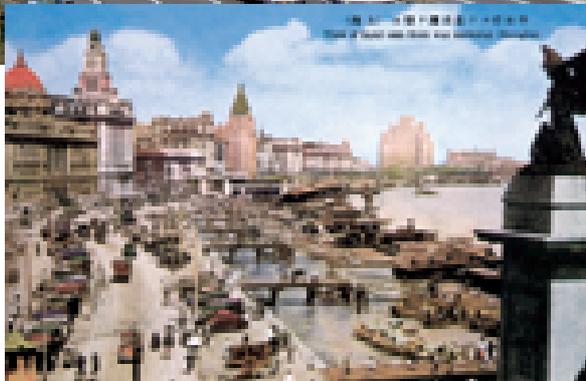


# Mythos Shanghai

Gesichter einer Stadt  
im Spiegel ihrer Geschichte



von  
Natascha  
Gentz



Der »Bund« ist nach wie vor der wichtigste Touristenspot in Shanghai für alle auswärtigen Besucher. Dieser Skyline der Stadt, in der heute über zwölf Millionen Menschen leben, wird aktuell aber schon wieder Konkurrenz gemacht von dem völlig neu erschlossenen Sonderwirtschaftsgebiet Pudong direkt gegenüber des Bunds, wo sich noch mehr Wolkenkratzer türmen und in dem inzwischen die meisten ausländischen Firmen und Unternehmer ansässig sind.

Wo sich heute Shanghais Markenzeichen, der »Bund«, entlang des Huangpu Flusses streckt, war vor der Ankunft der Ausländer noch weites Ödland gelegen. Die seit Ende des 19. Jahrhunderts dort entstehenden imperialen europäischen Gebäude (Bild unten) waren einerseits Signal ihrer Machtstellung, andererseits auch unter der chinesischen Bevölkerung schnell ein beliebter Ausflugsort.

Shanghai boomt – wieder einmal: Denn bereits Mitte des 19. Jahrhunderts stieg die Hafenstadt zum kulturellen, politischen und ökonomischen Zentrum Chinas auf. Von dieser Stadt gingen so entscheidende Impulse für künstlerische, politische und ökonomische Innovationen aus, dass sie zuweilen sogar von der mentalen chinesischen Landkarte gestrichen wurde. Shanghai ist nicht China. Ein Blick auf die Geschichte lohnt sich, um die Entwicklung dieser heute als Metropole der Superlative und Inbegriff der Modernität gepriesenen Stadt verstehen zu können. Auch damals lebte Shanghai von dem unverwechselbaren Zusammenspiel von Chinesen und Ausländern, was ihren kosmopolitischen Charme ausmachte. Wie vermischten sich westliche und chinesische Einflüsse im kulturellen Leben? Was bedeutete dies für die Welt des Theaters, wo traditionelle und moderne, westliche und chinesische Kunstformen aufeinandertrafen? Lassen sich hier die Anfänge einer chinesischen »Moderne« ausmachen?

Der Mythos Shanghai als »Paris des Ostens«, ein Symbol globaler Urbanität verbunden mit Glamour und Dekadenz, Ausschweifung und Ausbeutung gleichermaßen, hat nicht nur überdauert, er wird gerade jetzt wieder tatkräftig und strategisch neu belebt. Shanghai war bis in die 1940er Jahre eine zweiseitige Stadt, deren chinesische Altstadt umgeben war von ausländischen Konzessionsgebieten mit eigener Stadtverwaltung und Jurisdiktion. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts war diese Metropole daher auch zum Inbegriff der halbkolonialen Herrschaft imperialistischer Mächte **1** und zum symbolischen Ort der nationalen Ausbeutung wie auch des politischen Widerstands geworden. Shanghai war die Wiege nationalistischer Boykottbewegungen in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts, später Gründungsstätte der kommunistischen Partei und Zentrum ihrer Untergrundaktivitäten und nicht zuletzt auch Hochburg der Kulturrevolution in den 1960er Jahren.

