

CHINESISCHES DRAMA UND CHINESISCHES THEATER

VON CHANG TIËN-LIN¹

I. WESEN UND GESCHICHTE DER CHINESISCHEN DICHTUNG

China bleibt in der Dichtung seiner Eigenart immer treu. Wenn wir vom chinesischen Drama sprechen, lassen wir am besten alles beiseite, was wir als Wesen des europäischen Dramas begriffen haben. Wollen wir das chinesische Drama richtig verstehen, müssen wir uns zuerst in das Wesen der chinesischen Dichtung vertiefen.

Aus den Jahren 1752—1112 v. Chr. stammen die ersten bekannten Dichtungen, Schi-ging², das Liederbuch. Aus der darauffolgenden klassischen Periode sind zu nennen: Konfuzius³, Lau Dsi⁴, Mong Dsi⁵ und der berühmte Lyriker Kü Yüan⁶ (332—295 v. Chr.). Durch die Bücherverbrennung des ersten Kaisers, des Erbauers der chinesischen Mauer, Tsin Schi-huang⁷ (221), erlitt die chinesische Literatur einen ungeheuren Schlag. Im Zeitalter der Restauration unter der Han⁸-Dynastie (206 v. Chr.—220 n. Chr.) begann sich die chinesische Literatur langsam wieder zu heben. In dieser Zeit stand die Geschichtsschreibung in dem Historiker und Kritiker Si-ma Tsiën⁹ auf ihrem Höhepunkt. Die Lyrik erfuhr eine Wiederbelebung, es entstand die neue knappe Form des Liedes durch Si-ma Siang-ju¹⁰ und Me Sin¹¹, eine Dichterin, Favoritin des Kaisers Tscheng Di¹², Ban Dsië-yü¹³, und zwei Dichterkaiser: Wen Di¹⁴ und Wu Di¹⁵. Es lebte die Schule Kü Yüan's, die die Form seines Meisterwerkes Li Sau¹⁶ weiterpflegte, das sogenannte „fu¹⁷“, eine Rhapsodie in rhythmischer Prosa. Das 3. bis 6. Jahrhundert war eine Übergangszeit, die Zeit des buddhistischen Einflusses. Der Buddhismus war eigentlich schon zur Zeit Tsin Schi-huang's in China bekannt; nun aber wurde sein Einfluß tiefgreifend, als der Pilger Hüan Dsang¹⁸ mit seinem Schüler zu Fuß nach Si-yü¹⁹ wanderte, die heiligen Schriften des buddhistischen Kanons abholte und ins Chinesische übersetzte. Unter der Tang²⁰-Dynastie (618—907) erlebte die Lyrik ihre Blütezeit. Damals lebten die großen Lyriker Li Tai-bo²¹ und Du Fu²², ebenso als Vertreter der Prosa Han Yü²³ und der „chinesische Biedermeierdichter“ Bo Gü-i²⁴. In der Sung²⁵-Dynastie (960—1260) wurde die Schule des Neukonfuzianismus gegründet. Vom 11. Jahrhundert an bis zur Gegenwart werden China und Japan von solchen Lehren tief beeinflusst. Su-Dung-po²⁶, Ou-yang Siu²⁷ und die Dichterin Li Tsing-dschau²⁸ stellen den Höhepunkt der Dichtung in der Sung-Dynastie dar. Die Blütezeit des chinesischen Dramas lag in der Yüan²⁹-Dynastie (1277—1366) und in der Ming³⁰-Dynastie (1368—1644).

Um das Wesen der chinesischen Dichtung deutlicher zu sehen, wäre noch einiges Allgemeine vorzuschicken.

1. Bis zur neuen Kulturbewegung 1914 war man in China immer der Ansicht gewesen: Philosophie und Dichtung sollten nicht getrennt werden. Man glaubte, ein Kunstwerk könne im Gehalt philosophisch und in der Form

dichterisch sein, und man wollte nicht künstlich das eine und das andere trennen. Das *Dau Dê-ging*³¹ von Lau Dsi ist ein philosophisches Werk, aber von wundervoller dichterischer Prosa. Die Dichter jeder Generation bemühten sich um schöne Sprachgestaltung. Je vollendeter aber die dichterische Sprache wurde, um so weniger wurde sie von der Allgemeinheit verstanden. Ein Kunstwerk kann auf den Leser einen tiefen Eindruck machen, aber seine Sprache darf nicht als Umgangssprache verwendet werden. Der neuen Kulturbewegung von 1914 gelang es, die Einheit zwischen der dichterischen und der Umgangssprache wiederherzustellen.

2. Als zweites Merkmal der chinesischen Literatur tritt die Tatsache hervor, daß der Dichter zugleich Politiker ist und die Dichtung der politischen Erziehung dient. Die Dichter waren meistens Beamte, die neben ihrer genialen Phantasie große Lebenserfahrung besaßen. Beim Staatsexamen sollte man zwar in Staats- und Lebensphilosophie bestehen, aber wichtiger war die Prüfung der dichterischen Anlage des Kandidaten. Li Tai-bo und Du Fu, zwei in Deutschland bekannte Dichter, sind große Lyriker, zugleich aber war der eine Berater des Kaisers, der andere Staatsbeamter. Die geistige Kultur des ganzen Volkes war von einigen Staatsakademien geleitet und beeinflußt und wird es heute noch. Die Dichtung ist für die Allgemeinheit nicht als Genuß, sondern als Belehrung gedacht. Man wird durch die Kunst nicht nur ästhetisch, sondern auch ethisch gebildet. Die Dichter gelten auch heute noch als Hüter des Gedankens, und die Dichtung gilt als Mittel zur Erziehung.

3. In weltanschaulicher Hinsicht ist die chinesische Dichtung dadurch charakterisiert, daß sie immer darnach strebt, die Einheit von Natur und Mensch darzulegen. Sie fließt aus einer Weltanschauung der Synthese, der Harmonie, des Maßes und inneren Gleichgewichts. Der chinesische Mensch weiß sich eins mit der Totalität des Weltgeschehens. Diese Gedanken sind uns durch Lau Dsi und Konfuzius gegeben. Der eine legt auf die Harmonie des Menschen mit der Natur den Nachdruck. Man soll sozusagen jenseits von menschlich-gesellschaftlichen Bindungen in der Freiheit der Natur leben. Der andere lenkt seinen Blick mit dem Ideal moralischer Vollkommenheit direkt zum Menschen zurück. Man kann wohl an ein Jenseits glauben, aber die Pflichten liegen im praktischen Leben. Die chinesische Dichtung ist entweder von Lau Dsi oder vom Konfuzianismus beeinflußt oder von beiden.

4. Es wäre schließlich noch der Einfluß des Buddhismus auf die chinesische Dichtung zu erwähnen, der sich nicht nur auf den Inhalt der Dichtung, sondern auch auf ihren Stil erstreckte und sie unverkennbar sehr befruchtet hat. Auch der Daoismus spielte eine gewisse Rolle, wenn er auch nicht die gleiche Bedeutung wie der Buddhismus erlangte. Es ist merkwürdig, daß die chinesische Dichtung in ihrem Wesen eine Urkraft besitzt, die durch die Einwirkung des Fremden nicht zerstört werden kann, auch wenn sie sich seiner Wirkung nicht verschließt. In den fünftausend Jahren chinesischer Geschichte gibt es keine Zeit, in der die Eigenart ihrer Kultur zerstört worden wäre. Vielmehr wurde die Schönheit der fremden Kultur aufgenommen und dem chinesischen Wesen



angepaßt. Der Einfluß des Buddhismus hat der chinesischen Literatur zu einer Blüte verholfen, und ich glaube bestimmt, daß auch die Anregungen der europäischen Kultur eine neue Blüte hervorrufen werden, ohne die Eigenart aufzuheben.

