

Inhalt

Danksagung	IX
Vorwort.....	1
I. Semiotische Beziehungen zwischen dem sprachlichen Registerwechsel und dem Traummotiv im Yuan-Drama	19
1.1 Der sprachliche Registerwechsel im Yuan-Drama als Objekt der Untersuchung in der Literaturforschung.....	19
1.2 Semiotische Funktionen des prosaischen und gesungenen Ausdrucks.....	24
1.3 Das <i>sakrale</i> und das <i>profane</i> Wissen aus der Perspektive des Registerwechsels.	36
1.3.1 Der semiotische Wert des Registerwechsels in den Dramen mit daoistischer Thematik	37
1.3.2 Der semiotische Wert des Registerwechsels in Dramen mit buddhistischer und konfuzianischer Thematik	47
II. Das Traummotiv und literarische Allusionen im semiotischen System des Yuan-Dramas	54
2.1 Die konzeptuelle Erweiterung des dramatischen Sujets durch literarische Allusionen	54
2.2 Literarische Allusionen und Zitate aus rezeptionsästhetischer Sicht.....	83
2.2.1 Allusionen und Zitate im Lichte des Gelehrsamkeitstopos	88
2.2.2 Poetische Werke aus literarischer Tradition als Versatzstücke großer Form	113
III. Das Komische als textuelles Problem	133
Schlußwort.....	176
Quellen - und Literaturverzeichnis	183
Register	211

Vorwort

Elemente der theatralischen Ästhetik der Gattung *Yuan Zaju* 元雜劇 oder *Yuan-Drama* bilden ein komplexes System, dessen Struktur nach der Terminologie von JURIJ LOTMAN¹ den Normen der *Identitätsästhetik* entspricht. Bei seiner Analyse literarischer Texte schilderte JURIJ LOTMAN eine Differenzierung der Texte nach dem Charakter der Beziehungen, die zwischen dem Text und seinem Empfänger (Leser, Zuhörer, Zuschauer) bestehen. Solche Differenzierung brachte zwei grundverschiedene Texttypen hervor: den Texten im System der *Identitätsästhetik* wurden Texte gegenübergestellt, die JURIJ LOTMAN als Träger einer *Oppositionsästhetik* bezeichnete.

Zur ersten Gruppe gehören solche Texte, deren wirkliche Struktur mit dem Rezeptionscode im Bewußtsein der Textempfänger *identisch* ist. Alle Elemente dieser Struktur erhalten den Charakter einer literarischen Norm, deren Verwirklichung im Text den Erwartungen der Textempfänger entsprechen soll. Zu diesem Typus rechnete Jurij LOTMAN unter anderem die Folklore von allen Völkern der Welt, die mittelalterliche Kunst, die Kunst der *Commedia dell'arte* und den Klassizismus.² Die Beziehungen zwischen der Textstruktur und dem Empfängercode werden wie folgt geschildert: „Für alle Ebenen der literarischen Konstruktion ist der Empfänger nicht nur mit einer Auswahl von Möglichkeiten, sondern auch mit der ihr gegenübergestellten Auswahl von „Unmöglichkeiten“ ihrer Ausführung ausgerüstet. Die Zerstörung der vom Empfänger erwarteten Struktur, die entstehen würde, wenn sich der Autor für eine aus der Sicht dieses gemeinsamen Codes *unmögliche* Situation entscheiden sollte, würde eine Vorstellung von geringer Qualität des Textes, von Unwissenheit und sogar Sündhaftigkeit des Autors hervorrufen.“³

Die Ästhetik der strukturellen Beziehungen zwischen dem Textcode und dem Code des Empfängers, die JURIJ LOTMAN als *Oppositionsästhetik* bezeichnete, umfaßt dagegen solche Texte, deren Struktur dem Empfänger im Voraus nicht bekannt ist. Der Aufbau des Textes entspricht in diesem Fall dem Prinzip der glaubhaften Darstellung der Realität. Der Empfänger ist dabei in die Situation einer literarischen Reproduktion der Wirklichkeit einbezogen und seine Forderungen an den literarischen Text hängen mit der Vorstellung über eine Gleichheit zwischen der Realität im Text und der Realität außerhalb der Textstruktur zusammen. Zu diesem Typus rechnete LOTMAN die Kunst des Realismus, deren Anfänge im Zeitalter der Aufklärung, der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts liegen.

