

中国报导

CHINA- REPORT



NUMMER 71/1983

Ö.G.C.F.

Gesellschaft zur Förderung freundschaftlicher und kultureller Beziehungen zur VR China

1080 WIEN, WICKENBURGGASSE 4, 1.Stock, Telefon: 43 97 93

EHRENPRÄSIDENT

Dr. Alfred MALETA
Präsident des Nationalrates a.D.
Präsident der Politischen Akademie

VORSTAND

VORSITZENDER

DDr. Bruno PITTERMANN +
Vizekanzler a.D.

STELLV. VORSITZENDE

Dr. Heinz FISCHER
Bundesminister für Wissenschaft und
Forschung, Stv.Vorsitzender der SPÖ

DDr. Fritz KÖNIG
Stv.Obmann des Parlamentsklubs der ÖVP
Sprecher für Energie- und Verkehrsfragen

Dr. Franz MADL
Vorsitzender des Instituts für Übersee
der Österr. Jungarbeiterbewegung

GENERALSEKRETÄR

Univ.Doiz.Dr. Gerd KAMINSKI
Leiter des Ludwig-Boltzmann-Instituts
für China- und Südostasienforschung

VORSTANDSMITGLIEDER

Karl BLECHA
Bundesminister für Inneres
Stv. Vorsitzender der SPÖ

Helmuth BRAUN
Abgeordneter zum Nationalrat, Geschäftsf.
Vors.d.Gewerkschaft der Privatangestellten

Dr. Wendelin ETTMAYER
Abgeordneter zum Nationalrat
Stv.Generalsekretär des ÖAAB

Johann HATZL
Amtsführender Stadtrat, Mitglied der
Wiener Landesregierung

Dr.Mag. Josef HÖCHTL
Abgeordneter zum Nationalrat
Sportsprecher der ÖVP

Ing. Wilhelm HRDLITSCHKA
Präsident der Österr.Industrie-Verwal-
tungs-AG., Arbeiterkammerpräsident a.D.

Dr. Franz KARASEK
a.o. Gesandter und bev. Minister
Generalsekretär des Europarates

Prof.Dr. Eduard MAYER
Vorstandsvorsitzender der ÖGA
Vizepräsident der Politischen Akademie

Professor Vivien PICK
Lektorin für die chinesische Sprache
an der Universität Wien und der
Diplomatischen Akademie

Peter SCHIEDER
Amtsführender Stadtrat, Mitglied der
Wiener Landesregierung

Dr. Wolfgang SCHÜSSEL
Abgeordneter zum Nationalrat
Geschäftsführender Generalsekretär des
Österreichischen Wirtschaftsbundes

KURATORIUM

PRÄSIDENT

Leopold GRATZ
Bürgermeister von Wien

VIZEPRÄSIDENTEN

Dr. Christian BRODA
Bundesminister für Justiz a.D.

Dr. Bruno BUCHWIESER
Präsident der Österr.Jungarbeiterbewegung

Dr. Alois MOCK
Bundesobmann der ÖVP und
Obmann des Parlamentsklubs der ÖVP

KURATORIUMSMITGLIEDER

Ing. Erich AMERER
Kammerrat, Leiter der Zweigstelle Graz
der ÖGCF

Dr. Dieter BACHMANN
Landtagsabgeordneter, Tirol

Prof.Dr. Josef BANDION
Magistratsdirektor von Wien

Dr. Franz BAUER
Volksanwalt

Dr. Wolfgang BLENK
Abgeordneter zum Nationalrat

Dr. Erhard BUSEK
Vizebürgermeister von Wien, Stv.
Bundesobmann der ÖVP

Valentin DEUTSCHMANN
Abgeordneter zum Nationalrat, Präsident
der Kärntner Landwirtschaftskammer

Univ.Prof.Dr.Walter DOSTAL

Mag. Walter EBNER
Vorsitzender der Zweigstelle Kärnten
der ÖGCF

Univ.Prof.Dr.Felix ERMACORA
Abgeordneter zum Nationalrat
Sprecher der ÖVP für Wehrfragen

Dr.Beatrix EYPELTAUER
Staatssekretär im Bautenministerium

Gertraud FALK
Referentin der ÖGCF für N.Ö.

Walter FLÖTTL
Generaldirektor der Bank für Arbeit
und Wirtschaft

Barbara FRISCHMUTH

Dipl.Ing.Günter HAIDEN
Bundesminister für Land- und
Forstwirtschaft

Walter HEINZINGER
Abgeordneter zum Nationalrat
Generalsekretär des ÖAAB

Franz HENKEL
Gemeinderat, Salzburg

Dr.Ingeborg HILLINGER

Leopold HOFINGER
Landesrat, Mitglied der
Oberösterreichischen Landesregierung

Fritz HOCHMAIR
Abg.z.NR, Landessekretär der Gewerk-
schaft der Metall- und Bergarbeiter
Vors.d.Zweigstelle O.Ö. der ÖGCF

Dir.Dipl.Ing.Dr.Hans KETTL
Gemeinderat, Salzburg

Josef KLEMEN

Univ.Prof.Dr. Stephan KOREN
Präsident der Österr. Nationalbank

Dr. Josef KOSCHAT
Klubobmann der SPÖ im Kärntner Landtag

w.Hofrat Siegfried LUDWIG
Landeshauptmann von Niederösterreich

Dr. Rudolf MACHACEK
Mitglied des Verfassungsgerichtshofes

Univ.Prof.Dr. Egon MATZNER

Ernst NEUHAUSER
Landesrat, Mitglied der Oberösterreichi-
schen Landesregierung

Prof.Dr. Stephan RADINGER

Dipl.Ing. Joseph RESCHEN
Bürgermeister von Salzburg
Geschäftsführer der Zweigstelle der ÖGCF

Otto RÖSCH
Bundesminister für Landesverteidigung a.D.

Dr. Herbert SALCHER
Bundesminister für Finanzen

Dr. Herbert SCHOELLER
Vorstandsmitglied der Schoeller & Co.
Bank AG

Prof. Harry SICHROVSKY
ORF

Dr. Fred SINOWATZ
Bundeskanzler

Dr. Norbert STEGER
Vizekanzler, Bundesminister für Handel,
Gewerbe u.Industrie, Bundesobmann der FPÖ

Dr. Kurt STEYRER
Bundesminister für Gesundheit und
Umweltschutz

Dkfm. Alfred STIRNEMANN
Internationaler Sekretär der ÖVP

Dipl.Volkswirt Herbert TIEBER
Leiter des Kommunalpolitischen Referats
der SPÖ

o.HS-Prof.Dr. Karl WAGNER
Gemeinderat, Vorsitzender der Zweig-
stelle Salzburg der ÖGCF

Dr. Walter WAIZER
Direktor, Tyrolit-Schleifmittelwerke

Primarius Dr. Günther WIESINGER

Hans WINETZHAMMER
Landesrat, Mitglied der
Oberösterreichischen Landesregierung

Dr.Norbert WITTMANN
Kulturstadtrat, Wiener Neustadt

RECHNUNGSPRÜFER

Alois HIESS

Bruno AIGNER

LUDWIG BOLTZMANN INSTITUT FÜR CHINA-UND SÜDOSTASIENFORSCHUNG

BETRIEBEN VON DER LUDWIG BOLTZMANN GESELLSCHAFT
IM ZUSAMMENWIRKEN MIT DER ÖGCF

- LEITUNG:** Univ.Doiz.Dr. Gerd Kaminski
Else Unterrieder Dipl.rer.pol.(Berlin)
- BERATUNG:** Prof. Vivien Pick (geb.Hsü Dschi-siu), Universität Wien
em.Univ.Prof. Wang Chao-jen, Universität Nanking
- REFERENTEN:** Univ.Prof.Dr. Rudolph Bauer (Chinesische Sozialpolitik)
Dr. Hsieh Chih-sheng (Ost- und südostasiatisches Recht)
Univ.Doiz.Dr. Gerd Kaminski (Rechts-, insbesondere Völker-
rechtskonzeptionen und Außenpolitik in Ost- und Süd-
ostasien)
Gustav Meng (Chinesisches Gesundheitswesen)
Dr. Helmut Opletal (Innen- und Medienpolitik der ost- und
südostasiatischen Staaten)
Mag. Emanuel Ringhoffer (Geschichte Chinas und der südost-
asiatischen Staaten; Überseechinesen)
Univ.Doiz.Dr. Wolfgang Ruppert (Naturwissenschaft und
Technik Chinas)
Prof. Harry Sichrovsky (Außenpolitik Chinas und Südostasiens)
Else Unterrieder Dipl.rer.pol.(Berlin) (Chinesische
Geschichte und Literatur)
Udo Weiss (Wirtschaft Ost- und Südostasiens)

中国报导

CHINA- REPORT

INHALTSVERZEICHNIS

Seite	5	DDR. BRUNO PITTERMANN ZUM GEDENKEN
Seite	8	Gerd Kaminski, Wien CHINAS JUSTIZ ZWISCHEN FEUDALISMUS UND FORTSCHRITT
Seite	12	Liu Wen, Peking CHINESISCHE ANWÄLTE BEI DER ARBEIT
Seite	15	R.J.Zwi Werblowsky, Jerusalem DAS CHINABILD VON LEIBNIZ BIS DE GROOT
Seite	21	Michael Gissenwehler, z.Zt. Peking VON KINDERN, DIE ALS BÜHNENSTARS ERFOLGREICH SEIN MUSSTEN
Seite	29	Liao Naixiong, z.Zt. Berlin MODERNE OPER IN CHINA
Seite	35	Wang Yao, Peking TIBETISCHE OPER UND TIBETISCHES VOLKSLIED
Seite	39	Gustav Meng, Wien CHINESISCHE HEILKRÄUTER, 13. Teil
Seite	42	CHRONIK DER ÖSTERREICHISCH-CHINESISCHEN BEZIEHUNGEN

ERICH BOLTZMANN INSTITUT
FÜR CHINESE UND SICH-OST-ASIENFORSCHUNG

中國報

CHINA
REPORT

STIFTUNG

Herausgeber, Eigentümer und Medieninhaber: ÖGCF
Für den Inhalt verantwortlich und Geschäftsführer:
Dr. Gerd Kaminski, alle: 1080 Wien, Wickenburggasse 4/1. Stock
Unternehmensgegenstand: Verbreitung von Informationen über China
Druck: Druckkunst Wien, 1100 Wien, Schleiergasse 17/22



DDr. BRUNO PITTERMANN

DDR. BRUNO PITTERMANN ZUM GEDENKEN

Am 19. September 1983 ist DDR. Pittermann, welcher die ÖGCF seit ihrer Gründung als Vorstandsvorsitzender geleitet hat, von uns gegangen.

Es ist dem Verfasser dieser Zeilen vergönnt gewesen, DDR. Pittermann vor seinem Hinscheiden nochmals zu sehen. Selbst vom Spitalsbett her, angeschlossen an viele Instrumente, ließ der Vorsitende sein gewohntes "Ni hao!" hören, das er für Besucher aus dem Kreise der ÖGCF bereithielt. Danach ließ er sich über die Gesellschaft und ihre Vorhaben informieren, was ihm bei solchen Gesprächen immer Anliegen gewesen ist. Viele Ämter hat der ehemalige Vizekanzler der Republik Österreich im Laufe der Zeit bekleidet - Parteivorsitzender der SPÖ, Obmann des Klubs der sozialistischen Abgeordneten und Bundesräte, Präsident der Sozialistischen Internationale und Vizepräsident des Europarates. Als er sich aus dem öffentlichen Leben zurückzog, behielt er die Funktion des Vorsitzenden der ÖGCF und schenkte ihr auch dann noch große Aufmerksamkeit, als er schwere Erkrankungen geduldig ertrug. Fast bis zuletzt zeigte er seine Verbundenheit mit den Zielen der Gesellschaft, indem er Feiern oder Feste der ÖGCF oder der chinesischen Botschaft mit seiner Anwesenheit auszeichnete. Seine Tochter Elisabeth, die ihm gleichzeitig der aufopferndste Arzt gewesen ist, untersagte ihm solche kräfteraubende Ausgänge nicht, denn sie wußte, daß seine Freude, mit alten Freunden über China reden zu können, den Verschleiß an Energie mehr als ausgleichen würde.

Die China-Interessen DDR. Pittermanns reichten weit zurück. Als Chef der Verstaatlichten Industrie hat er sich schon während der sechziger Jahre für die Nichtbeachtung eines damals China gegenüber verhängten Boykotts und die Errichtung eines Stahlwerkes in Taiyuan durch die VOEST erfolgreich eingesetzt. Er war ein unermüdlicher Befürworter der Aufnahme diplomatischer Beziehungen zu Peking und hat diesbezüglich in Regierung und Parlament eine Vielzahl von Vorstößen unternommen. Als sich 1971, bald nach dem Übereinkommen über den Austausch von Botschaftern zwischen Wien und Peking, die ÖGCF vorerst als Arbeitsgemeinschaft konstituierte, nahm er die Einladung an, in dem neu zu gründenden Verein als Vorsitzender zu wirken. Der ÖGCF kam so sein enormes Wissen, seine

Klugheit und Lebensweisheit ebenso zugute wie sein nationales und internationales hohes Ansehen. Doch über die Wahrnehmung seiner Vertretungspflichten hinaus kümmerte er sich in wahrhaft väterlicher Weise - in dieser Hinsicht mag er Ministerpräsident Zhou Enlai geglichen haben - um kleine und kleinste Sorgen seiner Mitarbeiter. So ist er ihnen nicht nur als Träger hoher und höchster Funktionen, sondern auch als gütiger Mensch in Erinnerung, von dem sie nur sehr schwer Abschied nehmen.

BEILEIDSSCHREIBEN DES BOTSCHAFTERS DER VOLKSREPUBLIK CHINA IN ÖSTER- REICH

Wien, den 21. September 1983

Sehr geehrter Herr Dr. Kaminski!

Bestürzt habe ich die Nachricht vom Ableben des Herrn Vizekanzlers a.D. DDr.Bruno Pittermann, Vorsitzender des Vorstandes der ÖGCF, bekommen und darf Ihnen und durch Sie dem Vorstand der ÖGCF meine tiefempfundene Anteilnahme aussprechen. Herr DDr.Pittermann, ein großer Freund Chinas, hat sich große Verdienste um die Intensivierung der freundschaftlichen Beziehungen zwischen China und Österreich erworben, was das chinesische Volk nicht vergessen wird. Sein Ableben ist nicht nur ein schwerer Verlust für die ÖGCF und das österreichische Volk, sondern auch für das chinesische Volk.

Wang Shu
Botschafter
der Volksrepublik China

BEILEIDSSCHREIBEN DES PRÄSIDENTEN DER CHINESISCHEN FREUNDSCHAFTS- SELLSCHAFT

Liebe Freunde der ÖGCF!

Mit Bestürzung habe ich die Nachricht vom Ableben des Herrn Vizekanzler DDr. Bruno Pittermann, des Vorsitzenden des Vorstandes der ÖGCF und hochverehrten alten Freundes des chinesischen Volkes, bekommen. Namens der Gesellschaft des chinesischen Vol-

Vizekanzler a.D. DDr.Bruno Pittermann im September 1972 bei der Eröffnung der ersten China-Woche in Österreich.



kes für die Freundschaft mit dem Ausland und auch in meinem eigenen Namen darf ich Ihnen und durch Sie den Familienangehörigen des Herrn Vorsitzenden DDr.Bruno Pittermann unsere tiefempfundene Anteilnahme aussprechen. Sie dürfen versichert sein, daß seine hervorragenden Verdienste um die Intensivierung der Freundschaft zwischen dem chinesischen und dem österreichischen Volk uns unvergeßlich bleiben werden. Ich darf zugleich auch meiner Überzeugung Ausdruck geben, daß die Freundschaft zwischen unseren beiden Völkern, für die er sich stets unermüdlich einsetzte, sicher weitere Entwicklung erfahren wird.

Wang Bingnan
Präsident der Gesellschaft
des chinesischen Volkes für die
Freundschaft mit dem Ausland

Beijing, den 20.September 1983

Gerd Kaminski, Wien

CHINAS JUSTIZ ZWISCHEN FEUDALISMUS UND FORTSCHRITT

Die Reise führte durch große Teile Chinas, organisiert für den Präsidenten des Verfassungsgerichtshofes und andere hohe österreichische Juristen, begleitet vom Verfasser, der seit 1972 Gelegenheit hatte, die Entwicklungen des chinesischen Rechtswesens in China zu verfolgen. Damit waren zweierlei Voraussetzungen gegeben: ein breites Spektrum verschiedener Fachkontakte und die Möglichkeit zu vergleichen. Die Volksrepublik China ist schon mehrmals von hohen Exponenten der österreichischen Justiz besucht worden, Ende 1976 von Justizminister Dr. Broda und 1979 von einer durch die Präsidenten von Verfassungs- und Oberstem Gerichtshof geleiteten Juristendelegation. Das Angebot an Fachgesprächen hat mit jedem Mal zugenommen. 1976 wurden mit dem stv. Vorsitzenden des Obersten Volksgerichtshofes und Shanghaier Richtern Meinungen ausgetauscht. Kennzeichnend für die damaligen Gespräche war, daß fast alle chinesischen Gesprächspartner keine akademische rechtswissenschaftliche Ausbildung genossen hatten. Statt Gesetzesbestimmungen betonten sie ideologische Leitsätze, und selbst für ein so simples Vergehen wie Fahrraddiebstahl war kein bestimmter Strafsatz zu erfahren. 1979 war die Palette an Fachgesprächen schon wesentlich größer, Reformbestrebungen, wie etwa in Richtung einer Neuzulassung der Berufsanwälte, wurden von chinesischer Seite ebenso in einer Art optimistischer Aufbruchsstimmung hervorgehoben, wie die damals kurz bevorstehende Herausgabe neuer rechtswissenschaftlicher Zeitschriften. In einem Diebstahlsprozeß in Peking, dem die österreichische Gruppe damals beiwohnen konnte, wurde die neue Linie bereits demonstriert: wiederholte Aufklärung des Angeklagten über seine

Rechte, echte Konfrontationen zwischen Verteidigung und Staatsanwaltschaft. Am Ende Milde: für eine lange Reihe von Einbruchsdiebstählen mit einer hohen Schadenssumme wurde der noch junge Täter zu einem Jahr Gefängnis verurteilt. "Das Urteil scheint aus österreichischer Sicht durchaus vertretbar," kommentierte der unter den Zuhörern befindliche damalige Präsident des Obersten Gerichtshofes Dr. Franz Pallin.

Diese Wohlmeinung würde er 1983 gegenüber öffentlich aushängenden chinesischen Urteilen über Eigentumsdelikte sicherlich nicht abgeben. Solche Aushänge begleiteten die Gruppe österreichischer Juristen quer durch China. In Datong, Xi'an, Fuzhou, Kanton und einer Reihe anderer Städte klebten die mit Namenslisten von 20 bis 25 Personen bestückten großen weißen Plakate in mehreren Exemplaren an öffentlichen Plätzen. Alle trugen mit fettem Rot hingepinselte große Haken, die aussahen, als sei etwas daraufgespießt. In makabrem Sinne war der Eindruck richtig. Die roten Haken, mit denen Todesurteile abgezeichnet werden, bedeuten ein "Bis hierher und nicht weiter" für Mörder, Piraten, Räuber, Sittlichkeitsverbrecher, aber auch für Menschen, die Diebstähle oder Unterschlagungen begangen haben. - Menschen, die in den meisten Fällen erschreckend jung waren. Unter den 23 zum Tode Verurteilten, deren Urteile am 1. September in Datong, Provinz Shanxi, ausgehängt werden, hat die Mehrzahl Eigentumsdelikte begangen. Fast alle sind unter 25 Jahre alt. Sogar eine Achtzehnjährige ist dabei. Hier zeigt sich, wie verhängnisvoll es war, daß die Bestätigung von Todesurteilen vom Obersten Volksgerichtshof auf die Ebene der Provinzgerichtshöfe delegiert worden ist. "Wenn etwas in Peking beginnt, so wird es dann in den Provinzen oft noch viel ärger", meinen manche Chinesen, mit denen man darüber spricht. Die meisten aber stehen stumm und betroffen da und blicken auf die großen weißen Flächen mit den Namen und Taten der Todeskandidaten und den unheilverkündenden roten Haken. Menschen werden abgehakt, weil sie nach Ansicht anderer nichts taugen. Sie werden aus dem Verkehr gezogen, wie man in einer Fabrik bei der Inventur Untaugliches abhakt und ausscheidet.

Wo bleibt die lange Tradition der chinesischen KP mit ihrer Maxime von der Erziehbarkeit des Menschen? Wo bleiben die humanen Parolen für das Justizwesen aus der Zeit der kommunistischen Basisgebiete der dreißiger und vierziger Jahre, wo jene aus den frühen Jahren der chinesischen Volksrepublik?

Und hat nicht sogar der in Justizsachen nicht allzu zimperliche einstige große Vorsitzende mahnend gesagt, Köpfe seien nicht wie Schnittlauch, sie wüchsen nicht wieder nach? Die soeben überwundene Zeit der Vorherrschaft der "Viererbande" wurde als Rückfall in feudalistische Praktiken erkannt. "Wir haben unsere Lektion gelernt!" liest man in fast allen Regierungs- und Parteidokumenten, die seit dem Sturz der "Viererbande" veröffentlicht worden sind. Hat man wirklich? Wird die Reform des chinesischen Rechtswesens tatsächlich so betrieben, daß künftigen Entwicklungen dieser Art vorgebeugt wird?

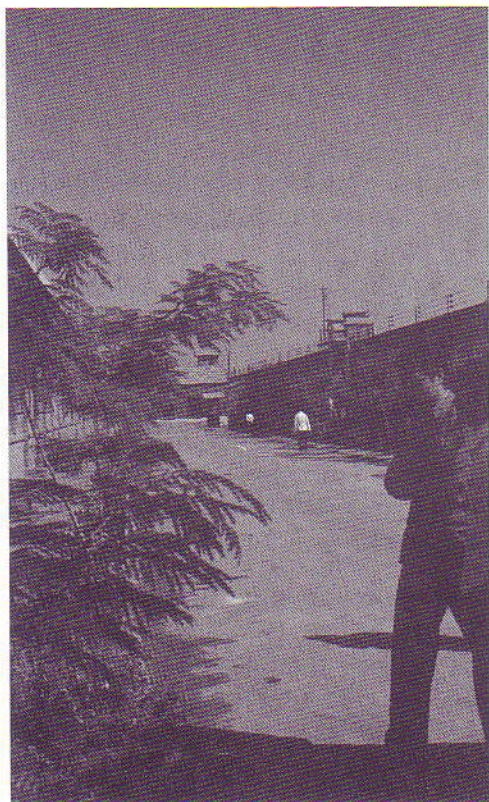
Um nicht mißverstanden zu werden: was in China während der letzten Jahre im Bereich des Rechtswesens geschehen ist, muß als große Leistung angesehen werden, und es wäre mehr als ungerecht, dies nicht anzuerkennen. Die Unabhängigkeit der Gerichte und die Gleichheit vor dem Gesetz - noch in der Ära Hua Guofeng als bürgerliche Prinzipien abgetan - sind in mehreren einfachen Gesetzen und dann auch noch in der Verfassung verankert worden. Zum ersten Mal gibt es in der chinesischen Volksrepublik ein Strafgesetzbuch, eine Strafprozeß- und eine Zivilprozeßordnung. Polizeiliche und staatsanwaltschaftliche Funktionen wurden wieder getrennt. Die Verwaltung der Gefängnisse wurde aus der Kompetenz der Polizei in die der Justizbehörde übertragen. Rechtsanwaltsverbände und Rechtsberatungsbüros wurden neu konstituiert. Das Sozialprestige der Juristen wurde aufgepoliert und Enormes für ihre Ausbildung getan.

