

Bedeutung höher ist als die realistischen Gegenstände, da die Bühne im allgemeinen ziemlich klein ist. Ein Wagen z. B. wird durch zwei mit Rädern bemalte Fahnen angedeutet, die die Bühnendiener rechts und links von dem Fahrenden halten. Ein Ruder in der Hand eines Schiffers, der es realistisch handhabt, zeigt an, daß er ein Wasserfahrzeug bedient. Will er andeuten, daß er an Land geht, so berührt er mit einem Fuß das Boot imaginär und springt über das unsichtbare Wasser auf festen Boden. Springt ein Schauspieler mit einem durch bunte Quasten geschmückten Stock auf die Bühne, so läßt er damit einen Reiter erkennen. Einen Geist identifiziert der Zuschauer sofort an den weißen Papierschnitzeln, die an seinen Ohren befestigt sind. Ein Unsterblicher, ein Mönch, ein Priester, ein kaiserlicher Eunuch und manchmal sogar ein Geist werden an dem Staubwedel, den ein Schauspieler in der Hand hält, kenntlich gemacht.

Außer den o.g. Symbolrequisiten gibt es noch Symbolaktionen. So z. B. sieht man auf der Bühne niemals eine Tür. Das Überschreiten der Türschwelle, das Öffnen und Schließen der altmodischen, chinesischen Doppeltüren wird in treffender Pantomime dargestellt, indem der Schauspieler seine Hände einfach zusammenführt, wenn er die imaginäre Tür schließt oder sie von sich streckt, wenn er sie öffnet. Sorgsam hebt er den Fuß, wenn er die Türschwelle imaginär zu überschreiten gedenkt.

Die Peking-Oper wird nicht nach Tragödien und Komödien, sondern nach Zivil (*Wenxi* 79) und Militärstücken (*Wuxi* 80) unterschieden. Im ersteren geht es oft um häusliche Schwierigkeiten des Alltagslebens, wobei es häufig zum Konflikt zwischen Gut und Böse kommt. Bei beiden Operngattungen wird dieser Kampf immer eindeutig entschieden: Das Böse wird bestraft und das Gute belohnt.

Die Peking-Oper wird teils gesungen und teils gesprochen. Für gewöhnlich beginnt der Schauspieler seinen Auftritt mit dem Sprechgesang (*Bai* 81), einer Art Bekanntmachung oder Einleitung, die über ihn, seine Situation und manchmal seine Familie Aufschluß gibt, um das Publikum in die Szene einzuführen. Das *Bai* ist nach bestimmten Regeln für Reim und Metrik aufgebaut. Die Sprache ist die gehobene Umgangssprache, also dem Besucher ohne weiteres verständlich. Jeder, der eine Karriere an der chinesischen Opernbühne anstrebt, muß sich einem jahrelangen, harten Training unterziehen, das keine Entsprechung an anderer dramatischen Ausbildungsstätten findet. Jeder

Schauspieler spezialisiert sich allmählich auf einen Rollentyp, für den er sowohl stimmlich als auch mimisch besonders geeignet ist. Am Ende seiner drei- bis dreieinhalb-jährigen Lehrzeit beherrscht der Schauspieler die Kunst des Singens und der Akrobatik. Kein Klang, keine Bewegung ist unkontrolliert bei einem guten chinesischen Schauspieler.

Noch im vorigen Jahrhundert war das chinesische Volk zum größten Teil des Lesens und Schreibens unkundig, denn die chinesische Begriffsschrift ist nicht einfach zu erlernen. Dieses mangelnde Medium der Kulturübermittlung wurde weitgehend durch die Oper ersetzt. Die Theaterthemen der Rechtschaffenheit, Tugend, Gerechtigkeit, Vaterlands- und Kinderliebe werden in der chinesischen Oper außer als Volksbelustigung und Mittel zu Ehren der Götter bei Tempelfesten, auch als Vorbild der Lebensführung und als Erziehungsfaktor eingesetzt.

#### Literatur:

Aoki, Seiji. Geschichte des modernen chinesischen Theaters. Hongkong, 1975.

Kindermann, Heinz. Fernöstliches Theater. Stuttgart, 1966.