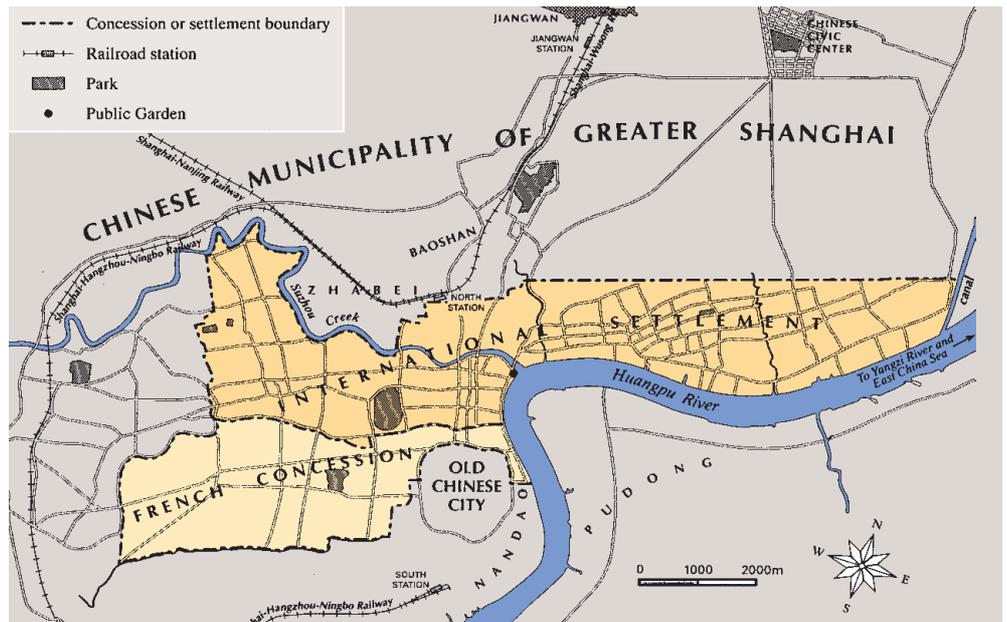
Gleichzeitig war diese Millionenstadt bis zur Gründung der Volksrepublik China 1949 das Finanzzentrum Chinas und Zentrum eines bourgeoisen, kosmopolitischen kulturellen Lebens. Der eher kurzfristige Versuch der Mao-Ära, diesem Mythos Shanghai ein Ende zu bereiten, wurde durch Deng Xiaopings legendäre und imperial anmutende »Reise in den Süden« 1992 revidiert und löste für den neuen »Drachenkopf der ökonomischen Entwicklung« einen Boom städtebaulicher und ökonomischer Aktivitäten aus, der in seiner Dynamik unvergleichlich ist.

Dies blieb auch für wissenschaftliche Forschungsaktivitäten sowohl in China als auch – mit kurzer Verzögerung – in der westlichen Sinologie nicht ohne Folgen: Denn seit Shanghai auf der politischen Landkarte rehabilitiert wurde, fließen nationale Gelder in die Shanghai Akademie der Sozialwissenschaften, um die Stadtgeschichte zu erforschen. Verbunden damit ist auch, dass die Rolle der bisher vornehmlich als Imperialisten wahrgenommenen Ausländer im Entwicklungsprozess der Metropole ideologisch neu bewertet wird. Es ist nun wieder möglich, das vorherrschende marxistische Paradigma einer imperialistischen Kanonenbootpolitik leise zu relativieren.

Mit seinem erneuten Aufstieg zum neuen kulturellen, politischen, aber vor allem ökonomischen Zentrum Chinas scheint Shanghai heute seine Entwicklung aus dem 19. Jahrhundert geradezu zu wiederholen; damals hatte es schon nach wenigen Jahrzehnten dem kolonialen Hongkong die wirtschaftliche und kulturelle Führungsposition abspenstig gemacht. Schon deshalb lohnt sich ein Blick auf die Geschichte der heute als »Inbegriff der Modernität« verstandenen Metropole der Superlativ. Die allgegenwärtige Nostalgie **2** für das »lao shanghai«, das alte Shanghai, bürgt dafür, dass dieser erneute Aufbruch bewusst wahrgenommen und inszeniert wird.

## Das alte Shanghai und die Welt: Wissenswertes neues Wissen

Das alte Shanghai war vor dem Eintreffen der Europäer Mitte des 19. Jahrhundert ein kleines Fischerdorf. Bevölkerungsexplosion und zahlreiche Flüchtlingsbewegungen aus dem Hinterland ließen Shanghai und Hongkong schnell zu den Metropolen des Qing-Reichs anwachsen. Zerstörungen durch Aufstände der Schwertgesellschaft oder die Taiping-Rebellion in Shanghai und seinem Hinterland erforderten, dass kulturelle Institutionen und Bildungseinrichtungen völlig neu ausgebaut werden mussten. Ausländische Unternehmer, Diplomaten und Regierungsangestellte sowie zunehmend prote-



**1** Alter Stadtplan: Shanghai wurde mit der Niederlage im Opiumkrieg 1842 für die Ausländer vertraglich geöffnet. Die ersten Niederlassungen der Briten im Zentrum wurden bald durch Konzessionsgebiete von Franzosen, Amerikanern und Japanern erweitert. Schon um 1900 war die Stadt zu einer Millionenstadt angewachsen und galt aufgrund ihrer städtischen Infrastruktur, Schulen, Museen, Bibliotheken, Krankenhäuser, Luxushotels, Zeitungshäuser, Theater und Filmstudios als die modernste Stadt Chinas. Im Jahre 1943 wurden die Konzessionsgebiete aufgelöst, die dort entstandene Architektur prägt bis heute das hybride Stadtbild der Metropole.

stantische Missionare etablierten in den durch den Opiumkrieg geöffneten Vertragshäfen eine westlich geprägte kulturelle Enklave, die bald mehrheitlich von Chinesen bewohnt war. Die besonderen kulturellen und juristischen Bedingungen sorgten dafür, dass sich ein Umfeld herausbildete, das für hybride kulturelle Experimente prädestiniert war. In dieser Atmosphäre entstanden die ersten modernen Massenmedien, zuerst Tageszeitungen, dann Journale und später Film und Hörfunk. Dort gründeten sich die ersten modernen Schulen und Bildungsinstitutionen sowie Verlage, die die Übersetzung und Verbreitung westlicher, vor allem wissenschaftlicher Werke vorantrieben.

