RUNDSCHAU

ÜBER DAS CHINESISCHE THEATER

EINE BETRACHTUNG ANLÄSSLICH DES KLABUNDSCHEN KREIDEKREISES

Der Kreidekreis von Klabund hat die allgemeine Aufmerksamkeit dem chinesischen Drama zugewandt. Wenn man aber der Meinung wäre, daß es ein chinesisches Drama sei, so wäre das ein entschiedener Irrtum. Das Stück ist so wenig chinesisch wie sein Verfasser. Das bedeutet keineswegs einen Tadel. Es ist zu einer gerechten Würdigung der Vorzüge und Fehler des Stückes nur notwendig, daß man sich von Anfang an über diese Tatsache im Klaren ist. Klabund hat seinem Werk ein chinesisches Drama zugrunde gelegt, das unter dem Namen „Der Kreidekreis" schon vor längeren Jahren in der Reclamschen Universalbibliothek veröffentlicht worden ist. Die Übersetzung des Reclambändchens ist schlecht, aber sie gibt den Gedankengang des chinesischen Dramas im ganzen treu wieder. Ein Vergleich dieses Dramas mit dem Stück von Klabund ist besonders lehrreich und gibt wertvolle Aufschlüsse über das Wesen des chinesischen Dramas. Klabund ist ja nicht der erste Dichter, der es unternommen hat, einen chinesischen Dramastoff in die deutsche Literatur einzuführen. Kein geringerer als Goethe war es, der in seinem Elpenor diesen Versuch gemacht hat. Wie bekannt, liegt dem Elpenor tatsächlich neben anderen Quellen auch ein chinesisches Drama zugrunde, das den Titel trägt: „Wie der Waisenknabe aus dem Hause Tschao zum Rächer wird." Dieses Stück gehört zur selben Sammlung wie der Kreidekreis, die im 13. Jahrhundert in China herausgegeben wurde. Goethe hat den Versuch, dieses chinesische Drama in ein deutsches Stück umzugestalten, wieder aufgegeben. Offenbar, weil er es für unmöglich hielt. Die Gründe sind dieselben, die auch das Klabundsche Werk mit großen Schwierigkeiten belasten. Die Weltanschauung, auf der das chinesische Drama beruht, ist nämlich 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 unseren modernen Empfindungen 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. Damit, daß die Personen im chinesischen Theater feste Typen sind, hängt zusammen, daß sie von Anfang bis zum Schluß einen einheitlichen Charakter zeigen. Eine Umbiegung des Charakters mitten im Stück ist nicht möglich. Während z. B. in dem Klabundschen Stück der Bruder von Hai T'ang anfangs ein ziemlich liederlicher Mensch ist, der dann zu einer Art von Marquis Posa und einem Vertreter von stark bolschewistisch angehauchten Weisheitslehren wird, ist er im chinesischen Original ein zwar schwacher, aber kein schlechter Mensch, der zeitweise im Irrtum ist und dann seine Schwester beschimpft, aber nachdem sein Irrtum auf-

geklärt ist, ihr nach Kräften als Bruder zur Seite steht. Ebenso ist Herr Ma, der bei Klabund zunächst ein Mensch von brutalster Sinnlichkeit ist, um sich vor seinem Tod in einen ziemlich edlen Familienvater zu verwandeln, im chinesischen Stück durchweg eine sympathische Erscheinung. Ein weiteres Merkmal des chinesischen Dramas ist, daß ein klargezeichnetes Problem durch das ganze Stück hindurchgeführt und seiner Lösung entgegengebracht wird, ohne daß es mit anderen Problemen vermischt oder mit philosophischen Sentenzen verbrämt wäre.