Doch gerade angesichts dieser Fortschritte ist man umso besorgter, wenn man die während der letzten Jahre erzielten Erfolge gefährdet sieht. Die Gefahr einer Spaltung scheint zu bestehen, die ungeheure Gefahr eines Auseinanderbrechens von Theorie und Praxis. Etwas davon konnte der Verfasser schon im Jahre 1981 spüren, als ihm hohe Pekinger Richter unumwunden mitteilten, sie würden auf die Lektüre der von der Pekinger Akademie für Gesellschaftswissenschaften herausgegebenen angesehensten rechtswissenschaftlichen Zeitschrift "Faxue" keine Zeit aufwenden. Sie, von denen keiner ein rechtswissenschaftliches Studium vollendet hatte, fühlten sich nach ihren Worten in erster Linie dazu berufen, Verbrecher, die sich gegen das Volk vergangen hatten, hart zu bestrafen. Der Spalt, der damals schon erahnt werden konnte, scheint sich seit damals verbreitert zu haben. Gewiß, die juristische Ausbildung und Forschung erhielt

fühlbare Förderung. Während die chinesischen Juristen noch in den siebziger Jahren darüber klagten, daß dieser Beruf den jungen Leuten unattraktiv und gefährlich erscheine und sie sich nur zögernd als Studenten einschreiben ließen, können sie heute mit dem Image ihres Berufsstandes recht zufrieden sein. Die Juristen werden von Partei, Regierung und Medien als wichtiger Faktor für die Verwirklichung der Vier Modernisierungen hervorgehoben. Handelt es sich gar um wissenschaftlich tätige Juristen, so sind die Möglichkeiten und somit ihr Ansehen noch größer. Sie nehmen an nationalen und internationalen Tagungen teil, fahren also ins Ausland, nehmen Ehrungen entgegen, geben Zeitschriften und Jahrbücher heraus und finden sich des öfteren in chinesischen Zeitungen namentlich zitiert. Die Akademie für Politik und Recht in Shanghai läßt sogar hübsche Abzeichen pressen und gibt eine Postkartenserie über ihr Campus heraus. "Law is beautiful", könnte man fast sagen.

Gleichzeitig aber üben Parteiauftrufe für Härte in der Justiz Druck auf die Rechtsprechung aus, beschließt der Ständige Ausschuß des Nationalen Volkskongresses, daß in den Fällen, in denen die öffentliche Sicherheit besonders gefährdet worden ist, über das im Strafgesetzbuch vorgesehene Strafmaß hinausgegangen und sogar die Todesstrafe verhängt werden kann. Als Begründung wird die angestrebte Verbesserung der Sicherheit angegeben und übersehen, daß die Rechtssicherheit dabei Schaden nimmt. "Manche Vorschriften des Strafgesetzbuches waren nicht so günstig, um schwere Schläge gegen den Feind führen zu können", sagt uns ein chinesischer Strafrechtler in mehr politisch als juristisch akzentuierter Argumentation. Die jüngsten Änderungen in Gesetzeslage und Anwendungspraxis ermöglichen allerdings nicht nur schwere Schläge gegen Rechtsbrecher, sondern auch schwere Schläge gegen die Rechtsreform und das in sie gesetzte Vertrauen.

Diese Sorge wird durch den Umstand genährt, daß es diesmal an keinem Ort der langen Reise möglich war, einem Prozeß beizuwohnen. Alle Gerichte entschuldigten sich mit Überbeanspruchung. Die gegenwärtig laufende Kampagne zur Verbrechensbekämpfung scheint den Gerichtsbetrieb, den man gerade erst wieder in Gang gesetzt hat, ins Chaos zu stürzen. Es scheint, daß ein Teil der chinesischen Verantwortlichen der Reform des chinesischen Rechtswesens keine Zeit zum Reifen lassen will. Jene Funktionäre scheinen an ihre eigenen Methoden zu glauben, und



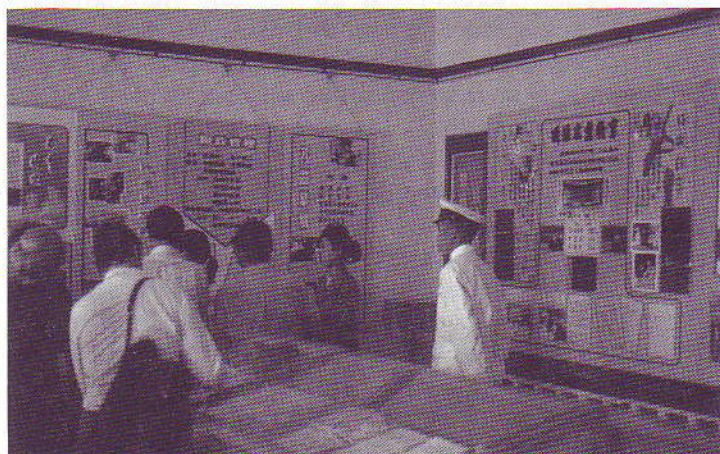
links:
Die Außen-
mauer des
Gefängnisses
von Taiyuan.

rechts:
Das Gefängnis
von Taiyuan
ist "nach in-
nen offen",
d.h. die in
hofartig
gruppierten
ebenerdigen
Gebäuden un-
tergebrachten



Gefangenen können sich im Hof frei bewegen.

rechts:
Schauräume
unterstrei-
chen den Mo-
dellcharakter
des Gefängnis-
ses von Tai-
yuan.



Ein Poster über das Hygienegesetz in einem Restaurant von Amoy zeigt, daß die Vervollständigung der Rechtsordnung und ihre Propagierung nach wie vor weitergeht. (darunter)

rechts unten:

Diese Menschenmassen in Xi'an winkten eben dem vorbeifahrenden König Hussein und warten nun auf die "Parade" der Todeskandidaten.



links:

Aushänge
von Todes-
urteilen
in einem
Tempelre-
staurant
am Trom-
melberg
nahe
Fuzhou.



die sind nicht modern, sondern traditionell. Schon im alten China hielt man viel von der Generalprävention und führte die Verbrecher mit Holzlatten, auf denen ihre Taten vermerkt waren und unter Gongschlägen durch die Straßen. Heute stellt man die Verurteilten vor der Hinrichtung auf Lastwagen zur Schau. Das Prinzip ist das gleiche. Daß damit bei den Zuschauern nicht die edelsten Gefühle geweckt werden, ist uns aus der früheren europäischen Strafrechtspflege bekannt. In Xi'an blieben diejenigen, welche mit Großmüttern und Kindern auf die Vorbeifahrt des jordanischen Königs gewartet hatten, gleich auf der Straße, um sich die Todeskandidaten anzusehen. Die steigende Kriminalität in China ist eine Tatsache. Ursachen dafür sind im steigenden Wohlstand, in der Jugendarbeitslosigkeit, in verschleppten Problemen, wie dem einer prüden und oft heuchlerischen Sexualmoral und ähnlichen Fakten zu suchen. Der neue Aufbruch Chinas ließ auch Wunden aufbrechen. Sie sind nicht mit feudalistischen Mitteln zu heilen. Und doch besteht Gefahr, daß so mancher Verantwortlicher wohl den juristischen Theoretikern "Narrenfreiheit" gewährt, aber in der Praxis, unbeeindruckt von ihren Ratschlägen, frisch nach Eisenbartmethode loskuriert.

Die gegenwärtige Situation des chinesischen Rechtswesens ist nicht eindeutig zu erfassen. - Nicht einmal im akademischen Bereich, denn dort gibt es, wie der hochbetagte Vizepräsident der chinesischen Rechtskommission erwähnte, eine amerikanische, eine japanische (d.h. wegen der Rezeption deutschen Rechtes in Japan auch deutsch beeinflusste) und eine russische Fraktion. Noch widersprüchlicher scheint der juristische Alltag abzulaufen. Die Provinz Shanxi hat sich einerseits durch die Todesurteile in Datong und durch dortige Polizisten, welche bei der öffentlichen Urteilsverkündung mit großer Brutalität gegen In- und Ausländer vorgehen, in der Erinnerung des Autors eingegraben. Andererseits beherbergt sie nahe ihrer Hauptstadt Taiyuan eines der modernsten Gefängnisse Chinas. - Ein Gefängnis, über das die in der Gruppe befindlichen Chefs von Stein und des Grauen Hauses in Wien nach der Besichtigung sagen, daß es nach ähnlichen Gesichtspunkten geführt wird wie österreichische Strafvollzugsanstalten und nach innen sogar mehr Freiheit gewährt. Die Häftlinge tragen normale Arbeitskleidung und unterscheiden sich von den Hausarbeitern des Gefängnisses nur durch das Tragen von weißblauen Sportkappen. Die Häftlinge und deren Bewacher wirkten entspannt. Hier wird ganz offensichtlich die Erziehung,

die Resozialisierung und nicht die Vergeltung an die erste Stelle gesetzt. Dies geht auch aus den Fragen hervor, welche die chinesischen Beamten beim Mittagessen stellten. Die erste galt der Todesstrafe. Ihre Abschaffung in Österreich wurde von ihnen als Fortschritt bezeichnet. Zur Situation in China meinten sie, daß jedes Land seine eigenen Bedingungen habe. Dabei machte der junge Dolmetsch aus Taiyuan eine Bemerkung, die wir von Chinesen verschiedener Herkunft und verschiedenen Bildungsgrades immer wieder gehört haben: "Wer getötet hat, soll getötet werden." Viele Chinesen bemitleiden jene, welche wegen Eigentumsdelikten ihr Leben verlieren. Für Mörder hegt niemand Mitgefühl. Hier hat sich bis heute das uralte chinesische Gleichgewichtsdenken erhalten.

Ermutigendes war zum Teil auch in Peking zu hören, wo man sich wenigstens um die ganz jungen Straftäter im Sinne des Erziehungsgedankens bemüht. In Sonderschulen mit strenger Disziplin sollen schulpflichtige jugendliche Kriminelle wieder in die chinesische Gesellschaft integriert werden. Die meisten sind Diebe, Raufer oder hatten, wie es der Direktor ausdrückt, unerlaubte sexuelle Beziehungen unterhalten. "Es sind beschädigte Blumen, aber dennoch Blumen des Vaterlandes", setzt er hinzu. Er bemüht sich nicht, als Begründung für die Verfehlungen eine besondere ideologische Fassade aufzubauen, sondern betont, daß die meisten seiner Schüler aus kaputten Familien kämen und von den Eltern zu wenig Zuwendung erfahren hätten. In 70 % der Fälle seien am Fehlverhalten gestörte Eltern-Kind-Beziehungen schuld. Der Direktor ist ein Schulmann, war früher an einer allgemeinen Mittelschule tätig. Die Kinder scheinen ihm am Herzen zu liegen und er hat offensichtlich ihr Vertrauen gewinnen können. "Ist das nicht ein liebes Kind?" sagt er, als wir bei einem schmalen Bürschchen mit munteren Augen vorbeigehen. Er ist wegen einer Schlägerei hier, hat sich bewährt und trägt als Zeichen seiner Vertrauenswürdigkeit den Schlüssel für den großen Wäscheschrank um den Hals.

Auch in einigen wichtigen legislativen Bereichen ist es jenen, welche aktuellen Problemen Chinas mit aktuellen Mitteln begegnen wollen, gelungen, sich durchzusetzen. Als Beispiel mag der Umweltschutz dienen, um den sich bis vor einigen Jahren in China niemand gekümmert hat und der mittlerweile von engagierten Fachleuten in recht wirksamer Weise gesetzlich abgesichert worden ist.

Schachbrettartig stehen heute im Bereich des chinesischen Rechtswesens viele Fraktionen mit widersprüchlichen Zielsetzungen nebeneinander und sehr viel steht dabei für China auf dem Spiel. Von fünf Juristen, die uns in Fuzhou zu einem Gespräch empfangen, sind immerhin drei voll akademisch ausgebildet - kein schlechter Prozentsatz. Die anderen beiden waren früher in der Armee. Sie leiten das Gespräch. Einer von ihnen zitiert eingangs Konfuzius und meint, es sei eine Freude, wenn Fremde aus der Ferne kämen. Der Philosoph hat dies übrigens auf Delegationen aus fernen Ländern gemünzt, welche angezogen vom moralischen Beispiel des chinesischen Zentralherrschers in die Hauptstadt kamen, um zu huldigen. Und wie sollte der chinesische Zentralherrscher nach den Lehren des heute in China rehabilitierten Konfuzius ein gutes Beispiel geben: durch Menschenliebe und Gerechtigkeit.

Liu Wen, Peking

CHINESISCHE ANWÄLTE BEI DER ARBEIT

In einer landwirtschaftlichen Schule am Stadtrand von Beijing wurde eines Abends gerade ein Film vorgeführt, als eine Bande von Halbstarken einen Streit vom Zaun brach. Der Lehrer Zhang Wenjian versuchte, ihnen Einhalt zu gebieten und wurde niedergeschlagen.

Sun Fuqing, ein in der Wartungsmannschaft der Schule beschäftigter Elektriker, lief zur Sicherheitsabteilung der Schule, um von dort Hilfe zu holen, traf jedoch niemanden an. Er ergriff ein Obstmesser und kehrte damit an den Kampfplatz zurück, wo er Zhang aus mehreren Wunden am Kopfe blutend auf dem Boden liegend vorfand. Als er einen der Männer einen Stein heben sah, um ihn auf Zhangs Kopf zu schmettern, zog er das Messer heraus und stach dem Mann die Klinge in den Unterleib. Der Mann - sein Name war, wie sich später herausstellte, Zhou Zhangrong - verblutete.

Die Staatsanwaltschaft des Kreises Fangshan klagte klagte Sun Fuqing wegen Totschlages

an und dieser wurde vom Volksgerichtshof des Kreises zu 15 Jahren Haft verurteilt.

Sun brachte seinen Fall vor den Mittleren Volksgerichtshof in Beijing, unterstützt von der Landwirtschaftsschule, die einen Verteidiger aus dem Beijinger Rechtsbüro für Kriminalfälle mit dem Fall betraute.

Lei Qiong, eine 52jährige Anwältin, nahm den Fall an. Nachdem sie die Akten und Zeugenaussagen studiert hatte, war sie davon überzeugt, daß das Urteil nicht gerechtfertigt war.

Vor dem Gerichtshof der zweiten Instanz wies Lei Qiong darauf hin, daß es sich 1. bei diesem Fall nicht um einen von beiden Männern gleichermaßen geführten Kampf handelte, sondern um legitime Notwehr von Sun Fuqing, der versuchte, Zhang, den Lehrer, vor den Schlägern zu schützen, daß 2. Sun sein Messer nur benützte, um Zhou daran zu hindern, Zhang den Stein auf den Kopf zu schleudern, was dessen Leben bedrohte, daß 3. Suns Verteidigung in ihrer Intensität den Angriff des Rowdies auf den Lehrer nicht überstieg. Die Anwältin beantragte den Freispruch von Sun unter Berufung auf den Paragraph 1, Artikel 17 des Strafrechtsgesetzes der VR China und eine Belobigung für dessen Mut, sein Leben für die Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung zu riskieren. Der Beijinger Gerichtshof bestätigte in der Schlußverhandlung des Prozesses den Tatbestand der legitimen Notwehr; er entschied jedoch, daß die Verteidigung das notwendige Ausmaß überstiegen hatte und senkte das Urteil auf zwei Jahre Haft mit einer Bewährungszeit von zwei Jahren. Rechtsanwältin Lei war mit diesem Urteil nicht zufrieden und beantragte eine Wiederaufnahme. Der Gerichtshof überprüfte den Standpunkt der Anwältin ein weiteres Mal und hob schließlich sein Urteil auf und sprach Sun Fuqing frei.

Lei Qiong ist eine von 8600 hauptberuflichen Anwälten in China. Sie arbeitet beim Beijinger Rechtsbüro für Kriminalfälle, einem von fünf Rechtsbüros, die direkt der Justizabteilung der Stadtverwaltung unterstehen. Diese Büros sind auf die Bereiche Strafrecht, Zivilrecht, Wirtschaftssachen, Fälle von internationalen Wirtschaftsbeziehungen und Rechtsberatungsdienste spezialisiert. Die zehn Bezirke und neun Kreise in den Vororten unter Beijinger Stadtverwaltung haben ebenfalls ihre eigenen Rechtsberatungsbüros. Diese Rechtsberatungsbüros sind staatliche Institutionen und alle Anwälte in China verdienen die gleichen fixierten Beträge als staatliche Justizbe-

dienstete. Im Fall von Sun Fuging wurden dem Klienten 25 Yuan (etwa 250 S) für den Rechtsbeistand in der ersten Instanz und 20 Yuan für die zweite Instanz berechnet. Alle Abgaben gingen zu Lasten des Staates. Anwältin Lei Qiong erwuchs kein zusätzlicher Verdienst zu ihrem regulären Monatsgehalt von 92,5 Yuan.

"Im Anwendungsbereich unserer Dienstleistungen besteht kein großer Unterschied zwischen uns und unseren westlichen Kollegen", erklärt Zhang Sizi, stellvertretender Vorsitzender der Beijinger Anwaltsvereinigung. "Es ist jedoch bezeichnend," setzt er fort, "daß chinesische Anwälte nicht von ihren Klienten leben. Sie sind staatliche Bedienstete im Justizbereich, nicht freiberuflich tätig. Für Ausländer mag das unverständlich erscheinen. Wie auch immer, können wir jedoch bemerken, daß uns dieses System in erhöhtem Ausmaß in die Lage versetzt, Fälle auf der Basis der Wahrheit und im Einklang mit dem Gesetz zu behandeln. Außerdem sind unsere Gebühren sehr niedrig, im Gegensatz zu einigen Staaten, in denen sich nur die Reichen einen berühmten Anwalt leisten können."

Die Beijinger Anwaltsvereinigung hat heute 400 Mitglieder, inklusive 154 hauptberufliche Anwälte. 14 von Chinas 29 Provinzen, regierungsunmittelbaren Städten und autonomen Regionen auf dem Festland haben ähnliche Vereinigungen ins Leben gerufen, während andere dafür Vorbereitungen treffen. Es werden auch bereits die Bedingungen für eine nationale Anwaltsvereinigung geschaffen.

Die Tätigkeiten von chinesischen Anwälten decken 5 Hauptbereiche ab:

- Arbeit auf Aufforderung, als Rechtsberater für Regierungsinstitutionen, Unternehmen und Organisationen;
- Tätigkeit als Rechtsbeistand, betraut vom Angeklagten oder durch das Gericht;
- Tätigkeit im Auftrag prozeßführender Parteien in Zivilprozessen oder in außergerichtlichen Vermittlungen;
- Durchführung von Transfers, Transaktionen, Handelsregistereintragungen und Kreditwürdigkeitsstudien, Teilnahme an Vermittlungs- und Schiedsgerichtsverfahren in Wirtschaftsfragen im Rahmen erhaltener Vollmachten; und
- Beantwortung von Fragen, Durchführung von Rechtsberatungen oder Aufsetzen von rechtlichen Dokumenten für die Klienten beider Rechtsberatungsbüros.

Das Beijinger Rechtsberatungsbüro hat seinen

Sitz in der Qianmen-Straße in der Nähe des Platzes zum Himmlischen Frieden, im Herzen der Stadt. Nach Auskunft von Li Shufen, der Direktorin des Büros, ist es mit 12 qualifizierten Anwälten (acht von ihnen sind weiblich) und 8 Maschinenschreibkräften, Sekretärinnen und sonstigen Angestellten besetzt. Das Büro empfing im Jahre 1982 7.600 Besucher, setzte 554 Dokumente auf, regelte 95 außergerichtliche Streitfälle und beantwortete mehr als 1.000 schriftliche Anfragen.

"Wir sehen, daß die Rechtskenntnisse der Bevölkerung im allgemeinen sehr niedrig sind," meint Liu Shufen, "das hat seine Ursache meiner Meinung nach darin, daß die Durchführung der Gesetze unterbunden war, beginnend mit den späten fünfziger Jahren und während der Kulturrevolution. Das Ergebnis ist, daß unser Büro heute vollkommen ausgelastet ist. Manchmal muß ein Anwalt hier ein dutzend Besucher täglich empfangen. Und die Menschen kommen mit allen Arten von Fragen - Streitigkeiten, Scheidungen, Eigentumsfragen, Vertragsbrüchen etc."

Für Rechtsberatung berechnet das Büro zwischen 0,50 und 3 Yuan. Das Aufsetzen eines Dokumentes kostet zwischen 2 und 5 Yuan.

Zusätzlich zu ihren Pflichten im Büro ist Liu Shufen auch Rechtsbeistand der "All China Women's Federation". Bereits Mutter von drei Kindern, promovierte Liu an der juristischen Fakultät der Universität Chongqing in Südwestchina im Jahre 1952. Sie arbeitet erst an einem Volksgerichtshof und begann im Jahre 1956 als Anwältin zu arbeiten. Als die Arbeit der Anwälte eingestellt wurde, setzte man sie zu anderen Zwecken ein. Dann kam die Kulturrevolution, und sie wurde aufs Land geschickt, um auf den Feldern zu arbeiten. Erst im Jahre 1979 konnte sie ihre Tätigkeit als Anwalt wiederaufnehmen.

Frau Liu lebt heute mit ihrem Mann und ihrem Mann und ihrem 14jährigen Sohn in einer Dreizimmer-Wohnung in Beijing. Ihre 30jährige Tochter, Mitglied des Staatlichen Wirtschaftsreorganisationskomitees, und ihr älterer Sohn, ein Arbeiter, leben nicht mehr im selben Haushalt. Frau Liu und ihr Mann, der in der Staatlichen Plankommission arbeitet, verdienen gemeinsam etwas mehr als 200 Yuan monatlich. Frau Liu erklärt: "Ich liebe meine Arbeit sehr und bin glücklich, einen kleinen Beitrag zum Aufbau eines gesunden Rechtssystems leisten zu können."

