



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel- Musiktheater

- Entstehung und Entwicklung –,

Verfasserin

Yan Wang

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Danksagung	6
Einleitung	8
Erster Teil	
1.1 Überblick über das Longdong-Daoqing-Schattenspiel.....	12
1.1.1 Herkunft der Bezeichnung Longdong-Daoqing-Schattenspiel.....	12
1.1.2 Geografische Lage des Kreises Huan.....	12
1.1.3 Formen und Inhalt des Longdong-Daoqing-Schattenspiels.....	14
1.2 Die Figuren des Longdong-Daoqing-Schattenspiels, ihre Herstellung und Symbolik.....	15
1.2.1 Herstellungstechnik.....	16
1.2.2 Aufbau der Figuren.....	17
1.2.3 Charakterzüge.....	18
1.3 Die Aufführungsform auf der Bühne des Longdong-Daoqing.....	19
1.3.1 Die flache Bühne des Longdong-Daoqing-Schattenspiels.....	19
1.3.2 Arrangement für zivile und militärische Szenen des Longdong-Daoqing-Schattenspiels.....	19
1.3.3 Aufgaben des Hauptdarstellers und seine Bedeutung.....	21
1.3.4 Die Bedeutung des Aufführungsortes für das Longdong-Daoqing-Schattenspiel	22
1.4 Wert und Bedeutung des Longdong-Daoqing-Schattenspiels.....	23
1.4.1 Anthropologie, Völkerkunde und Volkskunde.....	23
1.4.2 Der künstlerische Wert.....	24
1.4.2.1 Verkörperungen der besonderen Werte der chinesischen nationalen Musik und der Musik des Taoismus.....	24
1.4.2.2 Die Bedeutung der Volksmalerei und des Kunsthandwerks für das Schattenspiel.....	24
1.4.2.3 Die Bedeutung der Volksliteratur.....	25
1.4.3 Die historische Bedeutung der Tradition für die chinesische Kultur.....	25

1.4.4 Eine lokale Besonderheit von großem Wert für die chinesische Nationalkultur.....	26
1.5 Besonderer Stil des Longdong-Daoqing-Schattenspiels.....	26
1.5.1 Gesangsstil des Longdong-Daoqing-Schattenspiels.....	26
1.5.2 Die Verwendung des Ma-Huang im Daoqing-Schattenspiel.....	26
1.5.3 Das Orchester des Daoqing-Schattenspiels.....	27
1.5.4 Die Bühne des Daoqing-Schattenspiels.....	28

Zweiter Teil: Das Daoqing

2.1 Der Taoismus.....	29
2.1.1 Die Bedeutung des Taoismus für das Daoqing.....	29
2.1.2 Die Begründer und Philosophen des Taoismus.....	30
2.1.2.1 Lao Zi	30
2.1.2.2 Zhang Dao Ling	31
2.1.3 Grundzüge und wichtige Quellen der taoistischen Lehre	32
2.1.3.1 Die Verehrung der Natur.....	32
2.1.3.2 Die Verehrung der Götter.....	32
2.1.4 Zwei Berufsbilder im Taoismus.....	34
2.1.4.1 Wu Zhu	34
2.1.4.2 Die Alchemisten.....	35
2.2 Entstehung und Entwicklungsphasen des Daoqing.....	37
2.2.1 Historischer Hintergrund: Das Verhältnis von Buddhismus und Taoismus.....	37
2.2.2 Die drei Entwicklungsphasen des Daoqing.....	37
2.2.2.1 Die embryonale Phase des Daoqing (Han-Tang-Dynastie)	38
2.2.2.1.1 Zwei Daoqing-Arten.....	39
a. Das Fa Qu-Daoqing.....	40
b. Das Su Qu-Daoqing	41
2.2.2.2 Der Entwicklungsprozess des Daoqing während der Song- und der Yuan-Dynastie..	42
2.2.2.3 Die reife Zeit des Daoqing (Ming- und Qing-Dynastie).....	45
2.3 Die Entwicklungsphasen des Su Qu-Daoqing.....	47
2.3.1 Erste Phase.....	47

2.3.2 Zweite Phase.....	48
2.3.3 Dritte Phase.....	48
2.4 Die Bedeutung der Berufskünstler für den Fortbestand des Daoqing.....	49
Fazit	50

Dritter Teil: Das Schattenspiel

3.1 Die Quellen des Schattenspiels.....	52
3.1.1 Volkssagen.....	53
3.1.2 Dokumente und Materialien.....	55
3.2 Die Entwicklung des Schattenspiels.....	57
3.2.1 Die Entstehung in der Han-Dynastie: Die Bildung der Requisiten des Schattenspiels...58	
3.2.2 Weiterentwicklung des Schattenspiels in der Tang-Dynastie: Aufführungsinhalt.....	59
3.2.3 Die Entwicklung in der Song-Dynastie: Aufführungsort und Publikum.....	60
3.2.4 Die Verbreitung in den Yuan-, Ming- und Qing-Dynastien.....	63

Vierter Teil: Über die Entstehung und Entwicklung des Longdong-Daoqing-Schattenspiels

4.1 Zeitliche und räumliche Rahmenbedingungen.....	67
4.1.1 Das Daoqing.....	67
4.1.2 Das Longdong-Schattenspiel.....	68
4.1.3 Die Bedeutung des Xinglong-Bergs.....	69
4.1.3.1 Entstehung und Blütezeit des taoistischen Tempels auf dem Xinglong-Berg.....	70
4.1.4 Das Musiktheater in der Gesellschaft.....	71
4.2 Die geografische Heimat des Longdong-Daoqing-Schattenspiels.....	73
4.2.1 Geografische Hindernisse als Chance.....	73
4.2.2 Die idealen mobilen und einfachen Aufführungsbedingungen	73
4.3 Das Daoqing und das Schattenspiel als Bestandteile der bäuerlichen Kultur.....	75
4.3.1 Das Daoqing.....	75

4.3.2 Das Schattenspiel.....	75
4.3.3 Longdong als Symbol der bäuerlichen Kultur.....	76
4.3.4 Die Auswirkungen der Agrarkultur in Longdong.....	77
4.4 Die Dramatik der Daoqing-Musik: Eine günstige Voraussetzung für die Verschmelzung mit dem Schattenspiel.....	80
4.5 Xie Chang Chun: Ein großer Meister des Daoqing-Schattenspiels aus dem Kreis Huan...82	
4.5.1 Biografie.....	82
4.5.2 Die Verdienste Xie Chang Chuns um das Musiktheater.....	83
4.6 Ziele und Nutzen des Longdong-Daoqing-Schattenspiels.....	84
4.6.1 Das Daoqing-Schattenspiel-Musiktheater als Ausdruck der Hoffnung und Ehrfurcht...86	
Zusammenfassung.....	89
Anhang.....	91
Chinesische Zeittafel.....	92
Bilder.....	93
Literatur.....	102
Lebenslauf/Zusammenfassung.....	109

Vorwort und Danksagung

Wien ist wegen der Musik weltweit bekannt. Als Kind sah ich einmal im Fernsehen ein Konzert im Wiener Musikverein. Man zeigte dabei auch schöne Landschaftsbilder aus Österreich. Das beeindruckte mich sehr.

Nach vielen Jahren bekam ich die Chance, nach Wien zu kommen, um hier an der berühmten Universität zu studieren.

Ich habe diese Stadt (und dieses Land) kennen und lieben gelernt, auch wenn sehr oft mein chinesischer Magen starke Sehnsucht nach der Küche meiner Heimat verspürte.

Ich stamme aus einer kleinen Stadt (2 Mio. Einwohner) im Nordwesten Chinas, die kulturell von großer Bedeutung ist: Man findet dort die Ursprünge des Longdong-Daoqing-Schattenspiel-Musiktheaters.

Und da ich mich immer gefragt hatte, was ich für meine Heimat tun könnte, erschien mir dieses Thema sehr geeignet, um die Verbindung zwischen der Kulturstadt Wien und meinem Geburtsort herzustellen. So kann ich mit der hier erlernten „europäischen Methode“ über ein chinesisches Thema aus meiner Region schreiben.

An dieser Stelle möchte ich meinen besonderen Dank an meine Eltern aussprechen. Sie haben meine Entscheidung akzeptiert, nach Europa zu gehen, und mich mit großer Opferbereitschaft in all diesen Jahren unterstützt. Mein Dank gilt auch den zahlreichen Verwandten meiner großen Familie für all ihre Liebe und moralische Unterstützung.

Ich danke auch allen Uni-KollegInnen, die mir zu Beginn des Studiums geholfen haben, mich in der neuen und ungewohnten Welt der Universität Wien zurechtzufinden.

Ich danke ebenso Herrn Mag. Ossiri Richard Gnaore, der mich bei der Abfassung der Diplomarbeit sprachlich begleitet hat. Er hat sehr viel Zeit investiert und mit viel Geduld gewisse Punkte hinterfragt und neue Ideen eingebracht.

Mein ganz besonderer Dank gilt Frau Prof. Regine Allgayer-Kaufmann. Die allererste Vorlesung, die ich bei ihr besuchte, weckte den Wunsch in mir, sie später als Betreuerin für

meine Diplomarbeit zu gewinnen. Sie hat mich mit viel Engagement und Verständnis betreut. Ihre Gelassenheit und Freundlichkeit haben mir die Arbeit sehr erleichtert.

Wien, 2010

Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit einer speziellen Form des chinesischen Theaters, dem Longdong-Daoqing-Schattenspiel-Musiktheater, das mich schon seit langer Zeit begeistert und den Wunsch in mir geweckt hat, mich näher damit auseinanderzusetzen. Die Gliederung der Arbeit sieht folgendermaßen aus:

Im ersten Teil findet sich eine übersichtliche Darstellung des Longdong-Daoqing-Schattenspiels. Dabei wird auf die Besonderheit der Bühne und der Aufführungsmethode des Longdong-Daoqing-Schattenspiels, die Besonderheit der Daoqing-Musik und der Singmethode, die Besonderheit der Schattenfiguren und Gestalten sowie der Gesichtsmaskentypen eingegangen. Auch der künstlerische Wert und die unterschiedlichen Stile des Longdong-Daoqing-Schattenspiels werden hervorgehoben.

Der zweite und der dritte Teil der Diplomarbeit behandelt jeweils den Ursprung und die Entwicklung des Daoqing und des Schattenspiels. In chronologischer Reihenfolge sollen die wichtigsten Stationen der Entwicklung vom Anfangsstadium bis zum gegenwärtigen Stand und Reifegrad der beiden künstlerischen Formen dargestellt werden.

Der vierte Teil erklärt, auf welche Weise sich das Schattenspiel mit dem Daoqing verbunden hat und wie sich aus dieser Synthese eine eigenständige Form, nämlich das Longdong-Daoqing-Schattenspiel entwickelt hat.

Die Arbeit verfolgt das Ziel, durch Analyse und Interpretation der Literatur die Entstehung und Entwicklung des Longdong-Daoqing-Schattenspiels zu erforschen. Des Weiteren wird versucht, die ursprüngliche Agrarkultur und die aus ihr resultierenden Vorstellungen von Religion, Hexerei und anderen volkstümlichen Gebräuchen zu untersuchen und darzulegen, wie und warum die verschiedenen künstlerischen Formen sich solchermaßen zusammengefügt haben.

Das Daoqing-Schattenspiel aus der Gemeinde Huan wird auch Longdong-Daoqing-Schattenspiel genannt und stellt das Ergebnis der Verbindung zwischen dem Schattenspiel und dem Daoqing dar. Besondere Popularität genießt es im östlichen Teil der Provinz Gansu, in der Gemeinde Huan und in deren Umgebung. Die Theaterform zeichnet sich durch die

charakteristischen Gesänge der Daoqing-Musik sowie die vorzügliche Produktion und Aufführung der Schattenfiguren aus.

Zum Forschungsgegenstand wurde das Daoqing-Schattenspiel im Kreis Huan ab der Mitte der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts. Damals propagierten Literatur- und Kunstschaffende verstärkt den Geist Mao Zedongs¹, wie er in seiner Rede “Ansprache über Literatur und Kunst in Yan’An” 《在延安文艺座谈会上的讲话》 zum Ausdruck kam.

Im Jahre 1953 wurden alle verfügbaren Quellen über die Longdong-Daoqing-Musik von der Musikabteilung des Kulturministeriums der Provinz Gansu erstmals zusammengestellt, gedruckt und unter dem Namen “Das Longdong-Daoqing” 《陇东道情》 veröffentlicht.

Ende der 50er Jahre des letzten Jahrhunderts entstand die Long-Oper als Folge der Bemühungen der Regierung und des Kulturministeriums der Provinz Gansu. Die Long-Oper hat sich als örtliche Kunstform aus dem Longdong-Daoqing-Schattenspiel entwickelt.

In den 80er Jahren wurden zwei Werke, und zwar “Die Longdong-Daoqing-Musik” 《陇东道情音乐》 und “Die simple Erklärung der Longdong-Daoqing-Musik” 《陇东音乐浅释》 herausgegeben, die sich mit der Erforschung der Musik der Long-Oper beschäftigten.

Seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts sinkt allerdings das Publikumsinteresse an der Volkskunst, was zu einem allmählichen Niedergang der eben vorgestellten Kunstart führte. Kunst- und Kulturforscher wollten dem entgegenwirken, indem sie ihr Augenmerk verstärkt auf das Longdong-Daoqing-Schattenspiel richteten, in der Hoffnung, nicht nur seinem Weg in die Bedeutungslosigkeit Einhalt zu gebieten, sondern das Longdong-Daoqing weiterzuentwickeln und zu verbreiten.

Im Jahre 1987 organisierte die „Volksschattenkunst-Gruppe Gansu, China“ eine Tournee durch 13 italienische Städte. Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel wird seither dort als „aus dem Orient kommende Zauberkunst“ hochgelobt.

Zu Beginn dieses Jahrhunderts wurde das Longdong-Daoqing aufgrund der Vollständigkeit und Originalität seiner Beschaffenheit hinsichtlich Aussehen und Aufführungsform in die

¹ Mao Zedong (26. Dezember 1893 – 9. September 1976): War als Vorsitzender der Kommunistischen Partei Chinas (1943–1976), als Vorsitzender der Zentralen Volksregierung (1949–1954) sowie als Staatspräsident der Volksrepublik China (1954–1959) der führende Politiker der Volksrepublik China im 20. Jahrhundert.
<http://zh.wikipedia.org/zh/%E6%AF%9B%E6%B3%BD%E4%B8%9C>

Liste zum Schutz des “immateriellen Kulturerbe Chinas” (中国民间非物质文化遗产保护名录) aufgenommen.

Im Jahr 2002 wurde der Huan-Gemeinde von der Organisation für chinesische Volkskunde die Auszeichnung “Heimat des chinesischen Schattenspiels” (中国皮影之乡) verliehen. Im Anschluss daran fand „Das erste Schattenspiel-Kunstfest im Kreis Huan“ statt.

2006 erschienen, herausgegeben vom Parteikomitee und der Regierung des Kreises Huan, zwei Literaturwerke: “Das Schattenspiel der Gemeinde Huan” 《环县道情皮影》 und “Die Geschichte des Daoqing-Schattenspiels in der Gemeinde Huan” 《环县道情皮影志》.

Gleichzeitig begannen zahlreiche Kulturschaffende und Wissenschaftler damit, verschiedene Blickwinkel des Schattenspiels in der Gemeinde Huan zu analysieren und zu erforschen. Die Untersuchungen zielen mehrheitlich auf die folgenden drei Bereiche ab:

- 1) Geschichte des Longdong-Daoqing-Schattenspiels.
- 2) Eigentliche Kunstform des Longdong-Daoqing-Schattenspiels.
- 3) Die Forschung über das Longdong-Daoqing-Schattenspiel aus Sicht der Anthropologie, der Kulturwissenschaft, der Volkskunde, der Musikwissenschaft usw.

Ich werde mich in der vorliegenden Arbeit in erster Linie auf die Geschichte des Longdong-Daoqing-Schattenspiels konzentrieren, wobei im Rahmen der Geschichtsforschung die folgende Einteilung vorgenommen wird:

- 1) Entstehung und Entwicklungsforschung.
- 2) Überlieferte Legenden, die den Entwicklungsprozess des Longdong-Daoqing-Schattenspiels aufzeigen.

Diese Diplomarbeit streicht den ersten Punkt, nämlich die Erforschung der Entstehung und Entwicklung des Longdong-Daoqing-Schattenspiels besonders heraus.

Im Zuge meiner Untersuchungen habe ich eine große Anzahl von Unterlagen, Dokumenten und Materialien über das Longdong-Daoqing-Schattenspiel gesichtet. Soweit vorhanden, wurden die Quellen einer kritischen Bewertung unterzogen. Zu vermerken ist, dass es bisher

noch keine einzige Publikation gibt, die sich explizit dem Thema dieser Diplomarbeit gewidmet hat.

Die Entstehung und Entwicklung des Longdong-Daoqing-Schattenspiels erklärt man meist mit der besonderen geografischen Lage und der festen kulturellen Grundlage, die einen idealen Nährboden für das “Daoqing-Schattenspiel im Kreis Huan” – die nationale Volkskunst – boten (特殊的地理位置和深厚的文化底蕴，孕育诞生了“环县道情皮影”这一民族民间艺术).

Die zentrale Frage dieser Diplomarbeit lautet daher auch: „Warum und auf welche Weise haben sich das Daoqing und das Schattenspiel in der Gegend Longdong verbunden?“

Erster Teil

1.1 Überblick über das Longdong-Daoqing-Schattenspiel

1.1.1 Herkunft der Bezeichnung Longdong-Daoqing-Schattenspiel

Da der Kreis Huan in der Region Longdong liegt, wird das Daoqing-Schattenspiel aus dieser Gegend auch Longdong-Daoqing-Schattenspiel genannt. Der Schatten im Schattenspiel wird durch Lampenlicht hervorgerufen, das die aus Rindsleder geschnittenen Figuren (Menschen, Tiere, Landschaften usw.) beleuchtet und deren Umrisse auf das aufgehängte weiße Papier oder weiße Tuch projiziert. Durch die Führung des Schattenschauspielers entstehen bewegte oder unbewegte Bilder, welche das Gefühl vermitteln, in einem Film zu sitzen.

Das einfache Volk bezeichnet dieses Schattenspiel als „Rindsleder-Lampen-Schatten“ oder „Altes Daoqing“. Dieses erfreut sich besonders im Kreis Huan, im östlichen Teil der Provinz Gansu, großer Beliebtheit und stellt eine Verbindung zwischen dem nördlichen Stil des Daoqing-Gesangs und dem Schattenspiel dar. Der örtliche Dialekt und der Akzent des Kreises Huan beeinflussen die Melodien des Gesangs. So entsteht ein volkstümliches Musiktheater mit starkem Heimatbezug, das von den Einheimischen sehr geschätzt wird. Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel blickt auf eine über 300 Jahre alte Geschichte zurück und verfügt heute über 47 aktive Aufführungsgruppen. Es ist das kulturelle Symbol des Kreises Huan und des Nordwestens von China.

Die örtliche Opernart der Provinz Gansu, die Long-Oper, ist aus dem Longdong-Daoqing-Schattenspiel hervorgegangen. Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel wird als eine der ersten zehn Einrichtungen „des Chinesischen Nationalen Volkstümlichen Kulturschutzprojekts“ geführt.

1.1.2 Geografische Lage des Kreises Huan

Der Kreis Huan liegt im Osten der Provinz Gansu. Im Norden grenzt er an den Kreis Yanchi des autonomen Gebiets Ningxia der Hui-Nationalität, im Süden verbindet er die Kreise Qingcheng und Zhengyuan der Provinz Gansu. Im Westen verknüpft er die Stadt Guyuan mit dem Kreis Tongxin des autonomen Gebiets Ningxia der Hui-Nationalität. Im Osten stößt er an den Kreis Huachi der Provinz Gansu und den Kreis Dingbian der Provinz Shanxi.

Die Entfernung zwischen dem Osten und dem Westen beträgt ca. 124 km, die zwischen dem

Norden und dem Süden ca. 127 km. Der Kreis Huan erstreckt sich über eine Fläche von 9236 km² und hat 340.000 Einwohner. Er befindet sich im hügeligen, felsigen Grabenland am Rande der Muus-Wüste², seine Landschaft wird von hohen Bergen und tiefen Tälern geprägt.

Die Topografie ist äußerst vielfältig. Es gibt Berge, Ebenen, Bergkämme und Bergschluchten mit kontinentalem Trockenklima. Dürre, Hagel, Stürme, Frostschäden und Insektenbefall sind Heimsuchungen, unter denen die Bevölkerung zu leiden hat. Als schlimmste unter ihnen ist die Dürre anzusehen. Die Durchschnittsniederschlagsmenge beträgt weniger als 400 Millimeter pro Jahr und verringert sich vom Süden zum Norden hin. Der Kreis Huan ist einer von 41 armen, hilfsbedürftigen Kreisen und einer von 20 von Dürre geplagten Kreisen der Provinz Gansu.



Abb. Karte: Kreis Huan (roter Punkt) im Longdong.

Quelle:

<http://image.baidu.com/i?ct=503316480&z=0&tn=baiduimagedetail&word=%C7%EC%D1%F4%B5%D8%CD%BC&in=15574&cl=2&lm=1&pn=0&rn=1&di=42820915413&ln=1&fr=&ic=0&s=0&se=1&sme=0&tab=&width=&height=&face=0&fb=0>

² Muus-Wüste oder Muus-Shamo: Eine Wüste im Zentrum der Ordos-Plateaus im Norden der Provinz Shanxi und im Süden des Stadtgebietes Ordos der Inneren Mongolei.

1.1.3 Formen und Inhalt des Longdong-Daoqing-Schattenspiels

Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel ist aus dem Yao-Dong³ (窑洞) hervorgegangen. Dabei handelt es sich um ein Familientheater, ein „Kangtou“-Theater⁴ (炕头戏), ein Puppentheater. Eine Schattenspielgruppe besteht normalerweise aus fünf oder sechs Personen: einem „Qian-Tai“⁵ (前台), einem Trommler, einem oder zwei Streichern, einem Bläser und einem „Hou-Tai“⁶ (后台).

Der „Qian-Tai“ wird auch „Cheng-Qiang-Shou“⁷ (撑签手) genannt. Er bewegt seine Finger, führt geschickt die Stangen, die am Körper der Schattenspielfiguren befestigt sind und erzeugt verschiedene Bewegungen (siehe Anhang S. 95). Der „Qian-Tai“ führt nicht nur die Schattenspielfiguren, er muss auch singen und/oder sprechen und bewältigt dabei ganz allein alle Sprech- und Singaufgaben sämtlicher Rollen des Repertoires.

Dies ist die typische Aufführungsform des Longdong-Daoqing. Aufgrund der Verschmelzung des Daoqing mit dem Schattenspiel hat das Daoqing in der Gegend Longdong diese besondere Gestalt angenommen und sich dabei zu einer eigenen Form des Longdong-Daoqing entwickelt.

Die Musik des Longdong-Daoqing ist klangvoll, voller Leidenschaft, sie hat graziöse Melodien mit beschwingtem Rhythmus, fließendem Gesang voller Emotionen. Die Kunstfertigkeit des „Tiao Xian“ – die Bewegung der Schattenspielfiguren durch den Hauptdarsteller – ist von ästhetischem Reiz, natürlich und zauberhaft anmutig. Dadurch wirken die Schattenspielfiguren lebensecht.

³ Wohn- bzw. Vorrathshöhlen sind eine eigentümliche Wohnform der Bevölkerung auf der Löss-Hochebene. Diese Höhlen werden in den Bergen gebaut. Seit Generationen hat die Bevölkerung die Gewohnheit, diese Höhlen zu besiedeln. Sie sind schön und langlebig, lärmdicht, kühl im Sommer und warm im Winter. Außerdem haben sie den Vorteil, dass das kostbare Flachland der Landwirtschaft vorbehalten bleibt bzw. die Vegetation geschützt wird. Für das Vieh und das landwirtschaftliche Gerät gibt es eigene Yao-Dao. (siehe Anhang S. 99)

⁴ Kang: Eine Konstruktion aus Erde, die von unten beheizt werden kann. Sie dient als Bett für bis zu zehn Personen und auch als Essplatz. Kang ist nur in Nordchina zu finden. Wird das Daoqing-Schattenspiel im Yao-Dong aufgeführt, sitzen Zuschauer am „Bettrand“, daher die Bezeichnung „Kangtou-Theater“.

⁵ Hauptdarsteller und Anführer.

⁶ Eine Art Koordinator, Organisator oder Ersatz für den Spieler eines Instruments.

⁷ Der Hauptdarsteller bewegt die Schattenspielfiguren mithilfe von Stangen, die an den Figuren angebracht sind.

Die lyrischen Melodien, darunter vor allem „Ma-Huang“⁸ (嘛簧), bergen die größte künstlerische Anziehungskraft. Am Höhepunkt einer Melodie setzt zuerst der Hauptsänger ein, dann fallen alle anderen Musiker ein und singen im Chor mit. Die Melodien haben viele Wendungen, man verwendet auch Seufzer, Interjektionen usw. Unter den Sängern herrscht eine sehr lebhaftige Stimmung.

Bei den vom „Tiao Xian“ (挑线) vorgetragenen Gesängen, die drei oder vier Stunden dauern, wird im Publikum gejubelt und gestaunt, weil er ganz allein alle Männer- und Frauenstimmen singt und spricht, weil er viele Rollen verkörpern und frei spielen kann. Der „Tiao Xian“ spricht, singt und führt alle Bewegungen der Schattenspielfiguren aus, er bringt alle Stimmen mit den geforderten Emotionen perfekt in Einklang.

Auf der Bühne herrscht eine ganz besondere Ordnung, alle Instrumente haben eine bestimmte Eigenschaft und werden auf Anweisung des Hauptdarstellers hin eingesetzt.

Die Liedtexte des Daoqing verwenden die Struktur von sieben oder zehn Zeichen für einen Satz mit freier Reimbildung, damit man sie leicht erlernen und sich merken kann. Sie sind wie schöne lyrische Gedichte, die philosophische Theorien ausdrücken und einen schönen Satzbau aufweisen.

1.2 Die Figuren des Longdong-Daoqing-Schattenspiels, ihre Herstellung und Symbolik

Man kann nicht über das Daoqing aus dem Kreis Huan sprechen, ohne das Schattenspiel zu erwähnen. Beide können nicht voneinander getrennt werden. Normalerweise werden die Schattenspielfiguren aus mäßig dickem, strapazierfähigem Rindsleder bester Qualität gefertigt.

⁸ Ma Huang: Begleitchor, der ohne Einsatz von Worten, sondern mit lautem Summen den Hauptdarsteller begleitet. Ma-Huang wird üblicherweise beim Singen des Daoqing eingesetzt. Es hat festgelegte Melodien und Rhythmen.

1.2.1 Herstellungstechnik

Bei der Herstellung der Schattenspielfiguren bedient man sich geschickt der Technik des „Aushöhlens“ (镂空) des Scherenschnitts. Zuerst zeichnet man die Konturen der Schattenfiguren mit einem Eisenschreibzeug auf vorbehandeltes Rindsleder. Dann meißelt man das Bild, wobei die schwierigen vor den einfachen Teilen, die inneren vor den äußeren Teilen bearbeitet werden.

Für glatte Teile werden in einem Zug kräftige und durchgehende Striche gemacht, ähnlich wie beim „Gong Bi“-Stil⁹ (工笔), beim „Bai Miao“¹⁰ (白描) eines chinesischen Bildes oder wie bei den Steinschnitzereien der chinesischen Han-Dynastie, welche in natürlicher und kräftiger Weise ausgeführt wurden.

Für die Farbgebung der Schattenspielfiguren werden die Hauptfarben Schwarz, Rot, Gelb und Grün verwendet. Warme und kalte Farben bilden einen starken Kontrast. Sehr selten werden die Farben vermischt. Man verwendet hauptsächlich reine Farben, damit die Schattenspielfiguren auf der Leinwand prächtig und brillant dargestellt werden können. Außerdem versieht man sie mit verschiedenen Mustern und Designs. Durch die eingeschnitzten Linien erscheint die Schattenspielfigur äußerst vielfältig und harmonisch.

Auf die Farbgebung folgt die sogenannte „Chu Shui-Technik“, das Glätten, das Bügeln der Figur. Bei der traditionellen Methode nimmt man zwei polierte Ziegelsteine, erhitzt sie und legt die vorher in nasse Tücher gewickelte Schattenspielfigur dazwischen. Dieser Vorgang dauert normalerweise eine halbe Stunde. Danach wird Firnis oder Leim aufgetragen, um die Farben zu schützen. Schließlich werden die Führungsstangen (für gewöhnlich drei Stück, jeweils an den Händen und an den Brüsten) angebracht. Danach ist die Figur bereit für den Bühneneinsatz.

⁹ Ein durch feine Pinselführung und detaillierte Darstellung gekennzeichnete Stil der chinesischen traditionellen Malerei.

¹⁰ Skizzierung oder Verwendung von Farben, Stil der traditionellen chinesischen Tuschkmalerei.

1.2.2 Aufbau der Figuren

Die Schattenspielfigur ist sehr raffiniert aufgebaut. Sie besteht aus folgenden beweglichen Teilen: Kopf, der Hals bis zur Taille ist ein Blatt, von der Taille bis zu den Knien schließt sich ein weiteres Blatt an. Der Arm wird in Ober- und Unterarm sowie Handgelenk unterteilt.

Das Handgelenk, der Ellbogen, die Schultern und Knie usw. werden mit einer Schnur oder mit einem Ring zu einem Ganzen verbunden, das sehr flexibel pendeln kann und besonders geeignet ist für den Kampfsport oder andere anspruchsvolle Bewegungen. Das Blatt der Körperhälfte von der Taille bis zu den Knien ist mit dem anderen Blatt über einen unbeweglichen Teil verbunden, wodurch eine schwungvolle und lebendige Aufführung gewährleistet wird. Die Schattenspielfigur kann sitzen, die Beine kreuzen, sie wirkt lebhaft und natürlich ungezwungen, würdevoll und ausdrucksstark.

Die Schattenspielfiguren weisen folgende Merkmale auf: großer Kopf, kleiner Körper, schmaler Oberkörper, breiter Unterkörper, Arme, die über die Knie reichen. Der Entwurf der Figur unterscheidet nicht nur nach Geschlecht, sondern auch nach Persönlichkeit und Charakter. Deswegen ist das Aussehen unterschiedlich: Die meisten männlichen Figuren haben einen großen Kopf, ein quadratisches Gesicht, eine breite Stirn, eine breite und hohe Nase, einen hochgewachsenen Körper, keine Hervorhebung der Brustmuskulatur, um das Gefühl der Tapferkeit und Mächtigkeit zu vermitteln.

Die meisten Frauenfiguren haben einen runden Kopf, ein schmales Gesicht, eine kleine, schmale Nase, einen kleinen, spitzen Mund und einen schlanken Körper ohne Anhebung der Brüste, um den Menschen nicht den Eindruck von Fragilität zu vermitteln.

Schattenspielfiguren, die Gelehrte oder Adelige darstellen, tragen meist ein langes chinesisches Kleid und ein chinesisches Obergewand ohne Futter. Sie haben buschige Augenbrauen und schmale Augen, geben eine stattliche Erscheinung ab und strahlen ein Gefühl von Ruhe, Treue und Ungezwungenheit aus. Militärische Personen sind in Uniformen gekleidet, haben einen großen Kopf, einen Backenbart wie ein Tiger, runde Augen; sie vermitteln Eindrücke wie heldenhaft und voller Kraft, absolut ehrlich, freimütig und mit guten Manieren.

