

Daniela Pillgrab

## **ZWISCHEN BEWEGUNG UND STILLSTAND. FÜNF ÜBERLEGUNGEN ZUR POSE IN DER PEKING OPER**

### **1. ÜBERLEGUNG: BEWEGUNG UNTERBRECHEN, DURCH ‚PHANTASMATA‘ TANZEN**

In seinem Traktat *Dela arte di ballare et danzare* beschreibt der italienische Tänzer und Choreograph Domenico da Piacenza (1420-1475) den plötzlichen Stillstand zwischen zwei Bewegungen als ‚Phantasmata‘. Er schreibt:

Ich sage dir, wenn einer das Handwerk erlernen will, muss er durch Phantasmata tanzen; und er merke, dass das Phantasmata eine körperliche Schnelligkeit ist, die von der Intelligenz des (Zeit-)Maßes derart bewegt wird, dass bei jedem Tempo eine Pause eingelegt wird, so als hätte man das Medusenhaupt erblickt, wie der Dichter sagt, man sei also, wenn die Bewegung ausgeführt ist, augenblicklich wie von Stein, im nächsten Augenblick aber hebe man die Flügel wie ein Falke, der von der Beute in Bewegung gesetzt wird, der obigen Regel gemäß, indem man beim Vorgehen (Zeit-)Maß, Gedächtnis, Manier im Raummaß und Anmut beachtet.<sup>1</sup>

Domenico da Piacenza entlehnt den Begriff des Phantasmatas der aristotelischen Theorie des Gedächtnisses. Davon abgeleitet sei Erinnerung – memoria – im choreographischen Prozess untrennbar mit dem Bild – phantasma – verbunden. Phantasmata sind Momente des An- bzw. Innehaltens, die (Erinnerungs-)Bilder hervorrufen sollen; So kann im einzelnen Moment zugleich der Gesamtbewegungsablauf vergegenwärtigt werden. Das Verhältnis von Plötzlichkeit und Dauer wird in Phantasmata durch die Stillstellung von Bewegung ausgestellt. Um nun, wie Domenico da Piacenza es verlangt, durch Phantasmata zu tanzen, müssen die Tänzer vor jeder Bewegungsfolge unmittelbar in Pose verharren, eben so, als hätten sie das Haupt der Medusa erblickt, oder so, wie ein zum Sturzflug anhebender Falke.

Dieses Anhalten von Bewegung im Tanz zeigt sich in jenem kurzen Augenblick, in dem sich der Körper in einer Art Schwellenzustand von Bewegung zu Stillstand und schließlich wieder zu Bewegung befindet. Sein Bedeutungsinhalt ist dem deutschen Begriff ‚Pose‘ schon durch den lateinischen Wortursprung eingeschrieben: ‚pausare‘ meint innehalten, unterbrechen, pausieren.

‚Phantasmata‘ durchziehen nicht nur die Geschichte europäischer performativer Künste; auch in der traditionsreichen chinesischen Peking Oper – einer Kunstform, die sich aus der Kombination verschiedener Elemente wie Tanz, Mimik, Gestik,

---

<sup>1</sup> Domenico da Piacenzas *De arte saltendi & choreas ducendi. Dela arte di ballare et danzare* ist in der

Akrobatik, Gesang und Deklamation zusammensetzt – ist die Unterbrechung einer Abfolge von Bewegungen, das abrupte An- und Innehalten des Schauspielers zur Verlängerung des Wahrnehmungsprozesses der Zuschauer, zentrales darstellerisches Element.