Eine kurze Inhaltsangabe des chinesischen Stückes zeigt am deutlichsten diese Eigentümlichkeiten. In dem chinesischen Stück ist der Ausgangspunkt der, daß ein Mann namens Ma, dessen erste Gemahlin kinderlos ist, sich ein Mädchen niederen Standes namens Hai T'ang als Nebenfrau genommen hat, die ihm einen Sohn schenkt. Die Hauptfrau hat ein unerlaubtes Liebesverhältnis zu einem Gerichtsschreiber und ist eifersüchtig auf die Nebenfrau Hai T'ang, die als Mutter eines Sohnes die besondere Liebe des Gatten genießt. Aus Eifersucht verleumdet sie die Hai T'ang, die ihrem armen Bruder, der bettelte, auf ihr Anraten einige Kleidungsstücke schenkte, in doppelter Weise. Dem Bruder bringt sie die Geschenke seiner Schwester und macht ihn glauben, daß es ihre eigenen seien und daß seine Schwester sich geweigert habe, ihm wohlzutun. Ihrem Manne gegenüber verdächtigt sie Hai T'ang, daß sie die Kleider an einen geheimen Liebhaber verschenkt habe.

Da sie aber ihres Mannes überdrüssig ist, vergiftet sie ihn, indem sie in eine Schale Suppe, die sie ihm durch Hai T'ang reichen läßt, Gift schüttet. Klabund läßt sie vergifteten Zucker in den Tee tun, was natürlich in China ganz unmöglich wäre, da man dort ebensowenig Zucker in den Tee tut, als man in Deutschland Rheinwein mit Zucker genießt. Durch die Vergiftung des Gatten will sie frei werden zur Heirat mit dem Gerichtsschreiber, den sie liebt. Sie muß aber ferner auch der Hai T'ang das Kind entreißen, da diese sonst als Mutter des Erben

die Verfügung über das Vermögen des Verstorbenen hätte. Beides macht sie recht geschickt, indem sie nach der Beerdigung des Mannes, die sie überstürzt vollziehen läßt, die Hai T'ang unter Beibringung von bestochenen Zeugen des Mordes und Kindesraubes anklagt. Der Richter ist ein schwacher Mensch, der den ganzen Prozeß durch den Schreiber, den Geliebten der Frau Ma, entscheiden läßt. Daß dieser unter Anwendung grausamer Foltern die Hai T'ang zum Geständnis zwingt und so den Prozeß zugunsten seiner Geliebten entscheidet, ist der Tiefpunkt in der Entwicklung des Stückes. Hai T'ang ist von Gott und den Menschen verlassen und scheint alle Hoffnung verloren zu haben. Aber nun tritt der Wendepunkt ein. Der Beamte der nächsthöheren Instanz erkennt, daß der Prozeß nicht ordnungsgemäß entschieden ist, und beschließt die Wiederaufnahme des Verfahrens. Das verbrecherische Paar will Hai T'ang unterwegs ermorden, sie werden aber durch deren Bruder daran verhindert, der, nachdem er das gute Herz seiner Schwester erkannt hat, ihr nach Kräften beisteht.
Der höhere Beamte greift nun zu einem psychologischen Mittel, das an das salomonische Urteil erinnert, um festzustellen, wer die wahre Mutter ist. Er läßt mit Kalk eine Umzäunung auf den Boden zeichnen, stellt das Kind, das schon fünf Jahre alt ist, in die Mitte und läßt die beiden Frauen es herausziehen, wobei er hinzufügt, daß diese Kalkumzäunung so verzaubert sei, daß die wahre Mutter unter allen Umständen ihr Kind zu sich hinüberziehen würde. Trotz dieser erschwerenden Umstände gewinnt es Hai T'ang nicht über sich, das Kind durch gewaltsames Zerren zu verletzen. Die Mutterliebe in ihr ist stärker als alle anderen Rücksichten. Selbst die Schläge, die ihr der Beamte zudiktiert, vermögen nicht, sie gegen ihr mütterliches Gefühl stumpf zu machen. Da fällt die Entscheidung. Der Beamte spricht das Kind der Hai T'ang zu. Die beiden Schuldigen, die noch zum Schluß in Streit geraten, weil der Mann die Schuld zuletzt noch von sich abweisen möchte, während die Frau mit zynischer Offenheit schließlich gesteht und ihrer Strafe entgegengeht, werden zu einem