1.2.3 Charakterzüge

Die Gesichtsmaskentypen der Schattenspielfiguren folgen in der Regel den nachstehenden Mustern: Die Farbe Schwarz steht für Treue, Rot für Standhaftigkeit, Bunt für Mut, Weiß für Arglist, Heuchelei und Hinterlist. Allgemein bekannte Beispiele sind Bao Gong¹¹ (包公) mit schwarzer Gesichtsmaske, Guan Yü¹² (关羽) mit roter, Qin Yin¹³ (秦英) mit bunter und Qin Hui¹⁴ (秦桧) mit weißer Gesichtsmaske. Masken von Menschen, die rechtschaffen und treu sind, werden sympathisch geschnitzt, die von Heuchlern und Hinterlistigen dagegen hässlich. Lob und Tadel werden bereits mit dem Entwurf und dem Schnitzen der Figuren festgelegt.

Deswegen werden die Gesichtszüge nach dem „Yang Ke“¹⁵ (阳刻) mit positivem Ausdruck versehen, zumeist mit flachen, langen und schmalen Augen, kleinem Mund und gerader Nase. Sie sehen friedlich aus und haben besonders gute Manieren.

Mit „Yin Ke“¹⁶ (阴刻) werden häufig negative Figuren verbunden, mit weißem Gesicht, kleinen Augen, hervorstehender Stirn, vertieftem Mund. Sie werden hässlich geschnitzt.

Abgesehen von einigen wenigen Clowns und ganz seltenen Teufelsarten im Dreiviertelprofil zeigen alle Schattenspielfiguren ihre ganze und gerade Profilseite. Diese Gestaltung der Figur entspricht nicht nur der traditionellen, moralischen und kritischen Bewertung der Menschen im Allgemeinen, sondern auch dem Verständnis der anwesenden Zuschauer. Gleich zu Beginn der Aufführung kann das Publikum anhand der Gesichtsmasken erkennen, ob es sich um eine gute oder eine böse Rolle handelt.

¹¹ Bao Gong (999 n. Chr. – 1062 n. Chr.): Ein sehr angesehener Richter unter der Song-Dynastie. Da er integer und rechtschaffen war, wurde er „Schwarzer Bao Gong“ genannt.

¹² Guan Yu (? – 219 n. Chr.): Chinesischer General, stand für Treue, Mut und Gerechtigkeit. Bildlich wurde Guan Yu zumeist als rotgesichtiger, langbärtiger Krieger dargestellt.

¹³ Qin Yin (?): General, der zwar nicht aus der Geschichte, aber in der chinesischen Oper sehr bekannt ist.

¹⁴ Qin Hui (1090 n. Chr. – 1155 n. Chr.): Hoher Beamter der Song-Dynastie, der gegen einen General intrigierte.

¹⁵ Yang Ke: Nach außen gewölbt.

¹⁶ Yin Ke: Nach innen vertieft.

1.3 Die Aufführungsform auf der Bühne des Longdong-Daoqing

1.3.1 Die flache Bühne des Longdong-Daoqing-Schattenspiels

Die Bühne des Longdong-Daoqing-Schattenspiels benötigt lediglich eine 1m hohe und 2m breite Holzkonstruktion, auf der ein weißes Tuch oder ein weißes Papier klebt. Des Weiteren ist eine Öl- oder eine elektrische Lampe erforderlich. Zusammen bilden sie den Hauptteil der Bühne. Die Einheimischen nennen diese Konstruktion „Liang Zi“ (亮子).

Der Aufbau der Bühne des Longdong-Daoqing-Schattenspiels wird sehr anschaulich als „Gou-Cheng“ (Aufbau einer Stadt) bezeichnet und im allgemeinen Sprachgebrauch „Da-Liang-Zi“ genannt. Der Hintergrund der Bühne kann ein „Yao-Dong“ sein oder provisorische Strohütten, Tempel oder andere Gebäude. Der Hintergrund sollte ca. 3.5m breit und 3.3m tief sein.

Auf den ersten Blick erweckt der Bereich den Eindruck einer Ebene, aber sobald die Lampen angehen, wenn die Schattenspielfiguren die Bühne betreten, stellt sich der räumliche Effekt ein. Die Bühne des Longdong-Daoqing-Schattenspiels entspricht keinesfalls einer Opernbühne im traditionellen Sinn. Ihr „Hauptmikrofon“ ist die Stimme des Hauptdarstellers. Verglichen mit der Opernbühne, auf der reale Menschen spielen, verstärkt der ebene Bühnenraum des Longdong-Daoqing-Schattenspiels das Gefühl des Geheimnisses und der künstlerischen Qualität.

1.3.2 Arrangement für zivile und militärische Szenen des Longdong-Daoqing-Schattenspiels

Durch das Arrangement wird der Hauptdarsteller in den Mittelpunkt gerückt: „Si Gu“¹⁷ (司鼓), der Trommler, sitzt vorne links; „Si Xian Zi“, der Kniegeigenspieler (zweisaitige Geige), sitzt hinten links; ein „San Chui“¹⁸ (三吹 – ein Spieler, der drei Blasinstrumente spielt) und ein „Er Shou“¹⁹ (二手) sitzen hinten in der Mitte.

¹⁷ Si Gu: Der Trommler, spielt verschiedene Schlaginstrumente: Zhan-Trommel (战鼓), Gan-Trommel (干鼓), kleiner Gong (小锣).

¹⁸ San Chui: Bläser, spielt Flöte (笛子), Di-Na-Zi (笛呐子), Suona (唢呐).

¹⁹ Er Shou: Spielt die Instrumente Shuibangzi (水梆子), Großer Gong (大锣), Muyu (木鱼).

„Si Gu“ fungiert gleichsam als Dirigent des Orchesters. Er gibt den Takt vor, damit die Instrumente, „Ma Huang“ und die Bewegungen der Schattenfiguren übereinstimmen. Somit trägt er entscheidend zum Gelingen der Aufführung bei.

Ähnlich wie die traditionelle Oper gibt das Arrangement der Instrumente im Longdong- Daoqing-Schattenspiel zivile und militärische Szenen wieder. Instrumente der zivilen Szene werden in zwei Gruppen unterteilt: in Streich- und Blasinstrumente. Traditionell gibt es nur ein Streichinstrument, Si Hu (viersaitige Kniegeige). In letzter Zeit treten auch Er Hu, in professionellen Gruppen ebenso Zhong-Hu, Yang-Qin²⁰, Pipa²¹ usw. vermehrt in den Vordergrund. Die verwendeten Blasinstrumente sind Flöte (siehe Anhang S. 94), Di Na Zi und große Suona Trompete.

Instrumente, die für militärische Szenen benötigt werden, sind Yü-Gu²² (siehe Anhang S. 92), Jian-Ban²³, Mu-Yü²⁴, Zhan-Trommel, Gan-Trommel, Gong, Becken, in manchen Gruppen auch Bao Gu. Insgesamt gibt es für zivile und militärische Szene dreizehn Instrumente, welche von vier Musikern gespielt werden: „Si-Gu“, „Si-Xian-Zi“, „San-Chui“, „Er-Shou“, wobei eine Person mehrere Instrumente bedient. „Si-Gu“ muss allein fünf Instrumente spielen: Zhan-Trommel, Gan-Trommel, Yü-Gu, Jian-Ban, kleiner Gong (siehe Anhang S. 93).

Wenn man Kriegsszenen aufführen will, braucht man eine Trompete, um die Pferdestimmen zu imitieren. Diese Aufgabe fällt ebenfalls „Si-Gu“ zu. „Si-Xian-Zi“ wird üblicherweise von einer Person übernommen, manchmal spielt auch „Si-Gu“ diese Rolle. Das ist dann der Fall, wenn er weder Yü-Gu noch Jian-Ban bedienen muss.

„San-Chui“ kommt die Aufgabe zu, die Flöte, Di Na Zi und die Suona Trompete zu spielen.

„Er-Shou“ muss den großen Gong, Bo und Shui-Bang-Zi bedienen. Um die Orchestereffekte zu bereichern und die Dynamik der Musik zu verstärken, wird auch Er-Hu als Instrument für

²⁰ Yang Qin: Hackbrett.

²¹ Pipa: Chinesische Laute mit vier Saiten.

²² Yügu: Mit Fell bespanntes Schlaginstrument aus Bambus, das beim Singen von Volksballaden usw. als Begleitinstrument benutzt wird. Solche Volksballaden werden auch Yugu genannt.

²³ Jian Ban: Schlaginstrument aus Bambus, mit zwei langen Bambusstücken (ca. 65 cm).

²⁴ Muyü: Hölzerner Fisch (Schlaginstrument aus einem ausgehöhlten Holzblock zum Rhythmisieren buddhistischer Sutragesänge).

den Bass herangezogen, das normalerweise von einer einzigen Person gespielt wird.

Der alte Volkskünstler aus dem Huan-Kreis Shi-Chen-Lin sagt: „In der Tat hat das Arrangement des Orchesters des Longdong-Daoqing-Schattenspiels eine große Flexibilität. Oft, um bei personellen und finanziellen Ressourcen zu sparen, wird ein Repertoire mit vier Streichern, drei Bläsern, Er-Shou und dem Hauptdarsteller aufgeführt.“

1.3.3 Aufgaben des Hauptdarstellers und seine Bedeutung

„Ein Mund erzählt eine jahrtausendealte Geschichte, beide Hände spielen eine Million Soldaten.“ Das ist eine realitätsgetreue Beschreibung der Singweise des Longdong-Daoqing-Schattenspiels.

Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel umfasst ähnlich dem traditionellen Theater die vier großen Rollen: Sheng, Dan, Jing, Chou²⁵ (生, 旦, 净, 丑), dazu noch die modernen Schattenspielfiguren und die Requisiten der 60er Jahre des letzten Jahrhunderts. Alle Aktivitäten der Schattenspielfiguren werden allein vom Hauptdarsteller übernommen. Er ist der „Dirigent“ der Theatergruppe und es liegt in seiner Hand, ob die Aufführung gelingt oder nicht. Das Glück der Menschen, die Wut, die Traurigkeit und Freude, das Singen, Sprechen, Spielen und Kämpfen, alles hängt von seinen geschickten Händen ab, er hat alle Handlungen durchzuführen und zu beherrschen und identifiziert sich vollkommen mit den Rollen. Er ist traurig oder fröhlich, je nachdem, was verlangt wird. Sein Körper bewegt sich im Rhythmus der Figuren. Ihre Bewegungen erfordern sowohl Geschicklichkeit als auch intensiven Sport.

Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass das Longdong-Daoqing-Schattenspiel eine magische Kunst ist und die Künstler wahre Zauberer sind, insbesondere der Hauptdarsteller. Abgesehen davon, dass er die verschiedenen Formen der Schattenspielfiguren geschickt, flexibel und lebendig bewegt, muss er noch klar und präzise durch Gesten die Gruppe koordinieren. Zum Beispiel bedeutet eine Faust „Leopardenkopf“²⁶ (豹子头); die fünf Finger ausgebreitet „Fünf Hammer“ (五锤子); der kleine Finger bedeutet Halbschluss, der Daumen und der kleine Finger zusammen Ganzschluss usw. Diese Zeichen gelten für alle Bewegungen der Figuren im gesamten Repertoire und für jede Handlung.

²⁵ Sheng: Männliche Rolle; Dan: Weibliche Rolle; Jing: Personen, die man aus der Historie bzw. historischen Novellen kennt; Chou: Komiker.

²⁶ Leopardenkopf bzw. Fünf Hammer sind Rhythmen für Gong und Trommel mit vordefinierter Form.

1.3.4 Die Bedeutung des Aufführungsortes für das Longdong-Daoqing-Schattenspiel

Der Ort und die Form einer Aufführung tragen wesentlich zum Verständnis des Spiels wie auch der Musik bei. Der Aufführungsort bestimmt die kulturelle Atmosphäre und verweist auf die Geschichte, die Herkunft und die Funktion. Traditionellerweise wird das Daoqing vor oder im Tempel gespielt, woraus man bereits auf seine taoistischen Wurzeln schließen kann.

Das Spiel ist im Allgemeinen ein wichtiger Bestandteil von Tempelfesten, bei denen es zu Ehren von Heiligen aufgeführt wird, wobei ein strenger Ablauf zu befolgen ist. Die Leinwand wird gegenüber dem Tempeleingang aufgestellt. Selbst wenn das Publikum fehlt, darf es keine Abweichungen vom üblichen Hergang geben. Jedes Detail ist sorgfältig und exakt darzustellen, die Vorstellung muss auf jeden Fall zu Ende gebracht werden. Werden bestimmte Details vergessen oder nach eigenem Gutdünken weggelassen, wird die richtige Stufe der Frömmigkeit nicht erreicht, die Theatergruppe kann fortan sogar vom Pech verfolgt werden. Deshalb gibt es keinen Theatergruppenleiter, der nachlässig oder unachtsam handeln oder ein derartiges Vorgehen zulassen würde.

Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel ist außerdem Teil der „Wohnhöhlenkultur“ (siehe Anhang S. 97/ 98). Die Gegebenheiten in den Wohnhöhlen werden von den Eigenschaften der gelben Erde des Hochlandes bestimmt. Im Winter ist es in ihnen warm, im Sommer kühl. Häufig werden sie nicht nur als Wohn-, sondern auch als Aufführungsort verwendet. Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel entscheidet sich für diese Orte, da sie eng mit dem Leben der Einheimischen verbunden sind. Begünstigt wird diese Wahl möglicherweise auch durch die Tatsache, dass das Longdong-Daoqing-Schattenspiel ohne Tonverstärkeranlage auskommt und sich Wohnhöhlen als natürliche akustische Verstärker anbieten.

Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel wird auch bei Hochzeiten und Beerdigungen dargeboten, wobei es sich dann durch größere Flexibilität auszeichnet. Die Auswahl des Programms obliegt normalerweise dem Auftraggeber. Manchmal gibt es auch ein festes Repertoire. Gleichgültig, um welche Aufführungsart es sich handelt, die Theatergruppe muss in jedem Fall entlohnt werden.

Der kommerzielle Faktor kommt üblicherweise stärker zum Tragen als der Zweck der

Selbsterhaltung (Einzel- oder Gruppen-Selbsterhaltung). Die Darstellungsformen des Longdong-Daoqing-Schattenspiels spiegeln die Existenzformen des traditionellen chinesischen Gesellschaftslebens wider. Sie befriedigen das Bedürfnis der einheimischen Bevölkerung nach Musik, richten sich nach ihren Kenntnissen und kommen ihren Vorstellungen entgegen.

1.4 Wert und Bedeutung des Longdong-Daoqing-Schattenspiels

1.4.1 Anthropologie, Völkerkunde und Volkskunde

Im Kreis Huan herrschen harte Umweltbedingungen. Die Verkehrsverbindungen sind aufgrund der ungünstigen Umgebung sehr schlecht. Die Bauern, die in dieser alten Erde und im Gebirge verwurzelt sind, sind arm und leben in ständiger Angst vor Naturkatastrophen. Das gesamte gesellschaftliche Leben wird von den Naturgewalten bestimmt, was zu einer psychologischen Abhängigkeit und in weiterer Folge zu einer tiefen Verehrung der Götter führt, die fragmentarisch beibehalten und weiter überliefert wird. Das Wesen der Götter und das Schicksal der Menschen sind eng miteinander verknüpft. Die örtlichen Götter segnen die örtliche Bevölkerung. Oberstes Gebot ist es, zunächst die Götter zu unterhalten und dann erst die Menschen. Die Götter erwarten Opfergaben und Unterhaltung, so dass diese Bräuche zu einem festen Bestandteil menschlichen Lebens geworden sind. Die Einheimischen, die um diese Notwendigkeiten wissen, organisieren ein Tempelfest, um in Ruhe leben zu können. Mit dem Longdong-Daoqing-Schattenspiel wird den Göttern gedankt, ein Gelübde erfüllt, damit sich Gott und Mensch, Mensch und Mensch, Mensch und Natur verstehen und miteinander verbunden sind. Die Menschen werden psychisch entlastet, die Stimmung beruhigt, das Tempelfest und das Alltagsleben verschmolzen und angeglichen. Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel stellt die ideale Kunstform dar, um Götter und Menschen zu unterhalten, es wird von Generation zu Generation überliefert und verfeinert. Als universale Volkskunst trägt und verkörpert es die lokale Zivilgesellschaft und den Geist, den Glauben, die Bräuche und die lokalen Verhältnisse und Sitten. Damit wird das Longdong-Daoqing-Schattenspiel zu einem idealen Forschungsmaterial der Anthropologie, der Völkerkunde und der Volkskunde.

1.4.2 Der künstlerische Wert

1.4.2.1 Verkörperungen der besonderen Werte der chinesischen nationalen Musik und der Musik des Taoismus

Der Taoismus ist eine der Han-Volksgruppe eigene Religion. Ihre Musik verkörpert im höchsten Maße die Merkmale der chinesischen nationalen Musik: ihre Tonart, ihren Rhythmus, die Musikstruktur der „Qi, Cheng, Zhuan, He“²⁷ (起承转合) und die besondere „Ma Huang“, ihre selbst gemachten Instrumente und ihre harmonische Begleitung usw. Die Daoqing-Musik aus dem Kreis Huan vereint in sich alle Besonderheiten der chinesischen nationalen Volksmusik. Ihre Melodien zeichnen sich durch Einzigartigkeit aus. Unter Kaiser Qian Long aus der Qing-Dynastie dominierte die Musik des Bang Zi-Theaters (梆子戏) aufgrund der „Hua-Ya-Schlacht“²⁸. Diese entwickelte sich unter dem Einfluss des Daoqing. Die Musik brachte die Besonderheiten der Bang-Zi-Musik, „Trauriger Ton“ und „Blumen Ton“, hervor, gleichzeitig aber auch Qing-Qiang usw. Sie übte großen Einfluss auf die Opernkunst aus. Vor allem wirkte sie auf die Daoqing-Musik aus dem Kreis Huan ein und beförderte die Entstehung einer eigenen Lokaloper, der Long-Oper aus der Provinz Gansu.

1.4.2.2 Die Bedeutung der Volksmalerei und des Kunsthandwerks für das Schattenspiel

Das Schattenspiel aus dem Huan-Kreis ist eine Vereinfachung und Neuerfindung des Theaters. Auch handelt es sich dabei um eine Erschließung und Umwandlung des Scherenschnitts. Seine überzeichneten, einfachen Formen geben die Leidenschaft und die Gutmütigkeit, die Schlichtheit und den Fleiß der einheimischen Bevölkerung, ihre reiche Fantasie und Kreativität wieder. An der Art und Weise, wie die Schnitzereien durchgeführt werden, kann man den alten, frischen, unbefangenen, ernsten Schönheitssinn der orientalischen Kultur ablesen. Die großen Plattenszenen, die heiligen Schattenspielfiguren und die Monster-Schattenspielfiguren sind feinstes Kunsthandwerk von höchstem

²⁷ Einleitung, Exposition des Themas, Entwurf einer Antithese, Zusammenfassung.

²⁸ Ya ist das Kun Qu, auch Kun-Oper genannt, im 14. Jahrhundert entstanden, eine der ältesten Bühnenkunstformen der Welt und aus China stammend. Viele große Werke der chinesischen Literatur wurden ursprünglich für Kun Qu verfasst. Hua ist der Sammelbegriff für verschiedene örtliche Opern (z.B. die Peking-Oper). Während der Ming- und Qing-Dynastie waren Industrie und Handel im Gebiet südlich des Unterlaufes des Chang Jiang-Flusses von größter Bedeutung. Dort entstanden daher auch kulturelle und wirtschaftliche Zentren, die viele Intellektuelle und Gelehrte anzogen. Das Repertoire des Kun Qu wurde beständig erweitert und verbessert. Wegen der eindringlich schönen Liedtexte und der Musik nimmt Kun Qu eine Sonderstellung ein. Auseinandersetzungen zwischen Kun Qu und den örtlichen Kunstformen blieben nicht aus. Trotz kaiserlicher Unterstützung verlor Kun Qu jedoch während der langen Hua-Ya-Schlacht an Bedeutung.

künstlerischem Wert.

1.4.2.3 Die Bedeutung der Volksliteratur

Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel enthält ein vielfältiges Repertoire, das sich in einem langen Entwicklungsprozess aus der typischen, mündlich überlieferten Volksliteratur herauskristallisiert hat. Sie enthält selbst erdachte Elemente von Künstlern, aber auch der Bevölkerung: Volksgeschichten, Witze, humorvolle Begebenheiten und Sprüche werden darin zitiert. Im Laufe der Zeit fanden auch moderne Elemente Eingang in die Repertoires, welche die besonderen Merkmale der jeweiligen Zeit in sich vereinen.

1.4.3 Die historische Bedeutung der Tradition für die chinesische Kultur

Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel ist eine Weiterführung der alten traditionellen chinesischen Kunst. Es ist das Zeugnis der kulturellen Kunstentwicklung und Umwandlung, vermischt mit einer Reihe von weltlichen, geistlichen, spirituellen, ethischen, philosophischen, historischen, ästhetischen Traditionen und kulturellen Informationen. Besonders hervorzuheben ist die koexistierende Realität von traditionellen „Qupai Ti“²⁹ (曲牌体) und den im Kreis Huan entwickelten „Banshi Ti“ (板式体) des Daoqing sowie die „Tu“ (Bild) und „Juan“ (Buch), alte kulturelle Symbole für heilige bzw. humoristische Schattenspielfiguren und die Titel der Repertoires. Sie tragen die Zeichen der Entwicklung und Umwandlung des Daoqing-Schattenspiels und halten wertvolle Materialien und eine gute Ausgangsbasis für Forscher bereit. Als das Daoqing-Schattenspiel in anderen Gegenden (wie Guan Zhong in der Provinz Shan Xi) kaum noch aufgeführt wurde, waren sein Überleben und seine Weiterführung im Kreis Huan ohne Zweifel von enormer Bedeutung. Eines Tages wird es bestimmt zum wichtigen Zeugnis für die Entwicklungsgeschichte der chinesischen Schattenspielkunst werden.

²⁹ Im chinesischen Musiktheater gibt es zwei musikalische Verwendungssysteme: das Qupai-System und das Banshi-System. Qupai ist der Sammelbegriff für die traditionelle Melodie; Banshi bedeutet Ban-Prinzip. Ban heißt Rhythmus bzw. Takt. Ein Melodiegerüst kann durch verschiedene Tempi bzw. unterschiedliche rhythmische Veränderungen oder Verzierungen variiert werden. Daraus ergeben sich verschiedene Ban.

1.4.4 Eine lokale Besonderheit von großem Wert für die chinesische Nationalkultur

Das Daoqing-Schattenspiel ist zu einer Visitenkarte der Region geworden. Es steht für das Verlangen nach geistiger Nahrung und ist von großem symbolischem Gehalt. Ihm kommt umfassender und anerkannter Wert innerhalb der chinesischen Nationalkultur zu. Insbesondere sind das Daoqing-Schattenspiel und die Kunstformen Han, Hui, Meng usw. eine Kombination von multi-ethnischen und künstlerischen Fertigkeiten. Das Schattenspiel dient als Verbindungsband, zur Aufrechterhaltung nationaler Gefühle, zur Stärkung der nationalen Einheit und der sozialen Stabilität und zur Förderung des nationalen Austausches.

1.5 Besonderer Stil des Longdong-Daoqing-Schattenspiels

1.5.1 Gesangsstil des Longdong-Daoqing-Schattenspiels

Am Ende der Qing-Dynastie (1644-1911)/ zu Beginn der Republik China (1912-1949) setzt eine wagemutige Erneuerung des Daoqing-Schattenspiels unter dem Schattenspiel-Meister Xie Chang Chun ein. Diese betrifft sowohl den Gesangs- und Sprechteil der Sheng, Dan, Jin Chou als auch alle Rollen des Daoqing-Schattenspiels: Eine Männerstimme singt weibliche Melodien, verschiedene Gesangsstile werden zusammen verwendet, der Gesang lebensecht dargestellt. Je länger man von den Erinnerungen zehren kann, desto bedeutungsvoller sind sie. Hua Yin (花音) und Shang Yin (伤音)³⁰ sind Tonarten mit verschiedenen Ban Shi. Dies ist eine besondere Eigenart des künstlerischen Gesangsstils des Daoqing-Schattenspiels aus dem Huan-Kreis.³¹

1.5.2 Die Verwendung des Ma-Huang im Daoqing-Schattenspiel

Die Verwendung der Technik „Ma-Huang“ wird am besten durch lokale Singeigenschaften verkörpert. Ma-Huang wird auch „Begleitgesang“ genannt. Der Hauptdarsteller führt ein Repertoire bis zum Höhepunkt auf. Er singt zuerst mit einer bestimmten Singmethode, am

³⁰ Die Daoqing-Musik des Huan-Kreises gehört der typischen, nationalen Zhi-Tonart der Pentatonik und siebentonigen Skala an. Diese unterschiedlichen Tonarten drücken zwei musikalische Besonderheiten aus. Die Pentatonik Zhi-Tonart ist fröhlich, bedächtig und heldenhaft. Sie wird Hua Yin genannt. Die Zhi-Tonart der siebentonigen Skala ist traurig, rührend, schwächlich. Sie wird Shang Yin genannt.

³¹ Die traditionellen Gesangsstile des Huan-Kreis-Schattenspiels haben zwei große Arten Banshi: Fei-Ban (飞板) und Tan-Ban (坦板) 31 vier Tonarten: Hua Yin-Tan Ban, Shang Yin-Tan Ban, Shang Yin-Fei Ban, Hua Yin-Fei Ban.

Ende eines Satzes nehmen andere Musiker im Chor, Duett oder Quartett die Begleitung auf. Man singt Melodien mit vielen Wendungen, benutzt auch Seufzer und Interjektionen. Es ist ein schwungvolles Singen, eine lebhaft Atmosphäre mit schönen Worten, die das Publikum fesseln. Ma-Huang trägt viel dazu bei, den Charakter der Rollen zu erhöhen, um die künstlerische Ausdruckskraft des Repertoires zu verstärken.

1.5.3 Das Orchester des Daoqing-Schattenspiels

Das Orchester des Daoqing-Schattenspiels (siehe Anhang S. 96) teilt sich in die Wen- und die Wu-Instrumentengruppe auf.

Die Wen-Instrumentengruppe besteht aus Si Xian, Ban Hu, Er Hu, Di Zi, Suo Na; die Wu-Instrumentengruppe besteht aus Pi-Trommel, Gan-Trommel, großem Gong, kleinem Gong, Shuai Bangzi, Peng Ling, Yü-Gu und Jian Ban usw.

Wen-Instrumente werden verwendet, um lyrische Stimmungen zu schaffen, sie können eine fröhliche, traurige, zornige oder glückliche Verfassung ausdrücken. Wu-Instrumente werden meist eingesetzt, um die Stimmung zu erhöhen. Diese Instrumente geben die Bewegungen und Handlungen der Rollen am besten wieder. Sehr oft dirigiert die Wu-Instrumentengruppe die Wen-Instrumentengruppe. Beide Gruppen spielen koordiniert, kräftig und klangvoll, wohlklingend und melodisch.

Es gibt zwei Instrumente, bei denen diese Eigenschaften besonders deutlich hervor treten:

1.) Saiteninstrument: Si-Xian.

2.) Schlaginstrument: Shuai-Zi.

Si Xian besitzt um zwei Saiten mehr als die zweisaitige Geige, ihr kommt die Funktion von zwei zweisaitigen Geigen zu. Shuai-Zi verbindet einen hölzernen Fisch mit Bronzeglocken. Einmal Schlagen erzeugt sowohl den Klang des hölzernen Fisch als auch der Bronzeglocken. Beide Instrumente wurden der Überlieferung nach von Meister Xie Chang Chun erfunden.

1.5.4 Die Bühne des Daoqing-Schattenspiels

Während der Aufführung sitzt das Publikum vor der Leinwand (um das Schattenspiel-Theater zu sehen) oder hinter der Leinwand (um die Schauspieler zu sehen). Das Daoqing-Schattenspiel als „Sicht- und Hörkunst“ legt den Schwerpunkt auf das Hören, weswegen man sagen kann: „Theater sehen ist nicht gleichwertig wie Theater hören“. Oder aber: „70% Hören zu 30% Sehen“. Dies bestätigt, dass das Longdong-Daoqing-Schattenspiel in der Form ein „Schattenspiel“, dem Geiste nach aber ein „Daoqing“ ist.

Zweiter Teil

Das Daoqing

Laut „Wörterbuch der chinesischen Musik“³² (中国音乐词典) ist das Daoqing aus den taoistischen Melodien, v.a. „Cheng Tian“ (承天), „Jiu Zhen“ (九真), in der Tang-Dynastie entstanden. Die taoistische Geschichte wurde als Thema gewählt. Taoismus wird auf Chinesisch Daojiao genannt, wobei Dao Taoismus und Jiao Religion bedeuten. Daher trägt die aus „Daojiao“ (道教) stammende Musikform die Bezeichnung „Daoqing“.

Im Daoqing gab es ursprünglich nur Gesang ohne Begleitung. In der Südlichen Song-Dynastie (1127-1279 n. Chr.) begannen die Schlaginstrumente Yügu, Jianban u.v.m., Daoqing zu begleiten. Mit dem Niedergang des Taoismus wurde die taoistische Geschichte allmählich durch Märchen, Mythen, Legenden, Romane usw. ersetzt. Die Themenvielfalt des Daoqing nahm zu, es verband sich auch mit verschiedenen örtlichen Volksmusikarten. Eine Vielzahl von Kunstformen entstand, die aus der gleichen Quelle stammten und in verschiedenen Gegenden populär waren, wie z.B. Shan Bei-Daoqing (陕北道情 – das Daoqing aus der Gegend Shanbei) und Hu Nan-Yugu (湖南渔鼓 – das Yugu aus der Provinz Hunan) .

2.1 Der Taoismus

Der Taoismus ist eine von der Han-Nation selbst gegründete Religion, die auf eine 1800 Jahre alte Geschichte zurückblickt. Ihre Lehren sind eng mit der traditionellen chinesischen Kultur verbunden und tragen daher markante chinesische Züge. Der Taoismus übt großen Einfluss auf die verschiedensten Aspekte der chinesischen Kultur aus.

2.1.1 Die Bedeutung des Taoismus für das Daoqing

Das Daoqing fußt auf der taoistischen Musik der alten Zeit und entstand im Rahmen von Aktivitäten, mit denen taoistische Mönche Religionstheorien und Lehren propagierten. Damit wurde Daoqing zur Kunst des Taoismus mit dem Ziel, mehr und mehr Menschen für diese

³² Forschungsakademie, Abteilung für Kunstmusik in China: „Wörterbuch der chinesischen Musik“, Volksverlag für Musik, 1985.

Religion zu gewinnen. Bevor man sich daher den Ursprüngen des Daoqing zuwenden kann, gilt es zunächst, näher auf die Entstehung des Taoismus einzugehen.

2.1.2 Die Begründer und Philosophen des Taoismus

2.1.2.1 Lao Zi (老子 ca. 575 v. Chr. - ?)

Die Entstehung des Taoismus ist untrennbar mit dem bekannten chinesischen Philosophen Lao Zi verbunden. Er lebte in der Frühlings- und Herbstperiode und ist der naive materialistische Denker Chinas. Er war Historiker (Beamter) in der Bibliothek der Zhou-Dynastie und soll ein wichtiges Buch, „Tai Yi Chuan Shu“ (太乙传书), gelesen haben, weshalb er viel über Geschichte und die klassischen Werke wusste. Er war der Angesehenste von „Zhu Zi Bai Jia“³³ (诸子百家). Später legte er seine Funktion nieder und begann, ganz China bis nach Han Gu Guan³⁴ (函谷关) zu bereisen. Dort schrieb er das sehr bekannte Werk „Dao De Jing“ (道德经). Später verließ er China, um die westliche Welt zu erkunden. In seinem Buch, in dem er mit naiven Gedanken des dialektischen Materialismus versuchte, die Welt darzulegen, erklärte er mit Dao³⁵ die natürliche Existenz aller Dinge in der Welt und die Gesetzmäßigkeit ihrer Veränderungen und Bewegungen. Er negiert den Gedanken, die Welt sei von Gott gemacht. Seine Überlegungen werden „Dao Xue“³⁶ (道学) genannt, wobei Dao die Lehre vom Gesetz bedeutet.