R. J. Zwi Werblowsky, Jerusalem

DAS CHINABILD VON LEIBNIZ BIS DE GROOT

NACH EINEM VORTRAG AUF EINLADUNG DES
LUDWIG-BOLTZMANN-INSTITUTES FÜR CHINA-
UND SÜDOSTASIENFORSCHUNG

Von einem adäquaten historischen Überblick über das Chinabild des Westens kann in einem Vortrag natürlich nicht die Rede sein. Wir beschränken uns daher auf zwei Pole in dieser Entwicklung: die China-Perzeption und -Rezeption im siebzehnten Jahrhundert (mit Leibniz als deren bedeutendsten und eindruckvollsten Repräsentanten) - also das Chinabild der philosophes, d.h. der Schicht der gebildeten, noch christlichen, prä-aufklärerischen Humanisten, von denen aber keiner Sinologe war - und das Chinabild der aufkommenden akademischen Sinologie des ausgehenden 19. Jahrhunderts, wobei wir uns hier auf J.J.M. de Groot (Leiden und Berlin, gest. 1921) beschränken wollen, ohne mit dieser Wahl der Bedeutung seiner Vorgänger und Zeitgenossen, besonders Marcel Granet, Abbruch tun zu wollen.

Das 17. Jahrhundert, und unter seinem Einfluß noch weitere Generationen, stehen völlig unter dem Eindruck des "mandarin image", welches die jesuitische Chinamission dem Westen vermittelt und sozusagen aufoktroyiert hatte¹. Der Taoismus wurde etwas herablassend, wenn überhaupt, behandelt: er ist die Religion des gemeinen Volkes (Athanasius Kircher: "...respondet plebeis"), auch wenn es nicht an Stimmen gefehlt hat, die, sozusagen um als Ausnahme die Regel zu bestätigen, selbst im Taote-king Spuren eines lumen naturale bzw. einer göttlichen Uroffenbarung festzustellen können glaubten. Die konfuzianische Perspektive bleibt konstant, auch wenn die Vorzeichen sich manchmal ändern: positiv (als eine der europäischen gleichrangigen Kultur) oder negativ (der Konfuzianismus als verantwortlich für

die geschichtslose Statik bzw. "geschichtslose Geschichte" oder "ewiger Stillstand" - so noch bei Hegel und Leopold von Ranke² - wenn nicht gar für die hoffnungslose Degeneration der chinesischen Zivilisation). Für Leibniz als Kulturphilosophen ging es u.a. darum, den Konfuzianismus seines spezifischen "religiösen" Charakters zu entkleiden. In dieser mehr sozialkulturellen Perspektive (obwohl der terminus technicus "Kultur" in unserem Sinne zu Leibnizens Zeit noch nicht bestand) ist der Konfuzianismus (=China) eine der europäischen gleichwertige, wenn auch völlig verschiedene Kultur - also Diversität der Ausprägungen der einen humanitas - und daher sehr wohl mit der christlichen Wahrheit in Einklang zu bringen. Leibniz predigt hier einen kulturellen, beileibe keinen religiösen, Pluralismus. Er ist weit von des Kusaners una religio in rituum varietate entfernt. Gerade weil China eine der schönsten Formen von religio naturalis darstellt, ist es auch geeignet, die christliche Wahrheit zu absorbieren und sich von ihr vervollkommen zu lassen. Auf zivilisatorischer Ebene können diese beiden Hochkulturen viel von einander lernen.

Leibniz hatte hier, von den Jesuitenberichten angeregt, sozusagen eine Vorentscheidung getroffen. Es ging nicht um die endgültige Deutung mangelhaften und unzulänglichen sinologischen Materials, sondern um den Kampf, das wenige zugängliche Material nicht vorschnell zu verurteilen, ihm sozusagen "the benefit of the doubt" zu gewähren und es so positiv wie möglich (im Sinne okzidental-christlicher Kriterien) auszulegen: der "alte" Konfuzianismus war essentialiter monotheistisch, besaß einen Glauben an Seelen (doch nicht notwendigerweise an vergötterte Ahnen), und die in den Quellen anzutreffenden materialistischen und atheistischen Aussagen bezeugen nur, daß die Spätkonfuzianer ihre ursprünglichen altehrwürdigen Wahrheiten vergessen hatten. Der politisch-soziale Aspekt des Konfuzianismus bewies, daß es sich in erster Linie um eine Kulturform handelte, und so konnte Leibniz lange vor Rousseau und den modernen Soziologen den Begriff der "civil religion" vorwegnehmen. (Vgl. den Titel seiner kleinen Schrift DE CONFUCII CULTU CIVILI³.)

Wie nachhaltig Leibnizens Einfluß war, erweist die Relegierung seines Schülers Chr. Wolff von der Universität Halle wegen seiner "unchristlichen" Hochbewertung der Sinarum philosophia practica (1721), oder die Publikation des Königlich-Preußi-

schen Kirchen- und Schul-Inspektors Johann Thomas Haupt, von dem (1753 und wieder 1795) eine "Neue und vollständige Auslegung des von dem Stifter und ersten Kaiser des chinesischen Reiches Fohi hinterlassenen Yekin genannt" vorliegt. Wir erinnern daran, daß für Leibniz der wahre Gründer der chinesischen (=konfuzianischen) Kultur nicht Konfuzius, sondern der legendäre Kaiser "Fohi" (i.e. Fu Hsi) war, und der grundlegende Text, der auch für Leibnizens binäre Mathematik von Interesse war, eben der Yekin (d.h. I-Ching).

An einem Punkt formuliert Leibniz ein bis heute in der Anthropologie und in den Sozialwissenschaften noch nicht gelöstes Problem: wie weit ist der Forscher an die Aussagen seiner Informanten gebunden? Darf der "outsider" den Besserwisser spielen und in seiner Interpretation über seine Informanten hinausgehen? Leibniz wußte als Christ nur zu gut, daß die Kirche das Alte Testament besser verstand als die ungläubigen und mit Blindheit geschlagenen Juden, und als Protestant wußte er ebenso, daß das wahre (und vom Katholizismus verfälschte) Verständnis des Neuen Testaments und der christlichen Botschaft von der Reformation wiederentdeckt werden mußte. Also ist Ricci's interpretatio christiana des Konfuzianismus vielleicht doch richtiger als die von den zeitgenössischen Konfuzianern selbst vorgetragene interpretatio sinica.

Bei J.J.M. de Groot (1854-1921)⁴ sieht alles nicht nur anders aus, sondern der gelehrte Mitbegründer der modernen akademischen Sinologie und der chinesischen Religionsforschung im besonderen, zeigt ein für unser Thema höchst interessantes und relevantes Symptom. Ich meine hiermit den Bruch in de Groots eigenem Chinabild. Methodisch ist der ungeheure Fortschritt zu spüren. De Groot arbeitet als Philologe mit klassischen und anderen Texten, aber auch als "Ethnologe" bzw. "Ethnograph" (der Ausdruck "Anthropologe" würde in unserer Generation falsche Assoziationen wecken) mit Beobachtung der religiösen Praktiken aller Schichten. Der frühe de Groot setzt die klassische Linie fort. Auch dort, wo er neben dem Konfuzianismus den Taoismus und Buddhismus zu Wort kommen läßt, wird mit Hochachtung von China gesprochen. Auf beinahe Voltaireische Weise wird der humanistisch-philosophische Charakter der chinesischen Religion hervorgehoben und die Toleranz des Konfuzianismus im besonderen und der chinesischen Mentalität im allgemeinen hoch gepriesen. Der Buddhismus kommt weniger gut weg, weil

er, als hochentwickelte "Gegenkirche" mit de facto hierarchischem Priestertum, Ritual, Totenmessen und Doktrinen der katholischen Kirche zu ähnlich war und daher den Haß des militanten antiklerikalen ex-Katholiken de Groot auf sich lud. Aus ähnlichen, wenn auch nicht identischen, Gründen war der Konfuzianismus den Jesuiten akzeptabel, während Taoismus und Buddhismus Teufelswerk waren. Selbst Leibniz konnte es nicht unterlassen, von dem "unglücklichen Buddhaidol" zu sprechen, das aus Indien nach China gebracht wurde. Auch vermerkt der puritanische de Groot mit Genugtuung, daß Orgien, tantristische Rituale und ähnliche Exzesse der chinesischen Religion fremd seien.

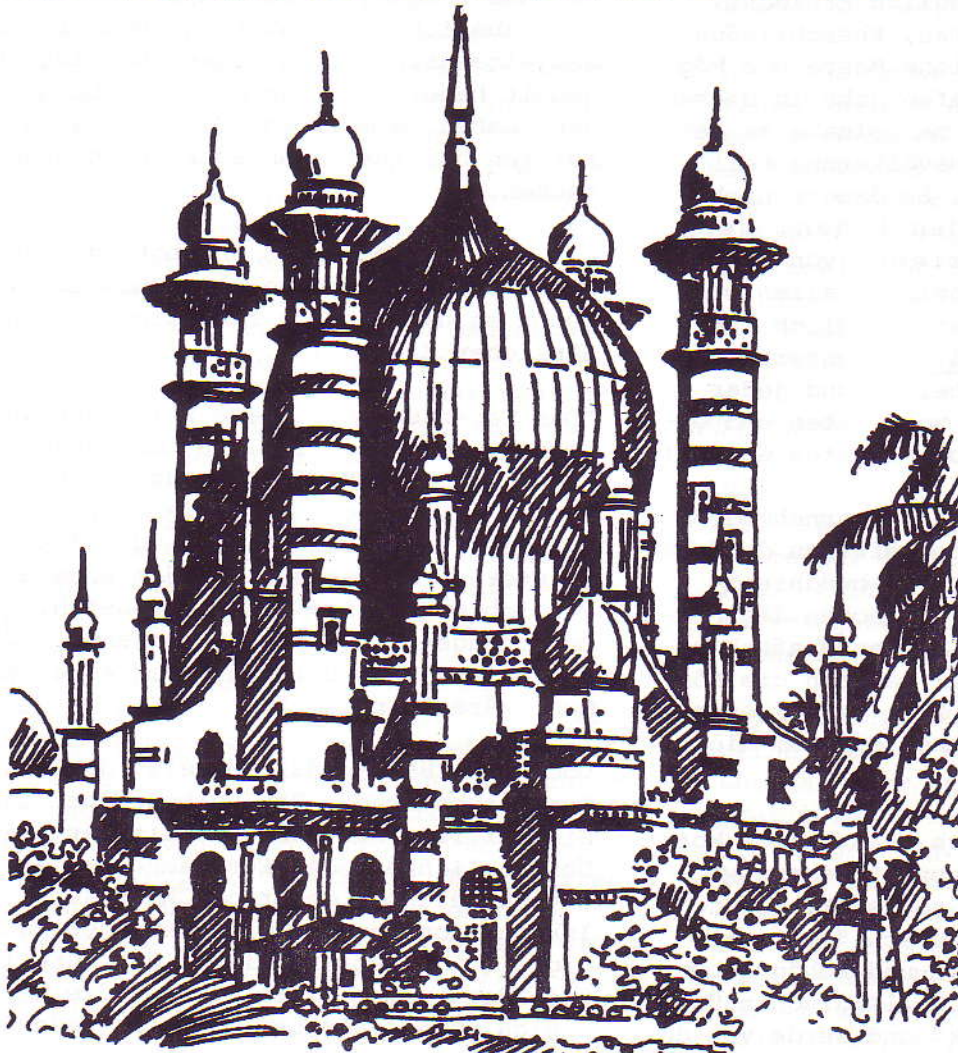
Natürlich war die akademische Sinologie des ausgedehnten neunzehnten Jahrhunderts weiter als die Jesuitenanalyse des siebzehnten. Man wußte mehr von der komplizierten Geschichte des Konfuzianismus und des Neo-Konfuzianismus. Man wußte auch mehr vom Taoismus und chinesischen Buddhismus. Man wußte mehr nicht nur von der die chinesische Geistesgeschichte durchziehenden Diskussion über san chiao (san-chiao-wei-i bzw. han-san-wei-i), von Otto Franke als das "später verfehnte Wort" bezeichnet, und auch heute noch von manchen für eine pure Gelehrten Diskussion gehalten, sondern auch von der Volksreligion - letztere vielleicht keine abgesunkene Hochreligion, sondern eine eigenständige Religionsform.

Dazu kommt die integrale Gesamtsicht. De Groot arbeitet an seinem großangelegten (in der Intention richtigen, wenn auch in entscheidender Hinsicht völlig verfehlten) The Religious System of the Chinese (der erste Band dieses mehrbändigen Torso erschien 1892) - man beachte den Singular - und spricht aggressiv-herausfordernd vom "konfuzianischen Taoismus" und "taoistischen Konfuzianismus" als auswechselbare Synonyma. Schließlich prägt er den Begriff des "Universismus" als Bezeichnung des Wesens aller chinesischen Religion, jenes Stamms, von dem alle Religionsformen, ja selbst der chinesisch transformierte Buddhismus, nur Äste seien.

Hier scheint ein entscheidender Durchbruch stattgefunden zu haben. De Groot suchte, und fand, das "System", die chinesische Religion im Singular. Natürlich hantiert de Groot nicht mit dem Systembegriff der modernen "System Analysis" Forscher. Es geht ihm einfach um die integrale Einheit von Kulturphänomenen. Wenn z.B. Ph.Ch. Baity - beinahe ein Jahrhundert nach de Groot - in Reli-

WERNER DRAGUHN (Hrsg)

Der Einfluß des Islams auf Politik, Wirtschaft und Gesellschaft in Südostasien



Mitteilungen des Instituts für Asienkunde, Nr. 133

Hamburg 1983, ISBN 3-88910-000-7

171 Seiten

Bestellungen bitte an:

Institut für Asienkunde, 2000 Hamburg 13

Rothenbaumchaussee 32, Tel: 040/44 30 01

Geht man nach dem Anteil der Bevölkerung, der sich zum Islam bekennt, so liegt in Südostasien ein eindeutiger Schwerpunkt der islamischen Welt. Nach einer Einführung über die Grundrichtungen des Islams und ihrer Bedeutung für die Re-Islamisierung wird im vorliegenden Buch die heutige Situation in den Ländern Südasiens analysiert.



gion in a Chinese Town (1975, p.55) feierlich verkündet, daß spezialistische Forschungen "tell us little of the overall religious system. That such a system must exist can be inferred from.... I feel that many studies of religion in Chinese society have ignored the most fundamental character of the religion which is its systematic and unitary nature..." - so ist das reichlich alter aufgewärmter Kaffee. Man sollte de Groots Tagebuchaufzeichnung vom 9. Juni 1886 dem an die Seite stellen (meine Übersetzung aus dem holländischen):

"Es beginnt ein Leben ununterbrochenen Sammelns von Data auf den verschiedensten Gebieten: Besonderheiten bezüglich Familienleben werden beobachtet und aufgezeichnet (und zu diesem Zweck wohne ich oft bei chinesischen Familien), bezüglich Erbrecht, Adoption, Stellung der Frau, Eheschließungen, Totenfeiern usw. Welche Masse von Möglichkeiten liegt zum Greifen nahe in diesem unbekannten Land! Ich nehme beinahe an jedem religiösen Fest der Bevölkerung teil und mache Aufzeichnungen. Es dauert nicht lange und ich entdecke den Faden, der sich durch alles hinzieht (von mir hervorgehoben, RJZW) - und beinahe alles wird deutlich und glashell. Jetzt endlich kann ich beginnen, systematisch (unterstrichen von de Groot) zu arbeiten und jeder Unterteil dieses Systems von Sitten und Gebräuchen gehört in ein abgerundetes Ganzes!"

Doch nicht nur die äußerlich wahrnehmbaren "Sitten und Gebräuche" beschäftigen de Groot. Seine häufigen Aufenthalte in buddhistischen Klöstern im Inland versuchen die Frage zu lösen, "welche die Wissenschaft bis jetzt nie beantwortet hat: was tun die Mönche eigentlich? Welches Ziel verfolgen sie und welche Mittel gebrauchen sie, um dieses Ziel zu erreichen?"

An dieser Stelle muß auch ein kurzes Wort über das sogenannte "Tagebuch" gesagt werden, von dem von manchen soviel Erhellung erwartet wird. Der auf deutsch "Notizen über mein Leben" betitelte und schön gebundene Folioband trägt den holländischen Untertitel "Een Familiestuk" und wurde von de Groot scheinbar an Hand von früher gemachten Aufzeichnungen gegen Ende seines Lebens geschrieben. Der Handschriftductus ist völlig gleichmäßig und nur die letzten Seiten verraten die zitterige Hand eines schon vom Tode gezeichneten Mannes. Die Existenz dieses "Familiienstücks" war bekannt, da es im Nekrolog von M.W. de Visser (30. Nov. 1921) erwähnt ist als im Besitze der Schwester,

Frl. C.E.M. de Groot, befindlich. (Es war dann auch die Familie, von der Maurice Freedman dieses Dokument, durch Vermittlung holländischer Freunde und Kollegen, erhalten konnte). Nur enthält dieses "Tagebuch", neben inzidentell wertvollen Berichten, viel unwichtiges, persönliche Ehrsucht verarbeitendes Material und ist für den sinologischen de Groot-Biographen (mit einigen Ausnahmen) im allgemeinen eine Enttäuschung. Die Enttäuschung wird dadurch verdoppelt, daß wir aus diesem "Familienstück" entnehmen können, daß de Groot tatsächlich ein echtes Tagebuch geführt, dieses dann aber vernichtet hat. So z.B. notiert er am Ende 1877 (meine Übersetzung aus dem holländischen):

"Mein Tagebuch über dieses ganze Jahr schwerer Anstrengung, Arbeit und Lebensgefahr (!) habe ich vernichtet, nachdem ich alles, was wissenschaftlich auswertbar ist, herausgeholt habe.... Diese Art (Tagebuchführungen) haben ja meistens nur den Zweck, die Autoren und ihre Abenteuer interessant zu machen."

De Groot erwähnt auch, Angebote von Verlegern, seine Tagebücher herauszugeben, abgelehnt zu haben. Ende 1882 findet sich ein ähnlicher Eintrag:

"Das Tagebuch über diese Zeit verbrannt, ebenso wie das vorige. Intime Lebensverhältnisse, auch betreffs Freunde und Verwandte, müssen in das Herz geschrieben werden. Wenn das Herz nicht mehr klopft, gib dann diese Erinnerungen zusammen mit dem Herzen der Vernichtung preis! Daß meine Gefühle betr. Beziehungen, Freunde und Verwandte Gefahr laufen könnten, Dritten unter Augen zu kommen, wäre Sakrileg."

Doch von 1886 - 1891 ab zeigt de Groots Werk einen Bruch. Der Leibnizsche Faden der Sinophilie reißt ab, und mit der ganzen Überheblichkeit des Europäers seiner Generation zeichnet de Groot China jetzt als Inkarnation des Aberglaubens, der Rückständigkeit, der Primitivität, der Unreligion und der Dummheit, so daß der die wahre Religion würdigende und der eine jede Religion rationalistisch bekämpfende sich brüderlich in der Be- und Verurteilung Chinas treffen können. Ja, sogar noch mehr. Horribile dictu, neben der blutrünstigen Intoleranz des Konfuzianismus steht selbst die hl. Inquisition wie ein unschuldiges Waisenkind da. Der antiklerikale Katholikenfresser de Groot widmet sein *Sectarianism and Religious Persecution in China* (1903)

"allen Missionaren sämtlicher christlicher Konfessionen, die in China arbeiten" als den einzigen Trägern von Zivilisation und Vermittler wenigstens der Möglichkeit echter religiöser Menschlichkeit in diesem rückständigen, elenden und unglücklichen Land.

Diese drastische Wendung wird von Freedman - und in seiner Nachfolge auch von de Beau - clair - Molé - vermerkt. Es wäre aber verfehlt, hier nichts anderes als die Arroganz und Überheblichkeit des Europäers zu sehen. Die Erklärung ist einfacher. Wenn der englische Sinologe Arthur Waley nie nach China fuhr, "um sein Traumbild nicht an der Wirklichkeit zerbrechen zu lassen", so war diese Möglichkeit de Groot versagt. Eine in dieser Beziehung lehrreiche Eintragung (April-Mai 1889) sagt:

"Obwohl mein Aufenthalt in China für mich selbst äußerst reizvoll ist wegen des Schatzes an Daten, die ich sammle - ein Vorrat, der täglich anwächst - so beginnt das Exilsleben im unsaubersten Land der Welt, wo nimmer etwas geputzt wird, welches buchstäblich in alle Richtungen Gestank verbreitet, wo man im Winter an Kälte und im Sommer in unerträglicher Hitze schuftet und reist, wo Entbehrung, Anstrengungen und mangelhafte Nahrung mein tägliches Los sind - so beginnt dieses Leben mir langsam unerträglich zu werden. Im Inneren des Landes muß ich immer und jedem gegenüber auf der Hut sein, denn feindliche Übergriffe hängen jedem Fremden stets wie ein Damoklesschwert über dem Haupt. Das Resultat ist, daß man von einer unüberwindlichen Abscheu vor der Bevölkerung erfüllt wird."