Qi, Rushan. Die Gesichtsbemalung der chinesischen Oper. Taipei, 1977.

55. 烏紗帽 56. 學士盔 57. 盔  
58. 羅帽 59. 高底鞋 60. 朝方鞋  
61. 絲鞋 62. 旗鞋 63. 罷子  
64. 場面 65. 文 66. 武  
67. 胡琴 68. 二胡 69. 三絃  
70. 月琴 71. 笛子 72. 簫  
73. 笙 74. 唢呐 75. 大鑼  
76. 小鑼 77. 鈸 78. 鼓  
79. 文戲 80. 武戲 81. 白

**Sammelmappen für diese Blätter am Verkaufstisch**

Text: Shun-chi Wu  
Zeichnung: Max Ley  
Gesamtherstellung: Außenamt  
1979 Copyright Staatliche Museen  
Preußischer Kulturbesitz Berlin IX

## DIE PEKING-OPER

An erster Stelle ist hier der schwarze Gزهut *Wushamao* 55) zu nennen. Bezeichnend für ihn sind zwei Flügel an den Seiten, deren Form den Rang des Beamten anzeigt. Lange, schmale Flügel sind nur dem Premierminister vorbehalten. Viereckige Flügel sind für Beamte des ersten, runde für Beamte des zweiten, spitz zulaufende Flügel für Beamte des dritten Ranges vorgesehen. Die Kappe auf der Ausstellungsbühne des rechten Trägers ist die Kappe eines Gelehrten ohne Amt, *Xueshikui* 56). Im Privatleben tragen Staatsdiener eine bunte Mütze ohne Rand. Ein Lehrer trägt eine Mütze, deren Kopfteil eine Art Blätterdach bildet. Die schwarze Kappe hier auf der rechten Seite der Ausstellungsbühne ist eine Winterkappe für Manzhoubeamte. Junge Leute tragen farbige Mützen mit einem aufgesetzten vorderen Schirm. Bei kriegerischen Typen hängen an beiden Seiten der Kopfbedeckung lange Fransen herab.

Ein Militärbeamter trägt normalerweise einen Helm *Kui* 57). Der hier in der Ausstellung gezeigte wird von einem General getragen. Viele Schauspieler, die in kriegerischen Rollen mit akrobatischen Fechtsszenen auftreten, tragen eine hohe, achteckige Kappe *Lemao* 58), in verschiedenen Farben und mit zahlreichen abstehenden Ponspon und Spiegeln.

Auch Frauen treten mit einer Kopfbedeckung oder mit Kopfschmuck auf, wie hier eine Phönixhaube, die auf unserer Bühne ein kaiserliches Familienmitglied vertritt.

Alle Schauspieler tragen charakteristische Fußbekleidung, die nicht nur die optische Persönlichkeitszeichnung unterstützt, sondern auch Hilfsmittel für Tanz und Bewegung ist. Zum Beispiel tragen die Darsteller höherer Beamter und Generäle lange, schwarze Stiefel mit 5 – 8 cm dicken Sohlen, die aus mehreren Lagen von Papier oder Stoff gesteppt oder geklebt werden. Diese Art Schuhe wird in China als *Gaodixue* 59), "dicksohlige Schuhe" bezeichnet. Komiker tragen meist die halbsohligen Schuhe *Chao-fangxue* 60). Schauspieler in Kampffrollen tragen leichtes, weiches Schuhwerk, um ungehindert springen und fechten zu können.

Frauenschuhe *Caixue* 61) sind meist bestickt oder vorn durch eine farbige Quaste verziert. Manzhouprinzessinnen tragen besondere Schuhe *Qixue* 62), die in der Mitte der Schuhsohle mit einem Holzabsatz versehen sind.

Die Peking-Oper ist durch viele Kampfszenen gekennzeichnet, bei denen die Schauspieler Waffen in den Händen tragen. Man nennt sie in der Terminologie der Peking-Oper *Bazi* 63), die neben dem Säbel, dem Schwert, der Axt, der Hellebarde, dem Dreizack, der Keule, dem Speer, dem Schlagstock und der Schlagkette noch neun weitere Arten umfaßt. Diese Waffen vertreten die traditionellen chinesischen Kampf Waffen und werden daher auch nach dem Vorbild der echten Waffen gefertigt. Sie sind im allgemeinen aus Bambus, Holz und spanischem Rohr hergestellt und verziert. Weder das Material noch die Maße und Gewichte entsprechen den echten Waffen.