In der Epoche der „Streitenden Reiche“ wurden anerkannte klassische Werke wie „Huang Di Ne Jing“ (黄帝内经) und „Zhuang Zi Ne Wai Pian“ (庄子内外篇) in die „Dao Xue“ aufgenommen. Diese wissenschaftliche Richtung wird auch „Huang Lao Dao Xue“³⁷ (黄老道学) genannt. Die Gedanken von Lao Zi galten als unergründlich und wurden daher als „Dao Xue“ oder „Xuan Xue“³⁸ (玄学) bezeichnet. Da letztlich niemand wusste, wo sich Lao Zi am Ende seines Lebens aufgehalten hatte und wo er starb, wurde dieser Atheist von Kaiser Li aus

³³ Zhu Zi Bai Jia: Verschiedene Schulen aller Denkrichtungen und ihrer Repräsentanten von der Zeit der Vor-Qin-Dynastie bis zur frühen Han-Dynastie.

³⁴ Han Gu Guan: Ortsname.

³⁵ Dao: Hat mehrere Bedeutungen wie 1) Der Taoismus. 2) Die Lehre. 3) Die Doktrin. Hier ist die Doktrin gemeint.

³⁶ Xue: Wissenschaftliche Richtung.

³⁷ Huang: Gemeint ist Kaiser Huang; Lao: Gemeint ist Lao Zi.

³⁸ Xuan Xue: Philosophische Strömung des Taoismus während der Wei-Dynastie (220-265 n. Chr.) und der Jin-Dynastie (265-420 n. Chr.).

der Tang-Dynastie auf den Gottesthron zum „Tai Shang Lao Jun“³⁹ (太上老君) erhoben.⁴⁰

2.1.2.2 Zhang Dao Ling

Während der Östlichen Han-Dynastie (25-220 n. Chr.) lebte Zhang Dao Ling⁴¹ (张道陵). Er begründete „Zheng Yi Wei Meng Wei Dao“⁴² (正一盟威道). Es ist eine eigenständige, in China entstandene Religion. Zhang Dao Ling hatte in „Tai Xue“⁴³ (太学) studiert und besaß profunde Kenntnis von „Wu Jing“⁴⁴ (五经). Unermüdlich beschäftigte er sich mit der chinesischen Philosophie. Zur Zeit des Kaisers Han Shun Di (siebter Kaiser der Han-Dynastie) legte er sein Amt nieder, ging auf den Berg Heming, mit der Absicht, die Doktrinen des Taoismus zu suchen und zu vervollkommen. Er schrieb über 20 Bücher, ehrte Lao Zi als Begründer des Taoismus und nannte sich „Tai Qing Xuan Yuan – Himmelsmeister“ (太清玄元天师). Die ersten klassischen Werke des Taoismus zählen zu den bekannten Werken der alten chinesischen Philosophie, etwa „Dao De Jing“ (道德经) und „Huang Di Jing“ (黄帝经) von Lao Zi oder „Nan Hua Jing“ von Zhuang Zi⁴⁵. Zhang Dao Ling übernahm und gab auch Praktiken der Hexerei weiter, z.B. die Herstellung der Unsterblichkeitssuppe, das Pflücken von Kräutern, das Achten auf die Gesundheit, die Darbringung von Opfern an Geister und Götter, das Murmeln von Zauberformeln etc. All dies wurde zum fixen Bestandteil des Taoismus und von den Mönchen zum Wohle der Gesellschaft und der ganzen Welt durchgeführt.⁴⁶

³⁹ Tai Shang Lao Jun: Taoistische Seligsprechung für Lao Zi.

⁴⁰ Ren Jiyü: „Chinesische taoistische Geschichte“, Chinesische Sozialwissenschaft 2001, Kapitel 1, Der Ursprung und die Geburt des Taoismus, S. 6-42.

⁴¹ Zhang Daoling: Auch Himmelsmeister Zhang genannt. Er war der Begründer des Himmelsmeister-Taoismus und soll von 34 bis 156 gelebt haben. Über seine Biografie ist kaum etwas bekannt, die Legenden um ihn stammen aus späterer Zeit und aus Werken, die auf dem Heming-Berg (in der Provinz Sichuan) gefunden wurden.

⁴² Zheng Yi Meng Wei Dao: Eine Richtung des Taoismus.

⁴³ Tai Xue: Höchste kaiserliche Lehranstalt im alten China.

⁴⁴ Wu Jing: Die fünf klassischen Werke: „Das Buch der Lieder“, „Das Buch der Geschichte“, „Das Buch der Riten“, „Das Buch der Wandlungen“, „Die Frühlings- und Herbstanalen“.

⁴⁵ Zhuang Zi (ca 369-286 v. Chr.): Lebte in der Epoche der „Streitenden Reiche“. Bekannter Denker, Philosoph, Literat, Vertreter der taoistischen Schulrichtung.

⁴⁶ Ren Jiyü: „Chinesische taoistische Geschichte“.

2.1.3 Grundzüge und wichtige Quellen der taoistischen Lehre

2.1.3.1 Die Verehrung der Natur

Die chinesischen Vorfahren gingen davon aus, dass alle Dinge in der Welt eine Seele haben. Diese Vorstellung gipfelte in der Verehrung der Natur und der Geister. Nach den Lehren des Taoismus kann man in diese Welt zurückkehren. Die Vorfahren dachten auch, dass Sonne und Mond, Sterne, Wind, Regen, Blitz und Donner, Berge und Flüsse von Geistern beherrscht wurden, wodurch sich ihnen gegenüber ein Gefühl der Ehrfurcht und der Angst einstellte, was wiederum zu ihrer Anbetung führte. Die alten Chinesen meinten zudem, dass die Seele unsterblich sei, so dass der Verehrung der Geister eine wichtige Rolle zufiel. Eine Vielzahl von Bestattungsritualen und Praktiken, um den Geistern Opfer darzubringen und die Teufel zu vertreiben, entstand.

Im Buch „Zhu Shu Ji Nian“ (竹书纪年)⁴⁷ steht geschrieben: „Kaiser Huang⁴⁸ ist gestorben, sein Beamter Zuo Che hat seine Kleidung, Hut und Stock genommen und sie in den Tempel als Opfer gelegt.“ Diese Erzählung gibt die Ansicht der Menschen wieder, dass auch nach dem Tod jeder seine Gewohnheiten bzw. seinen sozialen Status in der anderen Welt beibehält.

2.1.3.2 Die Verehrung der Götter

Ein wichtiger Teil des taoistischen Gedankenguts ist der Glaube an die Götter. Durch die Verehrung der Götter wird die Frage nach dem Verbleib der Seele nach dem Tod gelöst. Legenden aus prähistorischen Zeiten legen Zeugnis davon ab, dass die Menschen von den Göttern lernten. So steht etwa geschrieben: „Kaiser Xuan Yuan lernte von einem Gott, während er gleichzeitig Krieg führte.“ (轩辕黄帝 “且战且学仙”) „Kaiser Huang lernte bei Gott Guang Cheng Zi.“ (黄帝问道于广成子). Das so erworbene Wissen bescherte ihm

⁴⁷ „Zhu Shu Ji Nian“, Autor unbekannt. Neue geordnete Auflage. Verlag Shi Dai Wen Yi, 2008.

⁴⁸ Kaiser Huang (Huang Di): Wird mehrfach in Legenden des vorgeschichtlichen Chinas erwähnt. Man sagt, dass er knapp 10 Tage nach seiner Geburt sprechen konnte, als Jugendlicher sehr gescheit war und als Erwachsener einen unbeugsamen Charakter hatte. Durch Kriege konnte er die verschiedenen Volksgruppen einen. Er regierte sehr lange. Zu seiner Zeit war der Staat reich, stark und stabil. Die Kultur war sehr fortschrittlich und brachte viele Erfindungen und Erzeugnisse hervor, z.B. Schriftzeichen, Musik, Palastbauten, Kleidung oder den Vorläufer des Kompasses. Kaiser Huang gilt als Begründer der chinesischen Nation.

große Erfolge. Eines Tages stieg er auf dem Rücken eines Drachens in den Himmel auf und wurde selbst zu einem Gott. Bis zur Zeit der „Streitenden Reiche“ (475-221 v. Chr.) war der Götterglaube weit verbreitet, wie aus vielen Legenden hervorgeht. In den Büchern ist außerdem vieles über Feen, Unsterbliche, Märchen, Paradiese, Lebenselixiere etc. nachzulesen.

Das Buch „Shan Hai Jing“⁴⁹ (山海经) enthält zahlreiche Aufzeichnungen dieser Mythen. Es bietet eine zuverlässige Grundlage für das Studium des Taoismus, begründet den Glauben an ein unsterbliches Leben, berichtet über Götter und Unsterbliche, schildert das Leben der Götter, viele Bestattungsrituale und auch das bizarre Rezept vom Lebenselixier.

Im Buch „Zhuang Zi Xiao Yao You“⁵⁰ (庄子·逍遥游) findet sich eine genaue Darstellung der Götter. So gibt es einen heiligen Berg, „Mao Gu She“ (藐姑射), auf dem ein Gott wohnt. Seine Haut ist schneeweiß, seine Bewegung ist graziös, er isst kein Getreide, atmet frischen Wind, trinkt den Tau, fliegt auf den Wolken und mit dem Wind außerhalb der Welt der Sterblichen. Diese Mythen bilden eine schöne Traumlandschaft ab.

In den Abschnitten „Tang Wen Pian“ (汤问篇), „Huang di Pian“ (黄帝篇) und „Zhou Mu Wang“ (周穆王) aus dem Buch „Lie Zi“⁵¹ (列子) sowie in den Artikeln „Li Sao“ (离骚), „Tian Wen“ (天问) und „Jiu Ge“ (九歌) des Dichters Qu Yuan⁵² (屈原) wird ein wunderschönes und mysteriöses Märchenland geschildert. Alle Götter werden als unsterbliche, fliegende und Wunder wirkende Wesen dargestellt.

In den Büchern „Huai Nan Zi“ (淮南子) und „Shi Ji“ (史记) der Han-Dynastie gibt es ähnliche Darstellungen. Später glaubten sehr viele Kaiser an diese Legenden und an das bizarre Rezept vom Lebenselixier. Dies hat objektiv die Entwicklung des Taoismus gefördert. Die Kaiser Qi Wei Wang, Qi Xuan Wang und Yan Zhao Wang der Epoche „Streitende Reiche“

⁴⁹ Shan Hai Jing: Da es sich um ein sehr altes Buch handelt, steht der Autor nicht eindeutig fest. Verlag Yueli, 2006.

⁵⁰ Vgl. Sun Haitong: „Chinesische klassische Büchersammlung-Zhuang Zi“, Verlag Chinesische Buchhandlung, 2007.

⁵¹ Lie Yukou: „Lie Zi“, Verlag Yueli, 1989.

Lie Zi, Lao Zi und Zhuang Zi waren drei bekannte Denker im alten China. Im taoistischen System werden die drei gleichnamigen Bücher „Lie Zi“, „Lao Zi“ und „Zhuang Zi“ die „drei taoistischen klassischen Werke“ genannt.

⁵² Qu Yuan (340-278 v. Chr.): Er gilt als der früheste bekannte Dichter, Denker und Politiker Chinas.

sowie Qin Shi Huang aus der Qin-Dynastie (221-207 v. Chr.) und Han Wu Di aus der Westlichen Han-Dynastie (206-24 n. Chr.) schickten Alchemisten ans Meer und in die Berge, um die Götter und das Lebenselixier zu suchen. Der Umfang der Gesandtschaften nahm beständig zu. Dieser Glaube an die Götter blieb am Kaiserhof und im Volk bis zur mittleren bzw. späteren Östlichen Han-Dynastie lebendig. Er wurde vom Taoismus übernommen und bildet den Kerninhalt taoistischen Glaubens.

2.1.4 Zwei Berufsbilder im Taoismus

2.1.4.1 Wu Zhu (巫祝)

Schon zur Zeit der Shang-Dynastie (ca. 17. Jh-11. Jh v. Chr.) entfaltete sich der Glaube an Gott und an das Schicksal. So bildete sich zunächst ein heiliges System mit Gott im Zentrum aus. Bei Problemen zog man Zauberer zurate, um Gott um Antworten zu bitten; die ursprüngliche Verehrung der Geister entwickelte sich zu einem Ahnenkult in Kombination mit einer blutbasierten Familienbeziehung. Diese Ahnenrituale fanden regelmäßig statt. In diesem Zeitraum entstanden spezielle Berufe für den Kontakt zwischen Menschen und Geistern, Religionsarbeiter (Zauberer) „Wu Zhu“ (巫祝) genannt.

Wu und Zhu haben verschiedene Arbeitsbereiche. Wu besänftigen die Geister mit Gesang und Tanz; sie setzen auch Hexerei und Amulette ein, um die Teufel zu vertreiben; Zhu sagen schöne Dinge, um die Heiligen zu preisen und zu unterhalten. Sie sind Zeremonienmeister, die für die religiösen Opferrituale verantwortlich sind, die die Heiligen willkommen heißen und sie um etwas bitten. Sie sind zuständig für Heilung, Wahrsagerei, zur Prophezeiung von Glück oder Unglück, um Zauberzeichen zu malen, Zauberformeln zu murmeln usw. Staat und Gesellschaft standen vollkommen unter dem Einfluss von Wu Zhu.

Die Verehrung der Geister entwickelte sich während der Zhou-Dynastie (11. Jh.-770 v. Chr.) weiter. So gab es drei Systeme: Himmelheilige, Menschen und Geister, Hölle. Der Ahnenkult und die Opfer für Himmel und Erde besaßen denselben Stellenwert, Ahnen und Himmelheilige wurden gleichermaßen respektiert, alles in dieser Welt Gegebene wurde als aus dem Himmel kommend angenommen, die Menschen als von ihren Vorfahren abstammend.

Durch die Verehrung der Geister aus alten Zeit entwickelte sich der Taoismus hin zum Polytheismus. Später wiesen die Rituale enge Verbindungen zu den Opferritualen für die Geister der uralten Chinesen auf. Die Menschen verehrten diese Geister und mussten Opferaktivitäten erbringen, die allerdings nicht ohne die „Li Yue Wenming“⁵³ (礼乐文明) stattfanden. Mit dem Niedergang in der Frühlings- und Herbstperiode (770-476 v. Chr.) fand die „Li Yue Wenming“ nicht nur in der Oberschicht Verbreitung, sondern auch im gewöhnlichen Volk. Später wurde sie den Volksalchemisten und Zauberern übertragen. Nach der Ausbildung des Taoismus sind die Bestattungs- und Opferrituale zum festen Bestandteil dieser Religion geworden. Ein großer Teil der „Li Yue Wenming“ der Dynastien Xia, Shang und Zhou ist im Taoismus erhalten geblieben, womit er das Erbe der chinesischen „Li Yue Wenming“ weitertransportiert.

2.1.4.2 Die Alchemisten

Im taoistischen Glauben wird propagiert, dass es unentdeckte Wunderländer gibt, wo Götter leben, die das Rezept der Unsterblichkeit besitzen, und da jeder Kaiser unsterblich sein wollte, schickten viele von ihnen Alchemisten auf die Suche nach der Pille der Unsterblichkeit. Dadurch bekam der Taoismus die Unterstützung der Herrschenden und wurde in seiner Weiterentwicklung befördert.

Die Alchemisten verbanden die Legenden von den Göttern und dem Rezept für die Pille der Unsterblichkeit mit der Lehre der fünf Elemente des Yin Yang (Gold, Holz, Wasser, Feuer, Erde) von Zou Yan⁵⁴, wodurch sich „Fang Xian Dao“ ausbildete. Diese Praktiken waren in den oberen Gesellschaftsschichten der Südlichen Dynastie weit verbreitet. Sie beteten Geister und Götter an, in der Hoffnung, selbst unsterbliche Götter zu werden. Nach Kaiser Han Wu Di (汉武帝) verband sich allmählich „Fang Xian Dao“ (方仙道) mit „Huang Lao Xue“ (黄老学) und änderte sich zu „Huang Lao Dao“ (黄老道). Nach „Fang Xian Dao“ wurde „Huang Lao Dao“ sehr bekannt. Dies war ein wichtiger Schritt hin zur Entstehung des Taoismus. Die Alchemisten dieser wissenschaftlichen Richtungen lernten die Gesetze von

⁵³ Li Yue Wenming: Li bedeutet Ritual, Yue Musik und Wenming Zivilisation. Somit ist Li Yue Wenming ein Kulturmerkmal Altchinas. Durch die Verwendung von Ritualen und Musik bildete sich ein Regelwerk, das die zwischenmenschlichen Beziehungen in der feudalen Gesellschaftsstruktur standardisierte. Diese Li Yue Wenming beeinflussten die späteren Dynastien nachhaltig.

⁵⁴ Zou Yan (ca 305-240 v. Chr.): Begründer der Yin-Yang-Wissenschaft, bekannter Philosoph und Alchemist der Epoche „Streitende Reiche“.

Kaiser Huang (黄帝) und vom Denker Lao Zi (老子), sie verbanden und verehrten die beiden als die Begründer des Taoismus.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Taoismus in China aus magischen Vorstellungen entstanden ist. Im Rahmen seines Entwicklungsprozesses hat der Taoismus die Zauberei, den Glauben an die Unsterblichkeit, verschiedene Sitten und Gebräuche, die Mythen, die Alchemie und die Legenden der Xia-, Shang- und Zhou-Dynastien zusammengeführt und vermischt. Der Taoismus hat die guten Eigenschaften von Ru Jia⁵⁵, Mo Jia⁵⁶, Dao Jia⁵⁷, Yin Yang Jia⁵⁸, d.h. von vielen verschiedenen philosophischen Religionssystemen übernommen und die taoistische Kultur mit besonderen Eigenschaften versehen. Die Musik stellte ein wichtiges Mittel dar, um den Glauben auszudrücken, um religiöse Theorien und Lehren zu propagieren. Die Bezeichnung Daoqing ergab sich aus dem Inhalt und den Charakteristika der taoistischen Kunst. Im Buch „Chang Lun“ (唱论) von Yan-Nan-Zhi-An zur Zeit der Yuan-Dynastie wird festgehalten, dass der Gesangsinhalt jeder der drei großen Religionen (Buddhismus, Taoismus, Konfuzianismus) den Gemütszustand der Gläubigen ausdrückt.⁵⁹

Der Gesang des Buddhismus hat das Temperament und den Charakter zum Inhalt. Der Gesang des Konfuzianismus preist die konfuzianische Sittenlehre. Die Maxime des Taoismus lautet „Xiu Zhen Yang Xing“ (修真养性). Man muss die Lehre bis zur Sublimierung praktizieren, um die Veredlung der eigenen Person zu erreichen. In diesem Zustand stellt sich die totale Selbstlosigkeit und Lieblosigkeit (ohne körperliche und geistige Liebe und Beziehung) in der weltlichen Welt ein. Der Veredlungsprozess geschieht mithilfe des Gesangs, bis die Lieblosigkeit verfeinert wird. Deswegen ist die Liebe die zentrale Lehrtheorie des Taoismus.

⁵⁵ Ru Jia (儒家): Konfuzianische Gedankenrichtung, auch eine ideologische Schule in der Frühlings- und Herbst-Periode und in der Periode der „Streitenden Reiche“.

⁵⁶ Mo Jia (墨家): Mohistische Gedankenrichtung, auch von Mo Zi 468-376 gegründete ideologische Schule.

⁵⁷ Dao Jia (道家): Taoistische Gedankenrichtung.

⁵⁸ Yin Yang Jia (阴阳家): Yin-Yang-Gedankenrichtung und Schule: Schule der positiven und negativen Kräfte in der Zeit der „Streitenden Reiche“.

⁵⁹ Tao Zongyi: „Nan Cun Chuo Gen Lu“, Band 27, Verlag Bildung der Provinz Liao Ning, 1998.

2.2 Entstehung und Entwicklungsphasen des Daoqing

2.2.1 Historischer Hintergrund: Das Verhältnis von Buddhismus und Taoismus

Im Unterschied zum Taoismus ist der Buddhismus eine fremde Religion. Als er eingeführt wurde, war es sein erklärtes Ziel, den Taoismus zu überflügeln und zu verdrängen. Zwar hielt man fest, dass Buddha Schüler des Taoismus-Begründers Lao Zi gewesen war und hing auch der Legende an („Lao Zi Xi Chu Hua Hu Shuo“ 老子西出化胡说 – Lao Zi ging in den Westen und begründete dort den Buddhismus), doch als der Buddhismus ein bestimmtes Stadium erreicht hatte, setzte eine heftige, öffentlich geführte Debatte mit dem Taoismus über die Lehrinhalte ein. Insbesondere nach dem Ende der Jin-Dynastie wurden die beiden Religionen von den jeweiligen Herrschern zu deren Vorteil benutzt und gegeneinander ausgespielt. Die Widersprüche traten dadurch nur noch deutlicher zutage.

Aufgrund der Verwertung und der Entwicklung der sozialen Produktivkräfte herrschten bis zur Tang-Dynastie Frieden und Wohlstand wie nie zuvor; die Menschen sehnten sich nach Kunst, weiters waren die Herrscher auch sehr an Religion interessiert, so dass es den beiden Glaubensrichtungen Taoismus und Buddhismus vor allem darum ging, Gläubige zu gewinnen und der anfängliche Streit um Lehrinhalte in den Hintergrund trat. Um die Anziehungskraft der Religion zu erhöhen, sollten die Lehrinhalte den Menschen möglichst anschaulich und einprägsam vermittelt werden. Sowohl der Buddhismus als auch der Taoismus setzte in diesem Zusammenhang auf die nachhaltige Wirkung der Kunst. Darin ist auch der soziale und historische Hintergrund für die Entstehung und Entwicklung der Daoqing-Kunst zu sehen.

2.2.2 Die drei Entwicklungsphasen des Daoqing

Daoqing ist auf keinen Fall mit den üblichen taoistischen Liedern gleichzusetzen. Letztere dienten primär der Absicht, die Götter zu besingen. Sie waren für Opferrituale und Aktivitäten wie Bestattungen oder Opferdarbringungen an die Geister gedacht. Die Musik wurde ein wesentlicher Bestandteil des Handlungsablaufs. Daoqing steht nur in relativer Abhängigkeit vom Taoismus, das bedeutet, es kann von den religiösen Ritualen des Taoismus getrennt und eigenständig gesungen werden. Auf diese Weise können die Mönche und die Gelehrten unter den Gläubigen die Liedtexte und Melodien unter bestimmten Bedingungen ändern. Um etwa die Geschichte einer Gottheit zu verbreiten, können sie den Text nach der gewünschten

Erzählrichtung umschreiben oder sie bedienen sich der den Menschen vertrauten Objekte, um schwierige und geheime Lehren zu vermitteln. So können sie Bedeutung und Theorie des Taoismus mit dem realen Leben der Menschen in Verbindung bringen. Unabhängig davon, in welche Richtung die Inhalte der Lieder abzielen, stets müssen sie mit ihrer religiösen Emotion die Zuhörer berühren.

Daoqing ist von der Östlichen Han-Dynastie bis zur Song-Dynastie als sogenannte „Gu Zi Ci-Sprechen-Singen-Kunst“ (鼓子词) bekannt. Bis zur Ming-Dynastie entwickelten sich die taoistische Geschichtserzählung und das Daoqing-Theater, die authentische taoistische Geschichten erzählten. Das Daoqing als Medium, um religiöse Lehren zu verbreiten, verließ alsbald den taoistischen Tempel und wurde zur volkstümlichen Unterhaltungskunst. Der Übergang des Daoqing von Lied und Dichtung zu Daoqing, Sprechen-Singen-Erzählen (Daoqing Theater), durchlief einen langen Entwicklungsprozess. Diesen kann man in drei Phasen unterteilen⁶⁰:

2.2.2.1 Embryonale Phase des Daoqing (Han-Tang-Dynastie)

Die Existenz- und Entwicklungsbasis jeder Religion sind die einfachen Menschen. Um sich allerdings richtig ausformen und größere Verbreitung finden zu können, bedarf es der Unterstützung durch Oberschicht und Machthaber. Die Entstehungszeit der taoistischen Musik in der chinesischen taoistischen Geschichte reicht von der Östlichen Han-Dynastie bis zur Südlichen und Nördlichen Dynastie. Damals entwickelte sich der Taoismus allmählich zur offiziellen, orthodoxen Religion.

Unter Kaiser Shun Di aus der Östlichen Han-Dynastie (126-144 n. Chr.) begründete Zhang Dao Ling „Zheng Yi Meng Wei Dao“. Der Taoismus nahm damit langsam Gestalt an. Die Opferrituale, die Musik und der Tanz der Zauberer wurden die Quellen der ursprünglichen taoistischen Musik. Der Mönch Kou Qian Zhi zur Zeit der Nördlichen Wei-Dynastie begründete „Bei Tian Shi Dao“ und gab „Que Zhang Song Jie Xin Fa“ (Neues Gesetz zum

⁶⁰ 1. Fan Linlin (Diplomarbeit): „Untersuchung über das Longdong-Daoqing und dessen Wert für die Forschung“, Kapitel 1, Abschnitt 2, Musik-Konservatorium Xi An. 2007

2. Yan Xiaodong (Diplomarbeit): „Forschung über die Banlu Changqiang Musik des Daoqing-Schattenspiels im Kreis Huan“, Pädagogische Universität des Nord-Westen Chinas. 2007

3. Vgl. Komitee für das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan: „Das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan“, S. 59-172, 2006

4. Zhang Shi Chuang: „Untersuchung und Beweisführung des Daoqing“ in der „Zeitschrift für Religiöse Forschung – Forschung des Taoismus“, Nr. 4, 1996.

richtigen Singen von Musikstrophen) heraus. Er schrieb folgende Musikstücke: „Yun Zhong Yin Song“ (云中音诵) und „Bu Xu Sheng“ (步虚声), die zu den ersten taoistischen Lehrmusikstücken gehörten.

Fünzig Jahre später, in der Südlichen Dynastie, ordnete der Mönch Lu Jing Xiu die Lehrbücher neu und überarbeitete sie. Er stellte Gesetze und Ritualvorschriften zusammen, z.B. zum richtigen Verhalten beim Fasten und bei Ritualen. Die taoistischen Rituale und die Musik wurden allmählich standardisiert, um „das neue Gesetz zum richtigen Singen von Musikstrophen“ von Kou Jian Zhi umzusetzen. Die Arbeit von Lu Jing Xiu bildete die Grundlage für die Weiterentwicklung der taoistischen Musik.

Die Mönche Zhang Wan Fu und Zhang Cheng Xian zur Zeit der Tang-Dynastie und Du Guang Ting zur Zeit der Fünf Dynastien haben die Lehrmethoden der taoistischen Lehrrituale und Regeln systematisch geordnet, damit sie vereinheitlicht und vollständig vorliegen. Die taoistische Musik, die überliefert wurde, erfuhr dank der Unterstützung durch den Kaiser und den Adel eine bedeutende Entwicklung.

2.2.2.1.1 Zwei Daoqing-Arten

Abhängig von Tonart und Eigenschaften gibt es zwei Daoqing-Formen. Die erste ist das „Fa Qu-Daoqing“ (法曲道情) mit Fa Qu⁶¹ als Tonart, seine Formen sind der große Gesang und die Tanzkunst. Sie entstand in der Kaiyuan-Zeit der Tang-Dynastie und war sehr populär am Kaiserhof der Tang- und Song-Dynastien.⁶²

Die zweite Art ist „Su Qu-Daoqing“ (俗曲道情) mit Su Qu⁶³ als Tonart. Ihre Form besteht aus vier Arten: Lieder, Sprechgesang, Theater und Schattenspiel.

⁶¹ Fa Qu: Eine alte Musikart. Sie ist auch eine wichtige Form der Gesangs- und Tanzmusik am Kaiserhof der Sui- und Tang-Dynastie. Ihre Besonderheit liegt in der Tonalität und in den verwendeten Instrumenten. Fa Qu-Musik ist grazös.

⁶² Wu Yimin: „Überblick über die chinesische Daoqingkunst“, Verlag Alte Bücher der Provinz Shan Xi, 1997.

⁶³ Su Qu: Das ist die allgemeine Bezeichnung für Volkslieder, die große Wirkung und Einfluss in der Gesellschaft haben. Sie wurden auf Basis der örtlichen Volkslieder entwickelt. Die Liedtexte von Su Qu thematisieren hauptsächlich das gesellschaftliche Leben in der Stadt und auf dem Land.

a. Das Fa Qu-Daoqing

Der Überlieferung nach hat zu Beginn der Tang-Dynastie ein Mann namens Ji Shan Xing zufällig einen Greis auf dem Berg Yang Jiao getroffen. Dieser Alte hatte ganz weiße Haare und einen weißen Bart. Er ritt auf einem weißen Pferd. Er sagte zu Ji Shan Xing: „Richte dem Kaiser der Tang-Dynastie aus, ab heute soll er den Staat auf die richtige Art und Weise regieren. Nur wenn er in der östlichen Hauptstadt Chang An⁶⁴ (长安) noch einen Tempel erbaut, innen taoistische Statuen aufstellt, kann er für immer Schutz, Ruhe und Frieden für den Staat erhalten.“ Nachdem er dies gesprochen hatte, verschwand er in den Himmel. Nach kurzer Zeit erschien der Alte wieder und sagte: „Ich bin der höchste Gott Li, genannt Lao Jun, Vorfahre des heutigen Kaisers.“⁶⁵ Ab diesem Zeitpunkt betrachtete sich die kaiserliche Familie Li der Tang-Dynastie als Nachkommen von Lao Zi⁶⁶. Voller Respekt bezeichnete die kaiserliche Familie Li Lao Zi mit „Heiliger Patriarch“.

Es liegt auf der Hand, dass die kaiserliche Familie Li diesen Mythos in Umlauf gebracht hat, um sich mit einem Heiligenschein zu umgeben und ihre Macht zu festigen. Der erste Kaiser der Tang-Dynastie, Li Yuan (618-626 n. Chr.), sah in Lao Zi einen Vorfahren der Familie Li. Die kaiserliche Regierung trat tatkräftig für den Taoismus ein.

Im Buch „Xin Tang Shu-Li Yue Zhi“ (新唐书-礼乐志) ist Folgendes protokolliert: „dass es damals in der Sui-Dynastie Fa Qu (法曲) gab, ihre Melodien waren vornehm, die Instrumente waren Nao (铙 – großes Becken), Bo (钹 – Becken), Zhong (钟 – Glocke), Qing (磬 – klingender Stein, altes Schlaginstrument), Xiao (箫 – Langflöte aus Bambus), Pipa (琵琶 – chinesische Laute mit vier Saiten)“ usw.⁶⁷

Im Buch „Jiao Fang Ji“ (教坊记) von Cui Ling Qin wird berichtet, dass, nachdem Lü Guang den Qiu Zi-Staat (龟兹) besiegt hatte, der Kaiser Gao Zong dem Musiker Bai Ming Da befahl, taoistische Melodien und Lieder zu komponieren.⁶⁸

Im Jahr 751 n. Chr. befahl wiederum Kaiser Xuan Zong aus der Tang-Dynastie dem

⁶⁴ Chang An: Die heutige Stadt Xi An.

⁶⁵ Xie Shoujing: „Hun Yuan Sheng Jing“, Band 8. Genaue Daten unbekannt.

⁶⁶ Name von Lao Zi: Li Er.

⁶⁷ Ou Yangxiu: „Xin Tang Shu-Li Yue Zhi“, Band 10, Verlag Chinesische Buchhandlung, 1975.

