

In seinem Buch *Shige cihui li de Zhongguo* 十個詞匯裏的中國 (Titel der deutschen Übersetzung: *China in zehn Wörtern*) schlägt Yu Hua 余華 (geb. 1960) zehn Begriffe und die dazugehörigen Geschichten vor, die man kennen muss, um China heute und das China des 20. Jahrhunderts zu verstehen.¹ Dabei finden sich neben den eher zu erwartenden Begriffen „Volk“ (*renmin* 人民) oder „Führer“ (*lingxiu* 領袖) auch die zwei Zeichen „Lu Xun“ 魯迅. Es ist der einzige Name, der es unter die zehn Begriffe geschafft hat: Weder Mao Zedong 毛澤東 noch Sun Yat-sen 孫逸仙 – in China bekannter als Sun Zhongshan 孫中山 – sind darunter zu finden, auch wenn man nach Ansicht des Lu-Xun-Spezialisten Qian Liqun 錢理群 neben Lu Xun insbesondere die Werke dieser beiden Herren studieren sollte, um das chinesische 20. Jahrhundert zu begreifen.² Zentrales Thema von Yu Huas Lu-Xun-Kapitel sind die Veränderungen in Verständnis und Rolle, welche Lu Xun (1881–1936) im Laufe der Zeit erfuhr. So erinnert sich Yu Hua an seine kindliche Vorstellung von Lu Xun:

Die Kulturrevolution war eine Zeit ohne Literatur; nur in den Chinesisch-Schulbüchern gab es noch ein paar traurige Überreste, wobei aber in sämtlichen Lehrwerken von der ersten bis zur letzten Klasse lediglich Werke von zwei Autoren auftauchten: Erzählungen, Essays und kleine Prosaarbeiten von Lu Xun sowie Lyrik von Mao Zedong. Als Erstklässler war ich in meiner Naivität der Meinung, auf der ganzen Welt gebe es nur einen Prosaschriftsteller – Lu Xun – und einen Lyriker – Mao Zedong.³

So wie sich das literarische Weltbild des jungen Yu Hua, in dem Lu Xun – neben Mao Zedong – an zentraler Stelle saß, änderte, so änderten sich auch seine Ansichten bezüglich Lu Xun: Einige Jahre später sollte er ihn zu meiden beginnen, um ihn dann, wiederum einige Jahre später, völlig anders wieder zu entdecken. Diese großen Verschiebungen werden von Yu Hua aber nicht nur als Aspekt seines eigenen speziellen Verständnisses von Lu Xun präsentiert, sondern vielmehr als grundlegendes Merkmal der Beziehung zwischen Lu Xun und China im 20. Jahrhundert:

Das Schicksal von „Lu Xun“ – erst Name eines Schriftstellers, dann formelhafter Begriff, schließlich wieder Name eines Schriftstellers – bündelt wie ein Brennglas das Schicksal eines ganzen Landes: An Lu Xun lassen sich die Wechselfälle der Geschichte und die gesellschaftlichen Umwälzungen in China deutlich ablesen.⁴

An diesen zwei Sätzen ist klar zu erkennen, dass Yu Hua Lu Xun in diesem Text nicht nur als den Namen eines Schriftstellers vorschlägt, sondern als Bezeichnung für ein komplexes Phänomen, das mit einer speziellen Zeit – dem 20. Jahrhundert – und einem speziellen Raum – China – zusammenhängt.

1 Yu Hua 2012.

2 Qian Liqun in seinem Schlussvortrag auf der Konferenz „China's ongoing quest for cultural modernity into the 21st century: Legacy of Lu Xun“, Delhi, 15.–17. Nov. 2012.

3 Yu Hua 2012, 148.

4 Yu Hua 2012, 161.

Die Verbindung zwischen „Lu Xun“ und „China“ ist auch eine der wichtigsten Fragen, über die sich Lu-Xun-Forscher in den letzten Jahren Gedanken machen. Qian Liqun, zum Beispiel, beschreibt ihn als wichtige und hochaktuelle Hinterlassenschaft des kulturellen Denkens des chinesischen 20. Jahrhunderts:

Lu Xun ist ein unausweichliches Erbe des kulturellen Denkens von China im 20. Jahrhundert. Was bedeutet das? Du kannst ihn nicht mögen, du kannst ihn so beurteilen oder so, aber wenn du die chinesische Kultur, die chinesische Literatur, das chinesische Denken des 20. Jahrhunderts behandeln und diskutieren willst, dann kommst du nicht um Lu Xun herum, das ist ein unausweichliches Faktum. Wenn wir die verschiedenen Diskussionen über Lu Xun im letzten Jahr genau studieren, dann können wir entdecken, dass die Ansichten der heutigen Menschen bezüglich Lu Xun und Lu Xuns Ansichten zum Leben und Denken seiner Zeit in enger Verbindung stehen, das heißt, Lu Xuns Literatur und sein Denken sind sehr aktuell, er lebt immer noch in unserer Zeit und steht mit uns im Dialog.⁵

Wang Hui 汪暉 beschreibt ihn in sehr aktuellen Widersprüchen:

Lu Xun is an emblematic figure in Chinese contemporary thoughts. He is an enlightener who opposes Enlightenment, an internationalist who opposes Cosmopolitanism, a protector of national culture while opposing nationalism, and a modernist figure opposing modernism. These dilemmas are not attention-seeking rhetoric, but a manifestation of Lu Xun's fundamental ideology: freedom, equality, curbing the violent, supporting the weak, and a long tradition are the foundation and prerequisite of humanity.⁶

Liu Zaifu 劉再復 beschreibt die Verbindung zwischen Lu Xun und dem chinesischen Jahrhundert in der Begrifflichkeit des Theaters:

Lu Xun ist ein Wunder und zugleich eine Tragödie. Zu seinen Lebzeiten war Lu Xun ein unbeirrbarer unabhängiger Intellektueller, mit der Mission die Chinesen umzuwandeln, doch nach seinem Tod wurde er von den Chinesen ununterbrochen umgewandelt und gehobelt, und in den Rahmen und die Schienen einer gewissen politischen Ideologie gefügt. Hinter seiner Heiligmachung und Vergöttlichung steht seine Verwandlung in eine Puppe: So wurde er zu einem Hampelmann der Geschichte und einer Marionette politischer Ambitionen.⁷

Auch am Ausgangspunkt der vorliegenden Studie steht die Überlegung, dass sich „Lu Xun“ auf mindestens zwei verschiedene Dinge bezieht: einmal den Schriftsteller mit seinen literarischen Werken und Gedanken, einmal seine Rezeption, in der sich eine völlig andere Figur präsentiert. Dabei konzentriert sich diese Studie auf letzteren. Zudem wird Lu Xun ebenso in der Begrifflichkeit des Theaters beschrieben: Das Phänomen „Lu Xun“ wird als „Inszenierung von Lu Xun“ gedacht, als ein theatrales Ereignis, das im China des 20. Jahrhunderts stattfand, und das als ein großes Schauspiel mit verschiedenen Akten gesehen werden kann: Schon zu seinen Lebzeiten wurde Lu Xun von vielen Menschen verehrt. 1937, in Kriegszeiten und ein Jahr nach seinem Tod, erfuhr Lu Xun gewissermaßen eine Heiligensprechung von Seiten Mao Zedongs, der ihn als „Heiligen des modernen China“ Konfuzius, dem „Heiligen der Feudalgesellschaft“, gegenüberstellte.⁸ Zudem definierte er ihn einige Jahre später, 1940, als „großen Schriftsteller, großen Denker, großen Revolutionär“.⁹ Einige Jahre nach der Gründung der Volksrepublik China, 1956, wurden

5 Qian Liqun 2003, 2.

6 Wang 2010.

7 Liu Zaifu 2001, 42.

8 Mao 1937.

9 Mao 1940, 434–435.

die sterblichen Überreste Lu Xuns in einem feierlichen Zug in sein neues Grab im Shanghaier Lu-Xun-Park übersiedelt, der Grabstein trägt die von Mao Zedong verfasste Aufschrift „Grabmal des Herrn Lu Xun“. Während der Kulturrevolution erfuhr der „Lu-Xun-Kult“¹⁰ seinen von Yu Hua in verschiedenen Facetten beschriebenen Höhepunkt. Obwohl sich Yu Hua und viele andere wohl gerade deshalb danach von ihm fern hielten, wurde die Verehrung Lu Xuns in den ersten Jahren der Reform- und Öffnungspolitik von offizieller Seite zunächst weiter betrieben. So fand die Jubiläumsfeier anlässlich seines hundertsten Geburtstags an keinem geringeren Ort als in der Großen Halle des Volkes am Tian’anmen-Platz statt. In den 1990er Jahren ging die offizielle Verehrung Lu Xuns immer weiter zurück, die Feierlichkeiten zu seinem 120. Geburtstag wurden in relativ bescheidenem Rahmen im Haus der Modernen Literatur begangen.¹¹ In den letzten Jahren wurde besonders über die Entfernung einiger Texte von Lu Xun aus den Schulbüchern diskutiert.

Die vermutlich berühmteste Figur dieser „offiziellen Inszenierung“ von Lu Xun das Jahrhundert hindurch ist Lu Xun als Revolutionär. Und der bedeutendste Regisseur hinter dieser Inszenierung ist Mao Zedong. In seiner Rede *Lun Lu Xun 論魯迅* (Titel der deutschen Übersetzung: *Über Lu Xun*), die er am 19. Oktober 1937 in Yan’an zum ersten Jahrestag von Lu Xuns Todestag hielt, definierte er ihn nicht nur als „Heiligen des modernen China“, sondern wies ihm auch eine Schlüsselposition in der Geschichte der chinesischen Revolution zu:

Wenn wir heute des Herrn Lu Xun gedenken, müssen wir vor allem Herrn Lu Xun kennen [und] seine Stellung innerhalb der chinesischen Revolutionsgeschichte verstehen. Wir gedenken seiner nicht allein deswegen, weil er gut schreiben [konnte und] ein großartiger Schriftsteller war, sondern weil er ein Vorkämpfer der nationalen Befreiung war [und] der Revolution eine sehr große Hilfe vermittelte.¹²

Somit wird Lu Xun zum einen mit dem Widerstandskrieg gegen Japan in Verbindung gebracht, zum anderen mit der Revolution. Im Text *Xin minzhu zhuyi lun 新民主主義論* (Titel der deutschen Übersetzung: *Über die neue Demokratie*) aus dem Jahr 1940 geht Mao Zedong noch weiter und beschreibt Lu Xun als den „größten und mutigsten Bannerträger“ der „neuen Kulturarmee“, als „Oberkommandierenden der chinesischen Kulturrevolution“. Zudem prägt er hier die Definition von Lu Xun als „großem Schriftsteller, großem Denker und großem Revolutionär“,¹³ die jahrzehntelang auch wichtiger Anhalts-, wenn nicht sogar Ausgangspunkt für Lu-Xun-Diskussion und Lu-Xun-Forschung sein sollte. Während der Kulturrevolution erreichte nicht nur der „Lu-Xun-Kult“, sondern auch die Verbindung „Lu Xun und Revolution“ einen einmaligen Höhepunkt. Yu Hua erinnert sich:

„Lu Xun“ war zum Synonym für „immer richtig“ und „immer revolutionär“ geworden.¹⁴

Auch 1981 begann Hu Yaobang 胡耀邦 (1915–1989) seine Rede aus Anlass von Lu Xuns hundertstem Geburtstag mit den Worten:

Genossen, Freunde: Lu Xun ist ein großer Held in der Revolution des modernen China, er ist ein großer Krieger an der Front der Kultur und an der Front des Denkens.¹⁵

10 Der Begriff „Cult of Lu Xun“ findet sich zum Beispiel in Lee 1985.

11 Xu Yan 2008, 149, 348–349.

12 Mao 1937, 322–323.

13 Mao 1940, 434–435.

14 Yu Hua 2012, 149.

Zu Ehren Lu Xuns – und zu Ehren Mao Zedongs. In seiner Rede verbindet Hu Yaobang Stationen aus Lu Xuns Leben mit wichtigen Ereignissen der Geschichte des modernen China. Lu Xuns Biographie wird somit zugleich auch zu einer „Geschichte des modernen China“ und zu einer „Geschichte der Revolution“. 1991 hielt Jiang Zemin 江泽民 (geb. 1926) die Ansprache im Rahmen des 110. Geburtstagsjubiläums von Lu Xun und kommt darin einmal mehr auf die Verbindung „Lu Xun und Revolution“ zu sprechen. Dabei hebt er Lu Xuns unerschütterlichen Kampfgeist, Lu Xuns „felsenfeste revolutionäre Entschlossenheit“, aber besonders auch Lu Xuns nüchterne Einschätzung der Revolution hervor.¹⁶ Doch die Zeiten, in denen die Verbindung „Lu Xun und Revolution“ hochgehalten wurde, sind vorbei. In den letzten Jahren wurde Lu Xun von chinesischen Regierungsvertretern immer seltener erwähnt.

Diese „politische“ oder „offizielle“ Inszenierung, die über „Lu Xun – modernes China – Revolution“ funktioniert, ist aber nur eine von verschiedenen Inszenierungen Lu Xuns. Eine andere fand zum Beispiel in der Literaturgeschichte statt,¹⁷ eine weitere in der Literatur und in den Künsten;¹⁸ eine klare Grenze zu ziehen, ist natürlich schwer. Die vorliegende Studie widmet sich der Inszenierung Lu Xuns im Theater, besonders den großen Veränderungen in der Darstellung, die Lu Xun und seine Werke im Laufe des Jahrhunderts auf der Bühne erfuhren.¹⁹ Mit der Heiligsprechung Lu Xuns von Seiten Mao Zedongs nahmen auch die Darstellungen im Theater seit den 1930er Jahren zu. In den 1950er und 1960er Jahren wurden einige sehr große Lu-Xun-Produktionen inszeniert. Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre erlebten die theatralen Inszenierungen aus Anlass von Lu Xuns hundertstem Geburtstag einen einmaligen Höhepunkt. Während die „offizielle Inszenierung“ seit den 1990er Jahren immer mehr verblasste, begannen die Theatermenschen neue Wege zu gehen, neue Werke von Lu Xun und vielfach sogar einen neuen Lu Xun zu entdecken.

Diese große Entwicklung soll im vorliegenden Text exemplarisch an einigen Adaptionen von *A Q zhengzhuan* 阿 Q 正傳 (*Die Wahre Geschichte des Ah Q*), Lu Xuns berühmtester Erzählung, studiert werden.²⁰ Dabei werden folgende Adaptionen untersucht: *Ah Q Drama* von Chen Mengshao (1931), *Die wahre Geschichte des Ah Q* von Xu Xingzhi (1937), *Die wahre Geschichte des Ah Q* von Tian Han (1937), *Die wahre Geschichte des Ah Q* von Chen Baichen (1981), *Genosse Ah Q* von Meng Jinghui (1996), *Aufschrei* von Tong Tingmiao (1997), *Ah Q und Kong Yiji* von Chen Yongquan (1996). Die Wahl dieser Erzählung für die Studie hängt nicht nur damit zusammen, dass A Q zweifellos als der Protagonist der Lu-Xun-Stücke bezeichnet werden kann – neben Lu Xun, natürlich –, sondern auch, weil in der *Wahren Geschichte des Ah Q* die Revolution von 1911 oder die Revolution überhaupt eine zentrale Rolle spielt. In der Untersuchung der Adaptionen der *Wahren Geschichte des Ah Q* im Laufe des Jahrhunderts ist die Revolution somit in zweifacher Form präsent: zum einen durch ihren Autor, Lu Xun,

15 Hu Yaobang 1981.

16 Jiang Zemin 2006, 171–172. Vgl. Findeisen 2001, 593–594. Teile von Jiang Zemins Rede sind hier in deutscher Übersetzung zu finden.

17 Zur Rezeptionsgeschichte von Lu Xun vgl. Findeisen 2001, 698–719.

18 Vgl. Foster 2008.

19 Dieser Aspekt der Lu-Xun-Rezeption und Interpretation wurde noch nicht besonders intensiv studiert, meines Wissens liegen bisher einige Beiträge in chinesischen Zeitschriften, meist zu Adaptionen, vor, sowie einige chinesische Masterarbeiten. Zum Beispiel: Guo 2002, Wang 2007, Iizuka 2009, Zhang 2010, Lü 2006. In meiner Dissertation (Stecher 2012) habe ich verschiedene Arten der theatralen Rezeption von Lu Xun, also Adaptionen von Lu Xuns Werken und biographische Lu Xun-Stücke, auf die Inszenierung von Lu Xun hin untersucht.

20 In chinesischer Sprache liegen einige Studien zur Adaptiongeschichte der *Wahren Geschichte des Ah Q* vor, zum Beispiel Jin Hongyu und Yuan Xiaoping 2004, Yu Jing 2009, Cheng Yanjun 2009.

der lange Zeit als „großer Revolutionär“ verstanden wurde; zum anderen durch die Geschichte des Ah Q selbst, der mit der Revolution in Berührung kommt. Daher soll herausgearbeitet werden, ob und wie die Revolution durch die *Wahre Geschichte des Ah Q* in verschiedenen Zeiten auf der Bühne verhandelt wird und wie sich die Inszenierungen im Laufe der Zeit verändern.

Die Vorlage und ihre Voraussetzungen

Die wahre Geschichte des Ah Q ist die längste Erzählung in Lu Xuns erstem Erzählband *Nahan* 呐喊 (*Aufschrei*)²¹ aus dem Jahr 1922 und zudem jene mit der klarsten Struktur. Das Leben des Ah Q wird in neun Kapiteln erzählt: I Prolog, II Über große Siege, III Fortsetzung großer Siege, IV Liebestragödie, V Das Problem des Lebensunterhalts, VI Wiederauferstehung und Niedergang, VII Revolution, VIII Revolution verboten, IX Happy End.²² Grund für die seltsame Struktur ist die Publikationsform dieses Textes: *Die wahre Geschichte des Ah Q* erschien Kapitel für Kapitel in der Beilage zur *Chenbao Fukan* 晨报副刊 (*Morgenpost*), wöchentlich oder zweiwöchentlich, zwischen dem 4. Dezember 1921 und dem 12. Februar 1922.²³

Über ihren Protagonisten mit dem seltsamen Namen „Q“ oder „gui“, der – je nachdem – als „Kassiabaum“, „Adel“, „Mondpavillon“ oder gar als „Geist“ gelesen werden kann, oder auch als Mann mit Zopf, an den das Q-Zeichen optisch erinnert, wurden schon zahllose Studien verfasst.²⁴ Das Spektrum der Interpretationsmöglichkeiten dieser Figur ist mindestens ebenso breit wie jenes seines Namens: Die beiden wichtigsten Interpretationen des Jahrhunderts sind, denke ich, einmal das Verständnis der Erzählung als Kritik des „Chinesischen Nationalcharakters“ und einmal dasjenige als Reflexion über die „Revolution“, im engeren Sinne der Revolution von 1911, im weiteren Sinne der Revolution überhaupt.²⁵ Vielleicht kommt es vor allem darauf an, ob man sich eher mit der ersten oder mit der zweiten Hälfte der *Wahren Geschichte* auseinandersetzt: Während in den Anfangskapiteln von Ah Qs Siegen vor allem sein Denken und Verhalten präsentiert werden, konzentrieren sich die letzten Kapitel ausschließlich auf die Verbindung von Ah Q und der Revolution.

Ort und Zeit der Handlung sind abstrakt und konkret zugleich. Der Ort, an dem sich der Protagonist zumeist aufhält, und der Raum des Geschehens, sind erfunden: Weizhuang 未莊, auf Deutsch vielleicht mit Nirgenddorf übersetzbar, befindet sich weder in Shaoxing noch sonst irgendwo in Zhejiang – zumindest nicht zu der Zeit, in der Lu Xun seine *Wahre Geschichte* verfasste (2002 wurde in der Tat ein Ort namens Xin Weizhuang, Neu-Nirgenddorf, bei Shaoxing gegründet).²⁶ Vergleichbar mit Luzhen 魯鎮, der Ort, an dem Erzählungen wie *Kong Yiji* usw. spielen, weist Weizhuang allerdings Ähnlichkeiten mit dem Gebiet auf, in dem Lu Xun aufwuchs, weshalb dieser Ort von den Kommentatoren oft einfach in die Gegend von Shaoxing verlegt wird. Doch bei Lu Xun ist

21 Zur Frage der Übersetzung von *nahan* vgl. Wolfgang Kubins Nachwort zu Lu Xun 1994, Bd. 6, 186–187.

22 Mit Ausnahme einiger Kapitelüberschriften beruhen die meisten der in diesem Beitrag wiedergegebenen Übersetzungen von Zitaten und Namen aus dem *A Q zhengzhuàn* aus Florian Reissingers unter dem Titel „Die wahre Geschichte des Herrn Jedermann“ erschienener Übersetzung (in Lu Xun 1994, Bd. 1). Dabei habe ich aus Verständnisgründen „Herrn Jedermann“ – so heißt Ah Q in Reissingers Übersetzung – wieder in „Ah Q“ umgeändert.