Missionare sowie einige Unternehmer hegten oftmals eine tiefe Bewunderung und einen erheblichen Respekt vor den Errungenschaften der alten chinesischen Kultur, was sie sich in ihren Publikationen ebenso wie in ersten sinologischen Untersuchungen niederschlug. Und da die Missionare meinten, dass die christlich theologischen Inhalte von den Chinesen nur angenommen werden konnten, wenn ihnen das westliche Wissen allgemein als Grundlage bekannt war, waren sie



**2** Werbeplakate für Zigaretten der 1920er und 1930er Jahre erfreuen sich gerade in diesen Tagen wieder großer Beliebtheit und sind in vielen Neuauflagen als Poster, Postkarten oder Stoffdesign in China erhältlich. Während die Damen der Zigarettenwerbung früher als Huren des imperialistischen Kapitalismus und als Zeichen der Ausbeutung verpönt waren, kokettiert man heute im Zeichen von Kommerz mit ihrer Freizügigkeit und Frivolität.

**3** Richard Wilhelm (1873-1930) ist einer der bedeutendsten frühen Sinologen und Übersetzer chinesischer Klassiker im deutschen Raum. Auch die Gründung der Sinologie an der Universität Frankfurt geht auf ihn zurück. Richard Wilhelm studierte in Tübingen evangelische Theologie und ging 1899 als Missionar der Ostasienmission in das damalige deutsche Pachtgebiet Qingdao (Tsingtao) in der chinesischen Provinz Shandong. Von 1922 bis 1924 arbeitete Wilhelm als wissenschaftlicher Mitarbeiter der deutschen Gesandtschaft in China und lehrte an der Peking-Universität als Professor für westliche Philosophie. Richard Wilhelm teilte mit vielen seiner missionarischen Kollegen eine tiefe Bewunderung und Zuneigung für China und setzte sich für einen interkulturellen Austausch auch mit dem zeitgenössischen China ein. Das Verständnis für China zu stärken, war Ziel seiner vielfältigen Übersetzungstätigkeit und auch Hintergrund der Gründung des »China-Instituts«, das wenige Jahre nach seiner Berufung als Honorarprofessor 1924 an die Universität Frankfurt angegliedert wurde.

auch verantwortlich für die ersten akademischen Journale und Übersetzungen wissenschaftlicher Werke ins Chinesische. Überdies wurde das europäische Chinabild im 19. Jahrhundert wesentlich von den zahlreichen Berichten der Missionare geformt. Bis heute zählen Übersetzungen von chinesischen Klassikern, die die Missionare **3** vornahm, zu den »Klassikern« der Sinologie. [siehe »Chinabilder im Wechselspiel der Kulturen«, Seite 12]

Viele der fortschrittlichsten chinesischen Beamten hielten schon früh Kontakt zu Missionaren, Unternehmern und Journalisten verschiedenster Nationalitäten, und manche dieser Ausländer konnten auch im politischen Zentrum einflussreiche Rollen spielen. Diese neuen sozialen Akteure bildeten zudem enge personelle und national gemischte Netzwerke: Journalisten in den Tageszeitungen arbeiteten gleichzeitig als Übersetzer in den Regierungsschulen oder begleiteten Auslandsdelegationen nach Europa. Wissenschaftler kooperierten mit den Missionsverlagen und gründeten schon Mitte der 1870er Jahre das erste öffentliche Museum zusammen mit einer Ausstellungshalle für Messen, die nach dem Modell des Crystal Palace der Londoner Weltausstellung gebaut werden sollte.

So entwickelte sich in den Konzessionsgebieten Shanghais rasch ein kulturell hybrides Leben, das offenbar in seiner transnationalen Struktur nicht so durchgängig negativ wahrgenommen wurde, wie es die spätere Geschichtsschreibung unter dem Stichwort der »kolonialen Unterdrückung« glauben machen will. Zumindest zeugen private Briefwechsel und öffentliche Kommentare von einem durchaus freundschaftlichen und respektvollen Umgang zwischen Missionaren und ihren chinesischen Mitarbeitern. Chinesische Literaten schwärmten auch von den Vorzügen der von den Briten organisierten Stadtverwaltung und forderten zuweilen



auch schon 50 Jahre vor der chinesischen Revolution Mitbestimmung in den ausländischen und damit demokratischen städtischen Parlamenten.

