchhalter, der mir beim Dramentextstudieren helfen konnte. Morgens wurde ich aufgeweckt und wir saßen im Publikumsraum [...] Nachdem er mir das Libretto ungefähr dreimal vorgelesen hatte, habe ich mir alles gemerkt. Die Darbietung dauerte drei Stunden lang und beinhaltete viele anspruchsvolle Wörter. Alles musste ich im Kopf auswendig lernen.

Yu (Chinesisch): Warum lehrte dich niemand das Erkennen von Schriftzeichen?

Xu (Taiwanesisch): Wer sollte uns das beibringen? Wir hatten auch keine Zeit zu lernen. Zu der Zeit musste ich jeden Tag Stücke aufführen [...] ¹⁰⁷

Jedes Mal, wenn wir einen Ort wechselten, nahmen wir Lastkraftwagen, worauf viele Koffer der Theatertruppe aufgestapelt wurden. Die Koffer waren so hoch (sie zeigt die Höhe: ca. 90 Zentimeter). Wenn sie nur auf zwei Schichten aufgestapelt worden sind, hieß das, dass die Theatertruppe sehr gut verdient hat, da wir drei Lastwagen hatten. Wenn die diesmalige Tournee, die zehn Tage gedauert hatte, nicht sehr gut gelaufen ist, bekamen wir alle nur zwei, und die Koffer mussten dann ziemlich hoch, auf drei Ebenen, aufgestapelt werden. Es war sehr gefährlich, da die Leute noch darauf saßen.¹⁰⁸

¹⁰⁶ TaiwanTalks4: 新聞挖挖哇：歌仔戲的故事 (1/6) 20130128. Die Nachrichten werden ausgegraben – Wow. Die Geschichte des gezaixi. (1/6) 20130128. In: *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=CzywUwuRHoQ>. 28.01.2013, Zugriff: 31.01.2013, 03:22f. Der Moderator Zheng Hongyi zitiert das vom Taipei-Kulturzentrum herausgegebene Buch über die dan-Darstellerin der Gong Yue She Xu Xiunian (1953-): ‚Niangzi‘ (die altertümliche Benennung der Frau). In diesem Buch befindet sich der Text mit dem Foto. Siehe Bildteile Bild 14, S. 117. Der Originaltext lautet: 許秀年五歲左右，那時她常在節目開演前上台演唱「小白菜」或賣獎券等歌，已有專屬的囡仔衫。

¹⁰⁷ TaiwanTalks4: 新聞挖挖哇：歌仔戲的故事 (4/6) 20130128. Die Nachrichten werden ausgegraben – Wow. Die Geschichte des gezaixi. (4/6) 20130128. In: *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=X4-ISklwCyc>. 28.01.2013, Zugriff: 31.01.2013, 00:00f. Im Original: 鄭 (台語): 秀年姐，妳沒唸書，怎麼把劇本背起來? 許 (台語): 我小時候劇本都是老闆派一個識字的人教我。以前在戲班，識字的沒幾個，裡面一定要有一個帳櫃，好像是一個帳櫃先，他先本身幫我唸劇本。我就要一大早被他叫起來，就在人客席，一等椅，就是觀眾席 [...] 他差不多唸三遍，我就把它記起來 [...] 三個小時的戲裡面有很多詞，都要記清楚。于 (國語): 為什麼不教妳認字? 許秀年: 妳要叫誰來教，沒有時間 [...]

¹⁰⁸ Ebd., 00:55f. Der Originaltext lautet: 我們每要換一個地方，坐大卡車，車子都疊很高，疊那個箱子，箱子這麼高

Zheng (Taiwanesisch): Unter euch allen bildete sich eine kleine Gesellschaft, oder? Schiefen die 30-40 Leute gemeinsam?

Xu (Taiwanesisch): Nein, bei uns wurde jede Familie ‚getrennt‘ einquartiert. Zum Beispiel hatten wir so einen straßenähnlichen Raum. Jede Person bekam eine Matratze. Jede Familie besaß einen Platz und wurde durch unsere eigenen Koffer, in dem Kostüme aufbewahrt werden, getrennt.

Yu (Chinesisch): Aber die Geräusche von den anderen hört man, nicht wahr?

Xu (Taiwanesisch): Zunächst wird das Bett der Hauptdarstellerin mit den Bambusstöcken, die durch Halter aus Eisen befestigt wird, gestützt. Zusätzlich wird dieses Bett mit einem Moskitonetz und weißem Stoff gut bedeckt. Man sieht nicht, wer da schläft; weiter wird das Bett der unbekannten Darsteller nur mit einem durchsichtigen Moskitonetz geschützt. Sie oder er holt dann die alten Fahnen, die ziemlich breit und schön lang sind und bedeckt mit denen seinen ‚privaten‘ Raum. Eigentlich achteten wir nicht auf solche Sachen.¹⁰⁹

Allerdings hielten einige junge Mädchen das harte Truppenleben nicht aus und flohen bereits während ihrer Ausbildungszeit von Gong Yue She. Ein Artikel der Zeitung Lianhe 聯合 enthüllte damals die schlechten Lebensbedingungen der Schauspieler:

„Das Entgelt der Schauspieler des difangxiu ist unglaublich niedrig. Durchschnittlich verdient jeder jährlich nur 20 bis 30 NTD. Der bekannteste Star erhält maximal nur 80 bis 90 NTD. Diese Zahlung ist sehr ungewöhnlich. Man sagt, dass in allen Provinzen Taiwans nur zwölf Darsteller mit so einem hohen Entgelt geehrt werden. Im Vergleich mit dem Lohn der Schauspieler des pingju ist der des gezaixi in den 50er Jahren gering und selbstverständlich noch weniger als derjenige der Filmstars. Manche bekommen täglich sogar nur zwei bis drei NTD.

Da die Darsteller wenig verdienen und sich keinen festen Wohnort für ihre Familie leisten können, müssen ihre Eltern, Ehepartner und Kinder mit der Truppe zusammenleben. Dies belastet die Truppe sehr. Wenn die Truppe gut verdient hat, kann die Finanzierung der Truppe einigermaßen weiterlaufen. Falls die Karten auf der Tournee schlecht verkauft worden sind, kann sich der Truppenbesitzer gar nicht um die Familien der Schauspieler kümmern.

Eine weitere wirtschaftliche Schwierigkeit, die sie bedroht, besteht darin, dass die hygienischen Bedingungen der lokalen Theater denen der Flüchtlingslage ähneln. Diese reisenden Künstler und das

嘛，疊兩層是算說，這裡的生意做得很好，就可以請三台卡車。如果說這一場，就是說十天一場，這場如果生意比較不好，就剩兩台卡車，箱子就要疊得更高，三層，人坐在上面是很危險的 [...]。

¹⁰⁹ Ebd., 01:29f. Im Original: 鄭弘儀: 你們在裡面，是不是大家各成一個社會，30-40 個人睡也睡一起? 許秀年: 沒有我們裡面一定要分開，比如說有一條路寬的地方，你就一人一個睡鋪，用我們的戲服櫥隔起來，這一塊是我們這家人睡，那一塊是別人家一兩個人在睡，是這樣分開的，不是大家睡在一起，衣櫃隔起來再用蚊帳。于美人: 那不就聽到隔壁的聲音? 許秀年: 主角，我先講這個床，就是要用白布這樣，用竹竿，竹竿有用鐵的三腳架，從竹竿這樣穿進去，這樣搭一個蚊帳，像一間房子一樣，就睡在裡面，布放下來，你就看不到裡面睡了什麼人。比較小牌的演員，就用蚊帳，看得到，怎麼辦? 以前廣告的那個旗子很大，這麼寬，很長，他就去拿不要的旗子圍起來。其實以前都沒有在注意這些事 [...]。

Personal leben auf engem Raum, in dem die Küche und die Toilette sehr nahe beieinander liegen und der Essraum sich im Schlafzimmer befindet. Aufgrund des Mangels an Hygiene sind sie oft krank. Wie können die Akteure unter solchen Lebensbedingungen ihre Kunstfertigkeiten verbessern?¹¹⁰

4.4. Das Geschäft und die Probezeit

Anschließend stellte Chen 1953 den Stückeschreiber und Drehbuchautor Chen Shoujing 陳守敬 ein, um das Urheberrecht seines Bühnenstücks ‚Honglou canmeng – di yi ben 紅樓殘夢 – 第一本 (Der übrig gebliebene Traum der roten Kammer – Folge 1)‘ zu erhalten. Das auf der Vorlage ‚Die Kameliendame‘ basierende Stück war beim Publikum bereits beliebt¹¹¹. Die Uraufführung durch die Theatertruppe Fu Xing She 復興社 fand in Taipei statt. Obwohl es sich thematisch um eine Liebesgeschichte handelt, wurde dennoch auf viel Akrobatik der Peking-Oper zurückgegriffen. Während der zehntägigen Aufführung kamen Tag und Nacht viele Dorfbewohner aus den Vororten Taipeis mit ihren angezündeten Laternen in die Stadt, um die Vorstellungen anzuschauen. Darüber hinaus wurde dieses erneuerte Theaterstück überraschenderweise von damaligen Intellektuellen nicht abgelehnt¹¹². Seitdem lässt sich die frühere Schauspielkunst, in der Akteure in ihrer Darstellungen improvisieren konnten, von der neueren, in welcher die Darsteller strikt dem Damentext folgen mussten, unterscheiden. Ein Grund für die Einführung eines Damentextes waren die jungen Darstellerinnen, die sich weder mit traditionellen Repertoires beschäftigten noch in ihren Auftritten erfahren genug waren, um die Schauspielkunst der Improvisation zu beherrschen.

Nach seinem Erfolg mit dem renommierten Damentext mietete Chen Chengsan sogleich das Theater Tianwaitian 天外天 in Taizhong und ließ seine Mädchengruppe dort 20

¹¹⁰ Qiu, Chen Chengsan und die Theatertruppe Gong Yue She: ein Einzelexemplar der Theatergeschichte Taiwans, S. 54. Das Zitat stammt aus der Lianhe-Zeitung. Im Original: 從事地方戲劇的二作人員薪資之低難以令人置信的, 平均每人每年只有二、三十元左右, 最高的頭牌紅星一天也不過八、九十元, 這已是了不起的高薪了, 全省地方劇團能享受此項殊遇的據說只有十二人, 比起演平劇的恐怕相差幾倍, 與拍電影比較自然又更低了。但是還有少到一天只二、三元報酬的。由於報酬太低, 從業人員為了抑事俯育, 無法安頓父母妻兒在家過活, 只得拖著家屬老小, 隨劇團輾轉各地, 這無形中又給劇團增加許多負擔。營業好收入多, 還可以勉強支持, 如果一旦賣座慘落, 就難於應付這些員工的嗷嗷待哺的眷屬了。還有一點與經濟問題同樣使他們生活感到威脅的是, 演地方戲的戲院的環境衛生設備太差, 本來這批形同難民地江湖藝人, 員工老小擠在一起, 廚房與廁所相連, 飯廳與臥床合用, 已很困難顧慮到衛生問題, 加以戲院小, 設備差, 環境衛生也就可想而知了。於是疾病纏綿, 窮困相隨, 他們每天掙扎在這種生活線上, 忙於疾病 窮困之不暇, 又還有什麼心情, 去求進步求改良呢?

¹¹¹ Lu, Fulu 呂福祿: 說「復興社」與陳守敬的《紅樓殘夢》(Über die Theatertruppe ‚Fu Xing She‘ und das Stück ‚Honglou canmeng‘ von Chen Shoujing). In: 仙草 – 莊瓊禮、廖秀容 – 部落格 (Der Mesona chinensis – Blog von Zhuang Qiongli, Liao Xiurong). <http://tw.myblog.yahoo.com/village88/article?mid=427&prev=428&next=-1>. 04.12.2011, Zugriff: 31.01.2013. Zitiert aus dem Beiheft der Zeitung TAIWAN TIMES 台灣時報台灣副刊 am 30./31. 08. 2010: 〈補破網與百變歌仔戲〉(,Das Flicken des abgenutzten Netzes und die Vielfältigkeit des gezaixi‘).

¹¹² Ebd.

Tage lang intensiv proben. Später fuhr die gesamte Theatertruppe in die südliche Stadt Pindong, wo er 30 Tage lang im Theater Pindong dawutai 屏東大舞台 weitere Proben durchführte. Während der dortigen Proben begann Chen bereits damit, die Premierenkarten zu verkaufen. Die Proben bestanden nicht nur aus den Liedern und der stilistischen Elementen des gezaixi, sondern enthielten auch die Gesänge und die Akrobatik des jingju.

4.5. Die einträgliche Filmarbeit

Chen begann, die Gesangspassagen der Stücke im Studio einzuspielen. Die Stimmen der Schauspielerinnen, die zwar gut singen konnten, aber für das Schauspiel auf der Bühne weniger talentiert waren, wurden im Voraus aufgenommen und während der entsprechenden Aufführung als Playback für andere Schauspielerinnen eingespielt. Jene, die sowohl singen als auch schauspielern konnten, mussten ebenfalls ihre Gesänge vorher aufnehmen lassen und anschließend auf der Bühne ‚nur‘ darstellen. Diese Arbeitsteilung deutet bereits das Wachstum eines immer größer und stärker werdenden Betriebs an.

Im Jahr 1956 investierte Chen sein gesamtes Vermögen¹¹³ in den ersten Film des gezaixi, ‚Xue Pinggui yu Wang Baochuan 薛平貴與王寶釧 (Xue Pinggui und Wang Baochuan)‘. Dieser Film handelt von der tugendhaften Frau Wang, die 18 Jahre lang auf ihren Ehemann gewartet hat und der am Ende tatsächlich zu ihr zurückkehrt. Der Film hat im Vergleich zu der Bühnenversion, die sich über einen längeren Zeitraum erstreckte, den Inhalt und die Handlung des Stücks auf knapp zwei Stunden gekürzt. Früher wurden die Bühnenstücke in zehn Folgen aufgeteilt – eine Gesamtaufführung dauerte zehn Tage. Im Film wird das 18 Jahre dauernde Warten für das Publikum, welches meistens aus verheirateten Frauen bestand, deren Ehemänner in den 1940er Jahren im japanischen Militärdienst gefallen waren, deutlich gekürzt. Durch das glückliche Ende des Stücks wurde den Frauen auch für ihr reales Leben Erleichterung und Erfüllung vermittelt.

Diese Verankerung des gezaixi im Film führte zu einer Verbreitung der Minnan-sprachigen Filme. Nicht nur die Filme des gezaixi, sondern auch die der Moderne wurden durch die Investition Chens erfolgreich.

¹¹³ Cai, Xiunü 蔡秀女: 光復後的歌仔戲電影 (Die Filme des gezaixi nach der Machtübernahme der KMT-Regierung). In: 民俗曲藝 *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore* 46. März. 1987, S. 26-35, hier S. 27. Laut Cai hat Chen für den Film 500.000 NTD investiert. Mit dem Kapital könnte man ein sechsstöckiges Hochhaus auf der Zhongshang-Straße in der Stadtmitte Taipeis kaufen. Der Film wurde mit 35mm gedreht und in drei großen Theatern gespielt. Innerhalb von 24 Tagen hat Chen bereits mehr als 300.000 NTD verdient.

„Damals war es sehr schwierig, Filme zu drehen. Die verwendete Kamera hieß Ey[e]mo, welche zu der Zeit in westlichen Filmindustrien üblicherweise schon nicht mehr im Gebrauch war und eigentlich für Nachrichten gedacht war. Ein Film besaß 100 englische Fuß (ca. 30 Meter) und wurde mithilfe von Sprungfedern mobilisiert. Jede Aufnahme dauerte nicht länger als 30 Sekunden. Die filmische Technik wurde nur von den Regisseuren, Fotografen und zwei Assistenten, die für Beleuchtung und das Filmentwickeln zuständig waren, unterstützt. Nach dem Dreh wurde der Film zur Produktionsfabrik Zhongying 中影 geschickt, die den Film schneiden und Stimmen synchronisieren ließ. Die Schauspieler nahmen ihren Gesang und Dialog selber auf und Soundeffekte mussten ebenso von ihnen selbst- oder mittels verschiedener Materialien erzeugt werden, z.B. das Galoppieren des Pferdes entstand durch das Schlagen des Bambus oder die Hahnenschreie durch das Bedecken des Mundes eines Schauspielers. Die Drehzeit betrug 40 Tage und die Drehorte befanden sich auf dem Land in der Mitte Taiwans. Die Fertigstellung des Films hat aber fünf Monate gedauert.“¹¹⁴

Außerdem investierte Chen auch in das westliche Musiktheater sowie Sprechtheater Taiwans.

„Zheng (Chinesisch): Während der Aufführung im Theater Tianhua 天華 in Gaoxiong 高雄 führte der Zug der Gong Yue She zum Nachtmarkt Xingzhong 興中.

Xu (Taiwanesisch): Wir nahmen später ein Dreirad; früher waren alle in einem Lastwagen. Wenn du die Hauptrolle bist, bekommst du einen eigenen Wagen; solltest du die Nebenrolle spielen, teilst du mit einer anderen sekundären Rolle einen Wagen. So stellten wir uns in eine Reihe und warben in der Parade für unsere Aufführung.

Chen (Chinesisch): Es war wie die Promotion eines Musikkonzerts der Superstars.“¹¹⁵

4.6. Die Verbreitung der Unterhaltungsmedien und das Ende der Gong Yue She

Die Theatertruppe Gong Yue She ging zunächst von der traditionellen Darbietungsform

¹¹⁴ Ebd., hier S. 28-29; unbekannter Autor: Bell & Howell Eyemo and Filmo. In: *Time flow*. <http://www.intervalometers.com/bh/index.php>. 2013, Zugriff: 20.02.2013.

¹¹⁵ TaiwanTalks4: 新聞挖挖哇：歌仔戲的故事 (2/6) 20130128. Die Nachrichten werden ausgegraben – Wow. Die Geschichte des gezaixi. (2/6) 20130128. In: *You Tube*. <http://www.youtube.com/watch?v=X3tFBUiWxpg>. 28.01.2013, Zugriff: 31.01.2013, 08:26f. Gaoxiong (Kaohsiung) liegt im Südwesten Taiwans. Wichtig ist außerdem, wie die Theatertruppe für ihre Vorstellung warb. Die laute Musik der lokalen Instrumente wurde durch die der westlichen ersetzt. Im Original: 鄭弘儀: 拱樂社在高雄天華戲院演出的時候, 踩街隊伍走向興中夜市。許秀年: 我們改坐三輪車, 剛開始是大卡車。如果你當主角, 一人坐一台, 如果你當配角, 就要兩人坐一台, 這樣一排去踩街。陳玲玲: 好像現在開演唱會一樣。 Siehe Bildteile Bild 17, S. 119.

aus, um eine große Anzahl an Zuschauer zu gewinnen. Anschließend präsentierte sie dem Publikum moderne und verwestlichte Vorstellungen. Sie vermochte zwei Extreme zwischen alt und neu zu kombinieren und vervielfältigte die Facetten des gezaixi. Dieses Theater bot Nachhilfe für das – oftmals – glücklose Leben an. Doch trotz aller Erfolge und Bemühungen um eine positive Entwicklung ging der moderne Theaterbetrieb zur Zeit der Verbreitung von Radio und Fernseh, auch als Plattform für gezaixi, unter. Gong Yue She war von den 1950er bis Mitte der 1970er Jahre eine legendäre Theatertruppe gewesen, die Volkskünste, westliche Kultur und Medien sowie die Ausbildung der Schauspieler umfasste. Jedoch verschwand ihre Bedeutung infolge der gesellschaftlichen Veränderungen.

5. Die Zeit der streitenden Medienreiche (1950er – 1970er Jahre)

Im Jahr 1954 wurde ein Programm mit Liedern des gezaixi in staatlichen Radiosendungen eingeführt. Zu dieser Zeit fanden Rundfunkempfänger Eingang selbst in die mittellosen Familien, und wurden zu einem unerlässlichen Haushaltsgerät in Taiwan. Da die Darsteller sich nur auf Gesang und Musik konzentrierten, wurden die Qualität der musikalischen Leistungen sowie die Liederarten weiterentwickelt und ausgiebig variiert. Beispielsweise umfassten die Lieder populäre Melodien, sowohl im Chinesischen als auch im Taiwanesischen. Insbesondere verfassten die gezaixi-Musikanten neue Gesänge, wodurch die Facetten des Singens erweitert wurden.

Ein Jahr später kam es zur Verfilmung des gezaixi. Der gesamte Produktionsprozess folgte einem westlichen und industrialisierten System, bei dem es hauptsächlich um die Geschwindigkeit der Produktion und die des Verkaufs geht. Hingegen verschlechterten sich das unfreiwillige Theaterleben sowie der gesellschaftliche Stand der jungen Darstellerinnen. Die Kapitalisierung des Betriebs, welcher in der Tradition verwurzelt gewesen und in die Moderne erweitert worden war, führte zu einem Ungleichgewicht zwischen Armen und Reichen. Außerdem beeinflusste das neue beliebte Medium die Wahrnehmung der Theaterzuschauer sehr stark. Gewöhnlich wurde ein Theaterstück zehn bis 14 Tage lang aufgeführt. Demgegenüber dauert ein Film nur ca. zwei Stunden. Des Weiteren wurden künstliche Bühnenbilder im Theater durch reale Requisiten ersetzt. Die Großaufnahme der Schauspieler sowie eine schnelle Montage ermöglichten eine visuelle Annäherung an die Darsteller. Damals engagierten sich viele Truppen sowohl im Theater als auch im Film und

wurden dadurch zu Unterhaltungsanbietern. Die Entstehung eines Kino-Massenpublikums aller Altersgruppen, das aus ganzen Familien bestehen konnte¹¹⁶, war auffällig.

Nach Radio und Film begann die bedeutende Fernsehära des gezaixi im Jahr 1962 – das Theater wurde drastisch bearbeitet. Im Fernsehsender ‚Taishi 台視‘ fiel zu Beginn der Produktion die Bühne eher schlicht aus und die Kameraeinstellung war sehr einfach. Aufgrund der Dominanz der Radiosendung, die täglich fünf bis sechs Stunden dauern konnte, und des Mangels an Fernsehapparaten in den Haushalten blieb die Wahrnehmung des gezaixi im Fernsehen zweitrangig. Während dieser Zeit war das Bild schwarzweiß und die Darbietung im Fernsehen ähnelte einer Theateraufführung. Im Laufe der Jahre wurden Fernsehapparate jedoch verbreiteter. Davon profitierten viele bekannte Theatertruppen in verschiedenen Regionen, die von der Abteilung der Programmproduktion eingestellt wurden und im Fernsehen die Sendungen des gezaixi aufnehmen ließen. Der Bedarf der modernen Familie nach einem Fernseher führte gleichzeitig zu boomenden Programmen des gezaixi. Nachdem ein weiterer Fernsehsender ‚Zhongshi 中視‘ 1969 als Konkurrent ähnliche Programme anlaufen ließ, wetteiferten drei Sender¹¹⁷ miteinander. ‚Taigshi‘ bot als Pionier Sendungen in Farbe an. Demgegenüber setzte ‚Zhongshi‘ die Fernsehserie und das wöchentliche Repertoire durch, welches sechs Tage in der Woche lief. Dieser Fernsehsender stellte verschiedene Theatertruppen an und jede Woche wurde das Programm einer anderen Theatertruppe gezeigt.¹¹⁸

Die Verwandlung der Darstellungsform spiegelt die flexible Anpassungsmöglichkeit des gezaixi wider.

„Zu Beginn des 1970er Jahre wurde der Gesang im Voraus aufgenommen. Anschließend wurden die Tonaufzeichnungen und die die Darstellungen der Schauspieler synchronisiert. Gleichzeitig wurden viele Szenen unter freiem Himmel aufgenommen; die Kostümierung wurde aufgrund der historischen Handlung von Experten untersucht. Jedoch entsprachen die Kostüme der Darsteller im Fernsehen zeitgemäßen Elementen und drückten einen naturalistischen Stil aus; die Einstellung der Requisiten legte auch Wert auf Authentizität; in der Musik versuchten Fernsehproduzenten, westliche Musikelemente einzusetzen. Trotzdem war das Experiment nicht erfolgreich [...] Um das Fernsehpublikum anzuziehen, verwendeten Produzenten prächtige Kriegsszenen und die Aufnahme der Akrobatik. Überdies verschwand die Tradition des gezaixi. Schließlich entstand durch diese zeitliche Evolution allmählich nicht mehr der Inhalt des gezaixi, das man kannte, sondern die äußere Form

¹¹⁶ Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S. 78.

¹¹⁷ Im Original: Taigshi 台視; Zhongshi 中視. Der dritte Fernsehsender heißt Huashi 華視.

¹¹⁸ Zeng, *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*, S. 79-80.

des gezaixi.“¹¹⁹

In diesem Betriebssystem beruhte die Finanzierung einer gezaixi-Sendung hauptsächlich auf kommerzieller Werbung. Beispielsweise dauerte die Werbung im Rahmen eines ungefähr einstündigen Programms des gezaixi 20 Minuten; die gezaixi-Serie insgesamt bestand aus 30 bis 100 Folgen¹²⁰. Trotz eines beeindruckenden Aufschwungs erlebte diese Symbiose zwischen Fernsehen und gezaixi ab 1977 einen Niedergang. Diese traditionelle Oper entfremdet sich infolge politischer, gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Phänomene von seinem Publikum. Erst gegen Ende der 1980er Jahre erregte die Wandertruppe Ming Hwa Yuan aufgrund ihrer innovativen Leitung aller Bevölkerungsschichten.

6. Fazit des ersten Kapitels – die Multiidentität (1900 – 1990)

Mit Blick auf die Geschichte zeigt sich die unruhige Entwicklung des gezaixi. Das Bild wird vollständiger, wenn dazu auch die gesellschaftspolitische und wirtschaftliche Bedeutung dieses Theater mit einbezogen wird:

Kunst	Kommerz	Ritual	Leben	Politik	Wissenschaft
			I. ab 1911		
			luodisao und bendigezai		
			zwischen Boden und Bühne		
		II. 1920 – 1929			
		gezaixi im Theater			
				III. 1937 – 1945	
				gailiangxi	
				gegen Sinisierung	
				IV. ab 1938	
				das Verbot durch die	
				japanische	
				Kolonialregierung	
				(1895 – 1945)	
				V. ab 1949	
				gezaixi	
				gegen Kommunismus	

¹¹⁹ Ebd., S. 81.

¹²⁰ Die Serie ‚Xihanyanyi 西漢演義‘ hat in den 1970er Jahren den Rekord mit bis zu 106 Folgen aufgestellt.

VI. ab 1949
hupiexi

VII. 1930 – 1949
die Radio-Ära

VIII. 1950 – 1959
gezaixi unter
freiem Himmel

IX. 1960 – 1969
die Fernseh-Ära

X. 1970 – 1979
der Niedergang

XI: ab 1980
gezaixi im
Forschungsgebiet

Kunst	Kommerz	Ritual	Leben	Politik	Wissenschaft
-------	---------	--------	-------	---------	--------------

II. Kapitel

1. Ming Hwa Yuan – der erblühende ‚Familiengarten‘ (ab 1929)¹²¹

Die Geschichte beginnt mit einem unehelich geborenen Knaben, Chen Mingji, der später zum Gründer und Familienvater der Wandertruppe Ming Hwa Yuan wurde:

„Im Jahr 1924 kam eine Wandertruppe des gaojia, Cai Hua Yun 彩花雲 (Farbenfrohe Blumenwolke), in das südlich der Stadt Pingdong gelegene Dorf Checheng. Wegen der atemberaubenden und prächtigen Aufführungen der Gruppe entschloss sich Chen, seine Eltern zu verlassen. Im Alter von zwölf Jahren fuhr er heimlich mit den Mitgliedern von Cai Hua Yun in die Stadt Tainan. Weil sich dort keine Arbeit für ihn bot, wurde er bald zu einer anderen Wandertruppe, He Sheng Ban 合聲班 (Chor-Wandertruppe), geschickt. Dort war er anfangs Statist und verrichtete Gelegenheitsjobs. Jedoch gelang es ihm später, dank seines großartigen Talents, den xiaosheng-Rollentyp zu übernehmen.“¹²²

„Chen ließ die Mitglieder der Cai Hua Yun nach ihrer letzten

¹²¹ Siehe Bildteile Bild 19, S. 119.

¹²² Lin, Heyi 林鶴宜: 陳明吉 (Chen Mingji). In: *National Center for Traditional Arts*. <http://kn.ncfta.gov.tw/opera/HTML/talent78.htm>. N. v., Zugriff: 22.02.2013. Zitiert von Lin, Heyi: 光影·歷史·歌仔戲老照片 (Die alten Fotos der Leinwand, der Geschichte und des gezaixi). Taipei: Center for Traditional Arts, 2004.

Aufführung in Checheng abholen. An diesem Abend verkaufte er, wie gewöhnlich, dem Publikum vor der Wanderbühne aus Kleinigkeiten. Allerdings wartete sein Stiefvater bereits auf ihn und wollte ihn gleich nach der Vorstellung nach Hause begleiten. Er verabredete sich mit einem Mitglied der Wandertruppe, um ihn dort bei dem Feld außerhalb des Dorfes mitzunehmen. Endlich kam der Lastwagen, den er erwartete. Er stieg ein und fuhr mit der ganzen Wandertruppe fort. Kaum war Chen eingestiegen, bekam er jedoch Heimweh.¹²³

„Am Anfang arbeitete er nur als Statist. Trotzdem kam er schnell zurecht und wurde durch die anderen Darsteller ausgebildet. Nach einem Jahr (1925) kehrte die Wandertruppe He Sheng Ban in seine Heimat zurück. Dort wurde Chen von der Nachbarin seiner Mutter erkannt. Infolge ihrer raschen Mitteilung lief die Mutter zu ihrem verlorenen Sohn. Seine ganze Verbitterung verwandelte sich auf einmal in Tränen. Nach der Zustimmung seiner Mutter blieb er jedoch bei der Wandertruppe, da er dort bereits Geld verdienen konnte. Dies erleichterte die finanzielle Situation seiner Familie. Schon im Alter von 18 Jahren wurde er durch seinen Eifer und sein zurückhaltendes Verhalten zum Führer der Wandertruppe, die der Vorgänger der Ming Hwa Yuan ist.“¹²⁴

Die Schwiegertochter Chen Mingjis, Sun Cuifeng, die seit Ende der 1980er Jahre als renommierteste xiaosheng-Darstellerin der Ming Hwa Yuan gilt, erinnerte sich folgendermaßen an ihre Kindheit¹²⁵ in den 1960er Jahren:

„Es war anstrengend, als wir noch klein waren. Meine Mutter suchte damals viele Halbtagsbeschäftigungen für die Kinder. Meine Eltern waren Schauspieler in unterschiedlichen Wandertruppen. Wenn sie pausierten, hatten sie kein Einkommen. So gab es kleine Gelegenheitsarbeiten, z.B. sollten wir essbaren Seetang zusammenbinden [...] oder schneiden. Das ging aber noch. Was mich störte, war, dass wir mit unserer Mutter an einem Beerdigungsumzug teilnahmen (chuisuona 吹唢呐). Alle Geschwister verkleideten sich als Rollen des Romans ‚Die Reise nach Westen‘. Wir Kinder mussten das gesamte Gepäck tragen. Meine ältere Schwester schlüpfte in die Rolle des Mönchs, Tang Sanzang; unsere Mutter verkörperte die Rolle der Göttin Guanyinma; neben ihr waren ein Paar, ein engelhafter Bub und ein feenhaftes Mädchen. Diese spielten meine Halbschwester und ich; der wie ein Affe aussehende Lehrling, Sun Wukong, wurde von meinem älteren Bruder dargestellt; er kann einen guten Purzelbaum schlagen. Der dem Wasserdämon ähnelnde Auszubildende wurde von meinem anderen älteren Bruder verkörpert. Skurril war, dass diese Umzüge jedes Mal an unserer Schule vorbeiführten. Meine Mitschüler kamen immer (wegen der lauten Musik) heraus, um das ‚Spektakel‘ anzuschauen. Aus Scham wegen einer solchen Arbeit senkten meine Halbschwester und ich unsere Köpfe und versteckten uns unter dem

¹²³ Vgl. Qiu, Ting 邱婷: 明華園 台灣戲劇世家 *Ming Hua Yuan xiju shijia*. (Ming Hwa Yuan Die Familie des gezaixi). Taipei: Dujia wenhua, 1995, S. 7-16.

¹²⁴ Ebd. Im Jahr 1929 wurde die Wandertruppe Ming Hwa Yuan genannt.

¹²⁵ Sun wurde im Jahr 1958 als jüngstes Kind geboren. Sie hat insgesamt sieben Geschwister.

Dreirad oder neben der Mutter, der Göttin! Meine ältere Schwester saß auf einem Pferd und konnte sich nicht verstecken. Unseren Mitschülern in der Schule erzählten wir niemals, dass wir solch eine Halbtagsstelle annahmen.¹²⁶

Der dritte Sohn des Gründers, Chen Shengfu, der zugleich Suns Ehemann ist, war bereits bei seiner Geburt am gezaixi beteiligt:

„Früher war meine Mutter (Chen Shuiliang 陳水涼) xiaosheng-Darstellerin und verkörperte die xiaosheng-Rolle Liang Shanbo 梁山伯. Damals war das ziemlich seltsam. Das Publikum wollte ganz bestimmte Schauspieler sehen und diese konnten deshalb weder krank sein noch pausieren. Diese Liang Shanbo-Darstellerin bekam damals ein Kind. Das war ich! Allerdings wollten die Zuschauer ihre Darbietung trotzdem unbedingt sehen. Wir konnten keine andere Schauspielerin einsetzen. Sie erklärte mir: ‚Weißt du, wie anstrengend das war? Ich hatte während der Darstellung Geburtswehen und war rasch in den Garderobenraum gerannt.‘ Ihre Partnerin, die dan-Darstellerin, welche die Figur Zhu Yintai 祝英台 verkörperte, hatte allein auf der Bühne improvisieren müssen. Sie dachte, dass meine Mutter sich kurz ausruhen wollte und bald wieder auftreten würde. Dennoch erschien sie nicht wieder auf der Bühne. Nach einer Weile hörte man das Schreien eines Babys. Mit Freude teilte die Zhu Yintai-Darstellerin dem Publikum im Minnan-Dialekt mit: ‚Es tut mir leid, dass der Liang Shanbo hineingegangen ist. ‚Er‘ hat ein Kind geboren!‘¹²⁷

¹²⁶ Taiwan Talks: 冰火五重天 – 無敵小生孫翠鳳 (Eis und Feuer im fünfschichtigen Himmel: die unübertreffliche xiaosheng-Darstellerin – Sun Cuifeng). In: *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=QuRLV50Z58Q>. 30.07.2009, Zugriff: 23.02.2013, 06:31f. Der Originaltext lautet: 我們比較辛苦的，就是我們小時候喔，我媽媽會找很多副業來讓我們做。他們都搭戲班嘛!但是沒有演戲的時候，沒有收入啊!所以她都會接一些工作，譬如說接一些海帶啦，我們就在家裡綁海帶 [...] 不然就是切海帶。那樣還好，我比較擔心的是，當時年紀還小，媽媽都會去，人家如果要吹唢呐 (西索米)，叫你們跟著走，全部都是我們家的人! 三藏取經啦! 都要去扛。我姊姊都扮成唐三藏，我媽媽都扮觀音媽，那她旁邊的金童玉女，就是我跟妹妹，就是我爸爸跟我阿姨生得妹妹，就是整個出去。猴子就是我二哥啦 他很會翻跟斗，孫榮吉就是沙僧。都是我們家人就對了! 可是很奇怪，每次吹唢呐的都會經過我們學校，很多同學都會跑來看，我跟我姊姊頭低低的，就躲起來躲在三輪車下面，躲在媽媽，觀音媽旁邊，我姊姊騎馬沒地方躲，我們去學校都不敢承認 [...]。Es handelt sich um einen Mönch der Tang-Dynastie, der 19 Jahre lang mit drei Lehrlingen unterwegs war, um buddhistische Literatur aus dem Westen zu holen. Der Begriff Westen bezieht sich hier auf Indien.

¹²⁷ TBSCTS: 10/3 華視新聞雜誌 – 有故事的人: 陳勝福 – 1 (Die Nachrichtenzeitung des Fernsehsenders Huashi – sie haben Geschichten: Chen Shengfu – Folge 1). In: *YouTube*. http://www.youtube.com/watch?v=A1_IbNJec4. 17.10.2011, Zugriff: 11.01.2013, 16:40f. Im Original: 那時我媽媽是唱男主角，唱梁山伯。可是呢，以前真的很奇怪，他認定你這個演員，反正你就不能生病，你也不能休息。所以呢，那時候，梁山伯肚子已經很大了，他還堅持要看到這個人，我們還不能換角你知道。我媽媽就跟我講，「你知道我好辛苦耶，我在樓台會之前，我帶著那個祝英台 帶著四九、帶著銀心。在走圓圈的時候，走到一半，我實在受不了了!」她就跟祝英台使個眼色，自己就跑進來。跑進來以後，祝英台就在台上自己暖場。英台就想說 梁山伯人不舒服，她稍微應付一下就過去了。沒想到山伯出不來，最後有聽到小孩的叫聲，結果那個祝英台呢，就很高興地跟觀眾講說 (閩南語): 「對不起，梁山伯進去生孩子了!」 Siehe Fußnote 80 in dieser Diplomarbeit; die Geschichte zählt zu den beliebtesten Repertoires des gezaixi und handelt von der Liebesgeschichte der Prinzessin Zhu Yingtai und des einfachen Bürgers Liang Shanbo. Diese Frauenfigur schlüpft im Stück in die Travestierolle eines männlichen Studenten. Zu dieser Zeit war es Frauen nicht erlaubt, zu studieren. In der Fachhochschule lernte sie Liang kennen. Als Kommilitone und später liebevolle Geliebte Liangs wird ein emanzipierendes Bild der weiblichen Figur geprägt. Trotzdem ist das Theaterstück, das mit Shakespeares Werk Romeo and Juliet assoziiert wird, eine Tragödie.