23 Lu Xun 1981, Bd. 1, 553.

24 Vgl. Wang Hui 2011.

25 Zum Nationalcharakter von Ah Q siehe z. B. Foster 2008, zu Ah Q und Revolution siehe z. B. Wang Hui 2011. Zur Rezeptionsgeschichte der *Wahren Geschichte des Ah Q* siehe z. B. Zhang 2007, 201–228.

26 Zu Weizhuang siehe baike.baidu.com/view/2670625.htm (4.1.2013)

das eigentlich nicht so klar. Ähnliches gilt für die Zeit: Obwohl gewisse Zeichen darauf hindeuten, dass Ah Q in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts lebt, gibt Lu Xun keine konkretere Zeitangabe vor. Mit einer Ausnahme: Das siebte Kapitel, *Revolution*, beginnt mit „Am 14. Tag des neunten Monats des dritten Jahres des Xuanton-Kaisers“, das entspricht dem 4. November 1911, dem Tag, an dem, nach den Geschichtsbüchern, die Revolutionäre Shaoxing übernahmen.²⁷ Daher mag es nicht verwundern, dass die *Wahre Geschichte* oft als Reflexion über die Revolution von 1911 gelesen wird. Doch außer dieser einen konkreten Zeitangabe gibt Lu Xun keine genauen Hinweise. Ah Q kann also ein Chinese im Jahr 1911 irgendwo in einem kleinen Dorf in der Provinz sein, der sich mehr schlecht als recht durch sein Leben schlägt, plötzlich Gefallen an der Idee der Revolution findet und am Ende aufgrund eines Raubüberfalls, der ihm angelastet wird, hingerichtet wird. Er kann aber auch ein kleiner Mann zu irgendeiner Zeit an irgendeinem Ort der Welt sein, der in einem unterdrückenden Umfeld verschiedene Überlebensstrategien entwickelt – die Revolution entpuppt sich dafür als völlig ungeeignet und, ganz im Gegensatz, verhängnisvoll.

Neben Ah Q gibt es in der *Wahren Geschichte* vor allem einen Protagonisten: den Erzähler. Von Anfang an präsent (die Erzählung beginnt mit: „Ich will dem Ah Q eine wahre Geschichte verfassen“) schaltet er sich ständig mit teils ironisch teils verzweifelt anmutenden Erklärungen, Zusammenfassungen und indirekter Rede dazwischen und lässt keinen Zweifel daran, dass die *Wahre Geschichte* eben seine Erzählung ist. Über diese spezielle Erzählweise schreibt Wang Hui, sie sei anders als die meisten Erzählungen von Lu Xun und auch anders als das, was man für typisch für ihre Zeit halte. Sie befinde sich zwischen zwei Erzähltraditionen: der subjektiven Erzählung der Vierten-Mai-Literatur und der Kunst traditioneller Geschichtenerzähler.²⁸ Der Geschichtenerzähler hält – wie ein Marionettenspieler – stets die Fäden in der Hand und befindet sich souverän außerhalb des Geschehens. Dadurch kann er beliebig von Szene zu Szene springen und seine Figur, sowie das Publikum, behände durch komplexe Dramaturgien führen. Genau das geschieht in der *Wahren Geschichte*: Auf relativ wenigen Seiten wird das ganze Leben des Ah Q in einzelnen Szenen dargestellt, und wenn der Erzähler auch hin und wieder kurz in den Gedanken seines Protagonisten zu versinken scheint, so findet er doch immer wieder schnell seine gewohnte Distanz und gibt der Erzählung eine andere Perspektive. Nach der Hinrichtung des Ah Q zum Beispiel fällt er zum Abschluss der Geschichte nicht etwa ein moralisches Urteil, sondern erzählt, was die Menschen im Dorf von alledem halten.

Die Voraussetzungen für die Bühne

Wer aus der *Wahren Geschichte* ein konventionelles Theaterstück komponieren möchte, findet sich somit vor einigen Schwierigkeiten: Zwar gibt es eine Handlung – das Leben des Ah Q in verschiedenen Szenen –, aber keinen großen Spannungsbogen, sondern eben neun kleinere Szenen mit jeweils kleinen Höhepunkten. Es gibt einen Protagonisten, aber viel weiß man nicht von ihm, oder nur indirekt. Zudem gibt es wenig direkte Rede, kaum Dialoge und gar keine Monologe, und somit keinen reflektierenden tragischen Protagonisten. Der einzige, der viel reflektiert, ist der Erzähler, doch wenn man den Erzähler einbaut, ergibt das natürlich eine distanzierte Perspektive, die im gerade entstehenden modernen chinesischen Theater, das sich oft die großen westlichen Tragödien zum Vorbild

27 Vgl. Lu Xun 1980, Vol. 1, 135.

28 Wang Hui 2011.

nimmt, nicht besonders erwünscht ist. Was noch als wichtiges Element des Theaters gilt, ist das Spiel, der Konflikt. Wo befindet sich dieses in der *Wahren Geschichte*? Natürlich, zum einen zwischen Ah Q und den anderen Figuren aus Weizhuang, dem Herrn Zhao, dem Bakkalaureus, der Kleinen Nonne, dem Falschen Ausländer, dem Dorfpolizisten, dem Kleinen D, doch zum anderen befindet es sich gerade zwischen dem Erzähler und seiner Figur, in diesem komplexen Gefühl, das sich einerseits aus beißender Ironie und andererseits auch aus sehr großer Zuneigung zusammensetzt – doch: Soll man dieses Spiel auf die Bühne bringen, und wenn ja, wie? Als Vorlage für ein Theaterstück oder einen Film wirft die *Wahre Geschichte* eine Vielzahl von Fragen auf, denen sich die Autoren der Adaptionen und Inszenierungen stellen müssen.

Die Revolution

Wie präsentiert sich die Revolution in Lu Xuns *Wahrer Geschichte des Ah Q*? Welche Rolle, was für eine Funktion hat sie? Das Thema Revolution tritt erst relativ spät auf: Das Wort Rebellion *zaofan* 造反 findet sich zum ersten Mal am Ende des vierten Kapitels und dann wiederum im siebten; das Wort Revolution *geming* 革命 taucht das erste Mal im sechsten Kapitel auf und dann in der Überschrift des siebten. Das heißt, die Revolution wird relativ spät eingeführt, bleibt dann aber das zentrale Motiv und bestimmt sogar die Überschriften der Kapitel VII und VIII „Revolution“ und „Revolution verboten“. Ah Q kommt das erste Mal in der Stadt (so heißt es, dargestellt ist das aber nicht) mit der Revolution in Berührung, auf eher makabre Weise: Er sieht, wie Revolutionäre hingerichtet werden. Dann versucht er sich betrunken als Revolutionär (indem er „Rebellion“ rufend vor den anderen Dorfbewohnern auf- und abstolziert) und entdeckt, dass er sie dadurch in Angst und Schrecken versetzen kann.

Die längste und ausgefeilteste Darstellung der Revolution ist aber im Kapitel VII zu finden, und zwar in Ah Qs Vorstellung oder Traum, nachdem er sich nach seinem beschwipsten Revolutionsgang durchs Dorf wieder in seinem Tempel befindet. Da dies das detaillierteste Bild von Revolution in der Erzählung ist und Träume im Theater sehr beliebt sind (vgl. unten, Chen Baichen) soll der Traum-Absatz aus der Erzählung hier in Gänze angeführt werden:

Als Ah Q genug geschwebt und zum Tempel zurückgekehrt war, hatte sich sein Rausch gelegt. Am Abend bat ihn der alte Tempelwärter freundlich zu einer Tasse Tee. Ah Q verlangte noch zwei Stück Gebäck und, nachdem er alles aufgegessen hatte, eine von den gebrauchten Kerzen zu vier Liang, komplett mit Ständer. Dann legte er sich bei Kerzenschein in seine kleine Kammer. Es war ein völlig neues, unaussprechliches Gefühl. Er war sehr glücklich. Die Flamme tanzte flackernd, wie beim Laternenfest.

Auch seine Gedanken begannen zu tanzen.

Rebellieren? Das macht Spaß! Da würde eine Abteilung Revolutionäre kommen in weißen Rüstungen und weißen Helmen, mit breiten Schwertern, Stahlpeitschen, Bomben, Kanonen, doppel-schneidigen und dreigezackten Hellebarden und vielem mehr, und sie würden am Tempel der Erdgottheit vorbeiziehen und rufen: Ah Q, komm mit uns. Und er würde mit ihnen gehen ... Und dann die gackernde Schar der Dörfler, zum Lachen! Auf die Knie würden sie sich werfen und flehen: Ah Q, lass uns am Leben! Aber wen würde das kümmern? Als erste müssten D und der alte Zhao dran glauben, dann der junge Bakkalaureus, der Falsche Ausländer ... jemanden am Leben lassen? Den Bärtigen Wang könnte man sich sparen. Ach nein, der müsste auch weg ...

Die Sachen! Hinein! Die Truhen aufgemacht! Silberbarren, Silbergeld, maschinengewebte Stoffe ... das große Ningbo-Bett der Frau des jungen Bakkalaureus käme erst mal in seinen Tempel, dazu würde er Tische und Stühle der Qians stellen – oder vielleicht doch der Zhaos. Er selbst würde keinen Handstreich tun, müsste alles D machen, aber sputen müsste er sich, sonst setzte es was ...

... die junge Schwester vom Nachtwächter Zhao ... zu hässlich, die Tochter der Siebten Schwägerin Zou, na ja, noch ein paar Jährchen, und die Alte vom Falschen Ausländer? Die schlief doch mit einem zopflosen Mann, pfui Spinne! Die taugte nichts! Und die vom Bakkalaureus hatte eine Narbe am Augensid ... tja, die Wu hatte er lange nicht mehr gesehen, keine Ahnung, wo die überhaupt steckte. Aber schade, sie hatte zu große Füße ... Noch bevor Ah Q zu einem Schluss gekommen war, schnarchte er.²⁹

Der Traum des Ah Q besteht aus vier Teilen: Er beginnt mit der Vorstellung von Revolutionären mit weißen Helmen und in Rüstungen, die ihn zum Mitkommen aufrufen und als ihren Anführer anerkennen; es folgen die ihn auf Knien anflehenden Dorfbewohner, die er aber nicht verschont; dann die Inbesitznahme ihrer Reichtümer; und am Ende die Macht über die Frauen, die er allesamt verschmäht – dann bricht der Traum ab. Wie aus diesem Traum zu sehen ist, hat Ah Q eine sehr konkrete Vorstellung von Revolution: Dass er der neue Mächtige im Dorf wird und mit den anderen genau das machen kann, was sie bisher mit ihm machten. Revolution bedeutet für ihn, das zu bekommen, was er sich wünscht, egal ob Reichtümer oder Frauen, und die Macht zu haben, über das Leben seiner Gegner zu bestimmen. Im Traum von Ah Q hat Revolution also nichts mit einer neuen Ordnung, sondern ausschließlich mit neuer Machtverteilung zu tun.

Neben diesem Traum von Ah Q gibt es in der *Wahren Geschichte* noch eine andere Revolution, und zwar jene, die tatsächlich im Dorf geschieht und vom Falschen Ausländer und dem Bakkalaureus durchgeführt wird. In dieser Revolution verwandeln sich die ursprünglich Mächtigen plötzlich in Revolutionäre, indem sie sich als solche bezeichnen und revolutionäre Tätigkeiten durchführen, wie zum Beispiel goldene Gefäße im Kloster der Nonnen zu zerschlagen. Der Erzähler bleibt auch in dieser Darstellung der tatsächlichen Revolution kommentarlos, doch was er davon hält, ist offensichtlich. In der Realität von Weizhuang hat Revolution somit nicht einmal etwas mit neuer Machtverteilung zu tun; sie wird vielmehr zu einer schlaun Strategie, um die Macht zu erhalten.

Damit bleibt noch eine dritte Revolution zu erwähnen, jene, wie Ah Q sie zunächst wahrnimmt, nachdem er ihr in der Stadt begegnet ist: Unruhe, Chaos, denen er nur mit Abscheu gegenübersteht und die mit ihm nichts zu tun haben.

Revolution ist in der *Wahren Geschichte des Ah Q* somit zunächst etwas, was mit Hinrichtungen in der Stadt und mit Ah Q glücklicherweise nichts zu tun hat, später dann ein recht naiver Traum, und schließlich ein Modewort in der wirklichen Welt, das den Mächtigen dazu verhilft, auch weiterhin mächtig zu bleiben. Als Reflexion über die Revolution von 1911, die Möglichkeiten einer Revolution in China oder die Revolution im Allgemeinen gelesen, zieht die *Wahre Geschichte* somit eine bittere Bilanz: Hinter der Verkleidung der revolutionären Sieger befinden sich eigentlich die alten Mächtigen, die nur die Namen geändert haben. Und für den einzigen Revolutionär aus dem Volk ist Revolution zum einen ein Zustand von Traum und Trunkenheit, zum anderen die Idee, dass er sich nach der Revolution Zug um Zug an den früheren Mächtigen rächen kann. Am Ende wird er aufgrund eines nicht begangenen Raubes hingerichtet, obwohl er selbst glaubt, es sei für seine revolutionären Aktivitäten.

Für die nächsten Abschnitte stellt sich die Frage: Wie wird Ah Qs Lebensgeschichte im Theater erzählt? Wie präsentiert sich Ah Q auf der Bühne? Welche Rolle und Funktion hat dabei die Revolution, was geschieht mit Ah Qs Traum?

29 Lu Xun 1994, 146–148.

Die Anfänge

Lu Xuns Erzählungen für das Theater und den Film zu adaptieren ist nicht eine Idee, die erst nach seinem Tod (oder Mao Zedongs Rede von 1937) aufkam. Schon zu Lu Xuns Lebzeiten präsentierten mehrere Dramatiker ihre Texte und Filmdrehbücher – und stießen damit bei Lu Xun teilweise auf keine besonders große Zustimmung. So äußerte er 1930 seine Meinung in einem Brief an einen gewissen Wang Qiaonan 王喬南 sehr direkt:

Meiner Meinung nach ist die *Wahre Geschichte des Ah Q* wirklich kein geeignetes Material für Theater- und Filmadaptionen. Denn einmal auf der Bühne bleibt nichts als Komisches übrig, doch meine Absicht hinter dieser Geschichte war weder das Komische noch das Mitgefühl, und ich befürchte, dass die heutigen chinesischen „Stars“ nicht in der Lage sind, die Gefühlslandschaft der Geschichte auszudrücken. Außerdem ist es, wie jener Regisseur sagt, in der heutigen Zeit wichtig, Frauenrollen hervorzuheben, mein Text genügt nicht, dem Geschmack des Publikums gerecht zu werden, es ist also doch besser, ihn „sterben“ zu lassen.³⁰

Wang Qiaonan hatte ausgehend von der *Wahren Geschichte des Ah Q* das Filmdrehbuch *Nüren yu mianbao* 女人與面包 (*Die Frau und das Brot*) verfasst.³¹ Dabei hatte er die Geschichte so umgeschrieben, dass sie – im Gegensatz zu Lu Xuns Vorlage – auch starke Frauenfiguren enthielt.

1934 publizierte Yuan Muzhi 袁牧之 (1909–1978), Schauspieler, Autor und Regisseur, der vor allem durch seine Arbeit als Schauspieler im Film *Fengyun ernü* 風雲兒女 (*Söhne und Töchter stürmischer Zeiten*, 1935)³² und seine Regiearbeit für den Film *Malu tianshi* 馬路天使 (*Straßenengel*, 1937) in die chinesische Filmgeschichte eingehen sollte,³³ seine dramatische Fassung der *Wahren Geschichte des Ah Q* in der Wochenzeitschrift *Xi Zhoukan* 戲周刊 (*Theater*) und konnte für einige seiner Entscheidungen durchaus Lob von Seiten Lu Xuns für sich verbuchen. So fand es Lu Xun sehr gut, dass Yuan Muzhi auch andere Figuren aus dem Erzählband *Aufschrei* in die Welt des Ah Q integrierte und damit ein lebendigeres Bild seiner Orte wie Weizhuang und Luzhen schuf.³⁴ Damit legte er unwissentlich auch den Grundstein für eine sehr beliebte Methode der zukünftigen Lu-Xun-Stücke: Viele Dramatiker versammeln bis heute Figuren aus verschiedenen Erzählungen Lu Xuns in einem Raum und erwecken dadurch eine ganze Lu-Xun-Welt zum Leben. Weniger glücklich zeigte sich Lu Xun über Yuan Muzhis konkrete Wahl des Ortes, Shaoxing, und die Shaoxing-Dialekt sprechenden Bühnenfiguren.³⁵ Dabei betont Lu Xun, dass es ihm wichtig sei, dass Literatur einen universellen, bleibenden Wert habe und überall verständlich sein solle.³⁶ Unzufrieden ist er auch mit der Darstellung des Ah Q im Allgemeinen: Er habe einen etwa dreißigjährigen, normal aussehenden Mann im Sinne gehabt, von bäuerlicher Einfachheit, aber auch mit einer gewissen spitzbübischen Gerissenheit. Die Darstellung in der Theaterzeitschrift zeige eine sehr sonderbare und seltsame Figur.³⁷ Wie Yuan

30 Lu Xun 1981, Bd. 12, 26.

31 Vgl. Jin Hongyu und Yuan Xiaoping 2004, 26.

32 Das Titellied dieses Films, „Yiyongjun jinxingqu“ 義勇軍進行曲 („Marsch der Freiwilligen“, Text von Tian Han 田漢, Musik von Nie Er 聶耳), wurde 1949 zur Hymne der Volksrepublik China gewählt.

33 Vgl. Kramer 1997, 29.

34 Vgl. Lu Xun 1934 („A reply to the editor of *The Theatre*“), 140.

35 Vgl. Lu Xun 1934, 140.

36 Vgl. Lu Xun 1934, 143.

37 Vgl. Lu Xun 1934, 145.

Muzhi das Thema der Revolution in seiner Adaption behandelte, ist mir nicht bekannt. Vielleicht hat es sein Ah Q gar nicht bis zur Revolution geschafft, da die Publikation mit dem Vierten Akt abbrach.³⁸

Chen Mengshao

Doch der von Lu Xun kommentierte Versuch Yuan Muzhis war nicht die erste Dramatisierung der *Wahren Geschichte*. Bereits 1928 verfasste Chen Mengshao 陳夢詔 (1903–1984), ehemaliger Schüler von Lu Xun an der Universität Xiamen, damaliger Mittelschullehrer und späterer Literaturprofessor an der Universität Xiamen, den Text zu seinem *AQ juben* 阿 Q 劇本 (*Ah Q Drama*).³⁹ Lu Xun selbst lebte bis 1927 in Xiamen, soll aber weder Text noch Aufführung gesehen haben. Chen Mengshao änderte sein Manuskript mehrere Male und legte es schließlich 1931 dem Huatong-Verlag in Shanghai zum Druck vor.⁴⁰ Diese Ausgabe enthält das Drama, bestehend aus den sechs Akten „Ah Qs Siege“, „Die Tragödie der Liebe“, „Probleme des Lebensunterhalts“, „Dem Kloster der Stillen Vervollkommnung entkommen“, „Heimkehr mit Gewändern und Brokat“, „Eines Lebens Happy End“, sowie ein langes Vorwort, in dem Chen Mengshao sein Verständnis von Ah Q sowie seine Schwierigkeiten in der Dramatisierung darlegt. Erstens fand er es schwierig, die Orte der Handlung festzulegen, da Ah Q sich an vielen verschiedenen Orten aufhält. Er wählte für sein Stück fünf Orte: die Weinschenke für den ersten und den fünften Akt, das Haus der Zhao für den zweiten, den Tempel des Erdgottes für den dritten Akt, außerhalb des Klosters der Stillen Vervollkommnung für Akt vier, den Gerichtssaal für Akt fünf. Als zweite Schwierigkeit erwähnt er die Verbindung der Figuren: Aus Chen Mengshaos Text ist ersichtlich, wie genau er Dialoge zwischen den Figuren entwickelt, welche bei Lu Xun teilweise nur angedeutet und teilweise gar nicht vorhanden sind. Als dritte Schwierigkeit nennt er die große Struktur des Dramas: Das moderne Theater oder Neue Theater solle drei oder vier und höchstens fünf Akte haben. In seinem Stück habe er es geschafft, aus den neun Kapiteln der *Wahren Geschichte* sechs Akte zu machen und die Inhalte der einzelnen Kapitel anders zu verteilen. Noch weniger Akte seien aber nicht möglich. Chen Mengshao ist in seiner Arbeit sichtlich darum bemüht, ein Stück im Geiste des modernen Theaters zu verfassen, welches möglichst die aristotelischen Einheiten sowie die formalen Kriterien der großen westlichen Theaterstücke respektieren soll.