grausamen Tod verurteilt, und Hai T'ang freut sich triumphierend über die Rache, die ihr zuteil geworden ist.
Dieses Hochgefühl befriedigter Rache mutet unser modernes Gefühl befremdend an. Das war auch wohl der Grund, warum Klabund schließlich die Hai T'ang das Urteil sprechen läßt, die großmütig verzeiht und ihre Feinde ihren Gewissensbissen als einziger Strafe überläßt. Daß er als letzten Richter nicht einen höheren Beamten, sondern den Kaiser selbst, der als eine Art Joseph II. erscheint, auftreten läßt, ist insofern nicht sehr geschickt, weil dadurch eine unmögliche Keifszene direkt vor den Kaiserthron verlegt wird. Vollends, daß der Kaiser sich als Jugendgeliebter von Hai T'ang herausstellt und das Kind schließlich gar nicht dem armen verstorbenen Herrn Ma, sondern dem Kaiser gehört, der natürlich dann auch die Mutter, seine frühere Geliebte, heiratet, ist zwar sehr rührend gedacht, aber bezeichnet vielleicht den schärfsten Kontrast zu dem chinesischen Drama, in dem übrigens der Kreidekreis nur zum Schluß einmal vorkommt — ebenfalls im Gegensatz zu Klabund, wo der Kreidekreis im ganzen Stück eine dem Schicksalsdrama ähnliche Rolle spielt.
Werfen wir von diesem Stück, das in die Kategorie der chinesischen bürgerlichen Dramen gehört, einen Blick auf das chinesische Drama überhaupt. Es hat sich wohl ähnlich wie das griechische aus religiösen Anfängen entwickelt. Noch heute werden bei den großen Tempelfesten Theaterstücke aufgeführt, und bei jedem größeren Tempel ist eine Bühne zu diesem Zweck eingebaut. Da die chinesischen Götter zum ganz überwiegenden Teil Heroen sind, die einen mehr oder weniger historischen Lebenslauf auf Erden hatten, ehe sie in ihre himmlischen Ämter eingesetzt wurden, so läßt sich leicht verstehen, daß die Theateraufführungen zunächst die wichtigsten Ereignisse des Lebens dieser Heroen zur Darstellung brachten. Namentlich eine Periode der chinesischen Geschichte, die sogenannte Zeit der drei Reiche im dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung, ist voll von Helden, die das chinesische Theater bis auf unsere Tage bevölkern.

Die Stücke, die von ihnen handeln, sind meist kriegerischer Art. Dem entspricht das Aussehen der auftretenden Schauspieler. In prächtigen Rüstungen, mit Wimpeln umsteckt, erscheinen sie. Die Peitsche in ihrer Hand deutet an, daß sie zu Pferde sind und in wilden Sätzen tummeln sie ihre imaginären Pferde, bis sie etwa absteigen und sich zum Kriegsrat versammeln. Der Oberfeldherr sitzt dann auf einem erhabenen Thron, der durch einen Tisch dargestellt wird. Soll eine Stadt erobert werden, so wird ein auf blaues Tuch gemaltes Stadttor vorübergetragen. Kulissen in unserem Sinn gibt es ja auf dem chinesischen Theater nicht, sondern ähnlich wie auf der Shakespeare-Bühne werden der Phantasie des Zuhörers nur allgemeine Anhaltspunkte gegeben. Die Kämpfe der Helden mit ihren oft bewundernswerten akrobatischen Kunststücken, ihre Gesänge und majestätischen Bewegungen werden von einer rauschenden Musik begleitet, die namentlich durch ihren Rhythmus aufregend wirkt. Die Masken sind alle symbolisch. Mut und Tapferkeit wird durch bunte, schreckliche Zeichnungen des Gesichtes angedeutet. Treue Krieger zeigen in der Regel ein tiefes Rot der Gesichtsfarbe, während falsche Betrüger widerliche Flecken in einem verdächtig blassen Gesicht zeigen. Die Schauspieler schreiten auf hohen Kothurnen. Alles ist stark stilisiert und auf die Ferne berechnet, da ja die Stücke in der Regel vor einem vieltausendköpfigen Publikum im Freien gespielt werden.