Trotz ihrer schwierigen Vergangenheit schufen diese drei Personen das neue Bild der Wandertruppe und setzten sich für deren Popularität und Innovationskraft ein. Ein Schlüssel für ihr Überleben liegt in der Lebensphilosophie der großen Familie. Deren Geschlossenheit, Arbeitsteilung und Zusammenarbeit finden sich seltsamerweise in der spätmodernen Gesellschaft wieder.¹²⁸

1.1. Der Hintergrund und die Ära von Chen Mingji¹²⁹ (1929 – 1970)

„Jedes Mal, wenn Bettler uns besuchten, empfing der Vater sie und lud sie zu einer Mahlzeit ein. Als wir Kinder die schmutzigen und stinkenden Bettler verachteten, schimpfte er uns: ‚Wer weiß denn, ob man nicht später selbst einmal Bettler sein wird ?‘“¹³⁰

Die gesellschaftliche Position der gezaixi-Schauspieler war hinsichtlich ihrer Geschichte vergleichbar mit derjenigen des Bettlers. In einem früheren Tempelfest war dieses Bild für Chen Shengfu deutlich zu erkennen:

„Einmal fand ein großer Jahrmarkt auf einem Tempelplatz statt. Ich kam aus der Schule zurück und sah die Masse, die in zwei Gruppen geteilt wurde; auf einer Seite befanden sich Pilger und Veranstalter des Tempelfestes und auf der anderen Seite waren sämtliche Schauspieler des gezaixi und budaixi sowie die Obdachlosen versammelt.“¹³¹

Um auf den Begriff der Sippe einzugehen, ist eine Auseinandersetzung mit dem Thema Nationalismus und Volksreligion notwendig.

1.2. Exkurs – über die nationalen Repertoires

„Ethnologie, Soziologie, Anthropologie und Theaterwissenschaft schließen einander nicht aus, sondern sind bei einem so komplexen Thema, wie Theater/Performance, integrierter Bestandteil eines umfassenden Ansatzes zum Verständnis der Vorgänge.“¹³²

Nicht nur diese Gleichstellung der Darsteller und Landstreicher führte zu einer

¹²⁸ Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 230-231. Siehe Bildteile Bild 19, S. 119.

¹²⁹ Chen Mingji wurde 1912 geboren und ist 1997 gestorben.

¹³⁰ Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 159.

¹³¹ TBSCS: 10/3 華視新聞雜誌 – 有故事的人：陳勝福 – 1. In: *YouTube*. http://www.youtube.com/watch?v=A1_IibNJEc4. 17.10.2011, Zugriff: 11.01.2013, 18:16f. Der Originaltext lautet: 陳勝福說，念書回來時，廟會大醮，分兩邊打地鋪：一邊是香客和幫工，另一邊是歌仔戲和布袋戲的團員，還有乞丐。

¹³² Hüttler, Michael: *Unternehmenstheater: vom "Theater der Unterdrückten" zum "Theater der Unternehmer"?* Diss. Universität Wien, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften 2003, S. 161.

Geringschätzung des Familienbetriebs Chens, sondern auch die Bettler-Melodie (qishidiao), auf die gezaixi – neben anderen Quellen – historisch zurückgeführt werden kann.¹³³ Laut dem japanischen Theaterwissenschaftler Tanaka Issei 田仲一成 wird der Inhalt der Lokaloper (difang xiqu) entsprechend den gesellschaftlichen Schichten in der Zeit des Bauerntums kategorisiert¹³⁴:

- (1) das sich an Normen orientierende System
- (2) das zu Legenden tendierende System
- (3) das marktorientierte System
- (4) das rebellierende System

Im ersten System (1) stehen die Großgrundbesitzer im Vordergrund, die der staatlichen Ideologie entsprechende Repertoires bevorzugen. Beispielsweise wird im Stück Pipaji 琵琶記 (Die Geschichte des Musikinstruments Pipa)¹³⁵ die Familie eines einfachen Bürgers zugunsten des Vaterlandes verraten und geopfert: Der junge Mann Cai Bojie 蔡伯喈 wurde von seinen Eltern zur chinesischen Beamtenprüfung geschickt. Kaum hatte er das Bürgermädchen Zhao Wuniang 趙五娘 geheiratet, ging er fort, um sich auf sein Examen vorzubereiten. Drei Jahre lang vernachlässigte er daher seine Familie, der es mit der Zeit schlechter ging. Nachdem Cai die Prüfung als Examensbester bestanden hatte, wurde er dazu gezwungen, die Tochter des Kanzlers Niu 牛 zu heiraten. Außerdem wurde ihm verboten, seine Familie zu treffen. Aus Pietät sorgte seine erste Ehefrau Zhao für ihre Schwiegereltern, aber dennoch starben die beiden in Armut. Anschließend begann Zhao mit der Suche nach ihrem Ehemann Cai. Sie sang unterwegs melancholische und rührende Lieder, die sie mit ihrem Musikinstrument Pipa begleitet, um damit Essen zu erbetteln. Schließlich fand Zhao ihren Gemahl bei der Präfektur Nius. Cai schilderte sein Dilemma zwischen der Treue zu seiner Familie und der gegenüber seinem Gebieter. Alle Protagonisten scheinen Opfer der Gesellschaft zu sein.¹³⁶

¹³³ Vgl. Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 16.

¹³⁴ Vgl. Wang, *Banxian yu zuoxi. Taiwan minjian xiqu renleixue yanjiu lunji*, S. 192.

¹³⁵ Das am Ende der Yuan-Dynastie (ab 1350) entstandene Theaterstück ‚Pipaji‘ wurde anhand der südlichen Volksgeschichte ‚Zhao Zhennü‘ (die tugendhafte Frau Zhao) von Gao Ming umgeschrieben. Im Original: 《琵琶記》是高明在元末 [...] 根據長期在民間流傳的南戲《趙貞女》改編的。

¹³⁶ Vgl. unbekannter Autor: 趙五娘 (琵琶記) Zhao Wuniang (Die Geschichte des Musikinstruments Pipa). In: *huaxiawang*. <http://big5.huaxia.com/wh/jjjc/gs/30737.html>. 19.07.2003, Zugriff: 11.03.2013.

„Soll die kaiserliche Macht sichtbare Fesseln symbolisieren, kann Feudalismus eben als unsichtbares Joch bezeichnet werden: die Autorität des Kaisers, die feudale Norm, die öffentliche Meinung, der Kulturwert sowie die Gesellschaft. All diese Beschränkungen machen Cai Bojie und Prinzessin Niu zu schwächlichen und ängstlichen Charakteren. Obwohl sie sich mit Wut und Schmerzen dagegen gewehrt haben, wurden sie vom ‚Schicksal‘ bestimmt. Die für perfekt und tugendhaft gehaltene Zhao, die in der Geschichte gute Miene zum bösen Spiel macht und unterwürfig um Erbarmen fleht, spiegelt ein hohes Maß an Minderwertigkeit der Nation wider. Trotzdem ist die Nation exzellent und wach. Cai versucht, wie die Bevölkerung, gegen die Despotie zu kämpfen. Ohnehin wollte er trotz des Wunsches seiner Eltern die staatliche Prüfung ablehnen und aus moralischen Gründen auf die glänzende Beamtenkarriere samt dem gesellschaftlichen Aufstieg verzichten [...] All diese Motive verweisen auf die Hoffnung der Nation.“¹³⁷

Die Aussage des Autors in diesem Zitat ist widersprüchlich und drückt eine Polarisierung zwischen Unter- und Überlegenheit des Volkes aus. Dieser Riss löst die Persönlichkeiten aller Figuren auf. Die Protagonisten werden in dem Stück nicht als Individuen, sondern als Kollektivbild der Nation betrachtet. Darüber hinaus ist die Grenze zwischen Tragödie und Komödie verschwommen. Das Publikum erfährt im Laufe des Elends ein ‚glückliches‘ Ende: Cai kehrt mit Zhao nach Hause zurück und betrauert drei Jahre lang den Tod seiner Eltern. Merkwürdigerweise verlässt Prinzessin Niu ihren Vater und folgt ihrem Gatten und seiner offiziellen Ehefrau, um die Totenwache ihrer Schwiegereltern zu halten, denn sie möchte in der Gesellschaft trotz ihrer Abstammung lieber den Status einer Konkubine einnehmen¹³⁸. Pietät, Tugend und Widerspruch sind in der Geschichte miteinander verwoben. Die Geschichte endet damit, dass sich die drei Hauptfiguren zusammenfinden. Allerdings sind diese eher eindimensional und verfremdet als authentisch und menschlich¹³⁹.

Ein derartiges Repertoire erhöht den Wert des Nationalismus und erhält dadurch das fehlerhafte Verhalten der Figuren aufrecht. Obwohl das Publikum mit den Figuren sympathisiert, vermittelt das Theaterstück dem Publikum in Form einer Warnung und

¹³⁷ Unbekannter Autor: 琵琶记 (Die Geschichte des Musikinstruments Pipa). In: *Baidu*. <http://baike.baidu.com/view/417276.htm>. 2013, Zugriff: 11.03.2013. Im Original: 如果说皇权是有形的锁链,那么封建道德观念则是无形的枷锁。皇权、封建意识、舆论、文化观念、社会环境,这一切的一切,造成了蔡伯喈、牛小姐的软弱与卑怯,但他们毕竟是反抗过的,有愤懑,有痛苦的呻吟。然而,强大的封建势力决定着他们的悲剧命运,其中也包括美好的赵五娘。这就造成了逆来顺受,忍受中求得生存等我们民族性格中的劣质。毕竟这是一个优秀的,觉醒的民族,每一个人都在本能地做着打碎镣铐的奋争,蔡伯喈的辞试、辞婚、辞官 [...] 他们的行为是一个有为民族的象征。Hier hält die Verfasserin der Diplomarbeit Folgendes für problematisch: Einerseits wird die Schwäche des Volkes enthüllt, während andererseits der Nationalismus überbetont wird.

¹³⁸ Vgl. He, Qifang 何其芳: 《琵琶记》的评价问题 (Die auseinandersetzen Problematisierung des Werkes ‚Pipaji‘). In: *中国文学网.中国社会科学院文学研究所* (Die Website der Chinesischen Literatur. Chinesische Fakultät für Soziologie – Institut für Literaturwissenschaft). <http://www.literature.org.cn/Article.aspx?id=5010>. N. v., Zugriff: 01.04.2013.

¹³⁹ Ebd.

durch den Aufbau einer Illusion die Idee der absoluten Treueleistung an das Land. Die Motive der Hauptfigur Cai Bojie werden nicht vom Ich, sondern von der Staats- und Gesellschaftsnorm angetrieben. Sobald er der nationalen Ideologie folgt, werden seine Fehler vom Staat toleriert und er wird begnadigt. Hier enthält diese Art des Repertoires ein unterdrückendes Merkmal und besetzt 80% des gesamten Theaterstücks des xiqu¹⁴⁰. Da klassische und historische Stücke eine bestimmte Form aufweisen und den Zuschauern der Ablauf und das Ende der Geschichte bekannt sind, legt das Publikum keinen Wert auf den Inhalt des Repertoires, sondern auf die Schauspielkunst, die sich aus Körperhaltung, Gesang- und Schminktechnik sowie der Kostümierung der Darsteller zusammensetzt¹⁴¹. Das kritische Denken des Publikums wird durch die Ästhetik des traditionellen/ethnischen Schauspiels unterbunden.

Im zweiten System (2) ist die staatliche Norm zwar immer noch vorhanden, allerdings kommt eine neue Mischung aus ansprechenden und legendären Geschichten zum Vorschein. Diese sogenannte ‚Neue Legende‘ (xin chuanqi 新傳奇) zieht vor allem die mittlere und die untere Grundherrenschicht sowie die Intellektuellen an. Obwohl eine solche Erzählform nicht nachvollziehbar ist, erweitert sie die dramaturgischen Möglichkeiten der konservativen und einheitlichen Geschichten. Der Inhalt wird in erster Linie durch die Magie der Unsterblichen und die Versetzung in eine Fantasiewelt absurd dargestellt. So wird beispielsweise der sagenhaften Heldenfigur, dem Präfekten Bao Zheng (999-1062), eine große Menge an Pseudogeschichten gewidmet, die davon handeln, dass einfache Bürger Gerechtigkeit erfahren.¹⁴²

Im Stück ‚Baogongan de dapengniao 包公案的大鵬鳥 (Baogongs Fall des sagenhaften Vogels)‘ gelingt es dem Protagonisten Bao Gong, sowohl den Himmel als auch die Hölle zu erreichen: Der des Zauberns mächtige Vogel dapengniao verwandelt sich in den Lehnsherrn Song Renzhong 宋仁宗 und verursacht Unruhen im kaiserlichen Palast. Bao Gong wird beauftragt, den Kobold zu verjagen. Mithilfe verschiedener Götter, einschließlich Nezha, Yang-Jian und Guanyin¹⁴³, wird der Dämon gefangen und durch

¹⁴⁰ Vgl. Wang, *Banxian yu zuoxi. Taiwan minjian xiqu renleixue yanjiu lunji*, S. 190; Shi, Shuqing 施叔青, 1981, S. 23-24.

¹⁴¹ Ebd., S. 194.

¹⁴² Unbekannter Autor: Bao Zheng. In: *MDBG Chinesisch-Deutsches Wörterbuch*. <http://www.mdbg.net/handedict/chindict.php?page=worddict&wdrst=0&wdqb=+%E5%8C%85%E6%8B%AF>, N. v., Zugriff: 14.03.2013; Zhang Xiqing 张希清: 历史上的包公 (Der historische Präfekt Bao Gong). In: *Center for Research on Ancient Chinese History. Peking University*. <http://www.zggds.pku.edu.cn/004/001/045.htm>. N. v., Zugriff: 14.03.2013. Bei Bao Gong 包公 und Bao Qing Tian 包青天 aus der Song-Dynastie handelt es sich jeweils um die ehrenvolle Anrede Bao Zhengs 包拯.

¹⁴³ Nezha 哪吒 und Yang Jian 杨戩 (Erlangshen 二郎神) gehören zu den taoistischen Göttern. Demgegenüber ist Guanyin 觀音 eine buddhistische Göttin. In der chinesischen Religion gelten Konfuzianismus, Buddhismus und

Reinkarnation zum Patrioten Yue Fei (1103-1142)¹⁴⁴. Hierbei geht es um eine irrationale und willkürliche Handlung in Verbindung mit Geschichte und Religion. In Wirklichkeit dürften Bao Gong und Yue Fei entsprechend ihrer tatsächlichen Lebenszeit nie aufeinandertreffen. Die bizarre Dramaturgie liegt weiterhin in der Überschreitung der Existenzebenen: Bao Gong kann als Mensch sowohl das Paradies als auch die Unterwelt betreten. Eine solche Interpretation kann erklären, wie unterschiedlich die Kenntnisse der einfachen Bürger und der Intellektuellen sind¹⁴⁵. Erstere interessieren sich für folkloristische Anekdoten, die mündlich erzählt und im Alltag verinnerlicht werden (*Enculturation*)¹⁴⁶, während Letztere sich mit historischen Schriften beschäftigen und auf die Authentizität der Geschichte achten. Durch die Verschmelzung von Wahrheit und Fiktion lässt sich die Geschichte immer wieder flexibel gestalten und neu interpretieren. Dies zählt zu den bedeutenden Merkmalen des *gezaixi*¹⁴⁷.

„Was wir berücksichtigen sollen, besteht nicht nur darin, wie Konfuzianismus in der Han-Volksgruppe funktioniert, sondern auch darin, wie diese Denklogik mit der taoistischen Philosophie interagiert, die Wert auf das Jenseits des Menschen legt, und wir achten auch darauf, wie Taoismus und Konfuzianismus aufeinander einwirken [...] Es ist eindeutig, dass es in der Darbietung des *difang xiqu* (Lokaloper) nur wenig um die absolute Kunst des Individuums geht, sondern vielmehr um die Gesellschafts- und Kultur-Dekodierung, die als Vorbild standardisiert und gezielt dargestellt wird.“¹⁴⁸

Die ersten beiden Systeme gehören zur Kategorie der Verwandtschaft, die aus bürgerlicher Familie und den Intellektuellen besteht. Nicht nur die dramaturgische Flexibilität und Freiheit sind beschränkt, sondern auch die Figuren werden verallgemeinert dargestellt. Die konkreten Charakteristika des Individuums gehen daher bei beiden Systemen durch die Hervorhebung des kulturellen und gesellschaftlichen Wertes verloren.

Das dritte System (3) ist durch die kommerzielle Verbindung des *gezaixi* mit dem folkloristischen Glauben entstanden. Geschäftsleute greifen dieses Marktpotenzial auf

Taoismus als die drei Hauptglaubensrichtungen der Bevölkerung.

¹⁴⁴ Yue Fei 岳飛 ist der patriotische Helden in der Song-Dynastie.

¹⁴⁵ Wang: *Banxian yu zuoxi. Taiwan minjian xiqu renleixue yanjiu lunji*, S. 279.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 76.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 77.

¹⁴⁸ Wang, *Banxian yu zuoxi. Taiwan minjian xiqu renleixue yanjiu lunji*, S. 192. Im Original: 我們要思考的不但是儒家的先驗的道德體系如何在漢民族心中運作，亦應考慮道家的存在與超越的理解體系，如何與儒家的體系互動。 [...] 我們已可很明顯的看出，中國民間戲曲的演出，在劇情的敷衍中，較少由個人美學基礎所表發出來的藝術形象之追求，重要的是戲曲在社會文化脈絡中，侷限於幾個明顯的歷史典範，呈現表演過程中特殊的社會文化意義。

und führen den Inhalt der Repertoires leicht ins Obszöne. Im letzten System (4) bestehen die Repertoires, im Gegensatz zu denen der Kaufleute, aus den Geschichten der gerechten Kämpfer, Götter und Dämonen, die den Aufstand der Unterschicht andeuten. Gemeinhin sind die Figuren in der Dramaturgie entweder gut oder böse. Erst in den 1980er Jahren wurden sie vertieft und erweitert.¹⁴⁹

Gemäß dieser Klassifikation befindet sich der Gründer der Ming Hwa Yuan im System der Unterschicht. Auffallend ist, dass die Art des Repertoires im System der Unterschicht volksnah ist und Mitgefühl mit den Armen zeigt. Das Publikum steht den Rollen nicht distanziert gegenüber, sondern kann sich mit ihnen identifizieren. Außerdem stellen die Rollen des nenyu 嫩魚¹⁵⁰ und des alten Bettlers laoqigai 老乞丐, zwei beliebte Rollentypen dar, bei denen die Gestik im Vordergrund steht. Das bedeutet, dass die Zuschauer mehr auf den Körper der Figur als auf den Geist des Typus achten. Dies deutet darauf hin, dass die Literatur weniger relevant ist als die Performance¹⁵¹.

1.3. Exkurs – die Berücksichtigung der sakralen Aufführung

„Veränderungen im Leben, die einen Wechsel der Zugehörigkeit zu einer Gruppe beinhalten, erfordern teils profane, teils sakrale Aktionen und Reaktionen.“¹⁵²

Beim religiösen Glauben der Nation stehen Konfuzianismus¹⁵³, Buddhismus und Taoismus im Vordergrund. Trotz der unterschiedlichen Religionen wird ein ‚harmonisches‘ Bild in ihrer Weltanschauung geschaffen, in welchem Götter, Menschen und Geister auf der gleichen Existenzebene¹⁵⁴ zusammentreffen können. Beispielsweise weisen die taoistischen Unsterblichen xian 仙, sowohl das Merkmal der Vergöttlichung als auch das des Menschseins, auf. Ein wichtiger Aspekt dieser Gestalt

¹⁴⁹ Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 185-190 und S. 216-227. Der Stückeschreiber Chen, Shengguo der Ming Hwa Yuan gewann ab 1984 viele Bühnenstück-Auszeichnungen.

¹⁵⁰ Im Chinesischen bedeutet nenyu zarter Fisch, was eine junge und hübsche Rolle symbolisiert.

¹⁵¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *THEATRE, SACRIFICE, RITUAL. Exploring Forms of Political Theatre*. 1. Auflage, Great Britain: Routledge, 2005, S. 25.

¹⁵² Hüttler, Michael: *Unternehmenstheater: vom "Theater der Unterdrückten" zum "Theater der Unternehmer"?*, S. 165. Hüttler erklärt hier die Übergangsriten Arnold Van Genneps (*Les rites de passage*, 1999).

¹⁵³ Vgl. unbekannter Autor: 天庭 (Das Paradies). In: *Baidu*. <http://baike.baidu.com/view/106911.htm>. 2013, Zugriff: 21.03.2013. Konfuzianismus ist nicht nur die Philosophie, sondern auch die Religion der Bevölkerung.

¹⁵⁴ Ebd. Genau betrachtet bestehen diese Existenzebenen aus dem Paradies, der Menschenwelt und der Geisterwelt (der Unterwelt). In der ersten Welt leben mächtige Götter sowie Unsterbliche aus drei Religionen, die ohne Schwierigkeit in die Menschenwelt und die Geisterwelt treten können, um der Macht des Paradieses (Tianting) und seiner Autorität Geltung zu verschaffen.

liegt jedoch in seiner vermittelnden Funktion zwischen Himmel und Erde¹⁵⁵. Diese Inkarnation des Übernatürlichen oder der menschenähnlichen Gottheit befriedigt durch die Vorstellung den Wunsch der Gläubigen.

Hierbei handelt es sich ebenso um eine religiöse Hierarchie. Der Himmel und die Götter sind absolut mächtig und über jeden Zweifel erhaben. Demgegenüber haben Menschen der Gottheit Hochachtung entgegenzubringen. Die Menschen beten zu den Göttern, damit ihre Wünsche erfüllt werden. Als Gegenleistung veranstalten sie anlässlich der Geburtstage taoistischer oder buddhistischer Götter religiöse Jahrmärkte, in denen gezaixi und budaixi (Puppentheater) von Tempelfestveranstaltern am häufigsten zur Vorstellung eingeladen werden.

„Jährlich, in der Nacht des yuanxiao 元宵 (der 15te Tag des Chinesischen Neujahres) wird das Datum für das Fest der Götter im Tempel Zhenlangong 鎮瀾宮 im Dorf Dajia des Landkreises Taizhong durch das Ritual zhijiao 擲茭 bestimmt. Sobald der Termin festgelegt ist, findet ein Sponsor-Wettbewerb statt, indem Gläubige die Kostenübernahme während des Tempelmarktes und der Pilgerfahrt anstreben. Nicht nur sämtliche Lebensmittel der Pilgerinnen und Pilger samt Opfertieren in Paaren (ein ganzes Schwein und eine ganze Ziege), sondern auch Theateraufführungen sollen von betroffenen Gläubigen finanziert und organisiert werden. Dieses Sponsoring wird je nach dem Anteil der Ausgaben eingestuft: Der erste touxiang 頭香, der zweite erxiang 二香 und der dritte sanxiang 三香. Diejenigen, welche die meiste Finanzierung übernehmen, dürfen vor, während und nach dem Geburtstag eines Gottes Theatervorstellungen veranstalten. Außerdem sind sie dazu verpflichtet, für die Lebendigkeit der Pilgerreise/den reibungslosen Ablauf zu sorgen. Im Gegenzug dürfen sie heilige Räucherstäbchen in die Weihrauchurne stechen. Auffallend sind auch zahlreiche rote Zettel, die neben oder auf der Bühne befestigt sind. Auf den Zetteln werden nicht nur die vollständigen Namen der Anhänger und sämtlicher Dorfbewohner notiert, sondern auch ihre Danksagung und Glückwünsche zum Geburtstag des Gottes schriftlich festgehalten. Überall in den Dörfern ist solch eine Kultstimmung spürbar.“¹⁵⁶

¹⁵⁵ Die Unsterblichen waren früher Menschen und gehören erst nach der Erfüllung eines Auftrages in der Menschenwelt zum Paradies. Siehe Fußnote 32 in dieser Diplomarbeit.

¹⁵⁶ Vgl. Wang, *Banxian yu zuoxi. Taiwan minjian xiqu renleixue yanjiu lunji*, S. 149-150. Hier handelt es sich um eine übersetzte Zusammenfassung aus der Seitenangabe; vgl. unbekannter Autor: 擲茭禮儀 (Der Brauch des zhijiao) In: 行天宮五大志業網 (Die Webseite der fünf Idealbeschäftigungen in dem Tempel Xingtiangong). http://www.ht.org.tw/religion/re7_1_2.htm. N. v., Zugriff: 21.03.2013. Zhijiao ist eine Aktivität des Orakels des Taoismus. Mit ein paar rotgefärbten, hölzernen und halbmondförmigen Gegenständen (jiao) führt man das Hellsehen durch. Zunächst liest man stumm oder leise seinen Namen, sein Alter und die Anschrift sowie persönliche Anfragen, während man jiao in Paaren zusammenklappt. Anschließend werden die beiden jiao in die Luft geworfen; diese fallen von selbst auf den Boden. In jedem Stück des jiao verfügt über eine flache und eine gewölbte Seite. Die verschiedenen Kombinationen der beiden jiao (flach-gewölbt; flach-flach; gewölbt-gewölbt) drücken jeweils positive, neutrale oder negative Feedbacks eines bestimmten Gottes aus. Beispielsweise bedeutet die Erscheinung mit einer flachen Seite eines jiao und einer gewölbten des anderen die Erlaubnis bzw. Zustimmung des Gottes zur Anfrage des Betenden. Allerdings muss man zhijiao insgesamt drei Mal durchführen und jedes Mal das gleiche Ergebnis bekommen, um hinsichtlich der Meinung des Gottes Sicherheit zu erlangen. Weiter bedeutet die Verbindung mit beiden flachen Seiten der beiden jiao

Die übliche Vorstellung der Unvergänglichkeit (banxianxi 扮仙戲) erklärt, welchen Regeln das Volk durch zahlreiche Förmlichkeiten und Verhaltensnormen unterworfen ist. Im Programm der sakralen Theatervorstellung wird zunächst ein banxianxi-Stück aufgeführt, in dem die Schauspieler dem Publikum mit günstigen Vorzeichen schmeicheln. Anschließend folgt das Hauptstück (zhengxi 正戲), dessen Repertoire von wohlhabenden Sponsoren bestimmt wird.¹⁵⁷ Die in die Rolle der Unsterblichkeit schlüpfenden Darsteller dienen als Botschafter zwischen dem Paradies (tianting) und der Menschenwelt¹⁵⁸. Der Moment, in welchem die Schauspieler das Publikum mit Reiswein und Süßigkeiten bewerfen, stellt den Höhepunkt der Veranstaltung dar.

„Das Ziel der Zeremonie und Handlungen ist es, das Individuum aus einer genau definierten Situation in eine andere, ebenso genau definierte Situation hinüberzuführen. [...] Die Vorstellung selbst, das Aufführen eines Stückes, ist jener Bereich, in dem die alltäglichen Grenzen überschritten werden – analog den Schwellenriten – und neue Welten erspielt werden. Der Teilnehmer/der Schauspieler ist nicht mehr dieselbe Person, die sie vor der Aufführung war.“¹⁵⁹

Die Zuschauer, insbesondere die Gläubigen, werden beruhigt. Die Übergangsphase der Menschen ist nicht riskant, sondern sicher. Bemerkenswert ist, dass die Vollendung und die Reinigung der menschlichen Seelen im Ritual mit der Vollendung und der Reinigung der menschlichen Seelen im Theater fast übereinstimmen. Der Unterschied liegt jedoch in der Konsequenz des Tuns/Handelns¹⁶⁰. Im Ritual realisiert der Teilnehmer einen bestimmten Zustand, während der Schauspieler im Theater diesen Zustand lediglich vortäuscht. Das bedeutet, dass der Zustand des Publikums unwiderruflich ist, wohingegen der des Darstellers reversibel ist. Banxianxi ist eine gemischte Form aus Ritual und Theater, bei der sich beide Bereiche gegenseitig überschneiden.

In der Realität verbirgt sich in einer solchen religiösen Aufführung allerdings eine große Geschäftschance:

„Obwohl die mit dem Tempelführer vereinbarte Honorarnote gering

Unsicherheit. In diesem Fall sollte man seine Anfrage erneut erklären und die Aktivität nochmals durchführen, um ein anderes Resultat zu erhalten. Die Kombination mit den beiden gewölbten Seiten der beiden jiao drückt ein schlechtes Omen aus und die nachgefragte Handlung sollte nach Ansicht des Gottes vermeiden werden.

¹⁵⁷ Siehe 1.2. Exkurs – über die nationalen Repertoires: System (1) und (2), S. 43f.

¹⁵⁸ Ebenfalls ist zu erwähnen, dass die Unsterblichen in verschiedenen Theaterstücken die Unterwelt betreten können.

¹⁵⁹ Hüttler, Michael: Unternehmenstheater: vom "Theater der Unterdrückten" zum "Theater der Unternehmer"?, S. 165-166. Hüttler erklärt hier die Übergangsriten Arnold Van Genneps.

¹⁶⁰ Vgl. ebd.

ist, bringt diese Art von sittlicher Darbietung den beauftragten Wandertruppen viel Geld ein, da die ganze Belohnung durch die Anhänger ihr gehören kann. Der Preis eines Stückes, wie caizishou 財子壽 (Vermögensbringer beglücken ihr langes Leben), rangiert zwischen 100 bis maximal 500 NTD. In Luodong im Landkreis Yilan, dem Entstehungsort des gezaixi, ist der Preis am höchsten.¹⁶¹

„In Taiwan befinden sich 20.000 folkloristische Tempel. Das jährliche Budget aus dem Volk für einen Tempel beträgt 80.000 NTD (ca. 2.000 Euro) und insgesamt 1.600.000.000 (ca. 40.000.000 Euro). Die Summe ist nicht wesentlich geringer als der Kulturetat eines Jahrgangs.“¹⁶²

Im Gegensatz zu dem Großgrundbesitzer Chen Chengsan, der in den 1950er Jahren durch sein Vermögen die Theatertruppe Gong Yue She am Wirken hielt, lebte die Wandertruppe Chen Mingjis hauptsächlich von unregelmäßigen Aufträgen durch Tempelvorsteher¹⁶³. Einfache Bürger gaben zwar häufig Beerdigungsaufführungen (qianwangge 牽亡歌) oder Vorstellungen von Exorzismen (tiaozhongkui 跳鍾馗) in Auftrag, wovon manche seiner Kollegen profitierten. Chen Mingji lehnte diese Art der Vorstellungen jedoch ab und forderte auch seine Familie auf, derartige Aufführungen möglichst zu vermeiden, da diese mit der Unterwelt verbundenen Aktivitäten seiner Ansicht nach ein böses Omen darstellen könnten¹⁶⁴.

¹⁶¹ Wang, *Banxian yu zuoxi. Taiwan minjian xiqu renleixue yanjiu lunji*, S. 155. Caizishou handelt von drei verschiedenen taoistischen Göttern, caixing 財星, luxing 祿星 und shouxing 壽星, die jeweils für das Vermögen, die Karriere und das Menschenleben zuständig sind; nach dem Wechselkurs aus dem Jahr 2013 sind 100 NTD ca. 2,58 Euro. 500 NTD sind ca. 12,90 Euro (wahrscheinlich pro Darsteller). Der Originaltext lautet: [...] 有些劇團與廟宇談定的戲金並不很高，但演出前信眾所請託的扮仙戲所付的酬勞則全歸戲團所有。一般而言，扮一齣財子壽酬勞在壹百元至參百元之間，亦有多至伍佰元者，目前以每齣二百元最多 [...] 羅東方面卻可至伍佰元。

¹⁶² TBSCS: 10/3 華視新聞雜誌-有故事的人:陳勝福-2. In: *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=TOYjvhGHP0M>. 17.10.2011, Zugriff: 11.01.2013, 06:30f. Im Original: 台灣民間廟會兩萬間，每年編列預算約八萬，如此一年有十六億的預算，不輸國家年度文化預算。

¹⁶³ Vgl. Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 26. Zur Blütezeit des gezaixi (in den 1920er Jahren und ab 1949) waren die Vorstellungen seiner Wandertruppe häufig in südlichen Theatern zu sehen.

¹⁶⁴ Vgl. Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 72-76. Qianwangge 牽亡歌 und tiaozhongkui 跳鍾馗 sind zwei übliche Zeremonien, in denen die Übergangsphase zwischen einem profanen und einem sakralen Ereignis überzeugend darzustellen ist. Ersteres verbindet das Leben mit dem Tod, während Letzteres die Menschen mit den Geistern verknüpft. In der ersten Darstellung tragen die Beteiligten einen mit Hanf bedeckten weißen Anzug und weiße Kapuzen. Manchmal ist auch ein weißes Stirnband zu sehen. Die ganze Gruppe hält in weißen Kleidern ihren Umzug ab und Passanten schenken ihr wegen der durch Suona und Gong erzeugten Musik und des mit dem Mikrophon verstärkten Gesanges Aufmerksamkeit. In der anderen Vorstellung geht es um den Tanz des Geist- und Dämonen-Fängers Zhong Kui 鍾馗. Diese taoistische Figur wird mit einem langen dichten Bart und in roten Kleidern dargestellt. Außerdem hat die Persönlichkeit einen grotesken Gesichtsmaskentyp und ist ein buckeliger Rollentyp. Während seiner exorzierenden und sakralen Aufführung schlägt er mit einem aus Bambus oder Stroh bestehenden Besen auf den Boden und verwendet darüber hinaus einen Schirm aus Papier. Diese ritualähnliche Vorstellung wird normalerweise nicht vor einem öffentlichen Publikum gezeigt, sondern nur den Betroffenen und Gläubigen. Außerdem muss der Zhong Kui-Darsteller samt allen Teilnehmern zahlreiche strenge Regeln einhalten; vgl. Rong, Yiyuan 榮易源: 【京劇欣賞】 (Genießen wir Jingju). In: *大紀元 epochtimes.com*. <http://www.epochtimes.com/b5/11/7/23/n3323326.htm>. 22.07.2011, Zugriff: 19.05.2013; vgl. Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998, S. 150. Diese Figur entspricht einem der fünf Rollentypen, jing 淨, der durch die Verzerrung der Menschengestalt als ‚Lebewesen‘ der anderen Welt gekennzeichnet wird. Die fünf Rollentypen sind sheng

1.4. Die seltsame Wandertruppen-Familie

„Der Unterschied zwischen dem Theater in China und dem im Westen ist enorm; der Grund liegt wahrscheinlich im System der patriarchalischen Sippen/Familien in der chinesischen Gesellschaft.“¹⁶⁵

„Der alte Führer der Ming Hwa Yuan, Chen Mingji, kann als Papst des gezaixi Taiwans gelten. Seine sieben Söhne haben seine Begabung in Verwaltung, Kunst, Regie und Bühnenstückschreiben, Musik sowie Darbietung geerbt. Gemeinsam entsteht ein ordentlicher Familienbetrieb, in dem Alt und Neu zusammentreffen.“¹⁶⁶

Der Impresario der Wandertruppe gründete im Laufe seines Lebens auch eine große Familie mit sechs Ehefrauen. Allerdings lebten tatsächlich nur die zweite und die fünfte Frau über längere Zeit mit Chen Mingji zusammen und haben mit ihm gemeinsam sieben Jungen und vier Mädchen großgezogen¹⁶⁷. Das harte Leben wird durch folgende Aussage nachvollziehbar: „Andere Familien bekommen dreimal täglich Reis zum Verzehren. In unserer Familie haben wir drei Tage lang keinen Reis zum Essen.“¹⁶⁸ So schildert es sein dritter Sohn Chen Shengfu. Dennoch war der Familienvater mit vielen Menschen befreundet und sehr hilfsbereit, weshalb seine Familie von seinen Verehrer häufig mit Lebensmitteln beschenkt wurde. In guten wie in schlechten Zeiten konnte er mit gutem Beispiel vorangehen. Dies erklärt, warum die Wandertruppe durch Familiensolidarität überleben und aufsteigen konnte. Im Jahr 1994 zeichnete die UNESCO die Familie als eine besondere Sippe aus, in der sich sämtliche Familienmitglieder mit gezaixi beschäftigen¹⁶⁹.

„Im Vergleich mit den sozialistischen Regionen und den demokratischen Staaten, in denen der kommerzielle künstlerische

生, dan 旦, jing 淨, mo 末, chou 丑.