5. Die chinesische Dichtung ist rational, das Verstandesmäßige überwiegt. Das Ideal der Selbstbeherrschung hat ihr den innerlichen Schwung genommen und ihr bisweilen große Kälte gegeben. In der Lyrik der konfuzianischen Dichter findet man nicht die leidenschaftliche Sehnsucht nach dem Unendlichen, keine romantische Verehrung der Frauen, keinen mystischen Drang nach Wahrheit, keine Träumerei und kein Schwanken zwischen dem Wirklichen und dem Unwirklichen. Alles entspringt der ruhigen Seele.

Von den deutschen Dichtern hat vor allem Goethe das Wesen der chinesischen Literatur richtig und tief verstanden. „Die Menschen“, sagte er, „denken, handeln und empfinden fast wie wir, und man fühlt sich bald als ihresgleichen, nur daß bei ihnen alles klarer, reinlicher und sittlicher zugeht. Es ist bei ihnen alles verständiger, bürgerlich, ohne große Leidenschaft und poetischen Schwung, und hat dadurch eine Ähnlichkeit mit Hermann und Dorothea, sowie mit englischen Romanen des Richardson. Es unterscheidet sich aber wieder dadurch, daß bei ihnen die äußere Natur neben den menschlichen Figuren immer mitlebt. Die Goldfische in den Teichen hört man immer plätschern, die Vögel auf den Zweigen singen immerfort, der Tag ist immer heiter und sonnig, die Nacht immer klar; vom Mond ist viel die Rede, allein er verändert die Landschaft nicht, sein Schein ist so hell wie der Tag selber.“ (Goethe an Eckermann am 27. Januar 1827.)

Wegen der Verwendung der Prosa wurden Drama und Roman nicht als literarische Gattungen angesehen, auch zunächst von den höheren Dichtern nicht gepflegt und traten nur zur Unterhaltung der Menge in Erscheinung. In der Yüan-Dynastie wurde das Drama literaturfähig und erlebte gleichzeitig eine Blüte. Die Kaiser dieser Dynastie, aus mongolischem Eroberungsgeschlecht, besaßen nicht genügend eigene Kultur, um das klassische chinesische Schrifttum zu verstehen; sie bevorzugten deshalb die bürgerlich-populäre Literatur, vor allem das Drama. Wegen dieser Vorliebe der Kaiser nahmen sich auch die Dichter seiner an und strebten danach, den freien volkstümlichen Stil mit der klassischen Sprache zu vereinigen.

II. GESCHICHTLICHER ÜBERBLICK ÜBER DAS CHINESISCHE DRAMA.

Die Entwicklung des chinesischen Dramas geht durch fünf Perioden: 1. das älteste chinesische Drama, von dem nur Berichte vorliegen (768—400 v. Chr.), 2. die Neugründung des chinesischen Dramas (600—755 n. Chr.), 3. die Blütezeit des chinesischen Dramas (Yüan- und Ming-Dynastie um 1260), 4. das weitere Fortschreiten der Schauspielkunst (Tsing³²-Dynastie 1644—1900), 5. das traditionelle und moderne chinesische Theater der Gegenwart (von 1914 an).

Das chinesische Drama soll sich wie das griechische aus dem Kultus entwickelt haben. Nach der Überlieferung müssen die ersten mimischen Darstellungen weit vor dem Jahre 1768 v. Chr. liegen. Aber eine schriftliche Urkunde ist darüber nicht vorhanden. Man weiß nur, daß historische Ereignisse wie der Kampf Wen Wang's³³ gegen den letzten Tyrannen der Schang³⁴-Dynastie (1122 v. Chr.) in Szenenfolgen wiedergegeben wurden. Später veranlaßte Kaiser Süan Wang³⁵ aus der Dschou³⁶-Dynastie (827) die Entfernung der Schauspieler von seinem Hofe, weil ihr Spiel den Sitten gefährlich werden könnte. Auch zu Konfuzius' Zeit (551—478 v. Chr.) spielte man die Stücke vor Kaiser und Hof, manchmal zur Zeit der Tempelfeste. Ob solche Aufführungen in einem ursächlichen Zusammenhang mit dem späteren Drama stehen, ist fraglich.

Das auf den Bühnen aufgeführte musikalische Drama beginnt erst im 6. Jahrhundert n. Chr. mit dem Stück „Die Maske“. Hieraus entstanden ähnliche Stücke wie etwa „Die wehklagende Frau“ u. ä. und beherrschten die chinesische Bühne durch das ganze Mittelalter. Der Kaiser Hüan Dsung³⁷ vereinigte zuerst in einem Stück alle Elemente eines dramatischen Gedichts. Der Kaiser Wen Di (581 n. Chr.) gilt als der Erfinder des regelrechten Dramas.

In die Jahre 719—755 fällt die Gründung der Schauspielschule. Begründer war der kunstliebende Kaiser Hüan Dsung aus der Tang-Dynastie. Er rief an seinem Hofe eine besondere Akademie ins Leben, den sogenannten Birnbaumgarten, in dem 300 junge Leute beiderlei Geschlechts zu Tänzern, Musikern, Sängern und Schauspielern ausgebildet wurden. Heute noch lautet der Name für Schauspieler wörtlich „Zöglinge des Birnbaumgartens“ (Li-yüan-dsi-di³⁸).

Die typische Form des chinesischen Dramas, die es unter mongolischer Herrschaft erhielt, ist bis zur Gegenwart beinahe unverändert geblieben. Es sind darin Opernmusik, Lustspielelemente und Elemente des Schatten- und Puppenspiels zur mannigfaltigen Einheit des neuen vollständigen Schauspiels umgebildet, das direkte und indirekte Rede, Partien in Schrift- und Umgangssprache, Prosa und Vers enthält. Jedes Stück hat vier Akte, jeder Akt enthält mehrere Melodien, die alle dieselbe Tonart haben müssen. Zwischen den Gesangspartien sind Dialoge eingeschaltet. Sämtliche Melodien eines Aktes dürfen nur von einem Hauptdarsteller gesungen werden, die übrigen dürfen nur sprechen.

Da das Drama bürgerlicher Herkunft war, breitete es sich bald in Volk und Land aus. Es bestanden damals zwei Dramenschulen, eine nördliche und eine südliche. Nach dem Buche „Gestorbene Dichter“ von Dschung Si-tscheng³⁹ in der Yüan-Dynastie sollen 458 Bände mit Dramen vorhanden gewesen sein, Wang Yüan⁴⁰ in der Ming-Dynastie berichtet von 530 Bänden, deren Dramen in zwölf verschiedene Arten gegliedert waren. Insgesamt gab es nicht weniger als tausend Theaterstücke. Leider sind uns aber nur 106 erhalten, darunter 14, die zu den sogenannten berühmten hundert Dramen der Yüan-Dynastie gerechnet werden. Es gab damals 189 Dramatiker, von denen folgende die sechs bekanntesten sind: Guan Han-king⁴¹, dessen Werke 60 Bände umfassen, Ma Schu-yüan⁴² mit 13 Bänden, Bo Pu⁴³ mit 17, Wang Schi-fu⁴⁴ mit 22 und

Kiau Mong-fu⁴⁵ mit 7 Bänden. „Das Westzimmer“ von Wang Schi-fu ist von Prof. Hundhausen ins Deutsche übertragen worden, ebenso „Der Schmetterlingstraum“ von Guan Han-king von Richard Wilhelm.