Kulturelle Unterschiede zwischen Westlern und Chinesen, aber auch Neuerungen im urbanen Leben, wie die Nacharbeit, wurden in den neuen Medien – besonders den mit der neuen Lithographietechnik hergestellten Bildzeitungen – immer wieder thematisiert und mit viel Humor behandelt, wie die Geschichte über Verdächtigungen in einer Schneiderei <sup>4</sup> illustrieren mag. Solche Episoden, die kulturelle Missverständnisse aufgreifen, dokumentieren die Bandbreite an gegenseitigen Urteilen und Vorurteilen, an alternativen Interpretationen des Alltags und inzwischen verschütteten Antworten auf die Herausforderung durch die Modernisierung.

### Zwischen Teehaus und Theater: Shanghai by Night

Das kulturell neue Shanghai übernahm nicht allein die westlichen Kulturtechniken, es entstand vielmehr eine ganz eigentümliche Mischung aus indigenen Transformationen und fremden Importen. Dies zeigt ein Blick auf eine der fundamentalsten Transformationen im Shanghaier Leben: das Nachtleben und damit der Aufstieg der Stadt zum internationalen Wahrzeichen der modernen Unterhaltungsindustrie. Diese Umwälzungen fanden vor allem in der Teehaus- und Theaterkultur statt. Doch nicht London und Paris gaben die wichtigsten Impulse, sondern das Theaterzentrum Peking. Denn dort wandelten sich schon im frühen 19. Jahrhundert die Finanzierung und Verwaltung der Truppen, ihre Aufführungspraxis und die Grundstruktur der Truppenzusammensetzungen. Das »Pekinger System« zeichnete sich zunächst dadurch aus, dass feste Ensembles zwischen neun großen Bühnen rotierten und dies



<sup>4</sup> Der Untertext erzählt folgende Geschichte: Ein Besucher aus der Provinz erblickte des Nachts in Hongkong durch ein Fenster voll Schrecken – und Neugier – chinesische Männer, die westlichen Frauen an den Kleidern herumzupften. Am nächsten Tage berichtete er empört seinem Freund, wie sie die Frauen an Rock und Ärmel gefasst hätten. Lachend nahm ihn der Freund bei der Hand und zeigte ihm, was er tatsächlich beobachtet hatte: eine Schneiderei, in der auch nachts gearbeitet wurde.

für Stabilität in den Truppen sorgte. Die Theaterliebhaberin und Kaiserinwitwe Cixi begann jedoch, ab den 1880er Jahren einzelne Schauspieler in ihren Hof einzuladen und damit ein System in Gang zu bringen, das bestimmte Stars in den Ensembles privilegierte. Hinzu kam, dass die Theaterhäuser in Shanghai in ihrer Aufbauphase auf auswärtige Schauspieler angewiesen waren und mit Vorliebe Pekinger Schauspieler einluden. Lukrative Angebote lockten die Stars aus Peking in

## Die neue Frankfurter Sinologie

Die heutige Frankfurter Sinologie versteht sich als moderne Kulturwissenschaft. Die neue perspektivische Ausrichtung ermöglichte die Besetzung der Sinologie-Professur mit Dorothea Wippermann im Oktober 2001 und der Juniorprofessur mit Natasa Gentz im Dezember 2002. Der Umzug in die Räume des Juridicums und die Berufungsmittel erlaubten, Grundausstattung und Infrastruktur deutlich zu verbessern. Damit sind die Grundlagen für eine profunde Ausbildung in der modernen chinesischen Sprache und Literatur vorhanden. Das Selbstverständnis der Sinologie als moderne Kulturwissenschaft bedeutet, dass die traditionellen Methoden der Philologie und Textkritik erweitert werden um die der zeitgenössischen Sprach- und Literaturwissenschaften, Medienkulturwissenschaften und der Kulturanthropologie. In diesem Zusammenhang kommen in der Ausbildung auch geschichtswissenschaftliche, politik- und sozialwissenschaftliche Ansätze zum Tragen. Um den Praxisbezug zu stärken, wurde unter anderem die Vor-

tragsreihe »Sinologie und Beruf« eingerichtet, in der Sinologen in Unternehmen wie der Deutschen Bank, der Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ), Verlagen oder der ARD die Studierenden informieren und beraten. Ein Alumni-Netzwerk soll diese Kontakte weiter fördern.

Dass die Neuausrichtung auf eine moderne, praxisbezogene Sinologie auf Akzeptanz stößt, belegen rasant zunehmende Studierendenzahlen, die trotz neuer Räume und Personalzuwachs kaum mehr zu bewältigen sind. Im Wintersemester 2001 wählten 174 Studierende das Fach Sinologie, im Wintersemester 2003/ 2004 sind bereits 307 in diesem Fach eingeschrieben, das entspricht einer Steigerung von über 70 Prozent.