Es erübrigt sich darauf hinzuweisen, daß China zu dieser Zeit einen selbst in seiner langen Geschichte einmaligen Tiefstand erreicht hatte. Es war eine Periode des schwächenden und zersetzenden Eindringens der Kolonialmächte von außen und der Korruption und des Verfalls von innen. Die letzten Jahrzehnte der Manchuzeit waren eben sehr verschieden von der so glorreichen bzw. glorifizierten Herrschaft des Kaisers Kang Hsi. Der leidenschaftliche Anti-Konfuzianismus de Groots mag uns störend, weil westlich überheblich, erscheinen. Doch dürfen wir darüber nicht vergessen (wie es so viele "Experten" taten, welche den antikonfuzianischen Kreuzzug während Maos Kulturrevolution "analysierten"), daß Antikonfuzianismus schon seit Anfang des Jahrhunderts notwendiger Bestandteil eines jeden chinesischen Reform- und Erneuerungswillens war. Konfuzius war das schwarze Schaf, für die fort-

schriftlichen Chinesen noch mehr als für die Okzidentalern. Man kann die Sun-Yatsen-Revolution überhaupt nicht verstehen, ohne die zwei ersten antikonfuzianischen Wellen (1911 und 1919) analysiert zu haben. Wenn Wu Yü (1916) den Konfuzianismus als "menschenfresserischen Apparat" bezeichnet, und wenn im Vorwort zu einer erweiterten Neuaufgabe des Wu Yü Lu (1936) niemand weniger als Hu Shi (von dem Otto Franke sagt, daß man nie weiß, was ernst gemeint ist und was nicht) schreibt:

"Zweitausend Jahre lang hat über diesem menschenfresserischen Ritualsystem das Firmenschild des Konfuzius geprangt. Dieses Firmenschild - mag es sich um einen echten Laden oder um eine gefälschte Firma handeln - muß heruntergeholt, in Stücke geschlagen und verbrannt werden."

so hätte de Groot zu dieser chinesischen Bestätigung seiner Ansichten ein freudiges "Amen" gesprochen. Es mag gut sein, daß der "neue Neo-Konfuzianismus" wieder die intellektuelle Bühne betritt. Doch die chinesische Literatur vom Anfang des Jahrhunderts sollte uns davor bewahren, de Groots Werk von 1890 ab, und besonders sein *Sectarianism* (1903), vorschnell und aus Unkenntnis der Verhältnisse zu verurteilen.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. meinen Rezensionssaufsatz "Confucius and Christ" in *NUMEN*, sowie das Vorwort zu meiner Edition von Leibnizens *DE CONFUCII CULTU CIVILI*. (Die genaueren Literaturangaben zu dieser Fußnote werden im nächsten Heft nachgetragen).
- 2 Der erfolgreiche Sprung Japans in die moderne "Geschichte" und die Unfähigkeit Chinas, sich aus seiner Immobilität und Statik zu befreien, wurden schon 1815 von dem klugen englischen Kolonialadministrator Sir Stamford Raffles in seiner Vorlesung als Präsident der "Literary and Scientific Society of Java" prophezeit; zitiert bei R. Emerson, *Malaysia: A Study in Direct and Indirect Rule*, 1937, S.87, Fn.27.
- 3 Siehe oben, Fn.1.
- 4 Meine Beschäftigung mit de Groot ist die Fortführung der von meinem 1975 allzufrüh verstorbenen Kollegen Maurice Freedman, Professor of Social Anthropology and Fellow of All Souls College in der Universität Oxford, begonnenen Arbeit, Freedman,

nachdem er viele Jahre exemplarischer Feldforschung gewidmet hatte, entwickelte später ein besonderes Interesse an den Problemen von "Kulturperzeption". Ein gutes Beispiel seiner neuen Forschungsrichtung findet sich in seiner Arbeit "On the Sociological Study of Chinese Religion", zuerst erschienen in Arthur Wolf (ed.), Religion and Ritual in Chinese Society, 1974, dann wiedergedruckt in der posthumen Ausgabe einer Auswahl seiner Aufsätze in G.W. Skinner, The Study of Chinese Society: Essays by Maurice Freedman, 1979, pp. 351-369, in welcher auch de Groot (pp.355-361) besprochen wird. Freedmans diesem Themenkreis gewidmeten Studien begannen mit dem Vorwort zu seiner englischen Übersetzung von Marcel Granets La Religion des Chinois und wurde dann mit de Groot fortgesetzt, doch durch seinen jähen und frühzeitigen Tod unterbrochen. Meine eigene Arbeit an de Groot ging von Freedmans Notizen und Vorarbeiten aus, insbesondere vom sogenannten de Groot "Tagebuch" (siehe unten), welches Freedman von der Familie erhalten konnte. Freedmans Material wurde mir freundlicherweise von seiner Witwe, Frau Dr. Judith Freedman, überlassen.

Freedmans Forschungen über de Groot werden auch im Vorwort von Inez de Beauclair und Harvey Molé zu dem photographischen Nachdruck (1977) von de Groots Frühwerk Les Fêtes Annuellement Célébrées à Emoui (Amoy) erwähnt. Im genannten Vorwort wird Freedmans Arbeit wohl gewürdigt, doch auch mit Sarkasmen bedacht (z.B. Vorwort S.XV über Freedman's "field work" in den Archiven in Leiden, und ibid. Fn.7 "in his provocative essay he analyses de Groot's contribution to the study of Chinese Religion. His analysis is unfortunately sprinkled with a number of remarks that can only be described as snide (if witty). Armchair sociology (sic!) appears to have little respect for the kind of sinological anthropology represented by de Groot". In einem Brief vom 29. Nov. 1979 an die inzwischen verstorbene verdienstvolle Forscherin Frau de Beauclair protestierte ich gegen die Ausdrucksweise im Vorwort: erstens ginge es nicht an, einen Feldforscher vom Range Freedmans (man denke nur an sein Chinese Lineage and Society: Fukien and Kwantung, 1966) als "armchair sociologist" abzutun (nota bene hatte der humorvolle Feldforscher Freedman sein Stöbern in den Archiven der Universität Leiden als "field research" in Anführungsstrichelchen bezeichnet) -

als ob in der Generation nach Malinowsky and Radcliffe-Brown, und dazu noch als Nachfolger von E.E. Evans-Pritchard, ein "armchair anthropologist" den Oxforder Lehrstuhl innehaben könnte - und zweitens scheine eine Oxbridge (akademische Jargonabkürzung für Oxford und Cambridge)-Erziehung unerlässlich zu sein für das Verständnis einer bestimmten Art von Humor. In ihrem Antwortschreiben an mich vom 27. Febr. 1980 begnügte sich Frau de Beauclair mit der etwas vagen Feststellung, daß man über Methoden anthropologischer Arbeit verschiedener Meinung sein könne.

WEIHNACHTSBAZAR!

Auch heuer sollen unsere Mitglieder und Freunde hochwertige und gleichzeitig preisgünstige Produkte aus Fernost verschenken können.

Wir bieten Ihnen daher folgendes Service an:

Umfangreiches Sonderangebot der
PEONY-GESCHENKBOUTIQUE

Kaiserstraße 70

21. November - 3. Dezember

(Schmuck in allen Preislagen, Kleinskulpturen, Glücksbringer und vieles mehr im neuen großen Geschäftslokal)

und zusätzlich einen Bazar im
eigenen Haus, Wickenburggasse 4

am 24. November (9 - 18.30h)

im ebenerdigen Vortragssaal,
mit einem Allerlei von Kunsthandwerk, Tusch- und Hinterglasmalerei, Büchern, Scherenschnitten etc.

Wir beraten Sie gerne und
freuen uns auf Ihr Kommen!

Michael Gissenwehler, z. Zt. Peking

VON KINDERN, DIE ALS BÜHNENSTARS ERFOLG- REICH SEIN MUSSTEN

DIE NACHWUCHSAUSBILDUNG ZUR ZEIT DER TRADITIONELLEN "PEKINGOPER"

Jene vier berühmtesten Anhui-Truppen des 19. Jahrhunderts, deren Namen "Vier Freuden" (sixi), "Frühlingsharmonie" (hechun), "Dreifaches Glück" (Sanqing) und "Frühlingsbühne" (chuntai) mit der Geschichte des jingju, der sogenannten Pekingoper, untrennbar verbunden sind, waren ursprünglich Wandertruppen der in China jahrhundertlang üblichen Art gewesen. Auf ihren Zügen durch die Provinzen hatten sie in der Nähe der Dorfheiligtümer einfache Bühnen aus Bambusstangen errichtet und mit ihrem Theater die Feste der Bauerngemeinschaften umrahmt. Sicherlich risikoloser und einträglicher waren die Theatergeschäfte in den Städten, wenn wohlhabende Kaufleute oder Beamte komplette Truppen für ihre Bankette anlässlich von Familienfesten oder als eigene Haustruppen gleich für einen längeren Zeitraum engagierten.

1789/90 tauchten die Anhui-Truppen in der Hauptstadt Beijing (Peking) auf. Wahrscheinlich waren sie von Salzkaufleuten der Provinz Zhejiang geschickt worden, die durch diese Aufmerksamkeit ihren Beitrag zum Gelingen des 80. Geburtstagsfestes von Kaiser Qian Long zu leisten gedachten. Das erhuang-Musiktheater dieser Anhui-Truppen, an sich schon als Mischung einiger bewährter Lokalformen ein hochentwickeltes Theater mit populären Melodien, ausgereiften Bewegungsabläufen und neuartigen stilisierten Bühnenwaffenkämpfen, war zu dieser Zeit besonders in der Provinz Anhui sehr beliebt gewesen, deshalb auch die Ausführenden dieses Theaterstiles "Anhui-Truppen" genannt wurden. Erhuang fand nach jenem für die chinesische Theatergeschichte so entscheidenden Geburtstagsfest beim Hauptstadtpublikum begeisterte Aufnahme und bildete in den Jahren bis 1830 zusammen mit dem xipi-Stil der Provinz Hubei die Grundlage für das jingju, die sog. Pekingoper.

TANGHAO. KLEINGRUPPENAUSBILDUNG IM SCHAUSPIELERHAUS

Ein anhaltender Erfolg und eine vielversprechende Theaterszene der Hauptstadt werden die Entscheidung der Anhui-Truppen bewirkt haben, nach dem Geburtstagsfest nicht sogleich wieder das unstete Wanderleben aufzunehmen, sondern, sehr gegen den Willen der Stadtverwaltung, in Beijing zu bleiben. Von den anfangs gemeinsamen Truppenquartieren und Probestätten sonderten sich im Laufe der nächsten Jahre die einzelnen Schauspieler ab und bezogen ihre eigenen Häuser im Stadtteil westlich des Theaterzentrums der Hauptstadt. In der Innenstadt war die Errichtung von Theaterbauten verboten gewesen, und so schloß sich das Theater- und Vergnügungsviertel südlich der Innenstadt an, es lag vor dem Zhengyang-Tor, das noch heute die Verbindung zwischen dem Platz des Himmlischen Friedens (Tiananmen) und einem relativ original erhaltenen Stadtteil darstellt. Die bedeutenden Chalou (Teehaus)-Theater des Jingju im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert waren in der berühmten Dazhalan-Straße, am Fleischmarkt, Fischmarkt und bei den Getreideläden errichtet worden.

Die zentrale Ahnenhalle der traditionellen chinesischen Hofhäuser trug eine bestimmte Namensbezeichnung. Nachdem nun die Schauspieler der Anhui-Truppen ihre eigenen Häuser erworben hatten, wurde es üblich, die Bezeichnung der Ahnenhalle auch gleich auf den neuen Eigentümer und die kleine Nachwuchsorganisation, in der Folgezeit in diesen Häusern errichtet, zu übertragen. Aus der Literatur sind einige dieser sehr ausdrucksstarken, poetischen Namen von Schauspielerhäusern samt ihren Adressen bekannt, es sind dies unter anderem die "Halle des Frühlingsfriedens" beim Hanjia-Teich, die "Halle der Glückswolken" und die "Halle des Strahlenreichtums" in der Shanxi-Gasse, die "Halle der Jahre des Himmelsbaumes" und die "Halle des Schattens von Akazien" in der Steingasse, die "Halle der prächtigen Föhre" in der Kirschengasse, die "Halle der Pflaumen und der Kraniche" und die "Halle der weiten Stille" beim Yuhuang-Tempel, die "Halle der duftenden Lotuswurzel" und die "Halle von Gold und Jade" in der Lishamao-Gasse, die "Halle des singenden Regenbogens" in der Schafshaargasse, die "Halle des neuen Tages" in der Schweinsborstengasse und die "Halle der Frühlingsquelle" beim Wudao-Tempel in der Nähe der Hufang-Brücke. Die Schauspieler der Anhui-Truppen konnten sich in der Hauptstadt auf Dauer etablieren,

perfektionierten in den ersten Jahren ihrer Beijinger Zeit ihre ursprünglichen Musiktheaterformen, um schließlich die neue Mischform jingju zu begründen, und nebenbei auch jenes für die frühe "Pekingoper" charakteristische Nachwuchssystem der tanghao. Die Schauspieler nahmen Schüler auf, die auffallenderweise fast ausnahmslos aus Suzhou, Yangzhou und Anqing, also aus Städten südlich gelegener Provinzen, stammten. Seit den letzten Jahren der Regierungsperiode Qian Longs (1736 - 1796) hatten sich die Folgen von Zeiten einer sich verschlechternden Wirtschaftslage sowie einer steigenden Überbevölkerung besonders für die Bewohner des Südens Chinas katastrophal ausgewirkt. Die Notlage der Bevölkerung führte unter anderem zur Praxis des Verkaufens oder Vermietens von Kindern an die verschiedensten Interessenten, darunter auch an Theaterlehrer. Die Familie erhielt einen einmaligen, doch eher niedrigen Geldbetrag sofort ausbezahlt, nun war ein Esser weniger zu versorgen, und neben dem Risiko, ihn nie wiederzusehen, blieb die Hoffnung, er könnte doch eines Tages wohlhabend wieder zur Familie zurückkehren und die alten Eltern versorgen.

Der Kinderhandel wurde von alten Schauspielern oder spezialisierten Zwischenhändlern durchgeführt, die im Auftrag bestimmter Anhui-Truppen oder Schauspieler unterwegs waren. Für den Theaterlehrer war es von großem Vorteil, die völlig rechtlosen Knaben möglichst früh und intensiv für die Bühne auszubilden, um dann bis zum Einsetzen des Stimmwechsels an ihnen verdienen zu können. Daher waren die künftigen Schauspielschüler sieben oder acht Jahre alt, als sie aus den Provinzen Anhui oder Jiangsu nach Beijing gebracht wurden. Die alten Schauspieler als Zwischenhändler begannen schon während der viermonatigen Fahrt auf den Reisbooten des Großen Kanals mit der Gesangsausbildung. In der Hauptstadt angekommen, wurden die jungen Talente dann endgültig an den Meistbietenden oder den Auftraggeber weiterverkauft und die eigentliche Ausbildung in den Häusern der Schauspieler begann. Dieses Rekrutierungssystem stellte neben den zuwandernden Schauspielern aus den Provinzen den Nachwuchs für die Anhui-Truppen und somit für das frühe jingju; diese Praxis, einen bis sechs Schüler in den Theaterkünsten auszubilden, muß in der Hauptstadt sehr weit verbreitet gewesen sein, denn es wurde als große Ausnahme vermerkt, wenn ein Schauspieler keine Schüler aufgenommen hatte.

Der Besitzer eines solchen tanghao oder

xianggong tangzi, wie diese Nachwuchsorganisationen meist genannt wurden, mußte für die Theaterausbildung, Quartier und Verpflegung in seinem Haus und für die Bekleidung der Schüler sorgen. Als Gegenleistung erhielt er alle Gagen, die seine Schüler einspielten, indem sie nach bzw. auch schon während ihrer Ausbildung in Vorstellungen der Anhui- oder jingju-Truppen eingesetzt wurden. Der Stimmwechsel bedeutete das Ende einer tanghao-Zeit, danach flohen viele der Schüler das verhaßte Theater. Wenn einer der jungen Schauspieler nach seinem Stimmwechsel doch beim Theater blieb und künftig anstelle der attraktiven Frauenrollen seiner Jugend die weniger beliebten Männer-, Clown- und "bemalte Gesicht"-Rollen übernahm, lieferte er noch einige Jahre lang einen Teil seiner Gagen dem ehemaligen Lehrer ab und begann schließlich selbst, Schüler auszubilden. Durch den Investitions - Profit - Charakter dieser Art von Ausbildung stellte der Schüler für seinen Meister einen großen Wert dar, der tanghao - Besitzer war ständig um einen Ausgleich zwischen Brutalität und luxuriösem Leben bemüht. Die Schüler mußten zwar gleich in mehreren Vorstellungen an einem Tag mitwirken, doch wurden sie in Tragsesseln zu den Theatern gebracht und von Dienern umsorgt. Sie sollten für die teilweise recht dekadente Schicht der Literatenbeamten und Prüfungsanwärter interessant gemacht werden. So fungierten die Schauspielerhäuser als Literatentreff, weiters wird in der Forschung fast übereinstimmend die Ansicht vertreten, daß das tanghao-System mit organisierter männlicher Prostitution gleichgesetzt werden muß, die Schauspielschüler hochgradigen Kurtisanen vergleichbar.

Vor dem Hintergrund der fragwürdigen sozialen Zusammenhänge sollte auch auf die Vorteile dieser Art intensiver Kleingruppenarbeit im Schauspielerhaus hingewiesen werden, der ständigen Nähe routinierter Darsteller und dem Gewinn aus der täglichen Theaterpraxis als dem Grundstein von späteren berühmten Schauspielerfamilien, der in diesen frühen tanghao gelegt wurde.

In den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts führten Naturkatastrophen und Aufstände - wie die Überschwemmungen und Flußbettverschiebungen des Gelben Flusses 1852 oder der Taiping-Aufstand bis 1864 - zu einem Abbruch des Nachwuchssystems von Rekrutierung im Süden und Ausbildung im Norden. Nach einem letzten starken Zustrom von Schauspielern aus dem Chaos der Südprovinzen verloren die Leute aus dem Süden ab den spä-

ten sechziger Jahren ihre vormals so große Bedeutung für das jingju. Die tanghao-Meister bezogen ihren Nachwuchs nun direkt aus der Hauptstadt oder den benachbarten Nordprovinzen. In den folgenden Jahrzehnten verringerte sich die Bedeutung der tanghao-Nachwuchsarbeit und 1911 wurde diese Form offiziell verboten, das Bestreben war vor allem, die immer schon illegale Praxis der Vermietung oder des Verkaufs von Kindern zu unterbinden.

KEBAN. GROSSDIMENSIONALE NACHWUCHS- UNTERNEHMEN

Bereits während der Jahrzehnte der tanghao-Blütezeit hatten die Anhui-Truppen in kleinem Ausmaß eigene Nachwuchsgruppen eingerichtet. Diese xiao keban bildete ein organisches Anhängsel an die Aufführungstruppe, war zu dieser Zeit noch schlecht organisiert und hatte lediglich einige notwendige Kinderrollen und Statisten zu stellen. Ihre geringe Bedeutung änderte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Berühmte Schauspieler, wie der Darsteller des "bärtigen alten Mannes", Cheng Zhanggeng, von der Truppe "Dreifaches Glück", hatten begonnen, die Nachwuchsarbeit in der xiao keban zu forcieren und bald erlosch das bisherige Monopol der tanghao-Schüler, den Nachwuchs für die Anhui-Truppen zu stellen, ihnen war eine harte Konkurrenz in Form von gut ausgebildeten Talenten aus dem Umkreis der Anhui-Truppen erwachsen. Als jedoch in den achtziger Jahren der Niedergang der langlebigen, festorganisierten Truppen einsetzte und an ihre Stelle kurzfristig zusammengestellte Ensembles, um einige Stars gruppiert, traten, waren die ersten Auswirkungen der Krise der Anhui-Truppen in der Auflösung der Nachwuchstruppen bemerkbar. Einige dieser xiao keban blieben nach dem Zerfall der Aufführungstruppe erhalten und wurden von interessierten Schauspielern in Eigenregie weitergeführt. Oder ihre Kollegen gründeten nach deren Vorbild ähnliche keban-Unternehmen. Den direkten Übergang von der tanghao-Ära zum keban-System bildete eine Entwicklung, in deren Verlauf eine intensivere Zusammenarbeit mehrerer tanghao zu einer Verschmelzung der kleinen Gruppen führte. Eine ausgereifte "Pekingoper" hatte mittlerweile ihr begeistertes Publikum gefunden, die starke Nachfrage und die überdurchschnittlichen Verdienstmöglichkeiten eines in alle Landesteile expandierenden jingju-Marktes erlaubten ein großdimensional ausgeführtes Nachwuchsausbildungssystem.

Über frühere keban-Gründungen fehlen die bestätigenden Aufzeichnungen, es ist aber anzunehmen, daß bereits 1883 keban existiert haben. In diesem Jahr gründete der Schauspieler Yang Longshou die erste namentlich bekannte keban im Sinn einer unabhängigen Nachwuchsgruppe. Die "Halle des glorreichen Himmelsbaumes" war ursprünglich als tanghao des alten Stils entstanden, durch die Aufnahme zahlreicher Schüler ständig erweitert und nach einer Umorganisierung in "Glorreiche Himmelsbaum"-keban umbenannt worden. Weitere bekannte Gründungen sind die der "Roten Zimtbäumchen"-keban durch Liu Gansan und Huang Sanxiong 1890, der "Glück"-keban durch Yao Zenglu 1894, der "Glück und langes Leben"-keban des Yu Yuqin, der "Yade und Erfolg"-keban des Tian Jiyun, der "Schwan"-keban des Chen Danxian und der "Lange Frühling"-keban des Lu Huayun, die Letztgenannten wurden um die Jahrhundertwende eingerichtet.

1904 entstand die berühmteste und mit 41 Jahren Laufzeit auch langlebigste aller chinesischen keban, die als Gründung des Geschäftsmannes Niu Zihou und des künstlerischen Leiters Ye Chunshan unter dem späteren Namen "Glück und Erfolg"-keban (fuliancheng) über tausend Schauspieler ausgebildet hat.

Insgesamt sollen zwischen 1875 und 1911 70 keban gegründet worden sein, allein im Zeitraum zwischen 1875 und 1900 40 keban. In diesen ersten Jahrzehnten der keban-Ära war auch ein perfektes organisatorisches System entwickelt worden, deren Form durch die keban der nachfolgenden Generationen fast unverändert übernommen wurde. An der Spitze stand der Leiter bzw. Besitzer der keban, der sich in der Regel nur um Investitionen und Erträge kümmerte. Der Vorstand der keban war der oberste Verantwortliche in allen verwaltungstechnischen und künstlerischen Angelegenheiten. Die leitenden Mitarbeiter unterstützten den Vorstand und trafen in seiner Abwesenheit Entscheidungen. Der Tätigkeitsbereich der sogenannten Helfer war der Bereich hinter der Bühne, sie fungierten als Inspizienten und trafen die Entscheidungen über Rollenbesetzung und Zusammensetzung der zivilen und kriegerischen Aufführungstruppen. Die Boten erfüllten als die Ausführenden der Aufträge des Vorstandes und der leitenden Mitarbeiter eine sehr heikle zusätzliche Aufgabe, während der Vorstellungen durch persönliche Kontakte mit Zuschauern Interesse an der Truppe zu wecken und neue Verträge anzubahnen. Die Theaterlehrer sollten die ihnen zugeteilten

Schüler in dem Rollenfach, das sie selbst erlernt hatten, zu Bühnenreife und Schauspielerruhm führen. Ein Buchhalter führte die finanziellen Transaktionen durch und sorgte sich um die Güter des täglichen Lebens. Zum ständigen keban-Personal zählten weiters der Leiter der Bühnenmusik und eventuell seine Musiker, der Requisiteur mit seinen Gehilfen, der Schminkmeister, der Fachmann für die Kopfbedeckungen und einige Hilfskräfte für die Hausarbeit.

Von späteren Kritikern des keban-Systems wurde immer wieder jenes Argument gegen die keban ins Treffen geführt, daß es sich in diesem Falle um brutale Profitunternehmen handelte, die den früheren Mißbrauch der Kinder in den Schauspielerhäusern und Theatern nun auf einer höheren und besserorganisierten Ebene weiterführten. Dem Beschluß, eine keban zu gründen, folgte das Erschließen der notwendigen Geldquellen, denn es mußten ein Gebäude gekauft oder gemietet, Lehrer und Mitarbeiter vertraglich verpflichtet und bis zu hundert Schüler versorgt werden.