In den chinesischen Erzählungen und Legenden, welche die Grundlage der Theaterstücke bilden, ist genau festge-

legt, welcher Darsteller mit welcher Waffe auftreten muß. Die Schauspieler können jedoch ihrem Charakter, ihrer Größe und ihrer Persönlichkeit entsprechende Waffen variierend auswählen.

Das Bühnenorchester *Changmian* 64), nach dem Peking-Stil aufgebaut, ist ein wichtiger Bestandteil der Peking-Oper. Innerhalb des Orchesters unterscheidet man wiederum zwischen dem *Wen-* (Zivil-) 65) und dem *Wu-* (Militär-) 66) Bereich. Der *Wen*-Bereich hat drei Untergruppen. Die Saiteninstrumente nehmen mit der ersten Geige *Huqin* 67) den wichtigsten Platz ein. Ferner sind die zweisaitige Geige *Erhu* 68), die dreisaitige Geige *Sanxian* 69), und die viersaitige Mondgitarre *Yueqin* 70) vertreten. Die zweite Gruppe, die Blasinstrumente, umfaßt die Bambusflöte *Dizi* 71) (8 oder 10 Löcher), die Bambusflöte *Xiao* 72) (fünf Löcher) und die Rohr- oder Bambusorgel *Sheng* 73), die mit beiden Händen gehalten wird. Die dritte Gruppe bilden die Schlaginstrumente und die *Sona* 74), die zu den Oboen zählt. In dem *Wu*-Bereich setzt man in erster Linie Schlaginstrumente aus Metall und Holz wie den großen Gong *Dale* 75), den kleinen Gong *Xiaole* 76), die Zimbel *Bo* 77) und die Trommel *Gu* 78) ein, die die Sprünge, das Getümmel und die Kampfszenen auf der Bühne akustisch verstärken sollen.

Das Bühnenorchester zählt mindestens sieben, im allgemeinen jedoch neun Musikanten, von denen fast jeder mehrere Instrumente beherrscht und spielt. Das Orchester ist in der Peking-Oper für den Zuschauer meist nicht sichtbar. Es spielt rechts neben der Bühne hinter einem Vorhang.

Ob in einem modernen Schauspielhaus, in einem Wandtheater anlässlich einer Festlichkeit oder zu Ehren der Götter ist die Bühnenausstattung der chinesischen Theaterbühne immer sehr schlicht und einfach. Ein Tisch und zwei Stühle sind die wesentlichen Requisiten. Der Tisch kann symbolisch auch ein Tempel, ein Berg oder eine Stadtmauer sein. Es gibt einige Requisiten, deren symbolische



Abb. 4: Ein Requisit der Peking-Oper: Staubwedel

Bei den Militärkostümen gibt es zunächst den "Panzer" *Kao* 47). Dieser besteht aus Atlasseide, auf die die Musterrung in Goldfäden oder in schwarzer Tresse aufgenäht ist. Er besteht aus mehreren Teilen. Auf der Brust, manchmal etwas tiefer, hängt ein Spiegel oder "Herzschützer" *Huxin-*



Abb. 3: Rechtschaffener General

*jing* 48), der den Feind blenden soll. Den dick wattierten Bauch ziert ein goldener Tigerkopf in Halbreief, was man an der ausgestellten Figur gut erkennen kann. Er soll nur im Kampf zum Vorschein kommen. Bei feierlichen Anlässen wird darüber der Drachentmantel getragen. Die Farben zeigen gelb für den Kaiser oder verdiente Generäle, rot für treue Heerführer, grün für rotgesichtige Generäle (siehe ebenfalls die linke Figur), schwarz für grobe Charaktere und weiß für jüngere Generäle. Weibliche Generäle und Heerführer tragen einen ähnlichen Panzer *Kao*, aber mit verschiedenfarbigen Stoffbändern um den Rock. Außerdem wird beim Tragen dieses Panzers ein Wolkenkragen umgelegt, der an der rechten Figur sichtbar ist.