Die Fachvertreter etablieren neue internationale Forschungskontakte, sei es durch Kooperationsprogramme mit der renommierten Peking Universität (ECCS), Ausrichtung internationaler Konferenzen oder individuelle Forschungsprojekte und Vor-

tragsreisen. Die Sinologie kooperiert mit den anderen Disziplinen der (Süd-)Ostasienwissenschaften und darüber hinaus mit China-Schwerpunkten innerhalb der Rechtswissenschaft und des Instituts für Sozialforschung oder dem Sigmund Freud-Institut. Dass die Sinologie in Frankfurt interdisziplinär ausgerichtet ist und praxisbezogen arbeitet, zeigt sich auch an der in Kooperation mit der Rechtswissenschaft beantragten Einrichtung eines interdisziplinären Ostasienzentrums. Dieses soll ein Forum bilden, in dem China-bezogene Aktivitäten gebündelt, präsentiert und Kooperationen erleichtert werden können. Das Zentrum wird Aufgaben bei der gemeinsamen Außendarstellung der Ostasien-Aktivitäten übernehmen und Ansprechpartner als Vermittler von Ostasien-Kompetenz für Institutionen in Frankfurt und Hessen sein. Für die Mitwirkung im Beirat des Zentrums sollen zudem Persönlichkeiten aus Wirtschaft, Verwaltung und Kultur der Stadt Frankfurt gewonnen werden.

## Chinabilder im Wechselspiel der Kulturen

Das Symposium »Chinaforschung – Chinabilder – Chinabezüge«, das am 8. und 9. Juli 2004 im Rahmen der 90-Jahr-Feier der Universität Frankfurt unter Beteiligung von Forschern aus China, Hongkong, Kanada und anderen Ländern stattfindet, beschäftigt sich mit Chinabildern, die von Missionaren und später Wissenschaftlern geprägt wurden, und deren wechselseitigen Einflüssen in China und im Westen seit dem frühen 20. Jahrhundert bis heute.

Im Mittelpunkt steht eine der einflussreichsten Figuren der deutschen Sinologie, der ehemalige Theologe und Missionar Richard Wilhelm (1873–1930), der ab 1924 an der Frankfurter Universität Chinakunde lehrte und 1925 mit Hilfe einer privaten Stiftung das »China-Institut« gründete, das später als Seminar für Chinaforschung in die Universität integriert wurde. Aus-

gehend von Wilhelms Tätigkeiten, Kontakten und intellektuellen Netzwerken werden China-Bezüge anderer Wissenschaftler der Universität Frankfurt thematisiert: Dazu gehören der Theologe Martin Buber, der Sozialhistoriker Ernst August Wittvogel und der Sozialphilosoph Jürgen Habermas. Das Symposium in Frankfurt wird großzügig gefördert von der Fraport AG.

Fortgesetzt wird es am 10. und 11. Juli in der Evangelischen Akademie Bad Boll, dem Umfeld, in dem Richard Wilhelm sein Berufsleben begann, wo er begraben liegt und wo schon 2002 eine Richard Wilhelm-Konferenz veranstaltet wurde. Begleitend zeigt das Frankfurter Museum für Angewandte Kunst Bücher und Objekte aus den Beständen der sinologischen Bibliothek der Universität Frankfurt und des China-Instituts (Ausstellungseröffnung: 7. Juli).

die großen Vertragshäfen, so wurde das »Peking-System« langsam durch ein nationales Tournee-System abgelöst. Auch der neue stetig wachsende Pressemarkt läutete eine Transformation des Starwesens ein: Kulturelle Aktivitäten in Teehäusern und Theatern verbreiteten sich nun über Anzeigen oder Theaterkritiker besprachen die Aufführungen, lithographische Bilder, später Fotografien, machten Schauspieler und Kurtisanen für den Leser in seinem Privatraum zugänglich, sie wurden als Produkt kommerzialisiert.