¹⁶⁵ Li, Shunhua 李舜华: 从祭祀到演剧、从乡村到城镇. 田仲一成的中国演剧史研究 (Vom Ritual zur Aufführung, vom Dorf in die Stadt. Die Forschung der chinesischen Vorführung von Tanaka Issei). In: *guoxue. 戏曲研究* (Die Forschung des xiqu). <http://www.guoxue.com/xqyj/xqlt/yjsyj.htm>. 14.04.2001, Zugriff: 15.03.2013. Im Original: 中国的祭祀与戏剧, 与西方种种有着极大的差异; 而村社—宗族制度的存在可能正是解释这一差异的关键。

¹⁶⁶ Huang: 明華園的兄弟們 (Die Brüder der Ming Hwa Yuan). In: *Zushiye de nü'er. Sun Cuifeng de gushi*, S. 243-245, hier S. 243. Der Originaltext lautet: 明華園老團主陳明吉可以說是台灣歌仔劇界的教父, 教父旗下有七個兒子, 各自得到老爹一部份的真傳, 各具行政、編導、美術、音樂和表演長才, 共同堆疊出一個有實力、老而彌新的劇團。

¹⁶⁷ Siehe Bildteile Bild 22 S. 121; vgl. Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S.156. Die erste, dritte und vierte sowie sechste Ehefrau Chen Mingjis wurde entweder gezwungen, ihn zu verlassen oder verließen ihn aufgrund seiner niedrigen gesellschaftlichen Stellung.

¹⁶⁸ TBSCTS: 10/3 華視新聞雜誌 – 有故事的人: 陳勝福 – 1. In: *YouTube*, http://www.youtube.com/watch?v=A1_IbNJEc4. 17.10.2011, Zugriff: 11.01.2013, 05:54f. Der Originaltext lautet: 人家是三餐吃白米飯, 我們家三天看不到白米飯。

¹⁶⁹ Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 226.

Mechanismus bereits entstanden ist, besitzt Taiwan durch verschiedene politische Mächte seine Besonderheiten. In dem Zeitraum, in dem jingju vom Staat geschützt wurde und die übrigen Opernarten verachtet wurden, wird Ming Hwa Yuan als die eigentümliche Blüte des gezaixi gekennzeichnet. Ihre Überlebensgeschichte gilt mitunter als Wunder Taiwans.¹⁷⁰

„Im Hinblick auf die Tradition chinesischer Kunstfertigkeit, in der der Sohn den Betrieb seines Vaters erbt, ist die Geschichte der Ming Hwa Yuan gewöhnlich. Jedoch liegt die Besonderheit im starken Engagement der ganzen Familie in der Gegenwart. Diese, aus mehr als 60 Familienmitgliedern bestehende Sippe, ist eine Organisation, die eng mit der Ehre und dem Ruf des Clans verbunden ist.“¹⁷¹

1.5. Primitive Technik auf der Bühne und Gangstertum im Publikumsraum

Während der japanischen Kolonialregierung (1895-1945) führte Chen Mingji sehr viele Innovationen ein. Als Führer der Ming Hwa Yuan war er für alles, was Finanzierung, Verwaltung und Aufführung betraf, zuständig. Viele neue Ideen zu den Themen Bühnenbild, Bühnentechnik und Schauspiel wurden von ihm erarbeitet und realisiert. Diese Änderungen oder die Umsetzung neuer Ideen hängen insbesondere mit der Beliebtheit der Wandertruppe zusammen. Damals versuchten Wandertruppen des xiqu, in der kommerzialisierten Gesellschaft möglichst viel Publikum anzuziehen. So war beispielsweise das auf Stoff gemalte Panorama-Bühnenbild, das durch Handantrieb läuft, in jeder Wandertruppe bereits vorhanden. Chen setzte außerdem mit Seilen angebundene und in der Luft schwebende Akrobaten ein, um Originalität für seine Darstellung zu gewährleisten¹⁷². Die Szene, in der der Kaiser Yongzheng¹⁷³ die ‚fliegende‘ Kämpferin Hongshanzi (Roter Fächer) jagt, wurde regional weit bekannt und eroberte sogar die östliche Hafenstadt Hualian, in dem normalerweise der Stammschauspieler Xiao Xiulai¹⁷⁴

¹⁷⁰ Ebd., S. 2-3. Im Original: 相較於社會主義地區，及已形成商業藝術機制的先進民主國家，歷經政權更迭的臺灣，在獨裁京劇，未給其他戲曲種一坏土壤的環境下，能自行開出明華園這朵奇葩異卉，不假他人之手，不可不謂是「臺灣奇蹟」。

¹⁷¹ Ebd. Der Originaltext lautet: 明華園的歷史，以中國傳統技藝向為子承父業的角度，毫不為奇，但在邁向廿一世紀的今天，能找到一個持續傳承三代以上的戲曲家庭，且一家老小六十多人全心投入，視其興衰榮辱為己任，恐怕是絕無僅有的了。

¹⁷² Vgl. Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 30.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 33. Yongzheng 雍正 (1678 – 1735) war ein Kaiser der Qing-Dynastie.

¹⁷⁴ Liu Meifang 劉美芳：蕭守梨 Xiao Shouli. In: *Encyclopedia of Taiwan. Ministry of Culture*. <http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=21027>. 31.03.2010, Zugriff: 28.04.2013. Xiao Xiulai 蕭秀來 hieß auch Xiao Shouli 蕭守梨 (1904-1997). Der Name ‚Shouli‘, der ihm von seinem Vater gegeben wurde, drückt den Wunsch nach einer Weitergabe der xiqu-Gattung ‚liyuan 梨園‘ (Birmengarten) aus. Er kam 1921 mit der chinesischen

dominierte. Beim Thema Bühnentechnik ist auch auf die Beleuchtung und die Musikanlage einzugehen: Um vielfältige Lichteffekt zu erzeugen, verpackte Chen Mingji Glühbirnen in buntes Papier oder bestrich sie mit verschiedenen Farben. Für die Verstärkeranlage stellte er Wasserkrüge unter die Bühne, damit Schallwellen durch das Wasser weithin übertragen werden konnten.¹⁷⁵ Umfangreiche kreative und technische Tricks gehören zu den unerlässlichen Komponenten und zur Tradition des gezaixi. Ebenso war es üblich, ein Repertoire zu verlängern und einen versprochenen Trick zu verzögern. Dies lag darin begründet, dass sich Chen im Rahmen der Bühnentechnik noch auf der Suche nach einer geeigneten Realisierungsmöglichkeit befand. Beispielsweise hatte er dem Publikum eine spektakuläre Szene versprochen, in der aneinander gekettete Schiffe in Brand gesetzt wurden. Jedoch ließ er die Zuschauer drei Tage lang warten, bis das Spektakel tatsächlich realisiert werden konnte. Die Schiffe wurden dabei aus einfachem Karton gebastelt. Dennoch empfand er es als schwierig, den Welleneffekt des Meeres nachzuahmen. Die Idee für die sich bewegenden Wellen entstand jedoch aus dem Ölstangengebäck (youtiao 油條), das vom Frühstückshändler verkauft wurde. Dieses Gebäck dreht und wendet sich im heißen Öl rasch um seine eigene Achse. Die schnelle Bewegung der langen Gebäckstücke erzeugt eine visuelle Täuschung, die der Bewegung von Wellen ähnelt. Der Regisseur stellte daher eine Vielzahl langer, zopfförmiger Requisiten her, legte sie in Schichten und ließ sie sich um ihre eigenen Achsen drehen. So konnten in dieser Szene Wellen nachgebildet werden. Obwohl die Schiffe wirklich in Brand gesetzt wurden, fing nur eine einzige Stelle der Requisiten Feuer. Die brennende Schiff-Pappe wurde auf der Bühne von der einen Seite zur anderen gezeigt und das Feuer wurde danach sofort gelöscht. Infolgedessen konnte dieses Material immer wieder

Wandertruppe Jiusaiyue 舊賽樂 nach Taiwan und blieb seitdem dort. Im Jahr 1923 wechselte er zu einer Wandertruppe, die sowohl gezaixi als auch waijiangxi 外江戲 (jingju) darbot. 1931 wurde er zur leitenden Person in der Theatertruppe des Theaters Xinwutai (siehe Fußnote 70 und entsprechender Text in dieser Diplomarbeit) und mit seiner Rolle Sun Wukong 孫悟空 (Affenkönig) bekannt (siehe Fußnote 126 und entsprechendes Zitat in dieser Diplomarbeit). Der Besitzer des Theaters Gu Xianrong 辜顯榮, der damals die Freundschaft japanischer Regierungsbeamten suchte, hatte einen Stiefsohn, Yang Han 楊蚶, der zu dieser Zeit ein bekannter Rüpel und zugleich Xiaos Wandertruppenchef war. Im Jahr 1936 verließ Xiao das Theater und gründete seine eigene Wandertruppe Wu Sheng She 武勝社; unbekannter Autor: { 流水 }、戲狀元、京劇 (Liushui-Melodie, der xiqu-Meister und jingju). <http://www.wretch.cc/blog/qrwjhol2679/12468181>. In: 無名小站 *wretch* (anonymes Blog). N. v., Zugriff: 28.04.2013. Als xizhuangyuan 戲狀元 (der xiqu-/gezaixi-Meister) beherrschte Xiao acht Rollen bzw. Musikinstrumente: die act Rollentypen xiaosheng 小生, wusheng 武生, laosheng 老生, dan 旦, sanhua 三花 (d.h. choujiao 丑角), dahua 大花 (d.h. jingjiao 淨角) und mehrere Musikinstrumente, wie die kleine Trommel bangu 板鼓, die aus Rindsleder und Birkenholz besteht, und die Fiedel kezaixian 殼仔弦, die aus Kokosnussschale hergestellt wird. Im Original: 所謂「戲狀元」，必須「八張椅子坐透透」，包含前場的小生、武生、老生、旦、三花、大花，後場的頭手鼓（板鼓）、頭手弦（殼仔弦），需樣樣精通。

¹⁷⁵ Vgl. Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 32.

verwendet werden¹⁷⁶. Zu dieser Zeit standen in der gezaixi-Technik vor allem ökonomische Aspekte im Vordergrund.

In den 1920er bis 1960er Jahren genoss gezaixi eine große Popularität¹⁷⁷, die allerdings auch zur Schädigung seines Rufs führte. So fanden nicht selten bewaffnete Auseinandersetzungen zwischen dem Publikum und der Wandertruppe statt. Die Erinnerung des Meisters des xiqu, Xiao Xiulai 蕭秀來, erklärt, wie seine eigene Wandertruppe damals überlebte:

„In der traditionellen Gesellschaft musste eine gezaixi-Wandertruppe die Lokalfamilie begrüßen und vor ihnen Respekt zeigen, um Unruhe während ihrer Aufführungen zu vermeiden. Der Songshan-Bezirk der Hauptstadt Taipei ist ohnehin ein Ort (Die Höhle der Mafia), an dem sich keine fremden Wandertruppen trauten, Stücke aufzuführen.

Der Bezirk gehörte auch zum Theater Xinwutai. Dort wagt keine Wandertruppe, auf der dortigen Bühne aufzutreten und Geschäfte zu machen.

Alle spielten Rüpel und besuchten Aufführungen gratis. Die Eintrittskarten des Theaters waren ausgebucht, trotzdem bekam die Wandertruppe kein Geld.

In Songshan führten wir (Wu Sheng She 武勝社) Stücke auf. Täglich waren die Theater mit Zuschauern gefüllt. Wir bekamen aber keinen Pfennig. Alle Zuschauer behaupteten, dass sie ‚Rowdies‘ seien. Diejenigen, die Ackerland bebauen, Reis und Ähren mähen oder mit dem Brennofen arbeiten, sind alle ‚Raufbolde‘, wie die Ackerlandbau-Bande, die Brennofen-Bande, die Fischfangen-Bande... usw. Egal, ob sie Rowdies oder einfache Bürger waren, später hatten alle Zuschauer Eintrittskarten bezahlen müssen. Natürlich kam es jedes Mal zu Raufereien. Ich holte dann zahlreiche Hooligans aus Xinzhu hierher, um mir zu helfen. In meiner Wandertruppe gab es einen Meister aus der südchinesischen Stadt Fuzhou, der alleine 20 bis 30 Leute besiegen konnte.“¹⁷⁸

¹⁷⁶ Vgl. Qiu, Ming Hua Yuan xiju shijia, S. 30-31.

¹⁷⁷ Vgl. unbekannter Autor: {流水}、戲狀元、京劇. <http://www.wretch.cc/blog/qwrwhjol2679/12468181>. In: 無名小站 wretch (anonymes Blog). N. v., Zugriff: 28.04.2013.

¹⁷⁸ Wu, Shaomi 吳紹蜜/Wang Peidi 王佩迪: 蕭守梨生命史 (Die Lebensgeschichte von Xiao Xiulai). Taipei: National Center for Traditional Arts: Taipei, 1999, S. 30. In diesem Zitat ist ein Interview mit dem Darsteller Xiao Xiulai enthalten. Die kursiven Absätze stammen aus Xiaos Aussagen. Der Originaltext lautet: 傳統社會中，每到一個地方演戲，都得「落車頭探聽」，然後「拜碼頭」，對黑勢力表示尊重和禮遇，以期黑勢力不會成為演戲的阻力。松山地方本來就是其他戲團不敢去演的「鱸鰻窟」：『松山戲臺也是新舞臺的。不過松山的戲臺沒有戲團敢去演，因為松山是「鱸鰻窟」。』大家競相耍流氓看霸王戲，戲院觀眾客滿，卻收不到錢：『我們在松山演，觀眾天天滿台，卻收不到錢，因為大家都說自己是鱸鰻。種田的，割稻的，燒窯的都是鱸鰻，什麼「種田幫」、「燒窯幫」、「抓魚幫」... 等等，紛紛要看霸王戲。所以後來戲臺不論黑白統統要收門票，結果自然就打了起來。我就調一堆新竹的鱸鰻上來幫忙，... 我的戲班中有一個福州師，一個人可以抵二三十個人。』

Zwei äußerst ‚lebendige Darstellungen‘ entstanden in dieser Zeit sowohl auf der Bühne als auch im Publikumsraum. Während Schauspieler gerechte Rollentypen darstellen und an das Publikum das Signal der Gerechtigkeit übertragen, spielen die Zuschauer Rüpel und stellen die Ungerechtigkeit dar. Ein solches Theater führt insbesondere zu einer interessanten Dramaturgie, die im Zuschauerraum stattfindet. Das Schauspiel eines Bauern kann beispielsweise als Ventil seines Alltags betrachtet werden. Durch eine mögliche Schwellenphase¹⁷⁹, in der seine gesellschaftliche Identität vom Bauern zu einem Hooligan transformiert wird, kann die Unzufriedenheit der Unterschicht beruhigt werden. Dies zeigt im Gegensatz zur klassischen Dramaturgie des xiqu eine Entfaltung der dramaturgischen Dimension.

„Das Überleben oder das Untergehen einer professionellen Wandertruppe hängt mit der Mafia zusammen. Paradoxe Weise hätte die Wandertruppe Wu Sheng She kaum weiterleben oder sogar vorangeschritten können, wenn ihr Besitzer Xiao Xiulai keine Unterstützung von der besonderen Organisation bekommen hätte. Er hatte ‚Gewalt gegen Gewalt‘ anwenden müssen, um seine Interessen zu beschützen. Diese Wandertruppe sollte nicht die einzige sein, die in die Aktivitäten lokaler ‚Geheimbünde‘ verwickelt war. Das ist ein übliches Problem der traditionellen gezaixi-Wandertruppen. Das gesellschaftliche Bild des gezaixi lässt sich auch mit dem der Schurkerei assoziieren. Gezaixi wurde deshalb häufig ausgeschlossen und wenig weiterentwickelt.“¹⁸⁰

1.6. Vieles in einem – Überschreitung der Rollentypen und der Repertoires

Auf die Machtübernahme durch die KMT-Regierung (1949) folgte die Blütezeit des gezaixi. Chen gelang wieder der Einsatz der Travestierrolle (xiaosheng-Darstellerin¹⁸¹), die später zum üblichen Merkmal des gezaixi wurde. In den späten 1940er Jahren konnten nur Männer den männlichen Typus xiaosheng spielen und die Rolle der xiaodan-Darstellerin erhielten meistens die jungen Frauen der Wandertruppe. Der Gründer ließ nunmehr Frauen in die Männerrolle xiaosheng schlüpfen. Dies war beim Publikum sehr beliebt¹⁸².

¹⁷⁹ Es bezieht sich auf die Übergangsriten Arnold Van Genneps (Les rites de passage, 1999).

¹⁸⁰ Ebd., S. 29. Im Original: 職業性歌仔戲團的生存，與黑社會脫離不了關係，應該不是武勝社碰到的孤例，而是傳統歌仔戲團普遍存在的問題。這問題當然相當的影響歌仔戲的社會形象，容易讓人把「戲子」與「江湖人」劃上等號，歌仔戲因而容易被排斥，影響到歌仔戲的正常發展。但是，話說回來，以蕭秀來的「武勝社劇團」而言，他如果無法「以暴易暴」維護戲團的利益，武勝社根本無法存在，更談不到歌仔戲的發展了。

¹⁸¹ Die Frau stellt einen jungen Mann dar.

¹⁸² Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 47-48.

„Sheng-Darstellerinnen oder dan-Darsteller zeigen beide ein symbolisiertes und künstlerisches Bild, das sowohl weibliche als auch männliche Elemente enthält. Der Forscher Li Xianglin 李祥林, der mit der Recherche zum Thema des Verhältnisses zwischen Gender und xiqu bekannt ist, weist unter dem anthropologischen Aspekt darauf hin, dass die Mischung der Weiblichkeit und der Männlichkeit in einem Menschenkörper oder in der Seele der Menschen ein ursprüngliches Kulturmodell der Menschheit sei:

*Die Kombination von Yin und Yang gehört ohnehin zu den primitiven Kulturmodellen, die sehr alt und mächtig sind. Aus der Sicht des Geschlechts analysieren wir dieses zauberhafte Modell und finden eine Metapher in der Kulturanthropologie. Diese deutet den Wunsch nach einer harmonischen Beziehung zwischen Frau und Mann an, die in der Gesellschaft entgegengesetzt und feindlich ist. Solch ein romantisches Ideal liegt im Unterbewusstsein des Menschen.*¹⁸³

Diese heterosexuelle Inkarnation bietet einerseits Frauen in der konservativen Gesellschaft einen Zugang, in der diese positive Gefühle beim Einnehmen von Männerrollen zulassen dürfen. Andererseits eröffnet sich ein Zwischenraum, in dem Freundschaft und Sex zwischen Lesben ermöglicht werden kann. Das Verhältnis zwischen Darstellerin und Zuschauerin funktioniert nicht nur auf der wirtschaftlichen, sondern auch auf der sozialen Ebene. Die Erscheinungsanalyse der Travestierolle des gezaixi reicht jedoch nicht für das Verständnis dieser Figur aus. Vielmehr wird die Travestierolle (kunsheng 坤生¹⁸⁴) durch die Beziehung zwischen Schauspielerinnen und Verehrer in allen Facetten entfaltet.¹⁸⁵ Aufgrund der Entstehung des kunsheng lässt sich gezaixi von anderen xiqu wie jingju unterscheiden.

Ein weiterer Schwerpunkt liegt in den besonderen Fähigkeiten der verschiedenen Rollen der Ming Hwa Yuan-Wandertruppe. Beispielsweise hatte sich Chen Mingji als Führer und zugleich Schauspieler auf sheng-Rollentypen, wie xiaosheng des gaojia 高甲小生, xiaosheng des gezaixi 歌仔戲小生 und laosheng des gezaixi 歌仔戲老生, spezialisiert.

¹⁸³ Hong Qiongfang 洪瓊芳: 歌仔戲坤生性別與表演文化之研究 Gender and Performance Culture of Male Impersonators in the Taiwanese Opera. Diss. National Central University, Department of Chinese Literature 2010, S. 239. Der Originaltext lautet: 不論是坤生或乾旦, 展現的都是一種符號化的陰陽共體藝術形象, 以研究性別和戲曲關係著稱的李祥林, 他從文化人類學的角度去思考, 認為陰陽共體本就是人類的文化原型之一: 「陰陽共體」本是人類歷史上起源極古老又影響極深遠的文化原型之一。從性別視角去剖析這個以超凡神力為特徵的原型, 可知它是一個深刻的文化人類學隱喻, 其中托寄著性別對立社會中那對性別和諧關係充滿浪漫和理想色彩的潛意識企盼。Der kursive Absatz stammt aus Li Xianglin. Li Xianglin: 性別文化視野中的東方戲曲 (Ostasiatisches xiqu im Hinblick auf die Kulturwissenschaft des Geschlechts). Hongkong: xianggang tianma tushu, 2001.

¹⁸⁴ Kunsheng 坤生 bedeutet sheng-Darstellerin. Qiandan 乾旦 bedeutet dan-Darsteller. Die beiden Travestierollen sind in gezaixi üblich. Die Kostümierung vieler sheng-Rollentypen des gezaixi ähnelt insbesondere derjenigen der japanischen traditionellen Travestierollen der Takarazuka-Revue (宝塚歌劇団).

¹⁸⁵ Vgl. Xiao, Lingling 蕭玲玲: 她是我的「朋友」 – 台灣歌仔戲觀眾的友誼政治. She is my "friend" – The politics of friendship in Taiwanese opera. In: *Cultural Studies Monthly*. Vol. 23. http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/oldjournal/23/journal_park154.htm. 15.01.2003, Zugriff: 11.05.2013. (Übertragen aus National Tsing Hua University. Institut of Sociology.)

Außerdem erlernte er wegen des Mangels an Schauspielern in der Wandertruppe die dahua-Rolle des gezaixi 歌仔戲大花. Trotz der Übereinstimmung des xiaosheng-Rollentyps des xiqu wird beispielsweise diese Figur des gaojia anders akzentuiert als die des gezaixi. Die xiaosheng-Figur des gaojia legt besonderen Wert auf die Körperhaltung des Schauspielers.

„Die Schritte des xiaosheng ‚shengzaibu 生仔步‘ ähneln denen der Marionette, wie tijiao 提腳 (Fußheben), dunjiao 頓腳 (Fußhalten), sanbudian 三步顛 (Drei-Schrittrütteln) und doubu 抖步 (Schrittbibbern) usw. [...] Sie/Er schlenkert zwei Arme mit flachen Schultern und sich leicht bewegendem Kopf und sieht nach vorne. Begleitet von kräftiger Musik und zum Takt der Trommel stellt man die Figur dar. [...] Diese Schritte sind mal rasch, mal langsam und gelenkig zugleich. Sowohl Auftritt als auch Körperhaltung sind wechselhaft und vielfältig. In dem Gesichtsausdruck zeigt die Figur Besorgnis und Hast. Des Weiteren achtet man während der Darbietung der Rollentypen auf die Harmonisierung von Gestik und Mimik; trotz der übertriebenen Darbietung der Rolle verliert der Darsteller keine Authentizität der Menschlichkeit, d.i. eine Gratwanderung zwischen Fiktion und Realität. Vor allem hängt das Agieren des Schauspielers von der jeweiligen Handlung und Persönlichkeit ab.“¹⁸⁶

Dagegen hebt der xiaosheng-Rollentyp des gezaixi nicht nur die Gestik der Darstellerin¹⁸⁷, sondern auch den Glanz ihrer Augen hervor.

„Der Schlüssel zur Darstellung der gezaixi-Hauptfiguren (xiaosheng und xiaodan) liegt in der Handhaltung der Akteurinnen, in der die Figuren mit Anmut Fächer entfalten (zhanshanhua 展扇花). Vor allem spielt das Liebäugeln (shimujian 駛目箭 oder songqiupo 送秋波)¹⁸⁸ der beiden Rollentypen eine große Rolle. Hieraus wird folgender Spruch abgeleitet: Die Augenwinkel der xiaosheng- und xiaodan-Darstellerinnen sind ‚mit Stromkabeln verbunden‘. (Die Schauspieler üben eine erotische Anziehung auf die Zuschauer aus.)

¹⁸⁶ National Center for Traditional Arts: 兩岸高甲戲研討會論文集 (Forschungskonferenz mit Beiträgen zum Thema gaojiayi auf beiden Seiten der Taiwanstraße). Taipei: National Center for Traditional Arts, 2003. Es handelt sich um den speziellen Rollentyp ‚gaojia xiaosheng‘. Im Original: 小生科步中頗其特點的是“生仔步”，其表演帶有提線木偶戲的步法，“提腳”、“頓足”、“三步顛”及“抖步”等 [...] 兩臂平肩，左右搖擺，頭部微動，眼視前方，在濃烈的音樂伴奏和文鼓一節拍下表演行走動作。[...] “生仔走”的步法時急時緩，曲直伸縮，台位變幻大，身段形式多，神顯焦慮之色，一副匆匆之狀，表演時注重形神融洽，雖誇張而不失真實，若即若離，皆以情節與人物為基準。

¹⁸⁷ Gegen Ende der 1940er Jahre wurden xiaosheng-Darsteller des gezaixi allmählich durch Darstellerinnen ersetzt. Heutzutage ist ein xiaosheng-Darsteller in gezaixi nicht mehr zu sehen. Bei gezaixi ist deshalb von einer Dominanz weiblicher Hauptfiguren die Rede.

¹⁸⁸ Die folgenden sprachlichen Ausdrücke, wie zhanshanhua, shimujian oder songqiupo sind bildlich und figurativ. Der erste stellt die Handbewegung mit einem Fächer dar, der ähnlich wie eine Blume von der xiaosheng-/xiaodan-Darstellerin aufgemacht wird; der zweite beschreibt symbolisch ihre charmanten Augen als Pfeile, die in das Herz des Publikums schießen; der dritte schildert figürlich ihre leuchtenden und reinen Augen, die aus einem blitzblanken herbstlichen See ausgeschnitten sind. Zur Erklärung des Ausdrucks songqiubo: vgl. sanbapo 三八婆: 暗送秋波 (das heimliche Liebäugeln). <http://iask.sina.com.cn/b/6240787.html>. 05.09.2006, Zugriff: 19.05.2013.

[...] Die Kostümierung und das Makeup sind beim gezaixi sehr zeitaufwändig. Vor einer Aufführung müssen sich Darstellerinnen und Darsteller für ihre Rollen schminken. Die Farben sind sehr intensiv und kräftig, damit ihre Gesichtszüge stark hervorgehoben werden können. Auf diese Weise können die Zuschauer trotz einiger Entfernung die kostümierten Schauspielerinnen und Schauspieler und deren Mimik eindeutig erkennen. Die Gestaltung der Hauptrollen [...] ist im Vergleich zu jingju¹⁸⁹ nicht verfremdet, sondern leutselig/zugänglich [...]"¹⁹⁰

Der laosheng-Rollentyp, der hauptsächlich aus dem jingju stammt, bildete die zweite Domäne Chen Mingjis. Im Gegensatz zu der xiaosheng-Figur 小生 handelt es sich bei laosheng 老生 um eine männliche Rolle mittleren oder fortgeschrittenen Alters, die als typischer Chinese gilt und als aufrichtig und ehrlich charakterisiert wird. Außerdem wird diese Persönlichkeit hochgebildet, aber pedantisch dargestellt¹⁹¹.

„Eine laosheng-Figur trägt grundsätzlich einen langen Bart [...] Die Bewegung, das Benehmen und der Ton sowie die Miene sind sehr erhaben. Wie der xiaosheng-Rollentyp wird die Figur des laosheng je nach der gesellschaftlichen Rolle weiter unterteilt: wenlaosheng 文老生 (Beamter oder Literat), wulaosheng 武老生 (General) und wenwu laosheng 文武老生 (sowohl Intellektueller als auch Haudegen).“¹⁹²

Die weitere Einordnung dieser Persönlichkeit bezieht sich auf ihre künstlerische Fertigkeit. In der Kategorie des wenlaosheng sind entweder auf den Gesang (changgong laosheng 唱功老生) oder auf die Darbietung (zuogong laosheng 做工老生) spezialisierte Rollen zu finden. Interessanterweise galt dieser Rollentyp ursprünglich als Hauptfigur mo 末 in den Rollentypen des xiqu. Später ist jedoch der sheng-Rollentyp des gezaixi aufgrund des Einflusses des jingju zur Hauptfigur geworden; die mo-Hauptfigur hingegen

¹⁸⁹ Obwohl gezaixi von jingju stark beeinflusst wurde, zeigt es auch seine regionale Prägung. Insbesondere in der Minnan-Region gibt sich gezaixi volksnah und prächtig.

¹⁹⁰ Unbekannter Autor: 台灣傳統戲曲風華－台灣的大戲(三) (Die Prächtigkeit des traditionellen xiqu Taiwans – daxi in Taiwan Folge 3). In: 靜宜大學中文系台灣民俗文化研究室 (Providence University, Department of Chinese Literature, the Studio of folkloristic Culture of Taiwan). http://web.pu.edu.tw/~folktw/theater/theater_a08.htm. N. v., Zugriff: 11.05.2013. Im Original: 主腳的展扇花、駛目箭(送秋波) [...] 小生、小旦的表演非常注重眼神, 因此戲曲諺語有「小生小旦目尾牽電線」之說。[...] 歌仔戲裝扮頗為費時, 演員於演出前先依劇中腳色化妝抹粉, 通常極為濃豔, 其用意在於突顯五官, 誇大色彩以使遠距離之觀眾得以看清楚演員的扮相、表情。以造型而言[...] 歌仔戲與現實生活較為接近 [...].

¹⁹¹ Vgl. unbekannter Autor: 老生 laosheng. In: 互动百科 baike. <http://www.baike.com/wiki/%E4%BA%AC%E5%89%A7%E8%80%81%E7%94%9F>. N. v., Zugriff: 19.05.2013.

¹⁹² Unbekannter Autor: 歌仔戲的角色 (Die Rollen des gezaixi). In: Ministry of Education. http://content.edu.tw/primary/fellowship/tn_nt/opera/opera05/opera05.htm. N. v., Zugriff: 19.05.2013. Der Originaltext lautet: 老生的基本造型是戴鬍子 [...] 其動作、舉止、語氣和神態則相當穩重。同樣有文武之分, 稱為「文老生」、「武老生」, 如果是亦文亦武的老生, 就稱為「文武老生」。

ist im gezaixi nicht mehr vorhanden. Nun bleiben die fünf Rollentypen (sheng 生, dan 旦, jing 淨, mo 末, chou 丑) in xiqu und nur vier (sheng 生, dan 旦, jing 淨, chou 丑) im gezaixi erhalten¹⁹³.

Die dahua-Figur, die Chen Mingji ebenfalls beherrschte, ist dem Rollentyp jing zuzuordnen.

„Der Rollentyp Jing, auch hualian 花臉 (buntes Gesicht) genannt, ist männlich, robust und unbefangen und stellt Helden mit extraordinärem Charakter und ungewöhnlichen Gesichtszügen dar.“¹⁹⁴

Als Beispiel schlüpfen historischen Legende, wie Bao Gong 包公¹⁹⁵, Guan Gong 關公, Zhang Fei 張飛 oder Cao Cao 曹操¹⁹⁶ in diese Rolle. Anders als dieser Rollentyp des jingju, dessen Varianten vielfältig¹⁹⁷ sind, besteht diejenige des gezaixi nur aus dahua 大花 und erhua 二花¹⁹⁸. Darüber hinaus gehört ein derartiger Gesichtsmaskentyp nicht zu den drei Hauptfiguren des gezaixi (sheng, dan und chou) und ist im Laufe der Zeit zweitrangig geworden¹⁹⁹.

Eine weitere Beobachtung betrifft die Suche nach Repertoirestücken in den späten 40er Jahren²⁰⁰. Anders als wohlhabende Führer von gezaixi-Wandertruppen, die ihre eigenen

¹⁹³ Vgl. 群英歌仔戲實驗劇團 (Die experimentelle Wandertruppe des gezaixi-qunying): 行當介紹 (Die Vorstellung der Rollentypen). In: 群英心.&新歌仔情「群英歌仔戲實驗劇團」 (Das Herz der Elitegruppe und die Emotion des neuen gezaixi: die experimentelle Wandertruppe des gezaixi-qunying). http://tw.myblog.yahoo.com/jw!HICBIFCLERCi6fhC8kKtW_pl/article?mid=2381. 03.08.2007, Zugriff: 13.05.2013.

¹⁹⁴ Unbekannter Autor: Rollentypen der Pekingoper. In: *Cri On-line*. <http://german.cri.cn/chinaabc/chapter19/chapter190102.htm>. N. v., Zugriff: 19.05.2013.

¹⁹⁵ Siehe Fußnote 142 in dieser Diplomarbeit.

¹⁹⁶ Vgl. unbekannter Autor: 烈嶼南聲閩南劇 (Die südliche Stimme der steilen und kleinen Inseln – Theaterstücke aus der Minnan-Region). In: 台灣學校網界博覽會 (Die Internet-Messe der taiwanesischen Schule). <http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2005/sces362409/sces/pro6/pro62/pro62.HTM>. N. v., 19.05.2013. Die legendären Helden und zugleich mythologischen Figuren stammen aus der Geschichte der drei Königreiche. Guan Gong 關公 und Zhang Fei 張飛 waren sowohl Stiftbrüder als auch Generäle des Kaisers Liu Bei 劉備 in dem südwestlichen Königreich Shu 蜀; Cao Cao 曹操 war der Kriegsherr in der nördlichen Region, in der der junge Kaiser der späten Han-Dynastie (donghan 東漢) eigentlich noch regieren sollte. In Wirklichkeit missbrauchte Cao Cao seine Macht für persönliche Zwecke und benannte das donghan-Königsreich um, nämlich in Wei 魏. Das dritte Königreich Wu 吳 befand sich im Südosten. Die Geschichte handelt von Heldentaten der beiden kleinen Königreiche Shu und Wu, die gegen das mächtige Königreich Wei kämpften.

¹⁹⁷ Vgl. Zixiang 子祥: 歌仔戲角色行當名稱 (Die Benennungen der Rollentypen des gezaixi). In: 【儒林戲語部落格】 (Das Blog des spielerischen Gesprächs des Gelehrtenwalds). http://tw.myblog.yahoo.com/jw!.pJxOUmLERbl_ohPvJd_Rsxy/article?mid=5116&sc=1. 07.10.2007, Zugriff: 19.05.2013.

¹⁹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹⁹ Vgl. unbekannter Autor: Die südliche Stimme der steilen und kleinen Inseln – Theaterstücke aus der Minnan-Region; vgl. Wu, Kunming 吳堃銘: 歌仔戲角色 (Die Rollentypen des gezaixi). In: 小堃堃的部落格 (xiaokunkuns Blog). http://tw.myblog.yahoo.com/jw!Y5k1_LSDBR53H_uiBVPee20/article?mid=3253&prev=3255&next=3252. 24.02.2013, Zugriff: 19.05.2013.

²⁰⁰ Lin, Heyi 林鶴宜: 「做活戲」的幕後推手: 臺灣歌仔戲知名講戲人及其專長. Movers behind “Living Plays”: Taiwanese Opera’s Prominent Scenario Tellers and their Expertise. In: *戲劇研究 Journal of Theater Studies*. No. 1.

Theaterstücke besaßen, hatten die Führer von gezaixi-Wandertruppen, die nur wenig Vermögen hatten, ihr Repertoire von anderen Wandertruppen ‚stehlen‘ müssen²⁰¹. Normalerweise übernahm diese Arbeit der Geschichtenerzähler (jiangxiren 講戲人) in einer Wandertruppe, der Aufführungen von anderen besuchte und sich die Handlungen einprägte. Anhand seiner Erzählungen konnten sich erfahrene Schauspieler ein Bild machen und in der Aufführung improvisieren.

„Das improvisierende Theater stellt eine volkstümliche Aufführungstradition des gezaixi dar. Dies zeigt die Kreativität des Genres und des Repertoires wie auch die Flexibilität der performativen Kunstfertigkeit. Da die Improvisation relativ flexibel und unabhängig vom Text ist, wurde diese Art der Aufführungen populär [...] Um ein derartiges Theaterstück erfolgreich aufzuführen, sind drei Spezialisten erforderlich, nämlich ein Geschichtenerzähler, der schwerpunktmäßig für das Theaterstückschreiben, die Regie und die Bühnenaufsicht verantwortlich ist; die erfahrenen Schauspielerinnen und Schauspieler, die eine spontane Darbietung aufführen können sowie über einen strikten künstlerischen Leistungs- und Kenntnisstand verfügen; die Musikanten, die sich an die Darstellungen der Akteure anpassen können. Dies bedeutet, dass ein gelungenes Zusammenwirken des improvisierten Theaters von dem gesamten Mechanismus der drei Fachfrauen und Fachmänner abhängt. Dieses Theater wird auch weiter gut funktionieren und die Spezialisten in diesem Bereich werden weitergebildet, wenn die vollständige Struktur gut bewahrt wird.“²⁰²

Damals waren zahlreiche Mitglieder der gezaixi-Wandertruppe Analphabeten. Dennoch lernten sie aufgrund der zunehmenden Marktnachfrage nach abwechslungsreichen Vorstellungen umfangreiche Theaterstücke auswendig. Die Geschichtenerzähler waren zugleich Schauspieler, die meistens selbst in den Wandertruppen aufgewachsen waren. Aufgrund ihrer langjährigen Auftrittserfahrungen waren sie in der Lage, ihren Kolleginnen und Kollegen die Handlungen verschiedener Repertoires frei und schwerpunktmäßig zu vermitteln. Die folgenden Kriterien sind entscheidend für den Erfolg dieser Theaterform²⁰³: (1) die Klarheit und die Disziplin des Erzählers, (2) die

Taipei: 行政院國家科學委員會 National Science Council, Januar 2008, S. 221-252, hier S. 223. Der Name lautet im Englischen: LIN Ho-Yi.

²⁰¹ Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 46. Siehe Bildteile Bild 18, S. 119.