Ein anderes Kriegerkostüm *Qianyi* 49), das Pfeilgewand, besteht aus einem halblangen Mantel mit engen Ärmeln, zu dem weite Hosen, die in hohen dicksohligen Stiefeln stecken, getragen werden.

Das festliche Gewand für Militärbeamte *Kaichang* 50) wird über dem *Kao* getragen und ist bis auf die engen Ärmel dem *Jizi* ähnlich.

Ausschließlich Prinzessinnen und Töchtern adliger Familien dient das Palastgewand *Gongyi* 51). Ein kurzes, weitärmeliges Jäckchen bedeckt einen Rock, der aus bestickten, lose fallenden Bändern besteht. Darunter wird ein Plissérock getragen.

Die Kostüme der Männer werden durch lange Hosen vervollständigt. Die Füße stecken entweder in dicksohligen schwarzen Schuhen oder in hohen Stiefeln, in die die Hosen gesteckt werden. Die Gewänder der Frauen ähneln jenen der Männer im Stil, sind aber nur dreiviertel lang und werden über einem langen Faltenunterrock getragen.

Kein Schauspieler tritt ohne Kopfbedeckung auf die Bühne, selbst ein kahlköpfiger Mönch trägt eine Kappe. Erscheint ein Schauspieler mit eingebundenem Kopf oder einem Haarbüschel, so bedeutet das, daß er sich entweder in großer Gefahr befindet oder in der Schlacht schwer verletzt wurde. Die Kopfbedeckung charakterisiert das Geschlecht, den Charakter oder den Rang und die Persönlichkeit des Trägers, nicht aber die Dynastie. Eine Ausnahme macht hier nur die qingzeitliche Beamtenkappe. Bei den Kopfbedeckungen unterscheidet man in der Peking-Oper Kronen, Helme, Mützen und Kappen bzw. Hüte, die sich in erster Linie nach der Form und dem Material richten. Der Kaiser trägt bei Audienzen und feierlichen Anlässen die *Pingtianguan* 52), die "Krone des himmlischen Friedens". Sonst trägt er wie die höchsten Prinzen eine *Jiulongguan* 53), eine "Neundrachenkrone". Die Kaiserin erkennt der Zuschauer an der "Phönixkrone" oder "Phönixhaube", *Fengguan* 54). Die meisten Beamten und Gelehrten tragen verschiedenartige, ihrem Rang und ihrer Gelehrsamkeit entsprechende Hüte oder Kappen.

Fortsetzung siehe 423c

## 42. 蟒袍

- |         |         |         |
|---------|---------|---------|
| 43. 官衣  | 44. 帔   | 45. 褶子  |
| 46. 富貴衣 | 47. 靠   | 48. 護心鏡 |
| 49. 箭衣  | 50. 開氅  | 51. 宮衣  |
| 52. 平天冠 | 53. 九龍冠 | 54. 鳳冠  |

## DIE PEKING-OPER

Die Kostüme zeigen Stilmischungen aus verschiedenen Dynastien, die offensichtlich keine Beziehung zu früheren realistischen Formen haben. Dennoch zeigen 80 % der Fälle Ähnlichkeiten zu den Kostümen der Ming-Dynastie 1368 – 1644.

Der Theaterbesucher erkennt am Gewand sofort, welche Rolle der auftretende Schauspieler spielt. Dazu kommen dann noch Kopfbedeckung, Gesichtsbemalung und der Bart, die ihm endgültig andeuten, in welchem Stück er seinen Helden findet. Den Rollentypen gemäß werden die Kostüme nach Zivil- und Militärkleidung unterschieden. An erster Stelle steht das offizielle Hofgewand, *Mangpao* 42), der Drachenmantel oder das Staatskleid. Das ist das Gewand für einen Kaiser, einen Kanzler, verdiente Staatsmänner und Generäle. Es ist ein weitreichender Mantel mit langen Ärmeln, vorn und hinten bestickt mit einem Drachen, der sich um eine Perle windet. Der Saum ist mit Felsen-Wasserwellen-Motiven, einem Symbol der Beständigkeit, bestickt. Zu dem Gewand wird ein steifer Gürtel in Hüfthöhe getragen, der mit eingesetzten Edelsteinen und einem kostbaren Schloß, das das Gewand aber nicht zusammendrücken darf, verziert. Dieses Gewand hat einen runden Kragen und wird an der rechten Seite geknöpft. Es ist das Festgewand, das bei höfischen Zeremonien sowohl von Zivilisten als auch vom Militär getragen wird. Die Farben des Gewandes spielen eine große Rolle zur Unterscheidung der Charaktere.