⁶⁸ Cun Linqin: „Jiao Fang Ji“, Band 4, Verlag Bildung der Provinz Liao Ning, 1998.

taoistischen Mönch Si Ma Zhen, die taoistische Musik „Xuan Zhen Dao Qu“ (玄真道曲 – Xuan Zhen-taoistische Musik) zu komponieren.

Der taoistische Mönch Li Hui Yuan vom Berg Song komponierte „Zi Qing Dao Qu“ (紫清道曲 – Zi Qing-taoistische Musik) und „Shang Sheng Dao Qu“ (上圣道曲 – Shang Sheng-taoistische Musik). Der Beamte Wei Tao schrieb sechs taoistische Musikstücke für die Einweihungszeremonie des Palastes Tai Qing: „Jing Tian“ (景云), „Jiu Zhen“ (九真), „Zi Ji“ (紫极), „Xiao Chang Shou“ (小长寿), „Cheng Tian“ (承天) und „Tian Le“ (天乐).

Die taoistische Musik hielt bald Einzug in den Kaiserpalast. Sie legte das Fundament für die Entstehung des Daoqing. Insbesondere nach der Gründung des Li Yuan⁶⁹ (梨园) durch Kaiser Xuan Zong verband sich Fa Qu mit den taoistischen Liedern. Mit Fa Qu als Melodie und dem taoistischen Lied als Inhalt entstand allmählich die Kunstform des Fa Qu-Daoqing.

Mit „Ni Shang Yu Yi Qu“ (霓裳羽衣曲) unter Kaiser Xuan Zong aus der Tang-Dynastie kam es zur Verschmelzung von Thema, Gestaltung und künstlerischer Handlung des ersten Fa Qu-Daoqing mit dem musikalischen Quellenmaterial des Daoqing. Im Kaiserpalast entwickelte sich die taoistische Musik und erlebte eine echte Blütezeit.⁷⁰

b. Das Su Qu-Daoqing

Gleichzeitig verbreiteten sich die taoistischen Lieder auch im Volk. Sie wurden nun nicht mehr nur im Kaiserpalast komponiert und zu Gehör gebracht, sondern durch taoistische Mönche in den Tempeln auch dem Volk nahegebracht. Dadurch bildete sich eine taoistische Musik mit volkstümlichen Komponenten, Su Qu-Daoqing, aus. Diese Musik ist das Ergebnis der Musik aus dem Kaiserpalast und des im Volk populären Fa Qu.

Die Beziehung zwischen der taoistischen und der Volksmusik trat immer deutlicher zutage, auch die Anzahl der Musikstücke nahm zu. Die taoistischen Mönche sammelten in der Tang-Dynastie und in den Fünf Dynastien die im Volk populären Lieder und Balladen. Sie fügten

⁶⁹ Li Yuan: Frühere Bezeichnung der Theatergruppe in Altchina.

⁷⁰ Wu Yimin: „Überblick über die chinesische Daoqingkunst“.

Worte oder Geschichten hinzu, die die taoistischen Lehren propagierten und beschränkten sich nicht mehr auf das Singen originaler Liedtexte.

Im Buch „Bao Juan“ (宝卷) wird Folgendes berichtet: „In der Tang-Dynastie interessierte sich ein Mann namens Xiang Zi so sehr für den Taoismus, dass er auf einen Berg ging und dort völlig nach den Doktrinen des Taoismus lebte. Sein Onkel Han Yu wurde nach Chou Zhou verbannt. Unterwegs konnte er wegen großen Schnees nicht mehr weitergehen, deswegen ging er zu Xiang Zi, um zusammen mit ihm taoistische Lieder zu singen.....“⁷¹ Hier zeigt sich, dass „Pa Jian Pan“ (拍简板)、„Chang Dao Ge“ (唱道歌 – taoistische Lieder singen) als künstlerische Form in der mittleren Tang-Dynastie überaus populär war. Taoistische Lieder sind das künstlerische Werkzeug, dessen sich die taoistischen Mönche bedienten, um das Volk zu gewinnen und ihm das taoistische Gedankengut zu vermitteln. Die taoistischen Lieder sind die primäre Form des später weit verbreiteten Daoqing. In der Han-, Tang- und in anderen Dynastien ist das Daoqing in einen nahezu tausendjährigen historischen Strom eingebettet. Es entstand während der Tang-Dynastie und erlangte vor allem zur Zeit der Song-Dynastie große Popularität.

2.2.2.2 Der Entwicklungsprozess des Daoqing während der Song- und der Yuan-Dynastie

Der hohe Entwicklungsgrad der Lieder- und Melodiekunst schuf das Fundament und die nötigen Voraussetzungen für die Entstehung der Sprechgesangskunst. Nach der Tang-Dynastie erreichte die Daoqing-Musik einen weiteren Höhepunkt während der Song-Dynastie. In jener Zeit geschah es auch, dass sich das Daoqing vom Predigtinstrument zur Daoqing-Sprechgesangskunst, zum Daoqing-Theater wandelte, wodurch eine eigene volkstümliche Kunstform entstand.

Der Ausdruck „Daoqing“ trat zum ersten Mal während der Song-Dynastie (960-1279 n. Chr.) in Erscheinung. Im Buch „Wu Lin Jiu Shi“⁷² (武林旧事) von Zhou Mi zur Zeit der Südlichen Dynastie (1127-1279 n. Chr.) steht: „Im Hintergarten des Kaiserpalastes gab es 30 Kinder. Sie schlugen Gongs und Trommeln, sangen Daoqing.“ Das ist die erste urkundliche Erwähnung von Daoqing-Gu Zi Ci.

⁷¹ Sun Fuxuan: „Forschung und Erklärung des Daoqing“ in der Zeitschrift „Forum des Taoismus“, Nr. 2, 2005.

⁷² Zhou Mi: „Wu Lin Jiu Shi“, Band 6.

Die Song-Dynastie konnte auf den höchsten und reichsten Errungenschaft der Musikkultur der Han- und der Tang-Dynastie aufbauen. Während der Song-Dynastie wurden v.a. städtische Gedichte, Lieder und „Quyi“ (曲艺)⁷³ gepflegt. Der Ciqu (词曲) (Sammelbegriff für Ci-Gedichte und Qu-Lieder) trat dabei besonders in Erscheinung. Das Daoqing wurde in der Song-Dynastie auch Gu Zi Ci (鼓子词) genannt. Diese zwei künstlerischen Musik- und Singformen entsprechen einander. Der einzige Unterschied ist im Liedtext auszumachen. Wollte man taoistische Inhalte oder Lehren verbreiten, sprach man von Daoqing, bei anderen Inhalten von Gu Zi Ci (鼓子词). Mit der Ausbildung des Zhu Gong Diao⁷⁴ (诸宫调) während der Song-Dynastie traten die chinesischen Volkslieder und die Sprechgesangskunst in eine neue Phase ein. Am Höhepunkt der Sprechgesangskunst nahm diese wichtigen Einfluss auf die Entwicklung und Verbreitung des Daoqing.

Das Daoqing wurde einerseits vom blühenden Gu Zi Ci (鼓子词) und vom Zhu Gong Diao beeinflusst, andererseits lösten sich bedingt durch den allmählichen Niedergang des Taoismus seine Inhalte von der taoistischen Tempeltradition. So begann es, als neue Liederart, als eine lyrische, erzählende, volkstümliche Sprechgesangskunst bekannt zu werden. Die Themenauswahl unterlag nun nicht mehr den Beschränkungen durch die Religion, sondern nahm weltlichere Züge an. In der Südlichen Song-Dynastie verwendete man bald Yugu und Jianban, um das Daoqing zu begleiten, was die Form des Daoqing als Sprechgesangskunst bereicherte und perfektionierte. Das Daoqing trug fortan den Beinamen Yugu-Daoqing (渔鼓道情).

In der Song-Dynastie wurde Daoqing nicht mehr nur dem Taoismus zugeordnet. Es wandelte sich zur säkularen Kunst, die sowohl im Tempel als auch vom Volk und von mehreren Leuten gesungen werden konnte oder als Sprechgesangskunst eingesetzt wurde. In dieser Zeit stieg die Zahl der Autoren und Titel des Daoqing stark an. Zuvor hatte das Daoqing hauptsächlich aus Gedichten und Liedern bestanden, zeigte aber bereits eine Tendenz zum „Daoqing-Theater“ und zu den „Daoqing-Erzählungen“. Das „Yu Yin Fa Shi“ („玉音法事“) der Tang-Dynastie ist die früheste erhaltene Gesangspartitur der taoistischen Musik. Später wurde sie in

⁷³ Qu Yi: Volkstümliche Gesangs- und Vortragskunstform, einschließlich Balladensingen, Geschichtenerzählen, komische Dialoge, Reimerzählungen zu Bambusklapperbegleitung usw.

⁷⁴ Zhu Gong Diao: Zhu bedeutet verschieden; Gongdiao ist ein Modus in der alten chinesischen Musik.

das Buch „Zheng Tong Dao Zeng“ („正统道藏“) der Ming-Dynastie (1368-1644 n. Chr.) aufgenommen. Dieses hatte die umfassenden und beispiellosen Aktivitäten des Taoismus im Volk der Tang-Dynastie zum Thema.

Während der Yuan-Dynastie (1271-1368) erfreute sich das Daoqing-Singen großer Beliebtheit. Seine Melodien und Liedtexte wurden auch ins „Yuan Zaju“⁷⁵ (元杂剧) aufgenommen. Angesichts der Unzufriedenheit mit den politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen hielten sich die taoistischen Mönche, Laien und frustrierten Literaten verstärkt zu Hause auf. Sie schrieben eigene Lieder und sangen diese. Das Daoqing-Singen wurde zum Selbstzweck. Im „Yuan Zaju“ wird mehrmals über die Aufführung des Daoqing berichtet.

In dieser Zeit gab es zwei Arten des Daoqing:

- a) eine übernatürliche Art.
- b) eine Art mit Warnfunktion.

Die o.a. Teilmethoden verkörperten die Realität des Daoqing-Schaffens während der Song-Dynastie, wie sie z.B. im vierten Akt der Oper „Zhu Ye Zhou“ (竹叶舟) von Fan Kang zum Ausdruck kommt: „Chen Jing Qing ist jetzt noch nicht gekommen, wir haben nichts zu tun, gehen wir auf die Straße Daoqing singen, um die einfachen Leute zu warnen.“ Hier wird deutlich: Das Ziel des Daoqing-Singens liegt darin, die einfachen Leute zu warnen. Im Lied „醉太平“ heißt es: „Kaiser Yao, Kaiser Shun und Kaiser Zhou sind nicht so wichtig wie die Mönche des Taoismus.“ Die Mönche werden darin also für wichtiger erachtet als die historischen Herrscher – eine Ansicht, die selbstverständlich nicht der Norm entspricht.

Zur Zeit der Yuan-Dynastie hatten die Herrscher mithilfe des Taoismus ihre Herrschaft gefestigt. Die traditionellen Opern und Theaterstücke, die das weltliche Leben der Han-Nation thematisierten, wurden verboten. Selten jedoch erfolgte eine Intervention, wenn es im Theater um Götter oder Heilige ging, weswegen das Daoqing eine neue Richtung einschlug. Es entwickelte sich vom Singen, sitzend und ohne Begleitung, weg und hin zur Aufführung an öffentlichen Plätzen. Das Daoqing wurde alsbald zu einer Wechselgesangsaufführung mit Gestalten und Handlungen. Damit war das Daoqing bereits in seine embryonale Phase eingetreten.

⁷⁵ Yuan Zaju: Zaju: Lyrische Oper der Dynastie Yuan mit vier Akten, in denen jeweils eine Rolle den Gesang übernimmt. Aus: „Das neue Chinesisch-Deutsche Wörterbuch“, S. 1010, Beijing 2006.

2.2.2.3 Die reife Zeit des Daoqing (Ming- und Qing-Dynastie)⁷⁶

In der Anfangsphase des Daoqing während der Song- und Yuan-Dynastien wies es bereits volkstümlichen künstlerischen Charakter auf, der sich während der Ming- und der Qing-Dynastie entscheidend weiterentwickelte.

1) Es löste sich vom religiösen Einfluss und hielt Einzug ins weltliche Leben. Zu Beginn der Qing-Dynastie verfasste der Daoqing-Autor Xu Ling Tai einen Kommentar, den man als negatives Beweismaterial gegen die säkulare Änderung des Daoqing auslegen kann: „Daoqing war die beste Liederart. Aber jetzt gibt es den alten Stil nicht mehr, nur die im Volk gesungenen Lieder werden beibehalten[...]“⁷⁷.

Die Form der Reime des Daoqing wurde in Bezug auf den Aufbau hauptsächlich mit einem Satz festgelegt. Früher war die Textform des Daoqing frei. Es gab Formen mit fünf oder sieben Schriftzeichen in einem Satz. Das Daoqing in dieser Periode bestand meist aus sieben Schriftzeichen in einem Satz. Dazwischen fanden sich Sätze mit zwei, sechs, neun und zehn Schriftzeichen.

3) Es entstanden die Erzählform des Daoqing „Daoqing Xu Shi Ti“ (道情叙事体) und die Repertoires „Zhuang Zi Tan Ku Lou“ (庄子叹骷髅), „Xue Yong Lan Guan“ (雪拥蓝关) usw. Gleichzeitig bediente man sich in den Liedtexten des Daoqing volkstümlicher Musikelemente und band Bühnendarbietungen mit ein, wodurch sich die Form des Daoqing-Theaters ausbildete.

4) Unter der Ming- und der Qing-Dynastie trat eine deutliche Steigerung im Hinblick auf die Quantität und die Qualität des Daoqing-Schaffens zutage.

Eine weitere auffällige und folgenschwere Veränderung fiel ebenfalls in jene Zeit. Sie betraf die Aufführungspraxis des Daoqing und bestimmte die Bewegungen der Figuren oder der Schauspieler. Auch dies bildete eine wichtige Grundlage für die Entstehung des späteren Daoqing-Theaters. Das Daoqing selbst ist ein Gesang, der reich an emotionalen Elementen ist.

⁷⁶ Fan Linlin (Diplomarbeit): „Untersuchung über das Longdong-Daoqing und dessen Wert für die Forschung“.

⁷⁷ Xu Dachun: „Yue Fu Chuan Sheng“.

Diese Emotion ist keine weltliche Emotion, sie verkörpert das übernatürliche, sublime und empfindsame Gefühl der taoistischen Lehre. Um mit der edlen Kraft dieser Lehre die einfachen Leute zu berühren, muss man mit den Figuren/Gestalten die künstlerischen Effekte verstärken. Dieser Gleichklang in Form und Inhalt, die Konkretisierung des Vermittelten kann mit einer speziellen Bewegung erzielt werden. Selbst das gesprochene Wort gelangt zum Einsatz, um den Inhalt leichter fassbar zu machen. Das gesprochene Wort und die Bewegung in der Aufführung führen das Daoqing hin in Richtung Theater.

Die taoistischen Mönche, die Daoqing sangen, zogen durch das ganze Land und baten um Almosen, um leben zu können. Um sich den „audio-visuellen“ Gewohnheiten des Volkes anzupassen, hatten die Mönche volkstümliche Melodien und Volksmusik in das Repertoire ihrer taoistischen Melodien und Lieder aufgenommen. Die Mönche vertraten die Ansicht, es wäre eine besondere Fähigkeit, volkstümliche Geschichten zu singen, obwohl das Hauptziel des Daoqing-Singens darauf ausgerichtet war, die taoistischen Lehren zu verbreiten. Anders als während der Song- und der Yuan-Dynastie gab es im Daoqing nun mehr weltliche Emotionen und einen volkstümlichen künstlerischen Hauch. Deswegen etablierte sich das Daoqing schnell im Volk und wurde von Künstlern weitergegeben. Dadurch bekam es eine künstlerische Vitalität und entwickelte sich allmählich zu einer säkularen Kunstform. Die Volkskünstler wanderten mit dem Daoqing durch das ganze Land.

Das Daoqing wurde auf den Straßen entlang des Gelben Flusses vom Südosten bis zum Nordwesten Chinas aufgeführt, wie die Forschungsarbeiten von Wu Yi Min (武艺民) ergaben. Gegen Ende der Ming-Dynastie/Anfang der Qing-Dynastie gab es in China insgesamt 19 Theaterarten. Das Daoqing der Nördlichen Song-Dynastie ging vom taoistischen Tempel aus. Mit den Fußmärschen der Mönche und Künstler entlang des Gelben Flusses verbreitete sich das Daoqing auf beiden Seiten des Flusses. Der Reihe nach kamen die Provinzen Zu Jin, Shan, Gan, Ning, Zhe, Xiang, Gui, Nei Meng Gu usw. hinzu, bis nahezu ganz China abgedeckt wurde. Zu diesem Zeitpunkt war das Daoqing nur als volkstümliche Sprechgesangkunst in allen Provinzen verbreitet und verwurzelt. Aufgrund der verschiedenen Dialekte in den Provinzen weist das Daoqing auch verschiedene Ausprägungen mit örtlichen Eigenschaften in den Melodien und der Tonart auf.

Nach der mittleren Qing-Dynastie erlangte das Daoqing allmählich seine Vollkommenheit und wurde zum universalen volkstümlichen Daoqing-Theater. Im langen Modifikations- und

Entwicklungsprozess wurde das Daoqing zu einem musikalischen System mit einer Nord- und einer Süd-Prägung. „Shi Zan Ti“ (诗赞体) ist dabei hauptsächlich in Südchina populär, während sich „Yue Qu Ti“ (乐曲体) vor allem in Nordchina findet. In den Provinzen Jin, Shan, Gan, Yu usw. entwickelte und veränderte sich „Yue Qu Ti“ zum Daoqing-Theater. Daoqing ist und bleibt in jedem Fall die weltliche Ausdrucksform der taoistischen Kunst, der Taoismus bildet die Basis der Gedanken und die kulturelle Grundlage für die Entstehung des Daoqing.

2.3 Die Entwicklungsphasen des Su Qu-Daoqing

Wie bereits erwähnt, wird das Daoqing in zwei Arten unterteilt: „Fa Qu-Daoqing“ und „Su Qu-Daoqing“. Das Daoqing aus dem Kreis Huan gehört zum „Su Qu-Daoqing“. Ebenso wie die Ausbildung und die Entwicklung des Daoqing insgesamt durchlief auch die Ausbildung und Entwicklung des „Su Qu-Daoqing“ drei Phasen, die von Forschern als „Yi Jing“ (一经), „Er Ci“ (二词) und „San Daoqing“ (三道情) bezeichnet werden.⁷⁸

2.3.1 Erste Phase

„Yi Jing“ entstand in der Zeit Chang Qin (821-824 n. Chr.) der Tang-Dynastie. Die taoistischen Mönche erzählten oder sangen die taoistischen klassischen Werke oder Geschichten der klassischen Werke in leicht verständlicher Sprache und Tonart. Daraus bildete sich schließlich die Kunstform „Su Jiang“ (俗讲), der die Leute fasziniert lauschten. „Su Jiang“ ist die früheste chinesische Sprechgesangskunst, es wird allerdings davon ausgegangen, dass diese Kunstform vom Buddhismus hervorgebracht und vom Taoismus lediglich übernommen wurde.

Ihr Aufbau ist typischerweise ein „San Duan Ti“ (三段体 – drei Teile in einem Repertoire): gereimter Anfang, in der Mitte der Inhalt der Erzählung und der Gesang, dann ein gereimtes Ende. In Aufbau und Ton ähnelt es den rezitierten Sutras der taoistischen Mönche. Später wurde der Inhalt des „Su Jiang“ weiter erschlossen und als religiöse Geschichte redaktionell bearbeitet, wie z.B. in den Bänden „Da Mu Liang You Ming Jiu Mu Juan“ (大目莲幽冥救

⁷⁸ Schutzzentrum des Daoqing-Schattenspiels des Kreises Huan: Seminar des Kreises Huan „Daoqing genießen“, 2005, S. 3-5.

母卷) des Buddhismus oder „Hun Yuan Men Yuan Tong Jiao Hong Yuang Jing Bao Juan“ (混元门元洞教弘阳经宝卷), „He Xian Gu Bao Juan“ (何仙姑宝卷) des Taoismus usw. Um bessere Effekte beim Singen und Erzählen zu erzielen, haben die Mönche die Geschichten gezeichnet und die Bilder in den taoistischen und buddhistischen Tempeln aufgehängt. „Mithilfe der Bilder wurden Geschichten erzählt“, eine audio-visuelle Kunst gebildet. (Das ist eine Erklärung der Kombination aus Daoqing und Schattenspiel aus dem Kreis Huan.) Die Repertoires des Daoqing aus dem Kreis Huan tragen solche Titel wie „Juan“ (Buchband) und „Tu“ (Bild), was sicherlich mit den oben genannten Fakten in Beziehung steht.

2.3.2 Zweite Phase

„Er Ci“ ist die zweite Phase des „Su Qu Daoqing“-Liedtexts, die Melodiephase stellt eine umfassende Änderung in der Kunstform, dem Inhalt des Gesangs und der Musik dar. Inhalt und Form des „Su Jiang“ erschwerten dessen Verbreitung.

1) Sein Aufführungsort war der Tempel. Dort verursachte er jedoch eine Störung der Ehrfurcht und Ruhe.

2) Er wählte klassische Werke als gesungenen und erzählten Inhalt. Manche Leute empfanden das als eine Respektlosigkeit gegenüber Gott und den Heiligen, weswegen er verdammt und letzten Endes verboten wurde, damit den Menschen kein Unglück widerfährt. Daraufhin überarbeiteten die Mönche die taoistischen Lehren und Geschichten künstlerisch. Sie entfernten sich von den taoistischen Tempeln und suchten „Ju Shi Lin“ auf (Versammlungsorte der Gläubigen), um dort unter Verwendung populärer Lieder, Texte und Volkslieder die klassischen taoistischen Werke zu lehren. Diese Lieder und Texte werden „Xing Jing Yun“ (新经韵) oder „Dao Ge“ (道歌) genannt. Der Aufbau bleibt weiterhin „San Duan Ti“.

2.3.3 Dritte Phase

„San Daoqing“ ist die Abwandlung und Entwicklung von „Xing Jing Yun“ zu „Daoqing Gu Zi Ci“ (道情鼓子词) und weiter zur „Erzählform des Daoqing“ (叙事道情). Das Daoqing Gu Zi Ci wies eine Besonderheit auf: Pro Werk durfte nur ein Lied oder eine Geschichte vorkommen. Dies bewirkte die Entstehung vieler Werke. Die Musik war sehr komplex, da

viele Werke auch viele unterschiedliche Melodien erforderten. Der künstlerische Aufbau von „Daoqing Gu Zi Ci“ und „Xin Jing Yun“ zeigt kaum einen Unterschied, die Änderungen betrafen lediglich die Gesangsform und den Aufführungsort. „Xin Jing Yun“ wurde in der Öffentlichkeit gesungen. Der Liedtext des „Daoqing Gu Zi Ci“ wandelte sich später von klassischen religiösen Werken zu religiösen Geschichten. Die weltliche Gesellschaft prägte die Bezeichnung „Daoqing“.

Im Jahr 1126 n. Chr. gab es ein neues Instrument, „Yu Gu“ (漁鼓), im Volk, das in Verbindung mit dem Daoqing die Besonderheit der „Qing Qi Wen Yi“⁷⁹ (轻骑文艺) bildete. Damit hatte „Su Qu Daoqing“ seine drei Entwicklungsphasen abgeschlossen.

2.4 Die Bedeutung der Berufskünstler für den Fortbestand des Daoqing

Zur Zeit der Song- und der Yuan-Dynastie diente das Daoqing als Instrument, um den Taoismus zu propagieren, aber auch als Kunstform, mit der Autoren ihre Emotionen und Gedanken ausdrücken konnten. Meist griff man dabei auf populäre Melodien zurück und versah sie mit neuen Liedtexten. Berufskünstler waren damals noch nicht gefragt.

Diese traten erst später in Erscheinung und waren darauf angewiesen, mit Daoqing-Singen ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Sie waren entweder taoistische Gläubige oder Menschen, die die taoistische Lehre befürworteten. Da das Daoqing den Broterwerb sicherte, war es inhaltlich auf die Bedürfnisse der Zuhörer ausgerichtet. Die Künstler, die gut singen konnten, verwendeten die Lieder des Daoqing; die Künstler, die gut Geschichten erzählen konnten, nahmen sich der Reime des Daoqing an. Auf diese Weise kam es zur Spaltung des „Daoqing“.

Eine weitere Änderung betraf die „Daoqing-Musik“. Sie wich nun vom traditionellen Daoqing-Repertoire und dem Liedaufbau des frühen „Daoqing Gu Zi Ci“ und „Qu Pai Yin Yue“ (曲牌音乐) ab. Das frühere originale Daoqing, als „Zheng Zha Daoqing“ (正札道情) bekannt, wurde später zum „Luan Zhan Daoqing“ (乱战道情 – die Änderung des Zheng Zha Daoqing). Auch im ursprünglichen „Zheng Zha Daoqing“ kam es zu Änderungen im Repertoire ohne vollständige Melodiemuster; aus langen und kurzen Sätzen wurden gleich

⁷⁹ Qing Qi Wen Yi: Eine Kunstform, die mit ganz wenig auskommt: wenige Künstler, wenig Geld, wenig Ausstattung. Sie kann überall aufgeführt werden. Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel ist eine solche Kunstform. Die gesamte Ausstattung besteht aus einem Esel und zwei Koffern.

lange Sätze gebildet; die Musik wurde „Ban Shi Ti“. Im Laufe der Zeit wuchs „Luan Zha Daoqing“, während das „Zheng Zha Daoqing“ allmählich verfiel. Die Leistung jener Künstler, die das künstlerische System überarbeitet haben, ist nicht hoch genug zu loben: „Hua Fan Wei Jian“ (化繁为简 – verändert das Komplizierte zum Einfachen), „Yi Jian Sheng Fan“ (以简胜繁 – Einfach ist besser als kompliziert).

Die Berufskünstler, die mit dieser einfachen Form des Daoqing ihren Lebensunterhalt verdienten, traten regelmäßig auf. Das Verlangen nach derartigen Aufführungen wurde auch seitens der Bevölkerung größer. Aufgrund der raschen Entwicklung innerhalb der Theaterlandschaft haben die Daoqing-Künstler einen stichhaltigen Grund gefunden, Änderungen am originalen Sprechgesang-Daoqing, am Daoqing-Theater oder am Daoqing-Schattenspiel vorzunehmen.

Fazit

Das Daoqing entwickelte sich während der Tang-Dynastie aus der taoistischen Musik. Sein Höhepunkt fiel in die Zeit der Song-Dynastie und verfestigte sich in der Ming- und in der Qing-Dynastie.

Anfangs war das Daoqing ohne Begleitung und nur eine Methode, um religiöse Lehren und Theorien des Taoismus zu propagieren. Im Laufe der Zeit kamen Begleitinstrumente hinzu und es wurde auch von anderen Kunstformen beeinflusst. Aus dem taoistischen Lied wurde zunächst eine Sprechgesangkunst, dann das Daoqing-Theater. Die Inhalte beschäftigten sich nun nicht mehr nur mit religiösen, sondern auch mit weltlichen Themen.

Nachdem das Daoqing die Tempel verlassen hatte, bildete es verschiedene Formen aus und brachte neue Berufsbilder hervor.

Das Daoqing war am Kaiserhof sehr beliebt, verbreitete sich aber auch vermehrt im Volk und vermischte sich mit volkstümlichen Musik- und Kunstformen.

Die Berufskünstler, die ihren Lebensunterhalt mit Daoqing verdienten, passten die Inhalte an die Bedürfnisse des Publikums an. Sie sorgten auch dafür, dass das Daoqing niemals in

Vergessenheit geriet und sich bis heute erhalten konnte.

Dritter Teil

Das Schattenspiel

Das Schattenspiel wird auch „Schatten-Theater“ (影戏) oder „Lampen-Schatten-Theater“ (灯影戏) genannt, verkürzt auch „Schattenspiel aus Leder“⁸⁰ (皮影 – Pi Ying). Es ist eine Art der frühesten in China existierenden Theaterformen.⁸¹ Die Bühne des Schattenspiels besteht aus einer flachen Leinwand. Dank deren Lichtdurchlässigkeit wird der Schatten einer eng an der hinteren Seite der Leinwand befindlichen Figur auf die vordere Seite der Leinwand projiziert. Die Künstler lenken die Schattenfiguren und singen bei der Aufführung. Die Schattenfiguren sind Gestalten mit flacher Seitenansicht. Mancherorts gibt es einen Spruch über das Schattenspiel: Man benötigt „drei Stück Bambusstangen, eine Haut, ein halbes Gesicht, einen halben Hut und ein Auge“ (“三根竹，一张皮，半张脸，半顶帽子，一只眼”). Das Schattenspiel ist eine besondere Kunstart, eine geschickte Kombination aus volkstümlichem chinesischem Kunsthandwerk und Theater. Es ist eine universale Volkskunst, die u.a. Literatur, Skulptur, Ästhetik und Musik einbezieht und die eine unverzichtbare, glänzende Perle in der chinesischen nationalen „Kunsthalle“ darstellt.

3.1 Die Quellen des Schattenspiels

In diesem Teil wird anhand von Volkssagen, Dokumenten und Materialien versucht, das Schattenspiel zu erläutern. Die Quellen zeugen einerseits von den Glaubensvorstellungen der chinesischen Vorfahren und andererseits vom praktischen Nutzen der chinesischen Volkskunst (z.B. für die Heilung von Krankheiten). Ich hoffe, dabei anhand der Quellen weitere Erkenntnisse über die Entwicklung des Schattenspiels zu gewinnen und darlegen zu können.

⁸⁰ Pi Ying ist eine sehr allgemeine Bezeichnung. Im weiteren Sinn steht es sowohl für das Schattenspiel-Theater als auch für die Schattenspielfiguren. Im engeren Sinn sind nur die Schattenfiguren gemeint.

⁸¹ Chen Xiao: „Ursprung und Entwicklung des Schattenspiels“ in der Zeitschrift „Wen Shi Yue Kan“, Nr. 11, 2005.

3.1.1 Volkssagen

Das Schattenspiel ist eine Volkskunst. Über den Ursprung der Volkskunst im Allgemeinen gibt es unterschiedliche Meinungen. Das Schattenspiel bildet hier keine Ausnahme. In allen bekannten Erzählungen über die Quellen des Schattenspiels findet man jedoch folgende Erklärungen:

1) Nach der Geburt weinte Hu Hai (胡亥 – der Sohn des Kaisers Qin Shi Huang) den ganzen Tag ohne Unterlass. Niemand am Kaiserhof fand Ruhe. Eines Tages kam ein Diener zum Haus des kleinen Prinzen und schmiegte seine Ohren an das Fensterpapier; seine Gestalt wurde durch den Sonnenschein auf das Papier projiziert. Hu Hai sah den Schatten und hörte sofort auf zu weinen. Er begann sogar zu lachen. Aber als der Diener wegging, weinte das Kind abermals.

Am Abend wurden Öllampen am Kaiserhof entzündet und vor dem Fenster aufgehängt. Der Diener sollte mit seinem Schatten Hu Hai weiter ablenken, damit er nicht mehr weinte. Aber nach ein paar Tagen verstarb dieser Diener an Übermüdung. Hu Hai weinte wieder, ohne aufzuhören. Kaiser Qin Shi Huang hatte Angst, dass Hu Hai ebenfalls sterben müsse und suchte fieberhaft nach einem kunstfertigen Schnitzer. Als ein solcher ausfindig gemacht war, fertigte er ein Abbild des verstorbenen Dieners an. Der Kaiser befahl jemandem, das Bild des Verstorbenen zu halten, seine Körperhaltung zu imitieren und vor dem Fenster zu spielen. Endlich weinte Hu Hai nicht mehr. Später bestieg Hu Hai den Thron. Er befahl, das „Lampen-Schatten-Theater“ im ganzen Staat aufzuführen, um des verstorbenen Dieners zu gedenken. Dieses Schattenspiel wurde im Volk weiter verbreitet.⁸²

2) Kaiser Wen Di (汉武帝) aus der Westlichen Han-Dynastie bekam einen Sohn. Eines Tages weinte der Kronprinz ohne Grund und hörte nicht auf. Die Leute versuchten es mit verschiedenen Methoden, konnten ihn aber nicht trösten. Ein Hofmädchen pflückte zufällig ein Blatt des Tungbaums, schnitt eine menschliche Gestalt, projizierte sie ans Fenster und hoffte dabei, den Kronprinzen zum Lachen zu bringen. Der Kleine sah diese Figur und lachte sofort. Jedes Mal, wenn der Kronprinz von nun an weinte, versuchten die Leute, ihn mit dieser Methode abzulenken und zu trösten.