Wesentlich feiner als diese kriegerischen Stücke sind die bürgerlichen Dramen. Auch sie enthalten einen Wechsel von gesprochener Rede und Gesang. Das Orchester aber ist weniger lärmend. An Stelle der vielen Schlaginstrumente und Trommeln, die an europäische Ohren oft allzu große Anforderungen stellen, werden mehr Geigen oder Flöten verwandt. Die alte klassische Musik des 13. Jahrhunderts, die in Peking und Shanghai bis in die letzten Jahre noch ihre Vertreter hatte, weicht immer mehr einer etwas sentimentalen neueren Musik. Auch im bürgerlichen Stück ist Handlung und Bewegung stark stilisiert. Jede Gemütsbewegung hat ihren festen Ausdruck. Eine Frau,

die Angst hat, hält z. B. den einen Arm vor das Gesicht und den anderen auf den Rücken; höchste Aufregung zeigt sich in einem Zittern des ganzen Körpers usw. Diese festen symbolischen Ausdrucksformen erleichtern natürlich das Verständnis der Handlung ganz bedeutend, zumal, da ein gesungener Text auch in China nicht leichter verständlich ist als in Europa.

Die bürgerlichen Stücke entnehmen ihren Stoff zum Teil der historischen Überlieferung. Die meisten der Stücke der oben erwähnten Sammlung enthalten historische Handlungen. Neuerdings kommen auch immer häufiger Novellenstoffe auf. Auch das eigentliche Ausstattungsstück beginnt in Peking immer mehr Eingang zu finden. Diese Stücke sind häufig unendlich lang. Dreizehn bis vierzehn Akte sind keine Seltenheit. Ein neues Stück wird oft über mehrere Abende verteilt. Für gewöhnlich aber wird in den größeren Theatern nur selten ein ganzes Stück am Abend gespielt. Vielmehr nimmt man einzelne Akte heraus. In der Regel werden Teile von fünf bis sieben verschiedenen Dramen an einem Abend zur Darstellung gebracht. Da der Gang der Handlung dem chinesischen Theaterbesucher bekannt ist, findet er sich jeweils in diese abgerissenen Teile sehr rasch hinein.

Als dritte Gattung kennt man noch eine Art Possen, in denen nur gesprochen, nicht gesungen wird. In diesen Stücken, die meist durch ihre drastische Handlung auch dem Europäer ohne weiteres verständlich sind, zeigen sich die bedeutenden humoristischen Talente, die es in China gibt, von ihrer besten Seite.

Teils als besondere Stücke, teils als Einlagen in größeren Dramen kommen Tanzpantomimen vor, die unter Begleitung einer charakteristischen Musik einen bestimmten Vorgang darstellen, etwa wie ein Mädchen ihre Morgenarbeiten verrichtet, die Unterhaltungen in einer Nähstube, Begegnung eines Jünglings mit einem Mädchen im Maulbeerhain und noch vieles andere.

Dem europäischen Zuhörer fällt beim chinesischen Drama die Art auf, wie die Schauspieler bei ihrem ersten Auftreten ihren Namen

nennen und eine kurze Charakteristik von sich geben. Der Grund dafür ist, daß es bei den chinesischen Theaterdarstellungen im Freien keine Theaterzettel gibt, so daß es wünschenswert ist, wenn man gleich von Anfang an von jeder Person weiß, wer sie ist und was man von ihr zu erwarten hat. Im Grunde ist diese Methode von den Monologen unserer älteren Dramen nicht allzu verschieden.