Der Kaiser trägt es in gelb zur Audienz, treue und höchste Beamte tragen rot, weiß gilt für alte Beamte oder junge Generäle, grün für höchste Generäle oder verdiente Staatsmänner, aber auch für rotesichtige Helden. Schwarze Kleidung tragen bemalte Gesichter. Zu den Grundfarben kommt noch eine Fülle verschiedener Abstufungen. Das Frauenhofgewand ist ähnlich dem männlichen, jedoch kürzer und neben Drachen auch mit Phönixen versehen.

Das gewöhnliche Beamten- und Soldatengewand *Gaunyi* 43) ist einfarbig mit weiten Ärmeln. Auf Brust und Rücken hat es ein mit Vogeldarstellungen für Zivilisten oder Vierfüßlern für Militär besticktes Quadrat, das den Rang des Trägers anzeigt. Es wird mit dem Jadegürtel getragen. Man unterscheidet den Rang auch von den Farben her. Rot ist der höchste Rang, blau rangiert noch vor dem schwarzen.

Das lange, lockere Gewand *Pei* 44), das bis zum Knie reicht, einen großen Kragen hat und vorne zugeknöpft wird, ist das kleine Festkleid zum Empfang von Gästen.

Ein dem Kimono ähnliches Hausgewand *Jizi* 45), mit weiten Ärmeln und großem Kragen, der unter dem rechten Arm geknöpft wird, reicht bis zu den Füßen und ist die ungezwungene Alltagskleidung solcher Leute, die kein offizielles Amt bekleiden, gleich welchen Geschlechts, Alters, welchen Standes oder Berufes.

Eine besonders auffällige Form dieses Gewandes ist das *Fugueiyi* 46), das schwarz und mit unregelmäßigen bunten Flecken versehen ist. Sein Träger, vorläufig arm und unbedeutend, hat eine außerordentliche und ereignisreiche Zukunft zu erwarten.



Abb. 2: Adlige Frau

des Qianlong (1791) reisten vier große Theatergruppen aus Anhui nach Peking. Damit begann eine neue Ära des chinesischen Theaters.

Während der Regierung Xianfeng 1851 – 1862 gründete der berühmte Schauspieler Cheng Changgeng den sogenannten *Erhuang*-Stil 18) (*Huangpo* und *Huanggang*) der Provinz Hubei. Zusammen mit dem ebenfalls neuen *Xipi*-Stil 19) aus der Provinz *Shaanxi* und den besten Einzelementen anderer Provinzen legte er den Grundstein für den *Pihuang*-Stil 20), der später von der Kaiserin-Witwe *Cixi* gefördert und am Hof offiziell eingeführt wurde. Aus diesem Stil entwickelte sich auch die noch heute gültige und beim Volke sehr beliebte Form des *Jingxi*.

Die Peking-Oper ist eine Kunstgattung für die breite Masse, eine Form der Volksbelustigung, die durch ihre Vielseitigkeit wie Rollentypen, Kostüme, Requisiten, Musikbegleitung u.a. strikt an chinesische Traditionen gebunden ist. Über die Einzelheiten wird im folgenden zu berichten sein.

Es gibt vier große Rollentypen in der Peking-Oper: 1. den männlichen Helden *Sheng* 21), 2. die Heldin *Dan* 22), 3. das "bemalete Gesicht" *Jing* 23) und 4. den Komiker *Chou* 24). Jeder Typus wird in Untergruppen gegliedert, die wiederum verschiedene Varianten darstellen.

