

In der Schatzkammer des Welttheaters

Hat das chinesische Sprechtheater eine Tradition?

von Lin Zhaohua

Wenn über Tradition gesprochen wird, überkommt mich immer ein unruhiges Gefühl. Unsere Theaterexperten beschwören regelmäßig das Weitergeben der Tradition, doch hat das chinesische Sprechtheater überhaupt eine Tradition? Nein! Und wenn ja, dann kommt sie aus dem Ausland. Die „Tradition“, von der wir seit Jahren sprechen, war von Anfang an westlich. Der revolutionäre Realismus in den ersten Jahren der Volksrepublik, Stanislawski usw., kamen aus der Sowjetunion.

Wenn man überlegt, hatte Herr Jiao Juyin (1905 bis 1975, einer der berühmtesten chinesischen Theaterregisseure und -theoretiker, Anm. d. Red.) kein leichtes Leben, fast wäre er als Rechtsabweichler verurteilt worden, zum Glück gab es seine Inszenierung des Stücks „Das Teehaus“ von Lao She – ein Denkmal der „chinesischen Schule“ und ein Aushängeschild des Beijinger Volkskunsttheaters, was gäbe es sonst über das Volkskunsttheater zu sagen!

Ich habe Respekt vor der Tradition des Volkskunsttheaters, doch mein Respekt gilt der „chinesischen Schule“, wie Herr Jiao Juyin sie in den 1950er Jahren initiierte. Meiner Meinung nach ist nur sie die Essenz des Volkskunsttheaters. Herr Jiao war bewandert in chinesischer und westlicher Kultur, sein Aufführungssystem ist eine Verschmelzung zwischen der Ästhetik des traditionellen chinesischen Musiktheaters und der westlichen Methode, Theater zu machen; darüber ist es wirklich wert zu schreiben – die Verbindung von östlichem und westlichem Theater ist bis heute das Thema großer Theatermacher auf der Suche nach einem Theater der Zukunft.

In seinem Aufsatz „Über die nationale Form und den Stil des Sprechtheaters“ schreibt Herr Jiao: „Das Sprechtheater auf den heutigen Bühnen ist keine direkte Weiterentwicklung der Musiktheatertradition, in Aufführung und Darstellung ist es mehr vom westlichen Sprechtheater seit dem 19. Jahrhundert geprägt und weniger vom chinesischen Musiktheater.“

Treue Anhänger des Stanislawski-Systems gibt es weltweit. Aber die „chinesische Schule“ von Herrn Jiao geht über das System hinaus. Basierend auf der Ästhetik des traditionellen chinesischen Musiktheaters entwickelte Herr Jiao Methoden der Darstellung nicht nur in der Praxis, sondern auch in der Theorie. Wenn in jenen Jahren die Ideologie nicht extrem einseitig geworden, wenn nicht die Kulturrevolution gefolgt wäre, hätte Herr Jiao seine „chinesische Schule“ vervollständigen können.

In meiner langjährigen Theaterpraxis war das, was mir wirklich geistige Befreiung gab, das traditionelle chinesische Musiktheater, die Kunst des Sprechgesangs (Shuochang yishu), das musikalische Erzählen aus dem Süden (Pingtan) und sogar das Zweipersonentheater (Er ren zhuan) aus dem Nordosten. Die Darstellungsmethodik, nach der Stanislawski in seiner späteren Phase forschte, die er jedoch nicht abschloss, ist im chinesischen Musiktheater nicht nur reichlich vorhanden, man kann sogar sagen, dass sie ein brillantes Level erreicht hat.