Auch unter der Ming-Dynastie (1368—1644) blühte die dramatische Dichtung noch eine Zeitlang, doch nahmen der Stil und die Motive schon eine andere Richtung, weil das Drama wieder in die Hände des sogenannten Gelehrten-Dichters kam. Da dieser immer die schöne Sprache verlangte, war es nicht mehr so frei wie zur Zeit der Yüan-Dynastie. Es gab sogar damals einen Dramatiker, Liang Bo-lung⁴⁶, der in allen seinen Schöpfungen nicht einen einzigen Satz in Prosa geschrieben hat. Es gab zwei Richtungen des Dramas: die eine, „wu pai⁴⁷“, verlangte vom Drama strenge Form und schöne Sprache, die entgegengesetzte, aber weniger einflußreiche, heißt „yüe pai⁴⁸“ und stellte alles im Dialekt ohne Sprachschmuck dar. Obwohl das Wesen der Zeit dem Drama abgeneigt schien, gab es 386 gute Stücke und 135 Dramatiker, von denen die folgenden die berühmtesten sind: Tang Hiën-tsu⁴⁹, Wang Schi-dschen⁵⁰ aus Tai-tsang⁵¹, Mo Ding-dso⁵², Gu Da-diën⁵³, Schen Bo-ying⁵⁴, Ye Hiën-dsu⁵⁵ u. a. Wir besitzen aus dieser Zeit eine Dramenauswahl, die 60 Stücke enthält, doch sind einige Verfassernamen verlorengegangen. „Die Geschichte der Laute“ von Ye Hiën-dsu und „Der Blumengarten“ von Tang Hiën-tsu wurden von Hundhausen ins Deutsche übertragen.

In der ersten Hälfte der Tsing-Dynastie (1644—1911) hat sich ein neuer Stil des chinesischen Melodramas verbreitet. Er wurde von We Liang-fu⁵⁶ geschaffen, der die Opernmusik umgestaltet. Im Andenken an seinen Schöpfer nennt man diesen Stil, weil er aus dem Kreise „Kun-schan⁵⁷“ stammte, „Kun-kü⁵⁸“. Er verfeinerte sowohl die Gesangkunst wie die Musikinstrumente. Später entstanden der „êrh huang⁵⁹“-Stil in Mittel- und der „bang dsi⁶⁰“-Stil in Nordchina. Sie bevorzugten die Rohrgeige als Hauptinstrument statt der Flöte im Kun-kü. Diese beiden Stile beherrschen das Theater der Gegenwart noch sehr stark. Unter den 200 Dramatikern der Tsing-Dynastie seien folgende als die bekanntesten genannt: Wu We-ye⁶¹, Yüan Yü-ling⁶², Li Yü⁶³, Yu Tung⁶⁴, Hung Scheng⁶⁵, Dschang Giën⁶⁶ und Wang Schu⁶⁷. Auch die beiden von Richard Wilhelm bearbeiteten Dramen „Der gespaltene Sarg“ und „Der verwechselte Bräutigam“ entstanden während der Tsing-Dynastie.

Es ist merkwürdig, daß der Charakter der Dramen des Nordens und des Südens sehr verschieden ist. Der Norden ist immer leidenschaftlich und spannungsreich, der Süden mehr lyrisch und schwermütig.

Die Entwicklung des modernen Dramas ist noch im Fluß. Es läßt sich noch nicht absehen, wann ein gemeinsames Schaffen mit dem Abendlande erreicht sein wird. Man hat den Eindruck, daß sich heute das chinesische und das europäische Theater noch einigermaßen fremd gegenüberstehen. Die Besucher des sogenannten „Zivilspiels“, eines neuen Theaters, das den europäischen Stil nachahmt, stehen nicht auf der gleichen Höhe wie die des rein chinesischen Theaters. Aber trotzdem hat das chinesische Bühnendrama durch die Berührung mit der europäischen Kultur große Fortschritte gemacht. Die musikalische

Renaissance, die sich seit der chinesischen Revolution (1911) überall im Lande vollzieht, erstreckt sich selbstverständlich auch auf die klassischen Theater. Viele wertvolle moderne Dramen sind entstanden, die sich gegen überlebte Traditionen wenden. Die Vaterlandsliebe spielt stets eine große Rolle. Man versucht, immer die Eigentümlichkeiten des bodenständigen Dramas und Theaters beizubehalten und dennoch die Vortrefflichkeit des europäischen Dramas einzubeziehen. Es wurden zwei große staatliche und einige provinzielle Schauspielerschulen gegründet, die chinesische und europäische Abteilungen enthalten. Außerdem gibt es noch zahlreiche private Theaterschulen, in denen Schauspieler und Schauspielerinnen ausgebildet werden. Die wichtigsten modernen Dramatiker sind: Tiën Han⁶⁸, Hung Schen⁶⁹, Yü Schang-yüan⁷⁰, Gua Mo-jo⁷¹, Tsau Yü⁷² und Tsi Ju-schan⁷³.