Im Vorwort präsentiert Chen Mengshao eine lange Einleitung zu seinem Protagonisten. Darin wird Ah Q als eine Figur dargestellt, über die es verschiedene Meinungen gibt, je nachdem, ob man ihn kennt oder nicht, und für die Verständnis gefordert wird. Beschrieben wird Ah Q in marxistischen Grundbegriffen.

Ah Q ist ein Vertreter der Proletarier und Bauern. Die Leute, die Ah Q kennen, sagen, er sei ein treuer Arbeiter; die Leute, die Ah Q nicht kennen, sagen, er sei ein diebischer Schurke. Die Leute, die Ah Q kennen, sagen, er sei ein einsamer Mensch; die Leute, die Ah Q nicht kennen, sagen, er sei ein unzüchtiges Ding. Die Leute, die Ah Q kennen, sagen, er sei zu Unrecht angeklagt worden; die Leute, die Ah Q nicht kennen, sagen, er sei ein verdammter Unruhestifter und Räuber.

[...].

Ah Q ist eine charakteristische Figur, hervorgebracht durch das gesellschaftliche Milieu seiner Zeit, und für dieses gesellschaftliche Milieu, das ihn hervorbrachte, opferte er sich selbst. Arme Menschen,

38 Vgl. Ge Tao 2007, 33–34.

39 Vgl. Ge Tao 2007, 32–33.

40 Chen Mengshao 1931.

die wie er aus einer Gesellschaft hervorkamen und sich für diese Gesellschaft opfern, gab es in der Tat nie wenige, und Menschen, die diesen armen Menschen gegenüber ehrliches Mitleid ausdrücken können, gibt es wiederum in der Tat nicht viele. Daher werden arme Menschen, die dasselbe Schicksal erleben wie Ah Q, auf dieselbe Art und Weise in Ewigkeit zu Unrecht angeklagt werden. Die *Wahre Geschichte des Ah Q* ist ein lauter Aufschrei, herausgeschrien für diese Menschen, das *Ah Q Drama* hat es sich zur Aufgabe gemacht, diesen Aufschrei zu verbreiten.⁴¹

Verglichen mit dem Ah Q bei Lu Xun präsentiert sich Chen Mengshaos Ah Q im Vorwort wie im Drama viel direkter als Opfer einer ungerechten Gesellschaft, die von der Boshaftigkeit der Mächtigen bestimmt ist. Er selbst wird dabei ein moralisch besserer Mensch. So wird zum Beispiel sein Anliegen an Wu Ma, mit ihm zu schlafen, beinahe als Mitleid ihr gegenüber dargestellt. Auch in der Szene, in der er Rüben aus dem Garten der Nonnen stiehlt, rechtfertigt er sein Handeln: In einem langen Monolog erklärt er zunächst, dass er seit drei Tagen nichts gegessen habe und sehr, sehr hungrig sei. Überhaupt ist der ironische Unterton, der bei Lu Xun mitschwingt, in dieser Version großteils verschwunden. Ah Q erweist sich als eine Person, die aufgrund der Umstände nicht anders kann, als sich auf der Suche nach Arbeit auf den Weg in die Stadt zu machen. Der letzte Akt zeigt eine lange Szene vor Gericht, in der verschiedene Figuren ihre Anliegen vorbringen. Ah Q sagt bedeutend mehr als bei Lu Xun, kann das Unheil am Ende aber doch nicht von sich abwenden und wird im Hinrichtungs Kleid auf die Straße geführt. Dies ist auch die letzte Szene des Stückes, die Hinrichtung Ah Qs ist nicht Teil davon.

Welche Rolle spielen die Revolution von 1911 und die Revolution in Chen Mengshaos Stück? Während Chen Mengshao Lu Xuns fiktiven Raum, Weizhuang, als Hintergrund seines Spiels belässt, führt er hinsichtlich der Zeit eine beträchtliche Konkretisierung durch: Zu Beginn des fünften Aktes skizziert er eine Gasthausszene, in der zwei von ihm erfundene Gäste Details aus dem Leben von Huang Xing und Sun Yatsen, den Protagonisten der Revolution von 1911, besprechen. Dabei findet sogar die legendäre Befreiungsaktion von Sun Yatsen in London Erwähnung:

GAST B: Ich habe gehört, dass die Revolutionäre dieses Mal wieder zugeschlagen haben, was daran wahr ist, weiß ich nicht.

GAST A: Das sagen alle. Gestern hörte ich, wie einer, der aus der Stadt kam, sagte, dass die Revolutionäre in der Stadt jetzt sehr stark sind! Je mehr die Beamten festzunehmen befehlen, umso mehr Anhänger haben die Revolutionäre, auch wenn sie sie umbringen würden, gäbe es immer noch mehr. Hm, Sun Wen, dieser Mann ist wirklich gewaltig!

GAST B: Ich habe gehört, es gibt da noch so einen Huang Xing, der ist auch unglaublich!

WIRT (WIRFT EIN): Huang Xing, ja, damals, ich erinnere mich nicht mehr genau, wann das war, ungefähr letztes Jahr im März, da führte er über siebzig Männer zum Angriff auf das Gouverneursamt in Guangdong, dabei erschreckte er den Gouverneur fast zu Tode. Am Ende erlitt er eine Niederlage, über siebzig Männern wurde der Kopf abgeschlagen, dieser Huang Xing ist wirklich die Reinkarnation von Sun Wukong, ein Zucken, im nächsten Moment weiß keiner, wo er geblieben ist. Ich habe gehört, er soll noch stärker als Sun Wen sein.

GAST B: Wirklich beeindruckend! Nur er entkam der Hinrichtung!

GAST A: Sun Wen ist aber noch stärker, sogar die Ausländer haben Angst vor ihm. Hast du nicht davon gehört, einmal setzte der Qing-Kaiser hunderttausend Yuan auf seinen Kopf, doch er floh ins Land der rothaarigen Barbaren. Wer hätte gedachte, dass der Qing-Kaiser bereits einen Befehl an

41 Chen Mengshao 1931, 1–3.

den Qing-Botschafter im Land der rothaarigen Barbaren gegeben hatte, den Sun Wen festzunehmen. Da schrieb er im Gefängnis einen Brief, an einen ich weiß nicht was für rothaarigen Menschen, und sofort [...].

WIRT (wirft ein): Ich habe gehört, es war sein ausländischer Lehrer.

GAST A: Ausländischer Lehrer? Genau, der muss es sein. Er sandte jenen Brief an seinen ausländischen Lehrer, und dieser schickte sofort einen großen Trupp von rothaarigen Soldaten, die die Botschaft besetzten, und ihnen fünf Minuten Zeit gaben, um Sun Wen frei zu lassen. Der Botschafter erschrak so sehr, dass ihm das Herz in die Hose fiel, und ließ Sun Wen sofort frei. Siehst du, nicht einmal ein kaiserlicher Befehl kann ihn aufhalten!

GAST B: Oh! Wirklich stark! Kein Wunder, dass die Revolutionäre nun Kampf um Kampf voranschreiten.⁴²

Chen Mengshaos Stück spielt also unmissverständlich in der Zeit der Revolution von 1911, und in einer Atmosphäre, in der über die Revolutionäre mit großer Bewunderung gesprochen wird. Doch eine direkte Verbindung von Sun Yatsen und Huang Xing zu Ah Q scheint es nicht zu geben.

Im Gegensatz zur Xinhai-Revolution erfährt das Revolutionsthema an sich bei Chen Mengshao keinen Ausbau, sondern im Gegenteil eine geringere Darstellung als bei Lu Xun: Während Chen Mengshao in seinem Vorwort Ah Q in marxistischen Begriffen definiert, hält er sich im Stück selbst bei der Ausarbeitung des Revolutionsthemas sehr zurück. Zunächst fällt auf, dass der Revolutionsbegriff aus den Titeln der Akte verschwunden ist – weder das Kapitel „Revolution“ noch „Revolution verboten“ ist darin zu finden. Chen Mengshao erklärt im Vorwort, er habe den Inhalt der fehlenden Kapitel in den anderen Kapiteln untergebracht. Doch auch der Traum des Ah Q ist von der ursprünglichen Position verschwunden und wird – anders als bei Lu Xun – erst in Ah Qs Gespräch mit dem Richter ansatzweise aufgegriffen, so als könne der Angeklagte Traum und Wirklichkeit nicht richtig auseinanderhalten.

Welchen Stellenwert hat nun die Revolution bei Chen Mengshao? Warum hebt er einerseits die Xinhai-Revolution sowie das Proletarier-und-Bauer-Sein des Ah Q (im vermutlich später verfassten Vorwort) hervor und nimmt ihm andererseits die Revolution und sogar den Traum davon? Vielleicht interessiert ihn der Revolutionsgedanke einfach nicht? Vielleicht ist er, wie zahlreiche Lu-Xun-Kommentatoren seiner Zeit, mehr am Charakter des Ah Q interessiert und weniger an dessen Revolution? Nichtsdestotrotz wird gerade durch die Abwesenheit der beiden Revolutionskapitel rückblickend genau darauf hingewiesen. Ob das im Sinne Chen Mengshaos war, kann hier nicht beantwortet werden; fest steht, dass das eine sehr interessante Tatsache ist – besonders im Kontext der Ah-Q-Adaptionen der folgenden Jahre, in denen die Frage der Revolution ins Zentrum der Stücke rückt.

Die 1930er Jahre: Aufrufe

1937 war nicht nur ein bedeutendes Jahr für die offizielle Inszenierung von Lu Xun. Im selben Jahr wurden auch drei Adaptionen der *Wahren Geschichte des Ah Q* verfasst und aufgeführt. Zu Beginn des Jahres wurde Xu Xingzhi 許幸之 (1904–1991) Adaption in Yan'an aufgeführt. Im Publikum saßen unter anderem die höchsten Führer der Kommunistischen Partei, Mao Zedong, Zhu De, Zhou Enlai, Zhang Wentian. Im März verfassten Yang Cunbin 楊村彬 (1911–1989) und Zhu Zhenlin 朱振林 einen Dreiakter in Beiping, der dort im Mai aufgeführt wurde. Von Mai bis Juni wurde Tian

42 Chen Mengshao 1931, 65–67.

Hans 田漢 (1898–1968) Adaption der *Wahren Geschichte des Ah Q* in der ersten und zweiten Ausgabe der Zeitschrift *Xiju shidai* 戲劇時代 (*Theaterepoche*) publiziert.⁴³ Welches die Merkmale des Pekingener Dreiakters waren, konnte leider nicht herausgefunden werden, die Adaptionen von Xu Xingzhi und Tian Han präsentieren zwar ziemlich unterschiedliche Interpretationen von Lu Xuns Vorlage, weisen jedoch auch einige große Gemeinsamkeiten auf.⁴⁴ Das mag nicht zuletzt mit dem Verständnis von Theater und Kunst der Autoren zusammenhängen: Beide waren 1931 unter den Gründern der Liga linker Theaterleute gewesen, die ein proletarisches Theater der Arbeiter und Bauern anstrebte.⁴⁵ 1935 wurde die Liga zugunsten des „Theaters der nationalen Verteidigung“ (*guofang xiju* 國防戲劇) aufgelöst, das seine Hauptaufgabe in der Teilnahme am Widerstandskrieg gegen die japanische Besatzung sah.⁴⁶ 1935 hatten auch Xu Xingzhi und Tian Han am Film *Söhne und Töchter stürmischer Zeiten* gearbeitet, Tian Han als Verfasser des Drehbuchs, Xu Xingzhi als Regisseur.

Xu Xingzhi

Xu Xingzhi ist nicht nur als Regisseur und Autor bekannt, sondern vor allem auch als Maler, was sich auch in den detaillierten Beschreibungen seiner *Wahren Geschichte des Ah Q* zeigt. Sie besteht aus einem Prolog und den sechs Akten „Liebestragödie“, „Das Problem des Lebensunterhalts“, „Wiederauferstehung und Niedergang“, „Revolution“, „Revolution verboten“ und „Happy End“. Im Gegensatz zu Chen Mengshao wurde der zweite Teil der Geschichte ausgebaut, die Aufzählungen von Ah Qs Siegen sind hingegen völlig aus dem Titel verschwunden. Im sehr großen Personal sind auch Figuren aus anderen Werken Lu Xuns zu finden, wie zum Beispiel Kong Yiji. Die Zeit: das dritte Jahr des Xuantong-Kaisers, also 1911. Der Ort: Shaoxing Weizhuang. Zeit und Raum sind verglichen mit Lu Xun von Anfang an sehr konkret. Lange Nebentexte geben genaue Beschreibungen der Bühne und des Geschehens. Vom Prolog an bestimmen neben Dialogen und Monologen auch längere Erzählpassagen das Spiel. Dabei rezitiert oder kommentiert eine Erzählerstimme frei nach der Vorlage von Lu Xun. Über Ah Q sagt sie zum Beispiel:

Ah Q hat kein Haus, er lebt im Tempel des Erdgottes in Weizhuang; er hat auch keinen festen Beruf, er erledigt nur kleinere Jobs für andere: wenn der Weizen zu schneiden ist, schneidet er Weizen, wenn der Reis zu dreschen ist, drischt er Reis, wenn ein Boot zu rudern ist, rudert er ein Boot. Wenn die Arbeit länger dauert, wohnt er manchmal auch im Haus seines vorübergehenden Herrn, doch kaum ist sie fertig, verlässt er es. Wenn die Leute viel zu tun haben, erinnern sie sich plötzlich an Ah Q, haben sie aber nichts mehr zu tun, dann vergessen sie ihn sofort. Von wirklicher „Erfahrung“ ist noch weniger zu reden. Doch Ah Q besitzt eine berühmte „geistige Siegesmethode“, um sich zu ermutigen. Wenn er geschlagen wird, sagt er sich: „Nichts stimmt mehr in dieser Welt, Söhne schlagen ihre Väter.“ So spricht er, um sich selbst zu trösten, „sich selbst betrügen“, das ist der „Ah-Q-Geist“, von dem Lu Xun sprach.⁴⁷

Durch diese Stimme wird eine zusätzliche Perspektive von außen ins Spiel eingebracht. Den Zuschauern wird nicht nur das Spiel der Figuren geboten, sondern immer wieder auch der Kommentar des

43 Zu den 1937er Dramen vgl. Ge Tao 2007, 67–70.

44 Im Laufe der Zeit gab es verschiedene Versionen der Stücke, die es verdienen würden, genauer studiert zu werden. Für diese Studie wurden die im Rahmen des Lu-Xun-Jubiläums publizierten Neuauflagen aus dem Jahr 1981 verwendet.

45 Vgl. Eberstein 1983, 102–112.

46 Vgl. Eberstein 1983, 137ff.

47 Xu Xingzhi 1981, 7.

Erzählers, wie eine Beurteilung oder Belehrung aus einer gewissen Distanz. Damit wird sehr direkt mit dem didaktischen Aspekt des Theaters gearbeitet. Zugleich kommt in diesen Passagen, wenn auch ziemlich frei, sehr oft Lu Xuns Vorlage, besonders der Erzähler darin, zu Wort.

Xu Xingzhi beschreibt sein Stück als eine Mischung aus Tragödie und Komödie.⁴⁸ Als tragikomische Figur hat er auch seinen Protagonisten Ah Q angelegt. Im Gegensatz zu Chen Mengshao und mehr als alle anderen Autoren des Jahrhunderts zeigt der als bildender Künstler erfahrene Xu Xingzhi ein großes Interesse an visuellen Details und macht sich über Aussehen, Kleidung, Mimik und Gestik von Ah Q Gedanken. Doch das erste auffällige Merkmal ist: Ah ist hier ganz deutlich zu einem Bauern geworden – das war er bei Lu Xun nicht eindeutig gewesen. Dies ist vermutlich in Zusammenhang mit der neuen politischen Rolle der Bauern zu sehen, die nach Mao Zedong in China die Triebkraft der Revolution sein sollten, und mit der Ausrichtung der Liga, die die Theaterarbeit in und mit den bäuerlichen Massen als eine ihrer wichtigsten Aufgaben sah.⁴⁹ Das „Verdrehen der Revolution“ wird als letztes Merkmal von Ah Q angeführt:

Ah Q: Bauer mittleren Alters. Sehr mager, mit langem Hals, großem Mund, abstehenden Ohren, schmalem Gesicht, hohen Backenknochen, großen starren Augen, dicken Lippen, Krätze, tiefem Haaransatz, aber hohem Zopfansatz. Der kleine gelbe Zopf fällt nach unten, oder liegt um den Hals oder ist hoch gebunden. Schlecht genährt, langsame Reaktionen, kurze Kleidung und Hose, verkehrt getragene Socken, Stoffschuhe, manchmal trägt er ein ärmelloses Leibchen, bindet sich einen Gürtel um. Nach seiner Wiederauferstehung trägt er eine neue Jacke und darüber einen breiten Schal mit Taschen. Er ist treu, ehrlich direkt, dumm, nicht sprachgewandt, stottert, wenn aufgeregt. Kratz sich oft, spuckt, niest, zuckt, fasst sich an den Gürtel. Nachdem er die kleine Nonne gehänselt hat, reibt er sich oft die Finger. Jedesmal wenn er gescholten wird, verwendet er die geistige Siegesmethode, um sich selbst zu trösten. Verabscheut Reiche, Andersdenkende, verdreht die Revolution.⁵⁰

Auch seine Vorstellung der Lu-Xun-Welt auf der Bühne schildert Xu Xingzhi im Vorwort des Dramas sehr genau. Darin kommt auch zum Ausdruck, dass der zeitliche Hintergrund seines Stückes eindeutig die Zeit um 1911 ist. Der Gegensatz zwischen wirklichen und vortäuschenden Revolutionären wird als einer der grundlegenden Gegensätze in der Gesellschaft dargestellt:

Stell dir die Bühne als eine magische Halle vor, wo halbfeudale Grundsteine und Balken aufgestellt sind, der zeitliche Hintergrund der Xinhai-Revolution, steinerne Figurengruppen in allen möglichen Positionen und Typen, im Zentrum steht die Figur des Ah Q, besonders lebendig und bewegend geschliffen, schon befindest du dich vor einer unbewegten Bühnenszene. Erst recht, wenn diese Figuren nicht nur aus totem Ton oder Holz, sondern mit richtigen lebendigen Menschen dargestellt werden. Zwischen den verschiedenen Figurengruppen herrschen Konflikte, aufgrund der gesellschaftlichen Stellung, aufgrund von wirtschaftlichen Gegensätzen, aufgrund von Liebe und Begierde, aufgrund des Gegensatzes zwischen Gerechten und Heuchlern, zwischen Unterdrückern und Unterdrückten, zwischen Menschlichkeit und Klassen-Sein, aufgrund des Kampfes zwischen wirklichen Revolutionären und vortäuschenden Revolutionären.⁵¹

48 Xu Xingzhi 1981, 9.

49 Vgl. Eberstein 1983, 106–107.

50 Xu Xingzhi 1981, 1.

51 Xu Xingzhi 1981, 6.

Wie schon aus diesen einleitenden Worten zu Ah Q und zu seiner Welt ersichtlich wird, ist die Revolution in Xu Xingzhis Stück ein sehr wichtiges Thema. Im Stück selbst taucht sie nicht erst in den Revolutionskapiteln auf, sondern ist vom Prolog an auf der Bühne als Frage präsent. Die Menschen in Weizhuang hören von der Revolution, was das aber eigentlich ist, weiß niemand. Daher wenden sie sich fragend an den konfuzianisch gebildeten Kong Yiji, der sehr viel weiß und auch wissen sollte, was Revolution ist. Doch da auch er keine konkrete Antwort kennt, versucht sich Kong Yiji einfach in Definitionen im traditionellen Stil:

KONG YIJI: Diese ... (ER KANN ES AUCH NICHT ERKLÄREN) nun – Revolutionäre, (KREIST MIT DEM FINGER IN DER LUFT) das bedeutet die Menschen, die Revolution machen (SPRICHT IN REZITIERENDEM TONFALL).⁵²

Und der Dorfpolizist weiß nur eines genau, dass Revolutionäre eben Menschen sind, die anders sind als die Menschen in Weizhuang:

DORFPOLIZIST: Diese ... (er kann es auch nicht erklären) oh, die Revolutionäre sind eben die Revolutionäre! In jedem Fall, Menschen, die anders sind als wir, heißen Revolutionäre.⁵³

Während die Revolution somit im Prolog zunächst als großes Unbekanntes weit entfernt vom Leben der Menschen in Weizhuang eingeführt wird, kommen die Figuren im Laufe des Stückes der Revolution näher und näher. Im vierten Akt läuft Ah Q zunächst betrunken „Rebellion“ rufend durchs Dorf und begibt sich dann heim in den Tempel des Erdgottes, wo er bei Lu Xun den Traum von der Revolution träumt. Interessanterweise wurde der Traum des Ah Q bei Xu Xingzhi durch einen Dialog mit dem alten Tempelwärter ersetzt. Auch im Dialog ist Ah Q betrunken, sozusagen außer sich, und nicht bei vollem Bewusstsein. Doch durch das Gespräch werden die Phantasterei und das Irrationale des Traumes bedeutend abgeschwächt. Während die Vorstellung von Revolution des vierten Aktes durchaus mit lustigen und komischen Elementen gespickt ist und Ah Q als Figur zeigt, die sich zwischen ihrer eigenen Vorstellung von Revolution und der Wirklichkeit um sie herum nicht wirklich zurecht findet – als er Revolution machen will, wird sie ihm nicht erlaubt; als er im Begriff ist festgenommen und abgeführt zu werden, glaubt er, nun seien endgültig die Revolutionäre gekommen, um ihn abzuholen – wird im letzten Akt trotz des Titels „Happy End“ aus ihm eine sehr, sehr tragische Figur. Besonders in der Schlusszene zeigt sich, dass aus dem doch oft sehr tölpelhaft komödiantischen Protagonisten hier ein großer tragischer Held wird, und aus einem betrunkenen Revolutionsamateur ein entschlossener Märtyrer für die Revolution. Auf dem Weg zur Hinrichtung wird dem Ah Q hier von einer sehr überzeugten Wu Ma Trost und Wasser gespendet, am Ende wird er zusammen mit zwei anderen Verbrechern hingerichtet. Beide Szenen – das Wasser durch Wu Ma und die Anwesenheit der beiden Verbrecher – erinnern an die Kreuzigung von Jesus Christus.