Die von JURIJ LOTMAN ausgearbeitete Theorie rief eine Reihe von Untersuchungen auf dem Gebiet der Theaterforschung ins Leben, von denen sich einige mit Problemen der Theaterästhetik im Fernen Osten auseinandersetzen. Zu den Untersuchungen allgemeinen

1 JURIJ LOTMAN [1922-1993] entwickelte ein strukturalistisch begründetes Semiotiksystem der literarischen Texte. Die Darstellung seiner Theorie in der vorliegenden Arbeit beruht auf seiner Monographie *Die Struktur literarischer Texte* aus dem Jahr 1970.

2 *Die Struktur literarischer Texte*, S. 349.

3 *Die Struktur literarischer Texte*, S. 349.

Charakters gehört ERIKA FISCHER-LICHTE Monographie *Semiotik des Theaters*. Die Autorin bezeichnete die *Identitätsästhetik* in Anwendung auf die Theaterkunst mit dem Begriff *nicht illusionistisches Theater*⁴; vom Theater dagegen, dessen Textstruktur nach den Normen der *Oppositionsästhetik* entsteht, spricht sie als von einem *illusionistischen Theater*⁵. In ihrer Untersuchung fungiert die auf der Theaterbühne hervorgebrachte *Illusion* (oder ihre Abwesenheit) als ein gemeinsamer Nenner für die Theaterkommunikation. Im Bereich des *illusionistischen Theaters* ist die Produktion solches Illusionseffekts insofern notwendig, als der Zuschauer über das Bühnengeschehen nach dem Kriterium der Glaubhaftigkeit urteilt (was zum Beispiel im europäischen Theater des Realismus der Fall war). Dagegen ist die Illusion *nicht notwendig*, wenn die Wirklichkeit auf der Bühne gemäß einem im voraus vereinbarten konventionellen Code der dramatischen Textstruktur dargestellt wird. Als Beispiele dieser Theaterästhetik führt die Autorin die Peking-Oper, das Nō-Theater, die italienische Oper und das klassische Ballett an.

BHARAT GUPT bietet in seiner Monographie *Dramatic Concepts Greek & Indian* eine Untersuchung derselben Problematik am Material der Theaterästhetik in Indien und Griechenland. Als gemeinsames Element der Theaterkunst in diesen zwei Kulturräumen sieht der Forscher den semiotischen Charakter der Textstruktur, wobei die Wirklichkeit auf der Bühne nicht reproduziert, sondern aufs neue *geboren* wird: „While examining the concepts of mimesis and anukarana we have seen that what was required was not a representation of the material characteristics of things, but of their inner nature. While recreating, the object was totally transformed into a new reality. [...] Similarly, mask, costume, gesture and gait were given a traditionalized form that transformed the natural characteristics and situations into a semiotized reality.“⁶ Den Unterschied in der späteren Entwicklung der beiden theatralischen Systeme sieht der Forscher darin, daß das altgriechische Theater (und später das europäische Theater allgemein) mit der Zeit den Charakter eines *semiotischen Geschehens* verlor, was auf die Verstärkung eines lexikalischen (oder *Wort-zentrischen*) Elements zurückzuführen ist: „It is argued here that the Greek system of poetics, of which drama was one part, began semiotically but in its later European application tapered into the lexical.“⁷ Nachdem der dramatische Code seine Existenz nach dem Prinzip der *wiedergeborenen Realität* beendet hatte, existierte er weiter als *word-centered performance text*⁸, was innerhalb der Theaterästhetik zur Entwicklung solcher Gattungen (Tragödie, Komödie etc.) führte, die der Forscher als *lexikalische Strukturen* bezeichnet. Dabei geht es um ein dramatisches Gefüge, das seinen Sinn nicht suggestiv-semiotisch durch eine Reihe von Zeichen, sondern als Gesamtheit der wörtlichen Aussage in einem *logischen* Verlauf hervorbringt. Ein Resultat dieser Entwicklung des Theaters vom *semiotischen Geschehen* zum *Wortzentrismus* sieht BHARAT GUPT in der Desemiotisierung der Theatergesten sowie in Auflösung der „synthetischen Einheit der klassischen Theatertechnik“⁹.