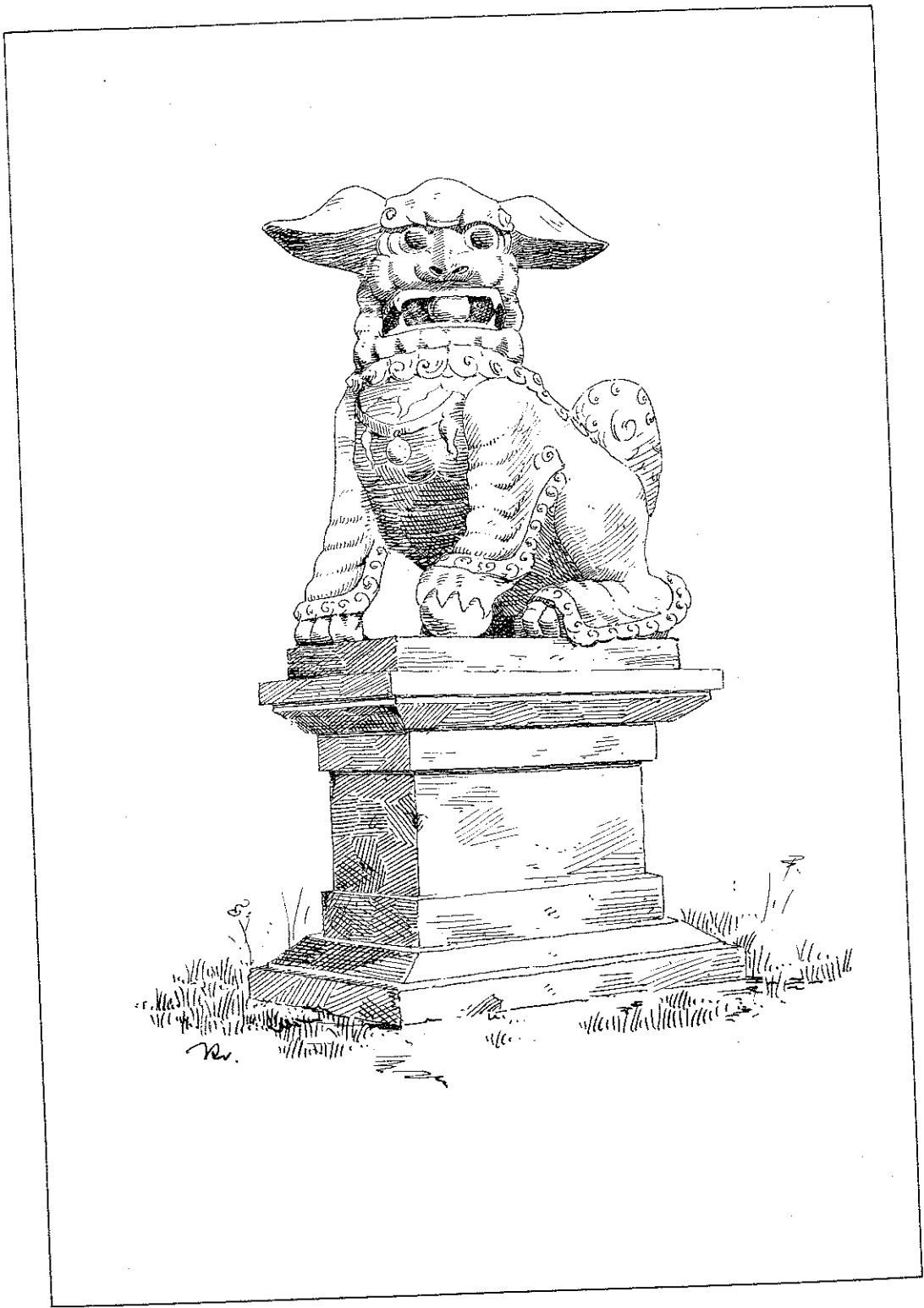
Es ist vielleicht noch von Interesse, zu erfahren, welche deutschen Dramen in China leben. Von Goethes Faust gibt es zwei Übersetzungen. Im Winter 1929 wurde er im Hië Ho Li Tang⁷⁴ gespielt. „Götz“, „Iphigenie“, „Tasso“ sind auch schon ins Chinesische übertragen. Schillers „Räuber“ und „Wilhelm Tell“ werden sehr begeistert aufgenommen. Von Wilhelm Tell gibt es allein vier Übersetzungen. Außerdem sind „Wallenstein“, „Kabale und Liebe“, die „Jungfrau von Orleans“ und „Die Braut von Messina“ auch schon ins Chinesische übersetzt.

III. ARTEN, STILMERKMALE UND GEGENSTÄNDE DES CHINESISCHEN DRAMAS.

Es wäre zunächst festzustellen, wie viele Arten das chinesische Drama umfaßt und welches seine Stilmerkmale sind. Der Deutsche muß sich dabei vollständig von der Vorstellung frei machen, die er mit dem Begriff seines Dramas verbindet. Selbst die klassischen chinesischen Dramen entsprechen in ihrer formalen und inhaltreichen Gestaltung im strengen Sinne nicht den Grundsätzen europäischer Dramentheorie. Wenn auch in den chinesischen Dramen die europäischen Arten: Tragödie, Komödie, Schauspiel nicht ganz fehlen, so sind doch grundlegende Unterschiede festzustellen. Vor allem gibt es keine Tragödie im europäischen Sinn, doch ist Tragik auch dem chinesischen Drama nicht fremd. Man muß die entsprechende Gattung eben unter dem Vorbehalt der Andersartigkeit Tragödie nennen. Ich möchte die chinesischen Dramen in vier Arten einteilen:

1. Das historische Drama.
2. Das bürgerliche, romantische und lyrische Schauspiel.
3. Die Charakterkomödie.
4. Die Tragödie.

Diese Gliederung ist im ganzen richtig, doch lassen sich die vier Arten letzten Endes auf zwei Grundformen zurückführen: das historische Drama und das lyrische Singschauspiel. Man kann fragen, warum das Schauspiel im chinesischen Drama einen so großen Raum einnimmt. Das hängt mit der



chinesischen Welt- und Lebensanschauung zusammen. Es gibt kaum einen Konflikt im chinesischen Drama, der als unlösbar erlebt würde. Die Sehnsucht des Dichters geht immer nach der Versöhnung des Konflikts, der Überwindung der Leidenschaften. Wenn auch die Persönlichkeit in einem tragischen Schicksal tiefen Schmerz erfährt, weist der Dichter doch immer darauf hin, daß man bis zur Versöhnung aushalten, dulden und sich beherrschen soll. Wenn man, umgekehrt, in einer sehr fröhlichen Lage ist, soll man immer daran denken, daß man nicht unmäßig sein darf. „Wenn man in dieser Lage nicht Maß hält, folgt die Traurigkeit auf dem Fuß. Wenn die Not am höchsten, kehrt das Glück bald ein.“ Dieser Gedanke, der das chinesische Volk beherrscht, wird auch im Drama immer wieder dargelegt. Es gibt weder ein absolut tragisches Drama noch ein absolut fröhliches Lustspiel.

Das chinesische Drama wird gleich dem europäischen in Akte eingeteilt. Ein Akt heißt „tschu⁷⁵“, d. i. Abschnitt. In der Regel haben die Stücke vier Abschnitte. Die Akte bestehen aus Monologen und Dialogen, Rezitativ und Gesängen. Im ersten Akt singt der Hauptdarsteller meistens zuerst ein Rezitativ über seine Persönlichkeit, dann spricht er einen Monolog, in dem er sich gewissermaßen dem Publikum selbst vorstellt, z. B. „Mein Mädchenname ist Dsing⁷⁶ und meines Mannes Name Tsui⁷⁷. Mein Mann war Ministerpräsident; vor einigen Wochen befahl ihm eine heimtückische Krankheit, und er starb...“ Das Hauptgewicht des Dramas liegt auf den Gesängen und Dialogen; die Rezitative spielen demgegenüber nur eine untergeordnete Rolle. Die Gesänge drücken Gefühl und Meinung der dargestellten Person aus. Dagegen treiben die meist in Prosa gesprochenen Dialoge die dramatische Entwicklung vorwärts, zudem dienen sie als Verbindungsglied zwischen den Gesängen. Ohne Dialoge wäre das Drama zusammenhanglos, ohne Gesänge aber — ohne Leben und Schönheit. — Die Dichter lieben es sehr, in das ernste Drama einige komische Figuren einzuführen, die oft unmittelbar nach einem ernsten dramatischen Ereignis einen lustigen Akt spielen, um das Publikum zu erheitern. Sie gehören den niederen Schichten an und sprechen ihre Dialoge im Dialekt. Manchmal haben sie auch Gesangspartien. — Die Sprache des Dramas ist Volkssprache, ein Gemisch von Idiomen volkhaft verschiedenen Ursprungs. Provinziale Dialekte nimmt nur die niedere Komödie der neuen Zeit auf. Der dramatische Vers besteht aus drei bis sieben Worten und ist der Regel von Cäsur und Reim unterworfen. Es kommen aber auch unregelmäßige Verse vor.