²⁰² Lin, Heyi: Movers behind “Living Plays”: Taiwanese Opera’s Prominent Scenario Tellers and their Expertise, S. 243. Im Original: 「做活戲」是民間歌仔戲的表演傳統，充分彰顯這個劇種劇目編創以及表演技藝的靈活性，由於它相當親近生活，不依託文字，因而也可以充分表徵這個劇種的通俗性格。 [...] 一齣戲能夠以「活戲」的方式呈現，需要有兼具編劇、導演、舞臺監督作用的講戲人、具備「腹內」（即興能力）的演員，以及能夠配合即興的後場樂師，三種人才匯集，才能夠執行。它必須仰賴整個機制的運作，光有會即興的演員或講戲人，都無法成立。也只有整個機制完整保留的情況下，才能夠繼續培養講戲人、即興演員和即興樂師。

²⁰³ Vgl. ebd., S. 238-240.

detaillierte Gliederung des Erzählens, (3) das stille Einverständnis zwischen den Erfahrenen und den Neulingen. Obwohl diese mündliche Arbeit irrelevant und unbedeutend zu sein scheint, verbirgt sich dahinter die Hierarchie der geschichtenerzählenden Mitglieder im gesellschaftlichen Verhältnis. Hierbei handelt es sich auch um einen äußerst relevanten Faktor für die Stärke des Erzählens und der Aufführung²⁰⁴. Die erfahrenen Mitglieder der Wandertruppe sorgen für eine gute Zeitplanung und eine effiziente Kommunikation vor einer Aufführung sowie eine gelungene Zusammenarbeit während einer Vorstellung. Hinsichtlich des Status eines Erzählers ist hervorzuheben, dass dieser durch die persönliche Überzeugungskraft in der Wandertruppe gebildet wird.

Heutzutage verliert das improvisierte Theater immer mehr an Bedeutung. Viele Bühnenstücke werden detailliert niedergeschrieben. Allerdings ist dieser spezielle Mechanismus des Improvisierens nach wie vor in zahlreichen folkloristischen Wandertruppen zu finden. Beispielsweise ist die Enkeltochter Chen Mingjis, Chen Zhaoxiang, eine erfahrene Geschichtenerzählerin der Zweigwandertruppe der Ming Hwa Yuan²⁰⁵. Für eine volkstümliche Aufführung beginnt sie bereits eineinhalb Stunden vor der Vorstellung mit dem freien Erzählen. Die Kulisse der Wandertruppe ist so groß, dass sie über ein Mikrofon sprechen muss. Während ihrer Erzählung schminken sich die älteren und wichtigen Darstellerinnen und Darsteller oder essen Speisen, die meist aus gedünstetem Reis und Gemüse bestehen. Dagegen konzentrieren sich die jungen Schauspielerinnen und Schauspieler auf ihre geschriebenen Texte. Anschließend übt Chen Zhaoxiang mit den Neulingen als Aufwärmübung Kämpfe und Akrobatik. Der Raum dafür ist nur durch einen großen Vorhang von den Zuschauern abgetrennt. Erst nach dieser intensiven Probe wird dieser geöffnet. Diese effizienten Vorbereitungen und die Disziplin sind für den guten Ruf dieser Aufführungen verantwortlich²⁰⁶.

2. Ming Hwa Yuan – die Herausforderung (1960er bis 1970er Jahre) und der Durchbruch (ab 1980)²⁰⁷

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 241.

²⁰⁵ Die Hauptwandertruppe (zongtuan 總團) untergliedert Ming Hwa Yuan weiter in acht Zweigwandertruppen: Himmel (tian 天), Erde (di 地), Schwarz (xuan 玄), Gelb (huang 黃), Sonne (ri 日), Mond (yue 月), Stern (xing 星), Morgendämmerung (chen 辰). Chen Zhaoxiang 陳昭香 gehört zu der Himmel-Zweigwandertruppe.

²⁰⁶ Lin, Heyi: Movers behind “Living Plays”: Taiwanese Opera’s Prominent Scenario Tellers and their Expertise, S. 239-240.

²⁰⁷ Qiu, Ming Hua Yuan xiju shijia, S. 46.

In der Radio- und Fernsehära (1960er bis 1970er Jahre) wechselten zahlreiche gezaixi-Beschäftigte ihre Karriere. Dies trifft auch auf die Wandertruppe Chen Mingjis zu. Durch die Einführung der neuen Medien wurden die gezaixi-Zuschauer entweder Radio-Zuhörer oder Fernseh-Publikum. Im Jahr 1964 verkaufte Chen Mingji, da er immer weniger Aufträge erhalten hatte, seine Wandertruppe an einen Geschäftsmann. Danach mietete er für seine Familie einen Wohnsitz und half seinen Mitgliedern, eine neue Wandertruppe oder andere Arbeitsplätze zu finden. In dieser harten Zeit mussten seine Kinder kleine Zwischenmahlzeiten verkaufen²⁰⁸. Jedoch wollten seine ehemaligen Kolleginnen und Kollegen zu der Großfamilie zurückkehren und gemeinsam die schweren Zeiten durchstehen.

„Sie (die Mitglieder der Ming Hwa Yuan) bemühten sich darum, das tägliche Brot der ganzen Wandertruppenfamilie zu bestreiten. Tagsüber gingen sie Tapiokaperlen verkaufen, angeln, Rotang Stühle reparieren oder sie waren als Hilfskraft tätig; abends brachten sie Chen Mingji den Tageslohn und kauften etwas Essen, wie gesalzenen und getrockneten Fisch, knusprigen Reis oder Rettiche als Beilagen [...] Die Seniorsmitglieder und die Familie Chens versammelten sich jeden Abend, nähten ihre Kostüme und stellten ihre Requisiten her [...]“²⁰⁹

Durch den Zusammenhalt aller Mitglieder der Wandertruppe und der Familie konnte Chen schließlich das gesamte Kapital der Wandertruppe ablösen und die Ming Hwa Yuan weiterhin leiten.

In den frühen 1980er Jahren übergab Chen Mingji den Familienbetrieb an seinen Stiftsohn Guo Hainan und seinen Sohn Chen Shengdian. Da Ming Hwa Yuan aus mehreren Zweigwandertruppen besteht, führten die beiden jeweils ihre eigenen Wandertruppen²¹⁰.

²⁰⁸ Ebd., S. 65.

²⁰⁹ Ebd., S. 66. Im Original: 他們使出看家本領，白天各自去賣粉圓、釣魚、修藤椅、做雜工，傍晚則帶著白天賺來的錢回來交給陳明吉，並買些鹹魚乾、鍋巴、蘿蔔等食物佐餐 [...] 這些老團員與陳明吉家人，每晚圍聚一起縫戲服、做道具 [...].

²¹⁰ 臺北市立西湖國民小學 Taipei Municipal Hsihu Elementary School. 西湖紅孩兒隊 HsiHu Primary School Chinese Opera Club: 罕見的陳氏家族 (Die ungewöhnliche Familie Chen). In: 台灣學校網界博覽會 (Die Internet-Messe der taiwanesischen Schule). <http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2005/hsyea/history/history2.html>. N. v., Zugriff: 23.06.2013. Guo Hainan 郭海南 besaß die Wandertruppe Xin Ming Hwa Yuan (Neue Ming Hwa Yuan), die später in Ming Hwa Yuan Yue zi xijutuan (Ming Hwa Yuan Mond-Schriftzeichen-Wandertruppe) umbenannt wurde. Nachdem er im Jahr 2003 starb, führte sein Sohn Guo Huangrong 郭煌榮 die Wandertruppe; Li, Lifa 李立法: 陳勝典車禍案 明華園稱遭黑道威脅 (Der Autounfall Cheng Shengdians: Laut Ming Hwa Yuan wurde die Wandertruppe von der Mafia bedroht). In: *The Libertytimes Web*. <http://www.libertytimes.com.tw/2003/new/sep/15/today-so2.htm>. 15.09.2003, Zugriff: 23.06.2013. Demgegenüber nannte Chen Shengdian 1983 seine Zweigwandertruppe Ming Hwa Yuan Jie Mei gejutuan (Ming Hwa Yuan Schwestern-Revuetheater), die im Jahr 2002 in Ming Hwa Yuan tian zi xijutuan (Ming Hwa Yuan Himmel-Schriftzeichen Wandertruppe) umbenannt wurde. Er starb 2003 an den Folgen eines Autounfalls. In [demselden](#) Jahr wurde das Gerücht verbreitet, das Unglück sei von der Mafia in Südtaiwan verursacht worden. Dafür gab es aber keine Bestätigung. Danach übernahm sein Sohn Chen Jinxing 陳進興 seine Arbeit und leitete diese Wandertruppe.

Vor allem engagiert sich die ganze Familie Chen Shengdians bis heute für die Schauspielkunst. In den Stücken seiner Wandertruppe verkörperte er den Bösewicht. Seine Ehefrau Liu Shuzi übernahm die führende weibliche Rolle. Die Tochter Chen Zhaoxiang präsentiert die xiaosheng-Travestierolle und wurde 1982 zur besten xiaosheng-Darstellerin gekürt²¹¹. Diese Auszeichnung diente als Sprungbrett für das Familienunternehmen²¹². Der entscheidende Faktor für den Erfolg ist jedoch darin zu sehen, dass sich die Aufmerksamkeit der Akademiker auf gezaixi gerichtet und die zweite Generation die Tradition modernisiert hat: Chen Shengfu führte ab 1981 ein innovatives Leitungssystem ein; Chen Shengguo²¹³ schrieb zahlreiche klassische Repertoires um und gewann ab 1973 verschiedene Staatspreise. Seitdem begann der Aufstieg der Wandertruppe Ming Hwa Yuan.

2.1. Die neue Phase der Ming Hwa Yuan (ab 1980)

„Als Kind las Chen Shengguo gerne die Comichefte ‚Zhenping Silang 真平四郎‘²¹⁴. Da er nicht auf Fortsetzungen warten wollte, zeichnete er selbst Mangas, gab jede Woche ein Heft heraus und ließ es seine Familie lesen; daraufhin war sein älterer Halbbruder Chen Shengfu auf eine Idee gekommen. Er verlieh anderen Kindern die Hefte seines jüngeren Halbbruders gegen ein Entgelt, um ein kleines Taschengeld zu verdienen. Heute ist Chen Shengguo der Stückschreiber und zugleich Regisseur der Ming Hwa Yuan, während sein älterer Halbbruder in den 1980er Jahren der legendäre Familienbetreiber war.“²¹⁵

2.2. Der Steuermann der Ming Hwa Yuan – Chen Shengfu

Mitunter wird behauptet, der Großvater mütterlicherseits von Chen Shengfu sei der General der KMT-Partei gewesen, obwohl er in Wirklichkeit ein gerechter Räuber²¹⁶ und

²¹¹ Ebd.

²¹² Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 81.

²¹³ Der vierte Sohn Chen Mingjis.

²¹⁴ 浩然藝術數位博物館 Folk Artist Digital Museum: 葉宏甲數位漫畫館 (Die Kulturstätte von Ye Hongjia). In: *National Science Council. National Chiao Tung University*. http://folkartist2.e-lib.nctu.edu.tw/collection/yeh/01_main/main.htm. N.v., Zugriff: 22.05.2013. Das als Erstes erschienene serielle Comicheft entstand im Jahr 1958. Der Manga-Zeichner Ye Hongjia 葉宏甲 kritisiert die Korruption der damaligen Beamten und gibt damit die Meinung der taiwanesischen Gesellschaft wider. Die Protagonisten treten dafür ein, dass dem Volk Gerechtigkeit widerfährt.

²¹⁵ Wu, Shuling 吳淑玲: 走自己的戲路 – 明華園的創新與改革 (Der eigene Stil – die Innovation und Reform der Ming Hwa Yuan). No. 449. In: *chinatimes.com*. <http://mag.chinatimes.com/mag-cnt.aspx?artid=12020>. 09.01.2012, Zugriff: 27.05.2013. Chen Shengfu und Chen Shengguo wurden jeweils im Jahr 1953 als dritter und vierter Sohn Chen Mingjis geboren. Im Original: 老四陳勝國從小就愛看真平與四郎的漫畫 [sic! 畫], 因為耐不住性子等待續集出版, 乾脆自己畫, 還一個禮拜在家裡出版一集, 以供家裡的成員閱讀; 從小就具有商業頭腦的老三陳勝福把這些漫畫出租以賺取微薄的零用錢; 陳勝國後來成為明華園的編導, 為明華園的故事腳本注入創意的靈魂, 而陳勝福則成為明華園八〇年代後的傳奇性經營者。

²¹⁶ Taiwan Talks: 冰火五重天 – 無敵小生孫翠鳳 (Eis und Feuer im fünfschichtigen Himmel: die unübertreffliche xiaosheng-Darstellerin – Sun Cuifeng). In: *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=QuRLV50Z58Q>. 30.07.2009,

zugleich ein Metzger in der kleinen Stadt Puzi im Landkreis Jiayi war²¹⁷. In seiner Jugend wurde er von drei älteren Personen beeinflusst und inspiriert: seinem Vater Chen Mingji, seinem ehemaligen Lehrer, dem Chirurgie-Direktor Gao Donghui 高東輝 und seinem ehemaligen Vorgesetzten, dem KMT-Stabsoffizier Song Changzhi 宋長志. Trotz des großen Unterschieds ihrer Professionen waren sie alle hart arbeitende, disziplinierte und aufrichtige Menschen²¹⁸. Nach seiner Arbeitserfahrung im medizinischen und militärischen Bereich erreichte er ab 1980 als Filmproduzent den Höhepunkt seiner Karriere, die jedoch im Jahr 1984 scheiterte²¹⁹. Seine patriotischen Filme, die zu einem speziellen Genre der taiwanesischen Filme gehören, wurden zur Zeit des damaligen Präsidenten Jiang Jingguo 蔣經國²²⁰ sehr geschätzt. Später fanden diese Filme jedoch keinen Markt mehr. Zu diesem Zeitpunkt war die Filmindustrie in Taiwan noch nicht weit entwickelt, sodass Chen Shengfu weder die Auslandstantiemen noch die Erlöse seiner Filme erhielt. Schließlich war er gezwungen, seine Filmfirma zu schließen²²¹. Dies führte allerdings zu seiner zweiten Karriere im Familienbetrieb, dessen neue Ideen und Strategien ihm ab 1981 bis heute den Ruf und den abgeleiteten Markennamen der Ming Hwa Yuan gesichert haben.

„Kaum hat Chen Shengfu die Wandertruppe übernommen, setzte er unmittelbar eine Reform in dem Produktions-, Verkaufs- und Verwaltungsbereich der Ming Hwa Yuan durch. Beispielsweise hat er die filmische Technik und ihre künstlerische Gestaltung auf die Bühne gebracht. Zusätzlich hat er mit Orchestern nationaler Musik kooperiert, um die gezaixi-Musik zu verfeinern und zu vermischen. Anschließend hat er nach und nach das System der Regie aufgebaut, die Abteilung der technischen Entwicklung gegründet sowie Repertoires und Noten verfassen lassen. Außerdem sind verschiedene Ressourcen der fachlichen Kunstfertigkeit notiert worden. Dies hat zur Spezialisierung und Systematisierung der Ming Hwa Yuan

Zugriff: 23.02.2013, 00:00f. Laut der Mutter von Sun Cuifeng war Chen Cheng 陳誠 ein Lokalanführer, der die Reichen berauben und den Armen helfen wollte. Da Chen Shengfu und Sun Cuifeng Cousins sind, haben sie denselben Großvater Chen Cheng.

²¹⁷ Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 165; vgl. Huang, 父母的戲台姻緣 (Die Eheschließung der Eltern). In: *Zushiye de nü'er. Sun Cuifeng de gushi*, S. 30-38, hier S. 31. Dieses Gerücht ist darauf zurückzuführen, dass der General der KMT-Partei den gleichen Namen (Chen Cheng 陳誠) wie der Großvater Chen Shengfus hat. Weiter ist zu erwähnen, dass Chen Shengfu und seine Ehefrau, Sun Cuifeng, denselben Großvater mütterlicherseits hatten. Demnach handelt es sich bei dem Ehepaar um Cousin und Cousine, wobei der Ehemann älter ist als seine Ehefrau.

²¹⁸ Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 166.

²¹⁹ Huang, 生命中的暗潮 (Die Dunkelheit im Leben). In: *Zushiye de nü'er. Sun Cuifeng de gushi*, S. 63-74, hier S. 69.

²²⁰ Jiang Jingguo 蔣經國 (auch Chiang Ching-Kuo) war von 1978 bis 1988 Präsident der Republik China.

²²¹ Huang, Die Dunkelheit im Leben, S. 69. Im Jahr 1984 ereignete sich nicht nur ein Misserfolg in der Karriere im Leben von Chen Shengfu, sondern darüber hinaus ist auch sein neugeborener Sohn Chen Ziwei (陳子威) in diesem Jahr gestorben. Seine Ehefrau und seine Cousine Sun (siehe Fußnote 217 in dieser Diplomarbeit) war sowohl Buchhalterin als auch Komparsin/Hauptdarstellerin in seiner Filmfirma. Nach dem finanziellen Zusammenbruch kehrte sie an den Wohnsitz ihrer Schwiegereltern zurück, der sich in der südtaiwanesischen Gemeinde Chaozhou (潮州) im Landkreis Pingdong befindet und fing allmählich ihr gezaixi-Leben an.

geführt. Die mit den Markenwaren konzipierte Idee wird in der Hauptwandertruppe, in den acht Zweigwandertruppen und in den vier Stützgruppen umgesetzt.²²²

In diesem Unternehmen sind insgesamt 156 festangestellte Mitglieder beschäftigt²²³, die sich auf die Haupt- und die Zweigwandertruppe verteilen. Darüber hinaus ist eine Musikfirma für die Aufführungen zuständig. Im Gegensatz zu früher hat Chen Shengfu ein 100 Quadratmeter großes Büro in Taipei errichtet, in dem zwölf Angestellte für die Verwaltung, Kontakte und Promotion verantwortlich sind. Anders als andere Wandertruppen ist Ming Hwa Yuan mit der Filmbranche vernetzt. Als er seine Filmfirma noch besaß, ließ er bereits die Theater- und Filmemacher ihre Arbeitsplätze tauschen und in dem jeweils anderen Bereich ausbilden. Auch sind filmische Effekte und Techniken in zahlreiche Vorstellungen der Wandertruppe integriert worden.²²⁴

Bemerkenswert ist die trotz der Modernisierung noch immer herrschende Autokratie. Das Familienoberhaupt wird durch die Neuerungen nicht etwa abgelöst, vielmehr wird seine Rolle als Patriarch in dieser Organisation sogar gestärkt. Normalerweise ist jede Wandertruppe unabhängig von den anderen. Soll jedoch eine große Veranstaltung stattfinden, befiehlt Chen Shengfu als Leiter der Gruppe alle Wandertruppen, um die geplante Aufführung gemeinsam zu ermöglichen. Er legt großen Wert auf eine demokratische Zusammenarbeit. Das Ziel liegt in der Effizienz der Gruppenarbeit²²⁵ und in der Maximierung der Zuschaueranzahl.

„In dem Buch *BLUE OCEAN STRATEGY* wird darauf hingewiesen, dass sich ein Unternehmen anstatt in der Konkurrenz über die vorhandenen Marktbedürfnisse entwickeln und entfalten soll. Des Weiteren soll der Betrieb versuchen, Kunden anzuziehen. Nachdem Chen Shengfu die Ming Hwa Yuan übernommen hat, hat er sich entschlossen, die Darstellungsform des gezaixi zu reformieren

²²² Zeng, Lingya 曾鈴雅: 承先啟後為傳統戲曲奠定永續發展根基 (Ming Hwa Yuan erbte die Tradition des xiqu und eröffnete eine moderne Ära des gezaixi. Die Wandertruppe ermöglicht den Grundstein für die kontinuierliche Entwicklung des gezaixi) 明華園用創新與品牌化改寫歌仔戲的演藝史 (Ming Hwa Yuan schreibt mittels Innovation und Markenzeichen eine neue Geschichte des gezaixi). In: *Talent*. http://talent.tsvtc.gov.tw/inside.php?index_id=221. 09.12.2011, Zugriff: 31.05.2013. Der Originaltext lautet: 一接掌明華園, 他隨即大刀濶斧地從戲劇製作、行銷、企業化管理三方面徹底整頓歌仔戲。大膽將電影製作科技及美術設計應用在舞台表演上, 也帶動與國樂團跨界合作風潮, 精緻化歌仔戲曲的藝術內涵。之後並逐步建立編導制度、成立技術研發部門、編纂戲譜、樂譜、記錄各項專業技藝資源等, 將傳統歌仔戲推向專業現代劇場表演的新紀元。他也以品牌經營的理念, 帶領總團齊下「天地玄黃日月星辰」8 個子團及 4 個協力團隊, 朝企業化發展。

²²³ Tsai, Traditional Drama's Brave New Horizons – Hsiao Hsi Yuan and Ming Hwa Yuan Step Out in Style, In: Huang, Huizhen (Hrsg.): *Xiangbuchuo. Taiwan xiqu gushi*. S. 32-55, hier S. 52. Chen Shengfu betont, dass er bei jeder Mahlzeit 300 Bentoboxen vorbereitet, die von 300 Mitarbeitern verspeist werden.

²²⁴ Vgl. Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 170; TBSCS: 10/3 華視新聞雜誌 – 有故事的人: 陳勝福 – 1. In: *YouTube*. http://www.youtube.com/watch?v=A1_IbNJec4. 17.10.2011, Zugriff: 11.01.2013, 22:41f.

²²⁵ TBSCS: 10/3 華視新聞雜誌 – 有故事的人: 陳勝福 – 2. In: *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=TOYjvhGHP0M>. 17.10.2011, Zugriff: 11.01.2013, 02:10f.

und den Markt zu erweitern, auf den die Wandertruppe früher nicht abzielte.“²²⁶

Weiter wird dargelegt, dass ein Unternehmen nicht nach einem eingeschränkten Markt streben, sondern einen ungewissen und unbegrenzten Markt ansprechen soll. Ersteres konkurriert mit den Berufskollegen, während Letzteres das Markenpotenzial ausbaut. Hierdurch expandiert der Markt der Wandertruppenunternehmen auf vielfältige Weise, etwa wird durch kreative und aktualisierte Produktionen, zunehmende Zielgruppen und künstlerische Multiangebote.

Die Vorstellungen der Ming Hwa Yuan zeichnen sich im Gegensatz zur klassischen gezaixi-Aufführung durch Rhythmus und Präzision aus. Weder Film noch Theater kann diese Art von gezaixi allein ausfüllen, denn sie beinhaltet Theater, Film und Medien zugleich. Vor allem ähneln ihre performative Strategie und die Betriebsstrategie dem Cirque du Soleil²²⁷. Wie die anderen traditionellen Wandertruppen sind die beiden Gruppen jedoch mit dem Verlust der Zuschauer und dem Verfall des Berufs konfrontiert. Allerdings verändern sie sich mithilfe ihrer innovativen Leitungen innerhalb der riesigen Wander- bzw. Theatertruppen, die für die verschiedenen Varianten der Vorstellungen zuständig sind. Ihre Hybridität entfaltet sich aus den die Grenzen der verschiedenen Darstellungsformen überschreitenden und einem kontinuierlichen Veränderungsprozess unterworfenen Darbietungsmöglichkeiten. Die einheimischen Darbietungen dieser gezaixi-Wandertruppe umfassen kulturelle Veranstaltungen, das Mega-Tempelfestival, kommerzielle Aufführungen beim Verkauf von Immobilien und Aufführungen für das öffentliche Wohl sowie beim Wahlkampf. Bislang ist Ming Hwa Yuan bereits in Asien, Europa, Amerika und Afrika auf Tournee gewesen²²⁸.

„Da Chen Shengfu nicht in einer Oper auftritt, kann er die Denkweise eines gezaixi-Schauspielers nachvollziehen und hat aus dem Blickwinkel der Zuschauer einen neuen Weg für gezaixi gefunden; so der Vorsitzende der Stiftung chinesischer Völkerkunde und Kunst, Zeng Yongyi.“²²⁹

²²⁶ Unbekannter Autor: 明華園的藍海策略 把不看戲的人變觀眾 (Die BLUE OCEAN STRATEGY der Ming Hwa Yuan: Die Wandertruppe zieht die Nicht-Theaterbesucher an, die ihr Publikum geworden sind). In: 天下遠見出版股份有限公司 *Commonwealth Publishing Co., Ltd.* http://www.bookzone.com.tw/event/cb316/p04_01.asp. Sep. 2005, Zugriff: 30.05.2013. Im Original: 《藍海策略》指出，企業應把焦點從競爭移開，先超越現有需求，設法吸引非顧客，掌握非區隔化的機會。陳勝福在接手明華園之後，決定改革歌仔戲的表演方式，開拓原本不看戲的市場。

²²⁷ Vgl. ebd. Im Original: 明華園歌仔戲團就如同台灣版的「太陽馬戲團」，也曾面臨到看戲觀眾嚴重流失，傳統戲劇市場被電影、電視等新興娛樂所鯨吞。

²²⁸ Vgl. 明華園戲劇總團 facebook (Der Facebook-Auftritt der Hauptwandertruppe Ming Hwa Yuan). In: *Facebook*. <https://www.facebook.com/mhytwoperafans>. 2013, Zugriff: 01.06.2013.

²²⁹ Vgl. unbekannter Autor: 明華園的藍海策略 把不看戲的人變觀眾 (Die BLUE OCEAN STRATEGY der Ming Hwa

Der erfolgreiche Durchbruch des gezaixi-Familienbetriebs liegt nicht nur in seiner offenen Marktstrategie begründet, sondern ist auch auf den Teamleiter zurückzuführen, der während der Vorbereitung einer Aufführung auf alle Details achtet und jedes Mal auch persönlich tätig wird. Diese Art des hierarchischen Familienbetriebs wird im Gegensatz zur absoluten Hierarchie eines Betriebs relativ flexibel gestaltet. Der Teamleiter hilft selbst bei Detailarbeiten mit, beispielsweise wäscht er mit den anderen Mitarbeitern die Requisiten²³⁰; ebenso hat er vor der Tournee seine Mitglieder ‚gebeten‘²³¹, die kleinen Requisiten möglichst in jeden ihrer Koffer einzupacken, um die Transportkosten zu reduzieren²³². Weiter gehört es zu seinen Aufgaben, die Synchronisierung der Darbietung am Veranstaltungsort sowie die benötigten Untertitel auf der Leinwandprojektion zu koordinieren; auch sitzt er auf vielen verschiedenen Plätzen Probe, um die Wahrnehmung der Zuschauer aus verschiedenen Perspektiven zu erfahren und zu sensibilisieren. Das in vielen Facetten zerlegbare Bild des Teamführers ist der Schlüssel zu der triumphalen Verwandlung der gezaixi-Wandertruppe, deren Bild mit der sogenannten Industrie ohne Zukunft verbunden wird.

Die Männer in der Wandertruppe nehmen jedoch die führenden Positionen ein, obwohl der Anteil der Darstellerinnen überwiegt. Das Machtverhältnis zwischen Männern und Frauen hat sich in dieser Organisation nicht geändert. Hier funktioniert die Demokratie auf eine feudale Weise²³³.

2.3. Die Schreibfeder der Ming Hwa Yuan – Chen Shengguo

Der jüngere Halbbruder Chen Shengfus war ein Multitalent. So zeichnete er nicht nur bereits als Kind Seriencomics²³⁴, sondern vertrat in seiner Jugend auch einmal einen wusheng-Darsteller, der seine Rolle nicht spielen konnte, da er betrunken war²³⁵. Im Alter von sieben Jahren wurde er zur Schule geschickt, wodurch sein Leben mit der Familie in

Yuan: Die Wandertruppe zieht die Nicht-Theaterbesucher an, die ihr Publikum geworden ist). In: 天下遠見出版股份有限公司 Commonwealth Publishing Co., Ltd. http://www.bookzone.com.tw/event/cb316/p04_01.asp. Sep. 2005, Zugriff: 30.05.2013. Im Original: 「正因為陳勝福不會唱戲，他更可以跳脫歌仔戲班的思惟，從觀眾角度來開創戲路，」中華民俗藝術基金會董事長曾永義觀察。

²³⁰ Vgl. 明華園戲劇總團 facebook (Ders Facebook-Auftritt der Hauptwandertruppe Ming Hwa Yuan). In: Facebook. <https://www.facebook.com/mhytwoperafans>. 2013, Zugriff: 01.06.2013.

²³¹ Ebd. Nach der Ansicht der Mitarbeiter der Ming Hwa Yuan ist das Verb ‚gebeten‘ durch ‚befohlen‘ zu ersetzen.

²³² Ebd.

²³³ Vgl. 明華園戲劇總團 facebook (Der Facebook-Auftritt der Hauptwandertruppe Ming Hwa Yuan). In: Facebook. <https://www.facebook.com/mhytwoperafans>. 2013, Zugriff: 01.06.2013.

²³⁴ Siehe Fußnote 215 und entsprechendes Zitat in dieser Diplomarbeit.

²³⁵ Vgl. Zhang, Yuling 張瑜玲: 陳勝國 (Chen Shengguo). In: *Encyclopedia of Taiwan. Ministry of Culture*. <http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=12634>. 09.09.2009, Zugriff: 18.06.2013.

der Wandertruppe unterbrochen wurde. Seine Mutter Xu Xiuhua, die damals Primadonna der Ming Hwa Yuan war, wünschte sich eine andere Zukunft für ihren Sohn. Daher besuchte er nach dem Abschluss der staatlichen Mittelschule eine Militärschule, von der er anfangs begeistert war. Dennoch entschied er sich nach einiger Zeit dafür, zu seiner Familienwandertruppe zurückzukehren, um gemeinsam mit ihr zu arbeiten und zu leben. Als er 19 Jahre alt war, begann er mit seiner Ausbildung zum gezaixi-Darsteller und spezialisierte sich allmählich auf die Fachbereiche der Regie und des Damentexts. Ab 1981 arbeitete er drei Jahre lang als Inspizient in der Filmfirma seines Halbbruders Chen Shengfu. Aufgrund dessen beeinflussen die filmische Erzählweise und der Erzählrhythmus seine späteren originellen Serienwerke erheblich²³⁶.

Das westliche Medium Film bietet die fernöstlichen Repertoires eine erweiterte Dimension, in der die Rollentypen aus einer veränderten Perspektive heraus umgestaltet und wahrgenommen werden können. Die Figuren neigen nicht mehr nur zu einem staatlichen und gesellschaftlichen Kollektivbild²³⁷, sondern bewegen sich darüber hinaus in einer Gratwanderung der menschlichen Natur bzw. der Menschheit zwischen ihren guten und bösen Seiten, die einander durchdringen können. Obwohl sie nach wie vor durch Kostüme und Make-up verfremdet sind, sind die gezaixi-Figuren infolge der Übernahme der westlichen Dramaturgie in höherem Maße real und menschlich geworden. Diese in den Repertoires Chen Shengguos entfalteten Charaktere ermöglichen statt Predigten die Aufklärung des Individuums²³⁸, die bereits in der Epoche der Renaissance angestrebt wurde.

„Human spirit also resides in Chinese classical drama through the rebellious characters like Cui Yingying [in the *West Chamber Story*] and Du Linian [in the *Peony Pavilion*]. In comparison, however, we will discover that Shakespeare's characters are more daring,

²³⁶ Vgl. Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 173-175.

²³⁷ Xu, Yizhi 許逸之: 戲劇雜談 (Die verschiedenen Reden über Theater). In: 臺灣商務印書館 www.cptw.com.tw. <http://books.google.at/books?id=W19aylp7UeoC&pg=PT101&lpg=PT101&dq=%E4%BA%AC%E6%88%B2%E8%A7%92%E8%89%B2&source=bl&ots=QDoQNovp7y&sig=qyLvLSxdnvnKzl2gAzXAGyT0qjw&hl=de&sa=X&ei=4yB9UZTDL4ittAaL8YHACQ&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>. N. v., Zugriff: 12.05.2013, S. 88f. Nach Xu sind die traditionellen jingju-Rollentypen nicht individuell, sondern kollektiv. Außerdem werden sie übertrieben bzw. in Form von Extremen dargestellt.

²³⁸ Vgl. Hu Weimin/Ye Changhai: East Meets West On stage: A Dialogue on "Chinese Traditional Theater Doing Shakespeare". In: Fei, Faye Chunfang (Hrsg.): *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. 4. Auflage, Ann Arbor, Michigan: Univ. of Michigan Press, 2002, S. 184-191, hier S. 188; (Erstauflage 1999); die Essenz der Renaissance, wie z.B. Shakespeares Werk liegt laut Faye Chunfang Fei in dem Wert der Menschen, die Gott gleichgestellt sein können. Dies ist im Osten nicht der Fall. Der Originaltext lautet: In his works Shakespeare celebrated friendship and love, lauded the rising of humanism, and called for the awakening of human-centric consciousness. "What a piece of work is a man, [how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving, how express and admirable in action, how like an angel in apprehension, how like a god:] the beauty of the world, the paragon of animals." In his poetry Shakespeare enthusiastically affirmed the conviction that humanity determines its own fate. This is the central motif of Shakespeare's works.

unyielding, and fervent in their pursuit of personal happiness, possessing almost an irrepressible force of nature [...] In our classical drama, when up against the oppression of feudalism, the characters would also behave with heroic dignity, rather break than bend (rather be a shattered piece of jade than an unbroken piece of tile). In terms of resolve and conviction, however, because of the differences in the entire cultural milieu, the [Chinese] characters' action and struggle to better their fate often lack self-affirmation or confidence, trusting their prospect for victory in some enlightened rulers, righteous officials, or deities [...] China, long shackled by feudalism, never experienced the immersion in the Renaissance and the great liberation of the mind. It is thus not surprising that [in our traditional theater] the humanistic consciousness of self-recognition and self-affirmation is greatly wanting.²³⁹

Von den 1970er bis zu den 1980er Jahren schuf Chen Shengguo viele neue Spielvorlagen, welche die Aufmerksamkeit neuer Zuschauergruppen erregt haben. Hierzu gehörten ‚Shuangdao Lu Wenlong 雙刀陸文龍 (Die Legende – Lu Wenlong, 1973)‘, ‚Fuzi qingshen 父子情深 (Das Gefühlsbande zwischen Vater und Sohn, 1979 – 1982)‘ und ‚Ji Gong hufo zhi xuehuqing 濟公活佛之雪狐情 (Ji Gong – Der lebende Buddha und die Liebe des schneeweißen Fuchses, 1983)‘. Diese Stücke handeln von den mythologischen Geschichtsfiguren, die sich infolge unglücklicher Zufälle oder der Vorbestimmung in einem moralischen Dilemma befinden. Diese Art neu geschriebener Dramentexte war vor allem in der damaligen Gesellschaft sehr beliebt. In seinen Theaterstücken steht das Thema der Menschlichkeit stärker im Vordergrund und die konventionellen Helden/Antihelden werden in den neuen Dramentexten vom Publikum von einem humanistischen Blickwinkel ausgehend wahrgenommen. Insgesamt hat Chen Shengguo mehr als 50 Bühnenstücke neu verfasst und bei mehr als 100 Theaterstücken Regie geführt.²⁴⁰ Diejenigen seiner Werke, die mit Preisen für das beste Theaterstück ausgezeichnet wurden, werden bis heute (2013) auf verschiedenen Wanderbühnen/Bühnen aufgeführt.²⁴¹

Allerdings wird aktuell auch Kritik an seinen späteren Dramentext, etwa an ‚Yamuwang 鴨母王‘ (Der legendäre Entenhändler – Zhu Yigui, 1997), geübt. Die Kritik bezieht sich unter anderem darauf, dass die vor allem durch ihre vielen Ton- und Beleuchtungseffekte auffallende Vorstellung der umstrittenen hupixi-Aufführung ähnelt. Auch zerstreuen die

²³⁹ Ebd., S. 187-189.

²⁴⁰ Vgl. Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 176-177.

²⁴¹ Ebd., S. 214-228. Es handelt sich um die wichtigen Ereignisse bzw. Angelegenheiten der Ming Hwa Yuan (1912 – 1995).

fragmentarischen und mehrsprachigen Dialoge²⁴² der Rollen die Leitgedanken der Geschichte. Weiter tragen der Aufputz und der Gebrauch der modernen Bühne anscheinend nicht zu einer verbesserten Qualität dieses Stücks bei, da die ehrgeizige Vermittlung des Hauptthemas – die Versöhnung taiwanesischer und ausländischer Volksgruppen – dadurch verloren geht. So blieb jenen Bearbeitungen der Durchbruch versagt, man vermisste den Geist der alten Traditionen und Konventionen des gezaixi²⁴³.

„[Es handelt sich um eine] Auswicklung aller Anschauungsformen, Tempi und Rhythmen, die in den heutigen Maschinen präformiert liegen, dergestalt, daß alle Probleme der heutigen Kunst ihre endgültige Formulierung nur im Zusammenhang des Films finden (v498).“²⁴⁴

„The world no longer appeared as a book to be read but as a performance to participate in.“²⁴⁵

Eine weitere Überlegung bezieht sich darauf, welcher Zusammenhang zwischen der Geschichte und der Figurengestaltung und den Wertvorstellung einer bestimmten Volksgruppe besteht. Die kulturelle Differenz zwischen dem Westen und dem Osten²⁴⁶ ist beispielsweise in der Philosophie²⁴⁷ zu finden, die das Repertoire des gezaixi bzw. das der Ming Hwa Yuan beeinflusst. Während im Westen versucht wird, das Ich zu definieren, wird im Osten ein Zustand jenseits des Ichs angestrebt. Das Individuum verfügt in der westlichen Kultur über Volumen, Gewicht und Form²⁴⁸, wohingegen im östlichen Kulturraum Wert auf das Nicht-Sein und die Auflösung des Ichs gelegt wird.²⁴⁹ Der Wert

²⁴² Vgl. unbekannter Autor: 台灣傳統戲曲風華—台灣的大戲（三）(Die Prächtigkeit des traditionellen xiqu Taiwans—daxi in Taiwan – Folge 3). In: 靜宜大學中文系台灣民俗文化研究室 (Providence University, Department of Chinese Literature, the Studio of folkloristic Culture of Taiwan). http://web.pu.edu.tw/~folktw/theater/theater_f12.htm. N. v., Zugriff: 07.07.2013. In diesem Theaterstück ‚Yamuwang‘ sind außer Taiwanesisch das Hakka, Pekinger Dialekt (putonghua) und Englisch enthalten.