Als ich im Jahre 1982 „Das Notsignal“ (Juedui xin hao) inszenierte, diskutierte ich mit dessen Verfasser Gao Xingjian (dem späteren Literaturnobelpreisträger von 2000, Anm. d. Red.) und sagte zu ihm: „Wie beeindruckend wäre es, wenn unsere Sprechtheaterschauspieler auf der Bühne singen, sprechen, spielen und kämpfen würden wie die Schauspieler im Musiktheater. Wir hätten die Bedingungen, ein Theater zu machen, das alles kann.“ Nachdem ich 1985 „Der Wildmensch“ (Yeren) von Gao Xingjian inszeniert hatte, wagte ich zu sagen: „Es gibt nichts, was man auf der Bühne nicht darstellen kann, auch diese Ansicht suggeriert mir die Ästhetik des traditionellen chinesischen Musiktheaters.“

Durch die Praxis kam Herr Jiao zu seiner Theorie, östliches Musiktheater mit westlichen Darstellungsmethoden zu verbinden. Er sagte: „Unseren Sprechtheaterregisseuren fehlt es an Fantasie, wir sind dem Text und dem Leben treu verbunden, doch den Inszenierungen, die dabei herauskommen, mangelt es an Leucht und künstlerischer Lebenskraft. Die Regiekonzeptionen sind nicht mutig genug, oder dem Mut fehlt es an Tiefe. Wenn die Sprechtheaterregisseure den vielfältigen Stil des Musiktheaters beherrschen und diesen mit den speziellen Bedingungen des Sprechtheaters perfektionieren, dann wird daraus ein sehr spannendes Theater entstehen.“

Das traditionelle chinesische Musiktheater ist eine Schatzkammer des Welttheaters. Einige Libretti aus der

Yuan-Dynastie zählen zu den Weltklassikern. Die Theorie des Musiktheaters ist sehr schwer zu beschreiben, in der Praxis arbeitet man eng am Theatertext, ein Meister bringt dir das Sprechen und Singen bei, und du machst das so, wie er es dir sagt, so erreichst du eine Könnerschaft in der Kunst!

Die Inszenierungen von Herrn Jiao waren nur einige erste Versuche der chinesischen Schule. Die Nachfolger sollten sich mutig aufmachen, diese Schule weiterzuentwickeln. Ich bin ein überzeugter Nachfolger der chinesischen Schule und ein fleißiger Weiterentwickler. Verglichen mit anderen, die behaupten, treue Nachfolger Jiao Juyins zu sein, habe ich meiner Meinung nach sein Projekt besser weitergeführt.

Ich erinnere mich gut: Nicht lange nachdem ich „Feste der Freude, Feste der Trauer“ (Hongbai xishi) von Meng Bing inszeniert hatte, sagte der Schauspieler Yu Shizhi zu mir: „Jemand sagt, du seist gegen die Schule von Jiao Juyin ...“ Als ich das hörte, war ich sehr verblüfft und wusste nicht, was ich Falsches gesagt hatte. Doch wenig später erinnerte ich mich, dass ich einen Text über die chinesische Schule geschrieben hatte. Ich holte meinen Textentwurf heraus und las ihn Yu Shizhi vor: „Hat das chinesische Theater eine eigene Schule?“

Nein zu sagen scheint beschämend, wenn es in so einem großen Land keine eigene Schule gäbe, wäre es doch wirklich merkwürdig; doch wenn man Ja sagt, kann man nur über Jiao Juyins chinesische Schule reden, die begonnen, aber nicht vollendet wurde; die einzige Schule, die tatsächlich im ganzen Land Anerkennung findet, ist immer noch das aus der Sowjetunion importierte Stanislawski-System. (...)

Viele Gelehrte und ihre Helfer sind Maden des chinesischen Theaters, sie interessieren sich nicht für die verschiedenen Schulen, sondern sie denken, nur die mächtigen Theaterschulen seien richtig, sie seien die geistigen Erben der Kulturrevolution. Zahlreiche chinesische Intellektuelle sind gekauft, nur wenige von ihnen behalten ihren freien Geist. Die Theaterautoritäten schwingen die Fahne einer gefälschten Tradition und vertreiben alles, was ihnen nicht gefällt. Doch die Tradition, die sie bewahren, ist schon längst theaterhistorischer Müll geworden.“