WU MA: Ich? Ich komme, um Ah Q das letzte Geleit zu geben ...

(AH Q HÖRT DIE VERTRAUTE STIMME, ÖFFNET DIE AUGEN, ERKENNT, DAS MUSS WU MA SEIN, ERBLEICHT, AUF DIE STIRN TRETEN BOHNENGROßE SCHWEIßTROPFEN, DIE LIPPEN BEBEN.)

AH Q (SPRICHT UNBEWUSST ZWEI SILBEN): Wu ... Ma! ...

WU MA (HÖRT DEN RUF DES STERBENDEN, SPRICHT UNBEWUSST): Ah Q! ...

52 Xu Xingzhi 1981, 8.

53 Xu Xingzhi 1981, 8.

AH Q (KLÄGLICH): Ich ... ich möchte trinken – trinken – Wasser ...

WU MA (KANN DAS MITLEID NICHT ZURÜCKHALTEN): Du willst Wasser trinken? ... gut ...

(WU MA GEHT ZUM JUNGEN, DER DAMPFBROTE VERKAUFT, UND HOLT WASSER, HÄLT ES LANGSAM
AH Q AN DIE LIPPEN, AH Q TRINKT ES IN EINEM SCHLUCK AUS, TRÄNEN LAUFEN IHM AUS BEIDEN
AUGEN.)

AH Q (MIT BEBENDEN LIPPEN): Wu Ma ... ich möchte noch ...

(WU MA WILL IHM ABERMALS ZU TRINKEN GEBEN, DOCH NOCH EHE SIE IHM DAS WASSER AN DEN
MUND GEBRACHT HAT, WIRD SIE VOM KOMMANDANTEN ZURÜCKGEHALTEN, DER BECHER
FÄLLT ZU BODEN, ZERBRICHT. WU MA WIRD ZUR SEITE GESTOSSEN, SCHLUCHZT. DIE SOLDA-
TEN ENTSICHERN DAS GEWEHR, VERBRECHER A UND B SCHREIEN LAUT AUF.

VERBRECHER A: In zwanzig Jahren werde ich wieder ein junger Kerl sein!

MENGE (APPLAUDIERT KLATSCHEND): Bravo ... mutig!

(Zwei Schüsse, Verbrecher A sinkt zu Boden.)

VERBRECHER B: In zwanzig Jahren werde ich wieder ein ...

MENGE (APPLAUDIERT KLATSCHEND): Bravo ... mutig!

(ZWEI SCHÜSSE, VERBRECHER B SINKT ZU BODEN.)

AH Q (PLÖTZLICH MUTIG ENTSCLOSSEN): In zwanzig Jahren ... Revolution! ...

(ZWEI SCHÜSSE, AH Q SINKT NOCH NICHT HIN.)

AH Q (RUFT NOCHMALS KRAFTLOS): ... Revolution ...

(NOCH EIN SCHUSS, AH Qs KOPF FÄLLT NACH UNTEN UND ER SINKT ZU BODEN.)⁵⁴

Wenn zu Beginn des Stückes die Revolution noch als unklare Frage im Raum stand, ist sie mit dieser grandiosen Schlusszene nicht nur zum letzten Wort des Ah Q geworden, sondern zur zentralen Botschaft des gesamten Stückes: „In zwanzig Jahren – Revolution!“ Wenn die Figuren bei Lu Xun im großen und ganzen vom Anfang bis zum Schluss gleich bleiben, dann hat hier bei Xu Xingzhi eine gewaltige Entwicklung stattgefunden: Aus der unsicheren Wu Ma ist eine entschlossene Frau geworden, aus dem ziellosen Ah Q ein überzeugter Revolutionär. Besonders aus den Dialogen gegen Ende des Stückes wird klar, dass die Figuren in Xu Xingzhis Stück die grausame Wirklichkeit bedeutend klüger durchschauen als in Lu Xuns Vorlage. Sie erhalten sogar die Worte des Verrückten aus dem gleichnamigen Tagebuch von Lu Xun:

AH Q (SCHON VÖLLIG BETRUNKEN): Kong Yiji, du musst aufpassen, das sind grausame Wölfe, die Menschen fressen können! Es gibt nichts, was sie nicht fressen wollen, glaubst du, dass sie uns verschonen? ...

KONG YIJI: Du hast recht, Ah Q! Sie alle, alle diese Beamten, der Henker Kang Da, Rotaube Ayi, der Dorfpolizist in Weizhuang, sie alle sind durch das Fett der Verbrecher reich geworden, sie verdienen ihren Lebensunterhalt, indem sie das Blut der Toten verkaufen. ...

AH Q: Ho! Der alte Zhao, der Falsche Ausländer, der ehrenwerte Herr Magister .. pfui (Schluckauf) ... ihre Worte sind voll von Gift, ihr Lachen voll von Messern, ihre Zähne blitzen weiß, das sind menschenfressende Kerle. ...

KONG YIJI: Ich habe einige alte Bücher durchgeblättert, oben stehen überall fein säuberlich die vier Wörter „Humanität, Rechtlichkeit, Wahrheit und Tugend“, doch wenn man genauer hinsieht, erkennt man, dass in den Zeichen und zwischen den Zeilen nichts als „Männer sollen Räuber sein, Frauen sollen Huren sein“, „fresst Menschen“ geschrieben steht. ...⁵⁵

54 Xu Xingzhi 1981, 125f.

55 Xu Xingzhi 1981, 110–111.

Bei Xu Xingzhi ist Revolution das große Thema. Zunächst weit von ihr entfernt, kommt Ah Q ihr immer näher, bis sie am Ende sein letztes Wort und sein letzter Wunsch ist. Wenn Lu Xuns Erzählung als kritische Reflexion über die Geschichte und die Gegenwart bezeichnet werden kann, dann kann Xu Xingzhis Drama mehr als Lehrstück gesehen werden, etwas zu unternehmen. Wenn es bei Lu Xun nicht so aussieht, als ob es großartige Hoffnung auf eine Veränderung gäbe, dann betont Xu Xingzhi das Veränderungspotenzial, das jeder Mensch, auch Ah Q und Wu Ma, in sich trägt. Wenn die letzte Szene bei Lu Xun von ironischer Aussichtslosigkeit geprägt ist (welche natürlich in einem zweiten Schritt als Ausgangspunkt genommen werden könnte, doch etwas zu unternehmen), lässt Xu Xingzhi sein Stück auf toderne und tragische Art und Weise zu Ende gehen: Ah Q ist für uns alle gestorben, hat sein Leben für uns hingegeben, auf dass wir sein Erbe der Revolution antreten und weiter darum kämpfen.

Tian Han

Auch der berühmte Theatermann Tian Han, der seine künstlerische Arbeit nach einigen romantisch-ästhetizistischen Stücken Anfang der 1930er Jahre in den Dienst der Politik stellte und in den 1950er Jahren zahlreiche historische Dramen schreiben sollte,⁵⁶ verfasste 1937 eine Adaption der *Wahren Geschichte des Ah Q*. Dabei entfernt er sich von Anfang an bedeutend weiter von Lu Xuns ursprünglicher Struktur und baut die *Wahre Geschichte* in ein typisches Drama um. Die Handlung entwickelt sich über fünf Akte ohne näher spezifizierte Titel: Akt eins spielt in der „Weinschenke zum Vollkommenen Genuss“ in Shaoxing, Akt zwei im Haus der Zhao, Akt drei vor dem „Kloster der Stillen Vervollkommnung“, Akt vier abermals in der Weinschenke, Akt fünf im Gefängnis der Präfektur von Shaoxing. Was außerhalb dieser Räume geschieht, wird nicht direkt auf der Bühne gezeigt, sondern nur indirekt durch Berichte und Kommentare, zum Beispiel die Szene vor Gericht oder die Hinrichtung von Ah Q am Ende des Stücks.

Tian Han liefert keine detaillierten Zeitangaben, doch ist aus verschiedenen Zeichen zu erkennen, dass sich das Spiel ungefähr in der Zeit um die Xinhai-Revolution ereignet: Im ersten Akt wird ein kaiserliches Rundschreiben vorgelesen, das sechzehn Jahre nach Jiawu datiert ist – also dem Jahr 1894, in dem der erste chinesisch-japanische Krieg begann. Das Personal umfasst nicht nur Figuren aus der *Wahren Geschichte des Ah Q*, sondern auch aus anderen Erzählungen der Sammlung *Aufschrei*, wie Kong Yiji aus der gleichnamigen Erzählung oder Runtu aus der Erzählung *Heimat*. Die Handlung des Ah Q wird immer eingebettet in viele andere kleine Handlungen der anderen Figuren, wodurch eine sehr lebendige Atmosphäre mit vielen Dialogen und Aktionen geschaffen wird. Ob in der Weinschenke, im Haus der Zhao oder vor dem Kloster, Ah Q tritt meist als einer unter vielen einige Minuten nach Beginn des Aktes auf die Bühne. Daher entsteht das Gefühl, dass er als ein Vertreter seiner „Welt“, seiner „Gesellschaft“ in den Vordergrund tritt, der Fokus ist auf ihn gelegt, doch er ist engstens mit seiner Umgebung verbunden. Verglichen mit Chen Mengshao und Xu Xingzhi setzt Tian Han viel mehr auf humorvolle Szenen und schafft dadurch eine Art von Distanz, die als Umsetzung der ironischen Erzählerperspektive in Lu Xuns Vorlage gesehen werden könnte.

Das Thema der Revolution wird bei Tian Han das erste Mal am Ende des dritten Aktes angesprochen und besonders im vierten und fünften Akt weiter entwickelt. Zunächst ist es mit der Stadt

56 Vgl. Eberstein 1983, 121–123.

verbunden. Im Gegensatz zu Lu Xun, wo Ah Q am Anfang nichts als Verachtung für die Revolution übrig hat, zeigt er sich bei Tian Han sofort dafür interessiert:

AH Q (KRAMT IN SEINEN TASCHEN): Es sind nur mehr drei Rüben übrig. (ER BRICHT DAS GRÜNZEUG AB, ISST EINE HUNGRIG WIE EIN WOLF, SEUFZT:) Verdammt, was soll ich tun, wenn ich diese beiden Rüben aufgegessen habe? (ER HÖRT, WIE ÜBERALL ZUM ESSEN GERUFEN WIRD.) Dieser Ort will mich nicht länger haben, auf in die Stadt! (ER ERHEBT SICH LANGSAM UND GEHT.)

(DER BOOTSFAHRER SIEBENPFUND TRITT AUF.)

AH Q: Bruder Siebenpfund, du bist zurück!

SIEBENPFUND: Ah Q, wohin des Weges?

AH Q: Ich – ich will in die Stadt.

SIEBENPFUND: Auwei, geh nicht in die Stadt, in diesen Tagen machen dort die Revolutionäre Radau. Die reichen Leute schicken alle wertvollen Dinge aufs Land. Wieso willst du da gerade in die Stadt?

AH Q: Was sollte ich den Radau der Revolutionäre fürchten? Genau die will ich aufsuchen. (DIE RÜBEN ESSEND MACHT ER SICH AUFRECHTEN GANGS AUF DEN WEG ZUR GROßEN STRAßE, DIE IN DIE STADT FÜHRT.)⁵⁷

Der Traum von der Revolution wird auch in Tian Hans Version gestrichen, Ah Qs Gedanken zur Revolution vermischen sich mit Ah Qs betrunkenem Rundgang durchs Dorf. Revolution, so scheint es, hat für Ah Q hauptsächlich mit der richtigen Haartracht zu tun.

HERR ZHAO: Alter Q!

AH Q (ERST DA BLEIBT AH Q STEHEN, NEIGT DEN KOPF, FRAGT): Was ist?

HERR ZHAO: Alter Q, ... du bist zurück, jetzt ... jetzt ... bist du jetzt reich?

AH Q: Was? reich? Natürlich, was ich will, das kann ich haben, wer mir gefällt, den nehm ich mir.

ROTNASE GONG (HALB SCHERZEND): Ja, und was machst du mit denen, die dir nicht gefallen?

AH Q: Von denen, die mir nicht gefallen, wird kein einziger verschont. Schau nur, sehr bald werden sie in den Erdgotttempel kommen und mich anflehen. Jene Revolutionäre in weißen Helmen und weißen Rüstungen, mit Schwertern, Stahlpeitschen, Bomben, Granaten, doppelschneidigen und dreigezackten Hellebarden, Harpunen, sie werden ganz sicher kommen. Dann werden sie erst lächerlich sein, diese Zicken und Böcke. Sie knien vor mir und rufen: „Ah Q, verschone mich!“ Doch wer sollte sie hören! ...

ZHAO WEISSAUGE (VERSUCHT HERAUSZUFINDEN, WAS DIESER „REVOLUTIONÄR“ IM SCHILDE FÜHRT): Bruder Ah Q, solche armen Freunde, wie ich es bin, brauchen sich doch hoffentlich keine Sorgen zu machen?

AH Q (WIRFT IHM EINEN BLICK ZU): Arme Freunde? Reicher als ich bist du in jedem Fall. Und deinen Zopf hast du immer noch nicht aufgewickelt?

ZHAO WEISSAUGE: Ja, ich suche gerade nach einem Bambusstäbchen.

KLEIN D (steckt den Kopf hervor): Ah Q, schau, ich habe meinen schon längst aufgewickelt.

AH Q (dem vor Wut fast der Bauch platzt, niemals hätte er gedacht, dass Klein D auch den Mut hat, den Zopf aufzuwickeln, unerwarteterweise sogar mit einem Bambusstäbchen): Pfüi! Was bist du nur für ein Ding? Traust dich, es den Revolutionären nachzumachen?

(Von drinnen ist das Weinen von Männern und Frauen zu hören, Runtu geht hinein, sieht nach, was los ist, kommt er wieder heraus.

57 Tian Han 1981, 49f.

RUNTU: Es reicht, Ah Q. Du meinst, wenn du den Zopf hinauf bindest, bist du ein Revolutionär. Man sagt, dass die echten Revolutionäre ihre Zöpfe abschneiden.

AH Q: Nein, nein, ohne Zopf wird man höchstens zu einem Falschen Ausländer, wer wird dadurch zu einem Revolutionär?⁵⁸

Verglichen mit Chen Mengshao und Xu Xingzhis Version macht Tian Han aus Ah Q keinen besseren oder klügeren Menschen. Ah Q versteht bei ihm bis zum Ende nicht, was eigentlich los ist. Als er sich im fünften Akt im Gefängnis mit anderen Häftlingen wiederfindet, sind es vor allem die anderen, die verstehen, was vor sich geht. Ah Q wiegt sich bis zum Schluss in naiver Unwissenheit. Trotzdem bedeutet das nicht, dass man über ihn nur lachen muss: Durch die Figurenkonstellation das Spiel hindurch und explizit durch den Kommentar des letzten Absatzes wird Ah Q als Opfer einer Gesellschafts- und Weltordnung präsentiert, die von Reichen und Mächtigen bestimmt ist, die selbstsüchtig, ungerecht und willkürlich entscheiden. Er steht nicht nur für sich selbst, sondern für sehr viele andere Menschen. Ähnlich wie Lu Xun hat Tian Han nach Ah Qs Tod einen kleinen Epilog eingebaut – doch handelt es sich dabei nicht um ironische Betrachtungen, sondern um einen ernsthaften Aufruf zur Veränderung. Auch hier wird das Bild des „Menschen Fressens“ aus dem *Tagebuch eines Verrückten* aufgegriffen:

(IN DER FERNE IST EIN HAHNENSCHREI ZU HÖREN.)

WU ZHIGUANG (STÖBT EINEN WILDEN SCHREI AUS): Ihr Menschenfresser, habt ihr gehört? Der Hahn hat gerufen, bald bricht der Tag an, ihr könnt euch ändern. Ihr müsst wissen, in der Zukunft wird es Menschenfressern nicht erlaubt sein, auf dieser Welt zu leben. ...

WACHMANN B (SCHIMPFT): Verrückter! Hör auf zu schreien. Sonst gibts Haue!

WU ZHIGUANG (RUFT): Wenn ihr euch nicht ändert, dann werdet ihr selbst auch aufgefressen werden. Auch wenn ihr viele seid, werdet ihr von den echten Menschen ausgerottet werden, wie die Wölfe vom Jäger.

WACHMANN B (BEFIEHLT DEM GEFÄNGNISWÄRTER): Zieh ihn heraus und sperr ihn in das dunkle Verließ!

(DIE TÜR WIRD AUFGESPERRT, ES TÖNT „ÄNDERT EUCH! IN DER ZUKUNFT WIRD ES MENSCHENFRESSERN NICHT ERLAUBT SEIN AUF DIESER WELT ZU LEBEN.“ IN DER FERNE DONNERT EINE GEWEHRSAUFLÖSER, GEFOLGT VON EINEM AUFSCHREI.)

MA YUCAI (DREHT SICH HERUM, ERNST): Gestorben ist ein einfacher unschuldiger Bauer. Freunde, die chinesische Revolution ist noch nicht gelungen, die grausamen feudalen Bestien fressen immer noch Menschen, lasst uns fortfahren im Kampf und Rache nehmen für hunderttausend Ah Qs. Und lasst uns den Ah Q beseitigen, den jeder von uns in seinem Herzen trägt, auf dass wir den wahren Sieg des leidenden chinesischen Volkes erlangen.