1. *Sheng* 25), der Held mit anständigem, geradem Charakter ohne Gesichtsbemalung, ist ein positiver Typ, der die Rolle des Gelehrten, des Zivilbeamten und Kriegers spielt. Die Schauspieler dieses Typs tragen meistens Bärte, außer wenn sie in der Rolle eines Prinzen oder eines Galans auftreten. Nach Altersstufen werden der *Laosheng* 26) (= alter *Sheng*) und *Xiaosheng* 27) (= junger *Sheng*) unterschieden. Nach der Spielart unterscheidet man den *Wusheng* 28) (= Krieger), der auf der Bühne kämpferische Szenen zeigt und den *Wensheng* 29), den Zivilbeamten oder Intellektuellen, den ausgeglichenen Typ, der nur singt und sich ruhig verhält. Es gibt insgesamt 13 *Sheng*-Rollen.

2. Die Rolle der Frauengestalt *Dan* 30) ist ebenfalls in mehrere Stufen gegliedert. So unterscheidet man die *Qingyidan* 31) (wörtlich: blau gekleidete Frauengestalt), die eine traditionelle, tugendhafte, chinesische Frau vertritt. Sie erscheint in der typischen, schwarzen Tunika mit hohem Kragen auf der Bühne. *Huadan* 32), der Blumenfrauentyp, ist die junge Kokette, die im Gegensatz zu der *Qingyidan* ihren Charme mit schelmischer Sinnlichkeit und zaubernder Anmut zur Schau trägt und verführerisch über die Bühne trippelt. *Gueimendan* 33), das junge Mädchen, ist einfach gekleidet mit einer engsitzenden Jacke über den langen Hosen. *Laodan* 34), die alte Frau, trägt ein dunkles Seidengewand und stützt sich auf einen Rohrstock. Sie

singt und spricht mit tiefer Stimme. *Wudan* 35) und *Daomadan* 36) sind Frauen, die mit dem Schwert umzugehen verstehen und akrobatische Fertigkeiten wie ein junger Mann zeigen können. Eine solche Figur ist in der Ausstellung rechts vom Zuschauer auf der Bühne zu sehen. Es gibt 20 – 25 *Dan*-Rollen.

3. Die *Jing*-Rolle 37) verkörpert das "bemalete Gesicht". Die Gesichtsbemalung zeigt dem Publikum vom ersten Auftritt an, um welchen Charakter es sich bei dem Darsteller handelt. Es gibt sechs Grund- oder Hauptfarben: a) Ein rechtschaffener General trägt eine rote Gesichtsbemalung wie die Figur auf der linken Seite der Bühne. b) Ein wage-mutiger, ehrlicher Krieger hat ein schwarzes Gesicht. c) Die blaue Gesichtsbemalung deutet auf Grausamkeit hin. d) Grün kennzeichnet Unerschrockenheit. e) Gelb zeigt List an und schließlich f) weiße Bemalung kann sowohl Tücke als auch Kraft charakterisieren. Bei den *Jing*-Rollen unterscheidet man den militärischen vom zivilen Typ. Während der Ziviltyp auf der Bühne nur singt und spielt, wird der Militärtyp durch seine kriegerischen und akrobatischen Heldentaten vom Publikum hochgeschätzt. Der *Jing*-Typus wird in 13 Rollen verkörpert. Ferner spielen die Bemalungen der Stirn, der Augenbrauen, der Augenhöhlen und des Mundes eine Rolle. Alle Schauspieler nehmen die für ihren Charakter typischen Bemalungen unmittelbar vor dem Auftritt selbst vor.

4. *Chou* 38), der Komiker, ist ein teils intriganter, teils burlesker Mensch, der durch einen weißbemalten Nasensattel und weiße Augenringe äußerlich gekennzeichnet ist. Man unterscheidet den *Wuchou* 39), einen kriegerischen Komiker, der im Kampf die Waffe zu gebrauchen versteht vom *Wenchou* 40), einem Zivilisten, der Scherze so gut anzubringen versteht, daß sich das Publikum vor Lachen krümmt. Auch weibliche Komiker, *Choudan* 41), treten auf. Insgesamt verzeichnet die Peking-Oper sieben *Chou*-Rollen.

Jeder Schauspieler spezialisiert sich allmählich auf einen Typus, für den er sowohl stimmlich als auch mimisch und körperlich besonders geeignet sein muß.