Ich sagte zu meinem Kollegen Yu Shizhi, das Problem könnte vielleicht das „Unvollendete“ sein. Aber wäre es nicht besser, wenn unsere Theatertheoretiker einmal die subjektiven und objektiven Gründe dieses Unvollendeten erforschen würden? Es geht in diesem Beitrag überhaupt nicht um eine Kritik an der chinesischen Schule; extremer formuliert, auch wenn ich öffentlich etwas gegen Jiao Juyins chinesische Schule gesagt hätte, wäre das eine wissenschaftliche Frage. Stile und Schulen kann man den Leuten nicht in den Kopf pflanzen, im praktischen künstlerischen Prozess übernimmt jeder selektiv das, was er braucht. Kunstschaftende müssen Autoritäten immer verachten. Ohne das Volkskunsttheater gäbe es keinen Lin Zhaohua. Und doch will ich nicht Sklave einer bestimmten stilistischen Tradition sein. Ich denke oft: Dass Jiao Juyin in den 1950er Jahren über das Errichten einer chinesischen Schule sprach, war eine sehr mutige Aktion. In einem Text schreibt er: „Als vor ein paar Jahren sowjetische Experten nach China kamen, wurden auch aus der Musiktheaterwelt viele geschickt, um das Stanislawski-System zu studieren. Natürlich muss man sagen, dass das Stanislawski-System weltweit ein fortschrittliches Theatersystem ist, doch gibt es in China nicht auch ein vortreffliches Aufführungssystem?“

In China gibt es sehr viele Theatergattungen; in der langen Geschichte des Theaters tauchen zahlreiche große Dramatiker und Schauspieler auf. Ohne ein eigenes Aufführungssystem wäre das nicht möglich, wir haben es nur noch nicht wissenschaftlich erforscht. Beim Lernen des Stanislawski-System gilt es, analytisch und kritisch zu sein, sonst wird es eine Festung, eine Fessel. Wenn man das Stanislawski-System dazu verwendet, die chinesische (Musik)Theaterkunst zu formen, oder als künstlerisches Kriterium, um sie zu beurteilen, oder als Richtlinie, um unsere nationalen Angelegenheiten zusammenzufassen, dann ist das falsch.“

Ich bewundere den Mut von Herrn Jiao, und noch mehr schätze ich seinen rebellischen Geist. Grundlage seines rebellischen Geistes ist seine Überzeugung, sein Wissen und seine tiefgehende Kenntnis des traditionellen chinesischen Musiktheaters.

Wacht auf, Theoretiker, macht mal gründliche Analysen! Die „Tradition“, nach der ihr strebt, hat im Osten keine Wurzeln. Erzählt keinen Quatsch über die „Theorie des inneren Bildes“; Theater machen ist immer eine eigene Sache: Wenn du Neues geschaffen und entdeckt hast, dann schaffst du eine neue Tradition! Ehrgeizige Theatermacher sollten sich darum bemühen, ein eigenes, einheimisches System zu errichten. Das Volkskunsttheater sollte nach seinen eigenen Wurzeln suchen; die Wurzeln sind die chinesische Schule, die Ästhetik des Musiktheaters; auch die Tradition des Volkskunsttheaters muss weiterentwickelt werden. Eine Tradition, die sich nicht weiterentwickelt, wird schnell von der Geschichte vergessen werden.

Am Schluss möchte ich zwei große Meister zitieren: Herr Jiao schreibt: „Wenn man nur über Weitergeben und Tradition spricht und die alten Dinge nicht ändern darf, dann wird deine Kunstform nach und nach verschwinden, egal wie alt und wie wunderbar sie ist.“

Auch von Brecht gibt es einen berühmten Satz: „Die Zeiten fließen (...) Die Methoden verbrauchen sich, die Reize versagen. Neue Probleme tauchen auf und erfordern neue Mittel.“ //

Quelle: https://www.theaterderzeit.de/index.php/archiv/theater_der_zeit_spezial/2015/12/33411/komplett/

Abgerufen am: 04.12.2022