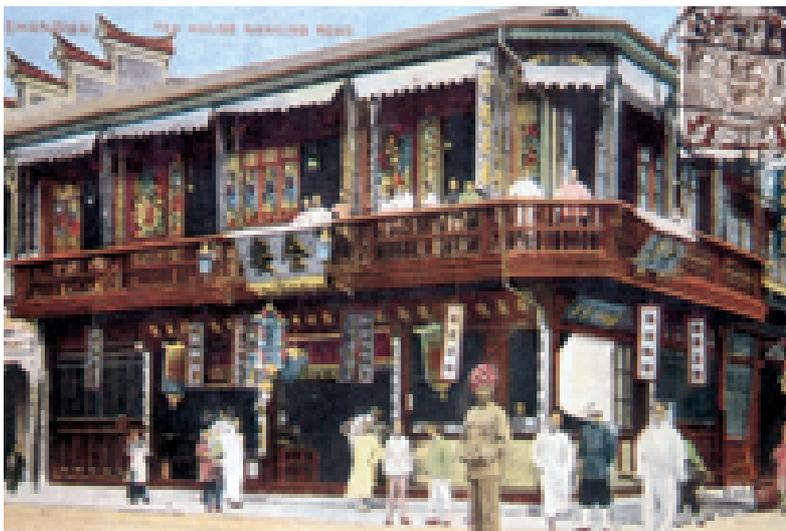
Gleichzeitig wurden die Theaterhäuser nach westlichem Vorbild umgebaut: Auf der Bühne richtete man das Geschehen auf die Zentralperspektive aus, und das Theater war strikt in einen Bühnenraum und einen verdunkelten Zuschauerraum aufgeteilt. Das warf die herkömmliche Zuschauerkultur völlig um, denn bisher war der Theater- und Teehausraum vornehmlich das Zentrum sozialer Aktivitäten gewesen: Dort wurde geredet, getrunken und gelacht. Auch die Möglichkeit der technisch-apparativen Medien, die einmaligen Aufführungen reproduzierbar zu machen, wurde von den Unterhaltungskünstlern schnell genutzt. So ist es kein Zufall, dass der erste chinesische Film von 1905 eine Kampfszene aus einem Theaterstück des damaligen Pekingoperstars Tan Xinpei darstellt, aufgenommen im Freien auf dem Tiananmen Platz in Peking. Dennoch waren die Strategien der Vermarktung und Kommerzialisierung nicht immer erfolgreich, und Kulturschaffende entwickelten auch eigene Abwehrmechanismen, um dem Trend der Kommerzialisierung widerständig zu begegnen. Diese Tendenz setzte sich fort und bekam einen neuen Impuls durch die ideologische Radikalisierung vieler Kulturschaffenden zu Anfang des 20. Jahrhunderts.

Als nun ein Großteil der Intellektuellen die Monarchie ablehnte, das mandschurische Kaiserhaus als Fremdherrscher verdamnte, nahm auch die Ausländerfeindlichkeit zu, die im Boxerkrieg 1900 ihren Höhepunkt fand. Damit verbunden war auch die Neubewertung der eigenen kulturellen Tradition, eine Hierarchisierung der fremden westlichen Kulturen in zivilisierte, präzivilisierte und unzivilisierte und die Suche nach dem rechten Platz in dieser »family of nations«.

### Traditionalismus und Ideologie: Kulturdebatten zur Geburt der Tragödie in China

Japan spielte innerhalb dieser Debatten eine besondere Rolle, da es nach den Meiji-Reformen seine Öffnung zum Westen hin sehr viel schneller und erfolgreicher vollzogen hatte. Viele Impulse gingen von den nach

Die Lithographie des Teehauses zeigt eine Szene aus einem alten Theater: Eine ganze Reihe der Zuschauer war von völlig anderen Dingen absorbiert als von der Vorführung selbst; dass einige Balken die Sicht behinderten, schien nicht zu stören. Im klassischen chinesischen Theater ist der Bühnenraum rund um die Bühne klar aufgeteilt, wobei die Sitzplätze nach sozialen Hierarchien und persönlicher Nähe zu bestimmten Schauspielern verteilt wurden. Das änderte sich in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts in Shanghai. Der Bühnenraum des traditionellen Theaters wurde so verändert, dass er dem europäischen zentralperspektivisch ausgerichteten Raum entsprach, und die Sitzplätze wurden nunmehr nur nach Eintrittspreisen verteilt.



Der Frühlingsweiden-Gesellschaft wird der Verdienst zugesprochen, das moderne Sprechtheater in China verbreitet zu haben. Ihre politische Orientierung hatte große Auswirkungen auf die inhaltliche Ausrichtung des Sprechtheaters in China. Gegründet wurde sie 1905 von Auslandsstudenten in Tokyo, wo auch die ersten Aufführungen stattfanden. Das Bild zeigt einen der Mitbegründer in westlichem Alltagsanzug und in einer japanischen Frauenrolle. Auch in Japan entstanden Ende des 19. Jahrhunderts verschiedene Gruppierungen, um das klassische Theater zu reformieren; sie hatten entscheidenden Einfluss auf die Theatergesellschaft.

China heimgekehrten Auslandsstudenten aus, die in Japan die westliche Kultur, Literatur und Wissenschaft über die japanische Vermittlung (und in japanischer Übersetzung) rezipiert hatten. Auch hier blieb es nicht bei einer einseitigen Rezeption, sondern diese Prozesse durchliefen verschiedenste sprachliche, kulturelle und politische Filterungen und Destillierungen sowohl in Japan als auch in den Metropolen Chinas. So erhielt das moderne Sprechtheater in China sicherlich wesentliche Impulse von der 1904 in Tokyo gegründeten, ersten modernen chinesischen Theatergesellschaft »Frühlingsweide« (»Chunliushu«) **7**, grundlegende Schritte in der Reform und Internationalisierung des chinesischen Theaters sind aber eigentlich in Shanghai, allerdings von weniger bekannten Theatermachern und in Zusammenarbeit mit ausländischen Missionaren, unternommen worden. Dass diese Aktivitäten nicht in die offizielle Theatergeschichtsschreibung eingegangen sind, liegt vor allem daran, dass sie aus der Sicht der chinesischen Geschichtsschreiber politisch nicht korrekt waren. Erst im Zuge dieser Reformen wurde das chinesische Theater erstmals wissenschaftlich behandelt und durch Kategorien und Genres inhaltlich zu definieren versucht. [siehe »Diskurse über eine chinesische Moderne«]