⁸² Xie Yingfang: „Unterhaltsames über das Schattenspiel“ in der Zeitschrift „Zeitgenössisches Theater“, S. 46, Nr. 10, 1997.

Diese Methode verbreitete sich im Volk. Es wurden einfache gereimte Verse verfasst: „Die Konkubine des Kaisers Wen Di in der Han-Dynastie trug den Kronprinzen vor das Fenster, schnitt geschickt Blätter aus dem Tungbaum und projizierte sie ans Fenster; Kaiser Wen Di herrschte im ganzen Staat in Prosperität und Frieden, die bewegende Unterhaltung verbreitete sich vom Kaiserhof unter das Volk“ (“汉妃抱子窗前耍，巧剪桐叶照窗纱；文帝兴国安天下，活乐传于百姓家。”)⁸³.

Anstelle der Blätter des Tungbaums schnitt man später Menschen- oder Tiergestalten aus Papier, um damit Geschichten zu erzählen. Darin liegt der Ursprung des Schattenspiels.⁸⁴

3) Die Erzählung in der Provinz Shanxi lautet folgendermaßen: In den frühen Zeiten der „Streitenden Reiche“ wanderte Kong Zi in jeden Staat und hielt Vorlesungen, die von vielen Leuten besucht wurden. Das Gesicht von Kong Zi war sehr hässlich. Um die Laune des Publikums nicht zu beeinträchtigen, hängte er einen Vorhang aus Baumwolle auf, der sein Gesicht verdeckte. Er saß hinter diesem Vorhang und trug vor. Die Teilnehmer hörten ihm zu. Sie konnten seine Stimme hören, aber ihn nicht sehen. Der Vortragende sprach mit großem Engagement. Die Teilnehmer verspürten immer mehr Lust auf diese Vorträge. Später wurde der Ruf von Kong Zi weiter verbreitet, es kam noch mehr Publikum, so dass er sehr bekannt wurde. Den Forschungen zufolge breitete sich die Vortragsmethode von Kong Zi in Windeseile im gesamten alten China aus, obwohl feststeht, dass er niemals in der Provinz Shanxi gewesen war.

Nach Zhang Ying Yuan⁸⁵ vereinte die Qin-Dynastie sechs Staatsmächte. Die heutige Stadt Xi An (西安) in der Provinz Shanxi wurde zum staatlichen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Zentrum. Manche Leute ahmten die Vortragsmethode von Kong Zi nach und bedienten sich der Kunstform „Shuo Shu“⁸⁶ (说书) und anderer Kunstformen. Später verwendeten viele Leute für die Darstellung der Handlung, der Menschen und der Gegenstände der Geschichten Scherenschnitte. Sie kombinierten auch Volkslieder und

⁸³ Vel. Zhang Dongcai: „Der Ursprung des Schattenspiels vom Aspekt der Volkslegende aus gesehen.“ In der Zeitschrift „Theater der Gegenwart“ Nr. 2, 2007

⁸⁴ Vgl. Wang Shuling: „Auf der Suche nach dem Schatten von früher“ in der Zeitschrift „Xin Xi Bu“, S. 44, Nr. 10, 2004.

⁸⁵ Zhang Jinyuan: „Ursprung und Verbreitung des Schattenspiel-Theaters“ in der Zeitschrift für „Zeitgenössisches Theater“, Nr. 3, 1998.

⁸⁶ Shuo Shu: Vortragen von volkstümlichen Geschichten.

Sprechgesang für die Aufführung. Deswegen nennen die Künstler der Provinz Shan Xi bis heute das Schattenspiel „Ge lian Shuo Shu“⁸⁷ (隔帘说书).

4) In der Zeit der Shang-Dynastie (ca. 16. Jh.-11. Jh. v. Chr.) gab es eine Legende, nach der „Huang Long Zhen Ren“⁸⁸ () mit seinem Neffen aus Tierhaut menschliche Gestalten schnitt, um sich zu unterhalten. Später schnitten die Leute nach dieser Legende ebenfalls Schattenfiguren und spielten am Fenster. Daraus entstand das „Zhi Chuang Ying Xi“⁸⁹ (纸窗影戏).⁹⁰

5) Nach einer Legende hat „Guan Yin Pu Sa“⁹¹ (观音菩萨) der Bevölkerung aus dem Kreis Huan Yin stets geholfen. Einmal fand er heraus, dass es bald eine Katastrophe im Kreis Huan Yin geben würde. Er ging in eine Ortschaft weit weg vom Kreis Huan Yin. Mit dem buddhistischen Heiligenschein als Leinwand und Bambusblättern als Schattenfiguren ausgerüstet, saß er auf einer Matte und führte die buddhistische Geschichte auf. Dies faszinierte die Bevölkerung des Kreises Huan Yin und sie kam geschlossen zu dieser Vorführung, wodurch sie von der Katastrophe verschont blieb. Später übernahmen die Leute diese Aufführungsform, schufen das Schattenspiel-Theater und priesen „Guan Yin Pu Sa“ als dessen Begründer.

3.1.2 Dokumente und Materialien

6) Es gibt Dokumente, die Protokolle der archäologischen Funde der „Yan Shi“⁹² (偃师) enthalten, aus denen hervorgeht, dass man schon während der Zhou-Dynastie (1066-221 v. Chr.) Puppen verwendete, die echten Menschen nachempfunden waren. Damals nannte man die Schattenfiguren auch Puppen.⁹³

7) Die erste urkundliche Erwähnung der Quellen des Schattenspiels findet sich in der Westlichen Han-Dynastie (206 v. Chr. - 8 n. Chr.). Kaiser Wu Di aus der Han-Dynastie litt

⁸⁷ Ge Lian Shuo Shu: Hinter einem Vorhang Geschichten vortragen.

⁸⁸ Huang Long Zhen Ren: Einer der zwölf goldenen Heiligen des Taoismus in alten Legenden.

⁸⁹ Zhi Chuang Ying Xi: Schattenspiel, das auf das Papier des Fensters projiziert wird.

⁹⁰ Liu Xiulin: „Erläuterung des Schattenspiel-Theaters. Die Geschichte, Volkskunde und Ästhetik des Schattenspiels“, S. 7, Verlag Hao Wen, März 2004.

⁹¹ Guan Yin Pu Sa: Ein Heiliger des Buddhismus.

⁹² Yan Shi: Ortsname in der Provinz He Nan. Die Ruinen der Dynastie Xia (ca. 21. Jh. v. Chr. - 16. Jh v. Chr.), stehen heute unter besonderem Schutz.

⁹³ Zhang Jinyuan: „Ursprung und Verbreitung des Schattenspiel-Theaters“.

nach dem Tod seiner Lieblingsfrau Li beständig unter schlechter Laune. Er vermisste sie sehr, bewegte sich wie in Trance und konnte lange Zeit nicht arbeiten. Eines Tages, als der Alchemist Li Shao Weng unterwegs war, sah er ein Kind, das eine Puppe in den Händen hielt und damit spielte. Der Schatten spiegelte sich auf dem Boden wider. Li Shao Weng hatte sofort eine Idee: Er schnitt aus Baumwollstoff die Gestalt der Gefährtin des Kaisers, bemalte sie und befestigte Holzstangen an den Händen und Füßen.⁹⁴

Am Abend baute er ein quadratisches Zelt, hängte einen Vorhang aus Baumwolle auf, zündete Kerzen an und bat Kaiser Wu Di, in der Mitte des Zeltes Platz zu nehmen. Nach der Vorführung freute sich Kaiser Wu Di so sehr, dass er allmählich gesund wurde. Diese im Buch „Han Shu“ (汉书) protokollierte Liebesgeschichte wird als die früheste Quelle des Schattenspiels gewertet. Es war eine Zauberei des Alchemisten der Han-Dynastie am Kaiserhof. Die Aufführungsform der Zauberei drückt die guten Wünsche der Lebenden für die Toten aus. Die Praxis, die „Seele eines Verstorbenen zurückzurufen“, sollte dem Toten einen reibungslosen und störungsfreien Übertritt in die andere Welt ermöglichen. Mit dieser Vorstellung trösteten sich die traurigen Verwandten eines Toten. Diese Form der Zauberei verwendete hauptsächlich Licht, um die Menschengestalten zu imitieren. Es war, als würde der lebendige Mensch wieder in Erscheinung treten.

8) Der Historiker der Südlichen Song-Dynastie Yue Ke schrieb in seinem Geschichtsbuch „Ying Shi“⁹⁵ (程史): „In der Qin-Dynastie gab es schon das Schattenspiel.“

Der Wissenschaftler Qi Ru Shan teilt in seinem Buch „Gu Dai Bai Xi Tu“⁹⁶ (古代百戏图) über den Ursprung des Schattenspiels Folgendes mit: „Das Schattenspiel entstand natürlich in der Provinz Shanxi. Weil Xi'an als Hauptstadt der vielen Dynastien schon vor vielen hundert Jahren erbaut wurde und weil der Kaiser der Tang-Dynastie Xuan Zong für die Bildenden Künste eintrat, bildeten sich hier verschiedene künstlerische Fähigkeiten aus und wurden populär. Das Schattenspiel ist auch eine von ihnen.“ Der berühmte Geschichtswissenschaftler Prof. Gu Jie Gang schrieb im Artikel „Zhong Guo Ying Ju Shi Ji Qi Xian Zhang“⁹⁷ (中国影剧史略及其现状): „In der Han-Dynastie gab es schon das

⁹⁴ Ban Gu (32 n. Chr. - 92 n. Chr.): „Buch über die Han-Dynastie“, Verlag Zhong Hua Shu Ju, 2007.

⁹⁵ Yue Ke (1183-1240): Literat der Südlichen Song-Dynastie. Wichtigstes Werk: „Ying Shi“.

⁹⁶ Qi Ru Shan: „Nostalgisches Bei Ping (heute Bei Jing)“, Verlag des Bildungsministeriums der Provinz Liao Ning, 2006.

⁹⁷ Gu Jie Gang: „Das chinesische Theater in der Geschichte und der Gegenwart“, 1980.

Schattenspiel in Xi'an und es hatte sich schon sehr vollständig entwickelt [...]“.

Die oben erwähnte Geschichte über Kaiser Wu Di oder die Legenden vom Diener, der den Kronprinzen ablenkte, sind unter den Schattenspielkünstlern üblich und weit verbreitet. Sie sind nicht nur in den Provinzen Shanxi (Xi An), Shanxi (Tai Yuan), Hebei usw. bekannt, sondern auch im Nordosten Chinas. Diese Legenden erzählen ein Handlungsmuster: Die Leute verwendeten Baumblätter oder Papier, um die Gestalten zu formen und den Schatten ans Fenster oder auf einen Vorhang zu projizieren. Die alten Chinesen glaubten, dass der Mensch aus einer Kombination von Körper und Seele bestehe. Nach dem Tod existiere noch die Seele und verändere sich als Geist. Sie glaubten aber auch, dass die Seele den menschlichen Körper aus irgendeinem Grund verlassen könne. Auf die Praxis, die Seele zurückzurufen, wurde im Volk häufig zurückgegriffen.⁹⁸ Aus diesen Ausführungen geht hervor, dass der Ursprung des Schattenspiels eine Beziehung zur volkstümlichen Hexerei aufweist. Dieser Aspekt wird im vierten Teil dieser Arbeit, der die Forschung zur Entstehung und Entwicklung des Longdong-Daoqing-Schattenspiels behandelt, näher erörtert.

Legende Nr. 3 brachte das Schattenspiel in Zusammenhang mit dem Konfuzianismus, Legende Nr. 4 verbindet es mit dem Taoismus, Legende Nr. 5 mit dem Buddhismus. Eines gilt jedenfalls als sicher: Der Ursprung des Schattenspiels liegt in der religiösen Kultur und ist daher mit dem Ursprung des Daoqing vergleichbar. Es zeigt sich, dass sich die verschiedenen Religionen der Kunst bedienten, um die Gunst der Gläubigen zu erringen. Die Legenden Nr. 6 und Nr. 8 belegen, dass es sich bei der Vorstellung, das Schattenspiel sei in der Qin- und in der Han-Dynastie entstanden, um keinen Mythos handelt.

3.2 Die Entwicklung des Schattenspiels

Das Schattenspiel als traditionelle Kunst Chinas ist aufgrund seiner Herkunft und Verbreitung eine universale Kunst. Grob dargestellt kann man sagen, dass der Entwicklungsprozess des Schattenspiels in der Han-Dynastie begann, sich in der Tang-Dynastie weiter fortsetzte, sich in der Song-Dynastie entwickelte und sich in den Yuan-, Ming- und Qing-Dynastien verbreitete.

⁹⁸ Zhang Zichen: „Chinesische Zauberei“, S. 121, herausgegeben von der Buchhandlung „Leben, Lesen, neue Kenntnisse Shang Hai San Lian“, 1996.

3.2.1 Die Entstehung in der Han-Dynastie: Die Bildung der Requisiten des Schattenspiels

Manche Leute teilen das Schattenspiel in dreierlei Arten ein.⁹⁹

- a) Hand-Schattenspiel
- b) Papier-Schattenspiel
- c) Rindsleder-Schattenspiel

Die beiden letztgenannten Arten weisen keinen nennenswerten Unterschied auf und können daher zu einer einzigen Art zusammengefasst werden. Im engeren Sinn gehört das „Hand-Schattenspiel“ nicht zum Schattenspiel, allerdings ist seine Ausdrucksform dem Schattenspiel sehr ähnlich.

Im Buch „Du Cheng Ji Sheng“ (都城纪盛)¹⁰⁰ der Song-Dynastie wurde zwar das Hand-Schattenspiel als „vielfältige Fertigkeit“ (杂手艺) gepriesen, man meinte jedoch, es sei unbedingt vom Papier- bzw. Rindsleder-Schattenspiel zu trennen.

Die Schattenfiguren aus Leder als Requisiten des Schattenspiels stehen in engem Zusammenhang mit der ausgehöhlten Schnitzkunst und der Scherenschnittkunst. Die ausgehöhlte Schnitzkunst hat eine lange Geschichte, die durch archäologische Ausgrabungen aus der Jungsteinzeit belegt wird. So wurden etwa ausgehöhlte, geschnitzte Jadeplatten gefunden. In der Ruine der „Streitenden Reiche“ in der Provinz He Nan hat man mit Blumen gravierten Bogenschmuck aus Silber gefunden. Deswegen erscheint es logisch, dass es auch geschnitzte Werke aus Leder gegeben haben muss. Im Buch „Lie Zi. Tang Wen“ (列子. 汤问) wird berichtet: „Yan Shi¹⁰¹ hat Angst, schneidet sofort die Puppe auf und findet, dass sie aus Leder, Holz, Leim, Lack und einer Vielzahl von Farben gemacht wurde.“ Hieraus wird deutlich, dass es in dieser Zeit schon eine komplexe Technik zum Schnitzen von Leder gab.

Der Scherenschnitt entstand nach der Erfindung des Papiers durch Cai Lun¹⁰² (蔡伦) in der

⁹⁹ Chen Xiao: „Ursprung und Entwicklung des Schattenspiels“.

¹⁰⁰ Du Cheng Ji Sheng: Eine Art öffentliche Chronik einer Ortschaft in der Südlichen Song-Dynastie.

Vgl. Zhu Shi Jia: „Sammlung von chinesischen örtlichen Büchern“, Verlag Shang Wu Yin Shu Guan, 1958.

¹⁰¹ Yan Shi: Ein wunderbarer Maschineningenieur, der in alten Legenden erwähnt wird. Er überreichte einmal dem Kaiser eine Puppe, die sogar besser als ein moderner Roboter war. Sie schaute einem echten Menschen sehr ähnlich. Yan Shi ist außerdem ein Ortsname. Vgl. FN 8.

¹⁰² Cai Lun (50 n. Chr. - 121 n. Chr.): Ein Eunuch und chinesischer Minister aus Guiyang in der Provinz

Östlichen Han-Dynastie, und zwar auf der Grundlage der Technik des Aushöhlens und des Schnittes. Da der Grundstoff des Papiers aus HolZRinde, Jute, altem Baumwollstoff oder Fischernetzen war, war dessen Preis für die Leute erschwinglich. So entstand die Scherenschnittkunst, die schnell reifte. Papier ist zwar weich, jedoch stabiler als Seidenstoff, so dass man leicht verschiedene Muster ausschneiden und sehr feine, dekorative Elemente eingravieren kann.

Im chinesischen Mittelalter waren Scherenschnitte und Schnitzereien aus Schaffell sehr beliebt. Im Buch „Meng Liang Lu“¹⁰³ (梦梁录) steht: „Am Anfang der Yuan-Dynastie schnitzte man aus Weißpapier, später schnitzten die besten und geübtesten Handwerker mit größter Kunstfertigkeit das Schaffell, damit es nicht beschädigt wurde“ (“元汴京初以素纸雕簇，自后人巧工精，以羊皮雕刻，用彩色装饰，不致损坏”).

3.2.2 Weiterentwicklung des Schattenspiels in der Tang-Dynastie: Aufführungsinhalt

Die Ausformung der Schattenfiguren ist durch das benutzte Material begrenzt, daher sind die Figuren klein und mit flachem Profil. Wegen der verschwommenen Lichtverhältnisse konnte man ihre Bewegungen nur schemenhaft sehen. Deshalb wurden die Formen einer solchen Figur stets im „Xie Yi“-Stil (写意) ausgeführt. Dies ist ein durch freie und ohne Berücksichtigung von Details das Wesen erfassende Pinselführung gekennzeichneter Stil der traditionellen chinesischen Malerei. Mit diesen Bewegungen können keine Dehnungen durchgeführt werden wie bei einem Menschen oder einer Puppe.

Die Aufführung der Schattenspielfigur muss eine von der Tradition fest definierte Handlung unterstützen. Diese hängt von den gesprochenen und gesungenen Worten der Künstler ab. Deswegen wurden Scherenschnitte und Schnitzereien aus Schaffell zum wichtigen Requisite des Schattenspiels. Ausgangspunkt der erzählten Geschichten ist die volkstümliche Literatur.

Aufgrund der Entwicklung der sozialen Produktivkräfte blühten während der Tang-Dynastie Wirtschaft und Wohlstand. Eine Fülle von Themen bot sich nun für die Legenden an. Sie erzählten nicht mehr nur von Göttern und Heiligen, sondern spiegelten komplexe

Hunan. Er dokumentierte um 105 n. Chr. die Papierherstellung in der Östlichen Han-Dynastie und gilt als der Erfinder des Papiers.

¹⁰³ Wu Zi Mu: „Meng Liang Lu“, Band 20.

sozialgesellschaftliche Inhalte wider. Gleichzeitig mit der Entwicklung der gewerblichen Wirtschaft stieg die Bedeutung des öffentlichen Sektors, um die Bedürfnisse nach Kultur und Unterhaltung zu bedienen: So entstand von den Gelehrten ausgehend die „Shi Ren Xiao Shuo“¹⁰⁴ (市人小说), die Kunstform des Vortragens von volkstümlichen Geschichten, und parallel dazu einige neue Ideen und Inhalte für die Legenden. Die „Wen Juan“¹⁰⁵ (温卷) der „Ju Ren“¹⁰⁶ (举人) in der Tang-Dynastie wirkten sich ebenfalls förderlich auf die Entwicklung der Legenden aus. Außerdem hatte die Verbreitung der buddhistischen und der taoistischen Lehren und deren Mythen über Götter und Gespenster die Schaffung von Legenden stark beeinflusst. Der blühende Roman in der Tang-Dynastie war das Ergebnis einer beständigen Aufwärtsentwicklung der Literatur. Obwohl man davon ausgeht, dass die Literaturform der Legende aus Mythen über Götter und Gespenster entstand, bestehen gewisse Unterschiede zwischen der Legende und dem Mythos. Im Grunde genommen wird die Legende von gänzlich anderen Literaturformen beeinflusst. Die blühende volkstümliche Literatur der Tang-Dynastie förderte ebenfalls die Entstehung neuer Legenden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass mit der Ausbildung volkstümlicher Literaturformen das literarische Fundament für das Schattenspiel gelegt wurde. Es galt, „Geschichten aufzuführen, um die Bevölkerung zu unterhalten“.

3.2.3 Die Entwicklung in der Song-Dynastie: Aufführungsort und Publikum

Die sozialwirtschaftliche Entwicklung während der Tang-Dynastie führte zur Entstehung von Städten und zur Bedeutungszunahme des damit verbundenen öffentlichen Sektors. Die Stadtbewohner waren nicht wie die Landwirte mit Feldarbeit beschäftigt, sondern hatten ausreichend Zeit, um sich unterhalten zu lassen.

Außer „Ya Yue“, der chinesischen klassischen Musik am Kaiserhof, waren im „Jiao Fang“ auch Übungen und Aufführungen im Rahmen der Ausbildung wichtig. Obwohl die Städte zur Zeit der Tang-Dynastie entstanden, gab es keine Nachtmärkte, da nach Sonnenuntergang alle Straßen, Geschäfte, Plätze, Tore zu schließen waren und sogar das Einschalten der Beleuchtung streng kontrolliert wurde. Nur an wichtigen Festtagen wurde dieses Verbot

¹⁰⁴ Shi Ren Xiao Shuo: Diese Kunstform entstand ca. in der Tang-Dynastie und blühte in der Song-Dynastie.

¹⁰⁵ Wen Juan: In der Tang-Dynastie schickten Gelehrte vor der Beamtenprüfung Gedichte und Texte als Motivationsschreiben an bekannte und wichtige Beamte.

¹⁰⁶ Ju Ren: Akademischer Grad und Titel der staatlichen Prüfung auf Provinzebene.

aufgehoben, z.B. zum Yuan Xiao-Fest.¹⁰⁷

Ein Schattenspiel muss in dunkler Umgebung aufgeführt werden, damit man mithilfe von Licht den Schatten auf die Leinwand werfen kann.

Aufgrund der oben genannten Umstände gingen die Stadtbewohner abends sofort nach Hause. „Jiao Fang“ musste ebenfalls geschlossen werden, so dass es für das Schattenspiel keine Aufführungsmöglichkeiten gab. Da war auch wenig damit getan, dass an manchen Tagen das Verbot aufgehoben wurde. Man findet auch keinerlei Aufzeichnungen über das Schattenspiel zur Zeit der Tang-Dynastie, womit wohl die Vermutung zutreffen wird, dass damals das Schattenspiel keinen hohen Stellenwert besaß.

Die Song-Dynastie zeichnete sich durch eine blühende Wirtschaftslage aus. Auch das Schattenspiel erfuhr einen wichtigen Entwicklungsschub und wurde zur Vollkommenheit gebracht. In vielen Büchern ist diese Phase gut protokolliert.

Gao Cheng zur Zeit der Song-Dynastie berichtet im Band „Shi Wu Ji Yuan“ (事物纪原): „[...] dass das Schattenspiel unter Kaiser Ren Zong eingesetzt wurde, um den Stadtbewohnern, die Geschichte der Drei Reiche zu erzählen. Dafür hatte man Schattenspielfiguren angefertigt, um die Erzählung der Geschichten lebendig zu gestalten. So entstand das Schattenspiel, das die Geschichte der Drei Reiche als Thema hatte.“¹⁰⁸

Zhang Mo schrieb in der Song-Dynastie „Ming Shi Za Zhi“ (明实杂志), in dem das reale Leben einer reichen Familie dargestellt wurde, die sich oft und gerne am Schattenspiel erfreute. Daraus lässt sich schließen, dass der Entstehungsgrund des Schattenspiels möglicherweise einen Bezug zu „Li Pu“¹⁰⁹, der volkstümlichen Erzählung der Tang-Dynastie, aufweist.

Die Sprechgesangskünstler zeigten während der Aufführung zum Thema passende Bilder, um die Aufführung lebensecht zu gestalten und die Wirkung zu verstärken. Damit lässt sich die Entstehung des Schattenspiels beschreiben.

¹⁰⁷ Yuan Xiao-Fest: Die 15. Nacht des ersten Monats nach dem chinesischen Mondkalender.

¹⁰⁸ Gao Cheng: „Shi Wu Ji Yuan“.

¹⁰⁹ Li Pu: Eine Vortragsform in der Tang-Dynastie, während der der Erzähler Bilder zum Inhalt der Geschichte passend zeigte.

Guan Pu Nai De Wong zur Zeit der Song-Dynastie schrieb im „Du Cheng Ji Sheng“ (都城纪盛)¹¹⁰: „[...] dass Schattenspielfiguren am Anfang aus weißem Papier geschnitten wurden. Später wurden sie aus Leder erzeugt unter Anwendung vieler Farben.“ Damit werden die Änderungen in der Erzeugung der Schattenspielfiguren genau dargelegt.

Eine repräsentativere Darstellung ist in Band 20 des „Meng Liang Lu“ von Wu Zi Mu zu finden: „In der Yuan-Dynastie wurden die Schattenspielfiguren am Anfang aus weißem Papier geschnitten, später schnitten die Leute sie mit feiner, großer Handfertigkeit aus Leder, damit die Schattenspielfiguren nicht beschädigt werden und färbten sie bunt. Masken von Leuten, die rechtschaffen und treu waren, wurden sympathisch geschnitzt, die von Heuchlern und Hinterlistigen dagegen hässlich gemacht. Lob und Tadel wurden mit dem Entwurf und Schnitzen der Figuren schon vorbestimmt.“

In der Stadt Hang Zhou gab es z.B. die drei Künstler Jia Si Liang, Wang Shen und Wang Run Qing, die gleichzeitig die Figuren führen und dabei Geschichten erzählen konnten. Der Inhalt dieser Geschichten glich dem der „Shuo Shu“-Künstler. Die Erzählungen waren zur Hälfte wahr und zur Hälfte erfunden.

Protokolle über die Aufführung des Schattenspiels finden sich in den Büchern „Wu Lin Jiu Shi“ (武林旧事) von Zhou Mi, „Dong jing meng hua lu“ (东京梦华录) von Meng Yuan Lao und „Nan cun lu“ (南村辍耕录) von Tao Zong Yi; auch in den Büchern „Bai Bao Zhong Zhen“ (百宝总珍), „Xi Hu Lao Ren Fan Sheng Lu“ (西湖老人繁胜录) usw. findet man Informationen über Aufführungen.

Die Entwicklung der sozialen Wirtschaft der Song-Dynastie förderte die Blüte der volkstümlichen Kultur. Damals änderten die Städte die strengen Abgrenzungsregeln von „Fang“ (坊) und „Shi“ (市), d.h. Gegenden, in denen Menschen wohnten, und Gegenden, in denen Handel betrieben werden durfte. Jetzt durften Geschäfte in jeder Gasse und in jeder Straße eröffnet werden; alle Einschränkungen der Handelsaktivität der Tang-Dynastie wurden aufgehoben. Nunmehr gab es auch Nachtmärkte. In den Städten kamen zu den mobilen

¹¹⁰ Vgl. FN 103.

Aufführungsorten feste Auftrittsorte hinzu, etwa „Wa Zi Gou Lan“¹¹¹ (瓦子勾栏), Teehäuser und Restaurants, in denen das Schattenspiel eine der aktivsten Sprechgesangsaufführungen unter allen Kunstformen wurde.

Die in der Song-Dynastie entstandenen Städte waren besser entwickelt als die der Tang-Dynastie. Das Bürgertum vermehrte sich schnell; das städtische Leben war bunt. Die volkstümliche Literatur war variantenreich, die Sprechgesangkunst ausgereift und auch die anderen kulturellen Unterhaltungsformen bestachen durch ihre Vielfalt. Im „Dongjing-Menghua-Lu, Band fünf, mit dem Titel Jing-Wa-Ji-Yi“ (东京梦华录-卷五-京瓦伎艺) wurden mehrere Kunstformen wie Za Ju¹¹² (杂剧), Tanz, Schattenspiel und verschiedene Gong Diao¹¹³ (诸宫调) beschrieben.

Besonders zu betonen ist, dass während der Song-Dynastie spezielle Orte der Unterhaltung, sogenannte „Wa Si“ (瓦肆), eingerichtet wurden. Noch wichtiger war, dass die Nachtmärkte im Unterschied zur Tang-Dynastie nicht nur an wenigen Tagen im Jahr, sondern nahezu täglich öffnen durften. Dies begünstigte das Schattenspiel: Inhalt und Form des Schattenspiels wurden vollständiger, als sie zur Zeit der Tang-Dynastie waren, die Aufführungen umfangreicher und meist war die Geschichte der Drei Reiche ihr Hauptthema.

3.2.4 Die Verbreitung in den Yuan-, Ming- und Qing-Dynastien

Nach der Ausbildung des chinesischen Schattenspiels im zentralen Gebiet Altchinas, im Einzugsgebiet des Gelben Flusses, wurde die Hauptstadt der Nördlichen Song-Dynastie, Kai Feng, der erste wichtige Aufführungsort des chinesischen Schattenspiels. Von dort verbreiteten sich die örtlichen Schattenspielarten weiter. 1127 n. Chr. ging Kaiser Gao Zong in die südliche Stadt Hang Zhou, lebte dort in Saus und Braus, brachte viele volkstümliche Künste, auch das Schattenspiel, in den Kaiserpalast und machte sie dort salonfähig. Damals gab es außer Dong Shi Wu fünfzehn bekannte Künstler in der Nördlichen Song-Dynastie und neben Jia Zheng weitere 18 bekannte Künstler in der Südlichen Song-Dynastie. Viele Talente des Schattenspiels sind aus dieser Zeit bekannt.

¹¹¹ Wa Zi Gou Lan: Allgemeine Bezeichnung für Unterhaltungsstätten.

¹¹² Za Ju: Lyrische Oper in vier Akten, in denen jeweils nur eine Rolle den Gesang übernimmt.

¹¹³ Gong Diao: Modus in der alten chinesischen Musik.

Ab diesem Moment begann das Schattenspiel, auch in die südlichen Provinzen vorzudringen. Bis in die Zeit der Yuan-, Ming und Qing-Dynastien gab es in den nördlichen Provinzen Chinas viele Schattenspielgruppen. Sie waren in den Städten und in den Dörfern zu finden. Das Schattenspiel war innerhalb eines großen Gebietes populär.

Im „Jian Deng Xin Hua“ (剪灯新话)¹¹⁴ von Zhai You zur Zeit der Ming-Dynastie schrieb ein Dichter über einen neu eröffneten Schattenspiel-Aufführungsort: „In der Stadt hat ein neuer Aufführungsort eröffnet. Dort, auf der Bühne, kann der Aufschwung oder Niedergang des Staats durch Licht projiziert werden.“ In der Provinz Shan Xi, der Wiege des Schattenspiels, gab es unzählige Schattenspielgruppen und Künstler.

Im 13. Jahrhundert, in der Yuan-Dynastie, verbreitete sich das Schattenspiel ins Ausland. Der Gelehrte Rashid Eddin aus Persien (heute Iran) sagte: „Als der Sohn des Kaisers Chengji Sihan die Herrschaft übernahm, gingen chinesische Theaterschauspieler nach Persien und führten dort ein Theater auf, das hinter der Bühne versteckt war.“¹¹⁵ Bei dem erwähnten Theater handelte es sich um das chinesische Schattenspiel.