(SIE SCHAUEN STUMM IN DEN TAG WERDENDEN HIMMEL, DEN KOPF GENEIGT IN TRAUER UM AH Q.)⁵⁹

Die Revolution hat bei Tian Han ähnlich wie bei Xu Xingzhi das letzte Wort. Sie steht zum einen in Verbindung mit den „grausamen feudalen Bestien“, doch zum anderen zieht Tian Han – ähnlich wie Mao Zedong in seiner Rede *Über Lu Xun* – eine direkte Verbindung zwischen Lu Xun und der „nationalen Befreiung“, der aktuellen Situation des Widerstandskriegs gegen Japan. In Tian Hans Text „Über die Aufführung der *Wahren Geschichte des Ah Q*“ (1937) heißt es:

58 Tian Han 1981, 62.

59 Tian Han 1981, 101.

Als ich aus dem Kanonendonner ins alte Wuhan zurück kam, traf ich dort viele Freunde, eines jeden Gesicht war voll von Kummer, Zorn und Angst, in der Tat sind diese Gefühle angesichts der gegenwärtigen Situation durchaus angebracht. In einer solchen Zeit gedachten die Genossen der Chinesischen Wander-Theatertruppe die *Wahre Geschichte des Ah Q* aufzuführen. Zunächst hielt ich das Stück für ungeeignet, denn ich befürchtete, dass die Zuschauer in diesen Zeiten keine Muße übrig hätten, um sich ein humorvolles Spiel anzusehen. Doch andererseits kann eine Inszenierung der *Wahren Geschichte des Ah Q* auch in diesen Zeiten ihren Sinn haben. Erstens müssen wir erkennen, dass der im Augenblick vor sich gehende Widerstandskrieg die Vollendung der Aufgabe der Xinhai-Revolution ist. *Die wahre Geschichte des Ah Q* befasst sich mit der Zeit der Xinhai-Revolution, und das wichtigste Ziel der damaligen Revolution existiert bis heute. Solche vom Schlag eines Herrn Zhao, Herrn Qian oder Falschen Ausländers sprießen in Gestalt von Verrätern auf allen Seiten. Zweitens, die geistige Siegesmethode im Stil Ah Qs zeigt sich im anti-japanischen Krieg sehr klar. Sie hindert uns daran, richtige und effiziente Strategien zu haben, hindert uns daran klar zu erkennen, wer unsere Freunde sind. Drittens, der bis in den Tod kompromisslose Geist von Lu Xun, des Autors des Ah Q, muss in der sich überschlagenden heutigen Zeit gefördert und geehrt werden. Daher ist es nicht vergebens, am ersten Todestag Lu Xuns ein nach seinem literarischen Vermächtnis adaptiertes Theaterstück aufzuführen.⁶⁰

Aus Lu Xuns missglücktem Revolutionär wird hier somit nicht zuletzt ein Aufruf zur nationalen Revolution. Auch durch die zeitliche Verbindung zum ersten chinesisch-japanischen Krieg wird eine Parallele zur gegenwärtigen Kriegssituation gebaut. Anders als Xu Xingzhi inszeniert Tian Han die Revolution nicht als großes fast mystisches letztes Wort, sondern als eine mit der aktuellen Situation sehr konkret verbundene Sache.

In der Geschichte der Inszenierung von Lu Xun im Theater ist Ah Q die erste Figur und die bedeutendste der 1930er Jahre. Xu Xingzhis und Tian Hans Stücke wurden immer wieder von verschiedenen Bühnen gespielt. Obwohl in Bezug auf Dramaturgie und Inszenierung von Lu Xuns Vorlage einige Unterschiede zwischen den beiden Adaptionen festzustellen sind, treten doch einige Gemeinsamkeiten hervor: In beiden Stücken wird Ah Q als Repräsentant der Bauern inszeniert. Zudem wird die *Wahre Geschichte* eindeutig mit der Revolution von 1911 verknüpft, die bei Mao Zedong als Vorstufe der nationalen Revolution der 1930er Jahre gesehen wird. Das Revolutionsthema im Allgemeinen wird völlig anders angegangen als bei Lu Xun: Während in dessen Original die Revolution weder eindeutig noch besonders positiv dargestellt ist, wird sie in beiden oben genannten Stücken aus dem Jahr 1937 nicht als Frage, sondern als Aufruf präsentiert, nicht eingebettet in Träume, sondern in der Auseinandersetzung mit der Realität.

Wenn Ah Q als Protagonist der ersten Phase der Lu-Xun-Inszenierungen gesehen werden kann, so macht er in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre und spätestens nach der Gründung der Volksrepublik einer anderen Figur Platz: Xiang Lins Frau, der Hauptfigur aus der Geschichte *Zhufu* 祝福 (*Das Neujahrsoffer*) aus Lu Xuns zweitem Erzählband *Panghuang* 彷徨 (*Zaudern*). Diese Figur weist in ihrer literarischen Version durchaus einige Ähnlichkeiten mit Ah Q auf: Auch sie kommt aus sehr ärmlichen Verhältnissen, hat keine Familie hinter sich und wird mehr schlecht als recht vom einen zum anderen geschubst, bis sie schließlich – dieses Mal aufgrund von Aberglauben und nicht von Falschanklage – in den Tod getrieben wird. Ähnlich wie in der *Wahren Geschichte des Ah Q* präsentiert Lu Xun in *Das Neujahrsoffer* den biographischen Abriss einer Figur, die nie Eingang in traditio-

60 Tian Han 1981, 102.

nelle Geschichtsbücher gehalten hätte. Ebenso wie in der *Wahren Geschichte* bringt sich der Erzähler aus seiner distanzierten Perspektive immer wieder sehr kritisch und verfremdend ein. Auf der Bühne entwickelt sich Xiang Lins Frau aber zu einer völlig anderen Figur, als Ah Q es war: Während Ah Q männlich, komisch, in rationaler Sprechtheaterform und mit klarem Gegenwartsbezug die Bühne betrat, kommt Xiang Lins Frau gespielt von Yuan Xuefen 袁雪芬 (1922–2011) erstmals 1946 weiblich, tragisch, in sehr gefühlvoller Yue-Opern-Form und als erklärte Vertreterin einer längst vergangenen Zeit auf die Bühne, und sollte diese auch in den folgenden Jahren immer wieder betreten.

Die Adaptionen von Tian Han und Xu Xingzhi werden zwar in den 1950er Jahren weiterhin gespielt, wichtige neue Ah-Q-Stücke scheint es in dieser Zeit aber nicht gegeben zu haben.⁶¹ Auch im Ende der 1950er Jahre begonnenen Spielfilm-Projekt *Lu Xun* sollte Ah Q eine zentrale Rolle spielen: einmal als Figur in Lu Xuns jungen Jahren, deren Tod die Niederlage der Revolution von 1911 markiert und Lu Xuns Abschied von Shaoxing, einmal als Protagonist seiner Erzählung zehn Jahre später.⁶² Doch der Film sollte nie vollendet werden – nicht zuletzt, weil die Idee von Lu Xun als großem furchtlos entschlossenen Revolutionär, eingebunden in die Revolutionsgeschichte des modernen China, mit dem Anspruch, eine wahre Geschichte zu erzählen, in einen unlösbaren Konflikt geriet.⁶³

Die 1980er Jahre: Reflexionen

1981, das hundertste Geburtstagjubiläum von Lu Xun, war auch ein Höhepunkt seiner theatralen Inszenierung: Bereits Ende der 1970er Jahre, also mit dem Beginn der Reformzeit, war Lu Xun auf die Bühne zurück gekommen, oft in biographischen Stücken, sehr oft als vertraute Figur, Lehrer und Ratgeber in einer schwierigen und unklaren Zeit. Im Bereich der Adaptionen wurden 1981 zahlreiche neue Stücke verfasst, *Shangshi* 傷逝 (*In Trauer*) war als Liebesgeschichte von Zijun und Juansheng auf der Bühne und auf der Leinwand zu sehen, Xiang Lins Frau trat in einer Ballett-Version auf die Bühne, die Erzählung Yao 藥 (*Die Medizin*) wurde verfilmt – aber der zentrale Protagonist auf den Bühnen des Jahres 1981 war einmal mehr Ah Q. Er war in verschiedenen Sprechtheaterstücken sowie in Fassungen für Qu-Oper, Shaoxing-Oper, Sichuan-Oper und Ballett zu sehen.⁶⁴

Chen Baichen

Chen Baichen 陳白塵 (1908–1994) betätigte sich schon in jungen Jahren als Dramatiker und Schauspieler und war Mitglied der Liga linker Theaterleute. Besonders aktiv war er in den Jahren des Krieges.⁶⁵ Nach 1949 bekleidete er verschiedene Ämter im kulturpolitischen Bereich. Ende der 1950er Anfang der 1960er Jahre arbeitete er jahrelang am Projekt des großen biographischen und schließlich unvollendeten Spielfilms *Lu Xun* mit.⁶⁶ Chen Baichens *Wahre Geschichte des Ah Q* erschien zweifach, einmal als Drama, das vom Zentralen Experimentiertheater (Zhongyang shiyan huajuyuan 中央實驗話劇院) in der Regie von Yu Cun 於村 und Wen Xingyu 文興宇 (1941–2007) inszeniert wurde,

61 Vgl. Iizuka Yutori 2009, 68.

62 Vgl. Chen Baichen 1963.

63 Zum Film *Lu Xun* vgl. zum Beispiel Shen Pengnian 2011.

64 Vgl. Ge Tao 2007, 246–252.

65 Vgl. Eberstein 1983, 93.

66 Shen Pengnian 2011.

Lei Kesheng 雷恪生 (geb. 1936) spielte die Hauptrolle; einmal als Filmdrehbuch, das von den Shanghai Film Studios (Shanghai dianying zhipianchang 上海電影制片廠) umgesetzt wurde, Regie führte Cen Fan 岑範, Ah Q wurde von Yan Shunkai 嚴順開 (geb. 1937) dargestellt.⁶⁷

Ob Theater oder Film – Chen Baichens *Wahre Geschichte des Ah Q* wird oft als sehr getreue Adaption bezeichnet.⁶⁸ Das geschieht nicht ohne Grund. Betrachten wir zunächst die Figuren: Das gesamte Personal des Dramas stammt aus Lu Xuns Vorlage, Chen Baichen führt keine Figuren aus anderen Werken Lu Xuns ein. Protagonist und Handlung entsprechen ebenso ziemlich genau Lu Xuns Text: Weder wird aus Ah Q ein besserer oder klügerer Mensch gemacht, noch wird sein Handeln erklärt oder gerechtfertigt.

Zudem wird intensiv mit Lu Xuns Erzählerperspektive gearbeitet: Von Beginn an tritt zwischen den Dialogen immer wieder eine Sprecherin auf, die ausgewählte Passagen aus Lu Xuns Text vorträgt. Im Gegensatz zu Xu Xingzhis Drama wird hier einfach und direkt aus Lu Xuns *Wahrer Geschichte* vorgelesen, Erklärungen werden keine hinzugefügt. Am Beginn des Films wird sogar ein Mann am Schreibtisch gezeigt – Lu Xun selbst in einer kargen Kammer, der damit beginnt, die Lebensgeschichte des Ah Q aufzuschreiben.⁶⁹

Der Ort des Spiels ist relativ breit angelegt und umfasst eine größere Szenerie – Weizhuang, Tempel des Erdgottes, Weinschenke zum Vollkommenen Genuss, Haus der Zhao; in den letzten Akten kommen der Gerichtssaal und das Gefängnis hinzu. Außer der Weinschenke, die der *Kong Yiji*-Geschichte entliehen ist, sind alle anderen Orte im *Ah Q* zu finden. Dabei muss man bedenken, dass die genannte Weinschenke mittlerweile zu einem so bekannten Raum des „Lu-Xun-Universums“ avanciert ist, dass man sie beinahe nicht mehr als wirkliche Veränderung bezeichnen kann. 1981 wurde zum Beispiel auch das Sprechtheaterstück *Xianheng jiudian* 鹹亨酒店 (*Die Weinschenke zum Vollkommenen Genuss*) in Peking aufgeführt.

Die Zeitangaben in Chen Baichens Stück sind, verglichen mit Lu Xuns Text, relativ detailliert: Der Prolog spielt in den letzten Jahren des Guangxu-Kaisers (dieser starb 1908), im Herbst, am Morgen; der erste Akt im Dritten Jahr des Xuantong-Kaisers (also 1911), im Frühling; der zweite Akt am selben Tag wie der erste Akt und an den zwei folgenden Tagen; der dritte Akt ein halbes Jahr später (Ah Q war unterdessen in der Stadt), zur Zeit der Kassablüte (vielleicht der „Blütezeit“ von Ah Q, dessen Name vielleicht „Kassia“ bedeutet); der vierte Akt einen weiteren Monat später; der fünfte Akt einige Tage später; der sechste Akt am nächsten Tag und einige Tage später; der siebte am Abend des vorigen Aktes bis zwei Tage später.

Anders als in Tian Hans Version lässt Chen Baichen seine *Wahre Geschichte* nicht mit der Atmosphäre von Weizhuang oder der dortigen Gesellschaft beginnen, sondern mit Ah Q selbst und mit Lu Xuns Text, die von Anfang an wichtigster Bestandteil der Inszenierung sind. Ah Q ist sofort auf der Bühne zu sehen, bestellt Wein in der Weinschenke und rühmt sich, Zhao zu heißen. Bereits im zweiten Akt versucht er sein Glück mit Wu Ma, wird prompt aus dem Haus der Zhao geworfen und vergeht sich an den Rüben im Klostersgarten. Im dritten Akt kommt er aus der Stadt zurück und berichtet stolz von seinen Erlebnissen, besonders den Hinrichtungen der Revolutionäre. Im vierten Akt betrinkt er sich zunächst, dann legt er sich im Tempel schlafen und träumt den Traum von der Revolution. Im fünften

67 Vgl. Yu Cun und Wenxingyu 1981; Cen Fan 1981.

68 Vgl. Jin Hongyu und Yuan Xiaoping 2004, 27.

69 Cen Fan 1981.

Akt wird ihm die Revolution untersagt. Im sechsten wird er vor Gericht geführt und im siebten hinge- richtet. In der letzten Szene wird – ebenfalls ähnlich wie in Lu Xuns Erzählung – der Fokus von Ah Q weg auf die anderen Menschen im Dorf gelenkt, speziell auf ihr Gerede und ihre Kritik.

Während genannte Elemente die Annahme bestätigen, dass Chen Baichen in seiner Arbeit sehr darauf geachtet hat, wichtige Merkmale des Originals beizubehalten und szenisch umzusetzen, ergibt die Betrachtung der großen Struktur des Stückes, dass doch eine bedeutende Verschiebung stattge- funden hat: Das Stück umfasst einen Prolog und sieben Akte, die einzelnen Akte tragen keine beson- deren Titel, beim Untersuchen des Inhalts fällt auf, dass Chen Baichen, ähnlich wie Xu Xingzhi, besonders die ersten Kapitel der Erzählung gekürzt hat, den zweiten Teil – mit den Revolutionskapi- teln – hingegen in voller Länge ausspielt. Ab dem dritten Akt wird der Inhalt ab Kapitel sechs, „Von der Wiederauferstehung bis zum Untergang“, aufgeführt.

Besonders sorgfältig wird von Chen Baichen der Traum von der Revolution ausgearbeitet, der viel breiter angelegt ist als bei Lu Xun und sich zudem in der Mitte des vierten Aktes, also im Zentrum des ganzen Stückes, befindet. Da durch diese zentrale Position die Wichtigkeit des Traumes unterst- richen wird, und Chen Baichen den schönsten Traum des ganzen Ah-Q-Jahrhunderts geschaffen hat, soll dieser hier genauer besprochen werden. Zum Traum kommt es wie bei Lu Xun, als Ah Q nach seinem beschwipsten „Rebellion“ rufenden Rundgang durchs Dorf wieder seine Wohnung im Tem- pel des Erdgottes erreicht.

Der in Fetzen gekleidete Ah Q torkelt betrunken auf die Bühne, eine Revolutionsmelodie vor sich hersummend, fällt auf die Matratze im rechten vorderen Bühnenbereich. Die weibliche Erzähler- stimme schaltet sich ein und rezitiert die dazugehörige Stelle bei Lu Xun. Plötzlich setzt sich Ah Q noch einmal auf und ruft: „Die Revolutionäre mit weißen Helmen und Rüstungen werden kommen und rufen: ‚Ah Q, komm mit uns mit!‘“ Dann singt er ein letztes Mal die Revolutionsmelodie und fällt laut schnarchend in einen tiefen Schlaf.

Während Ah Q in einem Lichtkreis auf der Bühne liegt und schnarcht, sind auf einmal Peking- Opern-Rhythmen, Becken und Trommeln, zu hören. Im hinteren Bühnenbereich befindet sich auf etwa einem Meter Höhe eine quer verlaufende Rampe, von der eine Treppe in den vorderen Bühnenbereich führt. Von links oben laufen fünf weiß gekleidete Figuren mit Peking-Opern-Bewegungen und lanzenar- tigen Gegenständen in den Händen herein und die Treppe herunter, vier von ihnen stellen sich links in einer Reihe auf, eine läuft auf Ah Q zu und weckt ihn. Ah Q ruft: „Ihr seid gekommen!“, springt auf und stellt sich mit einigen komischen akrobatischen Peking-Opern-artigen Bewegungen an der Spitze der Treppe als ihr Anführer auf. Die weiß gekleideten Figuren – die Revolutionäre – verneigen sich vor ihm und laufen einen weiten Kreis (also eine weite Strecke), der letzte reicht ihm eine Peitsche (also ein Pferd), unterdessen bringen die anderen einen Stuhl herein, auf den sich Ah Q schwerfällig und mit vielen Phan- tasie-Opern-Schritten zubewegt, schließlich lässt er sich darauf nieder und kratzt sich die nackte Brust: Schon befindet er sich im Haus der Zhao, vor ihm liegen wimmernd dessen Bewohner und die Reichen des Dorfes auf den Knien. Obwohl sie ihn kläglich anflehen und um Verschonung betteln, übergibt er sie den weißgekleideten Gesellen und lässt sie abführen. Daraufhin treten die armen Dorfbewohner – mitt- lerdings allesamt Revolutionäre – ebenfalls in Peking-Opern-Manier auf und fragen Ah Q nach seinen Wünschen. Er befiehlt ihnen, die wertvollen Gegenstände in den Tempel des Erdgottes zu überbringen. Als der Dorfpolizist herein kommt und Ah Q auch anfleht, streckt Ah Q ihn mit einem Schwertstreich nieder. Daraufhin tänzeln unter Peking-Opern-Rhythmen die Frauen eine nach der anderen herein, wobei sie ihr Gesicht verführerisch hinter einem Tuch verbergen. Als sich alle Frauen in einer Reihe aufgestellt haben, tritt Ah Q – er hat sich kurz zurückgezogen – wieder auf, zunächst ist, wie bei den

großen Peking-Opern-Schauspielern, nur seine Stimme zu hören, dann zeigt er sich und lässt sich auf seinem Stuhl nieder. Dieses Mal hat er seinen nackten Oberkörper in einen mit weißem Pelz besetzten weiten gelben Mantel gehüllt, auf dem Kopf trägt er ein Perlenschnurbarett. Er wurde also zu keinem geringeren als dem Kaiser von China gekrönt und verschmäht natürlich eine Frau nach der anderen, wobei es ihm manchmal sichtlich schwerfällt. Als er sich mit der kleinen Nonne anlegt, ist plötzlich Hundegebell zu hören, die Frauen kreischen, Chaos bricht aus, die anderen Figuren verlassen die Bühne – nur Ah Q wälzt sich auf seiner Matratze und erwacht gerade aus seinem Traum. Als der Tempelwärter herbeiläuft und ihn fragt, was er denn geträumt habe – er habe im Traum gerufen – meint Ah Q zufrieden: „Ich habe Revolution gemacht!“ Darauf der Tempelwärter: „Du hast Revolution gemacht?“ Dann erzählt er ihm, dass die Revolution schon von den anderen gemacht wurde, während er in tiefem Schlaf auf seinem Lager lag.⁷⁰

Während bei Lu Xun nicht ganz klar ist, ob es sich beim Traum des Ah Q um einen Wacht Traum oder einen Schlaftraum oder die phantastische Vorstellung eines Betrunkenen handelt, kommt bei Chen Baichen der Traum ganz klar im Schlaf. Er wird auch nicht durch irgendwelche Dialoge oder Interaktionen mit anderen Menschen gemildert oder rationaler gestaltet – wie das zum Beispiel bei Xu Xingzhi oder Tian Han der Fall ist, er wird schon gar nicht eliminiert (wie das in der *Wahren Geschichte des Ah Q* von Christoph Hein aus dem Jahr 1983 geschieht), sondern er präsentiert sich noch viel gewaltiger und unterhaltsamer als in Lu Xuns Vorlage. Und das in einem Stück, das ansonsten ziemlich genau Lu Xuns Vorlage zu folgen scheint. Daher drängt sich die Frage auf: Warum hat Chen Baichen das so gemacht? Liegt in diesem Traum eine spezielle Bedeutung?