²⁴³ Vgl. ebd. Im Original: 就劇情而言，《鴨母王》顯然嚴重背離史實，且又與民間傳說相去甚遠 [...] 《鴨母王》的舞台美術、技術依然強勢，服飾仍是光鮮亮麗，擅於包裝，結合現代戲劇技巧、運用現代劇場技術，正是「明華園戲劇團」重要的成功因素之一 [...] 許多不符合時代背景的語彙，都硬生生地出現在該劇，「明華園戲劇團」的語文能力的確有待加強 [...] 製作人陳勝福感於台灣政治生態的混亂，憂心藍綠對峙、統獨相爭、意識型態等主導，政治力量用於內耗，導致影響國家發展，遂推出象徵族群和諧的年度大戲，劇中福佬、客家、外省、外國人同台，不同族群談戀愛，以戲劇宣示族群融合的企圖心。

²⁴⁴ Bolz, Norbert: *Walter Benjamin*. Frankfurt: Reihe Campus, 1991, S. 112.

²⁴⁵ Schechner, Richard: *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge, 2002, S. 21.

²⁴⁶ Hier bezeichnet Osten den chinesischen Raum.

²⁴⁷ Hier wird die chinesische Philosophie ‚dao‘ 道 herangezogen.

²⁴⁸ Vgl. Irigaray, Luce: Der Ort, der Zwischenraum, Eine Lektüre von Aristoteles: Physik IV, 2-5. In: dies.: *Ethik der sexuellen Differenz*, a.d. Franz. von Xenia Rajewski. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 258. Das Zitat lautet: Macht sich der Mann zum Ort, um zu empfangen, und zum Ort, der die weibliche Lust empfangen hat? Wie? Macht sich die Frau zum Ort, der die männliche Lust empfangen hat? Wie? Wie vom Physischen zum Metaphysischen übergehen? Von der physischen Umschließung des Geschlechts zur Umschließung eines Receptaculum, das weniger berührbar, aber Ort ist?

²⁴⁹ Vgl. 趨勢教育基金會 Trend Education Foundation: 傅佩榮談莊子內篇第十八講 德充符、大宗師 (Fu Pei-Jung (Pinyin: Fu Peirong) spricht über Zhuangzi neipian (die inneren Kapitel von Zhuangzi): dechongfu (Das Siegel

des Menschen wird infolgedessen sehr verschieden betrachtet: Im Westen beweist der Mensch seine Existenz durch seinen Willen; er ist individuell. Dagegen wird der Mensch im Osten für weise gehalten, wenn er auf seinen Willen verzichtet und sich an alles, was ihn umgibt, anpassen kann. Diese Vereinigung des Ichs mit Anderen löst das Individuum auf, das sich nicht auf den Kampf, sondern auf die Harmonie konzentriert. Die Leere beziehungsweise der Ursprung des Menschseins wird in diesem Kulturraum geschätzt und als Weisheit betrachtet. Dies erklärt, warum das westliche Theater dazu neigt, realistisch zu sein und das östliche eher dazu, essentiell bzw. utopisch zu wirken²⁵⁰.

„If Chekhov and Gorky excelled in depicting realistically “life’s undesirable side” in a given society, if Brecht prevailed in using a conspicuously make-believe form of allegory to raise people’s consciousness and make them think, then the Chinese traditional theater prides itself on providing a temporary escape to an idealized realm from a defective real world [...] My audience often told me: We spent good money to come to the theatre to have some fun....In the end we all want to have a happy-ending, so that we can give vent to all our pent-up sense of injustice and anger, so that we can go home and have a good night’s sleep [...] there are more plays of an optimistic and comic nature; tragicomedies all have happy endings; and even tragedies give people hope. All this is a testimony to a special aesthetic demand by the Chinese populace, a people who have weathered life’s trials and tribulation for thousands of years.“²⁵¹

Die Idee des Nicht-Seins bei den gezaixi-Stücken bietet in erster Linie vielfältige und willkürliche Interpretationsmöglichkeiten. Bei den von Chen Shengguo umgeschriebenen Stücken ist es möglich, dass kontrastive Merkmale, wie Mensch-Tier, schön-hässlich und heilig-profan bei den Figuren bzw. in den Handlungen gleichzeitig auftreten, wodurch Zweideutigkeiten erzeugt werden. Diese widersprüchliche Erzählungsweise fungiert jedoch in Wirklichkeit als politische Strategie, in der Mythologie und Religion behandelt werden. In der Gesellschaft gilt diese narrative Methode als eine Übermittlung des

vollkommener Integrität), dazhongshi (Der große Ahn und Meister). In: 趨勢教育基金會所有格 (T.E.F. ALL Blog). http://www.trend.org/briefing_info.php?pid=112. N. v., Zugriff: 23.06.2013; Schuhmacher, Stephan; Mair, Victor H.(Hrsg.): *Zhuangzi. Das klassische Buch daoistischer Weisheit*. Frankfurt am Main: Wolfgang Krüger Verlag, 1998; (Erstauflage 1994). Die deutschen Übersetzungen der oben erwähnten Kapitel stammen aus dieser Literaturangabe.

²⁵⁰ Vgl. Huang, Zuolin: “On Mei Lanfang and Chinese Traditional Theater”. In: Fei, Faye Chunfang (Hrsg.): *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. 4. Auflage, Ann Arbor, Michigan: Univ. of Michigan Press, 2002, S. 154-158, hier S. 156; (Erstauflage 1999). Laut Huang bezieht sich das realistische Theater auf die ‚Vierte Wand‘, die eine Illusion des wahren Lebens darstellt. Das Publikum wird in eine fiktive Realität versetzt, in der das unerwünschte Leben präsentiert wird. D.h., der detaillierte Alltag wird auf die Bühne gebracht. In diesem Fall kann es auch als Voyeur definiert werden. Jedoch ist die Vierte Wand im chinesischen traditionellen Musiktheater xiqu nicht zu finden.

²⁵¹ Sun, Huizhu: “Aesthetics of Stanislavsky, Brecht, and Mei Lanfang”. In: Fei, Faye Chunfang (Hrsg.): *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. 4. Auflage, Michigan: The University of Michigan Press, 2002, S. 170-178, hier S. 177-178.

Wissens, das auf eine konkrete, wahrnehmbare und performative Weise die Welt oder das Ungewisse darstellt und erklärt.²⁵² Als Beispiele sind hier die Stücke ‚Liuquan jin gua 劉全進瓜 (Liuquan betritt mit Melonen das Totenreich)‘²⁵³ und ‚Penglai daxian 蓬萊大仙 (Der große Unsterbliche aus der Penglai-Insel)‘²⁵⁴ zu nennen. Im ersten Stück verwandelt sich der Protagonist Liu Quan in einen Vogel und fliegt gemeinsam mit seiner verstorbenen Ehefrau Caishi aus der Hölle hinaus. Im zweiten Stück verwandelt sich die Hauptfigur Li Xuan von einem hübschen Unsterblichen zu einem hässlichen Bettler. Die Tier-Inkarnation im ersten Stück symbolisiert etwas Heiliges: Der stets erfolglose Akademiker Liu der Tang-Dynastie rettet seine verstorbene Frau vor den ewigen Qualen der Hölle. Dies zeigt, wie die Handlung das Publikum von der realen und profanen Ebene ins Surreale und Subliminale führt. Das Tier-Sein stellt einerseits eine Befreiung vom Menschenkörper und eine Erlösung im Diesseits dar. Aus dem Protagonisten (Menschenfigur) wird ein Antagonist (Tierfigur), sodass er das Nicht-Sein erreicht. Im zweiten Stück liegt der Schwerpunkt dagegen auf dem weltlichen Wert schön/hässlich und einer Überwindung des menschlichen Äußeren: Die Hauptfigur Li Xuan ist ein perfekter Unsterblicher. Dem Griechen Narcissus ähnelnd verärgert er zahlreiche Lebewesen, darunter Menschen, Unsterbliche und Götter. Durch eine außerkörperliche Erfahrung wird sein Körper von seinem Feind zerstört und sein Geist wird in den Körper eines unansehnlichen Bettlers gezwungen. In dieser Fantasiewelt können Körper und Geist der Unsterblichen voneinander getrennt und miteinander vertauscht werden. Diese Austauschbarkeit drückt das Nicht-Sein bzw. den Schein der Menschen aus. Li Xuan bereut seinen Fehltritt, nimmt ihn zur Kenntnis und ist durch die äußere Zerstörung zu

²⁵² Vgl. 中国百科在线 Zhongguo baike zaixian (Chinesische Lexikon online): 山海经 Shanhaijing (Classic of River and Mountains). <http://www.zwbk.org/MyLemmaShow.aspx?zh=zh-tw&lid=37600>. 14.05.2010, Zugriff: 15.08.2013. Die klassische Literatur (221 v. Chr.) handelt von der skurrilen und geografisch falschen Vorstellung der chinesischen Volksgruppe gegenüber den Fremden und dient auch als Mythos der Antike. Viele chinesische Geschichten stammen aus dieser Literatur.

²⁵³ Das Stück handelt von dem Akademiker Liu Quan, der einmal einen Geist gerettet hat und mit diesem befreundet ist. Er nimmt jedes Jahr an der Staatsprüfung teil, jedoch fällt er jedes Mal durch. Dies wirft er seiner tugendhaften Ehefrau vor. Trotz ihrer positiven Einstellung wird sie von einem Teufel dazu verführt, Selbstmord zu begehen. Den Verlust seiner Ehefrau bereut Liu sehr und er will seine verstorbene Ehefrau wiedersehen. Gerade sucht der Kaiser der Tang-Dynastie eine Person, die für ihn dem König des Totenreichs den Tribut, Melonen, überbringt. Liu nimmt diese Aufgabe an, um seine Frau in der Unterwelt wiederzusehen. Nachdem er Gift genommen hat, bleibt sein Körper liegen und sein Geist geht ins Jenseits. Die Melonen gefallen dem König des Totenreichs und dieser erlaubt daraufhin Liu, dem Botschafter des Kaisers, seine Frau zu sehen, die aber von anderen Teufelchen gequält wird und im Gefängnis der ewigen Toten eingesperrt ist. Danach muss Liu jedoch wieder in die irdische Welt zurückkehren; diejenigen, die sich umgebracht haben, dürfen laut der volkstümlichen Religion nicht in einen anderen Körper fahren, um dort weiterzuleben. Aus Wut und Trauer zerstört Liu mittels der mächtigen Waffe seines Geisterfreundes, den er noch vor der Staatsprüfung auf der Erde kennengelernt hat, das Gefängnis und will seine Frau vor den ewigen Qualen retten. Der Kampf zwischen Leben und Tod führt am Schluss zur Transformation der Ehepaare, die sich in zwei Vögel verwandeln und dann vor der Hölle fliehen.

²⁵⁴ Penglai stammt aus der klassischen Literatur shanhaijing (siehe Fußnote 252 in dieser Diplomarbeit) und bezeichnet eine Insel, auf der acht Unsterbliche leben. Das Stück handelt von dem arroganten Unsterblichen Li Xuan, der sein perfektes Aussehen einbüßt, um Bescheidenheit zu lernen.

einem legendären Unsterblichen geworden. In beiden Stücken wird der Kontrast heilig/profan thematisiert; dieser dient dazu, die inneren Kräfte der Zuschauer zu mobilisieren, damit auch sie die Realität verlassen und sich dem Nicht-Sein annähern können.

Bemerkenswert ist der Hinweis des deutschen Philosophen Walter Benjamin, wonach sich das westliche Theater 200 Jahre lang (17. – 19. Jahrhundert) mit den kontrastiven Elementen beschäftigte und die sogenannte Vergänglichkeit (*Vanitas*) thematisierte.

„Das 19. Jahrhundert zitiert, wie Benjamin sagt, die Antike vor dem Hintergrund der im 17. Jahrhundert in Gang gesetzten antagonistischen und selbstzerstörerischen gesellschaftlichen Kräfte. Diese gipfeln im 19. Jahrhundert in der mythischen Verblendung des Menschen durch die Warengesellschaft. Die realen Antagonismen und die damit korrespondierende begriffliche Antithetik finden auch hier ihre angemessene Ausdrucksform in der Allegorie [...] Sie artikuliert das Spannungsverhältnis von Konstruktion und Zerstörung, Hoffnung und Trauer, Traum und Wachen, Wirklichkeit und Fiktion.“²⁵⁵

Laut Benjamin entsteht die Auflösung des Menschen durch die Warengesellschaft²⁵⁶, in der das Bild des käuflichen Menschenkörpers im Westen sowie in den Kolonialgebieten stark geprägt wird. Zwar können die Menschen durch die Materialisierung bzw. Kapitalisierung unvergänglich erscheinen. Gleichzeitig bringt die kapitalistische Gesellschaft jedoch das entgegengesetzte Extrem hervor, indem die Menschen aufgefordert werden, wie eine Maschine produktiv und arbeitsam zu sein. Dieses Konzept, Nicht-Sein bzw. Zerstören, ist interessanterweise auch in den deutschen Trauerspielen zu finden. Allerdings ist es hier im Gegensatz zu der Vereinigung mit der Natur im asiatischen Kulturkreis die Vergänglichkeit des Menschen bzw. die Zuneigung der ‚unsterblichen‘ Maschine, die den Menschen zur Ewigkeit führt:

„Die deutschen Trauerspiele sind, ihrer Kunstform nach, Allegorie, d.h. anschauliche Darstellungen eines abstrakten Konzepts. Die Einführung des Spannungsverhältnisses von Ewigkeit und Vergänglichkeit mit dem von Idee und Anschauung artikuliert Benjamin so: Eines der stärksten Motive im Allegorischen ist die Einsicht ins Vergängliche der Dinge und jene Sorge, sie ins Ewige zu retten (vgl. I 397).“²⁵⁷

²⁵⁵ Bolz, *Walter Benjamin*, S. 59.

²⁵⁶ Ebd. Unter Warengesellschaft versteht man eine Konsumgesellschaft. Als Beispiel nennt Benjamin das Verhältnis zwischen Hure und Zuhälter/Ware und Verkäufer.

²⁵⁷ Bolz, *Walter Benjamin*, S. 56-57.

Unter den Bühnenstücken der Ming Hwa Yuan sind die gelungenen Stücke Chen Shengguos sowohl traditionell/chinesisch als auch modern/westlich geprägt. Diese Stücke gelten nicht nur als Komödie, in der das Publikum sich eskapistisch an einen angenehmen Ort versetzen lässt²⁵⁸, sondern auch als Tragödie, in der die Handlung die gesellschaftliche Realität reflektiert. Ein weiterer Schwerpunkt ist die Kunstform der Allegorie, die als indirekte Darbietungsform bezeichnet wird und zeigt, wie Ideen bzw. Ideologien durch Ausweichung der Realität ästhetisch dargestellt werden können. Anhand der Charakteristika der Allegorie, die im Folgenden dargelegt werden, werden die Aufführungen der Wandertruppe sowie ihre Dramaturgie analysiert:

- 1) die Zeitlosigkeit des Vergänglichen
- 2) die Konkretisierung des Abstrakten
- 3) die stilistische Darbietung

Das erste Merkmal wird als **Konservierungsmittel des Alten und des Traditionellen** bezeichnet. Obwohl der thematisierte Zeitraum nachvollziehbar zu sein scheint, ist die Art des Handlungsstrangs in Wirklichkeit aktuell und realistisch. Die Repräsentation der vergangenen Epochen erinnert das Publikum unbewusst nicht nur an die nationale Identität, deren Grenze durch die Globalisierung überschritten wird und verschwimmt, sondern auch an das Ich bzw. das Individuum, in dem gezaixi sich vom konventionellen Musiktheater xiqu unterscheiden lässt. Die neugefassten Stücke Chen Shengguos greifen auch die Werte der Antike und der Moderne auf. Mit den aktuellen Themen konserviert er indirekt die archaischen Ideologien. Ein derart utopisch-realistisches Bild beeinflusst wiederum die Entwicklung des gezaixi.

Die zweite Besonderheit erklärt die wesentliche Funktion des Theaters. Das erforschte Musiktheater gezaixi bezieht sich vor allem auf **die performative Ebene**. Alles, was darstellbar ist, besitzt eine transformierende Macht, es ist in der Lage, etwas Unsichtbares sichtbar zu machen. Dabei ist im Vergleich zum schriftlichen Medium in erster Linie die darstellende Übermittlung deutlich und wirksam. Diese Wahrnehmbarkeit komprimiert gewissermaßen den Verstand und die Logik der Zuschauer. Im Fall des gezaixi vermischen sich die alltäglichen Aspekte in der Kunst und das Genre des traditionellen Musiktheaters, wodurch eine eigene Überzeugungskraft und Ästhetik geschaffen wird.

²⁵⁸ Siehe Fußnote 251 und entsprechendes Zitat in dieser Diplomarbeit.

Die Figuren Chen Shengguos wechseln zwischen der stilistischen und der naturalistischen²⁵⁹ Schauspielkunst. Diese Art der Rollentypen kann gerade auf der Wanderbühne (waitaixi/yetaixi 外台戲/野台戲) zu den Zuschauern sprechen. Die Vielfältigkeit und die Hybridkunst der Vorstellung entsprechen den peripherischen Eigenschaften des gezaixi. Des Weiteren löst sich aus der Sicht des Westens durch diese Interaktivität die sogenannte Vierte Wand²⁶⁰ auf, wobei dennoch realistische und alltägliche Darstellungen in die schauspielerische Darbietung integriert werden. Nicht nur bei gezaixi steht heutzutage die aktive Beteiligung von Zuschauern an verschiedenen Veranstaltungen, wie einer Demonstration oder einem Online-Spiel, stärker im Vordergrund als die passive Wahrnehmung, wie sie beispielsweise bei einem typischem Theaterbesuch oder einem Kino-Erlebnis zu beobachten ist. Dabei wird das Publikum in die Darstellung hineinversetzt und wirkt daran mit: Die Zuschauer werden nicht von der Vierten Wand ausgegrenzt, sondern zum **Eintritt in die fiktive Welt** eingeladen. Paradoxerweise ist diese Versetzung in die Fiktion so authentisch, dass die Beteiligten bzw. Zuschauer ihre Rollen nicht ohne Weiteres von den Akteuren unterscheiden können. Dadurch entsteht einerseits eine verwirrende Schauspieltechnik und andererseits eine eigentümliche Schauspieltradition.

Die dritte Eigenschaft bezeichnet **eine Meisterschaft der Darstellung**²⁶¹. Im Vergleich zum Alltag ist eine Darstellung (Performance) intensiver und zielstrebig. Jede Aufführung versucht, durch Wiederholungen und möglichst viele Proben Perfektion zu erlangen. Dieser Perfektionismus ist eine Ideologie, nach der der Mensch strebt. Aufgrund der Tradition der flexiblen gezaixi-Dramaturgie sind die Körperhaltungen der Schauspieler der Ming Hwa Yuan zwar wie bei jingju-Darstellern stilisiert, allerdings werden sie durch zahlreiche naturalistische Körperbewegungen ersetzt. Chen Shengguo legt als Stückeschreiber und Regisseur den Schwerpunkt der Darbietung nicht auf die mechanischen Figuren, sondern auf die menschlichen Persönlichkeiten. Im Allgemeinen ist die Vorstellung der gezaixi-Wandertruppe jedoch technikabhängig und neigt verstärkt dazu, die Spannung des Handlungsstrangs, die Zerstückelung des Bühnenbildes und die Beschleunigung des Bühnenbildwechsels auf der (Wander-)Bühne zu präsentieren. Genau dies steht im Film im Vordergrund und tendiert primär zur Maximierung der

²⁵⁹ Die stilistische Darbietung bezieht hier sich auf die des xiqu während die naturalistische Darstellung auf die des Naturalismus Bezug nimmt.

²⁶⁰ Siehe Fußnote 250 in dieser Diplomarbeit. Durch Vierte Wand wird ein realistisches und alltägliches Bild repräsentiert. Insbesondere ist die Interaktivität zwischen Schauspielern und Zuschauern nicht vorhanden.

²⁶¹ Vgl. Schechner, *Performance Studies*, S. 21-23.

Hochtechnologie. Die frühere Schlichtheit und die sich auf das Essentielle konzentrierende Aufführung sind daher in den neuen Produktionen der Ming Hwa Yuan nur noch selten zu finden.

2.4. Der Komiker der Ming Hwa Yuan – Chen Shengzai

„[...] Chen Shengzai, who is called “the best clown in Taiwan”, his flexible and way-out performance style and comradely interaction with the audience. These kinds of performance styles allow him to become a popular actor and stand out contrarily against the mainstream of Taiwanese opera which kun-sheng usually is the core of the play. Except taking an important spot in Taiwanese opera, he also crossed the field performing in the drama and has been well-liked.“²⁶²

Die Erscheinung des fünften Sohnes Chen Mingjis lässt sich mit seinem chou-Rollentyp assoziieren. Nicht nur das Publikum, sondern auch seine Mitmenschen nehmen ihn hauptsächlich durch seine langjährige Verkörperung der chou-Rolle wahr. Er hat dazu beigetragen, dass diese vernachlässigte Figur wieder belebt wurde²⁶³. Da er als Kind unter den Brüdern und Halbbrüdern der beste Schüler war, glaubten seine Eltern, dass er einen anderen Weg gehen würde. Im Alter von 17 vertrat er jedoch den betrunkenen chou-Darsteller der Wandertruppe, der später starb. Dadurch wurde sein Interesse am Schauspiel geweckt. Anschließend verzichtete er auf den Besuch des Gymnasiums und besuchte Langzeitkurse einer Nachhilfeschule. Tagsüber lernte er durch Fernseh- oder Radioprogramme verschiedene Fächer und abends verkörperte er verschiedene chou-Rollentypen. Nach einem Jahr schloss er seine Ausbildung mit der Oberstufe ab und konzentrierte sich auf die gezaixi-Schauspielkunst.²⁶⁴

„Kann Shengzai nur die chou-Rollentypen verkörpern? Einmal hatten seine anderen Brüder eine Idee: Sie schminkten und verkleideten ihn als xiaosheng-Darsteller. Sonst könnte er sich beschweren, dass er diesen Rollentyp niemals verkörperte. Im Endeffekt sah er jedoch immer wie ein chou-Darsteller aus.“²⁶⁵

²⁶² Chen, Huifang 陳慧芳: 歌仔戲丑角陳勝在的表演藝術 The Performing Arts of Taiwanese Opera Clown Chen Shengzai. Masterarbeit. Taipei National University of Arts, Graduate Institute of Architecture and Historic Preservation 2012.

²⁶³ Huang, 明華園的兄弟們 (Die Brüder der Ming Hwa Yuan). In: *Zushiye de nü'er. Sun Cuifeng de gushi*, S. 243-256, hier S. 251.

²⁶⁴ Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 180.

²⁶⁵ Huang, 明華園的兄弟們 (Die Brüder der Ming Hwa Yuan), In: *Zushiye de nü'er. Sun Cuifeng de gushi*, S. 250.

Der chou-Rollentyp stellt eine der wesentlichen Figuren in der Wandertruppe dar²⁶⁶ und dient als Vermittler zwischen Fiktion und Realität. Während einer Darstellung prägen die xiaosheng- und xiaodan-Rollentypen ein Idealbild. Dieses wird wiederum von dem chou-Darsteller gebrochen, da sich die Darbietung dieser Figur nicht an der strikten Körperhaltung des xiqu, sondern an der alltäglichen Körperbewegung orientiert bzw. sich dieser annähert. Vor allem verfügt dieser Rollentyp weder über Schönheit noch eine gesellschaftliche Position. Das Verschwinden bzw. die Auflösung der gesellschaftlichen Norm gilt als ein Charakteristikum des chou-Rollentyps, welcher im Szenario die Rolle des Wanderers einnimmt, der sowohl die begehrten Welt (die Utopie) als auch die unerwünschte Welt (die Wirklichkeit) betritt.

„Die Positionen der jing- und chou-Rollentypen sind im Vergleich zu den anderen die interessantesten. Die Figuren erinnern die Zuschauer in einem humorvollen Ton häufig daran, dass Theater nur Theater ist und nähern sich auf diese Art und Weise den Zuschauern. Die Bühnenverfremdung wird meistens durch sie erzielt, weshalb die beiden diejenigen Personalitäten darstellen, die sich auf der Grenze zwischen Symbol und Realität befinden.“²⁶⁷

Eine andere Perspektive ist jedoch im zerstreuten Charakter des chou-Rollentyps zu sehen, durch den die Identität und die Funktion dieser Figur in der improvisierenden gezaixi-Aufführung (huoxi 活戲²⁶⁸) schwer zu definieren sind. Bei diesem Mechanismus der Wanderbühne tendiert diese Art von Figur im engeren Sinne dazu, das Publikum zu unterhalten.²⁶⁹ Dies gilt allerdings nicht für den chou-Darsteller Chen Shengzai, dessen Kunstrolle durch seine Rolle in der Öffentlichkeit und in seinem Familienleben ausgeglichen wird. Die Natur dieses chou-Schauspielers spiegelt die Essenz der realen Person wider und seine Darbietung reflektiert wiederum seinen wahren Charakter. Seine Täuschung und Authentizität werden nicht gerne von seinem Publikum und von seinen

²⁶⁶ Siehe Fußnote 51 und entsprechendes Zitat in dieser Diplomarbeit.

²⁶⁷ Huang, Chun-hung 黃俊宏: 明代傳奇中的丑腳及其俳優精神研究. *The Spirit of Mockery And Advising in A Clown in the legend of Ming Dynasty*. Masterarbeit. Cheng-Kung-Nationaluniversität, Abteilung Chinesische Literatur 2009, S. 76. Der Name in Pinyin: Huang Junhong. Im Original: 淨丑腳色在戲劇中的地位最堪玩味, 他們時而是劇中人物, 有時又可跳出劇中而與觀眾直接溝通, 這「雙面性格」使淨丑和觀眾最為接近, 他們時常以詼諧口吻提醒觀眾「戲即是戲!」劇場疏離感通常都是由他們所達成的, 因此淨丑可以說是象徵與寫實之分際上的人物。Die entsprechende Fußnote dieser Literatur lautet: 見主安祈著, <音樂與賓白> (Die Musik und der Monolog/Dialog), 《明代傳奇之劇場及其藝術》(Die Bühne der Legende aus der Ming-Dynastie und ihre Kunst), (台北: 學生書局, 1986 年版) (Taipei: Studentenbuchhandlung, 1986), 頁 311 (S. 311)

²⁶⁸ Siehe Fußnote 200 und 202 sowie entsprechendes Zitat in dieser Diplomarbeit.

²⁶⁹ Vgl. Chen, Weiwen 陳惟文: 外台歌仔戲丑角活戲表演的「笑」與「鬧」 Please and Randan: The Performing of the Clowns in Outdoor Taiwanese Opera. Masterarbeit. Taipei National University of Arts, Graduate Institute of Architecture and Historic Preservation 2012.

Mitmenschen getrennt wahrgenommen.²⁷⁰

In Hinblick auf die Rolle des Clowns in der westlichen Kultur ist darüber hinaus eine weitere Dimension zu entdecken. Ein Beispiel zeigt, wie diese Art der gezaixi-Figur an Possenreißer wie etwa Till Eulenspiegel erinnert, der von 1835 bis 1920 als Figur in Wien populär war.²⁷¹ Dagegen war zu dieser Zeit die mit Zauberern und Feenwesen erfüllte Traumwelt im deutschsprachigen Raum verschwunden. Diese Fantasiewelt stellt in der gezaixi-Tradition jedoch ein unerlässliches Element dar und begründet die Anziehungskraft dieses Genres. Diese als ideal gekennzeichnete Spaltung zwischen Fiktion und Realität kann im Westen bis ins 4. Jahrhundert vor Christus zurückverfolgt werden:

„Doch bereits Platon bezeichnete die Demokratie als Theatrokratie und wetterte gegen die z.T. durchaus theatralischen Sophisten, die dem Idealstaat schadeten.“²⁷²

Allerdings ist diese klare Grenze zwischen Täuschung und Authentizität in der Neuzeit verschwommen und der Wert mythologischer Inhalte für die Identifikationsfähigkeit einer Gesellschaft wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch eine bestimmte Ideologie instrumentalisiert:

„Sympathien für den Mythos und den Rausch haben, hat, wie es der Nationalsozialismus auf grausamste Art und Weise demonstriert hat, zu unkontrollierbaren Entwicklungen geführt.“²⁷³

Anschließend wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Wert der Vernunft des Individuums wieder verdeutlicht und dient heutzutage als Ersatz für die Theologie, die in der Gesellschaft immer mehr an Bedeutung verliert:

„In diesen drei Perspektiven des philosophischen Selbstverständnisses stand, so Habermas, immer noch die Konzeption der Vernunft als Medium für die Urteilsbildung und

²⁷⁰ Vgl. Taiwan Talks: 冰火五重天 (陳勝在 陳勝發 兄弟檔) (Eis und Feuer im fünfschichtigen Himmel: Gebrüder: Chen Shengfa und Chen Shengzai). In: *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=Ga8vL0EtONG>. 30.07.2013, Zugriff: 31.08.2013.

²⁷¹ Hüttner, Johann: Einführung. In: *Johann Nestroy Stücke 9/I. Eulenspiegel*. Hrsg. Johann Hüttner, Wien: Deuticke, S. 1-4, hier S. 1.

²⁷² Müller, Regine: *Posse! Theatrum Mundi und performative Handlungsmacht*. Diss. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft. 2005, S. 16. Die weitere Quellenangabe der Verfasserin: Platon in den „Nomoi“. In: *Platon: Timaios, Kritias, Minos, Nomoi*, übers. H. Müller u.a., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994; vgl. Schechner, *Performance Studies*, S. 22. Laut Schechner war Platon (ca. 427 – ca. 347 BCE) ein Advokat der Vernunft (*reason*), der Beherrschung (*restraint*) und der Logik (*logic*).

²⁷³ Bolz, Walter Benjamin, S. 119.

Legitimation unseres Handels im Mittelpunkt. Diese zentrale Rolle der Vernunft stellt die Partizipation der Bürger an der politischen Meinungsbildung und die Möglichkeit, individuelle Interessen zu vertreten, sicher. Das entschädigte die Bürger für die durch die Profanisierung verloren gegangene theologische Sinndimension, die bis dahin die Gesellschaft zusammengehalten hatte.²⁷⁴

Bis zur Wende des 21. Jahrhunderts wurde die Diskussion über die Vernunft im Zusammenhang mit der fernöstlichen Kultur relevant. Hierbei wird die Mitwirkung der anderen Kultur ebenfalls berücksichtigt.

„Amerikanische KünstlerInnen und Intellektuelle würden sich der orientalischen Kultur, "the primitive, religion, and myth"¹²², im therapeutischen Sinne zuwenden, um die überzivilisierten Vernunftwerte ("overcivilized rationalist values"¹²³) kompensieren zu können.²⁷⁵

2.5. Die Primadonna der Ming Hwa Yuan – Sun Cuifeng

Die jüngste Tochter der Familie Sun lebt bereits seit ihrer Geburt in einer Umgebung, in der ihre Eltern als gezaixi-Schauspieler für mehrere Wandertruppen tätig waren. Ihre Ablehnung des gezaixi ist auf den Besuch einer Aufführung ihres Vaters zurückzuführen, der die tragische xiaosheng-Figur Luo Tong 羅通 verkörperte:

„In meiner Jugendzeit brachte meine ältere Schwester mich einmal zur gezaixi-Aufführung meines Vaters. Unter der Brücke Taibeiqiao befand sich die Wanderbühne, auf der das Stück ‚Luo Tong saobei 羅通掃北 (Luo Tongs Vernichtung im Norden)‘ aufgeführt wurde. Neben uns rief schon jemand: ‚Gleich kommt die brillante Szene mit dem genialen Kampf! Der General Luo Tong gegen den 99-jährigen Feldherrn aus der fremden Nation (Laofanjiang 老番將)!‘ Es handelt sich in der Szene um den Todeskampf der Hauptfigur Luo Tong, der ein Versprechen nicht einhält und dafür mit seinem Leben bezahlen muss. Begleitet von dem Gong und der Trommel trat mein Vater auf, der die Rolle Luo Tongs verkörperte. Kaum war er erschienen, wurde er von dem anderen Feldherrn mit dessen Schwert grausam erstochen. Aus dem Bauch meines Vaters fielen lange bunte Tücher heraus, die das Blut und die Eingeweide Luo Tongs symbolisierten. In dieser Szene wälzte er sich herum, schleuderte seine Haare, rannte auf den Bergpfad und kämpfte um das eigene Leben. Dazu hetzten die

²⁷⁴ Ebd., S. 118. Laut Bolz hat Habermas in *Der philosophische Diskurs* drei unterschiedliche Ziele der Philosophie seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts erwähnt: »versöhnende Selbsterkenntnis« (Hegel), »befreiende Aneignung« (Linkshegelianismus) und »entschädigende Erinnerung« (Rechtshegelianismus).

²⁷⁵ Pfeiffer, C. Gabriele: *Der Mohr im Mor. Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999, S. 52. Die weitere Quellenangabe der Verfasserin: Bonnie Marranca, Thinking About Interculturalism. In: *Interculturalism and Performance*, S. 15.

Kriegstrommeln den Verzweifelten. Der Sohn Luo Tongs wollte ihn vor seinem Tod retten und bedeckte die Wunde seines Vaters mit Sand. Jedoch verschlechterte diese Rettung den Zustand des Verletzten weiter. Nach kurzer Zeit fiel er von der Wanderbühne herunter und ‚starb‘ vor dem Publikum. Die Szene war beendet. Meine Augen standen bereits voller Tränen. ²⁷⁶

Sun erinnert sich außerdem an die Armut ihrer Familie; dennoch musste sie nicht wirklich für das Haushaltsgeld sorgen. Ihre sympathische Erscheinung und ihr optimistischer Charakter strahlten vor allem in der Jugendzeit. Nicht nur in der Berufsschule in Taipei, sondern auch in ihrer Freizeit war sie aktiv und engagierte sich im Bereich verschiedener Aktivitäten, wie z.B. die Teilnahme am Schulorchester, alle möglichen Gesellschaftstänze und die aktuellen Trends in der Mode²⁷⁷. Nach der Schulzeit gelang es ihr, als Buchhalterin bei einer Handelsfirma zu arbeiten. Damals hatte sie zahlreiche Verehrer, die schick und wohlhabend waren. Jedoch eroberte ihr Cousin Chen Shengfu ihr Herz und im Jahr 1982 heiratete dieser aufrichtige²⁷⁸ und pragmatische Mann die 24-jährige Frau. Das Ehepaar lebte glücklich, bis seine Filmfirma 1984 schließen musste und sein fünf Monate alter Sohn im selben Jahr starb²⁷⁹. In dieser ausweglosen Lage ging die Ehefrau nach Süden zu ihren Schwiegereltern und lernte bei dieser Großfamilie Ming Hwa Yuan und damit gezaixi, kennen²⁸⁰.

Das neue Leben mit der Wandertruppe brachte eine große Umstellung für die 26-jährige Sun Cuifeng mit sich. Zu dieser Zeit fuhren alle Mitglieder der Wandertruppe nachts mit Lastwagen zu den Orten, in denen die Stücke am nächsten Tag aufgeführt wurden. Damals war sie ständig mit der Wandertruppe unterwegs. Während der holprigen Fahrt in der Nacht wurde die mit diesem Leben wenig vertraute und wieder schwangere Frau in dem Lastwagen allerdings bevorzugt behandelt und konnte sich auf einen großen Koffer legen. Die anderen Mitglieder schliefen zwischen Requisiten eingequetscht, sie hielten dies jedoch für normal und störten sich nicht daran.²⁸¹ Nach der Ankunft am Zielort

²⁷⁶ Huang, 香火的源頭 (Die Abstammung der Familie). In: *Zushiye de nü'er. Sun Cuifeng de gushi*, S. 21-28, hier S. 26-27. Der Vater Sun Cuifengs, Sun Gui 孫貴, kam als Kind mit der Wandertruppe seines Dorfs in der Provinz Hebei 河北 nach Taiwan und blieb seitdem auf der Insel.

²⁷⁷ Vgl. Huang, 閃亮的青春 (Die leuchtende Jugendzeit). In: *Zushiye de nü'er. Sun Cuifeng de gushi*, S. 39-53, hier S. 48f.

²⁷⁸ Die Berichte über das Ehepaar sagen jedoch etwas über einen Skandal Chen Shengfus aus. Xu, Shengmei 許聖梅/Ye Yixin 葉宜欣: 姊姊與陳勝福不倫產女 孫翠鳳含悲 20 年 (Die ältere Schwester Sun Cuifengs bekam mit Chen Shengfu eine Tochter. Sun ist seit 20 Jahren schwermütig). In: *libertytimes.com*, <http://www.libertytimes.com.tw/2007/new/mar/27/today-show1.htm>, 27.03.2007, Zugriff: 10.09.2013.