4 ERIKA FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters*, Bd. 1, S. 192.

5 ERIKA FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters*, Bd.1, S. 192-193.

6 BHARAT GUPT, *Dramatic Concepts Greek & Indian. A Study of the Poetics and the Nāṭyaśāstra*, S. 234.

7 Ebenda, S. 7.

8 Ebenda, S. 8.

9 Ebenda S. 8.

Als wesentlicher Beitrag zur Forschung des fernöstlichen Theaters aus semiotischer Perspektive kann die Arbeit von LEONARD PRONKO *Theater East and West* angesehen werden. Wenn BHARAT GUPT den wesentlichen Unterschied zwischen der altgriechischen (europäischen) und indischen Theaterästhetik im Bereich der Mimesis sieht, beobachtet LEONARD PRONKO eine ähnliche Situation im Vergleich des westlichen und fernöstlichen Theaters: „Working with images – that is to say, with a purely theatrical poetry which exists in space and time rather than in any abstract sense on the printed page- the Oriental theater can appeal, in different ways and in varying degrees, to that part of the human makeup which is refractory to intellectual and conscious stimulation.“¹⁰ Einer der zentralen Begriffe, die L. PRONKO in seiner Untersuchung von fernöstlichen Theaterformen, wie dem Kabuki, dem Yuan- und Nō-Theater, verwendet, ist *Stilisierung*, eine mimetische Form der dramatischen Kunst, die er als allgemeines Merkmal der orientalischen Theaterästhetik bezeichnet. Die Definition dieses Begriffs wird in seiner Arbeit zusammen mit einer kritischen Auffassung der *realistischen Darstellung* vorgelegt: „Stylization does not mean divorced from reality, but simply approaching reality through a different perspective, choosing what is most significant, meaningful, pleasing, or dramatically effective.“¹¹ Der Begriff *Stilisierung* findet hiermit eine semiotische Begründung: Die Rezeption der im dramatischen Werk stilisierten Wirklichkeit setzt voraus, daß die theatralischen Zeichen in ihrer Gesamtheit einen Code ergeben, dessen Struktur dem Zuschauer (als Textempfänger) im einzelnen bekannt ist.

Bei Anwendung dieses Begriffs auf das Yuan-Drama könnten zwei wichtige Aspekte der theatralischen Ästhetik geklärt werden. Erstens wäre es dadurch möglich, die Mimesis innerhalb eines *semiotischen Geschehens* als ein strukturell von der *außertheatralischen Wirklichkeit* unabhängiges ästhetisches Phänomen zu betrachten. Zweitens würde eine Analyse des Bühnengeschehens als *stilisierte Darstellung* eine Untersuchung des gattungsspezifischen Codes als Textstruktur erfordern: die einzelnen Probleme der Form (Eigenschaften der Prosodie, die Komposition, der sprachliche Registerwechsel etc.) wären innerhalb solcher Analyse erst dann begründet, wenn sie Bezug auf die narrative Ebene des Textes (Motive, Themen, Stoffe) nehmen würden.

Die Untersuchung der charakteristischen Züge der Mimesis im chinesischen Drama hat eine lange Tradition. 1937 erschien in Shanghai eine Studie von CECILIA S. L. ZUNG unter dem Titel *Secrets of the Chinese Drama*, in der eine detaillierte Darstellung der Gestik- und Requisitenverwendung als theatralische Zeichen dargelegt wird. Die Autorin erläutert das Bühnengeschehen als eine semiotische Komposition, deren Sinn einem nicht eingeweihten Zuschauer verhüllt bleiben würde. Bei ihrer Analyse bezeichnet sie das mimetische (gestische) Prinzip, wonach sich das Bühnengeschehen gestaltet, wie folgt: „It is the main purpose of the Chinese drama that the actor should produce an artistic effect rather than be true to life. For it is the ideal, not the real, that is intended to be emphasized. The aim is to present the show as artistically as possible without heeding whether or not the details are true to life.“¹² Mit dem Begriff *ideal* bezeichnet hier die Autorin die Natur der textuellen Beziehungen zwischen der wirklichen Struktur im Text und der im Bewußtsein der