Der Traum ist in der Literatur bekanntlich oft der Raum einer anderen Wirklichkeit, in der Unmögliches möglich und eine Dimension erschaffen wird, von der die andere aus einer Distanz betrachtet werden kann, im *Traum der Roten Kammer* wie bei Lu Xun.⁷¹ Genau diese Freiheit des Traumes wird in der Geschichte des Theaters – nicht nur des chinesischen, man denke zum Beispiel an Calderón de la Barca und *Das Leben ein Traum* oder an Shakespeares *Sommernachtstraum*, genutzt, um eine zweite Wirklichkeit, der Realität vollkommen ebenbürtig, auf der Bühne zu erschaffen. In dieser zweiten Wirklichkeit können Dinge gezeigt werden, die in der anderen nicht zeigbar sind – denn: Es ist ja nur ein Traum, und gegen Träume ist bekanntlich keiner gefeit. Diese grandiose Möglichkeit nutzt zum Beispiel Tang Xianzu 湯顯祖 (1550–1616) in seinem *Mudan ting* 牡丹亭 (*Päonienpavillon*) – verfasst etwa zur selben Zeit wie Shakespeares *Sommernachtstraum* –, indem er seine weibliche Protagonistin im Traum ihre erste sexuelle Erfahrung mit Liu Mengmei erleben lässt. Die sechzehnjährige Du Liniang langweilt sich bei ihren reichen Eltern zu Tode und findet an den herkömmlichen Freizeitbeschäftigungen für Frauen – Bewundern von Blumen und Vögeln im Garten zusammen mit ihrem Dienstmädchen Frühlingsduft – keine besonders große Begeisterung. Ermattet vom Frühling fällt sie schließlich in einen tiefen Schlaf und träumt den aufregendsten Traum ihres Lebens: Liu Mengmei, ein junger hübscher Student, tritt in den Garten und nähert sich ihr, mit Komplimenten und einem verführerisch aufrecht stehenden Weidenzweig. Nach wenigen Minuten kommt er ziemlich direkt zur Sache: „Ich liebe dich!“ sagt er, sie schmilzt dahin, und folgt ihm in eine Ecke des Gartens, während Blumenfeen ihre Liebe besingen. Natürlich geschieht der Traum auf der Bühne ganz real: Nachdem Du Liniang eingeknickt ist, tritt Liu Meng-

70 Yu Cun und Wen Xingyu 1981, VCD 2, 20:40–32:20.

71 Zum Traum in *Wilde Gräser* siehe beispielsweise Brown 1988; zum Traum bei Lu Xun siehe auch Kubin 1990; zum Traum in der chinesischen Literatur vgl. auch Santangelo 1998.

mei wie jede andere Figur ganz normal auf und beginnt den Dialog mit ihr. Als der Traum vorbei ist, zieht er wieder davon. Am Ende des Auftritts bleibt wiederum eine schlafende Du Liniang zurück.⁷²

Etwas ganz Ähnliches geschieht in Chen Baichens *Wahrer Geschichte des Ah Q*: Ah Q kommt betrunken in den Tempel zurück und schläft ein, wirkliche Revolutionäre betreten die Bühne, er springt auf und wird ihr Anführer, bestraft seine Feinde, verachtet die großen Füße von Wu Ma, flirtet mit der Nonne – bis er am Ende vom schwarzen Hund verfolgt wird und schweißgetränkt wieder auf seiner Matratze erwacht. Ähnlich wie für Du Liniang im *Päonienpavillon* ist auch für Ah Q das Erwachen aus dem Traum und die Erkenntnis, dass das eben nur ein Traum war, ein sehr schmerzhaftes Erlebnis. Zudem gelingt es ihm – wie Du Liniang – nicht mehr, die beiden Ebenen des Traumes und der Wirklichkeit auseinanderzuhalten, er kommt immer wieder auf die Revolutionäre in weißen Helmen und Rüstungen zu sprechen. Während Du Liniang noch Glück hat – sie stirbt zwar vor Liebeskummer, aber in der Zwischenzeit hat sich ihr Geliebter Liu Mengmei auf die Suche nach ihr gemacht, denn es gibt ihn auch in der wirklichen Welt, und so kann sie gerettet werden, funktioniert diese Logik bei Ah Q nicht mehr: Was er sah und erlebte, ist und bleibt nichts als ein Traum, den es in der wirklichen Welt nicht gibt, und es kann sogar recht gefährlich sein, ihn zu träumen oder zumindest davon zu erzählen.

An Chen Baichens Inszenierung des Traumes fällt auf, dass er durch die Fantasie-Peking-Opernform, die als Theatersprache des Traumes benutzt wird, von der anderen Spiel-Ebene abgegrenzt wird. Im Film *Die Wahre Geschichte des Ah Q* wird zwar nicht mit Peking-Oper gearbeitet, wohl aber mit einem helleren und weißeren Licht. Der Traum hat sozusagen seine eigene Darstellungssprache.

Interessant ist auch die Perspektive der Zuschauer, das Spiel mit dem Publikum: In den vorher besprochenen Versionen, in denen Ah Q seinen Traum erzählt oder in denen der Traum in einen Dialog verwandelt wurde, war die Erzählung des Traumes dieselbe für alle – für die anderen Bühnenfiguren wie für das Publikum. In dieser Inszenierung hingegen werden die Zuschauer – ähnlich wie im *Päonienpavillon* – zu Komplizen des Träumers: Nur sie erleben genau dieselbe Perspektive wie Du Liniang und Ah Q, während der Traum für alle anderen Bühnenfiguren etwas ist, was es entweder nicht gibt oder völlig unglaubwürdig erscheint. Der Träumer und das Publikum teilen hier somit eine sich als gleichberechtigt wahr präsentierende Erfahrung, welche die anderen Figuren nicht haben.

Was bedeutet Chen Baichens großartige Inszenierung des Traumes von Ah Q? Durch die Inszenierung des Traumes wird zum einen Ah Qs Vorstellung und Phantasie ein großer Raum zugeteilt. Zum anderen wird auch klar, dass seine Revolution eben nichts anderes als eine Vorstellung ist. Wenn man, wie Tian Han das 1937 machte, an die Bedeutung des Lu-Xun-Textes in der unmittelbaren Gegenwart, in diesem Fall der 1980er Jahre, denkt, entdeckt man, dass es in der Gegenwart längst nicht mehr um neue Revolutionen geht. Im Gegenteil, Revolution ist etwas, was mit den Jahren und Jahrzehnten davor in Verbindung steht – und vielleicht kann die *Wahre Geschichte* von Chen Baichen in der Tat als Reflexion über die Revolutionen des Jahrhunderts gelesen werden, Revolutionen, die im Nachhinein wie Träume (oder Alpträume) anmuten, in denen vielleicht teilweise nichts anderes geschah als das, was sich Ah Q in seinem Traum von der Revolution ausmalte. Die Figur des Kaisers von China könnte zudem als Anspielung auf Mao Zedong gelesen werden, der somit zu einem Ober-Ah-Q würde.

72 Vgl. Tang Xianzu 1980, Part I, Scene Three: „The Interrupted Dream“, 42–53.

Wenn der Traum als fragende Reflexion über die Vergangenheit gelesen eine besondere Bedeutung entfaltet – oder als Erschütterung darüber, wie aktuell die *Wahre Geschichte* in Hinblick auf die unmittelbare Vergangenheit in den 1980er Jahren gelesen werden kann, hat Chen Baichen am Ende des Stückes eine Perspektive auf die Zukunft angelegt: Das Stück schließt mit Klein D und damit mit einer Figur, die bei Lu Xun nicht am Ende zu stehen scheint – nicht in der *Wahren Geschichte*, wohl aber in einem anderen Text. In seiner Antwort auf den Herausgeber der Wochenzeitschrift *Theater* schreibt er: „Klein Ds Name ist Klein Tong, und wenn er groß ist, wird er gleich sein wie Ah Q.“⁷³ Klein D wird von Lu Xun sozusagen als Nachkomme von Ah Q eingeführt. Genau dieser Gedanke ist die Vorlage für die Schlusszene in Chen Baichens Stück: In der Weinschenke zum Vollkommenen Genuss am Tag nach Ah Qs Hinrichtung, Klein D sitzt und lauscht dem Gespräch der anderen, die über Ah Q fachsimpeln, ohne etwas zu sagen.

KLEIN D (FRAGT AUF EINMAL): Siebenpfund, hast du nicht einmal gesagt, dass Ah Q gerufen hat „in zwanzig Jahren werde ich wieder ein starker Kerl sein“?

SIEBENPFUND: Das hat er gerufen. Doch die Menschen in der Stadt sagen, dass er nicht eine Zeile aus der Oper gesungen hat!

KLEIN D (IM WIDERSPRUCH ZU DEN ANDEREN): Meiner Meinung nach ist Bruder Ah Q (er tritt aus der Weinschenke ins Freie und entfernt sich von den anderen) doch ein starker Kerl! ...

(IN AUSDRUCK UND HALTUNG SIEHT KLEIN D AH Q SEHR ÄHNLICH.)

(ERKLÄRUNG: „AH Q IST GESTORBEN! DOCH OBWOHL AH Q KEINE FRAU BERÜHRTE, BLIEB ER NICHT KINDER- UND ENKELLOS, WIE IHN DIE KLEINE NONNE BESCHIMPFT HATTE. WIE DIE FORSCHUNG HERAUSFAND, HATTE AH Q TROTZDEM EINE GROßE NACHKOMMENSCHAFT, ENKEL UND URENKEL IN GROßER ZAHL, BIS HEUTE NICHT UNTERBROCHEN ...“)⁷⁴

In seiner Adaption entdeckt Chen Baichen somit Lu Xun nicht nur als Historiker, der eine skeptische Geschichte über die Xinhai-Revolution geschrieben hat, sondern auch als Propheten, der tragischerweise die Revolutionen des Jahrhunderts vorhergesehen hat. Mag sie auch den Text von Lu Xun am wenigsten verändert haben, so findet diese Adaption in der *Wahren Geschichte* doch eine völlig neue Bedeutung: Lu Xuns Ah Q präsentiert sich nicht nur als Vertreter einer längst vergangenen historischen Epoche, sondern auch als Text, der rückblickend als Reflexion über die letzten Jahrzehnte funktionieren, und damit eine der aktuellsten Aufgaben der Literatur und der Künste der 1980er Jahre übernehmen kann, und nicht zuletzt wird er greifbar als eine Figur, deren Nachkommen es vermutlich auch in der Gegenwart noch gibt.

Die 1990er Jahre bis heute: neue Wege

Während die chinesischen Politiker seit den 1990er Jahren Lu Xun immer weniger zitierten, setzte im Theater eine völlig neue Entwicklung ein. Zahlreiche Lu-Xun-Texte, die bisher nicht im Theater zu finden waren, wurden für die Bühne entdeckt, zum Beispiel aus *Gushi xinbian* 故事新編 (*Alte Geschichten neu erzählt*) oder aus dem *Sanwen*-Band *Wilde Gräser*. Schon bekannte Texte und Figuren wurden neu interpretiert und in bisher unbekannter Form präsentiert. Vor allem auch junge, unabhängige Theatertruppen nahmen sich Lu Xuns Figuren und Geschichten vor und gaben ihnen eine

73 Vgl. Lu Xun 1980, vol. 4, 146.

74 Chen Baichen 1981, 521.

völlig neue Form. Auch im Bereich des traditionellen chinesischen Musiktheaters wurden zahlreiche Lu-Xun-Stücke produziert. Trotz der vielen neuen Inszenierungen blieb Ah Q weiterhin eine sehr beliebte Figur. 1996 betrat er erstmals die Bühne in Taiwan, in der Peking-Opern-Fassung von Wu Hsing-kuo 吳興國 (geb. 1953). 1996 experimentierte auch der für sein Avantgarde-Theater (Xianfeng xiju 先鋒戲劇) bekannte Meng Jinghui 孟京輝 (geb. 1964) in Peking mit seiner Adaption mit dem Titel *A Q tongzhi* 阿 Q 同誌 (*Genosse Ah Q*). Ebenfalls 1996 verfasste der Librettist Chen Yongquan 陳湧泉 seine viel besprochene Qu-Oper *A Q yu Kong Yiji* 阿 Q 與孔乙己 (*Ah Q und Kong Yiji*). 1997 wurde das Stück *Nahan* 吶喊 (*Aufschrei*) von Tong Tingmiao 童汀苗 (geb. 1939) von der Zhejianger Schauspieltruppe (Zhejiang huajutuan 浙江話劇團) inszeniert. Ebenfalls 1997 brachte Xu Ying 徐瑛 in Zusammenarbeit mit Victoria Marks seine Oper *Ah Q* in den USA auf die Bühne. 2001 verfasste Zhong Wennong 鍾文農 eine Peking-Opern-Version der *Wahren Geschichte* „zum Anlass des 90jährigen Jubiläums der Xinhai-Revolution.“ 2004 präsentierte das Kunsttheater von Anshan (Anshan shi yishu juyuan 鞍山市藝術劇院) aus der Provinz Liaoning die Produktion *Quan* 圈 (*Kreis*), die aus den Liebestragödien bei Lu Xun von Lust und Gier geprägte Beziehungen macht. 2007 erarbeitete das kanadische Smith-Gilmour Theater am Shanghai Dramatic Arts Centre 上海話劇藝術中心 die auf Lu Xun Figuren aufgebaute Pantomime *Luzhen wangshi* 魯鎮往事 (*Geschichten aus Luzhen*), in der natürlich auch Ah Q nicht fehlen durfte.⁷⁵

In diesem letzten Abschnitt der Studie sollen über *Genosse Ah Q* von Meng Jinghui, *Aufschrei* von Tong Tingmiao und der Qu-Oper *A Q und Kong Yiji* von Chen Yongquan exemplarisch verschiedene Tendenzen der letzten Jahre betrachtet werden.

Meng Jinghui

Meng Jinghui (geb. 1965) gilt als Begründer des chinesischen „Avantgarde Theaters“, das sich in den 1990er Jahren in Peking entwickelte und sowohl stilistisch als auch produktionstechnisch als unabhängiges, freies Theater versteht. Aus den verschiedenen Quellen zu schließen,⁷⁶ die in seinem *Xianfeng xiju dang'an* 先鋒戲劇檔案 (*Akten des Avantgarde Theaters*) zu finden sind, war seine Produktion *Genosse Ah Q* eher ein Versuch als eine abgeschlossene Arbeit – doch genau dieser steht im experimentellen Theater im Vordergrund. Hier soll besonders auf den längeren dramatischen Text „*A Q tongzhi*: duiyu xiaoshuo *A Q zhengzhuan* de sanci feizhengshi yanchu de pouxi he huigu“ 《阿 Q 同誌》——對於小說《阿 Q 正傳》的三次非正式演出的剖析和回顧 („*A Q tongzhi*: Analyse und Rückblick auf drei inoffizielle Aufführungen der Erzählung *Die wahre Geschichte des Ah Q*“ von Diao Yinan 刁奕男 (geb. 1969) eingegangen werden. In diesem Versuch über Ah Q überdenken Meng Jinghui und Diao Yinan durch die bekannte von Lu Xun geschaffene Figur zum einen die Geschichte des modernen chinesischen Theaters, zum anderen das chinesische Revolutions-Jahrhundert und seine gegenwärtige Entwicklung, und auf einer weiteren Ebene die Menschen auf der ganzen Welt. Dafür wird eine komplexe Spiel-im-Spiel-Konstruktion angelegt, in der Theatertruppen aus drei verschiedenen Epochen auf der Bühne dreimal *Die Wahre Geschichte des Ah Q* aufführen.

75 Vgl. Ge Tao 2007, 277f, 298–307.

76 In den *Akten des Avantgarde-theaters* sind zwei dramatische Texte zu finden, die als Adaptionen der *Wahren Geschichte* bezeichnet werden können: zum einen Huang Jingangs „A Q tongzhi“, Drama, Bühnenanweisung, eine Art Skizze (165–168), zum anderen Diao Yinans Dramentext (170–184). Für diese Studie wurde letzterer herangezogen.

Zur Zeit der Bewegung für neue Kultur in den 1920er Jahren führt die „Theatertruppe der Erneuerung“ die *Wahre Geschichte des Ah Q* auf, in der Form des frühen Sprechtheaters.

In den 1960er und 1970er Jahren, während der Kulturrevolution, wird in einer Fabrik, in der Arbeiter mit Behinderung arbeiten, die *Wahre Geschichte des Ah Q* aufgeführt, in der Form von Pantomime mit Erklärungen.

In den gegenwärtigen 1990er Jahren wird in einem geistigen Rehabilitationszentrum in einem Altersheim die *Wahre Geschichte des Ah Q* aufgeführt, in der Form von Theatertherapie, welche die Ärzte an den Patienten durchführen.⁷⁷

Die wahre Geschichte des Ah Q wird bei Meng Jinghui zu einem Text, der je nach der Zeit, in der er aufgeführt wird, eine andere Bedeutung entfaltet. Im ersten Akt wird er für die Aufklärung verwendet, im zweiten für den Kampf gegen die alte Gesellschaft, im dritten zu therapeutischen Zwecken. Ah Q ist eine beharliche Figur, die zwar geht und stirbt, aber immer wiederkommt. Zugleich ist Ah Q hier nicht nur etwas Chinesisches, sondern eine Figur, mit der alle Menschen auf der ganzen Welt vertraut sind. So heißt es im dritten Akt:

Heute Abend
hat der Arzt den Begriff des „Ah Q“ gewählt
nur weil
ihn alle Menschen ein bisschen kennen, egal wie gebildet sie sind oder welchen gesellschaftlichen Hintergrund sie haben
aber
diese gute Nachricht aus der Welt der Kultur und Unterhaltung wurde von der Krankenschwester verraten
der Wahnsinn kann nicht unterdrückt werden
er bringt die Masse der Patienten dazu
jenes kleine rote Büchlein mit dem Titel *Die wahre Geschichte des Ah Q* zu lesen.⁷⁸

Auch wenn mit dem „kleinen roten Büchlein“ die Assoziation an die *Worte des Vorsitzenden Mao Zedong* und die Kulturrevolution geweckt werden, ist Ah Q bei Meng Jinghui am Ende nicht nur ein chinesisches Phänomen, sondern ein Weltphänomen, das mit der Geschichte des Befruchtens und Geborenwerdens selbst zu tun hat, und das noch lange nicht zu Ende ist. Besonders der letzte Abschnitt deutet an, dass eine neue Ah-Q-Zeit im Anbruch begriffen ist:

Im Jahr 1776 entdeckt ein Engländer, dass in natürlichem Eis eingefrorene Spermien durch richtige Erwärmung teilweise ihre Lebenskraft zurück erhalten.

Im Jahr 1799 führt der englische Chirurg John Hunter erfolgreich die erste künstliche Befruchtung beim Menschen durch. Zu Beginn der 60er Jahre unseres Jahrhunderts richten Großbritannien, Amerika, Frankreich und andere Staaten nach und nach menschliche Samenbanken ein und führen zahlreiche Versuche mit künstlicher Befruchtung durch.

Im Jahr 1981 macht der berühmte chinesische Genetik-Forscher, Professor Lu Huilin, den öffentlichen Vorschlag, die erste chinesische Samenbank einzurichten, so wird die Samenbank der Medizinischen Universität Hunan eingerichtet, deren Namen später in Staatliche Samenbank geändert wird.

Am 16. Januar 1983 wird endlich das erste chinesische Baby aus künstlicher Befruchtung in Changsha in der Hunan Provinz geboren.

77 Diao Yinan 2011, 170.

78 Diao Yinan 2011, 181.

Im Jahr 1996 pflanzt ein Arzt aus dem Rehabilitationszentrum eines Sanatoriums, nebenbei Genetikforscher, aus Versehen die Samen des Patienten, der Ah Q gespielt hat, in den Körper von über sechstausend Frauen ein, was dazu führt, dass über fünftausend schwanger werden. Dieser medizinische Unfall löst in der Welt der Medizin und in der Gesellschaft ein großes Chaos und große Angst aus ...⁷⁹

Der Text selbst enthält weder Monologe noch Dialoge, sondern einzelne Abschnitte, die vermutlich von einzelnen Schauspielern oder im Chor rezitiert werden können. An sehr vielen Stellen gibt er nur eine ungefähre Regieanweisung – der Rest soll von den Schauspielern vermutlich improvisiert werden.