1767 n. Chr., unter Kaiser Tong Zhi, nahm der französische Missionar Pater Harold alle Formen und Produktionsmethoden des chinesischen Schattenspiels nach Frankreich mit. In Paris, Marseille und anderen Städten wurden öffentliche Aufführungen organisiert. Seither bringen die Franzosen ihre eigene Kleidung, Sprache, Formen, Körperhaltung ein, um ihre Art des Schattenspiels zu erzeugen.¹¹⁶ 1771 griff das Schattenspiel auch auf England über.

In der chinesischen Literatur wird wiederholt davon berichtet, dass der deutsche Dichter Johann Wolfgang von Goethe ein Liebhaber des chinesischen Schattenspiels gewesen sei. Er habe dem deutschen Publikum bei einer internationalen Messe diese Kunstform vorgestellt. Es heißt, er verehrte und liebte dieses Theater sehr und habe zu seinem Geburtstag am 28. August 1781 das chinesische Schattenspiel dazu benutzt, um eines seiner Werke – es war nicht möglich herauszufinden, um welches Werk es sich dabei handelte – aufführen zu lassen. Sein kühner Versuch und seine Befürwortung des Schattenspiels verstärkten dessen

¹¹⁴ Zhai You, Li Changqi, Shao Jingzhan: „Jian Den Xin Huan“, Verlag Shang Haier Verlag für alte Bücher, 1981.

¹¹⁵ Cui Yungping: „Abriss der chinesischen Schattenspiel-Kunst“ in der Zeitschrift „Wen Yi Yan Jiu“ Nr. 3, 1993.

¹¹⁶ Li Yannian: „Schwierigkeiten und Auswege des Schattenspiels: Vorläufer im Kulturaustausch zwischen China und dem Ausland“ in „Chinesische Kulturzeitung“, 19. Okt. 2009.

Verbreitung in Europa.¹¹⁷

Gegen Ende der Nördlichen Song-Dynastie wurde die Hauptstadt Kai Feng von Soldaten der im Norden lebenden Volksgruppe der Jin eingenommen und einige Schattenspielkünstler in den Norden entführt. Daraufhin flüchtete ein Teil der Schattenspielkünstler in den Westen Chinas. Die meisten von ihnen gingen jedoch mit in den Süden Chinas, als die Hauptstadt der Song-Dynastie dorthin verlegt wurde.

Bald waren sie in jedem Ort Chinas zu finden und nahmen rasch an Zahl zu. Sie bildeten drei regionale künstlerische Stilrichtungen: die des Nordens, des Westens und des Mittel-Südens.

Das Verbreitungsgebiet des Schattenspiels im Norden umfasste Ostpeking und die Stadt Tian Jing, den Osten der He Bei-Provinz, also den ganzen Osten Chinas. Das Verbreitungsgebiet im Westen erstreckte sich über die Provinzen Shan Xi, Gan Su, Qing Hai, Si Chuan usw. Im Mittel-Süden fand es sich in den Provinzen Zhe Jiang, Shan Dong, Hu Bei, Fu Jian, Tai Wan usw.

Die Yuan-Dynastie scheint zwar das goldene Zeitalter im Entwicklungsprozess des chinesischen Theaters zu sein, dennoch fehlen jegliche Protokolle über das Schattenspiel in dieser Zeit.

Gesichert ist, dass während der Ming-Dynastie alle Theaterarten eine Blütezeit erlebten. Obwohl das Schattenspiel, verglichen mit den anderen Theaterarten, nicht für die feine Gesellschaft bestimmt war, war es doch bei der breiten Mehrheit der Bevölkerung sehr beliebt. Wenn es eine Aufführung gab, wetteiferten die Leute, um dabei zu sein. Eine Aufführung stellte immer ein großes Ereignis dar. Im Gedichtband „Yong Wu Shixuan“ (咏物诗选)¹¹⁸ wird unter dem Titel „Schattenspiel“ detailliert darüber berichtet.

Das Schattenspiel bildete während der Qing-Dynastie in den einzelnen Regionen verschiedene Stilarten aus: Shan Dong-, Hang Zhou-, Qin Jing-, Chuan Yue Dian-, Xiang Gan-, Chao Zhou-Schattenspieltraditionen. In den Regionen gibt es Unterschiede hinsichtlich der Herstellung der Schattenspielfiguren, des Gesangs, der Fähigkeiten der Künstler und in

¹¹⁷ Cui Yongping: „Abriss der chinesischen Schattenspiel-Kunst“.

¹¹⁸ Yu Yan: „Yong Wu Shi Xuan“ (Gedichtband), Verlag für alte Bücher in Cheng Du, 1987.

Bezug auf die Instrumente.

Das Longdong-Schattenspiel gehört der Schattenspielrichtung Qin Jing an. Es ist eine wichtige Art des chinesischen Schattenspiels.

In der Mitte der Qing-Dynastie verbreitete sich das Schattenspiel von der Provinz Shanxi (Xi An) in die Gegend Longdong. Die Route führte dabei von den Kreisen Dali und Hua über die Stadt Xianyang, die Kreise Bin und Changwu der Provinz Shanxi bis in die Orte Pingliang, Qingyang des Kreises Huan usw. der Provinz Gansu.

Aufgrund dieses Vorganges stimmen die Formen der Schattenspielfiguren und die Herstellungstechnik in diesen Orten mit dem Schattenspiel der Provinz Shanxi überein. Doch durch die Entwicklung über viele hundert Jahre hinweg und durch Reformen sowie Neuschaffungen durch mehrere Generationen hat sich das Longdong-Schattenspiel als eine volkstümliche Kunst in die örtlichen Traditionen eingefügt. Seine Gestaltungssprache weist einen reichhaltigen, vielfältigen Sinn und Inhalt auf. Die Vorzüge der Malerei und des Theaters und anderer künstlerischer Formen vereinten sich und bildeten eine eigene Gattung und einen eigenen Sprachstil.¹¹⁹

¹¹⁹ Chen Xiao: „Ursprung und Entwicklung des Schattenspiels“.

Vierter Teil

Über die Entstehung und Entwicklung des Longdong-Daoqing-Schattenspiels

In den ersten drei Kapiteln der vorliegenden Arbeit wurde gezeigt, dass die Entstehung und die Entwicklung des Daoqing und des Schattenspiels auf zwei unterschiedliche Kunstformen mit eigenen Entstehungs- und Entwicklungsprozessen zurückgehen. Beide Kunstformen verbreiteten sich in bestimmten Gegenden und wurden dort sehr populär. An manchen Orten bildeten sich neue Aufführungsformen aus, z.B. durch die Einführung bestimmter Instrumente. Aber nur in der Gegend Longdong haben sich die beiden eben vorgestellten Kunstformen verbunden und dabei eine neue Kunstform hervorgebracht: das Longdong-Daoqing-Schattenspiel-Musiktheater.

Im Folgenden wird in vier Schritten die Entstehung und Entwicklung des Longdong-Daoqing-Schattenspiels dargestellt.

4.1 Zeitliche und räumliche Rahmenbedingungen

4.1.1 Das Daoqing

Die Gegend Longdong liegt im Osten der Provinz Gansu (auch Long genannt) und im Osten (auf Chinesisch: Dong) des Bergs Liu Pan. Daher leitet sich auch die Bezeichnung Longdong ab. Longdong befindet sich am mittleren Unterlauf des Gelben Flusses und stellte einst die Wiege der chinesischen Zivilisation dar. Die ursprüngliche Kultur und vor allem die Agrarkultur sind im originalen Zustand erhalten geblieben.

Historischen Aufzeichnungen zufolge gab es hier bereits gegen Ende der Altsteinzeit Spuren menschlichen Lebens. Hier fanden sich auch kulturelle Relikte aus der Westlichen Zhou-Dynastie (770 - 250 v. Chr.) und die große Mauer der Qin-Dynastie (221 - 207 v. Chr.) im Nordwesten des Kreises Huan. Der Boden des Huan-Kreises nährte den Keim der Hua Xia

Kultur¹²⁰ (华夏) und ließ ihn gedeihen. Er stellte auch eines der frühesten Siedlungsgebiete der chinesischen Nation dar. Longdong befindet sich an der alten Seidenstraße und war daher frühzeitig den kulturellen Einflüssen der westlichen Regionen ausgesetzt. Aufgrund der Datenanalyse von Erinnerungen alter Künstler sowie schriftlichen Protokollen und Materialien kam man zu dem Ergebnis, dass die Musikkunst „Gu Jiao Heng Chui“¹²¹ (鼓角横吹) aus den westlichen Regionen in Nord-Longdong schon sehr früh populär war, auch im Kreis Huan. Wie im ersten Teil dieser Diplomarbeit ausgeführt, gab es in der Tang- und in der Song Dynastie im Zuge der Ausbreitung des Buddhismus und des Taoismus eine große Zahl von Mönchen, die im Tempel die geänderte religiöse Lehre sangen.¹²²

Im Buch „Das Daoqing-Schattenspiel des Huan-Kreises“ (环县道情皮影) von Li Hai Yang steht: „Am Ende der Song-Dynastie, Anfang der Yuan-Dynastie waren, um den Widerstand der Bevölkerung gegen die Aggression von außen anzutreiben, die Mönche von den Tempeln Wu Dang und Shao Lin immer zu dritt oder zu fünft unterwegs. Sie hielten am Aufführungsort Yu Gu, Jian Ban, d.h. einfache Schlaginstrumente, in den Händen. Sie hängten die Landkarte für die Bevölkerung auf, erzählten und sangen Geschichten. Später schlossen sich sogar manche Mönche einer lokalen Theatergruppe an. Die Bevölkerung des Longdong wurde von buddhistischen und taoistischen Mönchen beeinflusst. Nun verwendeten sie die taoistischen Instrumente Yugu, Jian Ban als Begleitinstrumente und verbanden sie mit der Form des Daoqing, um Geschichten vorzutragen. So verbanden sich die Musik aus den westlichen Regionen und die Liedertexte aus Nordchina in Longdong. Auf diese Art entstand das früheste Longdong-Daoqing.“

4.1.2 Das Longdong-Schattenspiel

Wie bereits im dritten Teil dieser Diplomarbeit dargelegt, entstand das Schattenspiel in der Han-Dynastie, entwickelte sich in der Tang-Dynastie, wurde von der Magie, vom volkstümlichen Scherenschnitt der alten Zeit, vom Puppenspiel der Han- und Tang-Dynastien sowie vom Sprechgesang der Song-Dynastie, also von vielen Seiten beeinflusst. Das

¹²⁰ Hua Xia: Alttertümliche Bezeichnung für China.

¹²¹ Gu Jiao Heng Chui: Früher in Nordchina militärische Reitmusik. Gu ist eine Kriegstrommel, Jiao ist ein Kriegshorn.

¹²² Vgl. Feng Bingchao: „Kunstschatz des Orients – Das Daoqing-Schattenspiel des Huan-Kreises“ in der Zeitschrift „Seidenstraße“, Nr. 12, 2004.

Vgl. Wang Xiaozhen: „Erforschung der Ästhetik der Schattenspielfiguren“ in der Zeitschrift „She Hui Zong Heng“, Nr. 8, 2005.

chinesische Schattenspiel bildete sich im Zentrum Altchinas aus, im Becken des Gelben Flusses, dem Ort der Blüte des Schattenspiels in der chinesischen Geschichte. Von hier aus verbreitete sich das Schattenspiel. Am Ende der Nördlichen Song-Dynastie flüchteten die Schattenspielkünstler wegen der Kriege nach West- oder nach Südchina. Einige von ihnen wurden von Soldaten nach Nordchina verschleppt. Die Schattenspielkünstler waren nun über die unterschiedlichsten Gegenden verstreut, wo sie die Schattenspielkunst ebenfalls praktizierten und weiterentwickelten.

Es ist unschwer zu erkennen, dass das Longdong-Schattenspiel eine Schattenspielart Nordchinas ist. Etwa am Ende der Nördlichen Song-Dynastie verbreitete es sich im Huan-Kreis. Als das Schattenspiel in die Provinz Gansu kam, war es bereits sehr wahrscheinlich mit Gesang verbunden. Aus diesem Zusammenschluss formte sich das Longdong-Daoqing-Schattenspiel in seiner besonderen Eigenart aus.

Aus dem oben Erwähnten kann Folgendes festgestellt werden: Das Daoqing und das Schattenspiel verbreiteten sich gleichzeitig im Kreis Huan. Die Entwicklungsgeschichte beider Kunstformen ähnelt einander: Beide kamen Ende der Song-/Anfang der Yuan-Dynastie in den Kreis Huan, das Daoqing unter Umständen etwas früher, in der Zeit, als fremde Besatzer in der Region waren. Es diente dazu, die lokale Bevölkerung im Kampf gegen die Aggressoren zu unterstützen und anzutreiben. Das Schattenspiel kam etwas später hinzu, da die Schattenspielkünstler zur Flucht gezwungen waren und sich alsbald über ganz China verteilten. Ein trauriges Kapitel der chinesischen Geschichte hat damit die Verbindung von Schattenspiel und Daoqing räumlich und zeitlich begünstigt.

4.1.3 Die Bedeutung des Xinglong-Bergs (兴隆山)

Wenn man über die Entstehungsgeschichte des Daoqing-Schattenspiels des Huan-Kreises spricht, so sind sich die Schattenspielkünstler darüber einig, dass der Xinglong-Berg in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle spielt. Auch die wenigen Quellen, die es zu diesem Thema gibt, erwähnen diesen Berg.

Am Ende der Ming-Dynastie/Anfang der Qing-Dynastie war die Mehrheit der Menschen im

nördlichen Huan-Kreis Anhänger des Taoismus. Damit die Mönche ihren religiösen Aktivitäten unter optimalen Bedingungen nachgehen und die Lehren des Taoismus propagieren konnten, wurde in Longdong eine Basis auf dem Xinglong-Berg errichtet. Der Berg Xinglong – auch „Gnädiger Herr im Osten“ genannt – liegt ca. 40 km nordöstlich des Kreises Huan. Er bietet der Bevölkerung einen idealen Ort, um Weihrauchstäbchen zu verbrennen und die Heiligen anzubeten.

4.1.3.1 Entstehung und Blütezeit des taoistischen Tempels auf dem Xinglong-Berg

In der Mitte der Ming-Dynastie begannen die Wandermönche damit, auf dem Berg Xinglong Tempel zu erbauen. Anfang des 20. Jhs. gab es dort über 70 Tempel unterschiedlichster Größe. Seit dem Ende der Ming-Dynastie gilt der Berg Xinglong als der heiligste taoistische und der in der ganzen Umgebung bekannteste Ort. Viele Mönche und Gläubige kamen früher dort zusammen, verbrannten Weihrauchstäbchen und den ganzen Tag über spielte Musik.

Jedes Jahr zum Tempelfest am 3. März (nach dem chinesischen Mondkalender) herrscht auf dem Berg Xinglong noch größeres Treiben als üblich. Gläubige und Touristen strömen in Massen aus allen Himmelsrichtungen herbei. Gemeinsam murmeln die hier ansässigen Mönche und ihre wandernden Kollegen die taoistischen Sutras. Dazu gibt es Gesang und Instrumentalmusik. Anfangs wurde das Longdong-Daoqing von Mönchen, die gut singen konnten, benutzt, um die Lehren und Gedanken des Taoismus zu verbreiten. Aufgrund der steigenden Zahl von Gläubigen wurde das Longdong-Daoqing in der Folge auch im Volk immer populärer. Um die Geschichten des Taoismus lebendiger, sinnlicher und anschaulicher darzustellen, haben Daoqing-Künstler das zu dieser Zeit ebenfalls recht beliebte Schattenspiel mit dem Daoqing beim Tempelfest zusammengeführt.

Während der Aufführungen des Schattenspiels beim Tempelfest machten sich die lokalen Künstler die Besonderheiten der Melodien und Tonarten des Daoqing zunutze und imitierten die Bewegungen des Yingyang¹²³, um die Sünden der Toten zu sühnen. So ging der Sprechgesang des Daoqing ins Schattenspiel über.

Aus dem Gesagten ist abzulesen, dass der Bau von taoistischen Tempeln auf dem Xinglong-Berg die Verbindung des Daoqing mit dem Schattenspiel aus dem Kreis Huan durchaus

¹²³ Yingyang: Meist Berater bei der Wahl von Grabstätten und ehrwürdiger Meister bei Opferzeremonien für die Götter oder Vorfahren.

begünstigte. Der Xinglong-Berg ist damit nicht nur die heilige Stätte zur Verbreitung der taoistischen Gedanken und Lehren, sondern auch die eigentliche Wiege des Longdong-
Daoqing-Schattenspiels.

4.1.4 Das Musiktheater in der Gesellschaft

Im Laufe der Zeit gelang es, das Daoqing und das Schattenspiel in vollkommener Weise miteinander zu verbinden. Schließlich bildete sich eine eigene Aufführungsform aus.

Nach der Verbreitung des Longdong-Daoqing im Volk und der perfekten Kombination mit dem Longdong-Schattenspiel entwickelten die Volkskünstler, die sich für das Daoqing interessierten, eigene Repertoires und stellten Gruppen zusammen, die diese aufführten.

In früheren Zeiten waren mächtige Clans, Gutsbesitzer, reiche und einflussreiche Familien stolz darauf, bekannte Künstler einzuladen, die für sie Schattenspielfiguren anfertigten. Es war auch üblich, private Aufführungsgruppen zu organisieren und die fein gefertigten Yingxiang (影箱)¹²⁴, d.h. die Schattenspielfiguren, in Kisten zu sammeln. In jeder Kiste befanden sich nur die Schattenspielfiguren, die zu einem einzigen Repertoire gehörten. Mehrere Kisten zu besitzen bedeutete, dass man sich unterschiedliche Aufführungen leisten konnte.

Jede Gelegenheit war willkommen, um das Daoqing-Schattenspiel zu veranstalten: Gottesdienste, Hochzeiten, Geburtstage, Feiertage oder um Gott um eine gute Ernte zu bitten etc. Manche Aufführungen besonders langer Repertoires mussten sogar über Nacht weitergeführt werden, manche dauerten über zehn Tage oder einen halben Monat.

Das Daoqing und das Schattenspiel weisen einen deutlichen Bezug zur Natur- und Geisterverehrung auf und sind eng mit dem Leben der ortsansässigen Bauern verbunden. So erklärt sich auch das Zusammenwirken des Longdong-Daoqing und des Longdong-Schattenspiels. Es spiegelt die Wertschätzung des Lebens und die Verehrung der Ahnen seitens der Lokalbevölkerung wider und verkörpert den weit verbreiteten Volksbrauch. Bevor das Schattenspiel aufgeführt wird, müssen alle Familienmitglieder vor den Ahnentafeln

¹²⁴ Ying Xiang: Ying sind Schattenspielfiguren, Xiang ist die Kiste, in der die Schattenspielfiguren aufbewahrt werden.

Weihrauch verbrennen und „Ke Tou“¹²⁵ (磕头) machen. Dabei sagt man: „Bitte, liebe Ahnen, schauen wir jetzt zusammen Theater.“ Das beweist, dass die kulturellen Relikte zum Ahnenseelenkult immer noch existieren. Die Künstler müssen vor der Aufführung „rein sein“, das heißt, Hände waschen, Weihrauchstäbchen verbrennen, um Gott ein Opfer darzubringen. Danach wird das Papier mit den Zauberformeln verbrannt, um die Teufel zu vertreiben. Am Aufführungsort darf sich niemand auf die Kiste setzen, in der die Schattenspielfiguren aufbewahrt werden, oder etwas darauf legen.

Zuerst werden Lieder über die Heiligen gesungen, um den Göttern Ehre zu erweisen. Erst dann beginnt das eigentliche Programm.¹²⁶

Der Sinn der Weihrauchverbrennung besteht nicht nur darin, Gott zu befriedigen, sondern auch darin, der Ehrfurcht vor den mythischen Naturkräften Ausdruck zu verleihen. Die Künstler des Longdong-Daoqing-Schattenspiels werden „Säule Gottes“ genannt und stellen eine Verbindung zwischen Mensch und Himmel dar. Sie werden zu Mitwirkenden der volkstümlichen Aktivitäten, beispielsweise der Hexerei. Dank der Künstler leben die vielfältigen Sitten und Gebräuche des Volkes weiter.

Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel ist als Kunstform Bestandteil der Volkssitten und Volksgebräuche. Seine ursprüngliche Funktion ist es, den Göttern Opfer darzubringen. Dazu kommt die Absicht, Götter und Menschen zu unterhalten. Später, mit zunehmender Säkularisierung, wurde das Longdong-Daoqing-Schattenspiel eine beliebte volkstümliche Unterhaltungskunst und verbreitete sich über weite Gebiete. Historischen Aufzeichnungen zufolge war das Schattenspiel in Longdong während der Song-Dynastie, besonders aber zur Zeit von Kaiser Ren Zong, sehr populär. Der im Volk äußerst beliebte General Fan Zhong Yan war damals in der Stadt Qing Yang in der Gegend Longdong stationiert, um die lokale Bevölkerung zu schützen. Als Dank dafür belohnten die Künstler ihn und seine Soldaten mit Schattenspielführungen.¹²⁷

¹²⁵ Ke Tou: Verbeugung beim Beten.

¹²⁶ Vgl. Liang Zhigang: „Ritual des Schattenspiel-Theaters in Guan Zhong“ in der „Zeitung der Universität Zhong Shan“, Nr. 12, 2007.

¹²⁷ Vgl. Zhang Jingyi: „Kreisannalen des Kreises Qing Yang“, Verlag Kulturverlag der Provinz Gan Su, 2004. Vgl. Komitee für Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan: „Das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan“, S. 293-297.

4.2 Die geografische Heimat des Longdong-Daoqing-Schattenspiels

4.2.1 Geografische Hindernisse als Chance

Der Kreis Huan, im alten China auch Huanzhou genannt, ist die Heimat des Longdong-Daoqing-Schattenspiels. Die Region liegt durchschnittlich 1.500 Meter über dem Meeresspiegel. Das Klima ist kalt und trocken. Es gibt wenig Regen. Die Landwirtschaft ist wenig produktiv, oft ereignen sich Naturkatastrophen. Die lokale Bevölkerung beschreibt es so: „Im Kreis Huan gibt es pro Jahr einmal Wind, der vom Frühling bis zum Winter weht; von zehn Jahren sind neun Trockenzeit, jedes Jahr gibt es Hagel- und Frostschäden.“ Die natürlichen Bedingungen sind sehr hart, die Verkehrsverbindungen schlecht. Daher hat die Bevölkerung kaum Zugang zu Informationen und lebt rückständig. Das kulturelle Leben ist eintönig.

Die geografische Lage des Kreises Huan hemmt den Einzug anderer Kunstformen in das Gebiet. Aber die Bevölkerung, die in den Bergen und den tiefen Tälern lebt, braucht auch Zerstreuung mit Literatur und Kunst. Deswegen schätzt sie die in dem Gebiet verbreiteten beiden Kunstformen: das Daoqing und das Schattenspiel. Die Künstler nutzen in vollem Maße die begrenzten Möglichkeiten, um die genannten Kunstformen miteinander zu kombinieren.

Wenn man die geografische Lage des Berges Xinglong näher betrachtet, kann man über die Umgebung Folgendes sagen: Über viele Quadratkilometer erstrecken sich hohe Berge und tiefe Täler, trostlose Landschaft und unfruchtbare Böden. Das Gebiet ist wenig bevölkert. Lediglich westlich des Berges gibt es Städte und Kreise. Dieser Bereich weist fruchtbaren Boden auf und ist dicht bevölkert. Die Wirtschaft und das gesellschaftliche Leben sind höher entwickelt. Das Daoqing-Schattenspiel konnte sich nur im westlichen Bereich verbreiten. Dieser Prozess bezog logischerweise den Kreis Huan mit ein.

4.2.2 Das Ideal der einfachen Aufführungsbedingungen

Meiner Ansicht nach geht aus der Verbindung von Longdong-Daoqing mit dem Longdong-Schattenspiel eine Qin Qi Wen Yi (轻骑文艺) hervor, eine Kunstform, die mit ganz wenig auskommt: wenige Künstler, wenig Geld, wenig Ausstattung. Sie kann leicht und überall aufgeführt werden. Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel ist in jedem Fall eine derartige

Kunstform. Die gesamte Ausstattung besteht aus einem Esel und zwei Koffern (siehe Anhang S. 100). Dies hat durchaus praktischen Nutzen.

Ye Shen Tao¹²⁸ sagte diesbezüglich: „In solchen Gegenden gibt es kein Theater zu sehen. Das Schattenspiel lebt von seiner Einfachheit. Es kann überall hingehen und die Bedürfnisse der Leute befriedigen.“¹²⁹ Zur Aufführung des Daoqing-Schattenspiels braucht es nur fünf oder sechs Personen und wenige Requisiten: Ein Esel trägt zwei Holzkisten und wandert von Ort zu Ort. Es ist also relativ leicht, in entlegene Gegenden zu gelangen und von dort wieder wegzugehen. Wie der Volksmund sagt, genügt es, nur „einen Esel zu beladen“. Mit dieser Form der Qin Qi Wen Yi ist es möglich, dass die Theatertruppen über Berge und durch Täler wandern, um auch noch im kleinsten Dorf präsent zu sein. Doch wenn die Ausstattung auch einfach ist, so bringt sie den Dorfbewohnern dennoch vielfältigen audio-visuellen Genuss. Die Bühne des Daoqing-Schattenspiels ist problemlos zu errichten: „Man braucht dazu zwei viereckige Tische, neun Stück Holzbretter, 7 lange und 8 kurze Holzstangen, 5 gerollte Schilfmatten, vier Seile mit Knoten.....“. Ein Yaodong ist der beste Aufführungsort. Wenn diese Höhle geräumig und hell und die Akustik gut ist, spricht der Volksmund von „Hou Ta Yao“ (吼塌窑 – Singt laut, bis die Höhle kaputt ist). Man benötigt außerdem eine Öllampe, die später von elektrischem Strom abgelöst wurde. Sobald der Gong, die Trommel und die Streicher anfangen zu spielen, strömen die Dorfbewohner, Alt und Jung, Leute aus der Umgebung zum Aufführungsort. Man wetteifert um die besten Plätze, damit man ja nichts von der Aufführung versäumt. Diese einfache, als nicht übertrieben beschriebene Aufführungsform passt zum bitterarmen Leben der lokalen Bevölkerung.

Die Kunstform Qin Qi Wen Qi trug ganz wesentlich zur Verbindung und gemeinsamen Weiterentwicklung des Longdong-Daoqing und des Longdong-Schattenspiels bei. Das einheimische, sehr lebendige Longdong-Daoqing-Schattenspiel wurde nach seiner Entstehung sofort von der lokalen Bevölkerung akzeptiert, stellt sie doch bei dieser Form der Unterhaltung einen Kontext zu den Erfahrungen des eigenen schweren Lebens her und verspürt Hoffnung auf ein besseres Leben. Ein Sprichwort besagt: „Wenn man Verwandte besucht, trägt der Esel die Last; wenn man Lammfleisch isst, krempelt man die Ärmel hoch; wenn es langweilig ist, singt man laut in der Wohnhöhle.“ Dieses Sprichwort erklärt die Lebensbedingungen der Leute. Bei der Aufführung des Schattenspiels, unabhängig davon, ob

¹²⁸ Ye Sheng Tao (1894-1988): Bekanntler Literat, Erziehungswissenschaftler, Redakteur, Verleger und Politiker.

¹²⁹ Vgl. Jiang Yu Xiang: „Zwei schöne Artikel über das Schattenspiel“ in der Zeitschrift „Wen Shi Za Zhi“, Nr. 3, 2006.

es sich um eine alte oder neue Geschichte, um Mythen oder Legenden oder um das triviale Leben handelt, wird mit kräftiger „Hou Ta Yao“-Stimme gesungen. Das macht jede einzelne Geschichte noch gefühlsintensiver.

4.3 Das Daoqing und das Schattenspiel als Bestandteile der bäuerlichen Kultur

Das Daoqing und das Schattenspiel gehören zur Lebensform der bäuerlichen Bevölkerung. Da beide über denselben kulturellen Hintergrund verfügen, fördert das ihre enge Verbindung. Die alte chinesische Kultur war eine Agrarkultur, in der sich alles um das Verhältnis zwischen Mensch und Natur drehte. Mit der Entwicklung der Produktivkräfte wandelte sich die ursprüngliche religiöse Magie und wurde zur Selbstverständlichkeit innerhalb der Agrarkultur. Die Magie ist deshalb in jedem Fall der Kategorie der Agrarkultur zuzurechnen.

4.3.1 Das Daoqing

Wie bereits erwähnt, entstammt das Daoqing der taoistischen Musik. Daoqing ist ein wichtiges Mittel, um den taoistischen Glauben auszudrücken, die religiösen Theorien und Lehren zu propagieren. Die Magie bleibt aber dennoch Bestandteil des Taoismus, weswegen das Daoqing viel mit der Tradition der Hexerei zu tun hat. Die Beziehung des Longdong-Daoqing und der taoistischen Kultur zeigt sich auf vielen Ebenen: in der Verwendung der religiösen Geschichten, in den religiösen menschlichen Figuren, in den Singformen, in der Verbreitung religiöser Ideen und in den religiösen Aktivitäten, wie sie in den Repertoires vorkommen.

4.3.2 Das Schattenspiel

In Bezug auf die Quellen des Schattenspiels wurden in Kapitel 3 fünf volkstümliche Legenden vorgestellt. Dabei hat sich gezeigt, dass die erwähnten Legenden die gleiche Handlungsform aufweisen: Man verwendete Baumblätter oder Papier, um eine Figur daraus zu schneiden, die dann auf das Fenster oder auf einen Baumwollstoff projiziert wurde. Auf diese Weise wurden Krankheiten bei Kindern oder Erwachsenen geheilt. Im realen Leben ist das natürlich nicht möglich, so dass es sich bei diesen Schilderungen um eine Form von Aberglauben handeln muss. Des Weiteren glaubt man, dass diese Behandlungsmethode

geeignet sei, die Seele eines Verstorbenen zurückzurufen. Der berühmte Dichter Du Fu¹³⁰ hat in seinem Gedicht „Peng Yi Xing“¹³¹ (彭衙行) geschrieben: „Meine Füße wurden ins warme Wasser getaucht, meine Seele wurde zurückgeholt von aus Papier geschnittenen Gestalten.“ Dieser Brauch ist also bereits seit sehr lange Zeit bekannt.

Unter der einfachen Bevölkerung ist die Sitte des „Seelenrückrufs“ auch heute noch in vielen Gegenden verbreitet. In den Provinzen Gansu und Shanxi schneiden die Verwandten, wenn ein Kind weint, lärmt oder von Furcht geplagt wird, kleine Menschen aus Papier, um seine Seele „zurückzurufen“.

Dabei ist der „Seelenrückruf“ stets mit dem Scherenschnitt verbunden. Es ist unschwer zu erkennen, dass die Quellen des Schattenspiels eine enge Beziehung zu diesem Brauch aufweisen.

Nicht nur in den Provinzen Gansu und Shanxi wird diese Beziehung deutlich. Auch in den Aufführungsbräuchen anderer lokaler Schattenspiele lässt sich der Bezug der Schattenspielfiguren zum „Seelenrückruf“ feststellen.

Der Schattenspieler Cai Zheng Xiang schreibt: „Die Schattenspielfiguren haben die Funktion, böse Geister zu vertreiben (辟邪 Bi Xie). Wenn ein Kind in der Nacht immer weint, legt man eine Schattenspielfigur unter sein Kopfkissen, nach einigen Nächten weint das Kind nicht mehr.“ Diese Wirkung der Schattenspielfiguren kommt ursprünglich aus der Magiepraxis des „Seelenzurückrufens“. Zusätzlich hatten die ausgeschnittenen Figuren auch die Funktion, kranke Leute zu heilen, dabei war es einerlei ob die Figuren aus Papier oder aus Leder gefertigt waren.