Es gibt zum Beispiel in der Peking Oper eine ganz spezielle Schauspieltechnik, bei der ihr von Natur aus erzählender, epischer Charakter auf sehr eindrucksvolle Weise ausgestellt wird; mit verschiedenen Teilen des Körpers wird zur selben Zeit Unterschiedliches dargestellt, das heißt, der chinesische Schauspieler ist einerseits Subjekt, also als Bühnenfigur Teil der Handlung, andererseits wird er zum Erzähler und verwendet seinen Körper als Objekt, mit dem Gegenstände dargestellt werden. Auf diese Weise ist es möglich, der Rolle nah und fern zu sein: Einfühlung und Distanz passieren zur gleichen Zeit. Um nun die Zuschauer auf das mit den Händen Angedeutete (wie beispielsweise Sonne oder Mond, einen Vogel, Regen oder einen Baum; dafür gibt es genau festgelegte Gesten) aufmerksam zu machen, und um den Wahrnehmungsprozess zu verlängern, unterbrechen die Schauspieler den Bewegungsfluss für einen kurzen Augenblick. Dieses spezielle Technikum soll es den Zusehenden ermöglichen, die Zeichen zu erkennen. Die erste Silbe des chinesischen Wortes ‚biaoyan‘ (表演/biǎoyǎn) – ‚performen‘ – bedeutet wörtlich ‚zeigen‘, ‚ausstellen‘, die zweite ‚entstehen‘, ‚entwickeln‘. ‚Biao‘ bezeichnet vor allem die äußere Erscheinung der Figur, die Demonstration des inszenierten Körpers: Kostüm, Maske, Farben, Mimik und Gestik, also all das, was bereits beim ersten Auftritt auf der Bühne sichtbar wird: das Publikum soll sofort die dargestellten Rollen identifizieren. Der Körper wird zum Schauplatz der Evidenz eines fruchtbaren Augenblicks.<sup>2</sup>

## FOTO

Ein wenig erinnert diese in der Peking Oper übliche Demonstration des Körpers vor und während einer Performance an die Tableaux vivants aus dem europäischen Theater des 18. Jahrhunderts: Auch hier hielt eine Gruppe von Schauspielern zu Beginn der Vorführung bis zu drei Minuten lang still. Dabei sollte die Aufmerksamkeit der Zuschauenden und ihr ästhetisches Empfinden aktiviert werden

---

<sup>2</sup> Gabriele Brandstetter, „Attitüden und Posen. Figuration als Bild und als Performance“, in: Atsuko Onuki/Thomas Pekar: *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung*, S. 167.

wie Gabriele Brandstetter bemerkt: ihre „imaginative Kraft zur Animation des Bildes, das ein ‚still‘ simuliert und doch als Figuration von Bewegung zugleich erscheint.“<sup>3</sup>

## **2. ÜBERLEGUNG: ‚HAO‘-ÜBUNGEN. IN POSE VERHARREN.**

Für Training und Ausbildung der Schauspieler gibt es in China kein klassisches theoretisches Regelwerk und auch keinen kanonischen philosophischen oder ästhetischen Text. Die Kunst des Schauspielens wird seit jeher von Lehrer zu Schüler weitergegeben. Die Bewegung wird so vorgezeigt, wie sie schließlich auch bei der Performance dargeboten werden soll, und nur selten zu Übungszwecken vereinfacht. Die Schüler ahmen die Abfolge der Körperpositionen nach. Erst wenn die Grundstruktur der Übung gefestigt ist, werden Korrekturen vorgenommen und die Körperhaltung in die richtige Form gebracht. Ein chinesisches Sprichwort besagt: „Das Lehren mit Worten ist nicht so gut wie das Lehren mit dem Leib.“<sup>4</sup>

Nun gibt es in der Peking Oper neben Posen, die eine Bewegungsfolge unterbrechen, auch solche, die vor allem beim Training eine wesentliche Rolle spielen. Die chinesische Sprache hat einen Begriff für „in einer Position verharren“, nämlich ‚hao‘ (耗/hào). Bei so genannten ‚hao‘-Übungen müssen Schüler zur Übung sämtlicher Grundpositionen von Armen, Händen sowie des gesamten Körpers eine bestimmte Pose bis zu dreißig Minuten lang halten. Das Übergangsmoment vom Stillstand zur Bewegung wird bei ‚hao‘-Übungen ausgedehnt. Ausdrucksstarke Gesten werden auf diese Weise ins Gedächtnis des Körpers eingeschrieben, sodass die Schauspieler auf der Bühne intuitiv auf ein gewisses Repertoire an verinnerlichten Körperhaltungen zurückgreifen können: der Körper soll gewissermaßen wie von selbst ‚in Pose‘ fallen.