10 L. PRONKO, *Theater East and West* S. 2.

11 Ebenda, S. 188.

12 CECILIA S. L. ZUNG, *Secrets of the Chinese Drama*, S. 66.

Textempfänger *gespeicherten* Erwartungsstruktur. Das Vermögen, den Sinn einer Struktur in ihrer konkreten Verwendung auf der Bühne zu *entziffern*, setzt eine Kunstfertigkeit des Zuschauers voraus, jede Bewegung des Schauspielers als Zeichen zu sehen und die Bedeutung jedes Zeichens zu erkennen. Das *semiotische Geschehen* gestaltet sich also nach den Normen einer künstlerischen Konvention, die nicht dazu berufen ist, das *reale* Leben auf der Bühne abzubilden. Auf diese grundlegende Eigenschaft des klassischen chinesischen Theaters verweist auch JOSEPHINE HUANG HUNG in ihrer Arbeit *Classical Chinese Plays*: „Disregarding historical accuracy, time, and place in their costumes, the actors do not copy life as in Western drama, but portray human emotion in an artificial mosaic of music, dance and song. The theatergoers are usually completely familiar with the plots, finding enjoyment in the individual interpretations of famous actors.“¹³ In beiden angeführten Arbeiten werden Eigenschaften aufgezählt, die es erlauben, die dramatischen Texte des *Yuan-Dramas* und der dramatischen Gattungen, die sich mit der Zeit in China entwickelten, in ihrer Angehörigkeit zu dem Bereich der *Identitätsästhetik* zu analysieren.

Die Betrachtung des klassischen chinesischen Theaters aus semiotischer Perspektive erfordert eine kritische Einstellung zu der Bezeichnung des Theaters als *realistisch*, die in der westlichen Literaturforschung in Bezug auf das Yuan-Drama häufig verwendet wird. Ein Beispiel dafür bietet ERNST WOLFFS Artikel *Law Court Scenes in the Yüan Dramas*: der Forscher führt eine Reihe von thematisch verwandten dramatischen Texten an, in denen das literarische Motiv eines Verbrechens und der wiederhergestellten Gerechtigkeit in Verbindung mit konfuzianischer Weltanschauung behandelt wird. Die Analyse erfolgt ausschließlich auf der Ebene des narrativen Elements und nimmt als Ausgangspunkt folgende These: „Because of their realistic reflection of life among the people, the Yüan dramas have at times been probed for information on social conditions of the period. The present short study would like to focus similarly on one social institution, namely the courts of law, as depicted in several of the Yüan dramas.“¹⁴ Die Schlußfolgerung, die auf einer Untersuchung des dramatischen Konflikts basiert, lautet: „The ills of society were merely the unavoidable background to a realistic presentation of human drama and tragedy of those days.“¹⁵ Das gleiche Argument zur Bezeichnung des Yuan-Dramas als *realistisch* wird von LIU WU-CHI in der *Introduction to Chinese Literature* herangezogen: „Taken as a whole, the Yüan drama is a realistic one that gives us a clear perspective of the vast panorama of Chinese life. [...] To be sure, some of the plays are legendary and historical while others are fantastic and romantic. But whatever they are, they reflect the time and society in which the dramatists found themselves.“¹⁶

Eine andere Begründung für die Verwendung der Bezeichnung *realistisch* findet man in der Analyse des Textes in Bezug auf eines seiner Formelemente: „Prose is the chief instrument for the creation of realistic effects in the dramatic form, and the skill of the play-

13 JOSEPHINE HUANG HUNG, *Classical Chinese Plays*, S. 2.

14 ERNST WOLFF, *Law Court Scenes in the Yüan Dramas*; in: *Monumenta Serica* 29 (1970-1971), S. 193-194.

15 Ebenda, S. 205.

16 LIU WU-CHI, *An Introduction to Chinese Literature*, S. 183.

wrights can be seen in the vitality with which they represent the spoken language of the time.“¹⁷