Was die szenische Ausstattung der Theaterstücke in China anlangt, so war stets die höchste Einfachheit üblich. Die Symbolik der Bewegungen wurde einfach hier fortgeführt. Ein Traumbild, das erscheint, ist z. B. von einem schwarzen Schleier umhüllt, Wolken, Wind, Schnee und Regen werden durch göttliche Erscheinungen mit entsprechenden Attributen dargestellt. Die Tür in das innere Gemach wird nur dadurch angedeutet, daß die Schauspieler, wenn sie nach hinten gehen, die Bewegung des Übersteigens der Schwelle machen. Neuerdings werden in den Theatern in Peking oder Shanghai auch Kulissen in europäischem Stil gebraucht. Aber man kann nicht sagen, daß das einen Fortschritt bedeutet. Denn sie sind meist plump und häßlich gemalt, und weit entfernt davon, eine wirkliche Illusion zu wecken, stören sie nur das Spiel der Phantasie, das bereitwillig ergänzt, was durch die alten Symbole angedeutet zu werden pflegt.

Bis vor kurzem gab es in China nur Schauspieler, keine Schauspielerinnen. Auch die Frauenrollen werden in diesem Fall von Männern gespielt, und zwar gibt es eine Reihe vorzüglicher Frauendarsteller. Der berühmteste unter ihnen ist der schlank-zierliche Me Lan Fang, der in ganz China berühmt ist und an Popularität nicht hinter den bekanntesten Staatsmännern zurücksteht. Im Gegenteil, man hat schon gesagt: jeder, auch der berühmteste Staatsmann oder Feldherr hat außer seinen Freunden auch heftige Gegner. Aber wenn Me Lan Fang an einen Ort kommt, jubelt ihm alles ohne Rückhalt zu.

Neuerdings gibt es in den großen Städten auch Mädchentheater. In diesen Theatern werden dann auch die Männerrollen von Mädchen gegeben. Diese Schauspielerinnen sind meist ziemlich jung. Sie haben

ihren Höhepunkt mit 16 oder 17 Jahren. Wenn sie 20 Jahre alt sind, haben sie in der Regel schon einen Freier gefunden. Die schauspielerischen Leistungen dieser jungen Damen sind zum Teil so, daß sie mit Recht unter die größten Künstler gezählt werden können. Eine Pekinger Schauspielerin, K'in Hsüo Fang, spielte z. B. die Szene wie eine Frau ins Kloster geht, wie ihr die Haare abgeschnitten werden, und wie sie, als sie ihre schönen langen Haare abgeschnitten in der Hand hält, allmählich zur Erkenntnis des furchtbaren Abschieds kommt, den sie nun von der Welt genommen hat, mit solcher Größe, daß auch im chinesischen Theater die Augen der Hörer feucht werden und alles ganz still und aufmerksam wird, was um so mehr bedeuten will, als im chinesischen Theater, ähnlich wie in den südeuropäischen Theatern, das Publikum keineswegs die ernste Spannung kennt, die bei uns üblich ist, sondern beliebig plaudert, raucht und Tee trinkt. Dazwischen gehen Verkäufer mit Erfrischungen, und heiße, feuchte Tücher werden angeboten, die namentlich im Sommer angenehm zum Abwischen des Gesichtes sind. Aber dieses bunte Leben schweigt immer dann, wenn ganz große Kunst die Herzen rührt, und solche Augenblicke wirken dann besonders stark.

Die Schauspieler hatten bis vor kurzem ein ziemlich verachtetes Dasein. Erst in letzter Zeit, seit es gebildete Leute unter ihnen gibt, beginnen sie auch in China als Künstler geschätzt zu werden. Die berühmten unter ihnen beziehen gegenwärtig auch fürstliche Gehälter. Es ist nicht selten, daß Me Lan Fang für einen einzigen Abend 10 000 Dollar bekommt. Außerdem haben namentlich die Schauspielerinnen zur Ausstattung der Bühne eigene Vorhänge, Polster und Tischdecken, die ihnen von begeisterten Verehrern gestiftet sind. Dennoch ist es sehr selten, daß die Schauspieler größere Vermögen ansammeln. Die Spesen sind zu groß, die kostbaren, seidenen, gestickten Gewänder müssen alle aus eigener Kasse angeschafft werden. Diener und Gehilfen müssen bezahlt werden, und die bekannteren Größen haben auch alle ihr eigenes Orchester zu ihrer Begleitung.