Im folgenden will ich den Handlungsverlauf einzelner Dramen skizzieren, damit auch aus dem Inhalt die Eigenart des chinesischen Dramas deutlich werde.

Die Geschichte des Waschmädchens (Historisches Drama von Liang Bo-lung).

In einer idyllischen Landschaft wusch ein schönes Mädchen namens Si Schi⁷⁸ Tücher am Ufer. Der junge Hofbeamte des Königs von Yüe⁷⁹, Fan Li⁸⁰, der spazierenging, verliebte sich in das Mädchen und verlobte sich mit ihm. Ein

Stück Tuch, welches das Mädchen soeben gewaschen hatte, bekam er als Symbol der ewigen Verbindung geschenkt. Kurz darauf wurde das Land Yüe vom König Wu⁸¹ erobert. Der König von Yüe sollte als Sklave nach Wu gebracht werden. Die Hofbeamten des Königs von Yüe planten, das Land wiederzugewinnen. Dazu brauchten sie ein schönes Mädchen, um den König von Wu zu betören. Das sollte die Braut des Fan Li tun.

Si Schi hatte auf ihren Bräutigam schon drei Jahre gewartet. Endlich kam er, aber mit einem furchtbaren Auftrage. Zuerst lehnte sie ganz entschieden ab. Schließlich aber siegte doch die Vaterlandsiebe, und sie übernahm den Auftrag. Sie lernte Tanz, Gesang und die anderen Frauenkünste, um dann nach dem Lande Wu geschickt zu werden. Mit folgendem Gesang nahm sie von Fan und ihrem Vaterland weinend Abschied: „Ich darf gar nicht daran denken, daß wir nach drei Jahren noch nicht verheiratet sind. Es war ein Fehler, daß wir uns damals am Ufer verlobten. Jetzt kannst du dein Wort nicht halten. Es tut mir bis in die innerste Seele weh. Ich bin mager geworden und träume von meiner Heimat und von dem Ufer.“ Der König von Wu liebte sie wahnsinnig und tötete ihretwegen seinen tapfersten und treuesten General Wu Yüan⁸². Dadurch ging das Land Wu unter, und Yüe wurde wieder frei. Der König von Wu aber beging Selbstmord. Darauf legte Fan Li sein Amt nieder und lebte mit seiner Braut Si Chi wieder ganz allein in der idyllischen Landschaft.

Das Westzimmer

(Schauspiel von Wang Schi-fu, 13. Jahrhundert).

In einem Kloster wohnte die Kanzlerfamilie Tsui⁸³: Mutter, Tochter, Sohn und Dienerin. Im Westzimmer des Klosters hauste der Student Dschang⁸⁴, der sich in die Tochter Tsui's verliebte. Eines Tages wurde das Kloster von Räubern belagert. Sie verlangten die Auslieferung der schönen Tochter, sonst würden sie das Kloster niederbrennen. Die Mutter Tsui ließ daraufhin bekanntmachen: „Wer die Räuber zurückschlagen kann, bekommt meine Tochter zur Frau.“ Da meldete sich der Student Dschang. Er schrieb einen Brief an einen befreundeten Offizier, der dann auch mit seinen Truppen die Räuber verjagte. Die Mutter Tsui hielt jedoch ihr Versprechen nicht. Der Student war darüber unglücklich und zornig; und weil sich die Tochter inzwischen auch in ihn verliebt hatte, traf er sich mit ihr heimlich im Westzimmer, während die Dienerin draußen Wache hielt. Als die Mutter das Geheimnis entdeckte, verprügelte sie die Dienerin, weil sie die Tochter verführt hatte. Sie verlangte von dem Studenten, daß er sofort nach der Hauptstadt zum Staatsexamen ginge, erst nach bestandnem Examen könnte er ihre Tochter heiraten. Die beiden Geliebten mußten sich unter viel Schmerzen trennen.

Das folgende Lied ist der Szene entnommen, in der die Mutter Tsui die junge Dienerin schlägt. Diese letztere singt, indem sie das Fräulein beschimpft:

„Du warst im Bett so schön und süß,
 Du hast auch allerhand gemacht.
 Ich mußte stets vor dem Fenster stehn
 Und durfte nicht einmal husten.
 Meine Füße wurden oft
 Durch das nasse Moos eiskalt.
 Heute muß meine zarte Haut
 Den dicken Stock leiden.
 Was habe ich davon?“

Von einem anderen Dichter wurde ein fünfter Akt hinzugefügt, in dem durch Rückkehr des Studenten alles zu einem glücklichen Ende kommt.

Der Schrei der Löwin

(Charakterkomödie von Wang Ting-no⁸⁵, 16. Jahrhundert).

Das Wort „Löwin“ wird in China als ein Symbol für die Herrschaft der Frau über den Gatten verwendet.

Der Dichter Tschen Gi-tschang⁸⁶ hatte immer große Angst vor seiner Frau. Eines Tags wurde er von seinem Freund, dem bekannten Dichter Su Dung-po²⁶, eingeladen. Eine schöne Sängerin war auch anwesend. Das führte zu einer Katastrophe. Seine Frau ließ ihn zur Strafe für den kleinen Seitensprung am Teich knien. Er konnte nichts dagegen machen. Nach dem langen Knien war er sehr müde und schlief ein. Im Traum hatte er plötzlich den Mut, sich vor dem Gericht mit seiner Frau auseinanderzusetzen. Der Richter, der dasselbe Schicksal litt, fühlte große Sympathie für ihn und verurteilte die Frau Tschen zu einer Prügelstrafe. Der Polizeimeister aber wagte nicht, das Urteil auszuführen, weil seine Frau es ihm nie verziehen hätte. Als der Richter den Stock selbst ergreifen wollte, kam seine Frau heraus und geriet in große Wut über ihren Mann. Er mußte mit dem Dichter fliehen. Die beiden bedauernswerten Männer klagten ihre Frauen bei dem Bezirksgott wegen Mißhandlung an. Als der Gott ein gerechtes Urteil fällte, griff die Göttin sofort ein, und alle Männer wurden verurteilt. Durch den Wächterruf erwachte der Dichter und wurde wieder ganz vernünftig. Er meinte: Alle Männer, vom Gott bis zum Polizeimeister, haben Angst vor ihren Frauen, warum sollte ich allein keine haben?

Der gespaltene Sarg

(Tragödie, von einem unbekanntem Dichter).

