

Gina Weinkauff

Sammelrezension: Theater in China und Indien

1987

<https://doi.org/10.17192/ep1987.3.6746>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Weinkauff, Gina: Sammelrezension: Theater in China und Indien. In: *medienwissenschaft: rezensionen*, Jg. 4 (1987), Nr. 3. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep1987.3.6746>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Rainald Simon: Das Chinesische Schattentheater. Katalog der Sammlung des Deutschen Ledermuseums Offenbach am Main.- Melsungen 1986, 167 S., DM 45,-

Die Sammlung des Offenbacher Ledermuseums - eine der größten und umfassendsten ihrer Art - wurde in den 1930er Jahren angelegt. Die Figuren waren in der Vergangenheit schon mehrfach Objekte wissenschaftlicher Untersuchungen, aber auch theatralischer Versinnlichung: 'Die Gruppe der drei Pflaumenblüten' unter der Leitung des Theaterwissenschaftlers Dr. Max Bühmann (22.2.1904 - 27.2.1976) verwendete eben diese Figuren für ihre Spiele nach historischem Vorbild, die übrigens als Video-Konserve in der Schattenspiel-Abteilung des Museums bereitstehen.

Die wissenschaftliche Erschließung der gesamten Sammlung blieb dem Sinologen Dr. Rainald Simon vorbehalten, dessen Werk - über seinen Wert als Katalog der Sammlung hinaus - erstmals eine Gesamtdarstellung des chinesischen Schattenspiels in deutscher Sprache versucht. Das gut illustrierte Buch gibt, dem gegenwärtigen Forschungsstand entsprechend, Aufschluß über Geschichte und Ikonographie dieses traditionsreichen Genres ebenso wie eine sehr instruktive Beschreibung der wichtigsten Merkmale der verschiedenen Regionalstile und des Repertoires.

Nach Simon liegt die Blütezeit des chinesischen Schattentheaters erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Rituelle Ursprünge, eine Verbindung zum Totenkult mithin, möchte Simon nicht ausschließen, zu beweisen sind sie nicht. Verschiedene Texte - der früheste stammt aus dem 5. Jh. - berichten in Variationen immer wieder den selben Vorfall: Ein Magier läßt die Gestalt der verstorbenen Gattin oder Geliebten seines Klienten als Schattenfigur wiederauferstehen und wird dafür von dem trauernden Witwer fürstlich belohnt. Da in den rituellen Vorschriften zum Ahnenkult Hinweise zur Beschwörung von Schattenfiguren völlig fehlen, rät Simon von einer überzogenen Interpretation dieser Schilderungen ab. Die ersten Berichte über das Schattentheater im eigentlichen Sinn - also die Vorführung dramatischer Spielhandlungen mittels Schattenfiguren hinter einem Schirm - sind aus der Song-Zeit (960-1279) überliefert. Schon im 12. Jh. waren die Schattenspieltruppen als Wanderbühnen in Innungen organisiert, die, alten Listen zufolge, auch weibliche Mitglieder zuließen. Zur Herstellung der Figuren verwendete man zu dieser Zeit transparent geschabte Schafshaut - früher waren sie aus Papier gefertigt worden-, die bunt bemalt wurde. Im Repertoire dominierten historische Themen; die Spieler improvisierten ihre Aufführungen nach geschichtlichen Erzählungen, die damals als Lesestoff beliebt waren. Später kamen buddhistische Spielinhalte dazu - sie erreichten im 16. und 17. Jh. ihre größte Verbreitung, während das Repertoire der Quingzeit (1644-1911) auch Stoffe der Unterhaltungsliteratur und Dramatisierungen aktueller Zeitereignisse, Liebesgeschichten, Kriminalstories, Geistererscheinungen und anderer Merkwürdigkeiten umfaßt - die Parallelität zu den Themen des volkstümlichen Marionettentheaters in Europa ist offenkundig. Offenkundig ist auch die zentrale Rolle der Volksliteratur als Impulsgeber - zunächst die historischen Erzählungen, später die buddhistischen Beispielgeschichten ("kostbare Rollen") und

zuletzt umgangssprachliche Romane wie 'Die Reise nach dem Westen' oder 'Die Investitur der Götter'. Der in der deutschen Schattenspiel-Historiographie übliche Begriff "literarisches Schattentheater", der auf die Unterscheidung vom (unliterarischen) volkstümlichen Schattentheater zielt, wäre, auf chinesische Verhältnisse bezogen, völlig unbrauchbar.