In den ersten zwei, drei Jahren einer keban floß viel Geld in das Unternehmen, nach dieser Zeit der Grundausbildung mußten die Schüler zumindest in kleineren Rollen einsetzbar sein. In der Folge wurden sie weiterhin in ihrem speziellen Rollenfach ausgebildet und mußten täglich in mindestens einer Aufführung mitwirken. Talentierte Schüler waren sehr vielseitig einsetzbar und wirkten als Publikumsmagneten, mit ihren außergewöhnlichen Leistungen begann für den keban-Besitzer das große Geldverdienen, welches die folgenden Jahre bis zum Auslaufen des meist siebenjährigen Vertrages andauerte. Gemessen an den möglichen Einnahmen der zweiten Ausbildungshälfte waren die Investitionen der Anfangszeit gering. Der Beginn der Ausbildung mußte nur möglichst früh angesetzt werden, um jedes Risiko von Verdiensteinbußen durch den Stimmwechsel auszuschalten. Eine keban war ein rein privat geführtes Unternehmen, die einzigen Zuschüsse bestanden aus Sachspenden wohlhabender Theaterliebhaber. Der Bestand einer keban war also ausschließlich von jenen Geldern abhängig, die von den Schülern eingespielt wurden. Der Stimmwechsel eines publikumswirksamen Jungstars und der damit verbundene Zuschauerrückgang konnte ein harter Schlag für eine keban sein. Interessanterweise waren die keban bis 1930 scheinbar organisatorisch nicht in der Lage, oder es wurde von den Investoren nicht gewünscht, von den '7 Jahre-Generationen' abzuweichen,

d.h. von wenigen Ausnahmen abgesehen, wurden nur alle sieben Jahre neue Schüler aufgenommen oder sie standen mitten in ihrer Grundausbildung. Für die keban entstand eine finanziell sehr schwierige Zeit und dieses Nichtvorhandensein einer spielfähigen Aufführungstruppe bedeutete für viele keban das erzwungene Ende ihrer Arbeitszeit. So führte eine keban durchschnittlich 2 Generationen, die bemerkenswerte Ausnahmen bildete und die genannte "Glück und Erfolg"-keban mit 7 Generationen. Die Leitung hatte versucht, von den sturen '7 Jahre-Generationen' dadurch abzuweichen, daß immer in eine 'da' (große) und 'xiao' (kleine) Generation unterteilt wurde.

Eine kommerziell orientierte keban mußte ständig bemüht sein, den hohen Erwartungen eines Kennerpublikums entsprechende Leistungen zu bringen. Eine brutale Prügelausbildung sollte Perfektion und ständigen Fortschritt im Theaterstudium bringen, denn "Das Theater wird herausgeprügelt!" hieß es in einem gängigen Sprichwort.

Man war davon überzeugt, daß nur Schläge einen tatsächlichen Fortschritt bringen könnten, ein liebender und verantwortungsvoller Lehrer die Qualitäten des Schülers erkennt, mit allen Mitteln alles Erreichbare aus ihm herausholt und ihm durch eine harte Ausbildung den Weg zu künftigem Ruhm ebnet. Schulische Fächer wurden nicht gelehrt, denn selbst die Vermittlung einiger weniger Zeichen wäre Zeitverschwendung gewesen, so stand der ganze Tag für die Kunstausbildung zu Verfügung. Daher konnten im Theaterunterricht auch keine schriftlichen Unterlagen verwendet werden, außerdem wurde auf die orale Unterrichtsmethode als die einzig richtige vertraut. Ein Schauspieler lehrte einer kleinen Gruppe von Schülern Text und Gesang, indem er das ganze Stück, in kurze Abschnitte gegliedert, vorsprach bzw. vorsang. Die Schüler wiederholten jede einzelne Passage, nach drei oder vier Wiederholungen durften keine Fehler mehr passieren oder Erinnerungslücken auftreten, denn dann wurde geschlagen. Auf diese Weise sollten die Stücke ein Leben lang in Erinnerung bleiben. Die Bestrafung wurde noch härter, wenn in einem späten Probenabschnitt oder während der Vorstellung Fehler passierten, sie konnte Ausmaße annehmen, deren Folgen tagelange Bewegungsunfähigkeit war, dann wurde eine gelbe Hausmedizin ausgesotten und in warmen Tüchern auf die wunden Stellen gelegt. "Es wurde geschlagen, bis alles stimmte!"

Für die Theaterschüler einer keban gab es

keine Ferien oder freie Sonntage, denn es wurde befürchtet, daß in der ausbildungsfreien Zeit ein Leistungsabfall eintreten könnte. Nur anlässlich des chinesischen Neujahrsfestes schlossen die Theater für ein paar Tage, am 23. Tag des 12. Monats nach dem alten Bauernkalender wurden die Requisitenkisten feierlich verschlossen und der Bühnenteppich eingerollt. Zwei oder drei Tage später durften auch die keban-Schüler nach Hause gehen und ein paar Tage im Elternhaus verbringen. Doch schon am Silvesterabend, nach dem tuanyuan-Festessen, bei dem alle Familienmitglieder versammelt sein sollten, mußten sich alle Schüler wieder in der keban einfinden und die Übungen weiterführen, denn am Neujahrstag fanden wieder Theateraufführungen statt.

Eine keban mußte keine Kinder mehr mieten. Gegenüber den frühen tanghao hatte sich die Situation völlig und zwar in der Art geändert, daß auf Grund der verlockenden Verdienstmöglichkeiten im jingju-Bereich sehr viele Familien, allen voran die Schauspielerfamilien, an einer Aufnahme der Kinder in eine keban und deren Garantie einer soliden Ausbildung für die Bühne interessiert waren. Die Eltern erhielten kein Geld mehr, sondern konnten sich glücklich schätzen, wenn dem Kind die Möglichkeit einer Probezeit geboten wurde. Diese konnte zwei bis sechs Monate dauern, die Kandidaten wohnten und aßen zu Hause und mußten am Tag mehrere Male in die keban kommen, um von den Lehrern im Hinblick auf die Härten der Ausbildung und die Voraussetzungen des Bühnenberufes getestet zu werden. Nach einer gewissen Probezeit prüften die Lehrer das bis dahin Gelernte und entschieden über Aufnahme oder Ablehnung. Im Falle einer positiven Entscheidung mußte der Haushaltsvorstand mit einem Bürgen in die keban kommen und einen siebenjährigen Vertrag unterzeichnen, der einige Einzelheiten von Verantwortlichkeit, finanziellen Fragen und Maßnahmen bei Abgängigkeit, Krankheit etc. behandelte. Der Bürge hatte für einen bestimmten Geldbetrag zu garantieren, der an die keban auszubezahlen war, falls der Schüler verschuldet oder unverschuldet von der Theaterausbildung ausscheiden mußte. Den Eltern waren Nachfragen oder künftige Besuche untersagt. Das unterzeichnete Vertragsblatt verblieb im Besitze der keban und wurde dem Schüler nach Ablauf der Vertragszeit ausgehändigt. Dieser durfte dann seine Dankbarkeit gegenüber dem Lehrer noch durch Abbrennen von Räucherstäbchen und einem Kniefall vor diesem ausdrücken.

EIN KEBAN - ALLTAG

Die Beginnzeiten der Nachmittags- und Abendvorstellungen in den Theatern der Hauptstadt zwang die einzelnen keban, ihren Tagesablauf dieser Notwendigkeit anzupassen. Die verschiedenen keban weckten ihre Schüler zwischen 4.30 und 6 Uhr. Allerdings durften jene Schüler, die in der letzten Abendvorstellung mitgewirkt hatten, länger schlafen. Frühstück wurde keines ausgegeben, denn es hätte nicht nur die Leistungsfähigkeit im Verlauf der folgenden Übungen beeinträchtigt, sondern bei deren Aufführung sogleich zum Erbrechen geführt. Denn gleich nach den Stimmübungen (han sangzi), die aus dem Absingen von Tonfolgen auf "ah" und "yi" und dem Wiederholen von Gesängen aus bereits gelernten Stücken bestand, wurde wugong (Akrobatik) geübt, allem voran nading, der Handstand. Dabei mußten die Schüler der Beijinger keban 15 Minuten, die in den keban der Südpromenzen eine Stunde Handstand, an einer Mauer abgestützt, ununterbrochen durchstehen. Es folgte xiayao, eine 15-bis 30minütige Übung zur Dehnung des Bandapparates der Wirbelsäule. Alle Akrobatikübungen wurden im Hof der keban ausgeführt, im Winter war das Eis unter den Handflächen geschmolzen, bis die Handstand- und xiayao-Übungen beendet waren. Nach diesen beiden Vorübungen begannen die eigentlichen Mattenübungen (tanzigong), das sind verschiedenste Arten von Rollen, Aufsprüngen, Überschlagen, Salti bzw. Kombinationen von diesen in allen Schwierigkeitsgraden. Das Morgentraining war zwischen 8 und 9 Uhr beendet, um diese Zeit kamen die Gesangslehrer in die keban und lehrten jenen Schülern, die nach einer Prüfung den einzelnen Rollengruppen sheng, dan, jing chou (Männerrollen, Frauenrollen, bemalte Gesichtrollen, Clownrollen) zugeteilt worden waren, in Kleingruppen die einzelnen Stücke. Die noch nicht zugeteilten Schüler der ersten Monate übten weiter Basis und Akrobatik, ebenso die Kriegergruppe mit ihrem speziellen Lehrer. Das erste Essen wurde von der keban zu Mittag ausgegeben, die Leitung tolerierte aber, daß nach Beendigung des Morgentrainings ein Straßenverkäufer in die keban kam und Kuchen und "Ölstan-gen" verkaufte. Für die Mitwirkung in den Vorstellungen erhielten die Schüler ständig ein kleines Taschengeld, mit diesem bobo-Kuchengeld durften sie sich die kleinen Speisen kaufen.

Beim Mittagessen selbst faßten die Schüler in Fünferreihen ihr Essen, das in einer Ecke der Übungshalle zur freien Entnahme aufgestellt war und saßen dann zu zwanzig

auf Holzbänken um Tische gruppiert. Das Mittagessen bestand aus Nudelgerichten oder Weizenmehllaiichen, in guten Zeiten mit Gemüse und gebratenen kleinen Fleischstückchen in verschiedenen Soßen, in schlechten Zeiten mit Eintopf. Im bekannt kalten Beijinger Winter wurde häufig Schweinefleisch, das wärmen soll, zubereitet.

Ein Mittagsschlaf für die Schüler war nicht eingeplant, allerdings durften jene Schüler, die am Nachmittag im Theater beschäftigt waren, eine Zeit lang pausieren, um sich dann für den Theatergang umzukleiden. Die restlichen Schüler übten die speziellen Schritte ihrer Rolle. Durch diese Zeiteinteilung hatte die keban-Leitung wieder einmal ihren Sinn fürs Praktische bewiesen, denn das Üben der Bühnenschritte während der Unterrichtszeiten wäre Zeitverschwendung gewesen, nach dem Mittagessen konnten die Schüler auf diese Weise gleich ihren Verdauungsspaziergang absolvieren. Im Gegensatz zu den Unterrichtsstunden waren sogar leise Privatgespräche erlaubt.

Die im Theater Beschäftigten hatten sich in der Zwischenzeit in Festtagskleidung vor dem Tor eingefunden, bildeten eine Reihe und wurden von einer Aufsichtsperson ins Theater gebracht, dabei war eine Wegzeit von 40 bis 50 Minuten keine Seltenheit. Die Nachmittagsvorstellungen der Hauptstadttheater, meist von keban-Schülertruppen gestaltet, begannen zwischen 12 und 13 Uhr und dauerten bis 18 Uhr. Die Vorstellungsserie, die aus sieben bis neun Einzelstücken bestand, war in drei Hauptteile unterteilt, in denen anfangs der Nachwuchs und im letzten Drittel die Stars der keban eingesetzt waren.

Alle Schüler, die nicht in den Theatern beschäftigt waren, übten am frühen Nachmittag Bein-, Arm- und Basisbewegungen, wichtig war dabei wieder die Dehnung des Bandapparates von Wirbelsäule, Armen und Beinen sowie die Automatisierung bestimmter Bewegungsfolgen. Eine bestimmte Zeit wurde für die Unterweisung im Bühnenwaffenkampf (da bazi) aufgewendet, wobei jeder Schlagabtausch, aus einer bestimmten Anzahl von genau festgelegten Einzelbewegungen bestehend, in diese Einzelbewegungen zerlegt automatisiert und in der Folge zusammenhängend ausgeführt wurde. Die Fortgeschrittenen probten in kleinen Räumen die neuen Stücke, die Nichteingeteilten übten im Hof weiter ihre Basisübungen. Nach 18 Uhr kamen auch die restlichen Schüler aus den Theatern zurück, die im ersten Drittel des Theaternachmittags Beschäftig-

ten waren schon früher in die keban zurückgebracht worden und hatten sich dort sofort wieder an den Übungen zu beteiligen.

Das gemeinsame Abendessen bestand aus Reisspeisen. Danach wurden wieder Bühnenschritte oder einfache Bewegungen geübt, die Aufgerufenen sammelten sich zum Theatergang. Auch einige Gesangslehrer waren noch einmal in die keban gekommen und arbeiteten mit ihren Schülern, die jüngeren Schüler lernten kunqu-Weisen und bekannte jingju-Gesänge. Der späte Abend war für die Proben großer, aufwendiger Stücke reserviert. Jeder der Schüler war bis 22 oder 23 Uhr beschäftigt gewesen, man dachte, wenn er nichts anderes als das Theater kennenlernt und noch dazu pausenlos mit diesem konfrontiert wird, könnten Probleme erst gar nicht entstehen.

Die ganze Nacht über brannte ein Licht und die Schüler, die in Kisten oder auf breiten Gestellen schliefen, wurden ständig von zwei Aufsichtspersonen überwacht.

Natürlich war der Zeitpunkt, an dem die Schüler aus der keban ausschieden, ihre Stimme unbrauchbar war, für sie äußerst ungünstig. Die nun völlig uninteressanten Jungstars von gestern konnten sich nach der abgeschirmten keban-Ausbildung in der neuen, fremden Welt nur sehr schwer zurechtfinden und unter den Städten, in deren Sümpfen relativ viele der jungen Schauspieler versanken, besaß Shanghai einen besonders schlechten Ruf. Wenn ein keban-Absolvent durch tägliches Training und der Hilfe älterer Kollegen diese schwierige Zeit glücklich überstanden hatte und seine neue Stimme weiterhin für den Bühnenberuf brauchbar war, konnte er als Assistent in der keban arbeiten, einen Privatlehrer suchen oder in einer Wandertruppe durch die Provinz ziehen, um in irgendeiner der genannten Formen den eigenen Stil zu verbessern und weitere Bühnenroutine zu erlangen. Fast unmöglich war es, sich in Beijing einer der berühmten Schauspielergruppierungen anzuschließen, denn die große Zahl guter Schauspieler und ein beispiellos kritisches Publikum bildeten weitere Hindernisse auf dem Weg zum erhofften großen Geldverdienen.

Die kontinuierliche Entwicklung bzw. Blütezeit des keban-Systems war durch die Ereignisse um den Sturz der Monarchie und in den unruhigen Jahren der Republik nach 1911 unterbrochen worden. So mußte etwa die "Glück und Erfolg"-keban zeitweise sogar alle Schüler nach Hause schicken und sichere Zeiten

**GEMEINSAM FÜR ÖSTERREICH –
SPAREN
UND INVESTIEREN**



BANK FÜR ARBEIT UND WIRTSCHAFT

und eine Besserung der Auftrittslage abwarten. Die Ausschaltung der Warlords und die Einigung des Landes 1927 erlaubten eine Spätblüte des keban-Systems, die sogenannten "neuen" keban entstanden, deren zwei berühmteste, die keban des "Glorreichen Frühlings" (rongchunshe) 1936 von einem der 'Vier Großen Frauendarsteller', Shang Xiaoyun, und die "Vogelsangfrühling"-keban (mingchunshe) 1938 vom bekannten 'Krieger' Li Yongli gegründet wurden.

JINGJU - SCHULEN

In den dreißiger Jahren verstärkte sich die Kritik am Geschäftscharakter der keban-Ausbildung und am Fehlen jeder Art von allgemeinschulischer Bildung. Weiters seien die Ausbildungsmethoden gerade im Hinblick auf das geringe Alter der Schüler menschenunwürdig und die Absolventen würden vollkommen unvorbereitet aus der keban ausgeschieden, sobald sie für die Investoren nutzlos geworden waren. Die Forderung nach einer allgemeinschulischen Bildung wurde laut, um dem Absolventen nach einer abgebrochenen Bühnenkarriere den Start in einen anderen Beruf zu erleichtern.

1930/31 wurde die erste jingju-Schule gegründet, die 'Beiping Zhonghua xipi yinyue xuexiao' (Chinesische Theater- und Musikschule, Beiping). Die Realisierung dieses fortschrittlichen Projektes ist einer Gruppe von Theaterliebhabern und Schauspielern zu verdanken, unter ihnen eine weitere Berühmtheit der 'Vier Großen Frauendarsteller', Cheng Yanqiu. Die Regierung trug die eine Hälfte der Kosten des Schulbetriebes, die andere Hälfte sollte durch Auftritte eingespielt werden. Weitere wesentliche Neuerungen betrafen die Teilung in einen Kunstbereich und einen allgemeinschulischen Bereich - neben den Pflichtfächern Chinesisch, Geschichte und Landeskunde mußte noch eine Fremdsprache nach Wahl gelernt werden - den gemeinsamen Unterricht von Knaben und Mädchen sowie eine Umstrukturierung der Tageseinteilung, nun wurde ein Frühstück ausgegeben, die Schüler/innen hatten nach dem Mittagessen Gelegenheit zu einem Mittagschlaf und wurden weniger in aufreibenden Vorstellungsserien verheizt.

Eine neue Generation von Schauspielern war geschaffen worden, dem nachahmenden Nuschauspieler sollte der verstehenden Künstler zur Seite gestellt werden. In den folgenden Jahrzehnten wurden ähnliche Schulen eingerichtet, die von der ersten jingju-Schule unter anderem das Problem erbten, ob

eine Theaterausbildung, in der die Kunstausbildung zugunsten der allgemeinschulischen Bildung zurückgestellt bzw. mit dieser gleichgestellt wird, den hohen Anforderungen der "Pekingoper" genügen kann. Einige gesellschaftliche, kulturelle Eigenheiten Chinas hatten ein sensibles System von Wechselwirkungen zwischen dem jingju-Musiktheater, seinem Kennerpublikum und den Nachwuchsorganisationen geschaffen. Tanghao und keban hatten den Menschen vergessen und optimale Theaterware geliefert, eine erwachende Zeit führte den Menschen wieder in ein Theater zurück, für das er unbrauchbar geworden war. Die traditionelle "Pekingoper", ihre letzten keban und Schulen zerbrachen in den Wirren des Chinesisch-Japanischen Krieges bis 1945, es blieb die Gefahr einer künstlich wiederbelebten und zugleich erstarrten Museumskunst und die Forderung nach einer Reform bzw. Integration der Künste des Alten Chinas.

Harro von Senger

CHINESISCHE BODENINSTITUTIONEN IM TAIHÖ-VERWALTUNGSKODEX

Niida Noborus Beitrag zur Rekonstruktion der Bodeninstitutionen der Tang-Zeit

(Freiburger Fernöstliche Forschungen, Band 1)

1983. 448 Seiten und 5 Tafeln, broschiert DM 98,-

Seit jeher war in China die gerechte und nutzbringende Verteilung von Grund und Boden ein zentrales Problem. Die vorliegende Forschungsarbeit befaßt sich mit den Bodeninstitutionen der international besonders ausstrahlungskräftigen Tang-Dynastie (618-907). Dazu übersetzt der Autor erstmals die einschlägigen Bodenvorschriften aus dem chinesischen Urtext ins Deutsche. Er begnügt sich indes nicht mit dem aus China stammenden Quellenmaterial, sondern untersucht dieses von einem vergleichenden Ansatz aus mit den aus China rezipierten japanischen Taihō-Bodenvorschriften. Als Grundlage hierfür dient die vom Autor vorgenommene erste deutsche Übersetzung aus dem Japanischen eines einschlägigen Werkes von Niida Noboru (1904-1966), dem "in seiner Generation größten Kenner der chinesischen Geschichte" (Denis Twitchett). In diesem Werk veranschaulicht Niida Noboru eine für ihn typische Methode der philologischen Kleinarbeit bei der Rekonstruktion verschütteter alter in chinesischer Schrift verfaßter Texte.

Eine die Forschungsarbeit abrundende, vom Autor auszugsweise aus dem Japanischen übersetzte Stellungnahme zum Schaffen Niida Noborus aus der Feder des bedeutendsten lebenden japanischen Kenners der asiatischen Institutionengeschichte Shiga Shūzō (geb. 1921) weist auf die Vielschichtigkeit der hier in Frage stehenden Dimension der Sinologie.

Liao Naixiong, z. Zt. Berlin

MODERNE OPER IN CHINA

Oper im eigentlichen Sinne des Wortes ist in China ein relativer Begriff, während das Musiktheater in China schon eine über tausend Jahre alte Geschichte hat. Von alters her war "Gewu" (Gesang und Tanz) eine beliebte Kunstgattung und spielte bei Hofe sowie im Volksleben eine gleich wichtige Rolle. In der Tang-Dynastie (618 - 906) stand das Spiel mit "Gewu" schon in voller Blüte, aber es fehlte noch an einer geschlossenen Geschichte als Handlung. In der Song-Dynastie (960 - 1127) vollzog sich die Entwicklung von "Gewu", Komikspiele, Akrobatik und anderen Darbietungsformen zum Drama mit Handlung mit dem Namen "Zaju" (gemischtes Drama), und es entstand weiters das "echte Xiqu" (Drama und Musik = Musiktheater). Seither entwickelt sich diese Form in China im Zeitraum von einem Jahrtausend auf eigener Bahn, in verschiedener Hinsicht nicht parallel zur Entwicklung des westlichen Dramas und der Oper.

Xiqu, das chinesische Musiktheater, war ganz und gar Volkskunst und ist es bis zu einem gewissen Maße noch heute. Seit der Song-Dynastie war es so beliebt, daß sein Publikum keine Grenze kannte. Die Popularität bildete eine seiner besten Eigenschaften. Obwohl das Musiktheater in gewissem Zeitraum auch bei Hofe gepflegt wurde, blieb es nach wie vor eine Volkskunst. Bis heute gibt es mehr als fünfhundert verschiedene Arten von regionalem Musiktheater - im Dialekt gesungen und gesprochen. Sie spielen im Landesinneren und auf dem Lande eine wichtige Rolle im gesamten kulturellen Leben. Alle Bevölkerungsschichten - alte Bauern, Hirtenknaben und Hausfrauen - gehen gerne ins lokale Musiktheater und können möglicherweise selbst einige Weisen mitsummen. In dieser Hinsicht kann sich keine andere Kunst mit vergleichen.