Dschuang Dsi⁸⁷, der Schüler von Lau Dsi, war in das Geheimnis der Unsterblichkeit eingedrungen und begab sich nach Hause. Unterwegs sah er eine Frau, die ein frisches Grab befächelte. Auf Dschuang Dsi's Frage, wessen Grab das sei, antwortete sie: „Dies ist das Grab meines Mannes. Ich habe ihm versprochen, daß ich nach seinem Tode nicht heiraten wollte, ehe die Erde seines Grabes trocken sei. Jetzt ist er gestorben, und es dauert so lang, bis die

Erde trocknet, daß ich nicht mehr warten kann. Ich komme daher jeden Tag hierher, um das Trocknen der Erde durch Fächeln zu beschleunigen.“ Als Dschuang Dsi die Geschichte hörte, wurde er gerührt. Er faßte den Entschluß, der Frau mit seiner übernatürlichen Macht zu helfen. Er befächelte dreimal das Grab, und es war trocken. Aus Dankbarkeit schenkte die Frau ihm den Fächer zum Andenken. Zu Hause erzählte Dschuang Dsi seiner Frau die merkwürdige Geschichte. „Das ist unmöglich“, rief diese laut, „solche Unverschämtheit! Ihr Mann ist eben gestorben, und schon will sie wieder heiraten! Wenn ich an ihrer Stelle wäre, ich würde bis zu meinem Tode treu bleiben und nie wieder heiraten.“ „Würdest du wirklich?“ fragte Dschuang Dsi. „Ja natürlich“, antwortete seine Frau, „kannst du noch nicht an meine Treue glauben?“ Dschuang Dsi aber war noch nicht überzeugt, daß die Liebe und Treue seiner Frau so groß und standhaft sei, im Gegenteil veranlaßte ihn ihre starke Beteuerung, sie auf die Probe zu stellen. Nach wenigen Tagen wurde er krank und starb. Während der Trauerfeier kam ein Prinz, um Dschuang Dsi zu besuchen. Er sprach sein Beileid über den Trauerfall aus, bat dann aber, einige Tage bleiben zu dürfen, um die Schriften des Meisters studieren zu können. Er war schön und elegant, und Frau Dschuang verliebte sich auf den ersten Blick in ihn. Nach kurzer Zeit schon einigten sich die beiden und trafen Vorbereitungen für die Hochzeit. Da wurde der Prinz vor der Hochzeit schwer krank. Sein Diener sagte, es sei eine alte Krankheit; sein Leben könne nur gerettet werden, wenn man ihm das Hirn eines lebendigen Menschen zu essen gäbe. Verzweifelt fragte Frau Dschuang, ob nicht auch das Hirn eines vor wenigen Tagen gestorbenen Menschen verwendet werden könnte. „Das geht auch“, sagte der Diener, „wenn es nicht über zehn Tage alt ist.“ Als Frau Dschuang dies hörte, ging sie mit einer Axt zum Sarge ihres verstorbenen Mannes und zerspaltete ihn. Zu ihrer großen Überraschung stand da aber plötzlich Dschuang Dsi auf und lachte über die Untreue seiner Frau. Der Prinz, dessen Gestalt Dschuang Dsi mit Hilfe seiner magischen Kräfte angenommen hatte, und der Diener, der nur eine Papierfigur war, waren verschwunden. Die Frau aber nahm sich vor Scham und Reue das Leben.

IV. DAS CHINESISCHE THEATER

Wir haben unsere Aufmerksamkeit bisher dem chinesischen Drama als Literaturform zugewendet; in einem zweiten Teil soll nun noch kurz das chinesische Theater betrachtet werden. Der Stoff wird sich in zwei Abschnitte gliedern: Bühnenorganisation (d. h. Bau des Theaters, Wandertheater, ständige Theater, Festspiel, Schattenspiel, Puppenspiel, Pantomime, Lichtspiel und modernstes Theater) und Bühnenstil (d. h. Musik, Tanz, Masken und Kostüme). Doch vorher soll noch einiges Grundsätzliche bemerkt werden.

Das Theater ist für den Chinesen nicht nur Kunstgenuß und Zeitvertreib, sondern Übermittlung der Geschichte. Der Bürger und Bauer bekommt seine historischen Kenntnisse meistens nicht aus Büchern, sondern durch das Theater.



Drama und Theater arbeiten in Handlung, Darstellung und Bühneneinrichtung mit den Mitteln der Symbolik. Wir werden später noch darüber zu berichten haben.

Das chinesische Theater fällt für europäische Begriffe fast ganz in die Kategorie der Oper oder des Singspiels. Wichtig ist nicht der gesprochene Text, der dramatische Dialog, sondern Tanz, Musik und Schauspielkunst. Der Schauspieler ist souverän.

Zusammenfassend sei eine Charakteristik des chinesischen Theaters von einem Schweizer angeführt, der es während seines langen Aufenthaltes in Peiping eingehend studiert hat: „Das chinesische Theater leidet an literarischer Belanglosigkeit, es vernachlässigt das Bühnenbild und die Regie in unserem Sinne. Aber es hat den Kern des Theatralischen erfaßt, und es hat eine schauspielerische Darstellungskunst von einer solchen Höhe und Selbständigkeit ausgebildet, daß ihm Regie und Bühnenbild gar nicht mehr nötig scheinen. Seine literarisch unbedeutenden, aber um so theatralischeren Texte dienen nur als Unterlage zur schauspielerischen Gestaltung. Im chinesischen Theater wird einem so recht bewußt, daß die wahre schauspielerische Kunst ihre eigene Formsphäre hat und ihre eigenen Stilmittel, wie die Musik, die Malerei, die Literatur, und daß auch die schauspielerischen Stilmittel erlernt, eingeübt sein wollen, eine gründliche technische Ausbildung des Künstlers erfordern. Und welche Schauspielerausbildung könnte sich mit derjenigen der chinesischen Schauspieler messen? Im bildsamen Knabenalter kommen sie in die Hände ihrer Lehrer und werden sieben oder acht Jahre lang täglich von morgens früh bis abends spät geschult und gedrillt. Stimme und Körper werden völlig durchgebildet. An Präzision, Rhythmen und Harmonie haben Tanz und Fechtkunst und Akrobatie ihre eigenen Aufgaben im chinesischen Theater: die großartigen, mannigfaltigen, bis zu höchster Dynamik gesteigerten Bühnenkämpfe, die die Glanzszenen so vieler chinesischer Stücke bilden, können unsere Theater gar nicht nachahmen, weil wir unseren Schauspielern und Statisten nicht die Ausbildung auferlegen können, die der chinesische Schauspieler durchmacht.“ (Ed. Horst von Tschärner: Spielstil, S. 96.)

Die chinesische Musik kennzeichnet sich durch Ruhe. Sie ist weder Zaubermittel, noch hat sie rein ästhetische Absichten, sondern sie dient letzten Endes dem ethischen Ziel der Harmonie des Herzens. Man vermeidet deshalb weitgehend Mehrstimmigkeit und schnelles Tempo, weil sie die Menschen unruhig machen. Ein chinesischer Kritiker hat einmal gesagt, daß man nach dem Charakter der Musik den Zustand des Reiches beurteilen könnte, und er führt als einen alten Reichsgrundsatz diesen Ausspruch an: „Die Kenntnis der Töne ist innig verbunden mit der Kenntnis der Regierung, und wer die Musik versteht, ist auch fähig zur Herrschaft.“

Die chinesische Musik war schon durch die Einführung zentralasiatischer Musikelemente in der Tang-Dynastie und durch die Einflüsse der Mongolenherrschaft vielfach umgewandelt worden. Die alte Musik war auch noch mehrstimmig. Von den acht Stimmen der alten Musikinstrumente: Goldstimme,

Steinstimme, Bambusstimme, gebrannte Tonerdenstimme, Bodenstimme, Lederstimme und Holzstimme wendet man heute leider nur noch die ersten fünf an. Gewöhnlich werden heute im Theater 26 Instrumente gebraucht. Die wichtigsten sind: Geige, Flöte, Dudelsack, Oboe, Laute, Hylaphon, kleiner und großer Gong, kleine und große Trommel, kleine Violine, mondformige Laute usw.