Die Revolution taucht in *Genosse Ah Q* immer wieder auf, wie ein starker, magischer Begriff, der zum Nachdenken und zu Wortspielen anregt, zum Beispiel im zweiten Teil:

wir sind taub – wir können nicht hören!
 wir sind stumm – wir wollen auch nicht sprechen

 daher haltet bitte die Klappe
 um auf gleicher Ebene mit uns zu kommunizieren
 wer nicht ehrlich ist
 wird geschlagen
 wer nicht ernsthaft ist
 wird gescholten
 lasst sie in die Menschenmenge gehen
 um diese lautlose Lehre zu erfahren
 über die Liebe zur Revolution haben wir wahre Erkenntnis
 für die Revolution der Liebe haben wir tiefes Verständnis⁸⁰

Im dritten Teil, der in der Gegenwart der 1990er Jahre spielt, wird mitgeteilt, dass in der Inszenierung der *Wahren Geschichte* das Revolutionskapitel einfach weggelassen wird – es könnte Unruhe schaffen, heißt es. Sogar das Wort Revolution selbst wird schließlich eliminiert und durch andere Wörter zu ersetzen versucht. Zugleich wird das Verbot der Revolution im Kontext anderer Verbote, wie sie kleinen Kindern erteilt werden oder frei ausgedachten, sowie durch rhythmische und sprachliche Spielereien *ad absurdum* geführt. (Der „silberne Pfirsich“ ist ein Abzeichen, das sich bei Ah Q die selbsternannten Revolutionäre wie der Bakkalaureus an die Kleidung heften.)

Um nicht notwendige Unruhe zu vermeiden
 beginnt die Aufführung vom siebten Kapitel -
 „Revolution verboten“
 doch das extreme und konfuse Verständnis des Revolutionsbegriffs
 führt dazu, dass der Titel geändert wird –
 „Es ist verboten silberne Pfirsiche zu tragen“, „Es ist verboten zu essen, ohne sich die Hände zu waschen“, „Es ist verboten unter Schlaflosigkeit zu leiden“, „Es ist verboten ...“⁸¹

Auf ihren zeitlichen Hintergrund der 1990er Jahre hin gelesen können diese Zeilen als kritische Reflexion über die Politik der wirtschaftlichen Harmonie und der Angst vor Chaos interpretiert werden; zugleich wird die Vielfalt an Bedeutungsebenen angesprochen, die der Begriff Revolution im China der

79 Diao Yinan 2011, 184.

80 Diao Yinan 2011, 176–177.

81 Diao Yinan 2011, 181.

letzten hundert Jahre gesammelt hat, sodass es schwer möglich ist, mit diesem Wort eine eindeutige Aussage zu treffen. Die Revolution erweist sich somit in Wort, Geschichte und Gegenwart als äußerst komplexe Sache.

In *Genosse Ah Q* werden Lu Xun, *Die Wahre Geschichte des Ah Q* und die Revolution allesamt mit ihrer speziellen Geschichte zu Texten und Begriffen, über die die Theatermenschen der 1990er Jahre direkt und unverblümt über chinesische Geschichte des 20. Jahrhunderts, über die Menschen überhaupt, über die gegenwärtige gesellschaftspolitische Situation, reflektieren können. Während bei Meng Jinghui sozusagen der Abschied oder die Absage an die Revolution thematisiert wird, ist in vielen Stücken der Zeit das Thema der Revolution überhaupt nicht mehr vorhanden.

Tong Tingmiao

Auch in seinem Stück *Aufschrei* untersucht Tong Tingmiao die *Wahre Geschichte des Ah Q* nach ihrer Bedeutung für die unmittelbare Gegenwart. Tong Tingmiao (geb. 1939) ist Dramatiker und leitete jahrelang die Zhejianger Schauspieltruppe (Zhejiang huajutuan 浙江話劇團). Bereits 1981 verfasste er mit *Traumphantasie* (Menghuan 夢幻), die ebenso von der Zhejianger Schauspieltruppe aufgeführt wurde, ein Stück über Lu Xun.⁸² *Aufschrei* besteht aus drei Akten, die jeweils eine berühmte Lu-Xun-Figur in ihrer zum Großteil bekannten Welt zum Thema haben, Xiang Lins Frau, Kong Yiji und Ah Q. *Aufschrei* bezieht sich daher hier nicht nur auf die erste Erzählung von Lu Xun – *Das Neujahrsopfer*, die Geschichte von Xiang Lins Frau, stammt aus der zweiten – sondern wird zu einem wörtlich gedachten Akt des Rufens. Vor und zwischen den drei Teilen sind längere Einleitungs- und Übergangsszenen eingebaut, in denen ein Denker – ein Vertreter der heutigen Zeit – mit Lu Xun *in persona* über seine Figuren und ihre Fragen diskutiert. Somit ergeben sich zwei Spielebenen, zum einen ein inneres Spiel, in dem drei Klassiker von Lu Xun auf der Bühne zu sehen sind, zum anderen ein äußeres Spiel mit dem Denker und Lu Xun selbst, das dem Publikum viel näher ist, und eine Art Brücke, einen Weg zu Lu Xuns Figuren und in seine Welt baut. Diese befinden sich nicht starr und durch eine vierte Wand getrennt in sicherer Distanz, sondern werden vom Denker, sowie einer vermittelnden Tanzgruppe oder Chor, immer wieder hinterfragt und überdacht. Lu Xun und der Denker treten brechtisch didaktisch als Mittelsmänner zwischen Bühne und Publikum auf.

Während sich Xiang Lins Frau und Kong Yiji ziemlich genau an die Vorlage von Lu Xun halten (Xiang Lins Frau wiederholt immer und immer wieder den Satz: „Ich bin so dumm, wirklich, ich hätte wissen müssen, dass die wilden Tiere aus den Bergen im Schnee nichts zu fressen finden und ins Dorf kommen“, und Kong Yiji belehrt seine Mitmenschen über die richtige Schreibweise von komplizierten Zeichen), weicht Ah Q weiter von der Vorlage ab und wird zu jener Figur, die am direktesten mit dem Titel des Stückes verbunden ist. Er versinkt – wie bei Lu Xun – in einen tiefen Schlaf, der hier – anders als bei Lu Xun – aber keinen Traum hervorbringt und schon gar nichts mit Revolution zu tun hat.

AH Q (RUFT NACH INNEN): Junge, bring mir eine Schale Wein. Eine große Schale, eine Schale groß wie das Meer! (er trinkt die große Schale schnell aus, fühlt sich beschwingt, als ob ihm Flügel wachsen würden) Diese kleine Nonne, wagt ihr es, sie so zu kneifen? Das wagt ihr wohl nicht! Nur ich, Ah Q, bin der erste, der es wagt, der es wagt. Dieser falsche Ausländer, wagt ihr es, ihn

82 Vgl. das Porträt auf der Website der Zhejianger Schauspieltruppe: www.zjdrama.com/drama/artsvie.php?id=66&cid=1 (15.05.2013).

anzufassen? Ich! Da bin auch nur ich es, der es wagt ihn mit der Stahlpeitsche zu schlagen, ich bin der erste, verdient, wohl verdient (AH Q HAT HIN UND HER TORKELND FERTIG GESPROCHEN, SINKT AN DER SEITE DES STEINMÖRSERS HIN UND SCHLÄFT LAUT SCHNARCHEND EIN.)

CHOR (LACHT NOCH EINMAL LAUT AUF): Hahaha! ...

(LU XUN UND DER DENKER BEOBACHTEN DIE GANZE ZEIT LANG DAS GESCHEHEN VON DER SEITE)

LU XUN (MIT SEHR ERNSTER MIENE): Glaubt ihr, das ist lustig? Ist das sehr lustig? (jemand kichert los)

Ihr könnt noch lachen, doch ich, doch ich möchte nur weinen, um meinen Ah Q weinen, ich bin so traurig über meinen Ah Q! (ZU AH Q GEWANDT:) Mein Bürger, du bist so empfindungslos, so sklavisch, tröstest dich selbst in deinem Schmerz, aus meinem Herzen fließt so viel Blut!

DENKER: Das ist eine Krankheit der Zeit, ein Unheil der Nation. Schwer gefesselt von der „Geistigen Siegesmethode“, wie könnten wir uns wehren, wie könnten wir angreifen, wie könnten wir das Morgenrot der Hoffnung finden?

LU XUN (SEHR DRÄNGEND): Ruf sie wach! Schnell, ruf sie wach! Nicht nachlassen, nicht aufhören, wie das Ölbild „Hoffnung“ des englischen Malers Watts: Eine Göttin der Poesie sitzt mit einer Harfe in der Hand auf der runden Erdkugel und spielt und singt ununterbrochen, sie vertraut darauf, dass ihre Musik die Menschen auf der Erde aufwecken wird ...

(DER CHOR BEGINNT, BERÜHRT VON LU XUN, AH Q WACH ZU RUFEN:) „Ah Q, Ah Q...“

(AH Q REDET IM TRAUM:) „Mir geht es sehr gut, ich bin immer der erste...“

LU XUN: Nicht nachlassen, nicht aufgeben, schnell, ruft ihn wach! Wir müssen die Göttin der Poesie sein aus dem Bild „Hoffnung“, wir müssen eine echte wahre Melodie spielen ...

(DIE MENSCHEN BEGINNEN ZU TANZEN, VERSUCHEN AH Q MIT DEM „LIED DER GÖTTIN“, MIT IHREM HERZEN, WACHZURUFEN.)

(DAS „LIED DER GÖTTIN“:) „Ich bin die Göttin im Bild „Hoffnung“, im Angesicht des weiten Universums, des weiten Menschenlebens, will ich unablässig singen und spielen, eine wahre echte Melodie. Ihr sollt nicht schlafen, ihr sollt nicht gefühllos sein; ihr sollt nicht schlafen, ihr sollt nicht gefühllos sein, ich will unablässig singen, eine wahre echte Melodie...“

(EIN LICHTSTRAHL FÄLLT AUF LU XUNS KÖRPER.)⁸³

Das Schlafen Ah Qs wird hier nicht mit der Revolution in Verbindung gebracht, sondern eher mit dem Eisernen Haus aus Lu Xuns Einleitung zu *Aufschrei*, einem Bild von Blindheit, Unwissenheit und glücklicher Empfindungslosigkeit. Doch anders als im Kontext des Eisernen Hauses kommt hier nicht die zunächst vorsichtige Frage auf, ob die Schlafenden geweckt werden sollten, sondern Lu Xun selbst zeigt sich besorgt über seinen Ah Q, den er eigentlich zu wecken beabsichtigte, was ihm aber nicht gelungen ist. Das Ergebnis ist, dass Ah Q, und zwar nicht nur einer allein, sondern zahlreiche Ah Qs im Plural auf der Bühne der 1990er Jahre immer noch schlafen – und das Ziel des Stückes ist, die schlafenden Ah Qs aufzuwecken:

LU XUN (LEICHT RUFEND): Ihr sollt nicht schlafen, ihr sollt nicht blind sein und taub; ihr sollt nicht schlafen, ihr sollt nicht blind sein und taub ...

LU XUN (SEUFZT ENTtäUSCHT): Ich habe Ah Q nicht aufgeweckt, am Ende konnte er nicht anders als im Happy End zu enden, wurde ohne selbst zu wissen warum gefangen genommen und enthauptet, bis zu seinem Tod bereute er seine Gefühllosigkeit nicht, sein größter Kummer war, dass er den Kreis nicht ganz rund gemalt hatte, auf seinem Geständnis ...

DENKER (SIEHT DEN TIEF SCHLAFENDEN AH Q LANGE AN, SAGT LAUT): Ah Q, es kann doch nicht sein, dass wir es heute immer noch nicht schaffen, Ah Q aufzuwecken?

(DAS LIED DER GÖTTIN WIRD FORTGESETZT. ALLE AUF DER BÜHNE SINGEN LAUT UND TANZEN WILD, RUFEN ALLE AH QS AUF, SCHNELL AUS DEM SCHLAF ZU ERWACHEN.)

ENDE⁸⁴

Wie bereits im Titel angekündigt, schlägt Tong Tingmiao somit auch mit dem Ende des Dramas *Aufschrei* eine aktuelle Interpretation von Lu Xuns *Nahan*-Begriff vor: *Nahan* ist hier eindeutig ein Weckruf, ein Ruf, der die Schlafenden aufwecken, aus dem Schlaf reißen soll – und auch aus dem Traum. Was immer Ah Q auch träumen mag, nichts präsentiert sich hier so wichtig wie die unmittelbare Gegenwart, in der es wach und klar zu reflektieren gilt. Mit Revolution oder gar der Revolution von 1911 hat diese Lu-Xun-Inszenierung sehr wenig zu tun, vielmehr steht die poetische Suche nach einem neuen Verständnis für Lu Xun im Vordergrund, der als vertraute Figur und Lehrer auch in den 1990er Jahren zu aufgeklärtem Wachsein aufruft.

Chen Yongquan

Als letzte Station in der Geschichte der Inszenierung von Ah Q im Theater soll Chen Yongquan und seine Adaption der *Wahren Geschichte des Ah Q* besprochen werden. Chen Yongquan (geb. 1967) verfasst vor allem Libretti für traditionelles chinesisches Musiktheater, speziell für in der Provinz Henan beheimatete Opernformen. Neben *Ah Q und Kong Yiji* schrieb er ein weiteres Libretto zu Lu Xun, *Fengyu guyuan* 風雨故園 (*Heimat in Wind und Regen*, 2005), ein biographisches Stück über Lu Xun und die Liebe, sowie das kurze Stück *Ah Q meng* 阿 Q 夢 (*Der Traum des Ah Q*, 1993), das für diese Studie natürlich sehr interessant wäre, aber bisher leider noch nicht gefunden wurde.⁸⁵

Ah Q und Kong Yiji wurde 1996 von der Qu-Opern Truppe der Provinz Henan (Henan sheng quju tuan 河南省曲劇團) uraufgeführt und war seither sehr erfolgreich an vielen Orten zu sehen. Wie sich bereits aus dem Titel vermuten lässt, wird Ah Q hier neben Lu Xuns Vertreter der Gelehrten präsentiert. Dies ist eine nicht seltene Kombination – auch in Christoph Heins *Wahrer Geschichte des Ah Q* wird Ah Q im Dialog mit dem nach Kong Yiji modellierten Wang dargestellt. Chen Yongquan sieht den Kong Yiji zunächst aber weniger als Vertreter der traditionellen Gelehrten, sondern als Repräsentant der Intellektuellen:

In der Welt seiner Erzählungen hat Herr Lu Xun für uns besonders viel Gewicht auf zwei Arten von Figuren gelegt: eine Art sind Bauern, eine Art sind Intellektuelle. Ah Q und Kong Yiji wiederum sind Vertreter dieser beiden Arten. Die Unterschiede in Charakter und Wertvorstellungen der Figuren schaffen von vornherein ein Spiel zwischen ihnen. Doch wir können auch viele Gemeinsamkeiten feststellen: Beide sind einsam, gefühllos, beide erleiden Schaden von Seiten der feudalen Ordnung. Hinter der Maske der Komödie verbirgt sich ein tragischer Kern. Mit den Worten Lu Xuns: Beide sind „von einem großen Stein erdrücktes Gras“.⁸⁶

Ah Q selbst wird am Anfang des Stückes ganz im Sinne der marxistischen Tradition als Repräsentant der Bauern präsentiert – doch ohne jegliche Verbindung zur Revolution.

84 Tong Tingmiao 1997, 41.

85 Chen Yongquan 2002, 66. Vgl. Chen Yongquans Portrait in www.tangrenzaixian.com/trw/yjy/281.htm (12.05.2013).

86 Chen Yongquan 2002, 66.

Ah Q: Mao Zedong, der die chinesischen Bauern zu Beginn des 20. Jahrhunderts am besten kannte, nannte ihn einen „Bauern ohne Bewusstsein“. Er ist ein Verlierer im wirklichen Leben, doch zugleich ist er „siegreicher General“ im Geist; am Ende wird ihm, er versteht nicht warum, der Kopf abgeschlagen, doch er hinterlässt den Menschen eine wertvolle Methode, um der Niederlage zu entfliehen – die „Geistige Siegesmethode“.⁸⁷

Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Stücken präsentiert sich Chen Yongquans Ah Q nicht als eine *baihua*-sprechende, und in *baihua* fluchende, Sprechtheaterfigur, sondern als singende Qu-Opernfigur. Daher gibt es neben den gesprochenen Passagen lange gesungene Teile. Musiktheater-Adaptionen der *Wahren Geschichte des Ah Q* wurden schon sehr früh angefertigt, neben Adaptionen in Peking-Oper entstanden vor allem zahlreiche Fassungen für die Shaoxing-Oper.

Chen Yongquans Qu-Opern-Libretto *Ah Q und Kong Yiji* besteht aus acht Auftritten. Auftritt eins trägt den Titel, „Eine Art des Eintritts ins Spiel“, zwei „Familiennamen und anderes“, drei „Ein Silbergröschchen“, vier „Die Tragikomödie der Liebe“, fünf „Revolution verboten“, sechs „Traumszenarie“, sieben „Letztes Bedauern“, acht „Happy End“. Das Stück besteht sowohl aus witzigen Dialogen als auch aus langen Arien, in der sich jeweils eine Figur äußert – und der Schauspieler zeigen kann, was er kann, zum Beispiel Ah Q am Ende des Stückes:

AH Q: Von einem Revolutionär bin ich zu einem Räuber geworden,
dieses unberechenbare Spiel wird ein Ende haben.
Jeder Mensch trifft zum Schluss den Höllenfürsten.
Ah Q ruft nicht, das ist Unrecht und gemein,
worüber ich seufze, was ich am meisten bedaure:
Den Kreis in der großen Halle malte ich nicht rund genug,
sieht so aus, als fehlten mir noch Basistechnik und Training
Wenn das Eis drei Fuß dick ist, kam die Kälte nicht vor einem Tag.
In der Unterwelt übe ich den Kreis dreitausend Mal pro Tag,
ich glaube nicht, dass ich ihn im nächsten Leben nicht rund male.
Auf dem Häftlingswagen stehe ich fest und sehe mich um,
grenzenlose schwarze Menschenmassen,
ein jeder mit hoch gerecktem Hals und aufgesperrten Augen,
so viel Spucke wie Sterne am Himmel,
im Angesichts des Todes von den Menschen verachtet und angestarrt,
des Ah Q Glück in diesem Leben ist nicht gering,
gelebt habe ich auch nicht alltäglich.
Dass ich im Leben so etwas erleben darf,
falls ich blinzle, wenn die Kugeln mich durchbohren,
dann bin ich kein richtiger Mann.
Ich stell mir vor ich bin ein Held,
die Menschen vor meinen Augen ein jeder wie eine Ameise,
erhobenen Hauptes, geschwellter Brust, die Beine fest, die Miene unbeweglich,
mit Mut mache ich mich auf den Weg zum Höllenfürsten,
wer sollte sich auch vor dem Heldentod fürchten.⁸⁸

87 Chen Yongquan 2002, 48.

88 Chen Yongquan 2002, 66.

Die Revolution wird in Chen Yongquans Stück zunächst als Begriff eingeführt, zu dem Ah Q und Kong Yiji ganz verschiedene Beziehungen haben. Ah Q zeigt sich sehr schnell in den Revolutionsbegriff verliebt, Kong Yiji hingegen will mit der Revolution nichts zu schaffen haben; zum einen, weil er als konfuzianisch gebildeter Mensch nichts von Chaos und Unordnung hält, zum anderen, weil es die Revolution ist, die ihn um seinen Lebensraum bringt: Als eine der ersten revolutionären Aktionen wird im Stück die Beamtenprüfung abgeschafft (die in China 1905 abgeschafft wurde), und damit das einzige Lebensziel, auf das Chen Yongquans Kong Yiji sein ganzes Leben lang hingearbeitet hatte. Ah Q, der sich sehr bald als Revolutionär fühlt, nachdem er etwas Wein getrunken hat, kommt hingegen der grandiose Gedanke, dass es einfach genial wäre, wenn er die Revolution mit Kong Yiji zusammen machen könnte und ihn als intellektuellen General an seiner Seite hätte:

AH Q: Es gibt Revolution, weißt du das nicht?

(KONG YIJI SITZT NUR DUMPF DA UND TRINKT.)

AH Q: Du bist sehr gebildet, sei mein General, wir machen die Revolution zusammen, was hältst du davon? Du kennst dich doch auch ein bisschen in der Kriegskunst aus, letztes Mal hast du mir die Pferdeschritt-Position beigebracht, ich denke, das ist ein gutes Strategem.

(KONG YIJI SCHWEIGT.)

KLEIN D (ZU KONG YIJI): Du wurdest was gefragt, hast du keine Ohren?

KONG YIJI: Wir gelehrten Menschen sprechen über die drei Beziehungen und die fünf Tugenden, wir sind nicht gegen die Obrigkeit, wir verursachen kein Chaos.

AH Q: Was soll das heißen?

KONG YIJI: Ein Kaiser ist mit zehn Jahren immerhin ein Kaiser, ein Minister ist mit achtzig doch ein Minister. Der Edle verhalte sich edel, der Minister als Minister, der Vater als Vater, der Sohn als Sohn, seit alter Zeit bis heute, ist das die Regel, wenn sie gebrochen wird, ist das gegen die Obrigkeit und es herrscht das Chaos.