²⁷⁹ Siehe 2.2. Der Steuermann der Ming Hwa Yuan – Chen Shengfu, S. 64.

²⁸⁰ Huang, 另一段蛻變 (Die andere Umwandlung). In: *Zushiye de nü'er. Sun Cuifeng de gushi*, S. 159-176, hier S.174-175.

²⁸¹ Ebd., 野台生活初體驗 (Das neue Erlebnis des Lebens in der Wandertruppe, S. 75-86, hier S. 79-81. Siehe Bildteile Bild 27 und Bild 28, S. 123.

bauten alle sofort ihre Wanderbühne auf und zelteten vor Ort mit ihren aufgestapelten Koffern. Die erfahrenen Mitglieder der Wandertruppe teilten ihr einmal mit, wie dabei etwas wie eine vornehme Hotelsuite für Ehepaare konstruiert werden konnte. Hierbei wurde ein privater Raum mit Bühnenbild-Wänden eingezäunt, die nicht höher als ein Mensch waren.²⁸² Tagesüber erhielt sie ihre Schauspielausbildung und spielte bei Aufführungen in verschiedenen Statistenrollen mit. Beim Schminken und der Kostümierung war sie von der minderwertigen Kosmetik erschrocken: Das Schminkmittel für Augen und Augenbrauen wurde aus schwarzem Küchendunst der primitiven traditionellen Kochstelle preiswert hergestellt; das Mittel für die Wangen bestand aus einer Mischung von Färberdistel und Erdnussöl. Viele Darsteller erlitten nach längerer Verwendung Hautschäden. Sun führte daraufhin eine bessere Kosmetik aus der Filmbranche ein.²⁸³ Weiter erinnerte sie sich an einige humorvolle Bezeichnungen der Frisur der dan-Darstellerinnen, einschließlich Bananen-Kopf, Dampfbrot-Kopf und Zwillings-Kopf. Diejenigen, die nicht geschickt frisieren konnten und einfach mehrere Haarknoten aufstapelten, wurden deswegen von Kollegen verspottet und man nannte diese Frisur Grabstein-Stapel-Kopf. Darüber hinaus bezeichneten die Mitglieder der Wandertruppe das Umwickeln des xiaodan- und xiaosheng-Kopfs Pech-Kopf, da die rauen Materialien die Kopfhaut schädigten. Anders als das Material aus Gaze, die bei jingju-Schauspielern verwendet wird, wurden diese Kopfbedeckungen früher mit einem Faden aus Plastik gehäkelt. Selbstverständlich ist Ersteres wesentlich angenehmer als Letzteres. Durch diese unvergessliche und sogar quälende Technik bekam ein solcher gezaixi-Schauspieler laut Sun innerhalb von fünf Minuten Kopfschmerzen; innerhalb von zehn Minuten wurde dem Darsteller schwindlig und binnen 15 Minuten übergab sie oder er sich neben der Bühne. Die meisten Schauspieler hielten die Übelkeit aus, bis sie die Bühne verließen. Diese Schlichtheit und Beharrlichkeit prägen das gezaixi²⁸⁴.

Das bereichernde und zugleich chaotische Leben wurde nach der Geburt ihrer Tochter Chen Zhaoting intensiviert. Häufig pendelte Sun zwischen der Bühne und dem Garderobenraum, um die Aufgaben einer Mutter und einer Schauspielerin parallel zu erledigen. Beispielsweise kämpfte sie als Schauspielerin fünf Minuten lang gegen eine Figur auf der Wanderbühne, verließ danach die Wanderbühne und kümmerte sich um das Kind und trat anschließend wieder auf. Dieses Pendeln zwischen der Arbeit und dem

²⁸² Ebd. S. 83-84.

²⁸³ Huang, 彩筆濃妝現原味 (Das primitive, bunte und intensive Make-up). In: *Zushiye de nü'er. Sun Cuifeng de gushi*, S. 87-92, hier S. 88-90.

²⁸⁴ Ebd., S.91-92. Siehe Bildteile Bild 20 und Bild 21, S. 120.

Privatleben galt auch für die übrigen weiblichen Mitglieder, die Kinder bekommen hatten. Durch eine dünne Wand aus Holz wird das Theater des Lebens vom Theaterleben getrennt, das jedoch manchmal unbeabsichtigt auf der Wanderbühne zum Vorschein kommt. Die Frauen sind in der Wandertruppe für die Schauspielerei und das Pflegen der ganzen Familie zuständig und werden laut Sun als Ganztags-Mütter bezeichnet, die Überstunden leisten. Ein anderes Beispiel zeigt, wie die gespielten und authentischen Emotionen der Schauspielerinnen den Situationen entsprechend rasch ausbrechen: Normalerweise kochen die verheirateten weiblichen Darstellerinnen abwechselnd das Abendessen. In der Regel hängt das Abendmenü der großen Familie vom Repertoire ab. Sollte das Stück ‚Shenxiang jiumu 沉香救母 (Shen Xiang rettet seine Mutter)‘ gespielt werden, kann die jeweils aktuelle Tagesköchin Fisch braten; dagegen bekommt die Familie am Abend gehacktes und eingepökelttes Schweinefleisch, wenn das Stück ‚Xue Pinggui yu Wang Baochuan 薛平貴與王寶釧 (Xue Pinggui und Wang Baochuan)‘ aufgeführt wird. Dies liegt daran, dass die Tagesköchin die Rolle der Mutter Shen Xiangs verkörperte, die für längere Zeit nicht aufzutreten brauchte. Obwohl sie für eine Weile nicht auf der Wanderbühne erschien, musste sie jedoch mit der Stimme ihrer Rolle in einigen Szenen auf die Travestie-Hauptfigur Shen Xiang reagieren. Hierbei war es üblich, dass die betroffene Darstellerin das Schauspielerische und das Alltägliche gleichzeitig erledigte. Während diese gezaixi-Akteurin und Tagesköchin im Garderobenraum Fisch brät, konnte sie die Stimme und die Emotion der Rolle darstellen. Mit einem Mikrofon antwortete sie der Travestie-Figur Shen Xiang, die auf der Wanderbühne nach ihrer Mutter sucht. „Mutter, wo bist du denn, Mutter...“ Die kochende Mutter-Figur musste nur im Garderobenraum, in dem sich auch die Küche befand, darauf eingehen und antwortete in schauspielerischem Ton: „Wer ruft mich, wer sucht die Mutter?...“ Da die Köchin vom Braten des Fisches abgelenkt wurde und sie ihre Rolle der Mutter Shen Xiangs nicht rasch genug wahrnahm, kam folgende Reaktion durch das Mikrofon: „Gib das Salz her!“ Diese Mutter-Figur konzentrierte sich auf das Braten des Fisches, sodass sie ihre fiktive und ihre reale Rolle vertauschte.²⁸⁵ Diese Dislokation des Imaginären und des Realen führt das Theater des Lebens und das Theaterleben zusammen. Der französische Philosoph Jean Baudrillard erklärt, wie schwer die beiden Zustände voneinander zu unterscheiden sind:

²⁸⁵ Huang, 身懷絕技的戲班媳婦 (Die geschickten Schwiegertöchter der Wandertruppe). In: *Zushiye de nü'er. Sun Cuifeng de gushi*, S. 93-107, hier S. 98-104.

„To dissimulate is to pretend not to have what one has. To simulate is to feign to have what one hasn't. One implies a presence, the other an absence. But the matter is more complicated, since to simulate is not simply to feign: "Someone who feigns an illness can simply go to bed and make believe he is ill. Someone who simulates an illness produces in himself some of the symptoms" (Littre). Thus, feigning or dissimulating leaves the reality principle intact: the difference is always clear, it is only masked; whereas simulation threatens the difference between the "true" and "false", "real" and "imaginary". Since the simulator produces "true" symptoms, is he ill or not? He cannot be treated objectively either as ill, or as not ill.

1983, Simulations, 5²⁸⁶

Simulation ist ein Zustand, der sowohl fiktiv als auch real ist. Im Folgenden werden drei Modelle der Schauspielkunst erklärt, wobei näher auf die eigentümliche Schauspielform der Ming Hwa Yuan eingegangen wird. Theoretisch zeigt ein Akteur während einer Vorstellung keine wahre Intention und beendet nach der Aufführung auch das von ihm erzeugte Trugbild. Während der Darbietung kommuniziert er nur mit fiktiven Figuren. Hierbei handelt es sich um das so genannte realistische Schauspiel (*Realistic Acting*), in dem der Akteur nur der vorgestellten Welt und den darin vorhandenen Figuren begegnet (*really real*)²⁸⁷. Dabei mag es sich um einen Zustand der Täuschung handeln, der Baudrillards Begriff, *feigning* entspricht.

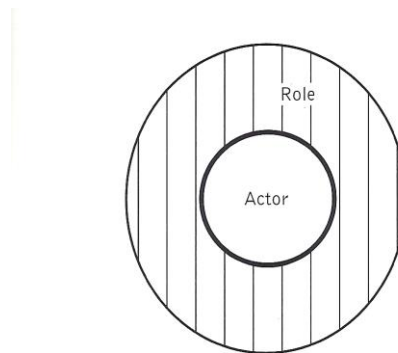


fig 6.8. In realistic acting, the actor is enclosed within the role.

288

Ein anderer Zustand tritt im selbstkritischen Schauspiel (*Brechtian Acting*) auf. Hierbei täuschen die Darsteller einerseits dem Publikum ihre Identität vor; andererseits durchdringt der Darsteller die Bühnenwelt, steht auf der Seite der Zuschauer und denkt für sie über die Handlung nach. Ein solcher Schauspieler nimmt während der Darbietung

²⁸⁶ Schechner, *Performance Studies*, S. 119. Der Artikel *Feigning To Have What One Doesn't* stammt von Jean Baudrillard.

²⁸⁷ Ebd., S. 119.

²⁸⁸ Ebd., S. 151.

sowohl die narrative als auch die außernarrative Dimension (*Allegorie*) ein.²⁸⁹ Diese Darbietungsform bietet dem Publikum eine zusätzliche Möglichkeit, die Aufführung jenseits der Handlung wahrzunehmen.

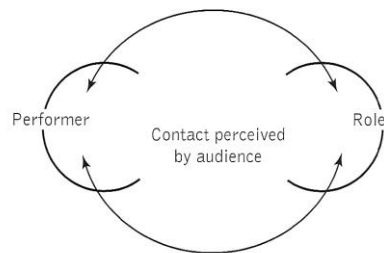
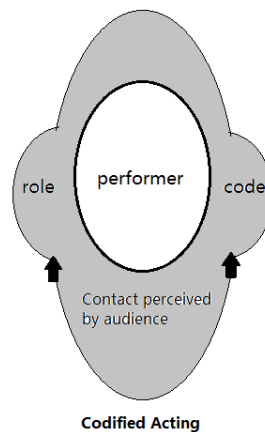


fig 6.10. In Brechtian acting, the actor takes a position to some degree outside the role, engaging the role and even criticizing the character. The audience is aware of the tension that both draws the actor to the role and separates her from the role.

290

Diese beiden Schauspielkünste (*Realistic Acting* und *Brechtian Acting*) bezieht sich noch auf die Bühnenwelt oder Fantasiewelt. Das dritte Modell der Schauspielkunst entspricht dem des jingju und selbstverständlich dem des gezaixi, da Letzteres die hauptsächliche Körperhaltung des Ersteren übernimmt (*Codified Acting*).²⁹¹ Einer neuen Sprache ähnelnd, müssen die Zuschauer die spezifische Grammatik und die Vokabeln dieser Schauspielkunst erlernen, um die physischen und psychischen Zustände der Darsteller dekodieren zu können. Die weitere Darstellung zeigt, wie die Schauspielkunst des jingju zwischen dem Publikum und dem Schauspieler stattfindet:



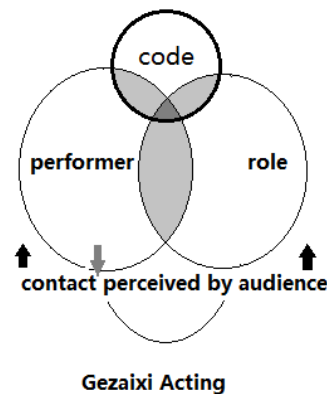
Interessanterweise enthalten die gezaixi-Schauspielkünste entsprechend ihrer besonderen Geschichte nicht nur die drei darstellenden Künste. Vielmehr finden sich oft Momente, in denen die Figur (*role*) und der Schauspieler (*performer*) zusammentreffen. Die

²⁸⁹ Siehe Zitat der Fußnote 257.

²⁹⁰ Schechner, *Performance Studies*, S. 154.

²⁹¹ Ebd., S. 155.

Überschneidung der fiktiven und realen Zustände (*Simulation*) und die Durchdringbarkeit der alltäglichen Elemente findet sich in Kleinigkeiten, die jedoch in der gezaixi-Darbietung unerlässlich und bedeutend sind, da diese Art des Theaters ursprünglich aus der Kultur einfacher Bürger stammt. Das folgende Modell fasst die Schauspielkunst des gezaixi zusammen:



Nach einer zweijährigen, für sie als Spätanfängerin sehr anstrengenden Ausbildung und vielseitigen Rollenpraxis wurde Sun Cuifeng im Jahr 1986 aufgrund ihres Ehrgeizes und Engagements ausgewählt, die dan-Hauptrolle in dem Stück ‚Liuquan jingua‘ zu spielen. Anders als die Aufführungen auf dem Jahrmarkt fand diese Vorstellung während der städtischen Festwoche im Theater *Taipei Cultural Center* 台北社教館 statt. Dies enttäuschte zwar ihre Schwägerinnen, die bereits über sehr viel Erfahrung verfügten, die endgültige Entscheidung in der hierarchischen Familie wurde daraufhin jedoch nicht geändert. Für diese Aufführung bemühte sich Sun sehr darum, ihre Darbietung zu perfektionieren. So musste sie beispielsweise eine anspruchsvolle Körperhaltung üben, bei der sie sich auf den Boden legen und ihre beiden Beine hochstrecken musste, während diese sich noch im Kreis bewegten (Erlong jiaoshui²⁹²). Der Wandertruppe stand damals kein Raum zum Trainieren für ihre Mitglieder zur Verfügung und Sun übte daher auf dem groben Fußboden eines Tempelplatzes, wobei sie ihre Taille verletzte. Allerdings wurde diese Vorstellung von Kritikern positiv beurteilt. Auch brachte diese Veranstaltung Sun

²⁹² Huang, 展露鋒芒 (Die Auszeichnung Sun Cuifengs). In: *Zushiye de nü'er. Sun Cuifeng de gushi*, S. 117-140, hier S. 133. Der bildhafte Ausdruck ‚Erlong jiaoshui 二龍絞水‘ bezeichnet in erster Linie zwei Drachen, die das Wasser aufrühren, und symbolisiert auch diese von Sun geübte Körperhaltung.

den Beifall von Akademikern ein, wie etwa Qiu Kunliang oder Zeng Yongyi.²⁹³ Den entscheidenden Wendepunkt in ihrer Karriere bezeichnet aber eine erfolgreiche Vertretung als xiaosheng-Darstellerin. Nachdem Theaterwissenschaftler auf die Aufführungen der Ming Hwa Yuan und die Darstellung Suns aufmerksam geworden waren, wurde die Wandertruppe häufig zu Kunstveranstaltungen eingeladen. Im Jahr 1989 ist Ming Hwa Yuan mit dem Stück ‚Penglai daxian‘²⁹⁴ im Rahmen einer Vorstellung an der Taiwan Universität zu finden. Sun verkörperte ursprünglich die Nebenrolle Qinglingzi,²⁹⁵ allerdings war die Schauspielerinnen, welche die xiaosheng-Rolle Li Xuan spielte, verhindert und konnte daher nicht auftreten. Unter diesem Zeitdruck entschieden sich die beiden Teamführer²⁹⁶, nämlich ihr Schwiegervater Chen Mingji und ihr Ehemann Chen Shengfu, für eine Vertretung der abwesenden xiaosheng-Rolle. Während Sun sich noch für ihre Rolle schminkte, wurde sie überraschenderweise ausgewählt, die xiaosheng-Rolle zu spielen. Sun hatte dabei nur 40 Minuten Zeit, den Rollentausch vorzubereiten. Zu diesem wichtigen Zeitpunkt traute sich niemand, vor dem Publikum, das aus Professoren, Theaterwissenschaftlern und Studierenden bestand, eine fremde Rolle zu spielen. Dies galt auch für Sun und sie versteckte sich zum ersten Mal, um die Aufgabe nicht zu übernehmen. Anschließend kam ihr Ehemann zu ihr und redete ernsthaft mit ihr.

„Chen Shengfu: Als Schwiegertochter der Familie Chen solltest du folgsam sein und die Tugenden einhalten...

Sun Cuifeng: Die Rede kannst du dir sparen. Das bringt doch nichts!

Chen Shengfu: Wenn du dich auch nicht traust, die Rolle zu vertreten, traut sich sonst niemand in der Wandertruppe, diese Vertretung zu übernehmen [...]

Sun Cuifeng: Ich würde gerne der ganzen Wandertruppe helfen, aber in so einer wichtigen Vorstellung! Der Ruf der Ming Hwa Yuan wird durch mich zerstört!

Chen Shengfu: Weine nicht, siehst du, fünf Minuten sind vergangen...“²⁹⁷

Der Dialog mit ihrem Ehemann bzw. der innere Kampf um die Überwindung ihrer eigenen seelischen Barriere dauerte fünf Minuten. Daraufhin erkannte sie, dass sie keine Wahl hatte. Sie nahm sich zusammen und konzentrierte sich auf die Darstellung der

²⁹³ Ebd., S. 133.

²⁹⁴ Siehe Fußnote 254 in dieser Diplomarbeit.

²⁹⁵ Huang, 另一段蛻變 (Die andere Umwandlung), In: *Zushiye de nü'er. Sun Cuifeng de gushi*, S. 161. Die Travestie-Figur Qinglingzi 青靈子 wirft im Stück der Hauptfigur Li Xuan 李玄 deren Arroganz vor. Diese Rolle tritt nur am Anfang des Stücks auf.

²⁹⁶ In der Übergangsphase, in der Chen Shengfu mit der Wandertruppe auf Tournee war, war sein Vater Chen Mingji noch der Hauptteamleiter.

²⁹⁷ Huang, 展露鋒芒 (Die Auszeichnung Sun Cuifengs). In: *Zushiye de nü'er. Sun Cuifeng de gushi*, S. 162-163.

Hauptrolle. Dabei las sie zuerst mit dem Regisseur das Bühnenstück durch. Anschließend studierte sie innerhalb von 30 Minuten die Akrobatik mit den anderen Statisten ein, die zur Vervollkommnung ihrer Fähigkeiten ihrerseits mindestens ein halbes Jahr benötigt hätten. Ihre Begabung für das Schauspiel und ihr Eifer kamen ihr gerade in dieser Aufführung zugute. Nicht nur die Zuschauer, sondern auch die Wandertruppe war von ihrer improvisierten und zugleich charismatischen Darbietung überzeugt. Vor allem die Mitglieder der Ming Hwa Yuan glaubte, dass Sun in der Aufführung mindestens 75% der Leistung erreicht hatte²⁹⁸. Seitdem spezialisiert sie sich auf die Darbietung des xiaosheng-Rollentyps. Noch heute, im Jahr 2013, ist sie als xiaosheng-Darstellerin in Taiwan aktiv. Dies zeigt, dass sie eine Leidenschaft für die gezaixi-Darbietung entwickelt hat und zum Vorbild für diese Wandertruppe geworden ist. Bei allen Aufführungen wird deutlich, dass sie gut vorbereitet ist. Die gesamte Wandertruppe ist seit dieser Zeit auch von ihrem Ruf und ihrer Leistung abhängig gewesen.²⁹⁹

Darüber hinaus ist zu erwähnen, dass das Ehepaar viele Unsitten, die früher in der Wandertruppe üblich waren, abgeschafft hat. So hatten die beliebten xiaosheng-Darstellerinnen in früheren Zeiten während ihrer Aufführung ein Geldgeschenk oder Goldstück von ihren Verehrerinnen erhalten.³⁰⁰ Diese Tradition unterbrach zum einen den Ablauf der Vorstellung, da die Danksagung der Wandertruppe unmittelbar durch die Mikrofone übermittelt werden sollte. Zum anderen war es üblich, dass diese xiaosheng-Darstellerin mit ihren Anhängerinnen einen Mitternachtsimbiss besuchte. Dies wurde bereits durch den Schwiegervater Chen Mingji verboten und die zweite Generation lehnt daher diejenigen Fans dankend ab, die ihre Lieblingsdarstellerinnen zusätzlich belohnen möchten.³⁰¹ Eine weitere Unsitte besteht in der hupixi-Tradition,³⁰² in der sinnlose oder absurde Handlungen und Darbietungen hinzugefügt werden, wie z.B. eine chinesische Figur, die ein japanisches Nihontō-Schwert hält; andere Beispiele sind, dass traditionelle Rollentypen amerikanische Lieder singen oder viele als wilde Tiere³⁰³ verkleidete Statisten, die nichts mit dem Repertoire zu tun haben, auf die Wanderbühne geschickt werden.³⁰⁴ Zu Beginn

²⁹⁸ Vgl. ebd.

²⁹⁹ Ebd., S. 164.

³⁰⁰ Siehe 1.6. Vieles in einem – Überschreitung der Rollentypen und der Repertoires, S. 56f.

³⁰¹ Huang, 戲棚浮世繪 (Die Ukiyo-e-Bilder der Wanderbühne). In: *Zushiye de nü'er. Sun Cuifeng de gushi*, S. 141-158, hier S. 149-151.

³⁰² Siehe 3.1. Die nach China orientierten und in Taiwan entwickelten Stile, S. 26.

³⁰³ Die Wildtiere umfassen den Bären, den Löwen, den Tiger oder den Riesenvogel (dapengniao 大鵬鳥), der aus dem Werk des chinesischen Philosophen Zhuangzi 莊子 stammt.

³⁰⁴ Huang, 戲棚浮世繪 (Die Ukiyo-e-Bilder der Wanderbühne), S. 144.

fiel es dem Ehepaar schwer, die Absurdität und Sinnlosigkeit der volkstümlichen Tradition zu eliminieren, da die jüngere Generation der älteren respektvoll gegenüberübertreten muss. Dennoch wurde die Rationalisierung der Darbietungsform allmählich ermöglicht und die Wandertruppe wird zunehmend beliebter. Zugleich werden die Zuschauer stetig anspruchsvoller und kritischer als früher.³⁰⁵

„Die damalige Szene, in der ich die xiaosheng-Rolle Luo Tong verkörperte und er im Exekutionsplatz auf seine Hinrichtung wartete, erinnert mich an die Umrisse meiner bejahrten Eltern. Als die Mutter Luo Tongs in dem von Chen Shengguo adaptierten Stück ‚Jiepaiguan chuanshuo (界牌關傳說 Die Sage von Pass Jiepaiguan)‘ um die Heimkehr ihres verlorenen Sohnes flehte, kam meine Trauer automatisch. Kaum begann ich zu singen, erfüllte meine kümmerliche Stimme das ganze Schauspielhaus. Ich war sehr sicher, dass die Tränen der Zuschauer flossen, da ich selber von meiner Stimme berührt war [...]

Obwohl der Text des Lieds für Luo Tong einfach ist, musste die xiaosheng-Darstellerin am Schluss der Szene ohne Musikbegleitung singen: ‚Ach, Mutter, Sie verstehen es nicht...und sind zornig auf mich. Ich überrede Sie dazu, nicht zu weinen und zu heulen... Ach, Mutter, ich, Luo Tong habe keine Rechtschaffenheit und erweise mich Ihrer Wohltat und Förderung nicht würdig...‘ [...]

Anschließend kam die vorzügliche Szene, in der die Mutter und Luo Tong sich zueinander hinknien. Die Mutter ist in diesem Akt ratlos und kniet vor ihrem Sohn. Daraufhin beginnt die Figur Luo Tong, die Haare hin und her zu schütteln, um seinen Kummer zu äußern. Das gegenseitige und zueinander Knien erfolgt drei Male, bis der Sohn seine kniende Mutter stützt. Sobald die Figur Luo Tong einmal seine Mutter ruft, wird die ganze Bühne finster... nun ist der Beifall des Publikums zu hören.³⁰⁶

Im Jahr 1989 wurde Sun Cuifeng der Titel einer ‚Unübertrefflichen xiaosheng-Darstellerin‘ verliehen. Durch ihre Erfolge im Theater und die Reform der Ming Hwa Yuan sichert sich die Wandertruppe ihren Markennamen und ist in ganz

³⁰⁵ Ebd., S. 144-145.

³⁰⁶ Ebd., 另一段蛻變 (Die andere Umwandlung), S. 172-173. Im Original: 刑場問斬的那場戲，我跪在舞台中，等待問斬，羅通的母親哀求他時，我彷彿看到自己的媽媽或是爸爸年邁的身影，哀傷不自覺湧上心頭，一開唱，悲腔傾巢而出，演唱得淋漓盡致，特別是曲調來到高亢之處，我奔放投入，自己都被自己的聲音所感動 [...] 歌詞其實簡單，困難的是演員最後要在沒有伴奏下清唱，「哎喲母親啊，妳著不通啊——來生氣——，我勸母妳不通哭和啼，母親啊喂——羅通啊不仁又不義嘔欠，來辜負娘親養育兒——」[...] 更精彩的是大段清唱後，羅通和母親有一幕互相跪拜的場景，羅通的母親眼看勸不回兒子，哀戚絕望的說：「你竟然這麼不孝，好！我跪你」母親「趴」一聲跪下，羅通也抬頭甩髮，淚如急雨，立刻往母親方向跪步過去，母親一拜、羅通一跪，一拜、一跪，三個跪步過去扶起母親，淒楚地叫了一聲：「娘——」舞台生全暗，台下就響起滿場掌聲了。Siehe Fußnote 276 und entsprechendes Zitat in dieser Diplomarbeit. Das umgeschriebene Stück ‚Jiepaiguan chuanshuo‘ (界牌關傳說 Die Sage von Pass Jiepaiguan), in dem Sun Cuifeng die xiaosheng-Rolle spielte, stammt ursprünglich aus dem Stück ‚Luo Tong saobei‘ (羅通掃北 Luo Tongs Vernichtung im Norden), in dem der Vater Sun Cuifengs früher die Hauptfigur Luo Tong verkörperte.

Taiwan bekannt geworden. Ihre traditionelle Seite spiegelt die Vitalität der Taiwaner wider und bewahrt für das Volk die gute alte Zeit. Ihre moderne Seite zieht dagegen die junge Generation und Intellektuelle an und erweitert das kulturelle Territorium des Landes. Die Entwicklung der Ming Hwa Yuan entspricht der Entwicklung der damaligen Gesellschaft, bei der der Nationalismus und die Globalisierung relevant waren. Die regionale Wandertruppe wurde als ein spezielles Produkt des Insellandes dargestellt und repräsentiert ein neues staatliches Bild, das versucht, sich möglichst von Festlandchina zu unterscheiden.

III. Kapitel

1. Gezaixi im postkolonialen Kontext

„[...] the process of modernisation breaks the semiotic closure of Beijing Opera, in which I suggest an abstract space of China and a Chinese national identity is imaged.“³⁰⁷

Im Zusammenhang mit dem Postkolonialismus wird der Begriff ‚Heimat‘ neu definiert. Die Heimat ist ein geografischer Raum, der durch den Wandel der Epochen und verschiedene geistige Strömungen imaginär werden kann. In diesem Raum kann wiederum die Möglichkeit eröffnet werden, die immanente Ideologie eines Individuums umzugestalten bzw. zu dekonstruieren. Darüber hinaus kann die Dichotomie zwischen modern-traditionell oder einheimisch-fremd aufgelöst werden und zusätzlich eine Verschmelzung dieser Kontraste entstehen. Bevor diese Mischung zustande kommt, sind jedoch Zweifel und Beschäftigungen mit der eigenen Identität unvermeidlich³⁰⁸. Während dieses Prozesses der Selbstfindung kann bei einem Individuum ein Identitätszustand auftreten, in dem es in der Anwesenheit abwesend ist. Die Opernform gezaixi erlebte einen derartigen Prozess: von ihrer regionalen Entstehung und der Integration mit der sogenannten essenziellen Operngattung jingju (Pekingoper) über die Trennung vom jingju während der japanischen Kolonialregierung und die Abgrenzung von der kommunistischen Ideologie bis hin zur Konstruktion des Nationalismus bzw. des Populismus und deren späteren Dekonstruktion.

³⁰⁷ Wei, Shu-Mei: Unpacking Identities: Performing diasporic space in Contemporary Taiwanese Theatre. Diss. University of Warwick, School of Theatre Studies 2003, S. 2.

³⁰⁸ Conrad, Sebastian: Kolonialismus und Postkolonialismus: Schlüsselbegriffe der aktuellen Debatte. In: *bpb. Bundeszentrale für politische Bildung*. <http://www.bpb.de/apuz/146971/kolonialismus-und-postkolonialismus?p=all>, 23.10.2012, Zugriff: 27.10.2013.

In diesem fiktiven Raum ist eine Struktur bzw. eine Form von Hybridität zu beobachten. Statt einer durch das Machtverhältnis erzeugten Zweiteilung, wie der zwischen den Kolonialiserten und den Kolonialisierenden, stehen hier Dialoge oder Auseinandersetzungen zwischen beiden im Vordergrund. Der Postkolonialist Homi K. Bhabha weist auf den Begriff *Locality* hin. Dieser sei zwar schwer zu definieren, jedoch könne er durch umfangreiche Definitionen anderer Begriffe eine klare Relativität schildern:

”In some way it is the historical certainty and settled nature of that term against which I am attempting to write of the western nation as an obscure and ubiquitous form of living the *locality* of culture. The locality is more around temporality than about historicity: a form of living that is more complex than ‘community’; more symbolic than ‘society’; more connotative than ‘country’; less patriotic than *partrie*; more rhetoric than the reason of state; more mythological than ideology; less homogeneous than hegemony; less centered than citizen; more collective than the ‘subject’; more psychic than civility; more hybrid in the articulation of cultural differences and identifications – gender, race or class – than can be represented in any hierarchical or binary structuring of social antagonism.“³⁰⁹

Aus der Sicht der Theaterwissenschaft ist die Struktur der Wandertruppe Ming Hwa Yuan eher traditionell, da sie eine alternative Erweiterung des xiqu bzw. des jingju hervorbringt. Allerdings sind die von Chen Shengguo umgeschriebenen Repertoires inhaltlich eher modern, da sie aktuelle Themen behandeln, einschließlich humanistischer Gedanken, philosophische Überlegungen, Familienkonflikte bzw. moralische Dilemma der Figuren. Weiters ist die Kunstform ihrer Aufführung hybrid, da verschiedene Elemente, wie Operngattungen und filmische Techniken sowie der Einsatz von Medien, miteinander kombiniert werden. Durch diese facettenreichen Aspekte wird ihre Identität konstruiert, die dadurch aber zugleich gebrochen wird. Konstruktion und Dekonstruktion sind im Kontext der gezaixi-Identität widersprüchlich, bizarr, jedoch unerlässlich. Daher wird die Grenze der Kultur im Folgenden so verstanden:

”Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern, wie die Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas sein Wesen beginnt.“³¹⁰

Dies zeigt ebenso, dass die imaginäre Grenze im Gegensatz zur geografischen Grenze

³⁰⁹ Bhabha, K. Homi: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Schaufenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, 2007; (Erstauflage 2000). Siehe Einleitung (*Introduction*) in dieser Veröffentlichung, S. 292.

³¹⁰ Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Siehe Einleitung (*Introduction*) in dieser Veröffentlichung.

stärker im Vordergrund steht. Soll ein Individuum als ein kleiner Ort bezeichnet werden, wird seine unsichtbare Grenze, wie die Ethnie, die Klasse und das Geschlecht, durch sprachliche Auseinandersetzungen und Dialoge zwischen dem Eigenen und dem Anderen aufgelöst. Dieser Bruch erzeugt den sogenannten dritten Raum (*The Third Space*), in dem die kulturelle Differenz zwischen dem Einheimischen und dem Fremden auf gleicher Ebene berücksichtigt wird. Bei diesem Raum handelt es sich um eine Dislokation, in der die Gegenwart und die Vergangenheit einander suchen und der anwesende Ort den abwesenden gegenseitig aufstößt. Daher wird zur Kenntnis genommen, dass „unser Heim immer schon unheimlich war“³¹¹.

„[...] gerade in der Lücke, die sich in unseren Vorstellungen von Verortung und Gemeinschaft auftut, wenn man das Randständige ins Zentrum rückt und von einem Identitätskonzept ausgeht, dem im Herzen immer schon Differenz innewohnt, entsteht ein anderer Begriff von einem authentischen Subjekt, das für sich durchaus eine Handlungsfähigkeit, eine Autorität und eine Verantwortlichkeit in Anspruch nehmen kann: Ein Subjekt, das die Notwendigkeit von symbolischen Fiktionen, die um Verortung in einer Nation, einer Gemeinschaft oder einer globalen intersubjektiven Vernetzung kreisen, gerade darin ernst nimmt, daß es diese stets als Fiktion handelt und demzufolge die eigenen Identitäten in b [sic!: B] ezug auf die symbolische Anrufung, die an es von diesen sinnstiftenden Fiktionen herangetragen werden, immer mit einer gewissen ironischen Distanz, mit einer Selbstspaltung oder Selbstdoppelung, aushandelt.“³¹²

2. Die Aufführung der Ming Hwa Yuan im hybriden Kontext – ‚Der lebende Buddha und die Liebe des schneeweißen Fuchses‘

Im Anschluss soll eine kurze Zeitreise zur Aufführung der Ming Hwa Yuan ‚Ji Gong huofu zhi xuehuqing 濟公活佛之雪狐情 (Ji Gong – Der lebende Buddha und die Liebe des schneeweißen Fuchses, 1983)‘ unternommen werden. Dabei wird eine Collage verschiedener Überlegungen erstellt, die als Abschluss des Themas dieser Diplomarbeit dienen soll.

2.1. Taipei, Taiwan, 1982

³¹¹ Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Vorwort XIV.

³¹² Ebd., Vorwort XIII.

Der im Jahr 1952 gegründete staatliche Theaterverband (difang xiju xiejinhui³¹³) begann ab den 1980er Jahren, ein neues Interesse an den jährlichen difangxiqu-Wettbewerben zu entwickeln und lud 1983 die Wander- bzw. Theatertruppe der Ming Hwa Yuan dazu ein, ihr Stück ‚Ji Gong huofu zhi xuehuqing‘³¹⁴ im Rahmen des staatlichen Festivals der Literatur und Kunst aufzuführen. Dieses renommierte Stück wurde im staatlichen Theater Guoli guofu jinianguan 國立國父紀念館 (Sun-Yat-Sen-Gedächtnishalle) in Taipei aufgeführt. Diese Entscheidung stellt einen Meilenstein für Ming Hwa Yuan dar, die seit den 1970er Jahren lediglich auf verschiedenen Wanderbühnen aufgetreten war. Später wurde das Musiktheater von mehreren Intellektuellen, die seit den 1980er Jahren im Theaterverband tätig waren, unterstützt. Die Einladung bereitete der gesamten Wandertruppe große Freude, und alle Mitglieder waren bereit, ihr Bestes zu geben. Aufgrund dessen war der Gruppenleiter der Ming Hwa Yuan, Chen Shengfu, in der Lage, mit Personen zusammenzuarbeiten, die aus dem theaterwissenschaftlichen Bereich, aus dem aktuellen Sprechtheater und aus seiner ehemaligen Filmfirma kamen³¹⁵. Im Rahmen dieser Kooperation unterschiedlicher Fachgebiete hatten die Mitarbeiter eine Idee für den Bühnenaufbau der Vorstellung: Statt der Gestelle aus Stahl, die sich auf der modernen Theaterbühne befanden, wurden die zerlegbaren und mobilen Originalgestelle aus Bambus verwendet, die in der Heimat der Familie Ming Hwa Yuan, im Dorf Chaozhou 潮州 im südlichen Landkreis Pingdong 屏東 lagen und für diese einmalige Theateraufführung in den Norden transportiert wurden. Schließlich war die traditionelle lokale Wanderbühne auf der modernen nationalen Theaterbühne zu sehen. Diese Dislokation bildet ein Beispiel für den dritten Raum, in dem das Marginale mit dem Essenziellen Dialoge zu führen vermag. Die damaligen Ereignisse, wie der übervolle Theaterraum, das Publikum, das die Aufführung sogar von Stehplätzen aus betrachten wollte, und die Anwesenheit des Vizepräsidenten von Taiwan, Xie Dongmin 謝東閔³¹⁶,

³¹³ Siehe 3. Die Übergangsphase (1945 – 1949), S. 25.