Es gab in der Musik sozusagen drei Gattungen: Tempelfestmusik, Heeresmusik und Familienmusik; heute auf der Bühne unterscheiden sich nur zwei Arten deutlich voneinander: kriegerische und sanfte Musik.

Der chinesische Schauspieler muß gleichzeitig singen und tanzen. Die Musik begleitet jede seiner Bewegungen, Auftritt und Abgang. Auf den modernen Bühnen spielt der klassische Tanz wieder eine große Rolle. Die sehr zahlreichen Arten des Bühnentanzes sind stark betonte Ausdruckstänze, mit bestimmten Bedeutungen innerhalb des Dramenverlaufes. Es genügt, einige Namen der vielen Tänze anzuführen, die in diesem Sinne für sich selber sprechen: Kampftanz, Reitertanz, Paradiesvogeltanz, Vollbarttanz, Ärmeltanz, Schritttanz, rascher Tanz, Rudeltanz, Locktanz, Maulbeerblätterpflücktanz, betrunkenen Tanz, Tiertanz, Blumenstraußtanz der Göttin, Teufelstanz, buddhistischer Tanz.

Die Schauspieler werden in vier Klassen eingeteilt. Es gibt 1. unmaskierte Männerrollen, „scheng⁸⁸“ genannt, 2. unmaskierte Frauenrollen — „dan⁸⁹“, 3. maskierte Männer- und Frauenrollen — „giau⁹⁰“ und 4. Komiker (Männer- und Frauenrollen) — „tschou⁹¹“. Zusammen mit den Unterabteilungen kennt man insgesamt 15 Rollenarten. Jede wird nach bestimmten Regeln gespielt.

Die Masken werden mit Farben direkt auf das Gesicht gemalt und haben symbolische Bedeutung. Mit roter Farbe wird der offenherzige Held bemalt. Das ist die Farbe des warmen Blutes. Der Mensch mit beherrschter Leidenschaft wird in Purpur dargestellt. Die tapferen Männer mit treuem und einfachem Sinn erscheinen in schwarzer Farbe, der tapfere, aber listige Mann dagegen braun. Gelbfarbige Gesichter bezeichnen Schlauheit. Die Komiker haben einen weißen Fleck auf der Nase. Der tückische Mensch hat ein graues Gesicht; das ist die Farbe des kalten Blutes. Auch die verschiedenen Bartformen haben symbolische Bedeutung. Die Frauenrollen werden immer von Männern gespielt, die zwar reichlich gepudert und geschminkt, aber nur selten maskiert sind.

Die auf dem Theater verwendeten Kostüme sind sehr schön und wertvoll, mit kunstvollen Stickereien. Es gibt 60 verschiedene farbige Kostüme, die meistens dem Stil der Tang-, Sung-, Ming-, Yüan- und Tsing-Dynastien nachgebildet sind.

Ein kurzes Wort wäre noch über die Organisation des chinesischen Theaterwesens zu sagen. Ein öffentliches stehendes Theatergebäude hat es in China ursprünglich nicht gegeben, doch sind in jeder größeren Stadt den Provinzgemeinden mehrere Gebäude zur Verfügung gestellt, von denen fast jedes eine schöne, mit Schnitzereien versehene Bühne enthält. Aber solche Theater

werden nicht täglich benützt, sondern nur an Festen. Eigentümlich sind die provisorischen Theater in den kleineren Städten und Dörfern. Eine Schauspielgesellschaft zimmert es in wenigen Stunden zusammen: einige Bambusstäbe als Stützen eines Rohrdaches, ein Brettergerüst, sechs bis sieben Fuß über dem Boden. Etliche Ellen roten Baumwollzeugs genügen, die Rückwand notdürftig zu bekleiden; die Seiten bleiben offen, und einen Vorhang gibt es nicht. Ein Tisch und einige Stühle bilden die stehende Ausstattung durch das ganze Stück hindurch, auch bei allen angenommenen Verwandlungen. Szenenwechsel wird durch die Musik angedeutet.

Das alltäglich gespielte stehende Theater entwickelte sich vielleicht in der Tsing-Dynastie. Man weiß, daß die Einrichtung der Bühnen im kaiserlichen Palast und in den Häusern reicher Kaufleute damals sehr luxuriös war. Als das berühmte Drama: „Der Fächer mit dem Bild der Pfirsichblüten“ im Haus eines Kaufmanns inszeniert wurde, soll der Wert der Bühneneinrichtung und der Kostüme 400000 Mark betragen haben.

Im modernen China gibt es in den größeren Städten schon lange viele schöne stehende Bühnen. Sie werden noch immer vom klassischen Theater beherrscht. Die Vorführungen finden am Abend statt, die besten Stücke beginnen meistens sehr spät.

Es gibt Wandertheater mit festgefügtten Berufsschauspielerverbänden, die dem Lande zu jeder Zeit zur Verfügung stehen. Außerdem spielen aber auch viele Künstler und Dramatiker umsonst. Diese Art des Spiels stammt aus alter Zeit. Wir erinnern uns, daß ein Kaiser der Tang-Dynastie, der zugleich Dramatiker war, sein eigenes Werk mitaufgeführt hat.

An den Reichsfeiertagen, am Neujahrs-, Frühlings- und Nationalfest, wird außer in den stehenden Theatern auf allen Provinzialbühnen gespielt. In den Dörfern werden in dieser Zeit die provisorischen Bühnen aufgeschlagen. Der Eintritt zu diesen Festspielen ist meistens frei.

Auch an den Feiertagen einzelner Familien finden Festspiele statt, so bei einer Hochzeit oder am Geburtstag der Großeltern. Dann werden Verwandte, Freunde und Nachbarn zum Familienfesttheater eingeladen. Die provisorische Bühne wird im Hof der Familie aufgeschlagen, oder man nimmt für diesen Zweck die Gemeindebühne in Anspruch. Die Stücke werden von den Großeltern oder den vornehmsten Gästen aus einem Buche ausgewählt, in dem mit goldenen Buchstaben die Namen der fünfzig oder sechzig Stücke stehen, welche die Schauspieler sofort aufführen können.

Auch zur Feier der Gottesdienste finden in den Dörfern Festspiele statt. Solches Theater wird meistens von den reichen Kaufleuten finanziert, oder jede Familie gibt einen Beitrag.

Besonders bekannt ist in Deutschland das chinesische Schattenspiel. Man hält China für das „Mutterland des Schattenspiels“, doch soll sich nach einer Untersuchung von Georg Jacob das Schattenspiel in Indien parallel entwickelt haben. Man spielt es am Abend hinter einem weißen Papiervorhang oder — noch einfacher — hinter dem weißen Papier des Fensters. Die Figuren

sind aus farbigem transparentem Pergament, Eselshaut oder dickem Papier mit allerlei schönen Kostümen (in Indien dagegen aus bemaltem und vergoldetem Leder). Beim Spiel wird die Figur von einem dünnen Holzstock gestützt und bewegt. Man spielt genau wie im echten Theater; es gibt Monologe, Dialoge, Gesang und Musikbegleitung. Jacob sagt: „Der Schattenspieler hat im ganzen Ostasien nicht nur zu unterhalten, sondern auch zu belehren, und seine Rolle erinnert vielfach an die des nordischen Skalden, nicht nur als Überlieferer der Sagen der Vorzeit. Beider Belehrungsstil versandete bisweilen in trockenen Aufzählungen. So geben die Geister im chinesischen Schattenspiel ein Repetitorium der chinesischen Geschichte“ (Georg Jacob, *Das Schattentheater in China*, S. 16). Wegen der Vorliebe des Kaiserhofes und der Adelsfamilien stand die Kunst des Schattenspiels sehr hoch. Man spielte solche Spiele früher hauptsächlich an Geburtstagen oder an dem Fest, das man für ein einen Monat altes Kind gab.