Außer der Bemalung des Gesichts haben die Bärte bei der Charakterisierung der Rollentypen eine besondere Bedeutung. Natürlich kennzeichnet der Bart das Alter. Im allgemeinen trägt eine ausgeglichene, weise Person einen Bart. Diese Form sagt einiges über die Persönlichkeit aus. Der feine, würdige, edle Charakter darf mit einem dreisträhnigen oder geteilten Bart auftreten, der reiche, mächtige mit einem Vollbart; der ungehobelte mit einem kurzen, einem roten oder grünen Bart oder Schnurrbart. Nach dem berühmten chinesischen Peking-Oper-Experten Qi Rushan gibt es 40 verschiedene Arten von Bärten.

Fortsetzung siehe 423b

- |        |        |        |         |        |         |
|--------|--------|--------|---------|--------|---------|
| 1. 歌仔戲 | 2. 粵劇  | 3. 豫劇  | 22. 旦   | 23. 淨  | 24. 丑   |
| 4. 紹興戲 | 5. 京戲  | 6. 京   | 25. 生   | 26. 老生 | 27. 小生  |
| 7. 北京  | 8. 戲   | 9. 平劇  | 28. 武生  | 29. 文生 | 30. 旦   |
| 10. 北平 | 11. 平  | 12. 劇  | 31. 青衣旦 | 32. 花旦 | 33. 閨門旦 |
| 13. 大戲 | 14. 國劇 | 15. 舞巫 | 34. 老旦  | 35. 武旦 | 36. 刀馬旦 |
| 16. 梨園 | 17. 崑曲 | 18. 二黃 | 37. 淨   | 38. 丑  | 39. 武丑  |
| 19. 西皮 | 20. 皮黃 | 21. 生  | 40. 文丑  | 41. 丑旦 |         |

## DIE PEKING-OPER

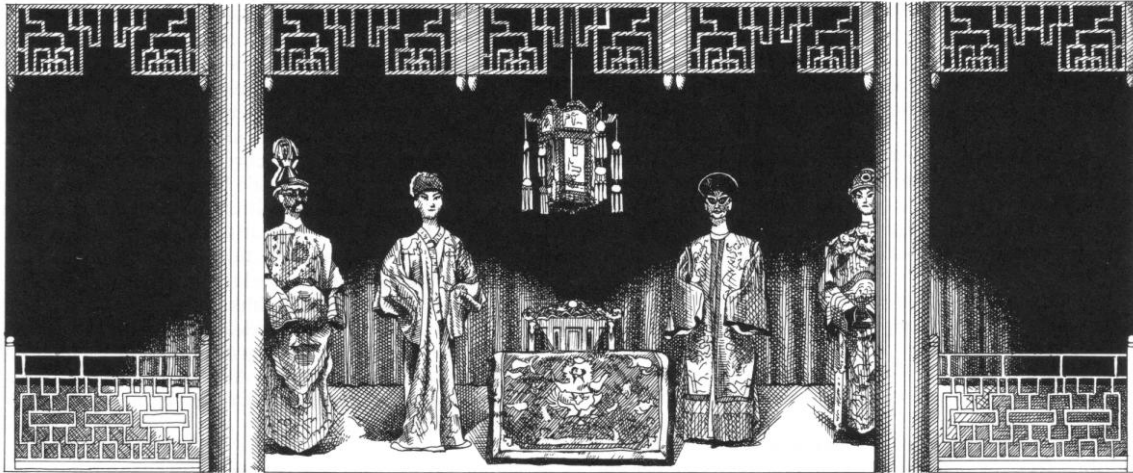


Abb. 1: Die Bühne der Peking-Oper

Obwohl es in China verschiedene Typen des Theaters in seinen Lokalförmlichkeiten wie Dramen aus Taiwan (*Gezaixi* oder *Guaaxi* 1), aus den Provinzen Guangdong (*Yueju* 2), Henan (*Yuju* 3), Zhejiang (*Shaoxingxi* 4), u.a. gibt, die durch unterschiedliche Dialekte, Sitten und Gebräuche der einzelnen Provinzen bedingt waren, bezeichnet man die Peking-Oper allgemein als das chinesische traditionelle Theater.