4.3.3 Longdong als Symbol der bäuerlichen Kultur

Die Entstehung und Entwicklung des geografisch eingegrenzten Longdong-Daoqing-Schattenspiels steht in enger Beziehung mit der besonderen Lage sowie mit der Tradition und der Kultur der Gegend Longdong. Longdong ist nicht nur ein geografischer Begriff, es ist

¹³⁰ Du Fu (712-770 n. Chr.): Er war einer der wichtigsten Dichter der chinesischen Tang-Dynastie. Ein beliebter Beiname chinesischer Kritiker ist *Shisheng* („heiliger Dichter“), eine Entsprechung zum weisen Philosophen Konfuzius.

¹³¹ Chou Zhaoao (Qing-Dynastie): „Ausführliche Erklärung der Gedichte von Du Fu“, S. 145, Verlag Zhong Hua, 1985.

vielmehr ein typisches kulturelles Symbol.

Aufgrund der Migrationsströme von Norden nach Süden war Longdong eine wichtige Verbindungsrouten zur Zeit der Dynastien Xia und Shang Zhou. Es war ein Ort, an dem sich verschiedene chinesische Nationalitäten miteinander vermischten. Deswegen sind die einheimische Kultur und die Volkskunst des Longdong typische Vertreter der prähistorischen kulturellen Kontinuität. Longdong ist die früheste besiedelte Region Chinas und das Entstehungsgebiet der Agrarkultur zu Anfang der Zhou-Dynastie. Bis heute gibt es dort noch typische bäuerliche Gesellschaften. Die alte „Kultur des Gelben Flusses“ kann als Zentrum der altchinesischen Kultur bezeichnet werden. Die von den Vorfahren der Zhou-Dynastie in der Löss-Hochebene von Longdong entstandene Agrarkultur mag als Hauptgrund dafür gelten. Bedeutende Veränderungen unterblieben in dieser Gegend, so dass sich die tausendjährige landwirtschaftliche Kultur bis heute erhalten hat, was durchaus überraschen mag.

In den Artikeln „Bin Feng-Qi Yue“ (邠风-七月), „Da Ya-Gong Liu“ (大雅-公刘), „Xiao Ya-Cai Wei“ (小雅-采薇), „Bin Feng-Dong Shan“ (邠风-东山) im Buch der Lieder „Shi Jing“¹³² werden die Kunstformen sowie die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Bevölkerung der Zhou-Dynastie in der Gegend Longdong beschrieben.

4.3.4 Die Auswirkungen der Agrarkultur in Longdong

Das Hauptverbreitungsgebiet des Longdong-Daoqing-Schattenspiels – der Kreis Huan – ist eine sehr entlegene Region. Die Wirtschaft ist schwach entwickelt, die Kultur sehr provinziell. Die Landwirtschaft bildet bis heute den Hauptproduktionsfaktor. Die Lebensform gleicht immer noch jener der Agrarkultur-Zeit und bestimmt die Unterhaltungsform, die volkstümlich ist und damit zum natürlichen Ausdruck des einfachen Lebensstandards in der Gegend wird.

Angesichts der unwirtlichen Umgebung auf der Löss-Hochebene mussten die Bauern im Mittelalter das ganze Jahr über auf den Feldern arbeiten. Sie waren sich bewusst, dass ihr

¹³² Shi Jing (Autor unbekannt): Das Buch der Lieder. Es ist einer der fünf Klassiker und die älteste und größte Sammlung von Gedichten aus vorchristlicher Zeit in China. Konfuzius soll der Überlieferung nach die Lieder aus einem Fundus von 3000 Gedichten ausgewählt und in ihren jetzigen Zustand gebracht haben, dies ist jedoch eher eine Legende als eine Tatsache. Shi Jing entstand zwischen dem 10. und dem 7. Jh. v. Chr. Es enthält eine Sammlung von 305 Liedern, die in 160 Volkslieder (风 Feng) 74 kleinere Festlieder oder Oden (小雅 Xiaoya), 31 größere Festlieder (大雅 Daya) und 40 Hymnen (颂 Song) unterteilt sind.

Leben schwierig war, und sehnten sich nach einem besseren Dasein. Durch den melodischen, lauten und kräftigen Daoqing-Gesang drückten sie ihre Emotionen überschwänglich, frei und offen aus.

Das Singen des Daoqing half den Menschen, die Tiefe, die Trockenheit des Lösses, die Müdigkeit, den inneren Kampf, die Hoffnung und die Sehnsucht nach einer besseren Zukunft lautstark zu äußern.

Das Longdong-Daoqing benötigt Schattenspielfiguren als Aufführungswerkzeuge. Diese werden aus Rindsleder hergestellt, das leicht zu beschaffen ist. Die lokalen Schnitzer dieser Figuren sind Bauern, die weiterhin auf den Feldern arbeiten. Das Longdong-Daoqing ist damit eine von der bäuerlichen Bevölkerung selbst geschaffene Kultur, sie ist eine Lebenskultur, auch eine sich selbst versorgende Konsumenten-Kultur.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Bauern in der Zeit geringen Arbeitsanfalls auf den Feldern selbst die Figuren produzierten, sangen und das Longdong-Daoqing-Schattenspiel aufführten. Bei der Herstellung der Schattenspielfiguren konnten die Bauern ihre Stimmung, ihre Denkweise, ihren Sinn für Ästhetik und ihr Verständnis vom Menschen und von der Natur zum Ausdruck bringen. Deswegen wies die Verbreitung, die Weiterführung, die dazugehörenden Volksbräuche, die Aufführungsrequisiten usw. des Longdong-Daoqing-Schattenspiels eine typische bäuerliche Besonderheit auf: Alles war schlicht, aber einzigartig.

Obwohl sich die Zeiten längst geändert haben, befindet sich die Heimat des Longdong-Daoqing-Schattenspiels, der Kreis Huan, immer noch im Zustand einer typischen Agrarkultur. Bis heute verfügen viele Orte im Kreis Huan nicht einmal über elektrischen Strom. Die Menschen folgen weiterhin dem Lebensrhythmus aus der Zeit der Agrarkultur: Bei Sonnenaufgang gehen sie auf die Felder, bei Sonnenuntergang kehren sie nach Hause zurück. Wenn sie nicht ihre tägliche Arbeit verrichten, bei Hochzeiten oder anderen Ereignissen sind, schauen sie sich das Longdong-Daoqing-Schattenspiel an, um sich zu unterhalten. Dabei handelt es sich um eine autonome Form der Unterhaltung, deren sprudelnde Lebenskraft sich an den Bedürfnissen der Bevölkerung orientiert.

Da die Gegend geografisch weitgehend isoliert ist, konnten die dortigen Künstler ohne

Einflüsse von außen das Longdong-Daoqing-Schattenspiel mit seinem melodischen Daoqing-Gesangsstil, seinen fein geschnitzten und geritzten Schattenspielfiguren, seinen traditionellen, flexiblen Aufführungsrequisiten und seinen besonderen Aufführungsformen pflegen. Die lokale Bevölkerung wiederum wird in die Lage versetzt, ihre Gefühle auszuschalten, sich vom Übel ab- und dem Guten zuzuwenden, das eigene Leben zu bereichern.

Im Kreis Huan, wo sich das Wesen der Agrarkultur nahezu unverändert erhalten hat, kann man die Entstehung und Entwicklung des Longdong-Daoqing-Schattenspiels immer noch gut nachvollziehen. Eine besondere Rolle spielen darin Götter und Heilige, die in Tu (Bildern) und Juan (Büchern) genannten Repertoires sowie die alten chinesischen Symbole, die die Spuren der Entwicklung und Veränderung des Longdong-Daoqing-Schattenspiels tragen. Im Kreis Huan hat sich eine Menge vielfältiger Materialien erhalten: Musikinstrumente, Repertoires, Werkzeuge zum Lederschnitzen, Werkstätten, Gebäude als Entstehungsorte des Longdong-Daoqing-Schattenspiels, dekorative Schnitzereien, Wandmalereien usw., aber auch Zeugnisse der Geschichte des Daoqing. Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel geht zwar aus der alten und schlichten Kultur des Volks hervor, wird schließlich aber auch innerhalb der feinen Gesellschaft immer beliebter.

Die alte bäuerliche Kultur bildet den kulturellen Hintergrund für das Longdong-Daoqing-Schattenspiel. Dadurch erhält es eine auffallend volkstümliche Prägung voll Lokalkolorit und künstlerischem Charakter, bleibt jedoch von fremden Kulturen weitgehend unbeeinflusst. Es wird damit zu einer Theaterart, deren Hauptmerkmale Einheit, Volkstümlichkeit, Lokalbezug, Lebendigkeit, Kunst, Breite und Geschichte sind.

Das Longdong-Daoqing und das Longdong-Schattenspiel dienten einerseits der lokalen Bevölkerung als Mittel, um Opfergaben darzubringen, reiche Ernten zu feiern oder zu magischen Zwecken. Die Menschen wollten sich mit dem Longdong-Daoqing-Schattenspiel nicht nur unterhalten, sondern befriedigten damit auch ihre Sehnsucht nach einem späteren glücklichen Leben. Aufgrund der harten Lebensbedingungen war für die lokale Bevölkerung die Verehrung der Erde, von Tieren und Pflanzen ein allgemeines Phänomen. In den Dörfern war es üblich, den Berggöttern und der Erde regelmäßig zu opfern.

Während des langen Entwicklungsprozesses der Volkskunst in Longdong hat sich das Daoqing-Schattenspiel als Theater-Kunstform gut erhalten und zieht weiterhin starke Impulse

aus den Ressourcen der volkstümlichen Sitten und Gebräuche. Es steht in einer natürlichen Beziehung zu seiner Umgebung, der Agrarkultur, innerhalb der es sich ausgeformt und entwickelt hat. Moderne Kultureinflüsse tangieren den Originalzustand des Longdong-Daoqing-Schattenspiels und seiner Phänomen hingegen kaum.

4.4 Die Dramatik der Daoqing-Musik: Eine günstige Voraussetzung für die Verschmelzung mit dem Schattenspiel

Aus der Darstellung im zweiten Punkt des vierten Teiles der vorliegenden Diplomarbeit wird ersichtlich, dass sich das Schattenspiel, sobald es den Kreis Huan erreichte, umgehend mit dem Gesang verband. Da die im Kreis Huan verbreitete Musikform das Longdong-Daoqing war und sich die einheimischen, sehr armen Schattenspielkünstler ihren Lebensunterhalt sichern mussten, gingen sie daran, die Schattenspielkunst der Gegend weiter zu überliefern, auszubauen und sie mit dem bei der Bevölkerung überaus beliebten Longdong-Daoqing in Einklang zu bringen.

Das Longdong-Daoqing verfügte über eine Eigenschaft, nämlich eine sehr starke Dramatik, aufgrund derer man es hervorragend mit dem Schattenspiel verbinden konnte. Der Höhepunkt des Schattenspiels ist nicht etwa die Belustigung der Zuschauer oder der Tanz, sondern die Handlung selbst. Aufgrund der Materialeigenschaften sind die Schattenspielfiguren klein und mit flachem, seitlich ausgearbeitetem Gesicht. Auch wegen des verschwommenen Lampenlichts kann der Effekt der Belustigung schwer erreicht werden. Mit den kleinen Figuren können außerdem keine beschwingten Tanzbewegungen ausgeführt werden. Die Besonderheit am Schattenspiel ist daher die Handlung, die ihrerseits vom Gesang und von der Sprache der Künstler abhängt, womit das Daoqing zur „Seele“ des Schattenspiels wird.

Das Daoqing ging aus den taoistischen Liedern hervor, die ausschließlich rituellen Zwecken dienten, d.h. die Götter zu verehren und ihnen Opfer darzubringen. Darum müssen taoistische Lieder verpflichtend Legenden und Mythen des Taoismus über Götter beinhalten. Darüber hinaus muss man fromme Gefühle aufbringen, wenn man die Götter besingt oder ihnen opfert. Die Erzählweise und die lyrische Besonderheit der Daoqing-Musik verliehen den taoistischen Ritualen Dramatik. Sie waren voller Bewegungen, um den Inhalt hervorzuheben und Gefühle besser ausdrücken zu können. Im Laufe der Zeit wurden die Bewegungen allmählich standardisiert. Zur Erzeugung einer ganz speziellen Atmosphäre bzw. zu ihrer Verstärkung

setzte man verschiedene Musikinstrumente oder Kultgegenstände ein.

Im Zuge der Säkularisierung des Daoqing wurden die menschlichen Bewegungen durch Schattenspielfiguren aus Leder ersetzt. Die Qin Qi Wen Yi entstanden, die über Berge und Täler zu den Bauern wanderten – eine durchaus logische Folge der Entwicklung.

Das Longdong-Daoqing integrierte den Dialekt und die spezielle Aussprache des Kreises Huan. Es nahm die Besonderheit der Volkslieder der Gegend Longdong an, änderte jedoch das Repertoire, die Aufführungsform oder andere Teile. Die Kunstform berief sich zwar auf die Erzähl- und Gesangsmethode der traditionellen chinesischen Oper, hielt sich aber an die lokale Eigentümlichkeit und Volkstümlichkeit des Kreises Huan, wodurch sich das typische Daoqing des Kreises Huan ausbildete, das sogenannte Longdong-Daoqing.

Shi Cheng Lin¹³³ hält fest: „Der Unterschied zwischen Daoqing und Qingqiang ist folgender¹³⁴ (秦腔): Sein Gesangsstil ist Qing Ban (清板).“¹³⁵ Qing Ban steht im Gegensatz zu Hun Ban (混板).¹³⁶ Singen ohne Begleitung stellt höhere Ansprüche an die Gesangsfähigkeiten des Hauptdarstellers. Er muss nicht nur sehr deutlich und rein singen, sondern auch während der in der Regel zwischen 3 und 7 Stunden dauernden Vorstellung eine schöne Stimme behalten. Allerdings sagte Shi Cheng Lin auch, dass gesprochene Worte viel schwerer sind als gesungene. Eine Partitur besteht zu 30% aus Singen und zu 70% aus Sprechen. Der Charakter der Figuren ist unterschiedlich. Die Änderung der Stimmung ist zum größten Teil von den gesprochenen Worten abhängig.

Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel teilt sich, wie bereits im 1. Teil erwähnt, in die Wen- und die Wu-Gruppe. In der Wu-Gruppe gibt es: Si Xian (四弦), Ban Hu (板胡), Er Hu (二胡), Di Zi (笛子), Di Na (笛呐), Suo Na (唢呐); in der Wen-Gruppe gibt es: Pi-Trommel (皮鼓), Gan-Trommel (干鼓), großer Gong (大锣), kleiner Gong (小锣), Shuai Bang Zi (甩梆子), Peng Ling (碰铃), Yügu (渔鼓), Jianban (简板) usw.

Die Wen-Gruppe wird meist eingesetzt, um eine lyrische Atmosphäre zu schaffen. Die Wu-

¹³³ Shi Cheng Lin: Bekannter Daoqing-Schattenspieler, geb. 1974, erlernte diese Kunst im Alter von 7 Jahren von seinem Vater, mit 16 begann er, als Hauptdarsteller zu wirken.

¹³⁴ Qing Qiang: Lokale Oper der Provinz Shanxi.

¹³⁵ Qing Ban: Der Gesang und die Begleitung der Instrumente werden gesondert und abwechselnd geführt.

¹³⁶ Hun Ban: Das Singen erfolgt mit Instrumentenbegleitung.

Gruppe wird in erster Linie eingesetzt, um die Stimmung der Aufführung zu erhöhen, weil sie das Verhalten und die Bewegungen der Gestalten besser ausdrücken kann. Sie kann auch die Wen-Gruppe dirigieren, damit beide zusammen spielen können.

4.5 Xie Chang Chun: Ein großer Meister des Daoqing-Schattenspiels aus dem Kreis Huan

4.5.1 Biografie

Xie Chang Chun (1841-1916) wurde in der Gemeinde Si He Yuan (四合原乡) des Kreises Huan in der Nähe des Berges Xinglong geboren. Im Alter von neun Jahren ging er in eine alte chinesische Privatschule. Als 10-Jähriger begann er mit seinem Cousin, Kunst zu studieren, und lernte, die Lieder des Daoqing-Schattenspiels zu singen. Weil er sehr intelligent und fleißig war, dauerte sein Studium beim Meister nicht lange und er konnte bald als Hauptdarsteller auftreten. Mit 13 verließ er den Meister, gründete eine eigene Aufführungsgruppe und begann eine eigenständige künstlerische Laufbahn. In seiner Funktion als Gruppenleiter fiel bald seine sorgfältige, exakte, sehr genaue Singweise auf, ebenso seine geschickte, flexible Stangenführung und sein kraftvoller, deutlicher Gesangsstil. Damit erntete er bei Publikum und Kollegen großes Lob.

Zu Beginn der Herrschaft des Kaisers Tong Zhi (1862-1874) erhob sich in den Provinzen Gansu und Shanxi die Minderheit der Hui gegen die Qing-Dynastie. Die Gegend Longdong wurde dabei stark in Mitleidenschaft gezogen, die Mehrheit der dortigen Bevölkerung ließ Hab und Gut zurück und floh. In den Kampfeswirren verlor Xie Chang Chun seine Frau. Um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, flüchtete er allein in den Kreis Dingbian der Provinz Shanxi und trat in eine lokale Aufführungsgruppe ein. Er führte das Daoqing-Schattenspiel weiterhin auf, heiratete wieder und lebte 30 Jahre in der Provinz Shanxi. Während dieser Zeit pflegte er intensiven Kontakt zu anderen Gruppen und Künstlern, er fand zahlreiche Bewunderer und seine künstlerischen Fähigkeiten verbesserten sich beständig. Er beobachtete die lokale Kunstszene und schöpfte daraus neue Impulse. Gleichzeitig verbreitete er viele vorzügliche Spielmethoden und -techniken des Daoqing-Schattenspiels aus dem Kreis Huan. Damit konnten sich zwei Kunstrichtungen ergänzen. Nach kurzer Zeit wurde Xie Chang Chun

wegen seiner hervorragenden Kunstfertigkeit von allen anderen Künstlern als Zong Shi¹³⁷ (宗师) geschätzt.

Später vermisste er seine alte Heimat so sehr, dass er dorthin zurückkehrte. Obwohl er fast sechzig Jahre alt war, nahm er wieder Kontakt zu seinen Künstlerfreunden auf und baute abermals die Aufführungstruppe Xie auf, mit der er die Provinzen Shanxi, Nei Meng Gu usw. bereiste.

Trotz seines hohen Alters ging er durch Berg und Tal, um die Kunst, der er sein ganzes Leben gewidmet hatte, zu den Dorfbewohnern zu bringen. Im Alter von 73 Jahren starb er am 20. Jänner 1915 als noch aktiver Künstler.

Xie Chang Chun hat das Daoqing-Schattenspiel sowohl in Form als auch in Inhalt neu gestaltet. Darum wird er als großer Meister und Leitfigur des Daoqing-Schattenspiels geschätzt und verehrt.

Im August 2002, anlässlich des „Chinesischen Schattenspiel-Kunstoffestes im Kreis Huan“, wurde von der Regierung des Kreises Huan ein Denkmal zu Ehren von Xie Chang Chun errichtet. Darauf steht geschrieben: „Dao Qing Pi Ying Da Shi“ (道情皮影大师 – Der große Meister des Daoqing-Schattenspiels). Diesen Titel hat sich Xie Chang Chun zu Recht verdient.

4.5.2 Die Verdienste Xie Chang Chuns um das Musiktheater

Xie Chang Chuns Beitrag zum Daoqing-Schattenspiel im Kreis Huan sieht folgendermaßen aus: Zunächst ist hier die Reform des Gesangsstils des alten Daoqing-Schattenspiels zu erwähnen. Xie Chang Chun fasste die Singmethoden der Vorfahren zusammen, zog die Quintessenz aus anderen örtlichen Opern, Theatern und Volksliedern, vereinigte den Dialekt, die Aussprache, die Volkslieder, die Balladen des Huan-Kreises mit dem damals populären „Daoqing vom Xinglong-Berg“. Er schuf neue Rhythmen, neue Singmethoden, dank derer das Daoqing im Kreis Huan vollständig verweltlicht wurde. Des Weiteren wurde er von den traditionellen mongolischen Musikinstrumenten inspiriert und schuf eine „viersaitige Geige“ (Si Xian) anstelle der im Daoqing-Schattenspiel üblichen „zweisaitigen Geige“ (二胡 – Er

¹³⁷ Zong Shi: Persönlichkeit von großer Gelehrsamkeit und Integrität.

Hu). Si Xian ist das Hauptinstrument des Longdong-Daoqing-Schattenspiels geworden. Xie Chang Chun führte außerdem Di Na Zi, Shui Bang usw. als Instrumente bei der Aufführung ein.

In der Praxis erwiesen sich die Reformen als großer Erfolg. Die Ausdrucksmethoden des Longdong-Daoqing-Schattenspiels wurden vielfältiger, mit stärkerem lokalen Akzent versehen und innerhalb der Bevölkerung zusehends beliebter. Gleichzeitig schrieb er viele neue Repertoires für das Longdong-Daoqing-Schattenspiel, die auf historischen Geschichten basierten, oder be- und überarbeitete andere Textbücher. Bis heute sind seine Repertoires verbreitet und fester Bestandteil des Longdong-Daoqing-Schattenspiels.

Ab dem Alter von 60 Jahren machte er sich zunehmend Gedanken um den Fortbestand des Longdong-Daoqing-Schattenspiels, darum ging er daran, Lehrlinge auszubilden. Er unterrichtete die Lehrlinge unabhängig von ihrer Herkunft oder Familie. Er behandelte alle gleich und brachte ihnen mit großer Sorgfalt alle wichtigen Fähigkeiten bei. Seine ganze Energie investierte er in die Ausbildung der Lehrlinge. Die vier bekanntesten Lehrlinge, „Jing Nai Liang“ (敬乃良), „Du Min Hua“ (杜民华), „Han De Fang“ (韩德芳) und „Wie Guo Cheng“ (魏国诚), wurden von der Bevölkerung als die „Vier großen Schüler“ von Xie Chang Chun bezeichnet.

Seine mutigen Reformen und einschlägigen Verbesserungen, seine Bemühungen prägten das Longdong-Daoqing-Schattenspiel, das nun von großer Kunstfertigkeit, einem kräftigen und klangvollen Gesangsstil sowie von einer lauten melodischen Musik mit besonderem Ortsbezug zum Kreis Huan gekennzeichnet ist.

4.6 Ziele und Nutzen des Longdong-Daoqing-Schattenspiels

Der chinesische Musikkultur-Wissenschaftler Qian Rong sagte: „Im chinesischen volkstümlichen Gesang oder in Tanzvorführungen spannt sicher immer jemand einen Regenschirm auf – auf einen „pünktlichen Regenfall“ hoffend –, während auch immer jemand mit einem Fächer oder einem Taschentuch wedelt – auf „günstigen Wind“ hoffend. Pünktlicher Regenfall und günstiger Wind sind die typischen Wünsche und die Hoffnung des Bauern. Longdong, der Nährboden des Longdong-Daoqing-Schattenspiels, ist eine typische Agrargegend, die Ernte hängt stark vom Wetter ab. Deswegen ist das utilitaristische Ziel des

Longdong-Daoqing-Schattenspiels untrennbar von der Feldarbeit: Götter um Winde und Regen zu bitten und für Frieden zu beten.“

Die Opferaufgabe umfasst normalerweise Folgendes:

1. In den Tempel führen: Jedes Jahr am 1. Jänner des Mondkalenders müssen alle Gruppenleiter mit den Wünschen aller Dorfbewohner im Tempel den Göttern einen Neujahrsbesuch abstatten.
2. Exorzismus: Wenn die Kinder kein Glück haben, bringen ihre Eltern sie zum Tempelfest. Zuerst bespritzt man die Kinder mit Blut aus dem Hahnenkamm, dann müssen die Kinder dreimal unter dem Tisch durchgehen, der der Bühne – Liang Zi – des Longdong-Daoqing-Schattenspiels als Unterlage dient. Gleich danach wird das Theaterstück „Chu Wu Guan“ (出五关), im Volksmund „Song Gui“¹³⁸ (送鬼) genannt, gespielt. Das Ziel ist es, böse Geister zu vertreiben und Katastrophen abzuwenden.
3. Die Götter willkommen heißen: Die Feier findet zwischen dem 5. und 15. Jänner nach dem Mondkalender statt. Die Dorfbewohner sammeln Geld im Areal des Tempels, der am Eingang des Dorfes liegt, sie errichten eine Hütte und einen Altar. Das Longdong-Daoqing-Schattenspiel ist an all diesen Aktivitäten beteiligt: die Götter willkommen heißen, den Ahnen Opfer bringen, Musik spielen, Sutras rezitieren, die Fastenspeisen einnehmen usw. In dieser Zeit betreten die Dorfbewohner abwechselnd die Hütten, um Weihrauchstäbchen zu verbrennen und Opfergaben darzubringen.
4. Bitte um Regen: Wenn in alten Zeiten Dürre herrschte, organisierte der Zuständige für volkstümliche Veranstaltungen Theatergruppen, um im Namen der Dorfbewohner den Göttern Opfer darzubringen und um Regen zu bitten.

Die Analyse der Quellen zur Entwicklung des Daoqing-Schattenspiels zeigt, dass sein Ursprung sich nicht den Gesetzmäßigkeiten entzogen hatte. Das Daoqing-Schattenspiel diente eher einem praktischen als einem ästhetischen Nutzen. Der praktische Nutzen spielt sicherlich in jeder Kunst eine Rolle, dem utilitaristischen Ziel kommt jedoch im Daoqing-Schattenspiel besonders große Bedeutung zu.

¹³⁸ Song Gui: Den Teufel austreiben.

Ge Luo Sai hat im Buch „Yi Shu De Qi Yuan“ (艺术的起源) geschrieben: „Die meisten Kunstwerke der primitiven Völker wurden nicht nur aus ästhetischer Intention geschaffen, sie mussten gleichzeitig auch realistische, nützliche Ziele haben. Und das Letztere war immer die Hauptmotivation. Die ästhetischen Ansprüche waren nur sekundär, um die Neugier zu befriedigen. Die ursprünglichen Verzierungen z.B. waren im Großen und Ganzen nicht für dekorative Zwecke, sondern als nützliche, praktische, anwendbare Symbole und Zeichen, in diesem Punkt waren spätere, höhere Zivilisationen auch nicht anders eingestellt als Jägervölker.“¹³⁹ Das Daoqing-Schattenspiel aus dem Kreis Huan befriedigt nicht nur die ästhetischen Ansprüche der lokalen Bevölkerung, ihm kommt vielmehr ein praktisch anwendbarer Nutzen zu. Damit ist in erster Linie die Ehrfurcht vor Gott gemeint und seine Lobpreisung, gerade in einer kargen Gegend, in der man beständig auf Regen und gute Ernte hofft.

4.6.1 Das Daoqing-Schattenspiel-Musiktheater als Ausdruck von Hoffnung und Ehrfurcht

Der Kreis Huan liegt an der gemeinsamen Grenze der drei Provinzen Gansu, Shanxi und Ningxia, am hügeligen, felsigen Grabenland, das an die Muus-Wüste grenzt, und weist eine besonders komplizierte Topografie auf. Die Gegend liegt zwischen 1200 und 1700 Meter über dem Meeresspiegel und wurde oft als eine beschrieben mit „kahlen Bergen und Wasser schlechter Qualität. Selten kann man dort Brennholz sammeln oder fischen.“ Außerdem wird hervorgehoben, dass „der Herbst zu früh, der Frühling zu spät kommt, die Winde zu stark sind und die Erde zu trocken ist“.

Die heute dort existierenden 86 Städte und Kreise der Provinz Gansu wurden mit einer fünfstufigen Skala bewertet. Die Kriterien der Bewertung waren: Flora- und Faunaindex, Wasservorkommen, Landdegradation, Verschmutzungsindex und ökotouristische Qualität. Der Kreis Huan belegt auf dieser Skala mit dem vierten einen überaus schlechten Platz.

Die örtlichen Bauern, die ausschließlich von der Landwirtschaft abhängig sind, haben daher ihre Einstellung und Handlungsweise stets mit dem Löss-Berg, der kargen Umgebung und dem Leben in großer Armut in Verbindung gebracht. So kam es zur Verehrung der Natur und

¹³⁹ Ernst Grosse: „Quellen der Kunst“, Verlag Shang Wu Yin Shu Guan, 1998.

der Götter, die zu einem festen Bestandteil der Lebensweise wurde. Das Tempelfest ist die beste Gelegenheit, um Wünsche auszusprechen und zu verwirklichen. Das Daoqing-Schattenspiel wiederum ist eine ausgezeichnete Methode und ein Mittel, Hoffnung und Ehrfurcht zum Ausdruck zu bringen.

In jedem Dorf des Kreises Huan gibt es einen Tempel mit einem Gott der Erde; bei jedem Fluss gibt es einen Tempel mit dem Drachenkönig¹⁴⁰ (龙王). Die Leute der Longdong-Daoqing-Schattenspielgruppe halten es für besonders wichtig, zu den Göttern zu beten. Wenn sie zur Aufführung gehen, besuchen sie unterwegs alle Tempel, an denen sie vorbeigehen, um Weihrauchstäbchen zu verbrennen; an jedem Aufführungsort müssen sie zuerst die örtlichen Götter anbeten.

Außerdem gibt es jedes Jahr festgeschriebene Festivals, während der die Daoqing-Schattenspielgruppen zusätzliche und ganz spezielle Feiern abhalten, um den Göttern Opfer darzubringen. Die Schattenspielfiguren, die in jeder Holzkiste liegen, werden von den Göttern gesegnet und geschützt. Jede Holzkiste hat einen eigenen Schutzengel. Wenn ein Hauptdarsteller nicht mehr aufführen kann, muss er die Holzkiste in den Tempel bringen, man darf sie keinesfalls achtlos wegwerfen. In den Augen der Daoqing-Schattenspieler haben die Schattenspielfiguren ein eigenständiges Leben und eine Seele nach Gottes Willen.

Der chinesische traditionelle Volksglaube wird von durchaus praktischen Vorstellungen und einer utilitaristischen Färbung geprägt. Bei der Erforschung der Zweckmäßigkeit des chinesischen traditionellen Volksglaubens gehen viele Wissenschaftler davon aus, dass „die Volksgötter unterschiedliche, eigene Funktionen haben und fast überall und zu jeder Zeit den Anforderungen der Menschen und deren praktischen säkularen psychologischen Erwartungen gerecht werden können“. Die Menschen hoffen und beten zu den Göttern auf sehr praktische Weise, um ihre Ziele zu erreichen. Man strengt sich an und unternimmt alles Menschenmögliche, um den Göttern zu gefallen.

Viele Wissenschaftler vertreten bei der Erklärung des utilitaristischen Volksglaubens außerdem die Ansicht, dass die Hinwendung der chinesischen Bevölkerung zur Religion nicht in ihrer Philosophie, ihrer Mystik und ihrem sorgsamem, logischen Denken begründet ist, sondern dass die Menschen durch feierliche, jederzeit durchführbare Zeremonien lediglich

¹⁴⁰ Longwang: Regengott der chinesischen Mythologie.

ihre eigenen Ziele verfolgen. Der religiöse und philosophische Hintergrund, die Götter zu unterhalten, bildet das solide Fundament und die eigentliche Berechtigung für die Existenz des Daoqing-Schattenspiels im Kreis Huan.

Zusammenfassung

In dieser Diplomarbeit wurde die Frage gestellt, welche besonderen Bedingungen dazu geführt haben, dass sich in der Gegend Longdong das Daoqing mit dem Schattenspiel verbunden hat.