Trotz seiner Eingebundenheit in die vom Buddhismus geprägte geistige Kultur Chinas wurde das Schattenspiel in seinen verschiedenen Entwicklungsphasen stets als eher profane Belustigung angesehen. Dem entspricht eine gesellschaftliche Ächtung der Schattenspieler, genauso wie bei uns die 'Fahrenden' galten sie als unsolid und wurden mit großem Mißtrauen betrachtet. Selbst den auserwählten 'Palast-schattenspielern' nützte ihre Zulassung in den Adelshäusern und sogar am Hof des Kaisers nur wenig: Bis ins dritte Glied verwehrte man ihren Nachkommen den Zugang zu den kaiserlichen Examina. Noch stärker waren die Wanderbühnen der Provinzen der Willkür des Staats ausgesetzt, sie wurden immer wieder subversiver Umtriebe bezichtigt und mit drakonischen Strafen bedroht. Tatsächlich waren solche Verdächtigungen nicht ganz unbegründet: Viele Stücke zeigen beispielsweise selbständige, kriegerische und sexuell aktive Frauen, angesichts chinesischer Realität durchaus eine utopische Dimension, und sozialkritische Themen bilden einen festen Bestandteil im Repertoire der Schattenbühnen.

Aufführungsanlässe boten die traditionellen Jahresfeste, Tempelfeste, sowie verschiedene private Ereignisse wie Hochzeiten, Geburtstage, Geburten oder bestandene Examina, dementsprechend fanden die Aufführungen in Privathäusern statt, auf Märkten, in Tempeln oder Teehäusern. Eine solche Schattentheateraufführung war kein leicht konsumierbares Spektakel, schon allein durch ihre Länge: Das kürzeste klassische Schattentheaterstück dauert 12 Stunden. Die Aufführung wird von einem Orchester begleitet, einzelne Partien des Stücks werden gesungen, die Verse weisen mitunter eine sehr komplexe formale Struktur auf. Die Symbolsprache der Schminkmasken und manche Details der Kostümierung sind von der Peking-Oper beeinflusst, in jedem Fall gibt es dafür einen sehr festen elaborierten Regelkanon und ein geschultes Publikum, das jeden Vorstoß naserümpfend zur Kenntnis nehmen würde.

Es ist das Verdienst von Rainald Simon, diese ikonographischen Merkmale anhand von zahlreichen Abbildungen aus der Offenbacher Sammlung zu veranschaulichen und darüber hinaus in bisher beispielloser Art historische und kulturelle Zusammenhänge offenzulegen, unter Einbeziehung der einschlägigen europäischen und chinesischen Literatur. Dem Leser dieser Arbeit stellt sich das chinesische Schattentheater als ein vergleichsweise modernes, profanes Genre dar, dessen 'Sprache' als hochkompliziertes System aus verschiedenen Elementen chinesischer Literatur- und Theatertradition beschrieben werden kann.

Friedrich Seltmann: Schattenspiel in Kerala. Sakrales Theater in Süd-Indien.- Wiesbaden, Stuttgart: Steiner 1986, 134 S., DM 118,-

Der Autor dieser Arbeit, die als Ergebnis einer über 20-jährigen Beschäftigung mit dem indischen Schattentheater und mehrerer For-