Die Bezeichnungen *realistischer Effekt* und *realistisches Spiegelbild* erscheinen in den oben angeführten Untersuchungen meistens dann, wenn Form und Inhalt eines dramatischen Textes als getrennte Bestandteile eines ästhetischen Systems behandelt werden. Da sich aber der Begriff *realistisch* ursprünglich auf den Bereich der Mimesis bezieht und eine Bezeichnung dafür geben soll, wie der Sinn des gesamten dramatischen Geschehens produziert wird, ruft seine Verwendung in den Untersuchungen, in denen die Semiotik des Textes nicht direkt oder indirekt behandelt wird, einen Widerspruch hervor: wenn man Beziehungen zwischen dem *semiotischen Geschehen* und der Wirklichkeit, die außer des Bühnenraums liegt, als *Spiegelbild* bezeichnet, entsteht dieses *Spiegelbild* aus dem Textcode, der als künstlerisch konstruiertes System einen wirklichkeitsfremden Charakter besitzt. Deswegen betonen die Forscher, die das Yuan-Drama aus semiotischer Perspektive untersuchen, seinen *idealen*¹⁸ *artifiziell*¹⁹ - synthetischen Charakter.

Es stellt sich die Frage, wie sich die Elemente der Form und des Inhalts, die in der westlichen Literaturforschung als *realistisch* aufgefaßt werden, zu dem Bühnengeschehen als Zeichensystem verhalten und welche Elemente im System der dramatischen Ästhetik des *Yuan-Dramas* sich als *Zeichen* verstehen lassen. RICHARD SCHECHNER bietet die folgende Schilderung des semiotischen Aspekts in der chinesischen Theaterästhetik, der von den westlichen Darstellungsformen grundverschieden ist: „The „-ju“ forms demand a sophisticated audience, able to read the symbolic languages of the stage. For unlike the representational forms in the West- or even the Elizabethan theater where a great deal of information about time, place, and situation is contained in the dialogue - the Chinese theaters depend on a fully semiotized stage, where flags represent whole armies, where a circular movement around the stage indicates a long journey, where a single table and chair can be anything from an inn to a royal palace.“²⁰ Die Charakterisierung der Theatersemiotik wird hier auf die Verwendung der Gestik und Requisiten eingeschränkt. Ein sehr wichtiger Punkt in R. SCHECHNERS Auffassung der Theaterästhetik betrifft erstens die von ihm erwähnte Kapazität der Zeichen, das Bühnengeschehen in seinen zeitlichen und räumlichen Dimensionen zu organisieren, und zweitens die Gegenüberstellung dieser *semiotischen* Darstellungsweise einer anderen Darstellungsform, die vornehmlich das *lexikalische* Element (den Dialog im westlichen Theater) verwendet.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist ein Versuch, den Prozeß der semiotischen *Sinnerzeugung* im Yuan-Drama am Beispiel einiger Formelemente (des sprachlichen Registerwechsels von Prosa und Gesang, der literarischen Allusionen und Zitate, des Wechsels der *baihua* und *wenyan*-Stile) und des literarischen Motivs als Inhaltselement in ihrer gegenseitigen Bezogenheit zu beleuchten. Dabei soll geklärt werden, inwiefern sich die zeichenspezifische Theaterästhetik auf solche Elemente auswirkt, die außerhalb der Gestik- und Requisitenverwendung liegen und trotzdem als wichtige Bestandteile der semiotischen

17 SHIH CHUNG-WEN, *The Golden Age of Chinese Drama: Yüan Tsa-chü*, S. 11.

18 CECILIA S. L. ZUNG, S. 62.

19 JOSEPHINE HUANG HUNG, S. 2.

20 *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, S. 11-12.

Struktur angesehen werden dürfen, die den gemeinsamen Code des Dramas als *identitätsästhetischen Textes* bilden.

Als inhaltliches Element wird hier das Traummotiv herangezogen.²¹ Die Auswahl eines Motivs als narrativer Einheit hängt damit zusammen, daß ein literarisches Motiv verglichen mit Literaturstoffen oder Literaturthemen viel größere Entfaltungsmöglichkeiten für die Handlung aufweist. Diese Eigenschaft des literarischen Motivs kann mit seiner vielfältigen Funktionalität im Text in Verbindung gebracht werden: in verschiedenen Texten kann das gleiche Motiv als Hauptmotiv, als Nebenmotiv oder als ornamentaler Zug auftreten. So trifft man zum Beispiel das Traummotiv im *Traum bei gelber Hirse* (*Huang liang meng*) 黃梁夢 als Hauptmotiv, im Drama *Die Schuldner und ihre Gläubiger* (*Yuanjia zhaizhu*) 冤家債主 als Nebenmotiv und in *Dem Regen über den Platanen* (*Wutong yu*) 梧桐雨 als ornamentalen Zug.