## **3. ÜBERLEGUNG: PHOTOGRAPHIE. FESTHALTEN EINES PERFEKTEN AUGENBLICKS.**

Das europäische Theater des 18. Jahrhunderts räumte mit dem Tableau vivant dem charakteristischen Paradox von Posen – dem „Sowohl-als-auch von Stillstellung und Bewegung“<sup>5</sup> – einen neuen Stellenwert ein. Die Pose erscheint hier, wie Gabriele Brandstetter es formuliert, als „Umspring-Zone und Passage“ zwischen Bild und Bewegung, zwischen Bild und Korporalität.<sup>6</sup> Im 18. Jahrhundert wurde in Europa in

---

<sup>3</sup> Gabriele Brandstetter, „Attitüden und Posen. Figuration als Bild und als Performance“, in: Atsuko Onuki/Thomas Pekar: *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung*, S. 166.

<sup>4</sup> Gudula Linck: *Leib und Körper. Zum Selbstverständnis im vormodernen China*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2001, S. 5.

<sup>5</sup> Gabriele Brandstetter, „Attitüden und Posen. Figuration als Bild und als Performance“, in: Atsuko Onuki/Thomas Pekar (Hg.): *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung*, S. 163.

<sup>6</sup> Ebd., S. 164.

Theorien zu den darstellenden Künsten immer wieder auf das Bild Bezug genommen: Jean Georges Noverre etwa, einer der bedeutendsten Tänzer und Choreographen im Frankreich der Aufklärung, erklärte: „Das Ballett ist das Abbild eines wohlgeordneten Gemäldes, wenn es nicht vielmehr das Urbild dessen zu nennen [...]“,<sup>7</sup> und auch die gesamte Ästhetik Denis Diderots beruht, wie Roland Barthes anmerkt, auf der Gleichsetzung der Theaterbühne mit dem gemalten Bild: das perfekte Stück sei eine Abfolge von Bildern, eine Galerie, eine Ausstellung.<sup>8</sup> An die Malerei anknüpfend suchte Diderot auch im Theater nach dem sorgfältig ausgewählten ‚perfekten Augenblick‘. Dieser werde „künstlich sein“, so Barthes, er werde „eine Hieroglyphe sein, aus der sich auf einen Blick [...] die Gegenwart, die Vergangenheit und die Zukunft herauslesen lassen, das heißt der historische Sinn der dargestellten Geste.“<sup>9</sup>

Über die Flüchtigkeit einer Theateraufführung und die Suche nach Möglichkeiten, ihr entgegenzuwirken, wurde in Theorie und Praxis viel diskutiert. Diderots und Noverres Zeitgenosse Gotthold Ephraim Lessing etwa spricht im *Laokoon* vom ‚prägnanten Augenblick‘, den herauszuarbeiten und einzufangen nicht nur Aufgabe der Malerei, sondern schließlich auch der dichterischen Kunst sei: Ebenso (wie die Malerei), so Lessing, „kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.“<sup>10</sup>

Der ‚perfekte‘ bzw. ‚prägnante Augenblick‘ fixiert Gesten: Gesten, die Barthes zufolge einen besonderen (kultur-)historischen Sinn haben, und Gesten, die nach Lessing das sinnlichste Bild des Körpers erwecken. Im 20. Jahrhundert wurde der Vergleich des Theaters mit der Malerei durch das Aufkommen eines neuen Mediums abgelöst: nun war es die Photographie, die den Lessingschen ‚prägnanten Augenblick‘ auf bislang unbekannte Art und Weise einzufangen in der Lage war. Durch sie konnten Dinge in den Fokus gerückt werden, die für das freie Auge verborgen bleiben. Von Mei Lanfang (1894-1961), dem wohl berühmtesten Peking Oper-Schauspieler aller Zeiten,

---

<sup>7</sup> Jean Georges Noverre, „Briefe über die Tanzkunst.“ Aus dem Französischen von Gotthold Ephraim Lessing, Hamburg 1976, dritter Brief, in: Horst Zacharias, *Bücher der Musik*, Band 6, *Geschichte des Tanzes. Musiker-Geschichten. Von der Musik*, Mannheim: Reinhard Welz Vermittler Verlag E. K. 2005, S. 229.

<sup>8</sup> Roland Barthes, „Diderot, Brecht, Eisenstein“, in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 95.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, Abschnitt XVI, in: Ders.: *Werke*, Band 6. *Kunsttheoretische und Kunsthistorische Schriften*, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, München: Carl Hanser 1974, S. 103.

sind uns viele Photographien erhalten geblieben. Manche von ihnen zeigen den Schauspieler während einer Vorstellung in Kostüm und Maske; meistens posiert Mei Lanfang allerdings extra fürs Photo, auch beim Training. Als „Verlängerung einer Geste“<sup>11</sup> vermag es nun die Photographie, unsere Blicke auf Details zu lenken, die wir sonst möglicherweise gar nicht beachten würden.