Sogar der Name der angeblich jahrhundertealten traditionellen »Pekingoper« (*jingju*) ist in diesem Zusammenhang zum Beispiel erst in den 1920er Jahren und dann auch noch in Shanghai entstanden, während er in Peking selbst gar nicht verwendet wurde. Diese Kategorisierungen wurden in den Debatten teilweise so weit überspitzt, dass das traditionelle Theater insgesamt als feudal abgewertet und verworfen wurde. Selbstzerfleischende Debatten drehten sich schließlich sogar um die Frage, ob China überhaupt jemals ein Theater gehabt habe. Dies zeigte sich besonders deutlich in den Kontroversen um eine chinesische Tragödie, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden und im Zuge einer einsetzenden grundlegenden Kulturreflexion für nationalistische (kulturalistische) Zwecke funktionalisiert wurden. Auf den ursprünglich europäischen Tragödienbegriff konnte man dabei eigentlich nicht zurückgreifen. Denn in der europäischen Theatergeschichte zeigt schon die Rezeption der griechischen Tragödie in der klassischen Moderne Europas Brechungen, die zu verschiedenen Formen der Anti-Tragödie, Meta-Tragödie, des Tragödien-Kommentars geführt haben. Gerade im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert entstand eine neue Phase des »literary recycling« der attischen Tragödie mit der klassischen Moderne, die von kulturkritischen oder pessimistischen Strömungen beeinflusst war. Die chinesische Diskussion um eine indigene Tragödie war somit keine Nachahmung einer europäischen Debatte, sondern reflektiert eine grundlegendere kulturelle Ausein-



andersetzung mit Phänomenen einer globalen Moderne, die offenbar in China wie Europa ein Bedürfnis nach »Erschütterung« wiedererweckt hat.

Bis heute finden sich demnach widersprüchliche Aussagen darüber, ob das chinesische Theater die Tragödie überhaupt kannte oder ob nicht die Tragödie der Ursprung des chinesischen Theaters schlechthin sei, wobei

### Diskurse über eine chinesische Moderne

Wie vielfältig der kulturelle Austausch mit dem Westen im 19. und frühen 20. Jahrhundert war, ist zum großen Teil unbekannt und unerforscht. Dies liegt im Wesentlichen daran, dass eine exklusive chinesische Historiographie der kulturellen Erneuerungsbewegung des 4. Mai um 1920 diese vorläufigen Diskurse um eine chinesische Moderne als »feudal« oder rückständig abgewertet hat, um ihre eigenen Errungenschaften als »neu« zu etablieren und kulturelle Hegemonie zu erlangen. Und diese Geschichtsschreibung blieb auch im westlichen akademischen Diskurs bis in die letzten Jahrzehnte wirkungsmächtig. Im Bereich der Literatur wurde die Entdeckung dieses Phänomens kürzlich unter dem Stichwort »Burden of May Fourth« unter der Führung von Prof. Dr. Milena Dolezelova beschrieben und analysiert. Die »archäologische«

Ausgrabung der verschütteten literarischen und kulturellen Aktivitäten im 19. Jahrhundert und ihre Einbettung in transnationale kulturelle Netzwerke sind zentrales Thema der im Rahmen der Juniorprofessur etablierten Nachwuchsgruppe »Transnationale Dimensionen kultureller Produktion in China«. An der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten internationalen Konferenz »Cultural Migrations in Late Qing and Early Republican China«, die vom 22. bis 24. August ebenfalls in Frankfurt veranstaltet wird, nehmen führende Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Europa, den USA und China teil. Prof. Dr. Dusan Andrs aus Prag, Schüler und Nachfolger von Milena Dolezelova, wird zudem im kommenden Wintersemester als Hertie-Gastprofessor die Arbeit der Nachwuchsgruppe unterstützen und bereichern.

alle Diskussionsteilnehmer auf die Gründerväter der Debatte zu Anfang des Jahrhunderts zurückgreifen, sei es auf den prominenten 4.Mai-Literaten Hu Shi, um das Fehlen der Tragödie als kulturellen Mangel zu konstatieren, oder den frühesten modernen Theaterforscher Wang Guowei.