Aus den vielfältigen Motiven im Yuan-Drama wird das Motiv des Traums aus dem Grunde untersucht, weil es verglichen mit solchen Motiven wie *Trennung der Verliebten*, *Mord* oder *religiöse Bekehrung* eine stärkere thematische Immanenz aufweist. Es kommt in allen Dramentypen vor, die SHIH CHUNG-WEN nach dem thematischen Prinzip klassifiziert²²: in Dramen mit Liebesthematik (z. B. *Herbst im Han-Palast* (*Han gong qiu*) 漢宮秋, im *Westzimmer* (*Xixiangji*) 西廂記), in konfuzianischen Dramen (z. B. im *Schmetterlings-traum* (*Hudie meng*) 蝴蝶夢 und im *Traum von dem roten Kleid* (*Fei yi meng*) 緋衣夢), in Dramen mit buddhistischer und konfuzianischer Thematik (z. B. im *Sklaven des fremden Geldes* (*Kan qian nu*) 看錢奴 und im *Turm von Yueyang* (*Yueyang lou*) 岳陽樓, in Dramen über Einsiedler (z. B. in MA ZHIYUANS 馬致遠 *CHEN TUAN liegt hoch in den Bergen* (*CHEN TUAN gao wo*) 陳搏高卧) sowie in Dramen über soziale Gerechtigkeit (z. B. im *LU ZHAILANG* 魯齋郎).

Die Klassifizierung der Dramen nach dem Prinzip ihrer thematischen Zugehörigkeit zu einem bestimmten Zyklus hat in der chinesischen Dramaästhetik eine lange Tradition. In XIA TINGZHIS 夏庭芝 *Aufzeichnungen über die blauen Häuser* (*Qing lou ji*) 青樓集 (ca. 1355) wird bei der Schilderung von berühmten Schauspielerinnen gelegentlich erwähnt, in

21 Der Traum als Motiv in der chinesischen dramatischen Literatur ist ein zentraler Gegenstand der Untersuchung von der taiwanesischen Sinologin LIAO TENGYE 廖藤葉 in ihrer *Studie zu den chinesischen Dramen mit dem Motiv Traum* (*Zhongguo mengxi yanjiu*) 中國夢戲研究 (2000). Dieses Werk behandelt den Traum als kulturelles Phänomen in seinen Beziehungen zu solchen religiösen Praktiken wie Wahrsagerei, Kommunikation mit der Welt der Geister, der Bekehrung (*dutuo*) 度脫. Das Werk enthält wertvolles Material zu der Geschichte des Traummotivs in der Dramaturgie Chinas zwischen der Song und der ausgehenden Qing-Dynastie, ist aber nicht als literaturanalytische Untersuchung konzipiert und auf die Fragen, die in der vorliegenden Arbeit zentral behandelt werden, u.a. das Motiv in seiner Bezogenheit zu den Formelementen, die spezifische Beschaffenheit der Gattung *Yuan Zaju*, die konzeptuellen Verbindungen zwischen diesem Motiv und der Kategorie des Komischen wird in LIAO TENGYES Studie nicht eingegangen. Eine weitere Studie, die neben Dramen auch Werke anderer Gattungen als Illustrationen für literarische Verwendung des Traummotivs behandelt, ist FU ZHENGGU 傅正谷, *Zhongguo meng wenxue shi* (*Die Geschichte der chinesischen Literatur mit dem Traummotiv*) 中國夢文學史 (1993).