Nun ist ja freilich ein chinesisches Theaterorchester nicht sehr groß, es besteht höchstens aus acht bis zehn Künstlern, aber selbstverständlich sind die Ausgaben für eine solche Truppe immer sehr bedeutend.
Der Stil der Theaterstücke ist verschieden nach der Gegend. In Peking wird hauptsächlich das alte chinesische Theaterstück gepflegt. Der Stil ist strenger. Kraft und Grazie sind die Qualitäten, die geschätzt werden. Eine einzige, für den Europäer oft kaum bemerkbare Bewegung, kann Stürme des Beifalls auslösen, wenn sie der klassische Ausdruck für irgendein inneres Erleben ist. Ebenso werden gewisse Kadenzen und Modulationen stets mit starkem Beifall belohnt. Natürlich wird der Gesang nach ganz anderen Qualitäten eingeschätzt als bei uns. Ein starker biegsamer Brustton gilt als das Höchste. Auch die Männer singen, namentlich wenn sie Frauenrollen darstellen, in Fisteltönen. Am höchsten aber wird der Rhythmus gewertet. Die chinesische Musik kennt Rhythmen von außerordentlicher Feinheit; und so sehr sie, was Harmonie und Reinheit der Intonation anlangt, hinter der europäischen Musik zurücksteht, so sehr ist sie in Beziehung auf Rhythmus voran. Der Shanghaier Stil ist mehr mondän. Namentlich die Schauspielerinnen verschmähen gelegentliche Koketterien nicht. Es werden ziemlich hohe Anforderungen an diese Künstlerinnen gestellt. Sie müssen nicht nur darstellerisch auf der Höhe sein und singen können, sondern sie müssen außerdem eine fast akrobatische Gewandtheit besitzen. Es ist entschieden bewundernswert, wenn eine Sängerin z. B. während eines buntschillernden Schmetterlingstanzes noch ihre hohen Töne mit unnachahmlicher Leichtigkeit herorbringt. Der Theaterstil von Canton hat ebenfalls seine besondere Ausprägung. Er ist aber so derb, daß die cantonesischen Truppen in Peking meist abgelehnt werden.
Das Theater galt früher in China wohl als Volksbelustigung, nicht aber als eine ernste Sache. Auch die ganze dramatische Literatur, die sehr bedeutende Reichtümer enthält, wurde nicht als vollwertige Literatur anerkannt. Bei dem großen Interesse, das in China dem

Theater entgegengebracht wird, wurden die Stücke zwar von den meisten Leuten gelesen, aber es ging wie mit den Romanen. Jedermann kannte sie, aber niemand wollte es Wort haben.
Das hat sich jetzt geändert. Das Theater ist heute Gesprächsthema in der großstädtischen Gesellschaft Chinas. Man hört die großen Künstler mit ungeheurer Ausdauer. Denn da jeden Abend erst die geringeren Kräfte auftreten, ist es selten vor Mitternacht, daß man die eigentlichen Sterne zu sehen bekommt. Seit das europäische Drama in China bekannt wird, ist das Interesse für das chinesische Theater ebenfalls gewachsen, und man findet heute schon bekannte Literaten, die sich in der dramatischen Literatur schöpferisch betätigen.
In Europa kennt man japanische Schauspielerinnen. Aber die chinesiche Theaterkunst ist noch völlig unbekannt. Das chinesische Drama ist jedoch in einer Entwicklung begriffen, die hoffen läßt, daß auch von hier aus der europäischen Kunst noch wertvolle Anregungen zufließen werden.