Unbestritten ist trotz aller Debatten, dass gerade in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts tragische

Formen die chinesischen Bühnen dominierten und auch im Filmmedium tragische Rollen Stars wie die »chinesische Greta Garbo« Ruan Lingyu  berühmt machten. Und es lässt sich auch zeigen, dass man sich als Theatermacher gar nicht so kategorisch für ein modernes europäisches oder traditionelles indigenes, ein fortschrittliches oder rückständiges, ein neues oder altes Theater entschieden hatte, wie es die Geschichtsschreiber glauben machen wollen. Kultur- und Theatermacher mischten gleichzeitig in den verschiedensten Produktionen und Genres mit, wofür Wang Youyou mit seinen Inszenierungen an der Neuen Bühne aus den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts als einer der aktivsten und wenigsten bekannten Theaterreformer beispielhaft dienen kann: Auf dieser ersten westlichen, 1907 aus Japan importierten Bühne ließ er traditionelle chinesische Theaterstücke mit französischen Texteinlagen begleitet von amerikanischen Schlagern auf dem Piano in antikisierenden chinesischen Kostümen spielen, wobei als Zwischenspiele Kurzfilme aus Europa präsentiert wurden. Einem solchen synkretistischen Zusammenspiel der Kulturen war jedoch nur eine kurze Lebenszeit beschert, da es zu stark den neuen ideologischen Prinzipien des revolutionären Realismus zuwiderlief.

Wie überall bringt auch in Shanghai die Modernisierung Risse, Abrisse und eine nostalgische Sehnsucht nach der Vergangenheit mit sich. Im neuen Shanghai des 21. Jahrhunderts wird eine Wiederbelebung auf verschiedene Weise versucht. Wie mir der bekannteste Shanghaier Bühnenautor Sha Yexin letzten März in einem Interview berichtete, war sein Versuch, ein altes Shanghaier Teehaus einzurichten, in dem bei Tee und Wein Lesungen vergessener Werke im alten Stile stattfanden, schnell gescheitert. Dieses Unternehmen konnte sich in der kommerziell orientierten Stadt finanziell nicht lange über Wasser halten. Aber auch die Stadtregierung versucht, die nostalgischen Wünsche der Bevölkerung zu bedienen und das alte Shanghai durch ein besonderes Stadtviertel ins kulturelle Gedächtnis zurückzurufen: im Xintiandi, dem nach alten Vorbildern rekonstruierten Straßenzug »Neue Welt«. Doch was das hier nachgespielte Shanghaier Nachtleben der alten Zeit für die neuen Schönen und Reichen zu bieten hat, ist – wie zu erwarten – vor allem viel Sentimentalität und Plastik. ◆



 Die »chinesische Greta Garbo«: Ruan Lingyu ist die bekannteste Darstellerin des chinesischen Stummfilms der frühen 1930er Jahre, in dem »gefallene Frauen« in tragischen Verkettungen ein ständig wiederkehrendes Thema sind. »Die Göttin«, in der sie die Hauptrolle spielt, wird in der internationalen Filmgeschichte als ein Werk von universaler Bedeutung gepriesen. Ruan Lingyu symbolisiert die Tragik Chinas im Umbruch von Tradition und Moderne auch in ganz realer Weise: Weil sie nicht ertragen konnte, wie ihr wechselhaftes Privatleben von der Presse öffentlich verurteilt wurde, verübte sie schon nach wenigen Jahren öffentlichen Erfolgs im Jahre 1934 Selbstmord.

## Die Autorin

**Natascha Gentz**, 37, studierte Sinologie, Japanologie und Politische Wissenschaften in Erlangen und Heidelberg und während ihrer Auslandsaufenthalte in Shanghai, Peking, Hongkong und Tokyo. Ihre Magisterarbeit schrieb sie über das zeitgenössische chinesische historische Drama (1994). 1998 promovierte sie in Heidelberg über die Entstehungsgeschichte des chinesischen Journalismus und den Wandel sozialer Kommunikation im 19. Jahrhundert als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Schwerpunktprogramm der Deutschen Forschungsgemeinschaft »Transformation der europäischen Expansion«. Von 1999 bis 2000 arbeitete sie in Göttingen als wissenschaftliche Mitarbeiterin in einem VolkswagenStiftungs-Projekt zu transnationalem Wissenstransfer und der damit verbundenen Entstehung einer modernen chinesischen Terminologie. Bevor sie im Dezember 2002 als Juniorprofessorin der Sinologie an die Universität Frankfurt kam, war sie



auf einer von ihr selbst eingeworbenen Forschungsstelle der Deutschen Forschungsgemeinschaft in einem Projekt zur »Geburt der Tragödie in China« in Göttingen tätig und untersuchte die Veränderungen des chinesischen Theaters zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Bereich der entstehenden Theaterwissenschaft, Bühnenpraxis und Texte. Entsprechend dieser Interessensgebiete richtete sie eine Nachwuchsgruppe »Transnationale Dimensionen kultureller Produktion in China (1860–1949)« ein, in der die Bedingungen der Entstehung einer modernen chinesischen Literatur- und Theaterwissenschaft im transnationalen Kontext untersucht und die internationalen Reiserouten literarischer Konzepte und Genres verfolgt werden.