In der Bezeichnung „Longdong-Daoqing-Schattenspiel“ kommt dieser Zusammenhang sehr deutlich zum Ausdruck. Zunächst wurden in der vorliegenden Abhandlung die Entstehung und die Entwicklung der jeweiligen Kunstgattung (des Daoqing und des Schattenspiels) dargestellt. Dabei wurden auch die zahlreichen Sagen und Legenden, die dem Schattenspiel als Grundlage dienen, vorgestellt und analysiert.

Die Darstellung der Geschichte der beiden Kunstgattungen hat ergeben, dass die Verbindung des Longdong-Daoqing und des Longdong-Schattenspiels zu einem guten Teil mit den historischen und geografischen Gegebenheiten der Region zusammenhängt.

Zur Zeit der Urgesellschaft (Xia-Dynastie, ca. 12. Jh. - 16. Jh.) gab es im Vergleich zu heute eine weitaus geringere wirtschaftliche Produktivität, dafür stand die Verehrung der Natur, der Götter und Geister im Vordergrund. Von ihnen erhoffte man sich Segen und Schutz. Die Vorstellung, man könne mithilfe von Sutras, mit Gesängen und mit den Schattenspielfiguren die Seelen zurückrufen, war weit verbreitet. So hoffte man, psychologischen Trost zu erhalten, um die schweren Lebensbedingungen besser ertragen zu können.

Mit der Entwicklung hin zu größerer Produktivität haben die Menschen auch ihr Wissen über die Natur erweitert und in gewissem Umfang diese auch für sich „erobert“. Nahezu gleichzeitig haben das Daoqing und das Schattenspiel eigene, aber unterschiedliche Entwicklungswege durchlaufen. Beide jedoch wandelten sich allmählich von einer „Unterhaltung der Götter“ zu einer „Unterhaltung der Menschen“, obwohl die „Unterhaltung der Götter“ in Wirklichkeit stets eine „Unterhaltung der Menschen“ gewesen war. Durch diese Kunstformen drückten diese ihre eigenen Emotionen sowie den Wunsch nach einem besseren Leben aus. Deswegen kam bei diesen zwei Kunstformen ursprünglich dem utilitaristischen Wert höhere Bedeutung zu als der künstlerischen Ästhetik.

Insgesamt kann man festhalten, dass das Longdong-Daoqing-Schattenspiel eine Kunstform

darstellt, dessen Seele die Daoqing-Musik bildet. Das Daoqing wird damit zum bestimmenden Element. Das Schattenspiel wird dank der verwendeten Figuren zur plastischen Verkörperung der Daoqing-Musik. Es konkretisiert die abstrakte Musik und die Liedtexte des Daoqing und bereichert in gewissem Maße die Ausdrucksmöglichkeiten der Daoqing-Musik.

Die vorliegende Arbeit dient auch dazu, die Tradition des Longdong-Daoqing-Schattenspiels zu erhalten und weiteren Kreisen nahezubringen, handelt es sich dabei doch mittlerweile um eine Kunstform, die mehr und mehr in Vergessenheit zu geraten droht. Die Erforschung der unterschiedlichen Entwicklungswege des Daoqing und des Schattenspiels wurde zum Ausgangspunkt, um die Entstehung des Longdong-Daoqing-Schattenspiels aus der Zusammenführung beider deutlich zu machen. Zugleich konnte in der Abhandlung gezeigt werden, dass es einen bedeutenden Zusammenhang gibt zwischen dem alltäglichen Leben der bäuerlichen Gesellschaft, der Magie und der Kunst.

Es ist bekannt, dass das Schattenspiel der „Vorläufer“ des Films war und das Daoqing der „Vorläufer“ der Sprechgesangkunst. Die Analyse dieser beiden künstlerischen „Vorfahren“ brachte viele interessante Forschungsfelder zutage, z.B. literarische, musikalische, ästhetische Aspekte usw. Sich diesen Fragen intensiver zu widmen, bleibt jedoch weiterführenden Untersuchungen vorbehalten. Meine Arbeit behandelt die Entstehung und die Entwicklung des Longdong-Daoqing-Schattenspiel-Musiktheaters im engeren Sinne und ich hoffe, damit einen nützlichen Beitrag zu seinem Verständnis geleistet zu haben.

Anhang

Chinesische Zeittafel

Geschichte	Gesellschaft	Dynastie	Zeit
Die alte chinesische Geschichte	Urgesellschaft		1700000 - 4000 v. Chr.
	Sklavenhaltergesellschaft	Xia-Dynastie	2100 - 1600 v. Chr.
		Shang-Dynastie	1600 - 1100 v. Chr.
		Zhou-Dynastie	1100 - 221 v. Chr.
	Die feudale Gesellschaft	Qin-Dynastie	221 - 207 n. Chr.
		Han-Dynastie	206 - 24 n. Chr.
		Die Drei Reiche	220 - 280 n. Chr.
		Die Westliche Jin-Dynastie	265 - 316 n. Chr.
		Die Östliche Jin-Dynastie	317 - 42 n. Chr.
		Die Südlichen Dynastien	420 - 589 n. Chr.
		Die Nördlichen Dynastien	386 - 581 n. Chr.
		Sui-Dynastie	581 - 618 n. Chr.
		Tang-Dynastie	618 - 907 n. Chr.
		Die Fünf Dynastien	907 - 960 n. Chr.
		Song-Dynastie	960 - 1279 n. Chr.
		Liao-Dynastie	916 - 1125 n. Chr.
		Jin-Dynastie	1115 - 1234 n. Chr.
	Yuan-Dynastie	1271 - 1368 n. Chr.	
	Ming-Dynastie	1368 - 1644 n. Chr.	
	Qing-Dynastie	1644 - 1911 n. Chr.	
Die chinesische Neuzeit	Die halbfeudale Gesellschaft	Republik China	1912 - 1949 n. Chr.
Die chinesische Moderne	Die sozialistische Gesellschaft	Volksrepublik China	ab 1949

Bilder



Abb. 1
Typische Instrumente des Daoqings: Yügu (Trommel) und Jianban (Schlaginstrument aus Bambus)

Quelle:

<http://image.baidu.com/i?ct=503316480&z=0&tn=baiduimagedetail&word=%D3%E6%B9%C4%BC%F2%B0%E5&in=12519&cl=2&lm=1&pn=5&rn=1&di=48364595520&ln=1&fr=&ic=0&s=0&se=1&sme=0&tab=&wdth=&height=&face=0&fb=0>



Abb. 2

Verschiedene Schlaginstrumente (Peng Ling, verschiedene Trommeln und Gongs)

Quelle: Komitee für das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan [Hrsg.] 2006 *Das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan* S. 20



Abb. 3
Die Flöte und Sihou (viersaitiges Instrument)

Quelle: Komitee für das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan [Hrsg.] 2006 *Das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan* S. 20



Abb. 4
Das Lenken der Figuren

Quelle:

<http://image.baidu.com/i?ct=503316480&z=0&tn=baiduimagedetail&word=%C6%A4%D3%B0%CF%B7&in=9712&cl=2&lm=-1&pn=34&rn=1&di=7623747525&ln=1&fr=&ic=0&s=0&se=&sme=0&tab=&width=&height=&face=0&fb=0>



Abb. 5
Hinter der Bühne: Hauptdarsteller und Orchester

Quelle: Komitee für das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan [Hrsg.] 2006 *Das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan* S. 15

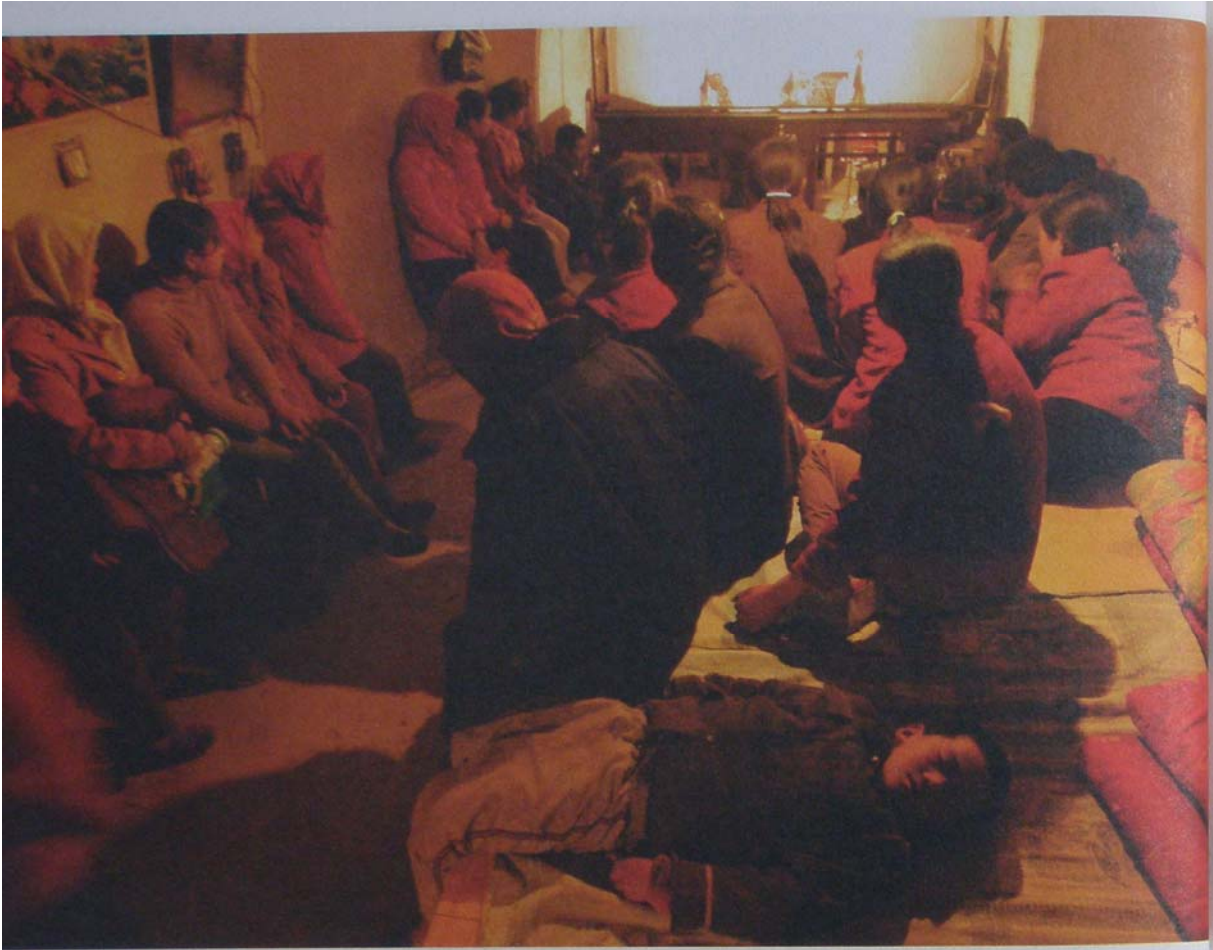


Abb. 6

Innerhalb einer Wohnhöhle während einer Aufführung

Quelle: Komitee für das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan [Hrsg.] 2006 *Das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan* S. 23



Abb. 7

Nach der Aufführung : das Kang als Bett

Quelle: Komitee für das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan [Hrsg.] 2006 *Das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan* S. 24



Sinzer

Abb. 8

Außenansicht einer Yao Dong (Wohnhöhle)

Quelle:

<http://image.baidu.com/i?ct=503316480&z=0&tn=baiduimagedetail&word=%D2%A4%B6%B4&in=5793&cl=2&lm=1&pn=60&rn=1&di=31571220405&ln=1&fr=&ic=0&s=0&se=1&sme=0&tab=&width=&height=&face=0&fb=0>

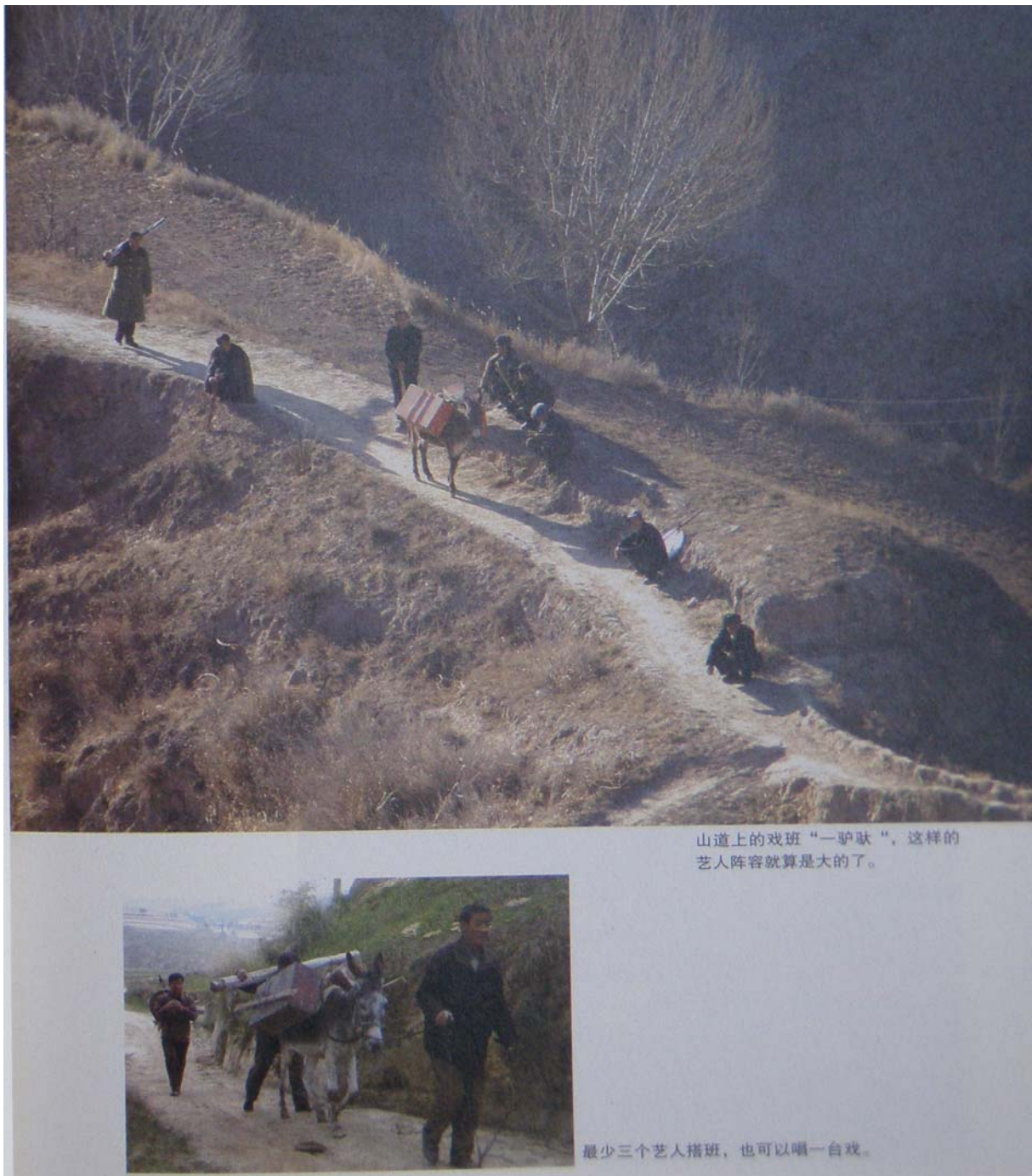


Abb. 9

Unterwegs zur Aufführung

Quelle: Komitee für das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan [Hrsg.] 2006 *Das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan* S. 22

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

Literatur

Chen, Huiwen. 1997. „Überblick über das Daoqing-Theater in Mittel- und Nordchina“. *Jiao Xiang*, Nr. 2, S. 63-65

[陈慧雯: 《简论中北方的戏曲道情》, 《交响》1997年第2期, 63—65页]

Chen, Xiao. 2005. „Ursprung und Entwicklung des Schattenspiels“. *Wen Shi Yue Kan*, Nr. 11, S. 39-42

[陈晓: 《皮影戏的源流》, 《文史月刊》2005年第11期, 39—42页]

Cheng, Mingshan. 1982. „Ma Huang, die Besonderheit des Long-Theaters“. *Volksmusik*, Nr. 6, S. 54-56

[陈明山: 《具有独特风格的陇剧“嘛簧”》, 《人民音乐》1982年第6期, 54—56页]

Cui, Yongping. 1993. „Abriss der chinesischen Schattenspiel-Kunst“. *Wen Yi Yan Jiu*, Nr. 3, S. 57-67

[崔永平: 《略论中国皮影艺术》, 《文艺研究》1993年第3期, 57—67页]

Dang, Guimei. 2006. „Forschung über die Daoqing-Schattenspiel-Aufführungsgruppe Xü im Kreis Huan als einziges Beispiel“. *Dong Nan Chuan Bo* Nr. 11 S. 95-96

[党桂梅: 《环县道情皮影许家班之个案研究》, 《东南传播》2006年第11期, 95—96页]

Dang, Yongjie. 2008. „Immaterielles Kulturerbe – Forschung über Farbe und Besonderheit der Form des Longdong-Schattenspiels“. *Fachzeitschrift des zweite Pädagogischen Instituts der Provinz Hubei*, Nr. 1, S. 94-95

[党永杰: 《非物质文化遗产——陇东皮影的色彩与造型特色研究》, 《湖北第二师范学院学报》2008年第1期, 第94—95页]

Dou, Shirong. 1994. „Daoqing Singen, bis die Wohnhöhle in die Luft springt“. *Seidenstraße*, Nr. 3, S. 49

[窦世荣: 《道情一曲窑吼塌》, 《丝绸之路》1994年第3期, 49页]

Fan, Linlin. 2007. *Untersuchung über das Longdong-Daoqing und dessen Wert für die Forschung*. Diplomarbeit am Musikkonservatorium Xi An

[范琳琳:《陇东道情考察及其价值研究》 西安音乐学院硕士学位论文 2007 年]

Feng, Bingchao. 2004. „Kunstschatz des Orients – Das Daoqing-Schattenspiel des Huan Kreises“. *Seidenstraße*, Nr. 12, S. 23-25

[冯炳超:《东方艺术瑰宝——环县道情皮影》,《丝绸之路》2004 年第 12 期,23-25 页]

Forschungsakademie für Kunst, Abteilung Musik in China [Hrsg.] 1985. *Wörterbuch der chinesischen Musik*. Ort: Biejing. Volksverlag für Musik.

[中国艺术研究院音乐研究所编:《中国音乐词典》,人民音乐出版社 1985 年版]

Jiang, Qing / Guan, Jianhua / Qian, Rong. 2001. *Überblick über die chinesische Musikkultur*. Ort: Beijing. Universität Beijing.

[蒋青、管建华、钱茸主编:《中国音乐文化大观》,北京大学出版社 2001 年版]

Jiang, Yuxiang. 1992. *Das chinesische Schattenspiel*. Ort: Chengdu. Si Chuan Ren Min.

[江玉祥:《中国影戏》,四川人民出版社 1992 年版]

Jiang, Yuxiang. 2006. Zwei schöne Artikel über das Schattenspiel. *Wen Shi Za Zhi*, Nr. 3, S. 23-25

[江玉祥:《美文两篇话秦影》,《文史杂志》,2006 年第 3 期,23-25 页]

Jin, Zhilin. 2004. *Die Chinesische volkstümliche bildende Kunst*. Ort: Beijing. Wu Zhon Chuan Bo Chu Ban She

[靳之林:《中国民间美术》,五洲传播出版社 2004 年版]

Kang, Baocheng. 2004. *Die Ideenwelt des alten chinesischen Theaters und Buddhismus*. Ort: Shanghai. Dong Fang Chu Ban Zhong Xin

[康保成:《中国古代戏剧心态与佛教》,东方出版中心 2004 年版]

Komitee des Bezirkes Qingyang der Provinz Gansu [Hrsg.] 1998. *Annalen der Bezirkes Qingyang*. Ort: Lanzhou. Universität Lanzhou,

[甘肃省庆阳地区编纂委员会编: 《庆阳地区志》, 兰州大学出版社 1998 年版]

Komitee für das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan [Hrsg.] 2006. *Das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan* Ort: Lanzhou. Kulturverlag

[环县道情皮影志编纂委员会编: 《环县道情皮影》, 甘肃文化出版社 2006 年版]

Komitee für die Annalen des Kreises Huan [Hrsg.] 1993. *Die Annalen des Kreises Huan*.

Ort: Lanzhou. Gansu Ren Min

[《环县志》编纂委员会编: 《环县志》, 甘肃人民出版社 1993 年版]

Li, Haiyang. 2004. „Das Daoqing-Schattenspiel im Kreis Huan“. *Archiv*, Nr. 1, S. 33-37

[李海洋: 《环县道情皮影》, 《档案》2004 年第 1 期, 33—37 页]

Li, Rixing. 1988. „Das Daoqing und die Sing-Theorie in Yan San Qu“. *Fachzeitschrift der Universität Xiang Tan*, Nr. 4, S. 53-56

[李日星: 《元人散曲的道情与唱理》, 《湘潭大学学报》1988 年第 4 期, 53—56 页]

Li, Yannian. 2009. „Schwierigkeiten und Auswege des Schattenspiels: Vorläufer im Kulturaustausch zwischen China und dem Ausland“. *Chinesische Kulturzeitung*, 19. Okt.

[李延年: 《皮影戏的困境与出路: 曾是中外文化交流先驱》中国文化报 2009 年 10 月 19 日]

Liang, Zhigang. 2007. „Ritual des Schattenspiel-Theaters in Guan Zhong“. *Zeitung der Universität Zhong Shan*, Nr. 12, S. 186-190

[梁志刚: 《关中皮影戏习俗》, 《中山大学学报论丛》2007 年第 12 期, 186—190 页]

Liu, Xiulin. 2004. *Erläuterung des Schattenspiel-Theaters – Die Geschichte, Volkskunde und Ästhetik des Schattenspiels*. Ort: Hao Wen, März

[刘秀霖: 《影戏说—北京皮影之历史, 民俗与美术》, 好文出版社 2004]

Liu, Yali. 2008. „Anziehungskraft des traditionellen Schattenspieles und neue Schaffung des Trickfilms“. *Kunstkommentar*, Nr. 5, S. 82-85

[刘亚莉：《传统皮影戏的魅力与动画的创新》，《艺术评论》2008年第5期，82—85页]

Liu, Zhongyu. 1990. *Die chinesische taoistische Kultur*. Ort: Shanghai. Filiale der Xin Hua Buchhandlung in Shang Hai.

[刘仲宇：《中国道教文化透视》，新华书店上海发行所发行 1990 年版]

LU, Zhihong. 2002. *Volkstümliche Schattenspielkunst in der Provinz Gansu*. Ort: Haerbin. He Long Jiao Mei Shu, [陆志宏：《甘肃民间皮影艺术》，黑龙江美术出版社 2002 年版]

Nai, Deweng. 1956. *Die Protokolle der Stadt*. Ort: Shanghai. Gudian Wen Xue,

[耐得翁：《都城纪胜》，古典文学出版社 1956 年版]

Pu, Xiangqiang. 2004. *Allgemeine Theorie der taoistischen Musik*. Ort: Beijing. Zentrales Musikonservatorium.

[蒲亨强：《道乐通论》，中央音乐学院出版社 2004 年版。]

Ren, Jiyu. 2001. *Chinesische taoistische Geschichte*. Ort: Beijing. Verlag Chinesische Sozialwissenschaft

[任继愈主编：《中国道教史》【增订本】，中国社会科学出版社 1999 年版]

Schutzzentrum des Daoqing-Schattenspiels des Kreises Huan. Seminar des Kreises Huan [Hrsg.] 2005. *Daoqing genießen*. Ort: Qinyang

[环县道情皮影保护中心、环县教研室编印：《道情音乐欣赏》2005 年]

Schutzzentrum des Daoqing-Schattenspiels des Kreises Huan. Seminar des Kreises Huan [Hrsg.] 2005. *Schattenspiel generieren und erzeugen*. Ort: Qinyang

[环县道情皮影保护中心、环县教研室编印：《皮影欣赏与制作》2005 年]

Sun, Fuxuan. 2005. „Forschung und Erklärung des Daoqing“. *Forum des Taoismus*, Nr. 2, S. 17-22

[孙福轩: 《“道情”考释》, 《中国道教》2005年第2期, 17-22页]

Wang, Chunwu / Gan, Shaocheng. 1993. *Die chinesische taoistische Musik*. Ort: Chengdu Universität Xi Nan Jiao Tong,

[王纯武 甘绍成编著《中国道教音乐》, 西南交通大学出版社1993年版]

Wang, Shuling. 2004. „Auf der Suche nach dem Schatten von früher“. *Xin Xi Bu*, Nr. 10, S. 44

[王淑玲: 《寻找时间深处的影子》《新西部》2004年第10期]

Wan, Ting. 2007. „Besonderheit der Form und der Sprache im Longdong-Schattenspiel“. *Fachzeitschrift des Kunstinstituts Guangxi*, Nr. 4, S. 38/40/142

[万婷: 《陇东皮影的造型语言特征》, 《广西艺术学院学报》2007年第4期, 38页/40页/142页]

Wang, Yi / Liu, Quanbao. 2004. *Die Seele der volkstümlichen Kunst in Qingyang*. Ort: Beijing. Verlag Xin Hua.

[王义, 刘全宝: 《庆阳民间艺术之魂》, 新华出版社, 2004年版]

Wang, Yi. 2003. *Vorstellung der Geschichte und Kultur des Bezirkes Qingyang*. Ort: Beijing. Verlag Xin Hua.

[王义: 《庆阳历史文化揽胜》, 新华出版社2003年版]

Wang, Xiaozhen. 2005. Erforschung der Ästhetik der Schattenspielfiguren. In: Zeitschrift „She Hui Zong Heng“, Nr. 8, S. 171-172

[王晓珍: 《皮影之形式美感初探》, 《社会纵横》2005年第4期, 171-172页]

Wang, Wenyan. 2005. „Das Schattenspiel: das der Singen auf der Gelben Erde“. *Xi Bu Lun Cong*, Nr. 10, S. 32-35

[王文元: 《唱响黄土地的皮影戏》, 《西部论丛》2005年第10期, 32-35页]

Wu, Yimin. 1997. *Überblick über die chinesische Daoqingkunst*. Ort: Taiyuan. Alte Bücher der Provinz Shan Xi.

[武艺民: 《中国道教艺术概论》, 山西古籍出版社 1997 年版]

Xie, Yanchun. 1994. „Stil, Besonderheit und Entwicklung des Long-Theaters“. *Soziale Wissenschaft in Gansu*, Nr. 4, S. 56-58

[谢艳春: 《陇剧的风格特点及其发展》, 《甘肃社会科学》1994 年第 4 期, 56—58 页]

Xie, Yingfang. 1997. „Unterhaltsames über das Schattenspiel“. *Zeitschrift für zeitgenössisches Theater*, Nr. 10, S. 48-49

[谢荫芳: 《影戏趣谈》, 《当代戏剧》1997 年第 3 期, 48—49 页]

Xue, Haiping. 2008. „Kurzer Abriss über Entwicklung, neue Wege und Überlieferung des Schattenspiels“. *Fachzeitschrift des Technischen Instituts Chongqing*, Nr. 11, S. 173-174

[薛海萍: 《浅谈皮影戏发展渊源与新途径传承》, 《重庆科技学院学报 (社会科学版)》2008 年第 11 期, 173—174 页]

Xu, Lin. 2007. „Entwicklungsprozess des Schattenspiels in Gansu“. *Fachzeitschrift der Universität Lanzhu*, Nr. 5, S. 151-154

[许林: 《甘肃皮影发展历程》, 《兰州大学学报》2007 年第 5 期, 151—154 页]

Yan Xiaodong. 2007. *Forschung über die Banlu Changqiang Musik des Daoqing-Schattenspiels im Kreis Huan*. Diplomarbeit an der Pädagogischen Universität des Nordwesten Chinas.

[晏晓东: 《环县道情皮影戏板路唱腔音乐研究》 西北师范大学硕士学位论文 2007 年]

Yang Yijing. 2008. „Forschung über das Daoqing-Schattenspiel des Kreises Huan zwischen zwei Jahrhunderten“. *Fachzeitschrift des Xinhai-Musikkonservatoriums*, Nr. 2, S. 39-42

[杨懿靖: 《世纪之交的环县道情皮影戏研究》, 《星海音乐学院学报》2008 年第 2 期, 39—42 页]

Zhai, You / Li, Changqi / Shao, Jingzhan. 1981. *Jian Den Xin Huan*. Ort: Shang Hai. Verlag für alte Bücher,

[翟佑，李昌祺，邵景詹：《剪灯新话》上海古籍出版社 1981 年版]

Zhan, Shichuang. 1996. „Untersuchung und Beweisführung des Daoqing“. *Zeitschrift für Religiöse Forschung – Forschung des Taoismus*, Nr. 4, S. 4-10

[詹石窗：《道情考论》，《宗教学研究》1996 年第 4 期，4—10 页]

Zhang, Dongcai 2007. „Der Ursprung des Schattenspiels vom Aspekt der Volkslegende aus gesehen“. *Theater der Gegenwart*, Nr. 2, S. 37-39

[张冬菜：《从民间传说的视角看皮影戏的起源》，《当代戏剧. 剧史钩沉》2007 年第 2 期]

Zhang, Jinyuan. 1998. „Ursprung und Verbreitung des Schattenspiel-Theaters“. *Zeitschrift für zeitgenössisches Theater*, Nr. 3, S. 38-40

[张晋元：《皮影戏的渊源与流播》，《当代戏剧》1998 年第 3 期，38—40 页]

Zhang, Zichen. 1996. *Chinesische Zauberei*. Ort: Shanghai. Buchhandlung „Leben, Lesen, neue Kenntnisse Shang Hai San Lian“,

[张紫晨：《中国巫术》，生活. 读书. 新知上海三联书店 1996 年版]

Zhu, Xiaosong. 2005. „Huang He Daoqing“. *Musikwelt*, Nr. 3, S. 37

[朱小松：《黄河道情》，《音乐天地》2005 年第 3 期 37 页]

Internetquellen:

www.baidu.com

www.google.com

www.wikipedia.com

Lebenslauf / Zusammenfassung

WANG Yan ist in Nordchina geboren. Ihr Interesse für Musik und Kunstgeschichte führte dazu, ein musikalisches Gymnasium zu absolvieren. An der Uni in China, fasst sie dem Entschluss 2004 nach Wien zu kommen, um hier Musikwissenschaft zu studieren. Ihre Diplomarbeit ist somit die Anwendung der europäischen Forschungsmethode zur Bearbeitung eines chinesischen Themas.

In dieser Arbeit wird die Frage beantwortet, wie es dazu kam, dass sich das Daoqing und das Schattenspiel in Longdong verbunden haben. Die Darstellung der Geschichte der beiden Kunstgattungen hat ergeben, dass die Verbindung des Longdong-Daoqing und des Longdong-Schattenspiels zu einem großen Teil mit den historischen und geografischen Gegebenheiten der Region zusammenhängt.

Insgesamt kann man festhalten, dass das Longdong-Daoqing-Schattenspiel eine Kunstform darstellt, dessen Seele die Daoqing-Musik bildet. Das Daoqing wird damit zum bestimmenden Element. Das Schattenspiel wird dank der verwendeten Figuren zur plastischen Verkörperung der Daoqing-Musik. Es konkretisiert die abstrakte Musik und die Liedtexte des Daoqing und bereichert in gewissem Maße die Ausdrucksmöglichkeiten der Daoqing-Musik.

Es ist bekannt, dass das Schattenspiel der „Vorläufer“ des Films war und das Daoqing der „Vorläufer“ der Sprechgesangkunst. Die Analyse dieser beiden künstlerischen „Vorfahren“ brachte viele interessante Forschungsfelder zutage, z.B. literarische, musikalische, ästhetische Aspekte usw. Sich diesen Fragen intensiver zu widmen, bleibt jedoch weiterführenden Untersuchungen vorbehalten.