schungsaufenthalte in Süd-Indien entstand, hat sich bereits durch eine im gleichen Verlag erschienene Monographie über das Schatten- und Marionettenspiel im ehemaligen Fürstentum Savantvadi um die Erforschung dieses Gegenstands verdient gemacht. Die Widmung im vorliegenden Band schließt den Brahmanen Ramasubramanian, einen verstorbenen Freund des Autors, und "unsere gemeinsamen Freunde: die letzten Schattenspieler" ein. In dem Bewußtsein, die Relikte einer untergehenden Spieltradition für die Nachwelt zu dokumentieren, fertigte Seltmann in einem sehr improvisierten Studio Tonbandaufnahmen der Passagen aus dem 'Ramayana' rezitierenden Spieler ('Pulavar') an und überzeugte sich von dem leider schon recht degenerierten Zustand des gegenwärtigen Schattenspiels anlässlich eines Tempelfestes zu Ehren der Göttin Bhagavati. Von den Höhepunkten der sakralen Handlung sowie von Ästhetik und äußerer Beschaffenheit der Figuren vermitteln 165 Fotos einen Eindruck, in 6 Kapiteln breitet der Autor die Ergebnisse seiner Recherchen bei Schattenspielern, Musikern und Priestern, in Bibliotheken, Archiven und Museen aus. Sie geben Auskunft über die Herstellung und Führungstechnik, stellen die wichtigsten Protagonisten des zur Aufführung des 'Ramayana' nötigen Figurenensembles vor, enthalten ausführliche Beschreibungen von Bühnenhaus und Orchester, eine schematische Übersicht einer sakralen Schattenspielvorführung sowie Schilderungen der verschiedenen Ritualien rund um die Aufführung im Zusammenhang mit dem Bhagavati/Bhadrakali-Kult. Mehrere Personen- und Ortsregister erhöhen den Informationswert der Veröffentlichung.

Um einen Eindruck von den Dimensionen des Materials zu vermitteln, sei darauf hingewiesen, daß die Aufführungen zwischen 7 und 21 Nächten in Anspruch nahmen, jeweils bis zum Morgengrauen dauerten, und daß zur Aufführung des 'Ramayana' traditionell ungefähr 200 Figuren gehörten, die die Gestalten des Epos in verschiedenen Positionen, Lebensaltern und Kostümierungen, bzw. als "szenische Platten" gleich in Verbindung mit Kulissen, Requisiten und Nebenfiguren zeigen. Dieser Aufwand war nötig aufgrund der Beschaffenheit der Figuren, von denen sich höchstens ein Arm gesondert bewegen ließ. Die Texte sind zum Teil versifiziert, Gesangseinlagen wechseln mit gesprochenen Passagen ab, die Aufführungen enthalten verschiedene Sprachebenen und Dialekte sowie extemporierte Teile. Daraus ergeben sich hohe Anforderungen sowohl an die fachliche Qualifikation als auch an die Allgemeinbildung des "Pulavar", der früher, zum Beispiel wenn er die Figur eines "Bhatta" genannten Brahmanen im Vorspiel zur eigentlichen Aufführung führte, in gelehrten (Stegreif-) Debatten über Religion, Philosophie, Soziologie oder Astrologie glänzen mußte.

So genießt der "Pulavar" im Gegensatz zu seinen Kollegen im Reich der Mitte eine sehr geachtete Stellung innerhalb der Dorfgemeinschaft, eine Position, die sich bis heute gehalten hat, obwohl das Schattenspiel als Existenzgrundlage nicht mehr ausreicht und auch die Kunstfertigkeit der Spieler schon lange nicht mehr den traditionellen Anforderungen genügt. In diesem Punkt bestätigt der Tenor beider Veröffentlichungen meinen Eindruck, daß mit der Verselbständigung des Unterhaltungsaspekts der Schattenspielaufführungen in traditionellen Gesellschaften die gesellschaftliche Position der Spieler schwächer wird - der indische Pulavar hat ebenso wie der indonesische Dalang

aufgrund der kultisch-religiösen Dimension seiner Kunst eine priesterähnliche Funktion, das sichert ihm den Respekt der Gemeinde.

Über die Ursprünge des Schattenspiels in Kerala vermag Seltmann keine gesicherten Angaben zu machen, gestützt auf die Genealogie der Schattenspieler vermutet er, daß diese Kunst schon vor mehreren hundert Jahren dorthin gelangt sei. In der derben Erotik der Spaßmacherfiguren - sie mußten die Bühne verlassen, weil dergleichen bei den Tempelaufführungen nicht geduldet wurde - sieht Seltmann Relikte eines prähinduistischen Fruchtbarkeitskults verkörpert. Eine interessante Vermutung, die gleichwohl der Überprüfung bedarf; als Nicht-Indologin hätte ich mir in diesem Zusammenhang etwas mehr Hintergrundinformation über die moralischen und ästhetischen Auffassungen der Hindus, denen man Prüderie ja wohl nicht so leicht nachsagen kann, gewünscht.

Gina Weinkauff