## FOTO

Das Photo zeigt Mei Lanfang, der sich Mitte der 1920er Jahre im Hof seines Hauses in Peking vor dem Kameraobjektiv ‚in Pose‘ gestellt hat – und zwar im eigentlichen Sinn des Wortes, denn was wir hier sehen, ist kein Schnappschuss einer Bewegung, der auf künstliche Weise anhält, was ursprünglich in Bewegung ist. Mei Lanfang hat hier tatsächlich den Bewegungsfluss unterbrochen. Dass er sich in einem Übergangsmoment befindet, der genau zwischen Bewegung und Stillstand liegt, macht die Unschärfe jener Gegenstände deutlich, die sich gerade noch in Bewegung befinden: die Pferdehaare seines Requisites, der Bund seiner Hose. Die Unschärfe ist hier freilich nur technischer Nebeneffekt, doch sie markiert gleichsam die ‚Spur des Wirklichen‘<sup>12</sup> in der Photographie, wenn sie die Zeitlichkeit der Bewegung durch die Apparatur in das statische Bild einschreibt. So grenzen sich Hosenbund und Pferdehaare durch ihre Unschärfe auf der Photographie vom Körper des Schauspielers ab, der unbewegt in totaler Anspannung verharrt. Unser Blick fällt nun auf die Details: die zu einer bestimmten Geste geformten Zeige- und Mittelfinger der linken Hand und die Haltung der anderen, die das Requisite mit den Pferdehaaren hält, die Position der Beine und Füße. Und schließlich die auf die Fingerspitzen gerichteten Augen des Schauspielers. Dabei erinnern wir uns an eine Passage aus dem Essay *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, in der Bertolt Brecht das „Sich-selber-Zusehen des Artisten“ als eine Maßnahme beschreibt, welche den Verfremdungseffekt hervorbringen soll: „Der Artist trennt so die Mimik (Darstellung des Betrachtens) von der Gestik [...], aber die letztere verliert nichts dadurch, denn die Haltung des Körpers wirkt auf das Antlitz zurück, verleiht ihm ganz seinen Ausdruck.“<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 12.

<sup>12</sup> Joachim Paech, „Bewegung als Figur und Figuration (in Photographie und Film)“, in: *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, hrsg. von Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller, S. 285.

<sup>13</sup> Bertolt Brecht: „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“, S. 201.

#### **4. ÜBERLEGUNG: FILM. VOM STILLSTAND ZUR BEWEGUNG**

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts bekommt die transitorische Kunst des Theaters Möglichkeiten der Speicherung und Dokumentation. Auf der einen Seite können durch die Photographie Bewegungen angehalten und Gesten hervorgehoben werden. Auf der anderen Seite rücken mit der Kinematographie nun auch Tempo und Bewegung auf gänzlich neue Weise in den Blick.

Die Bewegung und das Prozesshafte sind der Pose durch ihren Schwellenzustand, wie wir gesehen haben, bereits eingeschrieben; dies kann auch in der Photographie sichtbar werden. Die Kinematographie aber, die nun auch die Bewegungen der Körper in Zeit und Raum technisch vermitteln kann, kommt einer Theateraufführung viel näher. Die mechanische Bewegung des Films macht es notwendig, dass auch das Anhalten einer Bewegung durch mehrere bewegte Bilder gezeigt werden muss, denn auch das unbewegte Bild auf der Leinwand hat 24 bewegte Bilder im Projektor zur Voraussetzung. Gerade weil die Pose sich von der davor und danach ausgeführten und im Film nunmehr auch optisch wahrnehmbaren Bewegung abhebt, kann sie hier aber umso deutlicher hervorgehoben werden.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wird intensiv mit Verschränkungen von Körper(ab)bild und Bewegungssimulation, von Körpertechniken und medialen Techniken experimentiert. So auch am Nachmittag des 29. März 1935, als der sowjetische Filmregisseur Sergej Eisenstein in Moskau einige Peking-Oper-Szenen mit Mei Lanfang filmt.