Das chinesische Schattenspiel verdankt seine Berühmtheit den deutschen Sinologen. Durch ihren Fleiß und ihre exakte wissenschaftliche Arbeit ist die Kunst des chinesischen Schattenspiels in Deutschland bekannt geworden. Merkwürdigerweise haben sich bisher die chinesischen Gelehrten um das Studium des Schattenspiels noch nicht ernstlich bekümmert. Die erste Kunde von chinesischen Schattenspielen kam über Frankreich durch das China-Buch von du Halde. Erst nach 1767 trat dort die Bezeichnung „Ombres chinoises“ auf. Die erste Inhaltsangabe eines chinesischen Schattenspiels wurde in Deutschland von Prinz Rupprecht von Bayern in seinen „Reiseerinnerungen Asia“ (München 1906, S. 252ff.) gegeben. Eine Übersetzung chinesischer Schattenspiele begann der Sinologe Wilhelm Grube. Nach dessen Tode 1908 übernahmen seine beiden Schüler Krebs und Laufer die hinterlassene Arbeit ihres Lehrers. Auch H. Jensen, G. H. Jacob und Herbert Müller haben den Gegenstand bearbeitet. Das Kölner Institut für Theaterwissenschaft besitzt jetzt eine große Sammlung von Schattenfiguren des Kaisers Kiën Lung⁹² (1736—1796). Sie umfaßt weit über 1000 Figuren. Das Kieler Theatrumuseum hat eine ältere Spielfigur eines „Tyrannen mit grimmigem Gesichtsausdruck“ und die Figur einer schönen Favoritin aus der Schang-Dynastie.

Schon zu Beginn der ersten Han⁹³-Dynastie ist das Puppenspiel begrenzt, und zwar sowohl als Marionetten- wie als Handpuppenspiel. Heute lebt das erstere vor allem in Süd-, das letztere in Nordchina. Auch hier werden, wie auf der großen Bühne, historische Dramen, bürgerliche Schauspiele, Sittenstücke, Lustspiele und Burlesken gespielt.

Nur erwähnt sei als vorkünstlerische Form die Pantomime, die ausschließlich auf Jahrmärkten aufgeführt wird.

Das sogenannte moderne Spiel und das Lichtspiel sind natürlich von der europäischen Zivilisation beeinflusst. Das Kino ist in China natürlich ebenso populär wie im Abendlande, doch ist der rein chinesische Film für das Volk wertvoller als der europäische.



V. SCHLUSS

Abschließend sei noch einmal der Unterschied in der Grundhaltung des chinesischen und des abendländischen, speziell des deutschen, Dramas herausgestellt. Die Autonomie als dynamisches Funktionsgesetz ist von Anfang an ein immanentes Element des deutschen Dramas. Sein Grundzug ist das Prinzip des Antithetischen. Der Grundzug des chinesischen Dramas dagegen ist das Prinzip des Anschaulichen. Dabei werden in der Sprachgebung durch Nebeneinanderordnung von Vorstellungen diese zueinander in Beziehung gesetzt und zu höheren synthetischen Anschauungsbildern vereinigt. Das Lyrische ist wesenhaftes Element chinesischer Dramatik. Der Mensch im deutschen Drama tritt uns als aktives Individuum entgegen. Sein Schicksal ist Kampf. Als selbstbewußter Eigenwille steht die Persönlichkeit der Menschheit oder Gott gegenüber. Sie steht im Gegensatz zur Welt, zum Du und zum „Ich“ selbst. — Der Mensch im chinesischen Drama begegnet uns als passives Lebewesen. Er ist ein Glied der Natur, im Innersten mit sich selbst versöhnt, und überwindet sich selbst. Er fügt sich in den Lauf der Welt ein; er greift nicht ein, er wartet ab. Er ist kontemplativ. Sein Symbol ist nicht das Schwert, sondern die Harfe. Seine Grundhaltung ist nicht durch Wollen und Handeln bestimmt, sondern durch reine Empfindung, durch Aufgabe der Persönlichkeit in der Natur, durch seelische Hingabe an das All. Schiller teilt die Welt in die ewige Antinomie von Sinnlichkeit und Vernunft, Hebbel in den tragischen Dualismus von Individuum und Idee. Wang Schi-fu geht nicht vom Dualismus des Weltgeschehens aus, sondern vom Prinzip der Einheit des Weltalls. Der Mensch steht nicht gegen die Mächte, er fühlt sich in der Natur, er fühlt sich als organisches Teilgebilde der ewigen Gesetzmäßigkeit des Kosmos und sieht es als seine höchste Aufgabe an, durch Einordnung der Gesetzmäßigkeit des Universums zu folgen. Überall ist es die Sehnsucht nach innerer Ruhe, nach seelischer Harmonie, die sich mit der Totalität des Weltgeschehens eins weiß.

Ich schließe mit den Worten von Richard Wilhelm, die in jeder Beziehung das Richtige treffen: „Die Weltanschauung, auf der das chinesische Drama beruht, ist natürlich eine durchaus antike, die von unserer modernen europäischen sich grundsätzlich unterscheidet. Nun hatte Goethe ja in der Iphigenie ein antikes griechisches Drama in ein klassisches deutsches Drama umgewandelt, und diese Neubelebung mit dem Geist neuzeitlicher Humanität darf als restlos gelungen gelten. Es gibt zu denken, daß Goethe eine ähnliche Umformung eines chinesischen Stoffes als aussichtslos wieder aufgegeben hat. Der Grund ist wohl der, daß der Weltanschauungshintergrund des chinesischen Dramas von unserem modernen Empfinden doch allzuweit absteht. Das chinesische Drama beruht auf einer streng antiken Weltanschauung, und zwar in doppelter Hinsicht. Die Helden sind nicht Einzelpersönlichkeiten in unserem Sinn, sondern sie sind typische Vertreter verschiedener Gattungen von Menschen. Ihre Gesinnungen, Handlungen, Schicksale sind alle gesetzmäßig und

typisch. Das ist der Grund, warum sie für eine chinesische Zuhörerschaft ohne weiteres verständlich sind, während wir häufig uns befremdet fühlen. Das zweite Moment ist die Art, wie der Ausgleich des Schicksals sich vollzieht. Jedes Unrecht findet seine Sühne. Jedes Unglück gleicht sich durch nachfolgendes Glück aus. Das Gute, das anfänglich zu unterliegen scheint, siegt schließlich um so unbedingter, je tiefer es eine Zeitlang in den Abgründen des Lebens zu verweilen hatte. Das Exempel der ausgleichenden Gerechtigkeit des Dichters geht immer restlos auf. Nirgends bleibt etwas übrig, das eine ungelöste Spannung zurückließe^a.“

^a Chinesische Blätter für Wissenschaft und Kunst, Bd. 1, Heft 1, SS. 79/80.