Die Gattung Oper und deren Begriff wurden erst in unserem Jahrhundert aus dem Westen eingeführt. Im dichten Wald des regionalen Musiktheaters konnte sich das kleine Pflänzchen der importierten Oper natürlich nur im Schatten und dementsprechend langsam entfalten.

Nachdem die westliche Kultur seit der ideo-

logischen Bewegung des "Vierten Mai" 1919 in China in zunehmenden Maße aufgenommen wurde, begann die erste Etappe der Entwicklungsgeschichte der Oper in China. In dieser Etappe gab es sowohl räumliche als auch gradmäßige Grenzen. Die westliche Oper war nur in einigen Großstädten, wie Shanghai und Peking, und nur unter den Gebildeten bekannt. Und die Kenntnisse blieben meist oberflächlich. Dennoch seien hier zwei Opern erwähnt, die in China komponiert wurden. Von den zwanziger Jahren bis in die vierziger Jahre lebte in China ein russischer Komponist - Aaron Avschalomov (1894 - 1965). Er war in Nikolavsk geboren, und von Kindheit an interessierte er sich für die chinesische Musik und die Akrobatik in der Peking-"Oper". Nachdem er 1914 die Musikhochschule Zürich absolviert hatte, kam er nach China und war als Angestellter in Peking und Tientsin tätig. In der Freizeit beschäftigte er sich intensiv mit Komposition. In den 30er Jahren war er vorübergehend Dirigent des Orchesters der Schallplattenfirma Pathé in Shanghai und pflegte geselligen Umgang mit chinesischen Musikern.

Neben einigen sinfonischen Werken hat er auch Opern und Ballette nach chinesischen Stoffen und mit chinesischem Kolorit geschrieben. Seine erste Oper "Guanyin" (chinesische Göttin der Barmherzigkeit, eigentlich Avalokitesvara) wurde im Jahre 1924 in Peking uraufgeführt und im folgenden Jahr auch in Anwesenheit des Komponisten in den USA aufgeführt. 1927 kehrte er nach Peking zurück. In der Mitte der dreißiger Jahre fuhr er wieder nach den USA, um dort chinesische Ballette aufzuführen. Avschalomov ließ sich in Amerika einbürgern. Dann kehrte er wieder nach Shanghai zurück. Hier hat er u. a. auch seine berühmte Oper "Meng Jiang-nü" komponiert, die auf einer schönen Volkssage Chinas basiert. Meng Jiang-nü war ein einfaches Mädchen aus dem Volke, das vor ca. 2000 Jahren lebte. Als der erste Kaiser des vereinten Chinas, Qin-Shihuang, die große Mauer bauen ließ, wurde der Mann von Meng Jiang-nü wie hunderttausende andere gezwungen, Frondienst zu leisten. Nach Vollendung des Mauerbaus wurde er wie die anderen in der großen Mauer lebendig begraben.

Meng Jiang-nü sorgte sich um ihren Mann, sie hatte ihm Winterkleider genäht und war tausende Meilen gegangen, um ihn zu suchen. Als sie endlich die Mauer erreichte, konnte sie ihn nirgends finden. Von ihrem Weinen und Klagen brach ein Teil der Mauer entzwei und es zeigte sich der Leichnam ihres Mannes. Als Protest gegen Tyrannei und Unmenschlich-

keit und zum Beweis ihrer ewigen Treue sprang sie ins Meer. - Diese rührende Volkssage diente vielen chinesischen und ausländischen Kunstwerken, einschließlich Musiktheater und Oper, als Grundlage. Auch die gleichnamige Oper von Aaron Avshalomov bleibt unvergessen, obwohl sie nur in den beiden Jahren von 1945 bis 1946 einige Aufführungen in Shanghai erlebte. Einer davon konnte auch ich, als Dreizehnjähriger, beiwohnen, leider noch zu jung, um genügend von ihrer Ausdruckskraft und ihrem chinesischen Kolorit im Gedächtnis behalten zu können. Tonmaterial oder Partitur dieser Oper ließen sich leider bis heute nicht wieder auffinden. Als Ausländer hatte Aaron Avshalomov, ebenso wie sein Landsmann Alexander Tscherepnin, ein damals berühmter Komponist und Pianist, viel zur Entwicklung der neueren chinesischen Musik beigetragen. Beide versuchten, westliche Tonsatztechnik mit dem chinesischen Musikstil zu verbinden und haben hierbei Pionierarbeit geleistet.

Auf dem Gebiet der Oper steht das Schaffen von Avshalomov natürlich nicht allein da. Auch die Chinesen haben auf diesem Gebiet Vorstöße unternommen. Hier darf die Oper "Das Lied der Erde" von Qian Renkang nicht unerwähnt bleiben. Diese Oper hat die Liebesgeschichte eines jungen Fischers und seines Mädchens und deren gemeinsamen Kampf gegen ihren Herrn und die Seeräuber zum Inhalt. Außergewöhnlich an dieser Oper ist, daß sie sich keines Dialoges bedient - in chinesischen Opern eine große Seltenheit - sondern sich im deklamatorischen Ton, also mit ariosem Rezitativ, präsentiert. Anstelle der Arien nach westlichem Muster werden lebensnahe Lieder in den Vordergrund gestellt, um damit die Figuren aus dem einfachen Volk zu charakterisieren. Der Komponist versuchte an manchen Stellen, die Intonation des chinesischen Volksliedes mit der musikalischen Form und Gattung aus dem Westen zu vereinen; z.B. ein mit "Tempo di Valse" bezeichnetes Duett präsentiert sich stilistisch volksliedhaft, aber rhythmisch als Walzer. Am letzten Tag des Jahres 1940 wurde diese Oper in Shanghai uraufgeführt. Leider sind auch hier Partitur und Klavierauszüge verlorengegangen.

Die Geburt der "Oper der Reissprößlingslieder" kennzeichnet den Beginn der zweiten Etappe der Opernentwicklung in China. Seit Jahrtausenden ist China ein Agrarstaat. Wie in der Bevölkerung überhaupt, spielen die Bauern auch im Krieg, in der Revolution und in der Volksmusik die Hauptrolle. Wenn die

Bauern auf den Feldern arbeiten, singen sie oft aus dem Stegreif. Bei der Ernte oder bei Festen wird auch getanzt. Auf diese Weise entstanden unzählige Volkslieder und -tänze, die über tausend Jahre ihre unverzehrbare Lebenskraft erhalten haben. Die Lieder, die die Bauern und die Bäuerinnen beim Pflanzen der Reissprößlinge singen, waren besonders beliebt und verbreiteten sich schnell und weit. So hat sich der Begriff "Reissprößlingslieder" allmählich erweitert: Fast alle Volksweisen, die bei der Arbeit auf dem Acker entstanden sind, werden "Reissprößlingslieder" genannt. Während des Krieges gegen den japanischen Imperialismus (1937-1945) und während des Befreiungskrieges gegen die Guomindang (1946-1949) wurde in den befreiten Gebieten unter der Führung der kommunistischen Partei eine politische und musikalische Bewegung entfaltet, die sogenannte "Bewegung der Reissprößlingslieder". Das bedeutete: Der Musiker sollte in die breiten Massen gehen und sein Schaffen sollte mit den "Reissprößlingsliedern" verbunden und in ihnen verwurzelt sein. Auf Grund dieser Bewegung wurden nicht nur viele Volkslieder und -tänze gesammelt, sondern auch eine neue Gattung entstand: die "Oper der Reissprößlingslieder". Diese Art von neuer Oper basiert auf bekannten und beliebten Volksweisen und wurde überall gespielt, sogar auf dem Lande unter freiem Himmel. Sie sprachen das Publikum so an, daß viele Lieder aus diesen Opern von den Volksmassen ganz und gar akzeptiert und auf diese Weise wieder zu neuen Volksliedern wurden.

Die berühmteste Oper, die in der Bewegung der Reissprößlingslieder entstanden war, ist "Das weißhaarige Mädchen" (1945). Sie wird als der Meilenstein in der Geschichte der modernen Oper Chinas bezeichnet. Die Handlung der Oper spielt in einem Dorf in Nordchina, wo der alte Bauer Yang Bailao mit seiner Tochter in Armut lebt. Da der arme Bauer dem reichen Grundbesitzer viel Geld schuldet, wurde er gezwungen, zur Tilgung seiner Schuld seine Tochter Xi-er dem Grundbesitzer zu verkaufen. Der Grundbesitzer tat dem Mädchen Gewalt an, und es floh aus seinem Haus und verbarg sich hoch oben in den Bergen. Dort konnte sie sich nur von wild wachsenden Kräutern und den Opfergaben nähren, die man Buddha im Tempel dargebracht hatte. Drei Jahre lang lebte sie auf diese Weise und ihr Haar war ganz weiß geworden, bis das Gebiet endlich von der Volksarmee befreit und das Mädchen mit den weißen Haaren gerettet wurde. - Diese Handlung stammt keineswegs aus dem Bereich der Phantasie, sondern aus dem wirklichen Leben. Seitdem



Anschaulicher und informativer, als es je ein Sachbuch sein könnte: das neue China im Spiegel seiner Karikatur – Schlaglichter auf die politische und alltägliche, immer noch weitgehend unzugängliche Wirklichkeit.

Paperback,
288 Seiten
mit über 400 Abbildungen

Europaverlag

**Sonderpreis für Mitglieder der ÖGCF
öS 180,- statt öS 228,-**



Bestellabschnitt

Ich (wir) bestelle(n):

____ Expl. Bauer, »China lacht« (zum Sonderpreis für Mitglieder der ÖGCF öS 180,-)

Name, Adresse

Datum, Unterschrift

Bitte in Kuvert einsenden an: Europaverlag, Altmannsdorfer Straße 154-156, A-1232 Wien.

diese Oper im April 1945 in Yan 'an uraufgeführt worden war, fand sie Zugang zu den Herzen des Publikums, insbesondere sprach sie die Bauern an. Und nicht nur in den vierziger Jahren, sondern bis heute, denn sie wird ab und zu wieder aufgeführt. Auch ihre Musik ist weit bekannt; viele Lieder aus ihr werden oft in Konzerten aufgeführt sowie im alltäglichen Leben gesungen. Fast jedermann in China kennt sie. Die Volkstümlichkeit und Schönheit ihrer Musik trägt viel zur weiten Verbreitung und allgemeinen Anerkennung dieser Oper bei. - Das wohl bekannteste Lied aus dieser Oper, "Der Nordwind weht", wird von der Titelheldin gesungen. Sie wartet bangen Herzens auf ihren Vater, der sich wegen seiner Schuldenlast vor dem Gutsbesitzer verbergen mußte. Draußen wirbeln die Flocken, und der weite Weg liegt schon in hohem Schnee. Sie weiß nicht, wo der Vater sich versteckt. Aber er hat ihr versprochen, am Vorabend des Mondneujahrs zurückzukehren, um mindestens diesen Abend mit ihr zu Hause zu verbringen. Wie sehnlich wünscht sie sich, dem Vater ein glückliches Neues Jahr wünschen zu können!

Endlich kommt der Vater. Das zweite Lied, "Das rote Garn", ist ein Wechselgesang zwischen Vater und Tochter. Der Vater hat ein Kilogramm Weizenmehl mitgebracht, damit Xi-er ein Neujahrmahl vorbereiten kann. Aber zum größten Entzücken Xi-ers hat ihr der Vater noch ein Ende rotes Garn als Neujahrs Geschenk mitgebracht, damit sie ihr schönes Haar in zwei Zöpfen binden kann. Hoch begeistert fängt Xi-er an zu tanzen, mit dem roten Garn in der Hand, und stimmt in den Gesang ihres Vaters ein. Diesem scheinbar fröhlichen Abend folgt eine tragische Wirklichkeit: Im Morgengrauen wird Xi-er zum Grundbesitzer geschleppt und der alte Vater wird Selbstmord begehen.

Obwohl die Musiksprache dieser Oper ganz einfach ist, bleibt sie immer ausdrucksstark; obwohl sie eigentlich eine Art Singspiel oder Liedoper mit viel Dialog ist, fehlt es ihr nicht an dramatischen und künstlerischen Werten; obwohl sie vor 38 Jahren entstanden ist, geht ihr Einfluß bis heute nicht zurück. Als ein Vorbild für das moderne Opernschaffen in China hat sie viele andere chinesische Opern in den Schatten gestellt.

Früh in den fünfziger Jahren wurden weitere Opern von diesem Typ geschrieben. Einige davon sind auch von hohem Wert, z.B. die antifeudalistische Oper "Die Hochzeit des Xiao Erhei" (1952) und die patriotische

Oper "Liu Hulan" (1954). "Die Hochzeit des Xiao Erhei" kann man nur verstehen, wenn man die alten Sitten und Gebräuche in China kennt. In den vierziger Jahren, in denen diese Oper handelt, spielten die feudalistischen Überreste in China noch eine bedeutende Rolle. Entsprechend den tausendjährigen Sitten und Gebräuchen durften die Jungendlichen den Ehepartner nicht selbst wählen, sondern er wurde durch die Eltern bestimmt. Insbesondere die Mädchen hatten viel darunter zu leiden. Viele Mädchen wurden sogar schon in ganz zartem Alter in eine andere Familie geschickt oder an sie verkauft. Lange Jahre mußten sie hier zunächst als Dienstmädchen arbeiten, bis der Sohn dieser Familie herangewachsen war und sie heiraten konnte.

Diese Unsitte wurde erst nach 1949 verboten, aber auf dem Lande bestand sie sogar noch in den frühen fünfziger Jahren. Dagegen wendet sich die Oper "Die Hochzeit der Xiao Erhei".

Zur Handlung: Xiao Qin verliebte sich in den jungen Bauern und Arbeitshelden Xiao Erhei, aber ihre Eltern waren dagegen. Xiao Qin's geldgierige Mutter wollte sie an eine Art Gauner verheiraten, um dadurch zu einer Summe Geldes zu gelangen; aber auch der Vater von Xiao Erhei wollte eine fügsame, unterwürfige Schwiegertochter kaufen. Dank der Unterstützung durch die neue Regierung konnten die beiden Verliebten aber mit der alten Sitte brechen und sich gegen den Willen ihrer Eltern vermählen.

Als Tonbeispiel aus dieser Oper kann die Auftrittsarie von Xiao Qin dienen. Ihr Xiao Erhei war als neugewählter Arbeitsheld in die Kreisstadt gegangen, um an einer Versammlung der Arbeitshelden teilzunehmen, und Xiao Qin wartete ungeduldig auf seine Rückkehr. Sie konnte weder ruhig sitzen, noch still dastehen, wie es in dieser Arie heißt. Deshalb war sie, um sich abzulenken, an den Fluß zum Wäschewaschen gegangen. Sie sehnte sich nach ihm und war sehr stolz auf ihren Geliebten. In dieser Arie wurde ein neuer Typus von Mädchen charakterisiert. Sie standen an der Schwelle der neuen Zeit und scheuten sich nicht länger, den feudalistischen Sitten und Gebräuchen die Stirn zu bieten. Trotzdem blieben sie noch etwas zaghaft und schüchtern. Der ziemlich lange Sologesang ist sehr lyrisch, was charakteristisch für die chinesischen Arien ist. Während die Musik von dem "Mädchen mit dem weißen Haar" mehr auf dem Volkslied fußt, wird die Musik dieser Oper mehr mit dem Stil des

regionalen Musiktheaters durchsetzt. Im Orchestervorspiel wird das Milieu tonmalereich charakterisiert: Die Frühlingsstimmung mit den zwitschernden Vögeln und dem Rieseln und Plätschern der Bäche wird gut getroffen, und im Inneren des Mädchens sieht es ganz so aus wie in der Natur.

"Liu Hulan" gehört zu einer anderen Kategorie und hat eine wahre Geschichte als Vorwurf. Hier wird wieder ein anderer Typ von Mädchen gestaltet. Liu Hulan hat wirklich gelebt. Sie war ein Bauernmädchen aus der Provinz Shanxi. Während des Befreiungskrieges nahm sie aktiv an der Arbeit für die Front teil. Als der Feind vorrückte und ihr Dorf besetzte, wurde sie verhaftet, gefoltert und zu Tode gequält. Die Sechzehnjährige beugte sich nicht vor dem Feind und ging tapfer in den Tod.

Eines ihrer bekanntesten Lieder in dieser Oper heißt: "Im kalten Winter schneit es in dichten Flocken". Dieses Lied sang sie, als gute Nachrichten vom Sieg der Volksarmee an der Front eintrafen. Am Ende des Liedes stimmen die Massen in ihren Jubel ein.

In den fünfziger Jahren und Anfang der sechziger Jahre entstanden weitere neue Opern, die den Kampf gegen den Feind oder den Revolutionskrieg beinhalten. Davon ragen nur einige durch ihre Musik hervor, wie z.B. die Oper "Die Rote Garde am Honghu-See". Diese Oper wurde im Jahre 1959 komponiert.

Der Honghu-See und seine Umgebung sind sehr schön. Es ist eine reiche Gegend, man kann Getreide pflanzen und ernten. Dennoch führte das Volk dort in den dreißiger Jahren unter der grausamen Unterdrückung der Herrschenden ein armseliges Leben. Viele waren gezwungen zu betteln oder als Bettelsänger auf die Straße zu gehen. Man konnte auch erleben, wie ein kleines Mädchen mit ihrem Großvater beim Festessen eines Reichen Lieder sang, um sich damit etwas Geld zu verdienen. In einer Szene dieser Oper hält die Kleine ein Tellerchen aus Porzellan in der linken Hand, ein Eßstäbchen in der rechten und begleitet so ihren Gesang. In diesem erzählt sie aus ihrer eigenen Erfahrung von dem Leben der Armen.

Als das Leben am Honghu kaum noch zu ertragen war, standen die Armen gegen ihre Bedrucker auf. So wurde die "Rote Garde" organisiert, an der Spitze stand Hanyin, ein tapferes Fischermädchen. Die Rote Garde bestand hauptsächlich aus einheimischen Fischermund Fischerinnen, unter ihnen die Freundin von Hanyin, Qiuju. Im Duett der

beiden Freundinnen: "Die Wellen brechen sich im Honghu-See", wird die schöne Landschaft des Honghu-Sees besungen und ihrer tiefen Heimatliebe Ausdruck gegeben.

Doch diese lyrische Stimmung, dieser himmlische Friede, welche in diesem Duett vorherrschen, konnten nicht lange währen. In einem erbitterten Kampf wurde Hanyin gefangen genommen und zum Tode verurteilt. Allein im Gefängnis, hielt sie vor ihrem Tode eine Rückschau auf ihr vergangenes Leben.

Diese lange Todesarie, wenn man sie so nennen darf, erinnert an das regionale Musiktheater. Die musikalische Stimmung wird fein und kontrastreich fortgesponnen; es wohnt ihr nicht nur Lyrisches, sondern auch Episches inne. An die Stelle von konfliktlos-Liedhaftem tritt ein dramatischer Monolog.

Der blasse Mond schien durch das kleine Fensterloch, und das Geräusch der Wellen des Honghu-Sees drang an ihre Ohren. Auch die vertrauten Stimmen ihrer Freundinnen und Kampfgenossen ertönten in ihrer Vision. "Ohne Tränen, ohne Trauer" war sie schon bereit, den Weg des Todes zu betreten.

Den Tod vor Augen, wird Hanyin von einem Revolutionär gerettet, der illegal in der Armee des Feindes tätig war. Hanyin flieht aus dem Gefängnis und kehrt zur roten Garde zurück. Es kommt zur entscheidenden Schlacht, die wie die Oper mit dem Sieg der roten Garde endet.

Die Kulturrevolution brachte, wie bei anderen Musikgattungen, auch einen Stillstand im Opernschaffen. Die sogenannten "Musteropern", die in der Kulturrevolution entstanden, gehören zur Kategorie der Reformation des traditionellen Musiktheaters; dem Wesen nach sind sie überhaupt keine modernen Opern.

Ob eine neue Etappe in den letzten sechs Jahren nach der Kulturrevolution eingetreten ist, läßt sich erst in der Zukunft sagen. Stillstand wieder in Schwung. Die Gattung der modernen Oper wird wieder gepflegt: Allein im Jahre 1979 wurden insgesamt 16 moderne Opern in Peking aufgeführt, darunter 13 Opern, die neu entstanden sind. Das ist ein neues Phänomen, das auch vor der Kulturrevolution nicht zu beobachten war. Die Spanne des Stofflichen erweitert sich, und auch im musikalischen Stil werden neue Versuche ausgeführt, aus denen man lernen kann. Hier sei die Oper "Huan-niang" erwähnt, die

vor etwa drei Jahren entstanden ist. Stofflich liegt dieser Oper die gleichnamige Gespenstererzählung zugrunde, die der Feder des berühmten Literaten Pu Songling aus der Qing-Dynastie entstammt. Huan-niang ist eine Geistererscheinung. Huan-niang hatte sich in ihrem Leben hoffnungslos in einen Freund verliebt, der wie sie selbst das Qin (eine Art Zither) spielte. Da ihr Freund aber sehr arm war, wurde er von ihren Eltern nicht als Schwiegersohn aufgenommen. So ging Huan-niang freiwillig für ihren Geliebten in den Tod. Nach ihrem Liebestod erblindete ihr Geliebter und wurde Mönch. In der Zurückgezogenheit der Berge gab er nur einigen Begabten Unterricht im Qinspiel. Nach zwanzig Jahren geriet wieder ein junges Paar, auch Qinspieler, das bei dem alten, blinden Mönch studierte, in eine ähnliche Situation: Wegen der Armut des Burschen verboten die Eltern des Mädchens die Heirat. Als das Mädchen Selbstmord begeht, erscheint das Gespenst Huan-niang. Dank ihrem Rat und ihrer überirdischen Macht wird das Mädchen gerettet und kann sich, allen Schwierigkeiten trotzend, mit dem Geliebten vermählen.

Die Musiksprache in dieser Oper beschränkt sich nicht mehr auf das regionale Musiktheater oder das Volkslied. Es wird viel aus der Qinmusik geschöpft, die den bedeutendsten Teil der traditionellen Instrumentalmusik in China bildet. Ein Orchester von traditionellen Instrumenten leitet ein Vorspiel ein, in das der Chor einstimmt.