Eisenstein ist es im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst ein Anliegen, Bewegungen und Körpertechniken des chinesischen Künstlers mit der Kamera einzufangen; Gesten sollen gewissermaßen reproduzierbar gemacht werden. Eisenstein berichtet, dass Mei Lanfang ihm zu Beginn der Dreharbeiten vorgeschlagen hatte, in erster Linie mit Halbtotale und Totale zu arbeiten, um den Zuschauern stets einen Blick auf die gesamte Bühne und alle Darstellenden zu ermöglichen. Der Regisseur willigte ein, allerdings wollte er dennoch nicht auf Blicke auf Details durch Nahaufnahmen verzichten. Daher plante er zusätzlich zu den Aufnahmen der gesamten Bühne einige Nahaufnahmen, um Körperhaltung und einzelne Gesten hervorzuheben. Mei Lanfang empfahl Eisenstein, diese Nahaufnahmen bei der Montage des Films als Unterbrechung zwischen den Szenen

zu verwenden.<sup>14</sup> Ob Eisenstein Mei Lanfangs Rat befolgt hat wissen wir nicht, da der fertige Film – falls es überhaupt je einen gegeben hat – als verschollen gilt.

## **5. ÜBERLEGUNG: DIDEROT, BRECHT, EISENSTEIN – UND MEI LANFANG**

1973 schreibt Roland Barthes für die *Revue d'esthétique* einen Text mit dem Titel *Diderot, Brecht, Eisenstein*. Es geht darin um Konzepte von Bild und Abbildung in Bezug zu den darstellenden Künsten. Und genau in diesem Punkt behauptet Barthes Gemeinsamkeiten zwischen den drei im Titel Genannten zu erkennen:

Die epische Szene Brechts, die Eisensteinsche Einstellung sind Bilder; sie sind *hergerichtete Szenen* (wie man sagt: *Der Tisch ist gerichtet*), die perfekt der Diderotschen Theorie der dramatischen Einheit entsprechen: fein säuberlich ausgeschnitten [...], einen Sinn herausstellend, aber die Hervorbringung dieses Sinns manifestierend und die Deckung des visuellen Ausschnitts mit dem gedanklichen Ausschnitt vollziehend.<sup>15</sup>

Eisenstein und Brecht kennen einander; im Frühjahr 1935 sind sie beide in Moskau, als Mei Lanfang erstmals in der Geschichte einem europäischen Publikum die Kunst der Peking Oper präsentiert. Kurz vor seiner Abreise lädt Mei Lanfang zu einer Diskussionsrunde über die chinesische Schauspielkunst, an der auch Brecht und Eisenstein teilnehmen. Im Zuge dieser Gespräche lernt Brecht den Begriff der Verfremdung kennen. Eisenstein hebt wiederholt den Nutzen der chinesischen Schauspielkunst für die sowjetische Filmkunst hervor, kommt aber auch noch auf etwas ganz anderes zu sprechen: er erkennt eine Selbstständigkeit einzelner Bilder in den Bewegungsfolgen des chinesischen Schauspielers:

[...] Und solche Übergänge von einem dramatischen Zustand zum anderen, die Übergänge zur lebendigen Bewegung, zur Selbstständigkeit jedes Bildes muss man als Synthese der Bewegung im theatralischen Bereich ansehen.

Genau das kam mir in den Sinn, als ich auf der Bühne die Arbeiten Dr. Mei Lan'fangs sah, denn bei ihm haben wir diesen Entwicklungsprozess in jedem Abschnitt seiner Bühnenhandlung vor Augen. Wir sehen, wie er eine ganze Reihe von Verfahren anwendet, fast hieroglyphisch verbindlicher Bewegungen, und verstehen, dass es sich hier um einen völlig bestimmten, in jeder Hinsicht durchdachten und vollendeten Ausdruck handelt. Es gibt eine ganze Reihe verbindlicher Posen für die Darstellung bestimmter traditioneller Lebenslagen. Doch von Aufführung zu Aufführung bereichert Dr. Mei Lan'fan diese Traditionen mit einer lebendigen und bemerkenswerten Vorführung von Charakteren. Daher ist diese frappierende Beherrschung von Bild und Charakter mit das Wichtigste, was uns Dr. Mei Lan'fan gibt.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Mei Lanfang, *Wo de dianyining shenghuo (Mein Film-Leben)*. Peking: Zhongguo dianying chubanshe (China Film Publishing House) 1984, S. 51-52. Zitiert nach: Yu Weijie: *Mei Lanfang's Innovation in Beijing Opera. A Historical Documentation of His Artistic Career & His Representative Stage Productions*, Dissertation, 1996 Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Universität Bayreuth, S. 171.