22 SHIH CHUNG-WEN, *The Golden Age*, S. 69-112 Alle Dramen der Yuan-Zeit ordnet SHIH CHUNG-WEN nach dem thematischen Prinzip in fünf Typen ein: Dramen mit Liebesthematik, konfuzianische Dramen, buddhistische und daoistische Dramen, Dramen über Einsiedler und Dramen, die das Thema der sozialen Gerechtigkeit behandeln.

welchen Dramentypen diese besonders stark waren. So wird zum Beispiel über eine Schauspielerin mit dem Künstlernamen SHUNSHI XIU 順時秀 berichtet, ihre besondere Stärke läge in der Aufführung von *Zajus* über *schmachtende Schönheiten* (*guiyuan*) 閨怨 sowie von Stücken *über Kaiser und Könige* (*jiatou*) 駕頭²³. Das Werk eines Ming-zeitlichen Dramaturgen ZHU QUAN 朱權 [1378-1448] *Harmonische Klänge des Großen Friedens* (*Taihe zheng yin pu*) 太和正音譜 (1398) enthält ein separates Kapitel „Zwölf Typen der Zaju Dramen“ (*Zaju shi er ke*) 雜劇十二科²⁴, in dem sich der Autor vordergründig mit einer thematischen Klassifizierung der überlieferten *Zaju* Werke beschäftigt. Unter den von ZHU QUAN festgestellten Typen findet man solche Bezeichnungen wie *Dramen von religiöser Erleuchtung* (*Shenxian daohua*) 神仙道化, *Dramen von der inneren Integrität* (*Xiaoyi lianjie*) 孝義廉節, *Dramen von dem Trennungskummer und der glücklichen Wiedervereinigung* (*Bei huan li he*) 悲歡離合. Für die vorliegende Untersuchung sind Yuan Dramen herangezogen worden, die man bei ZHU QUAN in allen zwölf thematischen Klassen findet. Hiermit wird nicht beabsichtigt, die Gültigkeit einer bestimmten Art von Kategorisierung zu bestätigen oder sie dadurch zu ergänzen, daß eine besondere thematische Klasse der Dramen ermittelt wird, in denen ein Traum vorkommt. Die Analyse des Traums als literarisches *Motiv* soll vielmehr ermitteln, was diese unterschiedlichen thematischen Klassen innerhalb einer literarischen Gattung gemeinsam haben und wie sich die festgestellten Gemeinsamkeiten auf der strukturell-narrativen Ebene äußern.

Zweitens soll geklärt werden, wie sich die überlieferten Texte aus *rezeptionsästhetischer* Perspektive charakterisieren lassen. Anders formuliert, handelt es sich dabei um die folgende Frage: Was können uns Elemente des Stils über den Empfänger der Texte aussagen? In der westlichen Literaturtheorie sollte die rezeptionsästhetische Methodologie durch die Untersuchung dieser Frage Defizite beheben, die bei der realistischen bzw. formalistischen Betrachtungsweise entstehen. Ein Text soll aus rezeptionsästhetischer Sicht einem bestimmten *Erwartungshorizont* entsprechen, er ist keine vom Autor eigenwillig konstruierte Einheit, die sich bloß als Abbild oder bloß als eine Komposition aus endlicher definitiv feststellbarer Zahl von bestimmten Strukturen auffassen läßt, sondern er bildet eine Botschaft, eine Antwort auf Fragen, die sich mit einem Textempfänger als Person mit einer bestimmten Leseerfahrung assoziieren lassen. In seinem Aufsatz *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* formuliert HANS ROBERT JAUB, einer der führenden Vertreter der rezeptionsästhetischen Richtung, die objektiv bestehende Bezogenheit eines literarischen Werkes auf einen Adressaten in folgenden Worten: „Das Verhältnis von Literatur und Leser hat sowohl ästhetische als auch historische Implikationen. Die ästhetische Implikation liegt darin, daß schon die primäre Aufnahme eines Werkes durch den Leser eine Erprobung des ästhetischen Wertes im Vergleich mit schon gelesenen Werken einschließt. Die historische Implikation wird daran sichtbar, daß sich das Verständnis der ersten Leser von Generation zu Generation in einer Kette von Rezeptionen fortsetzen und anreichern kann, mithin auch über die geschichtliche Bedeutung eines Werkes entscheidet und seinen ästhetischen Rang sichtbar macht.“²⁵

23 *Qing lou ji*; in: *Zhongguo gudian xiqu lunzhu jicheng*, Bd. 2, S. 20.

24 *Taihe zheng yin pu*; in: *Zhongguo gudian xiqu lunzhu jicheng*, Bd. 3, S. 24-25.

25 HANS ROBERT JAUB, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, S. 127.