Auch im Liebesduett spielt das Qin-Spiel eine große Rolle. Die gemeinsame Liebe zur Tonkunst hat ihre Herzen so eng verbunden, daß sie sich nie mehr trennen können. Die Arie "Nie mehr darf sich diese Tragödie wiederholen!" wird von dem schönen Gespenst Huan-niang gesungen: Tiefes Mitleid spricht aus ihrer klnagvollen Mezzosopranstimme. Sie erinnert sich an ihr unerbittliches Schicksal, das jetzt in gleicher Weise auf den beiden Jungen lastet. So faßt sie den Entschluß, die beiden zu retten.

Die Oper "Der ungerechte Gerichtsfall Dou-E" wurde 1957 komponiert, konnte aber nicht zur Aufführung gelangen. 1979 wurde sie dann in Peking uraufgeführt und erhielt einen Preis. Dem Text liegt das gleichnamige Bühnenwerk des berühmten Dramatikers Guan Hanqing aus der Yuan-Dynastie (13.Jh.) zugrunde. Ein Bösewicht hat einer jungen, unschuldigen Witwe Unrecht zugefügt und sie wurde daraufhin zum Tode verurteilt. Vor ihrer Hinrichtung schwor sie drei Eide: Ihr Blut solle nicht auf den Boden fließen,

sondern nur auf das weiße Halstuch spritzen; nach ihrem Tode solle es im Juni schneien und in dieser Gegend solle man drei Jahre lang an Trockenheit leiden. So werde bewiesen, daß sie unschuldig sei und man ihr tatsächlich Unrecht angetan habe. Alle diese drei Eide wurden Wirklichkeit. Ihre Unschuld wurde bewiesen, aber erst, nachdem ihr Vater als der kaiserliche Kommissar in die Heimat zurückgekehrt war, konnte sie rehabilitiert werden. Während sich die Heldin Dou-E allein und einsam an die Tür lehnt und in den Anblick des blassen Mondes versunken ist, erinnert sie sich an ihre vergangenen Jahre: Als Waisenkind und Witwe hatte sie Unerzählbares zu leiden, "wie ein Lamm auf dem Irrweg und wie ein einsames Schiff ohne Steuer auf dem offenen Meer." Und was wartet auf sie in der Zukunft? Obwohl sie derzeit noch nicht voraussehen kann, daß ihr bald bitteres Unrecht widerfährt, fühlt sie sich melancholisch und betrübt. Die Arie der Dou-E entspricht stilistisch ganz dem regionalen Musiktheater.

Aus den oben erwähnten Opern (und den im Vortrag zu Gehör gebrachten Ausschnitten) ist ersichtlich, daß die moderne chinesische Oper tief im Volkslied, dem regionalen Musiktheater und der traditionellen Musik verwurzelt ist. Das ist einerseits zu ihrem Vorteil, kann aber auch nachteilige Folgen haben: Die moderne Oper in China trägt den Stempel nationalen chinesischen Stils. Das hat sie einem breiten Publikum nahegebracht; es fehlt ihr auch nicht an melodischer Schönheit, an lyrischem und epischem Charakter. Aber sie hat ihre Beschränkungen und Grenzen: Die sehr melodiöse Musik in der modernen Oper Chinas repräsentiert mehr lyrischen Ausdruck der singenden Person als Fortschreiten der dramatischen Handlung und ist mehr von statischer und stilisierter Natur als von dynamischer und symphonischer Dramatik. Die Palette der ausdrucksvollen Harmonik und der orchestralen Symphonik wird zumeist bei weitem nicht ausgenützt. In China fehlt es bisher nicht nur an Wissen über die westliche Oper, es mangelt zunächst vor allem an einer richtigen Übersetzung: Das Wort "Oper" wird als "Liedspiel" übersetzt und wird von vielen ebenso verstanden. Dementsprechend werden statt Musikdramen viele "Liedspiele" geschrieben, die zum Teil keine Opern, sondern Schauspiele mit Liedeinlagen sind. Wenn die Opernmusik im Wesentlichen aus Melodienbündeln besteht, wenn sich die Oper im musikalischen Aspekt auf das Liedhafte beschränkt, wird ihr bestimmt an dramatischer Kraft genommen. Viele Probleme harren der Lösung. Im vergangenen Jahr wurde die "Gesell-

schaft für Opernforschung" in China neu gegründet. Hoffentlich wird sie zur Lösung der Probleme beitragen.

Die Gattung Oper ist in China eigentlich eine neue, junge Kunst. Vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus ist es durchaus verständlich, daß sie Zeit zur Reife braucht. Auch im Westen, z.B. in Deutschland, dauerte es lange vom Singspiel zur Oper, zum Musikdrama, dauerte es lange bis zur Entstehung der modernen Oper von allerlei Formen. Die prä-mozart'sche Periode zurückzulegen, war und ist aus historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Gründen gar nicht leicht. Von einem anderen Standpunkt ausgehend und als eine andere Kultur, muß die chinesische Oper ihren eigenen Weg gehen. Aber ihrer künstlerischen Entwicklung liegen zugleich spezifische als auch allgemeine Gesetzmäßigkeiten zugrunde. Aus dem chinesischen Musiktheater kann sie recht viel schöpfen, von den entwicklungsgeschichtlichen Erfahrungen und den künstlerischen Errungenschaften der westlichen Oper hat sie auch viel zu lernen. Auf dem Wege zu unserem Mozart, Weber, Rossini, Glinka, Smetana, Verdi, Wagner und vielen anderen, wenn es sie je geben kann, haben wir Chinesen viel zu tun und noch lange zu warten.

Wang Yao, Peking

TIBETISCHE OPER UND TIBETISCHES VOLKSLIED

Nach einem Vortrag, den Prof. Wang Yao am 17. Mai 1983 vor der ÖGCF gehalten hat

Die tibetische Oper ist durch nationale Eigentümlichkeiten gekennzeichnet. Sie ist eine Art Gesangs- und Tanzdrama, bei dem ein literarischer Inhalt durch Tanz und Musik wiedergegeben wird. Es handelt sich also um ein Gesamtkunstwerk, das sich aus verschiedenen Komponenten zusammensetzt. Diese Kunstform ist über das gesamte Gebiet verbreitet, in dem Angehörige der tibetischen Nationalität leben. Man kann sie also nicht nur in Tibet selbst sehen, sondern auch in den Provinzen Qinghai, Sichuan, Yunnan und Gansu, also überall, wo Gruppen von Tibetern leben. Sie hat ein großes Publikum und wird vom Volk sehr geliebt.

Oper heißt auf tibetisch "Alca lhamo", das bedeutet eigentlich: "Große Feenschwester", und die Schauspieler werden "Lhamowa" genannt, d.h. also Menschen, die Feen darstellen. Um diesen Namen zu erklären, muß man eine tibetische Legende erzählen:

Ende des 14. Jahrhunderts lebte in Hinter-tibet ein geschickter Handwerker namens Thang-stong-rgyal-po, geboren 1385. Er hatte ein mitleidiges Herz und erbarmte sich der Not des Volkes. Da er außerdem sehr fleißig war und viel studierte, war er ein angesehener Lama der Sekte Bkav-rgyud geworden. Er zog durch weite Teile Tibets, sah die vielen schönen Berge und Flüsse und bewunderte die herrliche Landschaft seiner Heimat. Aber das Wasser der Flüsse war sehr reißend, und wenn man übersetzen wollte, dann war das mit den Yaklederbooten nur mit der Strömung möglich und schwierig genug. Oft genug geschah ein Unglück, und Mensch und Vieh kamen ums Leben. Der gläubige Mann schwor angesichts dieser Lage, die Situation des Volkes zu verbessern und über den größten Strom Tibets, den Yarungtsangpo, eine Kettenbrücke zu bauen. - Diesaber war damals alles andere als leicht, und man brauchte, sehr viele Mittel: Eisen, Steine und Holz, und gelernte Arbeiter. Thang-stongrgyal-po sammelte viele Leute gleichen Willens um sich. Besonders tüchtig halfen ihm sieben Schwestern. Um Spenden zu bekommen, führten sie Lieder und Tänze auf. So sammelten sie viel Material, und die Brücke konnte gebaut werden. Man nannte die Schwestern später "Die Feen". Das Dorf im Kreis Sne-gdong, aus dem sie kamen, heißt noch heute Spun-bdun, also "Dorf der sieben Schwestern". Man hält sie für die ersten Schauspieler des tibetischen Tanzdramas, der tibetischen Oper. Und Thang-stong-rgyal-po wird als der Stammvater der tibetischen Oper angesehen.

Aber dies ist nur eine Legende. Demnach hätte es die tibetische Oper schon vor 5-600 Jahren gegeben. In Wirklichkeit ist es eher so, daß sich die tibetische Oper erst zu Anfang der Qing-Dynastie, genauer: zur Zeit des 5. Dalai Lama (1618-1682) auf das heutige Ausmaß entwickelt hat. Darauf weist ein Wandgemälde, das heute noch im Potala-Palast zu sehen ist.

Die Anfänge der Oper aber stammen gewiß aus der Zeit, die die Legende nennt, und Thang-stong-rgyal-po kann als ihr Begründer bezeichnet werden. Höhepunkt der Entwicklung war dann unter dem 5. Dalai Lama. Ihre besondere Art und ihr Inhalt fußen auf dem Leben des Volkes und der Religion. Sowohl vom

Textbuch, als auch von den Tanzbewegungen, Gesangsweisen, den Masken und der Kleidung aus gesehen, basiert die tibetische Oper auf der tibetischen Volkskunst, nämlich den Liedern und Tänzen sowie der besonderen Kunst eines Sprechgesanges. Es werden religiöse Zeremonien, Trauerfeiern, Volksmärchen und die Erzählungen der buddhistischen klassischen Bücher verwendet und dienen als Stoff dieser Opern.

"Vgro-ba-bzang-mo", eigentlich ein Singspiel mit Tanz, wurde durch das Gesangs- und Tanzensemble der Provinz Sichuan nach dem tibetischen Original neu gestaltet. Ich habe die Übersetzung des tibetischen Originalstückes besorgt und dem Ensemble zur Verfügung gestellt. Wie mir das Ensemble in einem Brief mitgeteilt hat, wurde es mit diesem Stück bereits zu einer Aufführung nach Hongkong eingeladen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß es auch ins Ausland, vielleicht nach Europa, kommen wird und Sie noch die Gelegenheit haben werden, es im Original zu sehen und zu hören.

Inhalt dieses Stückes ist die Liebe zwischen Mutter und Sohn. Der Kampf zwischen Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit wird dargestellt. Im Allgemeinen geht es um Liebe und Menschlichkeit und das große Mitleid, Hauptthema vieler tibetischer Opern.

Ähnliche Themen behandeln die Opern "Gzugs-kyi-nyi-ma" und "Chos-rgyal-nor-bzang", deren Hauptthema die Liebe ist. Liebe zwischen Gott und Mensch oder Einsiedler und Menschen aus der normalen Welt.

Ursprünglich wurden diese Opern alle von altindischen Stücken beeinflusst. Die beiden obengenannten Opern ähneln sehr dem altindischen Stück "Sakuntala".

Diese Stücke haben Legenden zum Inhalt. Darüber hinaus gibt es Opern mit historischer Vorlage, die sich mit Persönlichkeiten befassen, die wirklich gelebt haben. Die bekannteste dieser Opern ist "Alca-rgya-bzav" (Prinzessin Wencheng). Diese Oper hat die Geschichte der Verheiratung der Prinzessin Wencheng der Tang-Dynastie mit dem König Sron-btsan-sgam-po von Tibet (damals, also Mitte des 7. Jahrhunderts, Tubo genannt) zum Inhalt. Diese Eheschließung wurde außer in dieser Oper in vielen Liedern, Geschichten, Wandgemälden und in der Bildhauerei behandelt. Jeder kennt sie.

Es gibt noch eine andere Art der Oper, die Geschichten der klassischen Bücher des Bud-

dhismus zum Inhalt haben. Eine solche Oper ist "Dri-med-kun-ldan", die direkt den buddhistischen Lehren, und zwar dem Kapitel "Buddha sagte: Die Geschichte des Prinzen Sudana", entstammt. Hier wird durch die Form der Oper die Lehre des Buddhismus verbreitet. Da diese Geschichte sehr dramatisch ist und sich besonders gut für eine Aufführung eignet, ist sie beim Publikum besonders beliebt.



Äußerster Beliebtheit erfreuen sich aber die Opern, welche in die Gruppe "Gesellschaft und menschliche Gefühle" einzureihen wären. Die Oper, die innerhalb dieser Gruppe den nachhaltigsten Einfluß hatte und bis heute tief beeindruckt, ist "Alca-s nang-sa". Also: das Mädchen S nang-sa. Sie spielt im heutigen Rgyal-rtse (Giangtse). Ein Beamter aus den Bergen hat sich in ein Bürgermädchen verliebt und sie entführt, um sie heiraten zu können. Eine Geschichte von Verfolgung und Tod, die die damaligen Zustände sehr realistisch widerspiegelt. Und obwohl die Oper schon etwa 200 Jahre alt ist, werden noch heute die Zuschauer durch sie sehr berührt. Und nicht nur die Zuschauer, sogar die Schauspieler weinen dabei. Im Theater ist lange Zeit nur Weinen und Seufzen zu hören.

Im Sommer 1979 begleitete ich den früheren deutschen Botschafter Wickert mit Frau und Sohn nach Tibet, wo wir auch eine Aufführung dieser Oper durch tibetische Opernensemble sahen. Auch die deutschen Gäste wa-

ren sehr bewegt, und der Botschafter fragte mich, wieso eigentlich die damaligen Herrscher die Aufführung dieses Stückes erlaubt hätten, das doch so offenkundig einen revolutionären Geist atmete.

Ich habe ihm damals darauf geantwortet, daß dies sicher so sei, und daß die Oper enthüllt, wie die Herrscher damals das Volk unterdrückten. Es könnte tatsächlich geeignet sein, die Zuschauer zum Nachdenken und zur Auflehnung gegen diese mißliche Lage zu bringen. Das kann man an den großen Emotionen der Zuschauer, an ihrem Mitleid für die Akteure, an ihren Tränen erkennen. Zum anderen aber ist dieses Stück in der Religion verhaftet. Es stellt die Endlosigkeit des "Leidensmeeres" dar. Man muß zurückkehren, zurück zu den Ufern, man muß Buddhist werden, um das irdische Leid zu überwinden. In dieser Hinsicht war es andererseits ein Stück, das die Herrschaft in Tibet nicht gefährdete, sondern in Übereinstimmung mit dem Lamaismus war, welcher einen Eckpfeiler der Herrschaft in Tibet bildete. Darum haben die Herrscher



dieses Stück geduldet und es wurde uns bis heute überliefert. Wir können daraus die Situation des damaligen Lebens und sogar Momente des Klassenkampfes erkennen.

Bezüglich des Inhaltes der Stücke kann man zusammenfassend sagen, daß es vier Kategorien der tibetischen Oper gibt:

Opern, die Legenden zum Inhalt haben,
Opern mit historischem Hintergrund,
Opern mit Stoffen aus den klassischen Büchern des Buddhismus und
Gesellschaftsstücke (d.h. Gesellschaft und menschliche Gefühle).

Überliefert sind uns 14 Stücke, wovon 8, die "großen Opern", häufig aufgeführt werden. Diese Opern habe ich ins Chinesische über-



setzt und sie wurden sowohl in Peking als auch in Lhasa je zweimal aufgelegt. Neulich wurden sie weiter ins Englische übersetzt und liegen nun bei meinem verehrten Freund Prof. Steinkellner im Institut für Tibetologie und Buddhismuskunde. Ich hoffe sehr, daß sie nach Prüfung vom Institut für Tibetologie der Universität Wien herausgegeben werden.

Nun etwas zum Tanz in der tibetischen Oper:

Die Tanzbewegungen der tibetischen Oper entstammen den tibetischen Volkstänzen, sind aber weiterentwickelt und verfeinert worden. Das grundlegende Tanzvokabular stimmt aber mit dem des Volkstanzes überein. Die Bewegungen passen sich der Gesangsweise und dem Text an und halten Schritt mit der Entwicklung der Opernhandlung. Im Grunde entstammen sie dem täglichen Leben, sind aber künstlerisch überhöht. Sie drücken das ästhetische Gefühl, den Sinn für Harmonie, die Gesundheit und Kraft der Menschen des Hochlandes aus. Zugleich kann man durch Bewegungen, wie des Grüßens und Anbetens, Spuren der religiösen Zeremonien bemerken.

Man kann diese Bewegungen in sechs Kategorien einteilen:

1. Vdon-dar: Bewegungen von langsam zu



schnell, auch ab und zu von Sprüngen begleitet. Jeder der Schauspieler mußte zu Beginn des Stückes auf diese Weise einmal den Platz umkreisen, um sich dem Publikum vorzustellen. Dies ist zugleich die gewöhnliche Form der Tanzschritte.

2. Phye-gling: jeweils halbe Drehungen nach rechts und nach links. Vorwärtsbewegung im Zickzack. Durch diese Bewegung wird ausgedrückt, daß der Schauspieler zu Fuß geht.
3. Phyang-dpal: Begrüßungsbewegung mit den Händen.
4. Gar-che: Drehungen im vollen Kreis und Vorwärtsbewegung. Dies bedeutet weite Reisen und Überwinden von Schwierigkeiten zu Wasser, Land und Berg.
5. Dal-gtong: langsame Schritte, ohne Instrumentalbegleitung. Symbolisiert Pausen.
6. Spor-chen: Drehungen im großen Kreis mit wechselweise im 60°-Winkel zu Boden bzw. in die Höhe gestreckten Armen um einen Kreis-Mittelpunkt. Dies drückt Kampfgeist und -fähigkeit aus.

Neben diesen sechs Grundbewegungen gibt es noch improvisierte Tanzbewegungen, die die Regeln überschreiten und von den Schauspielern auf der Bühne geschaffen werden, die aber dennoch von den Zuschauern sofort verstanden werden - wie Auf- und Nieder-Bewegungen, welche das Fahren auf den Yaklederbooten versinnbildlichen, oder rüttelnde Bewegungen, die beim Tragen auf Sänften entstehen. Die Bewegungen der Tänze sind voll rhythmischen Gefühls und harmonieren mit den Schlaginstrumenten, vor allem Trommel und Becken. Blasinstrumente kommen nur in religiösen Stücken vor, und Saiteninstrumente gibt es erst im Zuge der heutigen Entwicklungen.

Nun etwas zur Musik, wozu ich etwas einschränkend erklären muß. Wenn man aus dem Fernen Osten nach Wien, in die Stadt der Musik kommt und über Musik reden soll, dann ist man sich bewußt, daß man etwas tut, das die eigenen Kräfte übersteigen muß, und ich bin darum auch nicht wenig beunruhigt. Aber das Thema wurde mir nun einmal gestellt, und ich muß mich zwingen, etwas dazu zu sagen. Ich komme mir dabei vor, als wenn ich zu Engländern über Shakespeare oder zu Franzosen über Balzac sprechen sollte. "Es ist mühsam und macht nicht beliebt".

Die Musik der tibetischen Oper entstammt zweifelsfrei dem Volksliedschaffen. Ein chinesischer Komponist, Luo Nianyi, der im Ensemble der tibetischen Autonomen Region arbeitet, behauptet sogar, daß die Opernmusik der Volksmusik des Gebietes Saskya besonders ähnelt. Diese Behauptung kann ich heute noch nicht bestätigen, obwohl ich die Volkslieder von mehreren Gebieten Tibets gesammelt und auch einige Volksliedsammlungen herausgegeben habe. Aber es fehlt mir die Kenntnis über das Volksliedschaffen früherer Zeiten. Dennoch bin ich sicher, daß es sich bei der Musik der tibetischen Oper im Bezug auf die Volkslieder um eine Art Fleisch-Blut-Beziehung handelt. Deshalb möchte ich ihnen einiges über die tibetischen Volkslieder sagen:

Man kann sie in zwei Kategorien einteilen: Glu und Gzhas.

Die erste Gruppe läßt sich wieder in die Wechselgesänge (meist zwischen Männern und Frauen), sowie in Berglieder und Schäferlieder einteilen. Im Gebiet von Amdo werden sie als "Layi" bezeichnet. Diese Volkslieder werden nur gesungen und nicht von Tanzbewegungen begleitet. Ihre Besonderheit ist eben die Betonung des Gesanges, mit einer klaren Stimme, oft recht hoch und mit langgezogenen Tönen, hoch vor allem, wenn es sich um humorvolle Lieder handelt und tiefer, wenn Trauer auszudrücken ist. Der Tonumfang ist relativ breit.

Die Lieder "Gzhas" sind Tanzlieder. Tanz und Gesang sind hier eine Einheit. Es wird getanzt und gesungen, oder nach einem Gesangsteil wieder getanzt und umgekehrt. Eine laute, fröhliche Singstimme harmoniert mit raschen, weitausholenden Tanzschritten. Dann gibt es wieder deutlich abgesetzte langsame Passagen. Die Lieder vermitteln ein starkes Gefühl von Rhythmus und Reim.

Das im Gebiet von Lhasa verbreitete "Stod-gzhas" ist ein munteres, gefühlvolles Lied, das sich durch meisterhafte Wiedergabe kleiner und kleinster Ereignisse und Beobachtungen des täglichen Lebens auszeichnet. Dies wird unterstrichen durch einen klaren, feinfühligsten Tanzstil.

Das in der Umgebung des südlichen Teils des Berges, das heißt südlich von Lhasa, verbreitete "Spor-gzhas" ist eine Art Kollektivgesang und -tanz des ganzen Dorfes. Man bildet einen Kreis und dreht sich, Hand in Hand, mit starkem Fußtrampeln nach links und rechts im Kreis, bewegt sich auch nach innen und

außen, und dann ändert sich wieder die Formation der Tänzer. Es sind meist sehr fröhliche Lieder, die starke Gefühle und das bunte Leben im Dorf ausdrücken.

Ferner gibt es noch das "Nang-ma", eine Art von Palastgesängen und -tänzen. Die Bewegungen sind besonders elegant und die Stimme sehr gefällig. Gesang und Tanz wechseln sich dabei ab.

Noch etwas zum Aufbau der tibetischen Oper:

Der erste Teil der Oper heißt "Don" oder "Rnong-pa-don". Dieser Teil ist der Auftakt der Aufführung, dabei werden alle Schauspieler dem Publikum vorgestellt. Zugleich bringen sie die Bühne in Ordnung. Dies ist eine Art Zeremonie, die aber einen sehr realistischen Hintergrund hat, da ja früher immer auf einem freien Platz gespielt wurde. Einige Gesänge, Tänze und lustige Kurzprogramme werden aufgeführt, um das Publikum zu unterhalten und auf die kommende Aufführung vorzubereiten.

Der zweite Teil heißt "Gzhung". Das ist der Hauptakt, die eigentliche Aufführung, und sie kann ein oder sogar zwei Tage dauern.