³¹⁴ Siehe 2.3. Die Schreibfeder der Ming Hwa Yuan – Chen Shengguo, S. 68. Es handelt sich um Hu Weiguan 胡偉冠, einen durch den schneeweißen Fuchs personifizierten Unsterblichen, der in eine Frau verliebt ist und auf seine unsterblichen Mächte verzichtet, um mit ihr auf der Erde zusammenzuleben. Jedoch ist ein anderer Unsterblicher, Lu Dongbin 呂洞賓, damit nicht einverstanden und versucht die Eheschließung der beiden zu verhindern. Dies erfährt der legendäre Mönch Ji Gong und entschließt sich, Hu zu helfen. Der Kampf zwischen dem unansehnlichen, schlampigen und humorvollen Buddha/Mönch Ji Gong und dem hübschen, eleganten und fescen Unsterblichen Lu Dongbin gilt in diesem Stück als Höhepunkt. Es gelingt den beiden, sich sowohl im Himmel als auch in der Hölle gegenseitig zu bekämpfen. Der Schluss dieser Geschichte ist, wie bei den anderen klassischen Repertoires, ein glückliches Ende. Siehe Bildteile Bild 23 und Bild 24, S. 121.

³¹⁵ Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 83-99, hier S. 90 und 96. Der Theaterwissenschaftler Wu Jingji 吳靜吉 war der Produzent der Aufführung ‚Ji Gong huofu zhi xuehuqing‘; die moderne Theatertruppe heißt Lanling juchang 蘭陵劇場; die Filmfirma trägt den Namen Jiayu gongsi 佳譽公司.

³¹⁶ Qiu, *Ming Hua Yuan xiju shijia*, S. 98-99.

können als Durchbruch im Verhältnis zwischen der Bevölkerung und der Regierung bezeichnet werden.

„An diesem Abend kämpfte Ji Gong 濟公 in diesem von Farben erfüllten Bühnenraum gegen Lu Dongbin 呂洞賓 [...] Ming Hwa Yuan brachte den Schwertkampf und die Luftakrobatik ins Spiel und wendete ebenso die filmische Technik der Montage und die des experimentalen Theaters an, wie die stille Haltung (Einfrieren) und Improvisation [...] Die Kombination dieser Elemente führt dazu, dass man sich wie bei einem Erdbeben fühlte.“³¹⁷

Während des Aufführungswettbewerbs des Kunstfestivals der Asienspiele (Yayun yishu jie 亞運藝術節) im Jahr 1990 bewies der Leiter der Ming Hwa Yuan, Chen Shengfu, mittels verschiedener Statistiken, dass seine Wandertruppe die beliebteste in Taiwan war und zeigte dem Komitee darüber hinaus zwölf Einladungsbriefe aus Festlandchina. Schließlich waren alle Mitglieder des Komitees damit einverstanden, dass Ming Hwa Yuan als repräsentative taiwanesischen Wander- bzw. Theatertruppe bei diesem internationalen Festival das Stück ‚Ji Gong huofu zhi xuehuqing‘ aufführen würde.

2.2. Peking, China, 1990

Nach intensiven und anstrengenden Vorbereitungen flogen mehr als 100 Mitglieder der Ming Hwa Yuan mit sechs Containern, in denen sich Requisiten, Kostüme und Bühnenbilder befanden, nach Peking³¹⁸. Damals waren kulturelle Kontakte mit Festlandchina selten und alle Mitarbeiter der Wandertruppe waren neugierig auf die fremde Heimat. Obwohl Taiwanesen und Chinesen die gleiche Sprache, Mandarin, beherrschen, kam es häufig zu sprachlichen Missverständnissen. So wünschte sich beispielsweise ein Mitglied der Ming Hwa Yuan eine Thermoskanne, wohingegen ein chinesischer Polizist verstand, dass ein Spucknapf verlangt wurde³¹⁹. Weiter mussten die Mitarbeiter zur Kenntnis nehmen, dass man Polizisten auf der westlichen Seite der Taiwanstraße nicht als kommunistische Banditen, sondern als Mitarbeiter der öffentlichen Sicherheit zu bezeichnen hatte³²⁰. Sprache wird hier durch kommunikative Dialoge

³¹⁷ Ebd., S. 99. Im Original: 當晚，每一吋都佔滿色彩的舞臺空間裡，濟公和呂洞賓大打出手 [...] 明華園發揮了歌仔戲中險些被遺忘的劍光比鬥和空中飛人的特技，同時也引用電影中剪接技術和實驗劇場中的凍結和即興 [...] 有「天翻地覆」之感。

³¹⁸ Huang, 前進國際 (Vorwärts ins Ausland), S. 185.

³¹⁹ Ebd., S. 186.

³²⁰ Ebd.

dekonstruiert und wieder konstruiert. Dieser Kulturausch bzw. die Dislokation der Kultur ist jedoch nicht immanent, sondern wandelt sich in einem geistigen Zwischenraum.

Ebenso war es selbstverständlich, dass sich das Pekingener Publikum in dieser offiziellen Vorstellung anders verhielt als die taiwanesischen Zuschauer, die während des Besuchs eines Tempelfestivals ihre mitgebrachten Mahlzeiten essen und sich mit ihren Sitznachbarn unterhalten. Bereits zu Beginn der Aufführung nahm Sun Cuifeng, die den xiaosheng-Travestierollentyp, Hu Weiguan, verkörperte, die Fremdheit im Zuschauerraum wahr: Normalerweise ist im Stück ‚Ji Gong huofu zhi xuehuqing‘ die Vitalität und der Humor der Figuren zu spüren. Während der entzückenden und lebhaften gezaixi-Aufführung in Peking, in der die Rolle des Fuchsgeistes Hu Weiguan auftrat, war das Publikum dagegen ungewöhnlich ruhig. Dort sah Sun die 4.000 Augenpaare der Zuschauer, die sie ohne jeglichen Gefühlsausdruck anstarrten. In solch einer erstickenden Atmosphäre beendete sie ihren ersten Akt³²¹. Diese Wahrnehmung beeinflusste zwar ihre Darbietung, allerdings versuchte sie dennoch, sich auf ihr Schauspiel zu konzentrieren. Später reagierten einige Pekingener Zuschauer auf die Aktivitäten der Schauspieler im vierten Akt und bis in den siebten und den achten Akt waren mehrfach lautes Lachen im Zuschauerraum zu hören. Zum Schluss stand das gesamte Publikum auf und spendete der Wandertruppe Beifall, der nahezu eine halbe Stunde dauerte³²². Nach der Vorstellung kamen einige in China lebende taiwanesischen Geschäftsleute, die sich seit 1949 aufgrund der politischen Trennung zwischen Festlandchina und der Insel Taiwan in China aufhielten, zu den Schauspielern und tauschten in ihrem Heimatsdialekt Höflichkeitsfloskeln aus.

„Der Theaterkritiker von Festlandchina Qu Liuyi 曲六乙 meinte, dass das Stück ‚Ji Gong huofu zhi xuehuqing‘ eine intensive und vollständige Struktur enthält und mittels der Technik der modernen Theaterbühne fein und originell aufgeführt wurde. Der gesamte performative Effekt ist für Festlandchina ein Fortschritt.“³²³

³²¹ Ebd., S. 187; sgfang0613: 台灣瘋歌仔: 《濟公活佛之雪狐情》-明華園大戲公演-歐洲巡迴 (Taiwan ist verrückt nach gezai: ‚Ji Gong huofu zhi xuehuqing‘. Die Großopern-Aufführungen der Ming Hwa Yuan sind auf Europatournee). In: *yam blog*. <http://blog.yam.com/sgfang0613/article/27793353>, 02.09.2010, Zugriff: 25.10.2013. Dieses Stück enthält insgesamt zwölf Akte: 1. sifan 思凡 (Das Andenken der Menschenwelt), 2. zhaoqin 招親 (Die Ankündigung des Heiratskampfturniers), 3. youjie 遊街 (Die Straßenwanderung), 4. leitai 擂台 (Die Kampftribüne), 5. suzhong 訴衷 (Die Mitteilung aus tiefstem Herzen), 6. qiaoji 巧計 (Das Manöver), 7. suopin 索聘 (Das Einziehen der Verlobungsgeschenke), 8. qieyi 竊衣 (Das Stehlen der Kleidung Ji Gongs), 9. huihun 悔婚 (Das Bedauern der Eheschließung), 10. zhenqing 真情 (Die Gleichgesinnten), 11. dazhan 大戰 (Der große Kampf), 12. hehuan 合歡 (Die Versöhnung und die Freude).

³²² Ebd., S. 188.

³²³ Ebd., S. 189.

„Ich finde, dass ich heute kein Professor bin, sondern ein Student. Ich glaube, dass ich viel gelernt habe. Vor allem hat das Stück mich völlig überrascht. Ich hätte nie gedacht, dass eine Handlung so ablaufen könnte, die immer spannender und vorzüglicher wird. Man sollte auf diese Weise eine Komödie schreiben [...] Dieses komödiantische Stück wird im Sinne einer Tragödie geschrieben, behandelt und dargeboten und deshalb bin ich trotz zahlreicher spielerischer Kämpfe und humoristischer Rauferei tief bewegt [...]

„³²⁴

2.3. Paris, Frankreich, 1994

Begleitet von den Beamten des taiwanesischen Kulturministeriums besuchte der damalige Intendant des Théâtre Rondpoint, Chérif Khaznadar, die Aufführung der Ming Hwa Yuan unter freiem Himmel, die vor dem Tempel Jinluanmiao 金鸞廟 (Goldener fabelhafter Tempel) in dem Dorf Qiedingxiang 茄定鄉 im Landkreis Gaoxiong 高雄縣 stattfand. Anlässlich des Geburtstags der Göttin Mazu 媽祖 bereitete die gesamte Wandertruppe die Abendaufführung unter freiem Himmel vor³²⁵. Die Vorstellung begann um sieben Uhr, wobei die von der Regierung und dem Ausland beauftragten Beamten und das Personal bereits um 16 Uhr ankamen. Als diese Gruppe in dem kleinen Dorf eintraf, saßen bereits einige ältere Bürger auf den Hockern im Publikumsraum, die von der Wandertruppe dort hingestellt worden waren. Später brachten jüngere Familienmitglieder der früh gekommenen Zuschauer das Essen für ihre älteren Verwandten mit, die im Zuschauerraum auf die Vorstellung warteten. Anschließend hielten mehrere Autos in der Nähe des Aufführungsorts an. Aus diesen stiegen Arbeiter, die Hocker aus dem Kofferraum herausholten, um die Aufführung zu besuchen. So versammelten sich zahlreiche Familien und schauten sich gemeinsam die Vorstellung der Ming Hwa Yuan an. Der Gruppenleiter Chen Shengfu vermutete, dass das gesamte Publikum, das aus sitzenden und stehenden Zuschauern bestand, eine Zahl von 5.000 bis 6.000 Einheimischen erreichte.³²⁶ Die Darbietung endete nach zehn Uhr in der Nacht.

³²⁴ 福慶李 (Fuqing Li): 明華園傳奇 (Die Legende der Ming Hwa Yuan). <https://www.youtube.com/watch?v=YNgWGcyAr34>. In: *Youtube*, 28.07.2013, Zugriff: 05.08.2013, 1:02:19f. In diesem Abschnitt wird der Kommentar des Theaterwissenschaftlers Wu Zuguang 吳祖光 gezeigt. Neben ihm stand die Schauspielerin Sun Cuifeng, die das Kostüm des letzten Aktes, nämlich den traditionellen Anzug des Bräutigams, trug. Im Original: 我覺得今天我不是教授，是學生了，我想我學到了很多的東西，尤其我大大的出乎我意料，我沒想到是這麼樣的一個戲，這個戲越看越精彩，就應當這麼寫喜劇 [...] 這個戲是拿悲劇的精神來寫喜劇，來處理喜劇，來演喜劇，所以很多地方它儘管在鬧，它在玩兒，但是我很感動 [...].

³²⁵ Huang, 前進國際 (Vorwärts ins Ausland), S. 190-191.

³²⁶ TBSCS: 10/3 華視新聞雜誌 – 有故事的人：陳勝福 – 3 (Die Nachrichtenzeitschrift des Fernsehsenders Huashi – sie haben Geschichten: Chen Shengfu – Folge 3). In: *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=ouqBSUGq21I&list=PL38EFB317C48FA4C5>. 17.10.2011, Zugriff: 11.01.2013.

Aufgrund dieses interkulturellen Erlebnisses entschied sich Herr Khaznadar, Ming Hwa Yuan zu fünf Aufführungen in sein Theater einzuladen. Die folgenden Schwerpunkte stellen den Schlüssel für die Hybridität der Kunstform dar³²⁷:

- (1) das sich an der Reaktion der Zuschauer orientierende Kunstwerk.
- (2) die Verschmelzung des Ostens und des Westens auf der modernen Bühne.
- (3) der Beitrag des chou-Rollentyps.

Vor der Pariser Premiere der Ming Hwa Yuan veröffentlichte die Zeitung *Le Figaro* einen Artikel über die Darbietung der Ming Hwa Yuan, die als ‚taiwanesisches Melodrama‘ und ‚die andere chinesische Stimme‘ bezeichnet wurde³²⁸. Diese klare Identifikation und Anerkennung aus dem Westen führte zu einer temporären Täuschung über die wahre politische Situation auf der Insel zur damaligen Zeit. Eine derartige Zusammenarbeit mit Ausländern wurde insbesondere als eine gelungene diplomatische Besuchsreise der damaligen Regierung, nämlich der KMT-Partei, bewertet. Die Identität des taiwanesischen Volks wurde durch die Pressestimmen zu den Vorstellungen der Ming Hwa Yuan aus dem Westen rekonstruiert, neu interpretiert und mitgestaltet. In der weiteren Geschichte des gezaixi und der Wandertruppe wird jedoch deutlich, dass gezaixi seine Authentizität beibehält.

3. Ursprung ist das Ziel³²⁹

Bei all seiner Prächtigkeit wird gezaixi am Ende seiner Auftritte wieder schlicht, gewöhnlich und unterhaltsam:

„Auf dem langen Fluss sind alte Männer, die ihre Fischernetze ausbreiten.

Aus der Entfernung sind viele Hütten von Jägern zu sehen.

Man hört ihre Lieder, die in Form von Dialogen dargestellt werden.

Hier kommt auf keinen Fall die von Arbeit überflutete Menschengestalt vor.

³²⁷ Kang, Suhui 康素慧: 明华园戏剧团《济公活佛》之研究 (Die Forschung des Stücks der Ming Hwa Yuan ‚Ji Gong huofu‘). Masterarbeit. Chinesische Kultur Universität, Abteilung für chinesische Theaterwissenschaft 2001. Siehe Inhaltsverzeichnis in dieser Veröffentlichung.

³²⁸ Qiu, Ming Hua Yuan xiju shijia, S. 137. Siehe Bildteile Bild 25 und Bild 26, S. 122.

³²⁹ Schulte, Christian: *Ursprung ist das Ziel. Walter Benjamin über Karl Kraus*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2003, Siehe die Überschrift in dieser Veröffentlichung.

Yilan, Taiwan, 1801

Xiao Zhuyou

長江有搨網之翁 遠地多方獵之戶

有行歌之互答 無案牘之勞形

宜蘭，台灣，一八零一年

蕭竹友³³⁰

³³⁰ Tsai, Old Taiwanese Folk Opera Enters Its Twilight Years, S. 22. Der chinesische Dichter der Qing-Dynastie Xiao Zhuyou 蕭竹友 beschrieb im Jahr 1810 in Yilan den damaligen Anblick des Lanyang-Flachlandes des Landkreises Yilan.

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit wurde zwischen 2012 und Ende 2013 recherchiert und geschrieben, ausgehend vom persönlichen Interesse der Verfasserin an verschiedenen Auseinandersetzungen mit dem Verhältnis zwischen traditionellen taiwanesischen Regionaloper gezaixi und deren multikultureller Identität. Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, einen Überblick über die umfangreichen Ansätze und Hintergründe der gezaixi-Geschichtsschreibung anzubieten, die durch ein anekdotisches Bild im (post-)kolonialen Zusammenhang geprägt ist. Dies demonstriert zugleich, wie das lokal verankerte und etwas primitive gezaixi im Laufe seiner Geschichte infolge des westlichen, industrialisierenden Einflusses eine allgemeine Verbreitung und Modernität anzustreben versuchte.

Dabei gilt die Ära der renommierten Wandertruppe Ming Hwa Yuan, die aus einer Großfamilie besteht, als ein unerlässliches Beispiel für diese Geschichtsschreibung, da die Entwicklung dieses Familienbetriebs mit den religiösen, gesellschaftlichen und nationalen Machtverhältnissen stark verbunden ist. Insbesondere ist in der Darbietung und den Repertoires der Wandertruppe die Polarisierung zwischen der Profanisierung bzw. der Realität und der Idealisierung bzw. der Utopie von besonderer Bedeutung. Außerdem stellt die Familiengeschichte der Ming Hwa Yuan durch die Verschmelzung des Ostens und des Westens eine fortschreitende Dynamisierung hinsichtlich Klasse, Geschlecht und Ethnie dar.

Zum Schluss greift diese Diplomarbeit auf die postkoloniale Theorie Homi K. Bhabhas zurück und versucht mit eigenen Wörtern zu erklären, wie die Hybridkunstform des gezaixi durch die dekonstruierenden und neu konstruierenden Prozesse in Form von Dialogen zwischen der marginalen und der dominanten Kultur die Relativität von deren Identität gefunden hat. In Anhang sind 28 Bilder vorhanden.

Bibliographie

- Bhabha, K. Homi: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Schaufenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, 2007; (Erstauflage 2000).
- Bolz, Norbert: *Walter Benjamin*. Frankfurt: Reihe Campus, 1991.
- Castellani, Victor: Everything to do with Dionysus: Urdrama, Euripidean melodrama, and tragedy*, In: *Melodrama*, Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press., 1. Auflage, 1992, S.1-16, hier S.11.
- Chen, Huifang 陳慧芳: 歌仔戲丑角陳勝在的表演藝術 The Performing Arts of Taiwanese Opera Clown Chen Sheng-Zai. Masterarbeit. Taipei National University of Arts, Graduate Institute of Architecture and Historic Preservation 2012.
- Chen, Weiwen 陳惟文: 外台歌仔戲丑角活戲表演的「笑」與「鬧」 Please and Randan: The Performing of the Clowns in Outdoor Taiwanese Opera. Masterarbeit. Taipei National University of Arts, Graduate Institute of Architecture and Historic Preservation 2012.
- Fischer-Lichte, Erika: *THEATRE, SACRIFICE, RITUAL. Exploring Forms of Political Theatre*. 1. Auflage, Great Britain: Routledge, 2005.
- Gissenwehler, Michael: Die Ausbildung der Schauspieler für das jingju (sog. Pekingoper) in Beijing von 1800 bis 1949 und Taipei von 1949 bis 1982. Diss. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 1983.
- Hong, Qiongfang 洪瓊芳: 歌仔戲坤生性別與表演文化之研究 Gender and Performance Culture of Male Impersonators in the Taiwanese Opera. Diss. National Central University, Department of Chinese Literature 2010.
- Huang, Chun-hung 黃俊宏: 明代傳奇中的丑腳及其俳優精神研究. The Spirit of Mockery And Advising in A Clown in the legend of Ming Dynasty. Masterarbeit. Cheng-Kung-Nationaluniversität, Abteilung Chinesische Literatur 2009.
- Huang, Xiujin 黃秀錦: 祖師爺的女兒 – 孫翠鳳的故事 Zushiye de nü'er – Sun Cuifeng de gushi (Die Tochter des Gottes des gezaixi – Die Geschichte von Sun Cui-Feng). 8. Auflage, Taipei: Shibao wenhua chuban, 2002.
- Huang, Zuolin: "On Mei Lanfang and Chinese Traditional Theater". In: Fei, Faye Chunfang (Hrsg.): *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, S. 154-158.
- Hüttner, Johann: Einführung. In: *Johann Nestroy Stücke 9/I. Eulenspiegel*. Hrsg. Johann Hüttner, Wien: Deuticke, S. 1-4.
- Hüttler, Michael: Unternehmenstheater: vom "Theater der Unterdrückten" zum "Theater der Unternehmer"? Diss. Universität Wien, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften 2003.
- Hu Weimin/Ye Changhai: East Meets West On stage: A Dialogue on "Chinese Traditional Theater Doing Shakespeare". In: Fei, Faye Chunfang (Hrsg.): *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. 4. Auflage, Michigan: The University of Michigan Press, 2002, S. 184-191, hier S. 188; (Erstauflage 1999).
- Irigaray, Luce: Der Ort, der Zwischenraum, Eine Lektüre von Aristoteles: Physik IV, 2-5. In: dies.: *Ethik der sexuellen Differenz*, a.d. Franz. von Xenia Rajewski. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 258.

Kang, Suhui 康素慧: 明华园戏剧团《济公活佛》之研究 (Die Forschung des Stücks der Ming Hwa Yuan ‚Jigong huofu‘). Masterarbeit. Chinesische Kultur Universität, Abteilung für chinesische Theaterwissenschaft 2001.

Lin, Liangzhe 林良哲: 由落地掃到歌仔戲 – 日治時期歌仔戲發展過程初探 *You luodisao dao gezaixi – rizhishiqi gezaixi fazhan guocheng chutan* (Von luodisao bis zu gezaixi – Die erste Recherche der Entwicklungsphase des gezaixi in der japanischen Kolonialzeit). In: *Yilan wenxian zaizhi* (Zeitschrift der Dokumente des Landeskreises Yilan) 38, 1999, S. 3-49, hier S. 3.

Lin, Maoxian 林茂賢: 本地歌仔研究 (Die Forschung des bendigezai). In: Cai Xinxin 蔡欣欣 (Hrsg.): *百年歌仔：2001 年海峽歌仔戲發展交流研討會論文集* (Das hundertjährige gezai: Forschungskonferenz mit Beiträgen zum Thema Entwicklung und Austausch des gezaixi zwischen China und Taiwan, 2001). Taipei: National Center for Traditional Arts, 2002, S. 38-55.

Ling, Yan 凌煙: *失聲畫眉 Shi sheng huamei* (The Silent Thrush). Taipei: Ziliwanbao chubanju, 1990.

Liu, Chunshu 劉春曙: Mintai chegu bianxi 閩台車鼓辨析 (Die Auseinandersetzung der Darbietungsform chegu in der südchinesischen Region Mintai). Gezaixi xingcheng sanyaosu 歌仔戲形成三要素 (Drei wesentliche Elemente der Ausformung des gezaixi). In: *Minsuquyi* (Die Volkskunst der Lieder) 81, 1993, S. 43-85.

Müller, Regine: *Posse! Theatrum Mundi und performative Handlungsmacht*. Diss. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft. 2005.

National Center for Traditional Arts: *兩岸高甲戲研討會論文集* (Forschungskonferenz mit Beiträgen zum Thema gaojiaxi auf beiden Seiten der Taiwanstraße). Taipei: National Center for Traditional Arts, 2003.

Pfeiffer, C. Gabriele: *Der Mohr im Mor. Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999.

Qiu, Kunliang 邱坤良: 陳澄三與拱樂社: 台灣戲劇史的一個研究個案 (Chen Cheng-San und die Theatertruppe Gong Yue She: ein Einzelexemplar der Theatergeschichte Taiwans) Taipei: National Center for Traditional Arts. 2001, S. 32.

Qiu, Ting 邱婷: *明華園 台灣戲劇世家 Ming Hua Yuan xiju shijia*. (Ming Hwa Yuan Die Familie des gezaixi). Taipei: Dujia wenhua, 1995.

Schechner, Richard: *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge, 2002.

Schuhmacher, Stephan; Mair, Victor H.(Hrsg.): *Zhuangzi. Das klassische Buch daoistischer Weisheit*. Frankfurt am Main: Wolfgang Krüger Verlag, 1998; (Erstauflage 1994).

Sun, Huizhu: “Aesthetics of Stanislavsky, Brecht, and Mei Lanfang”. In: Fei, Faye Chunfang (Hrsg.): *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. 4. Auflage, Michigan: The University of Michigan Press, 2002, S. 170-178, hier S. 177-178.

Tsai, Ventine 蔡文婷/Huang, Hwei-chen 黃輝珍 (Hrsg.): *弦歌不輟 台灣戲曲故事 Xiangebuchuo. Taiwan xiqu gushi*. (Das von Streichinstrument begleitete Lied hört nicht auf. Die Geschichte der taiwanesischen Regionaloper) *Hold the Note! – Stories from Taiwan’s Stage*. Ins Englische übers. von Andrew Morton. Taipei: Guanhua huabao zazhishe, 2004.

Wang, Songshan 王嵩山: 扮仙與作戲 台灣民間戲曲人類學研究論集 *Banxian yu zuoxi. Taiwan minjian xiqu renleixue yanjiu lunji*. (Die als Unsterbliche verkleidete Darstellung und ihre Theatralität. Der anthropologische Hochschrift-Sammelband der volkstümlichen Regionalopern). 2. Auflage, Taipei, Banqiao: Daoxiang chubanshe, 1997; (Erstauflage 1988).

Wang, Yunlong 王雲龍: Shengge wudong xianfenghua 笙歌舞動顯風華 (Die Prächtigkeit des Musiktheaters). Gezaixi dangjiao Cheng Wang-Cong 歌仔戲旦角陳旺欉 (Der dan-Darsteller des gezaixi, Cheng Wang-Cong). In: *Guohun* 536, 1980, S. 26-32.

Wei, Shu-Mei: Unpacking Identities: Performing diasporic space in Centemporary Taiwanese Theatre. Diss. University of Warwick, School of Theatre Studies 2003.

Wu, Shaomi 吳紹蜜/Wang Peidi 王佩迪: 蕭守梨生命史 (Die Lebensgeschichte von Xiao Xiu-Lai). Taipei: National Center for Traditional Arts: Taipei, 1999.

Yan, Meijuan 顏美娟: 舞弄鬥陣，行雲流水，陳學禮夫婦傳統雜技曲藝 – 文學篇 *Wunongdouzhen, Xingyunliushui, Chenxuelifufu chuantong zaiquyi – Wenxuepian* (Spielerische Tänze und kämpferische Aufmärsche. Reisende Wolke und fließendes Wasser. Traditionelles quyi des Ehepaares Chen Xue-Li – Literatur), Yilan: Guoli chuantong yishu zhongxin, 2004, S. 54-86.

Zeng, Yongyi 曾永義: 台灣歌仔戲的發展與變遷 *Taiwan gezaixi de fazhan yu bianqian*. (Die Entwicklung und der Wandel des gezaixi). Taipei: Lianjing chuban, 1988.

Zhang Wenyi 張文義: 陳旺欉訪談錄 (Das Interview mit Chen Wangcong). 本地歌仔藝人 (Der Künstler des bendigezai). In: *Yilan wenxian zazhi* 24, 1996, S. 83-110.

Links

Bai945du: 中国钱币大洋是什么 (Was ist die chinesische Währung dayang?). In: 百度知道. <http://zhidao.baidu.com/question/89582107.html>. 14.03.2009, Zugriff: 17.01.2013.

Cai, Xiunü 蔡秀女: 光復後的歌仔戲電影 (Die Filme des gezaixi nach der Machtübernahme der KMT-Regierung). In: *民俗曲藝 Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore* 46. März. 1987, S. 26-35, hier S. 27.

Conrad, Sebastian: Kolonialismus und Postkolonialismus: Schlüsselbegriffe der aktuellen Debatte. In: *bpb. Bundeszentrale für politische Bildung*. <http://www.bpb.de/apuz/146971/kolonialismus-und-postkolonialismus?p=all>, 23.10.2012, Zugriff: 27.10.2013.

明華園戲劇總團 facebook (Der Facebook-Auftritt der Hauptwandertruppe Ming Hwa Yuan). In: *Facebook*. <https://www.facebook.com/mhytwoperafans>. 2013, Zugriff: 01.06.2013.

浩然藝術數位博物館 Folk Artist Digital Museum: 葉宏甲數位漫畫館 (Die Kulturstätte von Ye Hongjia). In: *National Science Council. National Chiao Tung University*. http://folkartist2.e-lib.nctu.edu.tw/collection/yeh/01_main/main.htm. N.v., Zugriff: 22.05.2013.

福慶 李 (Fuqing Li): 明華園傳奇 (Die Legende der Ming Hwa Yuan). <https://www.youtube.com/watch?v=YNgWGcyAr34>. In: *Youtube*, 28.07.2013, Zugriff: 05.08.2013.

ganlin2304, 數板.乞丐調_蓬萊大仙(陳勝在) (Qishidiao – Der Unsterbliche der Insel Penglai). In: *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=jIkRsINoqlk&feature=related>. 16.01.2010, Zugriff:

21.10.2012.

Google-Suchmaschine: der taiwanesisches Dialekt. In: *Google*.
http://www.google.at/#hl=zh-TW&q=mit+taiwanesischem+Dialekt&oq=mit+taiwanesischem+Dialekt&gs_l=serp.3...1044248.1051266.0.1051761.6.6.0.0.0.1181.4951.0j1j4-1j0j1j3.6.0...0.0...1c.1.UqnB8QVVQ-c&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.&fp=4018d80dfecb912&bpc1=38093640&biw=1066&bih=774. N. v., Zugriff: 11.11.2012.

Henry: 07.12.2011,「明華園看免錢」綠控藍賄選 (Die kostenlose Aufführung der Ming Hwa Yuan? Die Demokratische Fortschrittspartei (DPP) beschuldigt die Chinesische Nationalpartei der Wahlbestechung (KMT). In: *eyny-Forum*.
<http://www27.eyny.com/viewthread.php?action=printable&tid=7094932>. 07.12.2012, Zugriff: 11.11.2012.

He, Qifang 何其芳:《琵琶记》的评价问题 (Die auseinandersetzen Problematisierung des Werkes ‚Pipaji‘). In: *中国文学网.中国社会科学院文学研究所* (Die Website der Chinesischen Literatur. Chinesische Fakultät für Soziologie – Institut für Literaturwissenschaft).
<http://www.literature.org.cn/Article.aspx?id=5010>. N. v., Zugriff: 01.04.2013.

Hu, Shanning 胡善晴: 陳君玉 (Chen Junyu). In: *Encyclopedia of Taiwan. Ministry of Culture*.
<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=14496&Keyword=%E5%8F%A4%E5%80%AB%E7%BE%8E%E4%BA%9E>. 09.09.2009, Zugriff: 13.01.2013.

Lin, Guanci 林冠慈:都馬調 (dumadiao). In: *Encyclopedia of Taiwan. Ministry of Culture*.
<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=10101>. 09.09.2009, Zugriff: 23.01.2013.

Lin, Heyi 林鶴宜: 陳明吉 (Chen Mingji). In: National Center for Traditional Arts.
<http://kn.ncfta.gov.tw/opera/HTML/talent78.htm>. N. v., Zugriff: 22.02.2013. Zitiert von Lin, Heyi: 光影、歷史、歌仔戲老照片 (Die alten Fotos der Leinwand, der Geschichte und des gezaixi). Taipei: Center for Traditional Arts, 2004.

Lin, Heyi 林鶴宜:「做活戲」的幕後推手：臺灣歌仔戲知名講戲人及其專長. Movers behind “Living Plays” : Taiwanese Opera’s Prominent Scenario Tellers and their Expertise. In: *戲劇研究 Journal of Theater Studies*. No. 1. Taipei: 行政院國家科學委員會 National Science Council, Januar 2008, S. 221-252, hier S. 223.

Li, Lifa 李立法: 陳勝典車禍案 明華園稱遭黑道威脅 (Der Autounfall Cheng Shengdians: Laut Ming Hwa Yuan wurde die Wandertruppe von der Mafia bedroht). In: *The Libertytimes Web*.
<http://www.libertytimes.com.tw/2003/new/sep/15/today-so2.htm>. 15.09.2003, Zugriff: 23.06.2013.

Lin, Maoxian 林茂賢: 詞條名稱 — [車鼓戲表演] (Die Benennung des Begriffs – Die Darstellung des cheguxi). In: *MINISTRY OF CULTURE. Bureau of Culture Heritag*.
<http://www.boch.gov.tw/boch/frontsite/cms/termsAction.do?method=doViewTermsDetail&termsId=69&siteId=101&menuId=501>. 2007-2010, Zugriff: 28.11.2012.

Li, Shunhua 李舜华: 从祭祀到演剧、从乡村到城镇.田仲一成的中国演剧史研究 (Vom Ritual zur Aufführung, vom Dorf in die Stadt. Die Forschung der chinesischen Vorführung von Tanaka Issei). In: *guoxue. 戏曲研究* (Die Forschung des xiqu).
<http://www.guoxue.com/xqyj/xqlt/yjsyj.htm>. 14.04.2001, Zugriff: 15.03.2013.

Liu Meifang 劉美芳: 蕭守梨 Xiao Shouli. In: *Encyclopedia of Taiwan. Ministry of Culture*.
<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=21027>. 31.03.2010, Zugriff: 28.04.2013.

Lu, Fulu 呂福祿: 說「復興社」與陳守敬的《紅樓殘夢》(Über die Theatertruppe ‚Fuxingshe‘ und das Stück ‚Honglou canmeng‘ von Chen Shoujing). In: 仙草 – 莊瓊禮、廖秀容 – 部落格 (Der Mesona chinensis – Blog von Zhuang Qiongli, Liao Xiurong). <http://tw.myblog.yahoo.com/village88/article?mid=427&prev=428&next=-1>. 04.12.2011, Zugriff: 31.01.2013.

MDBG: 抗戰時期 (Anti-Japanischer Krieg) In: MDBG. <http://www.mdbg.net/handedict/chindict.php?page=worddict&wdrst=0&wdqb=%E6%8A%97%E6%88%B0%E6%99%82%E6%9C%9F->. 2013, Zugriff: 23.01.2013.

pinyally: 【转载官网】欧巡影片在官网+2010 欧巡第二弹 捷克,维也纳实况报导 (Der Bericht über die europäische Gastspielreise – Tschechien und Wien). In: 翠凤小筑 (Die kleine Hütte von Cuifeng). <http://www.suncuifeng.com/forum/viewthread.php?action=printable&tid=8015>. 26.10.2010, Zugriff: 09.11.2012.

群英歌仔戲實驗劇團 (Die experimentelle Wandertruppe des gezaixi – Qunying): 行當介紹 (Die Vorstellung der Rollentypen). In: 群英心 & 新歌仔情「群英歌仔戲實驗劇團」 (Das Herz der Elitegruppe und die Emotion des neuen gezaixi: die experimentelle Wandertruppe des gezaixi-qunying). http://tw.myblog.yahoo.com/jw!HICBIFCLERCi6fhC8kKtW_pI/article?mid=2381. 03.08.2007, Zugriff: 13.05.2013

Rong, Yiyuan 榮易源: 【京劇欣賞】 (Genießen wir Jingju). In: 大紀元 epochtimes.com. <http://www.epochtimes.com/b5/11/7/23/n3323326.htm>. 22.07.2011, Zugriff: 19.05.2013

Shi, Wanshu 石婉舜: 新劇 xinju. In: *Encyclopedia of Taiwan. Ministry of Culture*. <http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=21075>. 05.02.2010, Zugriff: 13.01.2013.

Taiwan Talks: 冰火五重天 – 無敵小生孫翠鳳 (Eis und Feuer im fünfschichtigen Himmel: die unübertreffliche xiaosheng-Darstellerin – Sun Cuifeng). In: *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=QuRLV50Z58Q>. 30.07.2009, Zugriff: 23.02.2013.

Taiwan Talks: 冰火五重天 (陳勝在 陳勝發 兄弟檔) (Eis und Feuer im fünfschichtigen Himmel: Gebrüder: Chen Shengfa und Chen Shengzai). In: *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=Ga8vL0EtONG>. 30.07.2013, Zugriff: 31.08.2013.

TaiwanTalks4: 新聞挖挖哇：歌仔戲的故事 (1/6) 20130128. Die Nachrichten werden ausgegraben – Wow. Die Geschichte des gezaixi. (1/6) 20130128. In: *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=CzywUwuRHoQ>. 28.01.2013, Zugriff: 31.01.2013.

TaiwanTalks4: 新聞挖挖哇：歌仔戲的故事 (2/6) 20130128. Die Nachrichten werden ausgegraben – Wow. Die Geschichte des gezaixi. (2/6) 20130128. In: *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=X3tFBUiWxpg>. 28.01.2013, Zugriff: 31.01.2013.

TaiwanTalks4: 新聞挖挖哇：歌仔戲的故事 (4/6) 20130128. Die Nachrichten werden ausgegraben – Wow. Die Geschichte des gezaixi. (4/6) 20130128. In: *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=X4-ISklwCyc>. 28.01.2013, Zugriff: 31.01.2013.

TBSCTS: 10/3 華視新聞雜誌 – 有故事的人：陳勝福 – 1 (Die Nachrichtenzeitschrift des Fernsehsenders huashi – sie haben Geschichten: Chen Shengfu – Folge 1). In: *YouTube*. http://www.youtube.com/watch?v=A1_IbNJEc4. 17.10.2011, Zugriff: 11.01.2013, 16:40f.

TBSCTS: 10/3 華視新聞雜誌 – 有故事的人：陳勝福 – 2. In: *YouTube*.

<http://www.youtube.com/watch?v=TOYjvhGHP0M>. 17.10.2011, Zugriff: 11.01.2013.

TBSCTS: 10/3 華視新聞雜誌 – 有故事的人：陳勝福 – 3 (Die Nachrichtenzeitschrift des Fernsehsenders Huashi – sie haben Geschichten: Chen Shengfu – Folge 3). In: *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=ouqBSUGq21I&list=PL38EFB317C48FA4C5>. 17.10.2011, Zugriff: 11.01.2013.