Der Begriff *Jingxi* 5) (Peking-Oper) wurzelt in a) *Jing* 6) = Hauptstadt, abgeleitet von *Beijing* 7) = Peking, weil Peking die Hauptstadt der Manzhou-Dynastie 1644 – 1911 war, in der diese Metropol-Oper entwickelt worden ist, und b) *Xi* 8) = Theater, Drama. Auch die Bezeichnung *Pingju* 9) kommt vor, weil Peking u.a. auch *Beiping* 10) genannt wird. *Ping* 11) ist die Abkürzung von *Beiping* = Peking und *Ju* 12) bedeutet ebenfalls Drama oder Theater. Ferner wird sie auch Großes Theater (*Daxi* 13) genannt, weil die Peking-Oper mehr Ensemblemitglieder, also mehr Schauspieler und Musiker aufbietet als alle anderen Theater. Außerdem verfügt sie über das höchste Ansehen im chinesischen Theaterleben. Auch der Begriff National-Theater (*Guoju* 14) für die Peking-Oper tritt in Erscheinung, weil er eng an die traditionelle chinesische Kultur gebunden ist.

Die Peking-Oper ist nicht das Erzeugnis einer bestimmten Dynastie und eines bestimmten Ortes. Da sie ein Theater mit Tänzen, Gesängen, Gesprächen und Handlungen ist und in Gesängen und Tänzen, die man für die Grundlage jedes dramatischen Ausdrucks in China hält, ihren Ursprung hat, spielten die Einflüsse der Geschichte des Chortanzes und der Dramen beim Aufbau und bei der Entwicklung der Peking-Oper eine bedeutende Rolle. Die Periode des Chortanzes begann mit dem sogenannten *Wuwu* 15), dem "tanzenden Geist" der Shang-Dynastie 1766 – 1154 v. Chr. und endete mit der Schaffung des Birngartens *Liyuan* 16) des Kaisers Ming-huang der Tang-Zeit 618 – 906, einer spezifischen Chorform, bei der der Kaiser

im Birngarten seines Palastes die Hofdamen in Tanz und Spiel unterrichten ließ. Die Geburt des klassischen chinesischen Dramas lag in der Song-Zeit 960 – 1276, in der zum ersten Mal schriftlich fixierte Texte verwendet wurden. Die Weiterentwicklung erfolgte durch die Aufführung historischer Themen während der Song- u. Yuan-Zeit und endete mit dem literarischen Drama *Kunqu* 17) der späten Ming- u. Qing-Zeit. Da sich die Kunstgattung des *Kunqu* immer mehr zu einem *l'art pour l'art*-Stand entwickelte und damit weniger die Spiegelung menschlichen Lebens zeigte, verfiel sie durch diese ständige Verfeinerung und verlor den Beifall des Volkes. Während der Manzhouherrschaft 1644 – 1911 wollten die Qing-Kaiser ihren Adel nicht an die Macht kommen lassen. Sie ließen ihn in der Politik keine Rolle spielen und auch keine Kontakte zu hanchinesischen Beamten herstellen. Nur auf dem Sektor der Volksbelustigung gewährten sie ihnen gewisse Freiheiten, was dazu führte, daß verschiedene Fürsten und Grafen eigene Theatergruppen aufstellten. Manch Adliger trat sogar selbst auf der Bühne auf. Hierin lag einer der Gründe, weshalb sich die chinesischen Dramen so schnell entwickelten und für die Peking-Oper den Grundstein legten.

Zur Zeit der Kaiser Kangxi 1662 – 1722 und Qianlong 1736 – 1796 begann allmählich der Abstieg des *Kun*-Dramas, das nun von dem sogenannten Anhui-Stil aus der Provinz Anhui überflügelt wurde. Provinzopern gewannen an Bedeutung.

Die Metropol-Oper verdankt ihren Aufstieg dem Kaiser Qianlong. Während seiner 60 Jahre währenden Regierungszeit unterstützte er die Theatertruppen des ganzen Landes. Er bereiste sogar verschiedene Provinzen, um deren Schauspieler kennenzulernen. Anlässlich der Feierlichkeiten seiner Geburtstage berief er die besten Operntruppen des Landes in seine Hauptstadt Peking. Viele Schauspieler, meist die besten, verließen die Stadt nicht mehr und trugen somit dazu bei, daß Peking zum Zentrum des chinesischen Theaters wurde. Im 55. Regierungsjahr