AH Q: Was ist denn das für eine Regel? Ein Kaiser kommt nach dem anderen, und heute bin ich dran. Gut, da du schon Minister sein willst, ernenne ich dich zum obersten Heermeister.

KONG YIJI: Du und ich, wir sind wie Eis und Kohle, wir können nicht gemeinsam verwendet werden, Winter und Sommer kann es nicht gleichzeitig sein, wenn der Weg nicht derselbe ist, kann man ihn nicht gemeinsam gehen, ich denke, du solltest dich nach einem Besseren umsehen.

KLEIN D (ZU AH Q): Er meint, er kann nicht in denselben Topf pinkeln wie du.

AH Q: Verdammst, du erkennst dein Glück nicht!

MENGE: Du erkennst dein Glück nicht, verdammst!

KRÄTZEBART WANG: Bruder Q, ist es wirklich so, dass man alles haben kann, was man will?

AH Q: Ja, man kann haben, was man will, wen man mag, den kriegt man, jeder Wunsch wird in Erfüllung gehen.

KRÄTZEBART WANG, KLEIN D, JUNGE: Oh! Wunderbar!⁸⁹

Kong Yiji lässt sich aber nicht erweichen – und die gemeinsame Revolution (des Intellektuellen Kong Yiji und des Bauern Ah Q) wird es nur im Traum des Ah Q geben. Dieser erstreckt sich auch in Chen Yongquans Stück über geraume Zeit und besitzt eine ganz spezielle Dramaturgie. Doch zunächst fällt auf, dass, verglichen mit allen anderen Fassungen, dem Traum von Ah Q hier eine andere Position und ein anderer Titel zugeteilt wurde: Zu Ah Qs Traum von der Revolution kommt es erst, nachdem ihm die Revolution von Seiten des Falschen Ausländers bereits untersagt wurde. Die „Revolution“

89 Chen Yongquan 2002, 60.

erfolgt also nach „Revolution verboten“. Damit ist die Hoffnung auf das Wahrwerden des Traumes natürlich noch um einiges geringer als bei Lu Xun oder Chen Baichen, wo der Traum des Ah Q zumindest dramaturgisch zu einem Zeitpunkt geschieht, an dem noch alles offen ist. Zudem trägt der Auftritt nicht den Titel „Revolution“, sondern sehr realistisch: „Traumszenerie“. Durch beide Eingriffe wird das Traumsein des Traumes deutlicher als bei Chen Baichen oder Lu Xun. Im Traum selbst ist nun nicht mehr Ah Q der Chef der Revolutionäre, sondern Kong Yiji, der in traditioneller Peking-Opern-Manier an einem Tisch sitzt und von dort aus die Revolution dirigiert. Das heißt, Kong Yiji, der bei Lu Xun mit der Revolution natürlich gar nichts zu tun hatte, der ständig konfuzianische Zitate in seine Reden einfließen lässt, und der in der Wirklichkeit des Stücks vor einigen Minuten dem Ah Q ganz klar gesagt hat, dass er die gemeinsame Revolution vergessen kann, ist hier zum Revolutionsgeneral avanciert – Ah Qs Traum eben. Doch der Traum vergeht, und was bleibt ist einmal mehr die freundschaftlich-kumpelhafte Beziehung zwischen Ah Q und Kong Yiji: Als Ah Q zur Hinrichtung geführt wird, ist es Kong Yiji, der ihm beisteht und sein letztes Hemd für eine Flasche Wein versetzt hat, die er nun mit Ah Q trinkt. Am Ende des Stückes kauert ein trauernder Kong Yiji einsam im Zentrum der Bühne: Auch wenn er den Traum des Ah Q nicht teilte, waren die beiden nicht wie Eis und Kohle oder Sommer und Winter, im Gegenteil, sie teilten dasselbe Leid und ein ähnliches Schicksal. Für das Zusammenspiel dieser beiden Figuren bieten sich ebenso verschiedene Lese- und Interpretationsmöglichkeiten an: Man kann es als Reflexion über die Beziehung zwischen Bauern und Intellektuellen in China der Gegenwart oder des 20. Jahrhunderts verstehen; oder als Gedanken über das Zusammenleben von Menschen überhaupt, die sich selbst verschieden sehen, aber eigentlich durch denselben Raum und dieselbe Zeit in einem großen Schicksal miteinander verbunden sind.

Eine weitere bedeutende Wende im ganzen Stück wie in Ah Qs Traum tritt aber durch eine andere Figur ein: Wu Ma. Vom Anfang des Stückes an wird sie als durchaus an Ah Q interessierte Kandidatin eingeführt, und als Ah Q sehr klare Avancen macht, ist es der auf Sitten bedachte Kong Yiji, der plötzlich auftaucht und die sich anbahnende Geschichte zunichte macht. In der letzten Szene, auf dem Weg zum Richtplatz, trifft Ah Q auch auf Wu Ma – vor Kong Yiji – und als er ihr erklärt, dass seine Liebe echt war, gesteht sie, dass sie auch Gefühle für ihn hegte, die sie aber nicht auszudrücken wagte. Die bedeutendste Änderung tritt aber in der Ausführung der Wu-Ma-Szene in Ah Qs Traum ein: Während Ah Q Wu Ma bisher wie bei Lu Xun im Traum immer aufgrund ihrer großen Füße verschmähte, lässt er sich hier von der beredten Siebten Schwägerin Zou eines Besseren belehren: Sie erklärt ihm, dass jetzt Revolution sei – und daher hätten die Frauen natürlich große Füße. Ah Q ist überzeugt – oder gerettet, denn er verspürt echte Zuneigung für Wu Ma, die beiden schauen sich verliebt an, steigen in ein imaginäres *Xiqu*-Boot und fahren durch die Kanäle von Weizhuang davon. Das Boot wird durch die Auf- und Ab-Bewegungen der beiden Schauspieler auf der Bühne dargestellt. Anschließend treten zahlreiche Frauen mit langen Ärmeln auf, die Ah Q verführerisch umtanzen und umspielen. In diesem etwa zehnminütigen Traum ist die Revolution somit nicht mehr das zentrale Thema, aus Ah Qs Traum von der Revolution ist ein Traum von wahrer Liebe geworden.

In den letzten Jahrzehnten entfernten sich Ah Q-Inszenierungen immer weiter von der Kombination „Lu Xun – China – Revolution“. Man entdeckte in Lu Xuns Texten völlig neue Aussagen und fand durch Lu Xun neue Perspektiven für die eigene Gegenwart. Natürlich könnte die Reihe von zeitgenössischen Ah Qs hier noch weitergeführt werden – viele wichtige Stücke sind nicht zur Sprache gekommen, doch hoffe ich, immerhin einige zentrale Entwicklungen im Laufe des 20. Jahrhunderts aufgezeigt zu haben.

Epilog

In Yu Huas Buch *China in zehn Wörtern* darf natürlich auch der Begriff „Revolution“ nicht fehlen. Während er in den obengenannten Ah-Q-Adaptionen viele verschiedene Formen annahm – Ziel, Kampfspruch, Traum, Zauberformel, Wortspiel – präsentiert er sich bei Yu Hua immer wieder als Frage:

Was ist das – Revolution? Wenn ich mich an die Antworten erinnere, die ich bekam, ist mir vor allem im Gedächtnis geblieben, dass die Meinungen darüber stark auseinandergingen. Die Revolution bewirkte, dass das Leben voller Ungewissheit war, dass das Schicksal eines Menschen sich im Laufe eines einzigen Tages von Grund auf veränderte – manchen war ein kometenhafter Aufstieg beschieden, andere verschwanden sang- und klanglos in der Versenkung.⁹⁰

Dieses Schicksal scheinen Lu Xun und seine Figuren im 20. Jahrhundert durchaus zu teilen. Ähnlich wie Lu Xun selbst begab sich auch sein tragikomischer Protagonist Ah Q das Jahrhundert hindurch auf eine lange und abenteuerliche Rezeptions- und Inszenierungsreise. Dabei erlebte er viele verschiedene Stationen, wurde vom tragischen Opfer der alten Gesellschaft zum heldenhaften Märtyrer für neue Ideen, vom naiven Träumer zu einem verträumt Schlafenden, von einem instinktgetriebenen Männlein gar zu einem heißen Verführer. Die Revolution, der bestimmende Begriff im zweiten Teil von Lu Xuns Vorlage und aus heutiger Perspektive eines der großen chinesischen Jahrhundertthemen, fand in den Adaptionen der *Wahren Geschichte* ebenso ganz verschiedene Darstellungen. Relativ ausgegrenzt und knapp gehalten bei Chen Mengshao wird sie zum letzten Wort und Kampfspruch bei Xu Xingzhi und Tian Han in den 1930er Jahren. In den 1980er Jahren kommt sie nach längerer Bühnenabwesenheit Ah Qs zusammen mit ihm auf die Bühne zurück, nun als Reflexion über die Vergangenheit. Seit den 1990er Jahren verschwand die Revolution vielfach von den Ah-Q-Bühnen, vermischte sich mit anderen großen Themen wie der Liebe – oder nimmt jene Funktion ein, die ihr Lu Xun in der *Wahren Geschichte* vielleicht auch zugeordnet hat: ein unterhaltsamer Traum, der ähnlich wie andere große Träume in der Geschichte der Literatur und des Theaters von den speziellen Möglichkeiten der Kunst profitiert, Geträumtes und Wahres gleichermaßen und vollkommen ebenbürtig darzustellen.

Literatur

- Bai Xianyong 白先勇. *Mudan ting* 牡丹亭 [*The Peony Pavilion*]. 4 DVD. Zhejiang: Yinxiang, 2004.
- Brown, Carolyn T. 1988. „Lu Xun's Interpretation of Dreams“, in dies. (ed.), *Psycho-Sinology: The Universe of Dreams in Chinese Culture*. (Lanham: University Press of America), 67-79.
- Cen Fan 岑范 (Reg.). 1981. *A Q zhengzhuan* 阿 Q 正傳. Verfilmung von Chen Baichen 1981. 2 VCD. Zhongguo dianying bainian jingdian 中國電影百年經典.
- Chen Baichen 陳白塵. 1963. *Lu Xun zhuan* 魯迅傳. Shanghai: Shanghai wenyi.
- . 1981. „A Q zhengzhuan“ 阿 Q 正傳, in *Zhongguo wenxue zuopin nianbian 1981 huaju juzuo xuan* 中國文學作品年編 1981 話劇劇作選 (Beijing: Zhongguo shehui kexue, 1984), 433–521.
- Chen Mengshao 陳夢詔. 1931. *A Q juben* 阿 Q 劇本. Shanghai: Huatong.
- Chen Yongquan 陳湧泉. 2002. „A Q yu Kong Yiji' de chengyin“ 《阿 Q 與孔乙己》的成因, *Juben* 2002.9, 48–67, 76.

90 Yu Hua 2012, 235.

- Cheng Yanjun 成艷軍. 2009. „*A Q zhengzhuān*“ *gaibian yanjiu* 《阿 Q 正傳》改編研究. Master-Thesis Henan daxue.
- Diao Yinan 刁奕男. 2011. „*A Q tongzhi*: duiyu xiaoshuo *A Q zhengzhuān* de sanci feizhengshi yanchu de pouxi he huigu“ 《阿 Q 同誌》——對於小說《阿 Q 正傳》的三次非正式演出的剖析和回顧, in Meng Jinghui 2011, 170–184.
- Eberstein, Bernd. 1983. *Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Findeisen, Raoul David. 2001. *Lu Xun (1881–1936): Texte, Chronik, Bilder, Dokumente*. Basel: Stroemfeld.
- Foster, Paul B. 2008. *Ab Q Archaeology: Lu Xun, Ab Q, Ab Q Progeny, and the National Character Discourse in Twentieth Century China*, Lanham, MD: Lexington.
- Galik, Marian. 1990. *Interliterary and Intraliterary Aspects of the May Fourth Movement 1919 in China: Proceedings of the international sinological symposium, Smolenice Castle, March 13–17, 1989*. Bratislava: Slovak Academy of Science.
- Ge Tao 葛濤. 2007. *Lu Xun wenhua shi* 魯迅文化史, Beijing: Dongfang.
- Guo Qihong 郭啟宏. 2002. „Lu xi' suixiang“ “魯戲”隨想, *Da wutai* 大舞臺, 2002.2, 52–53.
- Hu Yaobang 胡耀邦. „Lu Xun de jingshen: 1981 nian 9 yue zai Lu Xun dansheng yibai zhounian jinian dahui shang de jianghua“ 魯迅的精神—1981年9月在魯迅誕生一百周年紀念大會上的講話, in „Zhongguo gongchandang xinwen, wenxian ziliao“ 中國共產黨新聞文獻資料, cpc.people.com.cn/GB/4519176.html (18.01.2012).
- Huang Jingang 黃金罡. 2011. „*A Q tongzhi*“ 阿 Q 同誌, in Meng Jinghui 2011, 165–168.
- Iizuka Yutori 飯冢容. 2009. „Zhongguo xiandangdai huaju wutai shang de Lu Xun zuopin“ 中國現當代話劇舞臺上的魯迅作品, *Wenhua yishu yanjiu* 文化藝術研究 2009.5, 65–71.
- Jiang Zemin 江澤民. 2006. *Jiang Zemin wenxuan* 江澤民文選, Beijing: Renmin.
- Jin Hongyu 金宏宇 und Yuan Xiaoping 原小平. 2004. „*A Q zhengzhuān* gaibian shilun“ 《阿 Q 正傳》改編史論, *Lu Xun yanjiu yuekan* 魯迅研究月刊 2004.9, 26–30.
- Kramer, Stefan. 1997. *Geschichte des chinesischen Films*, Stuttgart: Metzler.
- Kubin, Wolfgang. 1990. „Lu Xun's Dreams on the Eve of May Fourth and thereafter“, in Galik 1990, 59–65.
- Lee, Leo Ou-fan [Hg.]. 1985. *Lu Xun and His Legacy*. Berkeley: University of California.
- Liu Zaifu 劉再復. 2001. *Lu Xun lun: jian yu Li Zehou, Lin Gang gongwu Lu Xun* 魯迅論—兼與李澤厚、林崗共悟魯迅. Beijing: Zhongxin.
- Lu Xun [魯迅]. 1922. *Die wahre Geschichte des Herrn Jedermann* [*A Q zhengzhuān* 阿 Q 正傳]. Üs. Florian Reissinger, in Lu Xun 1994, Vol. 1.
- . 1934. „A reply to the editor of The Theatre (14. November 1934)“ [„Da, Xi' Zhoukan bianzhe xin“ 答《戏》周刊编者信], in: Lu Xun 1980, Bd. 4, 137–142.
- . 1980. *Selected Works*. Üs. von Yang Xianyi und Gladys Yang. Peking: Foreign Language.
- . 1981. *Lu Xun quanji* 魯迅全集. 16 Bde. Beijing: Renmin wenxue.
- . 1994. *Werke in sechs Bänden*. Hg. von Wolfgang Kubin. [Bd. 6: *Das trunkene Land. Sämtliche Gedichte. Reminiscenzen*, übers. von Angelika Gu und Wolfgang Kubin]. Zürich: Unionsverlag.
- Lü Ping 呂萍. 2006. „Xushi yu chanshi“ 敘事與闡釋：魯迅小說及其電影改編. Master Thesis Qingdao daxue.
- Mao, Tse-tung [Mao Zedong 毛澤東]. 1968. *Ausgewählte Werke*. 5 Bde. Peking: Verlag für fremdsprachige Literatur.
- Mao, Zedong. 1937. „Über Lu Xun“ [„Lun Lu Xun“ 論魯迅], in Täubner 2004, 322–326.
- . 1949. „Über die neue Demokratie“ [„Xin minzhu zhuyi lun“ 新民主主義論], in Mao 1968, Bd. 2, 434–435.
- Meng Jinghui 孟京輝. 2011. *Xianfeng xiju dang'an* 先鋒戲劇檔案. Beijing: Zuojia.

- Qian Liqun 錢理群. 2003. *Yu Lu Xun xiangyu* 與魯迅相遇, Beijing: Sanlian.
- Santangelo, Paolo. *Il sogno in Cina: L'immaginario collettivo attraverso la narrativa Ming e Qing*. Milano: Cortina Raffaello, 1998.
- Shen Pengnian 沈鵬年. 2011. *Xingyun liushui jiuwang: Dianying Lu Xun zhuan choupai qinli ji* 行雲流水記往: 電影《魯迅傳》籌拍親歷記. Shanghai: Sanlian.
- Stecher, Anna [Anna 安娜]. „Shangyan Lu Xun: Lun xin shiqi yilai de Lu Xun xi“ 上演魯迅: 論新時期以來的魯迅戲 [„Staging Lu Xun: On the Lu Xun Plays of the New Period (1978–2011)“], PhD Diss. Beijing Shifan Daxue, 2012.
- Tang Xianzu [湯顯祖]. 1980. *The Peony Pavilion [Mudan ting 牡丹亭]*. Übers. Cyril Birch. Bloomington: Indiana University.
- Täubner, Thomas. 2004. *Chinas neuer Heiliger: Lu Xun in der Volksrepublik China. Die gesellschaftsführende Funktion von Kunst und Literatur, dargestellt am Beispiel der chinesischen Lu-Xun-Rezeption der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt: Peter Lang.
- Tian Han 田漢. 1981. *A Q zhengzhuan* 阿 Q 正傳. Beijing: Zhongguo xiju.
- Tong Tingmiao 童汀苗. 1997. *Nahan* 吶喊. unveröffentlichte Bühnenfassung. Hangzhou: Zhejiang huajutuan.
- Wang, Hui [Wang Hui]. 2010. „The Voices of Good and Evil: What is Enlightenment? Rereading Lu Xun's ‚Towards a Refutation of the Voices of Evil‘“ [Vortragsmanuskript zur Deutsch-Chinesischen Konferenz „Philosophie und Religion 哲学与宗教“, Freie Universität Berlin, 19.–22. Juli 2010], in philosophie-religion.de/pdf/voices-of-good-and-evil-what-is-enlightenment.pdf (12.06.2012).
- Wang Hui 汪暉. 2011. „A Q shengming zhong de liuge shunjian: Jinian zuowei kaiduan de Xinhai geming“ 阿 Q 生命中的六個瞬間——紀念作為開端的辛亥革命, *Xiandai zhongwen xuekan* 現代中文學刊 2011.3 [online in „Renwen yu shehui“ 人文與社會, wen.org.cn/modules/article/view.article.php/2604 (17.1.2013)].
- Wang Tongkun 王同坤. 2007. „Lun Lu Xun xiaoshuo de gaibian“ 論魯迅小說的改編, *Lu Xun yanjiu yuekan* 魯迅研究月刊 2007.5, 41–45.
- Xu Xingzhi 許幸之. 1981. *A Q zhengzhuan* 阿 Q 正傳. Beijing: Zhongguo xiju.
- Xu Yan 徐妍. 2008. *Xin shiqi yilai Lu Xun xingxiang de chonggou* 新時期以來魯迅形象的重構, Hefei: Anhui jiaoyu.
- Yu Cun 于村 und Wen Xingyu 文興宇 (Reg.). 1981. *A Q zhengzhuan* 阿 Q 正傳. Inszenierung von Chen Baichen 1981. 2 VCD. Zhongguo huaju daxi 中國話劇大系.
- Yu Hua [余華]. 2012. *China in zehn Wörtern*. Üs. Ulrich Kautz. Frankfurt: Fischer, 2012 [chin. Originalausgabe: *Shige cihui li de Zhongguo* 十個詞彙裡的中國. Taipei: Maitian, 2010].
- Yu Jing 余靜. 2009. „A Q zhengzhuan‘ huaju gaibian yanjiu“ 《阿 Q 正傳》話劇改編研究. Master Thesis Shoudu shifan daxue.
- Zhang Lü 張呂. 2010. „Bei yishixingtai huayu ‚gaibian‘ de Lu Xun – zhuisu xin Zhongguo Lu Xun zuopin yingshi xiju gaibian liushi zhou nian“ 被意識形態話語“改編”的魯迅——追溯新中國魯迅作品影視戲劇改編六十年, *Lu Xun yanjiu yuekan* 魯迅研究月刊 2010.11, 16–22.
- Zhang Mengyang 張夢陽. 2007. *Lu Xun xue: zai Zhongguo, zai Dongya* 魯迅學: 在中國, 在東亞. Guangzhou: Guangdong jiaoyu.