趨勢教育基金會 Trend Education Foundation: 傅佩榮談莊子內篇第十八講 德充符、大宗師 (Fu Pei-Jung (Pinyin: Fu Peirong) spricht über Zhuangzi neipian (die inneren Kapitel von Zhuangzi): dechongfu (Das Siegel vollkommener Integrität), dazhongshi (Der große Ahn und Meister). In: *趨勢教育基金會所有格* (T.E.F. ALL Blog). http://www.trend.org/briefing_info.php?pid=112. N. v., Zugriff: 23.06.2013

Unbekannter Autor: Bao Zheng. In: *MDBG Chinesisch-Deutsches Wörterbuch*. <http://www.mdbg.net/handdict/chindict.php?page=worddict&wdrst=0&wdqb=+%E5%8C%85%E6%8B%AF>, N. v., Zugriff: 14.03.2013

Unbekannter Autor: Bell & Howell Eyemo and Filmo. In: *Time flow*. <http://www.intervalometers.com/bh/index.php>. 2013, Zugriff: 20.02.2013.

Unbekannter Autor: Die acht taoistischen Unsterblichen. In: *Crion-line*. <http://german.cri.cn/21/2005/10/09/1@36402.htm>. 09.10.2005, Zugriff: 13.11.2012.

Unbekannter Autor: 明華園的藍海策略 把不看戲的人變觀眾 (Die BLUE OCEAN STRATEGY der Ming Hwa Yuan: Die Wandertruppe zieht die Nicht-Theaterbesucher an, die ihr Publikum geworden sind). In: *天下遠見出版股份有限公司 Commonwealth Publishing Co., Ltd.* http://www.bookzone.com.tw/event/cb316/p04_01.asp. Sep. 2005, Zugriff: 30.05.2013.

Unbekannter Autor: 琵琶记 (Die Geschichte des Musikinstruments Pipa). In: *Baidu*. <http://baike.baidu.com/view/417276.htm>. 2013, Zugriff: 11.03.2013.

Unbekannter Autor: Das Jin'ge 锦歌. In: *Konfuzius Institut Online. 網路孔子學院*. http://german.chinese.cn/chineseculture/article/2011-07/12/content_298011.htm. 12.07.2011, Zugriff: 19.10.2012. Redakteurin: Yi Shuang-Shuang (易双双).

unbekannter Autor: 擲茭禮儀 (Der Brauch des zhijiao) In: *行天宮五大志業網* (Die Webseite der fünf Idealbeschäftigungen in dem Tempel Xingtangong). http://www.ht.org.tw/religion/re7_1_2.htm. N. v., Zugriff: 21.03.2013.

Unbekannter Autor: 台灣傳統戲曲風華－台灣的大戲（三） (Die Prächtigkeit des traditionellen xiqu Taiwans – daxi in Taiwan Folge 3). In: *靜宜大學中文系台灣民俗文化研究室* (Providence University, Department of Chinese Literature, the Studio of folkloristic Culture of Taiwan). http://web.pu.edu.tw/~folktw/theater/theater_a08.htm. N. v., Zugriff: 11.05.2013.

臺北市立西湖國民小學 Taipei Municipal Hsihu Elementary School. 西湖紅孩兒隊 HsiHu Primary School Chinese Opera Club: 罕見的陳氏家族 (Die ungewöhnliche Familie Chen). In: *台灣學校網界博覽會* (Die Internet-Messe der taiwanesischen Schule). <http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2005/hsyea/history/history2.html>. N. v., Zugriff: 23.06.2013.

Wu, Shuling 吳淑玲: 走自己的戲路 – 明華園的創新與改革 (Der eigene Stil – die Innovation und Reform der Ming Hwa Yuan). No. 449. In: *chinatimes.com*. <http://mag.chinatimes.com/mag-cnt.aspx?artid=12020>. 09.01.2012, Zugriff: 27.05.2013.

Unbekannter Autor: 漳浦被评为“中国民间文化艺术（竹马戏）之乡” (Die südchinesische Region Zhangpu wird als die Heimat der volkstümlichen Kultur und Kunst Chinas zhumaxi“ gekennzeichnet). In: *Zhangpu.gov.cn* 中国漳浦. <http://112.5.183.62:8089/index.php/Article/show/id/4237/chid/300?ipage=2>. 17.02.2012, Zugriff: 25.10.2012.

Unbekannter Autor: 烈嶼南聲閩南劇 (Die südliche Stimme der steilen und kleinen Inseln – Theaterstücke aus der Minnan-Region). In: *台灣學校網界博覽會* (Die Internet-Messe der taiwanesischen Schule). <http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2005/sces362409/sces/pro6/pro62/pro62.HTM>. N. v., 19.05.2013.

Unbekannter Autor: 天庭 (Das Paradies). In: *Baidu*. <http://baike.baidu.com/view/106911.htm>. 2013, Zugriff: 21.03.2013.

Unbekannter Autor: 明華園劇團赴維也納演出 (Die Truppe des gezaixi Ming Hwa Yuan ging für ihre Aufführung nach Wien). In: *NGO*. <http://www.taiwanngo.tw/files/15-1000-6338,c88-1.php>. N. v., Zugriff: 08.11.2012.

Unbekannter Autor: 老生 laosheng. In: *互动百科* baike. <http://www.baike.com/wiki/%E4%BA%AC%E5%89%A7%E8%80%81%E7%94%9F>. N. v., Zugriff: 19.05.2013.

Unbekannter Autor: {流水}、戲狀元、京劇 (Liushui-Melodie, der xiqu-Meister und jingju). <http://www.wretch.cc/blog/qrwjhol2679/12468181>. In: *無名小站* wretch (anonymes Blog). N. v., Zugriff: 28.04.2013.

Unbekannter Autor: 台灣閩南語 羅馬拼音方案與發音學習網 (Minnan in Taiwan. Das Projekt mit der Umschrift (Luoma Pinyin) und Lernportal der taiwanesischen Aussprache). In: *National University of Education*. <http://www.ntcu.edu.tw/tailo/form.htm>. 2006, Zugriff: 01.02.2013.

Unbekannter Autor: 兰花指 (Orchideen-Fingerhaltung). In: *Baidu*. <http://baike.baidu.com/view/200367.htm>. N. v., 08.11.2012.

Unbekannter Autor: Rollentypen der Pekingoper. In: *Cri On-line*. <http://german.cri.cn/chinaabc/chapter19/chapter190102.htm>. N. v., Zugriff: 19.05.2013.

Unbekannter Autor: 什么叫蓮花步? (Was sind die Lotusschritte?). In: *SOSO 问问*. <http://wenwen.soso.com/z/q60473486.htm>. 26.04.2008, Zugriff: 08.11.2012.

Unbekannter Autor: 趙五娘 (琵琶記) Zhao Wu-Niang (Die Geschichte des Musikinstruments Pipa). In: *huaxiawang*. <http://big5.huaxia.com/wh/jjic/gs/30737.html>. 19.07.2003, Zugriff: 11.03.2013.

Wu, Kunming 吳堃銘: 歌仔戲角色 (Die Rollentypen des gezaixi). In: *小堃堃的部落格* (xiaokunkuns Blog). http://tw.myblog.yahoo.com/jw!Y5k1_LSdBR53H_uiBVPeec20/article?mid=3253&prev=3255&next=3252. 24.02.2013, Zugriff: 19.05.2013

Xiao, Lingling 蕭玲玲: 她是我的「朋友」---台灣歌仔戲觀眾的友誼政治. She is my "friend"---The politics of friendship in Taiwanese o[sic!: O]pera. In: *Cultural Studies Monthly*. Vol. 23. http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/oldjournal/23/journal_park154.htm. 15.01.2003, Zugriff:

11.05.2013.

Xu, Shengmei 許聖梅/Ye Yixin 葉宜欣: 姊姊與陳勝福不倫產女 孫翠鳳含悲 20 年 (Die ältere Schwester Sun Cui-Fengs bekam mit Chen Sheng-Fu eine Tochter. Sun ist seit 20 Jahren schwermütig). In: *libertytimes.com*, <http://www.libertytimes.com.tw/2007/new/mar/27/today-show1.htm>, 27.03.2007, Zugriff: 10.09.2013.

Xu, Yizhi 許逸之: 戲劇雜談 (Die verschiedenen Reden über Theater). In: *臺灣商務印書館 www.cptw.com.tw*. <http://books.google.at/books?id=W19aylp7UeoC&pg=PT101&lpg=PT101&dq=%E4%BA%AC%E6%88%B2%E8%A7%92%E8%89%B2&source=bl&ots=QDoQNovp7y&sig=qyLvLSxdnvnKzl2gAzXAGyT0qjw&hl=de&sa=X&ei=4yB9UZTDL4ittAaL8YHACQ&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>. N. v., Zugriff: 12.05.2013.

Zhang Xiqing 张希清: 历史上的包公 (Der historische Präfekt Bao Gong). In: *Center for Research on Ancient Chinese History. Peking University*. <http://www.zggds.pku.edu.cn/004/001/045.htm>. N. v., Zugriff: 14.03.2013.

Zixiang 子祥: 歌仔戲角色行當名稱 (Die Benennungen der Rollentypen des gezaixi). In: **【儒林戲語部落格】** (Das Blog des spielerischen Gesprächs des Gelehrtenwalds). http://tw.myblog.yahoo.com/jw!.pJxOUmLERbl_ohPvJd_Rsxy/article?mid=5116&sc=1. 07.10.2007, Zugriff: 19.05.2013.

Zeng, Lingya 曾鈴雅: 承先啟後為傳統戲曲奠定永續發展根基 (Ming Hwa Yuan erbte die Tradition des xiqu und eröffnete eine moderne Ära des gezaixi. Die Wandertruppe ermöglicht den Grundstein für die kontinuierliche Entwicklung des gezaixi) 明華園用創新與品牌化改寫歌仔戲的演藝史 (Ming Hwa Yuan schreibt mittels Innovation und Markenzeichen eine neue Geschichte des gezaixi). In: *Talent*. http://talent.tsvtc.gov.tw/inside.php?index_id=221. 09.12.2011, Zugriff: 31.05.2013.

Zhang, Yuling 張瑜玲: 陳勝國 (Chen Shengguo). In: *Encyclopedia of Taiwan. Ministry of Culture*. <http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=12634>. 09.09.2009, Zugriff: 18.06.2013.

中国百科在线 Zhongguo baike zaixian (Chinesische Lexikon online): 山海经 Shanhaijing (Classic of River and Mountains). <http://www.zwbk.org/MyLemmaShow.aspx?zh=zh-tw&lid=37600> 14.05.2010, Zugriff: 15.08.2013.

Zhuang, Wanting 莊琬婷: 《台灣歷史與人物-亂世豪門·爭議人物<辜顯榮>》莊琬婷 945336 (李其霖老師) (Die Geschichte und die Persönlichkeit Taiwans. Die umstrittene Persönlichkeit – Gu Xianrong). Betreut von Li Qilin. In: 東海大學通識教育中心 Center for General Education of Tunghai University. http://www2.thu.edu.tw/~geexcell/bbs_view.php?id=104. 25.01.2008, Zugriff: 13.01.2013.

Pinyin und chinesische Schriftzeichen

ǎizǎibù 矮仔步	chénzǐwēi 陳子威
ānāngǎnjī 安安趕雞	chǒu(jiǎo) 丑(角)
bāogōngàn de dàpéngniǎo 包公案的大鵬鳥	chuīsuǒnà 吹噴呐
bāoqīngtiān 包青天	cuīyīngyīng 崔鶯鶯
bāozhēng 包拯	dàhuā 大花
bàixiè shénmíng 拜謝神明	dàlín 大林
bǎixì 百戲	dànmǎng shíren 大蟒食人
báizì(xì) 白字(戲)	dàn(jiǎo) 旦(角)
bǎngǔ 板鼓	dànshuǐguǎn 淡水館
bànxiānxì 扮仙戲	dào 道
bāxiān 八仙	dàotǒngxián 大筒弦
běiguǎn(xì) 北管(戲)	dàxì 大戲
běndì gēzǎi 本地歌仔	dàzhàn 大戰
bùdài(xì) 布袋(戲)	dìfāng jùzhòng 地方劇種
cǎichá(xì) 採茶(戲)	dìfāng xìjù xiéjìnhuì 地方戲劇協進會
cǎihuāyún 彩花雲	dìfāng xìqǔ 地方戲曲
càibójiē 蔡伯喈	dízi 笛子
cáixīng 財星	dōngjīngtíng 東京亭
cáizǐshòu 財子壽	dǒubù 抖步
cáocāo 曹操	dùlìniáng 杜麗娘
chànggēzǎi 唱歌仔	dùnjiǎo 頓腳
chànggōng lǎoshēng 唱功老生	dūmǎ jùtuán 都馬劇團
cháozhōu 潮州	dūmǎdiào 都馬調
chēchéng 車城	dūnmǎbù 蹲馬步
chēgǔ(xì) 車鼓(戲)	èrhua 二花
chén chéng 陳誠	èrlángshén 二郎神
chén chéng sān 陳澄三	èrlóng jiǎoshuǐ 二龍絞水
chén chún 陳淳	èrxiāng 二香
chén dēng bō 陳登波	fújiàn 福建
chén líng líng 陳玲玲	fǔrén 輔仁
chén míng jí 陳明吉	fùxīngshè 復興社
chén jūn yù 陳君玉	fúzhōubān 福州班
chénsān wǔniáng 陳三五娘	fùzǐ qíngshēn 父子情深
chén shèng diǎn 陳勝典	gǎiliángdiào 改良調
chén shèng fú 陳勝福	gāo dōng huī 高東輝
chén shèng guó 陳勝國	gāojiǎ xiǎoshēng 高甲小生
chén shèng zài 陳勝在	gāojiǎ(xì) 高甲(戲)
chén shǒu jìng 陳守敬	gāoxióng(xiàn) 高雄(縣)
chén shuǐ liáng 陳水涼	gēzǎicè 歌仔冊
chén wàng cóng 陳旺欉	gēzǎi(xì) 歌仔(戲)
chén zhāo tíng 陳昭婷	gēzǎixì dàhuā 歌仔戲大花
chén zhāo xiāng 陳昭香	gēzǎixì lǎoshēng 歌仔戲老生
	gēzǎixì xiǎoshēng 歌仔戲小生

gēzǎizhù 歌仔助
 gòngjūn zǒudào 共君走到
 gǒngyuèshè 拱樂社
 guāngōng 關公
 guānyīn 觀音
 guō hǎi nán 郭海南
 guójù 國劇
 guóli guófù jìniànguǎn
 國立國父紀念館
 gū xiǎn róng 辜顯榮
 hàn wáng 漢王
 hàn xì 漢戲
 héshēngbān 合聲班
 hóngbāo 紅包
 héhuān 合歡
 hé qiáo yuǎn 何喬遠
 hóuxì 猴戲
 hónglóu cánmèng - diyīběn
 紅樓殘夢 - 第一本
 hóngshànzi 紅扇子
 huāliǎn 花臉
 huáng mào lín 黃茂琳
 huángmínhuà yùndòng 皇民化運動
 huáshì 華視
 huīhūn 悔婚
 huóxi 活戲
 húpiězǎixì 胡撇仔戲
 húwěiguān 胡偉冠
 jiǎng jīng guó 蔣經國
 jiǎngxìrén 講戲人
 jiāngyúnshè 江雲社
 jiǎn shàng rén 簡上仁
 jiāyì 嘉義
 jiāyù gōngsī 佳譽公司
 jièpáiguān chuánshuō
 界牌關傳說
 jìgōng 濟公
 jìgōng huófó zhī xuěhúqíng
 濟公活佛之雪狐情
 jīngē 錦歌
 jìng(jiǎo) 淨(角)
 jīngjù 京劇
 jīnlúanmiào 金鸞廟
 jiùsàiyuè 舊賽樂
 kézǎixián 殼仔弦

kǔdàn 苦旦
 kūdiào 哭調
 kūn shēng 坤生
 làng huā zuò 浪花座
 lánlíng jùchǎng 蘭陵劇場
 làitái 擂台
 liánhé 聯合
 liángshānbó 梁山伯
 lǎofānjiāng 老番將
 lǎojiǎo 老角
 lǎoshēng 老生
 lǎoqǐgài 老乞丐
 liào qióng zhī 廖瓊枝
 lǐ xiáng lín 李祥林
 liúquán jìnguā 劉全進瓜
 liú shù zǐ 劉束子
 lǐxuán 李玄
 líyuán 梨園
 luàntán 亂彈
 lǚdòngbīn 呂洞賓
 lǚméngzhèng 呂蒙正
 luòdisǎo 落地掃
 luógǔ xuāntiān 鑼鼓喧天
 luótōng 羅通
 luótōng sǎoběi 羅通掃北
 lùxīng 祿星
 mài liáo 麥寮
 māzǔ 媽祖
 mǐnnányǔ 閩南語
 míng huá yuán 明華園
 míng yuè yuán gē jù tuán 明月園歌劇團
 mò(jiǎo) 末(角)
 nèitáixì 內台戲
 nēnyú 嫩魚
 nézhā 哪吒
 niú 牛
 nǚfěigàn 女匪幹
 pāntuǐ 攀腿
 pénglái dàxiān 蓬萊大仙
 píngdōng 屏東
 píngdōng dàwǔtái 屏東大舞台
 píng jù 平劇
 pípáji 琵琶記
 pútían 莆田

púzǐ 朴子
 qiándàn 乾旦
 qiānwánggē 牽亡歌
 qiǎoji 巧計
 qiédìngxiāng 茄定鄉
 qièyī 竊衣
 qīnglíngzǐ 青靈子
 qǐshídiào 乞食調
 qīzizǎidiào 七字仔調
 quánzhōu 泉州
 qūjiǎoxíng 屈腳行
 qǔ liù yǐ 曲六乙
 qǔ yì 曲藝
 réndào 人道
 sānbùdiān 三步顛
 sānhuā 三花
 sānxiāng 三香
 shānbó yīngtái 山伯英台
 shānhǎijīng 山海經
 shēnxiāng jiùmǔ 沈香救母
 shào jiāng hǎi 邵江海
 sānjìn sāntuì 三進三退
 shànghǎibān 上海班
 shēng(jiǎo) 生(角)
 shēngzǎibù 生仔步
 shǐmùjiàn 駛目箭
 shí xì 什細記
 shuāngdāo lùwénlóng 雙刀陸文龍
 shuǐhǔ 水滸
 shuōchàng yìshù 說唱藝術
 shòuxīng 壽星
 sìbǎo 四寶
 sīfán 思凡
 sì píng(xì) 四平(戲)
 sòng cháng zhì 宋長志
 sòng jiāng 宋江
 sòngqiūbō 送秋波
 sòng rén zōng 宋仁宗
 sūn cuì fèng 孫翠鳳
 sūnwùkōng 孫悟空
 suǒpìn 索聘
 sùzhōng 訴衷
 táiběi shèjiàoguǎn 台北社教館
 táishì 台視

táiwān yǎnjù xiéhuì 台灣演劇協會
 tái zhōng 台中
 tà sìjiǎotóu 踏四角頭
 tiānhuá 天華
 tiāntíng 天庭
 tiānwàitiān 天外天
 tiánzhòng yīchéng 田仲一成
 tiàozhōngkuí 跳鍾馗
 tíjiǎo 提腳
 tóuxiāng 頭香
 wàijiāngxì 外江戲
 wàitái(xì) 外台(戲)
 wánghún guàixiá 亡魂怪俠
 wáng xiāng 王相
 wáng zhāo jūn 王昭君
 wénlǎoshēng 文老生
 wénwǔ lǎoshēng 文武老生
 wú jìng jí 吳靜吉
 wǔlǎoshēng 武老生
 wǔshēng 武生
 wǔshèngshè 武勝社
 xiàmén 廈門
 xiān 仙
 xiāngjù 鄉劇
 xiǎobáicài 小白菜
 xiǎodiào 小調
 xiǎoshēng 小生
 xiāoshǒulí 蕭守梨
 xiǎoxì 小戲
 xiāoxiùlái 蕭秀來
 xiāo zhú yǒu 蕭竹友
 xiè dōng mǐn 謝東閔
 xīhàn yǎnyì 西漢演義
 xīnchuánqí 新傳奇
 xīnjù 新劇
 xīngzhōng 興中
 xīnwǔtái 新舞台
 xīnzhuāng 新莊
 xiōngnú 匈奴
 xìqǔ 戲曲
 xuēpíngguì yǔ wángbǎochuàn 薛平貴與王寶釧
 xǔ xiù huā 許秀花
 xǔ xiù nián 許秀年

yānmǔwáng 鴨母王
yáng hān 楊蚶
yángjiǎn 楊戩
yán měi juān 顏美娟
yánpíngwáng fùguó 延平王復國
yàyùn yìshùjié 亞運藝術節
yětái(xì) 野台(戲)
yílán 宜蘭
yílánxiào 宜蘭笑
yīlóngtíng 一龍亭
yīngxióng.jiārén 英雄.佳人
yōngzhèng 雍正
yóu ā xiào 游阿笑
yóujiē 遊街
yóutiáo 油條
yuánxiāo 元宵
yuèfēi 岳飛
yuèqín 月琴
yú měi rén 于美人
yúnlín 雲林
zájǐngē 雜錦歌
zásùdiào 雜碎調
zēng yǒng yì 曾永義
zhāngfēi 張飛
zhāng zhāo zhì 張招治
zhāngzhōu 漳州
zhǎnshànhuā 展扇花
zhāoqīn 招親
zhàowǔniáng 趙五娘
zhèng chéng gōng 鄭成功
zhèng hóng yí 鄭弘儀
zhèngxì 正戲
zhènlángōng 鎮瀾宮
zhēnpíng sìláng 真平四郎
zhēnqíng 真情
zhéyāo 折腰
zhìjiāo 擲茭
zhōngshì 中視
zhōngyǐng 中影
zhuāngzǐ 莊子
zhíyèbān 職業班
zhuàngsān 壯三
zhúmǎ 竹馬
zhūyīguì 朱一貴

zhùyīngtái 祝英台
zǐdìbān 子弟班
zuògōng lǎoshēng 做工老生
zuòkē 作科

Bildteile

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“



Bild 1: Orchideen-Fingerhaltung und Lotus-Schritte der Zuschauer im Einführungskurs Sun Cuifengs, Europa 2010.³³¹



Bild 2: Das Ensemble des Stücks ‚Yingxiong. Jiaren 英雄.佳人 (Der Held und die Schöne)‘, Europa 2010.³³²

³³¹ Freunde der Ming Hwa Yuan: Auf Europatournee 2010. In: *Ming Hwa Yuan Arts & Cultural Group*. <https://plus.google.com/photos/107671916923508072794/albums/5829507459688092993/5829874278953087026?banner=pwa&pid=5829874278953087026&oid=107671916923508072794>. 05.01. 2013, Zugriff: 04.11.2013.

³³² Freunde der Ming Hwa Yuan: Auf Europatournee 2010. In: *Ming Hwa Yuan Arts & Cultural Group*.

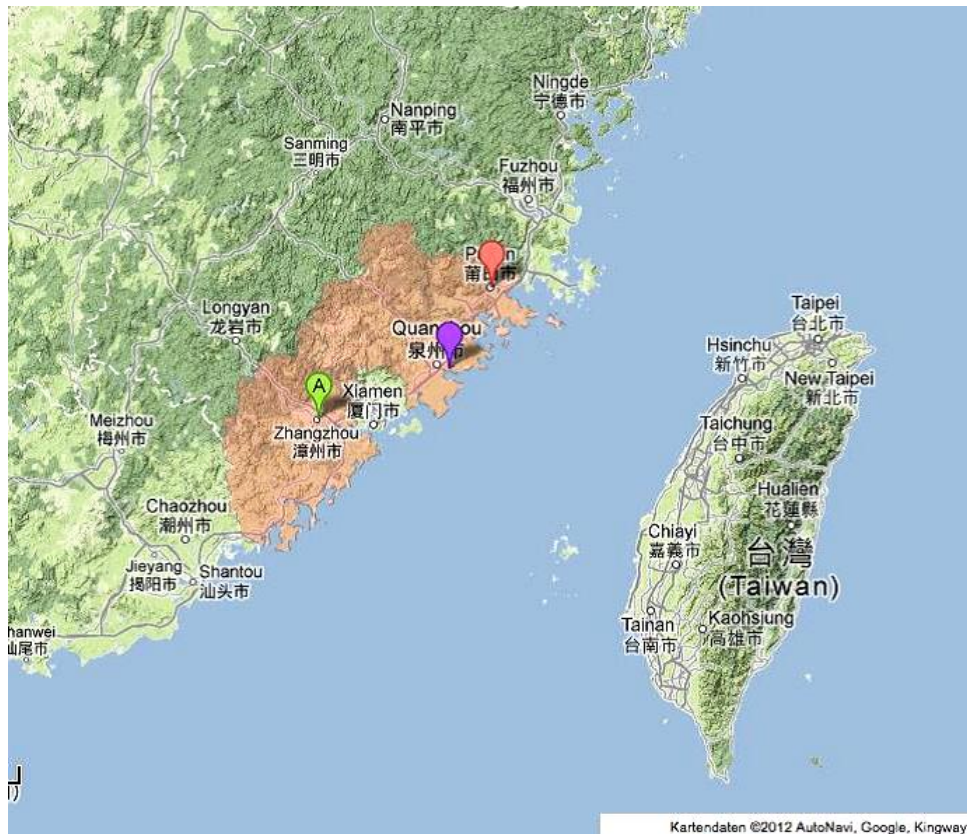


Bild 3: Die relevanten Städte in der Minnan-Region des chinesischen Festlandes: Zhangzhou, Quanzhou und Putian.³³³



Bild 4: Darbietung des bendigezai: Sheng-Rolle mit hölzernem Instrument sibao 四寶 (Vier-Schatz, d.i. vier schmale Bambusscheiben) und dan-Rolle mit Fächer.³³⁴

<https://plus.google.com/photos/107671916923508072794/albums/5829507459688092993/5829507486176116146?banner=pwa&pid=5829507486176116146&oid=107671916923508072794>. 04.01. 2013, Zugriff: 04.11.2013.

³³³ Google: Zhangzhou, Quanzhou und Putian. In: Google. <https://maps.google.at>. N.v., Zugriff: 2013.

³³⁴ Lin, You luodisao dao gezaixi – rizhishiqi gezaixi fazhan guocheng chutan, S. 5.



Bild 5: Luodisao-Darbietung einfacher Bürger im Landkreis Yilan.³³⁵



Bild 6: Luodisao-Darbietung.³³⁶

³³⁵ Ebd., S. 4.

³³⁶ Ebd., S. 10.



Bild 7: Luodisao-Darbietung.³³⁷



Bild 8³³⁸ und Bild 9³³⁹: Bendigezai-Darstellung des dan-Rollentyps: Chen Wangcong.

³³⁷ Unbekannter Autor: 歌影隨行 百年風華 (Lieder in Begleitung von Bewegungen. Die hundertjährige Prächtigkeit). In: National Center for Traditional Arts. <http://gezixi.ncfta.gov.tw/years.php?sid=4>. N.v., Zugriff: 04.11.2013.

³³⁸ Zhang, Das Interview mit Chen Wang-Cong. Der Künstler des bendigezai, S. 83.

³³⁹ Ebd., S. 94.



Bild 10: Bendigezai-Darstellung des dan-Rollentyps und des chou-Rollentyps.³⁴⁰



Bild 11: Szenario des chinesische Sprichwortes – „die mit den Gongs und Trommeln bis zum Himmel tobende Stimmung (Luoguxuantian)“.³⁴¹

³⁴⁰ Ebd., S. 99.

³⁴¹ Kaohsiung Museum of Fine Arts: 鑼鼓喧天 Celebration. In: *Kaohsiung Museum of Fine Arts*. <http://collection.kmfa.gov.tw/kmfa/artsdisplay.asp?systemno=0000002464&viewsource=list>. N.v., Zugriff: 03.11.2013.



Bild 12: Theaterhaus Danshuiguan 淡水館, ab 1898.³⁴²



Bild 13: Japanische Werbung für die Kikkoman-Sojasoße, in den 1930er Jahren.³⁴³



Bild 14: Die 5-jährige Schauspielerin Xun Xiunian 許秀年 in Kostüm, 1958.³⁴⁴

³⁴² Wikipedia: 淡水戲館 danshuixiguan. In: Wikipedia. <http://zh.m.wikipedia.org/wiki/File:%E6%B7%A1%E6%B0%B4%E6%88%B2%E9%A4%A8.jpg>. N.v., Zugriff: 03.11.2013.

³⁴³ Lin, You luodisao dao gezaixi – rizhishiqi gezaixi fazhan guocheng chutan, S. 40.

³⁴⁴ TaiwanTalks4: 新聞挖挖哇：歌仔戲的故事 (1/6) 20130128. Die Nachrichten werden ausgegraben – Wow. Die Geschichte des gezaixi. (1/6) 20130128. In: YouTube. <http://www.youtube.com/watch?v=CzywUwuRHoQ>. 28.01.2013,



Bild 15: Chinesische und japanische Elemente in gezaixi-Theateraufführung (neitaixi 內台戲) der 1950er Jahren.³⁴⁵



Bild 16: Gezaixi-Wanderbühne (yetai 野台 oder waitai 外台).³⁴⁶

Zugriff: 31.01.2013, 11:10.

³⁴⁵ Unbekannter Autor: 歌影隨行 百年風華 (Lieder in Begleitung von Bewegungen. Die hundertjährige Prächtigkeit). In: *National Center for Traditional Arts*. <http://gezixi.ncfta.gov.tw/years.php?sid=8>. N.v., Zugriff: 04.11.2013.

³⁴⁶ Ebd.



Bild 17: Werbe-Umzug der Theatertruppe Gong Yue She 拱樂社, in den 1950er Jahren.³⁴⁷



Bild 18: Ein Geschichtenerzähler (jiangxiaren 講戲人) während seiner Arbeit, in den 1930er Jahren.³⁴⁸



Bild 19: Gezaixi-Wandertruppe Ming Hwa Yuan 明華園: Ihr Gründer Chen Mingji 陳明吉 (in der Mitte) sitzt in der Mitte, in den 1980er Jahren.³⁴⁹

³⁴⁷ Unbekannter Autor: 歌影隨行 百年風華 (Lieder in Begleitung von Bewegungen. Die hundertjährige Prächtigkeit). In: *National Center for Traditional Arts*. <http://gezixi.ncfta.gov.tw/popup.php?type=year&id=8>. N.v., Zugriff: 05.11.2013.

³⁴⁸ Unbekannter Autor: 歌影隨行 百年風華 (Lieder in Begleitung von Bewegungen. Die hundertjährige Prächtigkeit). In: *National Center for Traditional Arts*. <http://gezixi.ncfta.gov.tw/years.php?sid=6>. N.v., Zugriff: 05.11.2013.

³⁴⁹ Qiu, Ming Hua Yuan xiju shijia, Siehe die Überschrift in dieser Veröffentlichung.



Bild 20: Garderobenraum der Wandertruppe Ming Hwa Yuan, in den 1980er Jahren.³⁵⁰



Bild 21: Die Küche der Ming Hwa Yuan, in den 1980er Jahren.³⁵¹

³⁵⁰ Ebd., Siehe Bildteile in dieser Veröffentlichung.

³⁵¹ Ebd.



Bild 22: Die beim Abendessen im Kreis sitzende Großfamilie Chen Mingjis; auf der rechten Seite des Fotos sind einige traditionellen Kostüme zu sehen, in den 1980er Jahren.³⁵²



Bild 23: Aufführung von ‚Ji Gong hufo zhi xuehuqing 濟公活佛之雪狐情 (Ji Gong – Der lebende Buddha und die Liebe des schneeweißen Fuchses, 1983)‘ im staatlichen Theater Guoli guofu jinianguan 國立國父紀念館 (Sun-Yat-Sen-Gedächtnishalle) in Taipei, 1983. Hier spielte Chen Shengzai 陳勝在 die chou-Rolle Jigong.³⁵³



Bild 24: Flexible Handbewegung der Schauspieler während der Vorstellung ‚Ji Gong hufo zhi xuehuqing‘. Chen Shengzai 陳勝在 spielte die chou-Rolle Jigong, Taiwan 2008.³⁵⁴

³⁵² Ebd.

³⁵³ Unbekannter Autor: 歌影隨行 百年風華 (Lieder in Begleitung von Bewegungen. Die hundertjährige Prächtigkeit). In: National Center for Traditional Arts. <http://gezixi.ncfta.gov.tw/popup.php?type=year&id=13>. N.v., Zugriff: 05.11.2013.

³⁵⁴ suedestone: 鄉親耶緊來看！明華園濟公活佛攔來啊！(Kommt ihr Landsleute herbei! Die Aufführung der Ming Hwa Yuan ‚Ji Gong hufo‘ ist wieder da!) In: yam 蕃薯藤. <http://blog.yam.com/suedestone/article/16508482>. 02.08.2008, Zugriff: 04.11.2013.



Bild 25: Sun Cuifeng in ihrer xiaosheng-Rolle, Paris 1994.³⁵⁵



Bild 26: Die Wandertruppe Ming Hwa Yuan nach einer Aufführung in Europa, 2010.³⁵⁶

³⁵⁵ Huang, Zushiye de nü'er. Sun Cuifeng de gushi, siehe Bilteile in dieser Veröffentlichung.

³⁵⁶ Freunde der Ming Hwa Yuan: Auf Europatournee 2010. In: Ming Hwa Yuan Arts & Cultural Group. <https://plus.google.com/photos/107671916923508072794/albums/5829507459688092993/5829507565621394482?banner=pwa&pid=5829507565621394482&oid=107671916923508072794>. 04.01.2013, Zugriff: 05.11.2013.

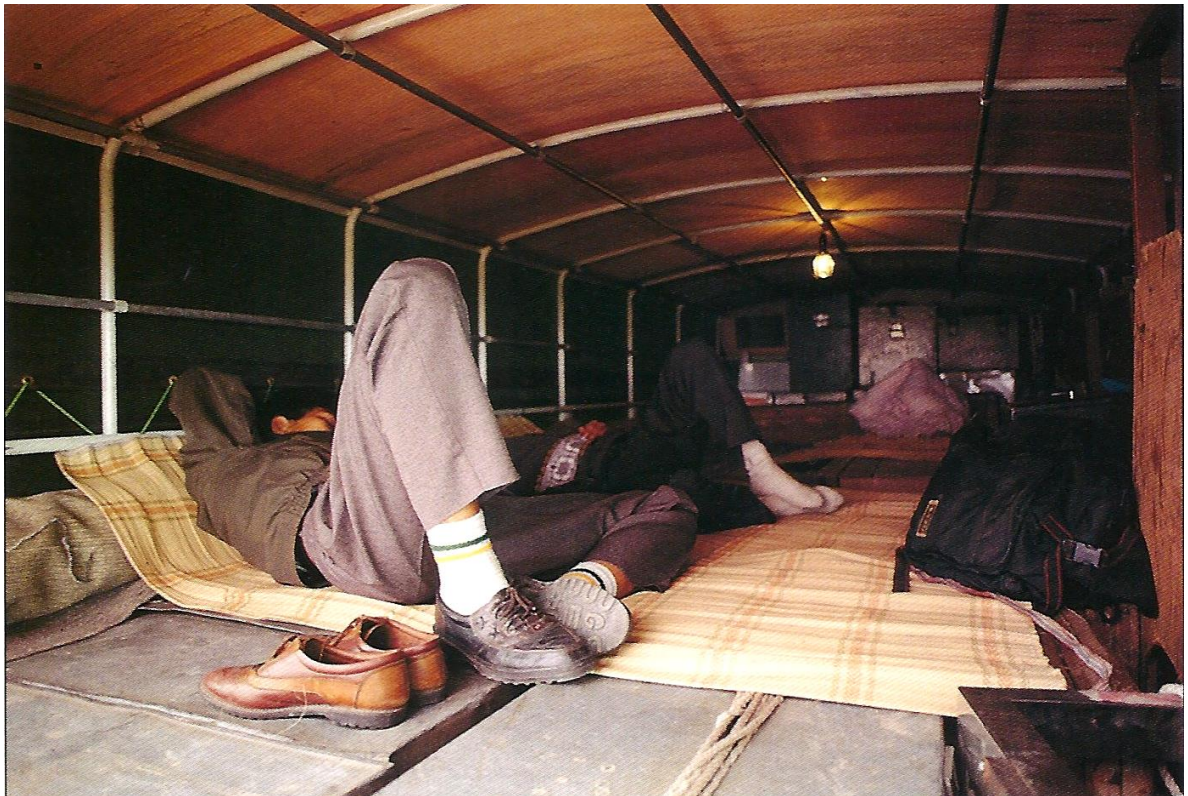


Bild 27: Lastwagen mit Ruheraum der Wandertruppe Ming Hwa Yuan.³⁵⁷



Bild 28: Gezaixi-Aufführung unter freiem Himmel an einem regnerischen Tag.³⁵⁸

³⁵⁷ Tsai, *Xiangebuchuo. Taiwan xiqu gushi*, S. 40.

³⁵⁸ Ebd., S. 33.

Curriculum Vitae

Ju-Yao Chang 張如瑤

1995 – 1999 Studium der Deutschen Sprache und Kultur an der Katholischen Fu-Jen-Universität. 1997 – 1998 Austauschstudentin an der Philipps-Universität Marburg. 1999 Regie, Bühnenbild und Grafikdesign in der Abschlussaufführung der Abteilung der Deutschen Sprache und Kultur. 1998 – 2000 Wahlfach der Kommunikationskunst (*Communicating Arts*). 2008 – 2012 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. 2012 – 2013 Arbeit an der Diplomarbeit. Titel: Das taiwanesisches gezaixi-Theater und seine repräsentative Truppe Ming Hwa Yuan.