<sup>15</sup> Roland Barthes, „Diderot, Brecht, Eisenstein“, in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 94-102, hier S. 95.

<sup>16</sup> Lars Kleberg, „Lebendige Impulse für die Kunst“, in: Balagan. *Slawisches Drama, Theater und Kino*, hrsg. von Walter Koschmal/Herta Schmid, München: Kubon und Sagner 1996, S. 86-100, hier S. 94 (Anmerkung: es handelt sich hierbei um die deutsche Übersetzung des von Lars Kleberg gefundenen Gesprächsprotokolls einer Diskussionsrunde vom 14. April 1935 in Moskau (Fundort und Signatur: CGAOR SSSR (Central'nyj Gosudarstvennyj Archiv Oktjabr'skoj Revolucii SSSR), F. 5283, op. 4, ed. Chr. 211).

Eisensteins Beschreibung von Mei Lanfangs ‚frappierender Beherrschung von Bild und Charakter‘ erinnert an Vergleiche von Theater und Malerei eines Denis Diderot und eines Gotthold Ephraim Lessing. Sie wirft die Frage auf, ob nicht Mei Lanfangs Spiel, seine Art der Aneinanderreihung einzelner Posen zu einem Bewegungsprozess, dem sowjetischen Regisseur als Abfolge, ‚prägnanter Augenblicke‘ erschienen war.

„Bei Brecht knüpft der *soziale Gestus* an die Idee des prägnanten Augenblicks an“, heißt es in *Diderot, Brecht, Eisenstein*. Patrice Pavis zufolge ist Brechts Gestus-Theorie „eines der subtilsten und produktivsten Konzepte [...], um zu beschreiben, wie Schauspieler, Regisseur und Zuschauer die Gestik in ihrer Bedeutung für das Kollektiv verstehen.“<sup>17</sup> Gestus bedeutet also eine gewisse Form von (sozialer) Haltung, und der Schauspieler soll sie vermitteln. Wenn Brecht in seinem Text *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* beschreibt, wie Mei Lanfang in der Rolle einer Fischerin ein Boot steuert, rekuriert schließlich auch er auf das Bild:

Jede der Bewegungen dieses berühmten Mädchens ist wohl in Bildern festgehalten, jede Biegung des Flusses war ein Abenteuer, man kennt es, auch die betreffende Flußbiegung ist bekannt. Dieses Gefühl des Zuschauers wird hervorgerufen durch die Haltung des Artisten: sie ist es, die diese Fahrt berühmt macht.<sup>18</sup>

Die Wahl der Posen in dem chinesischen Schauspiel erscheint Brecht dabei grundlegend: „Ebenso wie Akrobaten wählen die Schauspieler ganz offen jene Positionen, die sie dem Publikum am besten ausstellen.“<sup>19</sup> Dieses ‚ausstellen‘ ist gleichsam die Grundidee der Pose, und die Entscheidung über den auszustellenden ‚prägnanten‘, ‚perfekten‘ oder ‚fruchtbaren‘ Augenblick ist dabei – im Theater ebenso wie in Malerei und Photographie – mit Sorgfalt zu treffen, denn in ihm liegt großes Potential: durch die Unterbrechung des Bewegungsflusses und die Fixierung ausgewählter Gesten vermag es dieser ausgewählte Augenblick, den Wahrnehmungsprozess zu verlängern, Erinnerungsbilder hervorzurufen, die Aufmerksamkeit des Publikums zu aktivieren und vielleicht auch Haltung zu vermitteln.

---

<sup>17</sup> Patrice Pavis, „Der Gestus bei Brecht“, in: Marc Silberman [Hg.]: *drive b. Brecht-Jahrbuch*. Madison/Wis.: Univ. of Wisconsin Press [u.a.] 1997, S. 42-45, hier: S. 42.

<sup>18</sup> Bertolt Brecht: „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“, S. 202.

<sup>19</sup> Ebd., S. 201.