Der dritte Teil wird "Bkra-shis" bezeichnet und ist eine Glückwunschzeremonie - allen, einschließlich den Schauspielern selbst, wird Glück und Gesundheit gewünscht. Dabei werden auch wieder einige Tänze und Gesänge aufgeführt - und Spenden entgegengenommen, um die Unkosten der Aufführung zu bestreiten.

Früher trugen die Schauspieler bei den Aufführungen Masken und verkleideten sich.

Heute werden die Masken nicht mehr verwendet. Dafür gibt es verbesserte Kostüme, die Schauspieler schminken sich. Heute hat man auch eine Kulisse, was ja früher, bei den Aufführungen auf freiem Platz, nicht gut möglich war.

Heute gibt es sowohl in Tibet als auch in den Regionen Chinas, in denen viele Tibeter leben, eine ganze Reihe von professionellen und Amateur-Ensembles der tibetischen Oper.

1980 wurden in Lhasa und 1981 in Vbav-thang (Kulturstadt in Ost-Tibet) große Opernveranstaltungen durchgeführt. -Zig Opernensembles nahmen daran teil. Das waren einzigartige Ereignisse und sie tragen dazu bei, die traditionelle tibetische Oper zu einem neuen Aufschwung zu führen.

Gustav Meng, Wien

CHINESISCHE HEILKRÄUTER, 13. TEIL

ELEPHANTOBUS SCABER L.

Botanik: Es ist ein mehrjähriges, geradegewachsenes Kraut; 30-60 cm hoch, weißlich, rau behaart.

Stengel: hart, rau, wenig verzweigt

Blätter: verkehrt-lanzettförmig, grundständig, 5-15 cm lang, 2-4,5 cm breit, Blattrand ist grobsägt. Die kleineren stengelständigen Blätter haben 5-15 mm lange Stiele.

Blütenstand: körbchenförmig, meistens mit 4 Röhrenblumen

Röhrenblumen: 4 lappig, zweigeschlechtig, hellviolett, 7-9 mm lang, 4-5 Staubgefäße.

Fruchtknoten: unterständig, 1 Karpelle.

Frucht: Schließfrucht, kantig, 4-6 mm lange dornenartige Haare.

Blütezeit: von August bis Dezember

Fruchtzeit: von November bis Februar

Sammelzeit: Spätsommer

Verwendete Teile: ganzes Kraut (mit Wurzeln)

Standorte: Ihre Heimat ist in den südlichen Provinzen Chinas. Verbreitet auf Bergwiesen, in Mulden, auf Waldlichtungen und an Wegen.

Geschmack (wei): bitter (ku), scharf (xin)

Eigenschaft (xing): kalt (han)

Meridianzugehörigkeit (Gui-jing): Lunge, Milz-Pankreas, Leber

Inhaltstoffe: Epifriedelinol, Lupeol, Stigmasterol, Triacontan-1-ol, Dotriacontan-1-ol, Potassium chloride, Lupeolacetate, Deoxyelephantopin, Isodeoxyelephantopin, Luteolin-7-glucoside (in Blüten)

Wirkungen: Blutkühlend, hitzevertreibend, wassertreibend, entgiftend, entzündungshemmend.

Anwendungsbereiche: Nasenblutungen, Gelbsucht, Ödeme, Phlegmone, Beulen, Harnwegsinfektionen, Insektenbiß, Tonsillitis (Mandelentzündung), Bronchitis, Pneumonie, Mundgeschwüre.

Dosierung: Abkochung mit 15 - 25 g trockenem Kraut oder 50 - 100 g frischem Kraut. Aus

entsprechender Menge preßt man den Saft aus und trinkt ihn gleich. Für äußere Anwendung zerhackt man das Kraut.

1. gegen Nasenbluten nimmt man gleiche Mengen Kraut und Schweinsleber - einen Sud herstellen, in kurzen Zeitintervallen (3 - 4 mal) zu sich nehmen.
2. gegen Gelbsucht mit überwiegenden Yang-Symptomen stellt man mit 200 - 300 g frischem Elephantopus und etwas Fleisch eine Suppe her und ißt das Ganze. 4- 5 Tage, täglich 1 mal.
3. gegen Blähung: eine Abkochung aus 100g Kraut; aufgeteilt auf 2 x am Tag trinken.
4. gegen Anurie: Abkochung aus 25 - 50 g Kraut.
5. gegen Harnwegsinfektionen: Abkochung aus 300 g frischem Kraut, ca. 200 g magerem Schweinefleisch, etwas Salz, aufgeteilt auf 4 x am Tag trinken (essen).
6. gegen Tonsillitis: Einen Aufguß aus 10 g Elephantopus in ca. 300 ml siedendem Wasser eine halbe Stunde ziehen lassen. Täglich einmal.
7. gegen Beulen und Phlegmone: Abkochung aus 35 g Kraut oder entsprechender Menge für äußere Anwendung. Bei der äußeren Anwendung gibt man oft Schnaps oder Treber oder Essig und Salz dazu.
8. gegen Insekten- und Schlangenbiß: Einen Umschlag aus zerhacktem Kraut mit etwas Salz.
9. gegen Bronchitis und Pneumonie: Injektionen aus Elephantopus tägl. 2-3 mal, je 2 - 4 ml i.m. Pro Milliliter Injektionsflüssigkeit 3 g Elephantopus. In einem Bericht des Medizin. Institutes der Sunyatsen Universität in Kanton, 1970, über die Therapie gegen Pneumonie, Bronchitis, Infektion der oberen Atemwege mit Elephantopus-Injektionen haben sie bei einem Versuch mit 61 Patienten bei der

Hälfte eine Heilung erreicht und haben keine nennenswerten Nebenwirkungen beobachtet.

10. gegen Mundgeschwüre hat die Zeitschrift "Weisheng jianxun" der Provinz Guangxi berichtet: bei 22 Fällen die einen Sud aus 50g trockenem Kraut, täglich 1 x, zu sich genommen hatten wurde eine Heilung bei 18 Fällen beobachtet. Die Heilungsdauer beträgt 3 Tage. Innerhalb von 3 Monaten kein Rezidiv beobachtet.

Pharmakodynamik: Der Elephantopus scaber hat gegen verschiedene Bakterien bakterio-statische Effekte z.B: Staphylokokken, Bacillus coli, Bacillus pyocyaneus, Bacillus dysenteriae.

Toxizität: Bei 125ofacher Einzeldosis als bei Menschen wurde Elephantopus bei Mäusen in den Bauchraum injiziert und trotzdem hat man keine toxischen Reaktionen bzw. Todesfälle beobachtet.

TROLLIUS CHINENSIS BGE. (1)

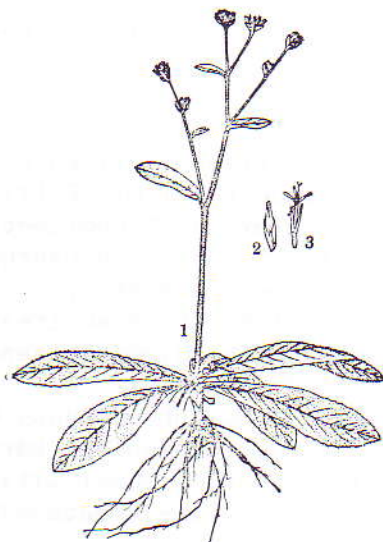
TROLLIUS ASIATICUS L. (2)

Botanik: Der Trollius chinensis ist ein mehr-jähriges Kraut, haarlos, 30-70 cm hoch, unverzweigt.

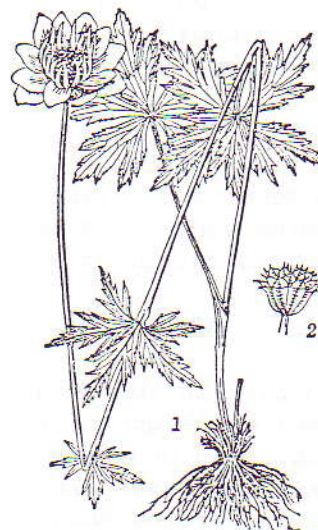
Blätter: Die grundständigen Blätter haben 1-4 Blätter, langgestielt, das Blatt ist handförmig gelappt, 3,8 - 6,8 cm lang, 6,8 - 12,5 cm breit, gesägter Blattrand. Die stengelständigen Blätter sind den grundständigen Blättern ähnlich, nur sind sie kleiner.

Blütenstand: einzelständig oder 2 - 3 Blüten bilden eine Trugdolde.

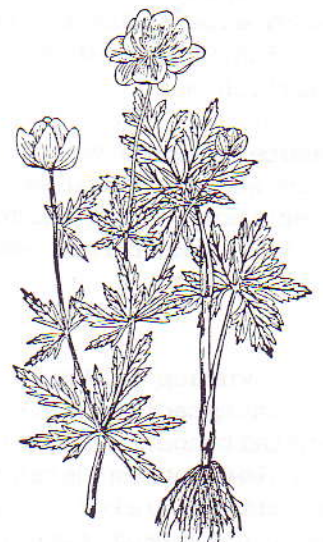
Blumenkelch: 8-15 gelbe verkehrteiförmige Kelche, 1,5 - 2,8 cm lang, 0,7 - 1,6 cm breit



地胆草
1. 植物全形 2. 头状花序 3. 花



金莲花
1. 植物全形 2. 果实



亚洲金莲花

Blüten: viele Blumenblätter, fast gleichlang wie die Blumenkelche, linealisch, viele 0,5 - 11 cm lange Staubgefäße.

Frucht: 1 - 1,2 cm lange Schließfrucht mit gekrümmter langer Spitze.

Blütezeit: Sommer

Sammelzeit: während der vollen Blütezeit im Sommer

Verwendete Teile: Die Blüten

Verarbeitung: im Schatten trocknen

Standorte: kommen auf Bergwiesen der nördlichen Provinzen Chinas vor.

Geschmack (wei): bitter (ku)

Eigenschaft (xing): kalt (han)

Meridianzugehörigkeit (Gui-jing): noch unklar

Inhaltsstoffe: enthält Alkaloide und Flavonoide

Wirkungen: Hitze vertreibend, entgiftend

Anwendungsbereiche: Mandelentzündung, Rachenraumentzündungen, akute Mittelohrentzündung, akute Bindehautentzündung, akute Lymphangitis

Dosierung: Eine Abkochung aus 5-10 g Blüten
Zur äußeren Anwendung entsprechende Menge.

Zubereitung: 1. gegen Mandelentzündung stellt man aus 10 g Trollins, 10 g Commelina Communis L. einen Aufguß her, öfters am Tag langsam trinken.
2. gegen Mittelohrentzündung, Bindehautentzündung, Lymphangitis macht man einen Sud aus 15 g Trollins, 15g weiße Chrysanthemum indicum, 5 g Glycyrrhizanralesensis.

Bemerkungen: Der Trollius asiaticus L. schaut dem Trollius chinensis ähnlich. Die Indikationen sind auch gleich. Die Commelina communis enthält Flavocommelin.

Frucht: rundliche Beeren, ϕ 3 - 4 mm, rot.

Blütezeit: Mai - Juni

Fruchtstand: August - September

Sammelzeit: August - Oktober

Verwendete Teile: Stengel.

Verarbeitung: Die Wurzeln und Blätter entfernen und den Stengel im klaren Wasser 30 bis 60 Minuten einweichen und dann 16 - 24 Stunden in einem wasserdurchlässigen Behälter liegen lassen. Anschließend scheibenförmig schneiden und trocknen.

Standorte: Kommen in tiefen tropischen bis subtropischen Wäldern oder Küstengebieten südlicher Provinzen Chinas vor.

Geschmack (wei): scharf (xin), bitter (ku)

Eigenschaft (xing): minimal warm (wei-wen)

Meridianzugehörigkeit (Gui-jing): Herz, Niere

Inhaltsstoffe: enthält Futoxide, Futoenone, Futoquinol, Futoamide, Beta-Sitosterol, Stigmasterol, Beta-Pinene, Alpha-Pinene, Limonene, Sabinene, Camphene, Isoasarone.

Wirkung: antirheumatisch, meridianregulierend, substrat- und energieregulierend,

Anwendungsbereiche: Rheumatismus, Gelenk-

schmerzen, Muskelkrämpfe, Verstauchungen, Asthma bronchialis, Husten.

Dosierung: 10 - 25 g

Zubereitung: Abkochung, Tinktur (Mazeration)



细叶青藤
1.果枝 2.雄花枝

PIPER KADSURA (CHOISY) OHWI

Botanik: Piper kadsura ist eine Kletterpflanze und hat einen angenehmen Geruch.

Stengel: grau, rundlich, knotig, längsverlaufende Rinne, besitzt auch Wurzeln an den Knoten.

Blätter: wechselständig, 5 - 8,5 cm lang, 2,5 - 4,5 cm breit, eiförmig-gespitzt, ganzrandig, langer Stiel, weiß und flaumig behaart, 5 - 7 Blattnerven

Blütenstand: 2 - 8 cm lange Traube, ϕ 2,5 bis 3 mm, hängend.

Blüten: eingeschlechtig, diözies, schildartiger Blumenkelch, 3 Staubblätter mit je 2 Staubbeuteln, 1 Fruchtblatt, oberständige Fruchtknoten.

CHRONIK DER ÖSTERREICHISCH-CHINESISCHEN BEZIEHUNGEN

19. Juni 1983

Die erste Sommeruniversität über China in Österreich (aber auch ganz Europa) beginnt auf der Frauenalpe in der Steiermark und wird am 21. Juni mit einem vom steirischen Landeshauptmann Dr. Josef Krainer auf Schloß Obermuraue gegebenen Empfang eröffnet. Im Rahmen der zweiten Session, die in Wien stattfindet, werden die Teilnehmer auch von Wissenschaftsminister Dr. Heinz Fischer empfangen.

Das Programm, welches Studenten aus den USA und verschiedenen europäischen Ländern von einer Kombination europäischer, chinesischer und amerikanischer Professoren geboten wird, findet ebenso Anklang wie die Möglichkeit, in der Freizeit an Ausflügen, Exkursionen und folkloristischen Veranstaltungen teilzunehmen.

Die veranstaltenden Institutionen, New York State University und Ludwig Boltzmann Institut für China- und Südostasienforschung, kommen überein, das Programm auch im darauffolgenden Jahr anzubieten.

6. Juli 1983

Die chinesische Nachrichtenagentur Xinhua berichtet über die Begründung von Schwesterschaftsbeziehungen zwischen Linz und Chengdu:

chengdu, linz establish ties of friendship

vienna, july 6 (xinhua) -- ties of friendship between chengdu, capital of china's southwestern province sichuan, and linz, an industrial city of austria on the danube river, was established today.

linz, 185 kilometers west of vienna, is the third largest city in austria.

addressing a ceremony in linz where the protocol on the matter was signed, mayor of linz hillinger said the two cities are thousands of kilometers apart, but they should keep frequent contacts and exchange experience as well as information on the basis of equality and mutual benefit.

he said the people of linz follow with great interest the progress made by the picturesque chengdu city in the modernization development and hope cooperation between the two cities will produce results.

in his speech, mayor of chengdu hu maozhao said the signing of the protocol marked the building of a bridge for friendly contacts between the peoples of the two countries.

he said the exchange and cooperation between the two friendly cities will promote the joint development of two cities in the fields of economy, science, technology, culture and arts.

the delegation of chengdu arrived in linz on july 3 and is scheduled to leave the country on july 12.

24. August 1983

Eine vom Präsidenten des österreichischen Verfassungsgerichtshofes, Univ. Prof. Dr. Erwin Melichar, geleitete und von Univ. Doz. Dr. Gerd Kaminski fachlich betreute Gruppe von hochrangigen österreichischen Juristen fliegt im Rahmen einer von der ÖGCF veranstalteten Fachreise nach China und hat dort in Peking, aber auch in den chinesischen Provinzen, Gelegenheit zu einem regen Gedankenaustausch (siehe auch den von Dr. Kaminski verfaßten Artikel im Hauptteil dieser Nummer) mit chinesischen Juristen aus dem Bereich der Legislative, der Forschung und der Rechtsanwaltsvereinigung.

Ein vom österreichischen Botschafter Dr. Wolfgang Wolte gegebener Empfang führt die österreichischen Juristen, am Ende ihres Aufenthaltes in Peking, in österreichischer Atmosphäre, nochmals mit den juristischen Gesprächspartnern in der chinesischen Hauptstadt zusammen.

In Hongkong ermöglicht der österreichische Generalkonsul Eduard Adler interessante abschließende Diskussionen mit Vertretern der Chinese University of Hongkong.

27. August 1983

Xinhua berichtet über die Tournee des Veldener Doppelsextetts:

austrian musicians premiere in beijing

beijing, august 26 (xinhua) -- the velden double sextet and the klagenfurter folk music orchestra from austria made their china debut before an audience of more than 1,000 at the people's theater here this evening.

dressed in national costumes, 12 singers presented folk songs of austria and its neighboring countries yugoslavia, switzerland and italy. their double sextets, quartets and solos won warm applause.

the musicians also performed folk melodies and dances.

velden and klagenfurter are two australian cities connected by the picturesque velden lake.

the concert was climaxed by the last three scheduled songs composed by world-famous australian musicians mozart, schubert, strauss. clapping hands rhythmically, the beijing music lovers brought back an encore of their favorite "the blue danube."

in return for the enthusiasm of the audience, the musicians ended the concert with a chinese folk song, which they had just learned upon arrival in beijing yesterday.

zhao feng, vice-chairman of the chinese musicians' society, told chinese and australian reporters that the chinese musicians have learned a lot from the three australian composers.

"the concert tonight enables us to see clearly that the masters drew their inspiration from the music of the people," said zhao, also honorary president of the central music conservatory.

the australian musicians will give two more concerts in beijing and then perform in xi'an and lanzhou.

28. August 1983

Eine vom ehemaligen stv. UNO-Generalsekretär Tang Mingzhao geleitete Delegation der Association for the International Understanding of China, welcher auch die stv. Generalsekretärin Frau Wang Wu'an angehört, trifft auf Einladung des Austrian Committee for the International Understanding of China zu einem zweiwöchigen Aufenthalt in Österreich ein.

Die hohen Gäste werden unter anderem von Bundeskanzler Dr. Sinowatz, Wissenschaftsminister Dr. Fischer, Bundesparteiobermann Dr. Mock, Präsident Dr. Melichar zu längeren Gesprächen empfangen.

Die Delegation besucht außer Wien die Bundesländer Niederösterreich, Oberösterreich, Salzburg, Steiermark und Burgenland. Der chinesische Botschafter Wang Shu gibt anlässlich des Besuches der Delegation einen Empfang, an dem viele Persönlichkeiten des österreichischen Kulturlebens teilnehmen.

17. Oktober 1983

Ein bis 20. Oktober anberaumter Weltkongreß für wissenschaftliche Akupunktur, den die Österreichische Gesellschaft für Akupunktur und Auriculotherapie, die Internationale Gesellschaft zu Erforschung der Grenzgebiete der Medizin und das Ludwig Boltzmann Institut für Akupunktur gemeinsam veranstalten, beginnt in Wien.

Unter den aus 20 Ländern kommenden 500 Teilnehmern befinden sich auch 6 hochrangige Spezialisten aus der VR China, darunter auch der Präsident der Chinesischen Gesellschaft für Akupunktur, Prof. Wang Xuetai.

I H R W E I H N A C H T S G E S C H E N K ?

das reich bebilderte Werk von Kaminski/Unterrieder
 "VON ÖSTERREICHERN UND CHINESEN"

zum Vorzugspreis von S. 690,- (statt S. 920,-)

und der soeben erschienene Bildband von Gerd Kaminski
 "CHINA GEMALT - CHINESISCHE ZEITGESCHICHTE
 IN BILDERN FRIEDRICH SCHIFFS"

zum Vorzugspreis von S. 285,- (statt S. 375,-)

auf Wunsch mit persönlicher Widmung
 der Autoren

BESTELLUNGEN AN: ÖGCF, 1080 WIEN, WICKENBURGGASSE 4, Telefon: 43 97 93

AKTION
 DER
 ÖGCF
 MIT DEM
 EUROPA-
 VERLAG
 FÜR DIE
 FREUNDE
 DER
 ÖGCF

SWAROVSKI

**Eine Unternehmensgruppe
Drei Industrieunternehmen
Viele Produktionssparten
Alles Qualitätserzeugnisse**

SWAROVSKI



D. Swarovski & Co.,
A-6112 Wattens-Tirol
Postfach 15

Schmucksteine und
-perlen aus Glas
Imitationsperlen
Echte und synthetische
Schmucksteine
Strass-Lusterbehang
Besatzartikel mit Glas-
schmucksteinen

»Swareflex«-Reflektoren
für Leittpfosten, Leit-
schienen und Markierun-
gen
Reflektierende Gürtel und
Armbänder für Personen-
schutz
Wildwarnreflektoren
Geschenk-, Souvenir-
und Werbeartikel aus
Hochbleikristall
Technische Glasartikel

SWAROVSKI
OPTIK



Swarovski Optik K.G.
Absam
A-6060 Hall in Tirol

HABICHT-Feldstecher
HABICHT-Zielfernrohre
HABICHT-Ausziehfern-
rohre
ACRAL-Brillengläser
Optische Spezialgeräte

TYROLIT

Tyrolit Schleifmittelwerke
Swarovski K.G.
A-6130 Schwaz-Tirol

Schleifwerkzeuge in
Korund und
Siliciumkarbid

Schleifwerkzeuge in
Diamant und CBN

Elastic-Schleifwerkzeuge

Neue China-Reisen der ÖGCF

Dank der guten Beziehungen, welche die österreichisch-chinesische Gesellschaft mit dem Staatlichen Chinesischen Reisebüro seit vielen Jahren unterhält, wurde für 1984 die Ankündigung von aufregenden Reisen in Gebiete möglich, welche bis dahin dem Tourismus nicht erschlossen waren – zum Wasserfest der Dai im subtropischen Xishuangbanna, zu den malerischen Wasserfällen und ethnologisch interessanten Minoritäten der neu geöffneten Provinz Guizhou oder zum sagenumwitterten Kloster Kumbum. Neben der Reise „China neu entdeckt“ (7. April–3. Mai 1984) und der „Klösterreise“ (gemeinsam mit Prior Angerer von Stift Geras, 29. August–22. September 1984), welche in Neuland führen, offeriert die Gesellschaft in bewährter Zusammenarbeit mit dem Niederösterreichischen Landesreisebüro „Perlen des China-Tourismus“ (4.–28. Juli 1984), wobei die schönsten und malerischsten Gegenden Chinas in einer Reise vereint werden, eine Studienreise für Ärzte und medizinisch Interessierte unter Leitung des vom Fernsehen her bekannten Akupunkturspezialisten Dr. Alexander Meng (1.–20. August 1984) und eine Tibet-Reise.

ANFRAGEN an die ÖGCF

**1080 Wien, Wickenburggasse 4
Telefon: 43 97 93**