

Hamburger

China-Notizen

NF 471

15. September 2009



Staatsschauspieler dreier Reiche

Als Mao Tse-tung am 1. Oktober 1949 auf dem Platz des Himmlischen Friedens in Peking die Volksrepublik China proklamierte, stand in seiner Umgebung auch ein eher zarter, unscheinbarer Mann, der jedoch eine Weltberühmtheit war. Die Welt kannte sein Gesicht aber vor allem als hinter einer Maske verborgen, einer weiblichen überdies: Mei Lan-fang, der wohl berühmteste Darsteller von Frauenrollen in der Geschichte der Peking-Oper.

Schon Vater und Großvater hatten in solchen Rollen in Peking, wo Mei Lan-fang im Jahre 1894 geboren wurde, und am Kaiserhof brilliert. Erst in den Jahren um 1800 war diese Peking-Oper, ursprünglich eher eine Lustbarkeit für das Volk, zum Staatstheater geworden, aber die Schauspieler blieben geringgeschätzt, und so wundert nicht, daß Mei Lan-fang sich nach dem Sturz des Kaiserreiches in das moderne und weltoffene Shanghai davonmachte, nachdem er schon im Alter von zehn Jahren die Theaterbühnen betreten hatte.

In Shanghai begegnet er neuen künstlerischen Szenen, hört auch Sun Yat-sen, den Gründungsvater der Republik, reden, wird 1917 zum "König der Schauspieler" gewählt. Shanghai entwickelt sich aber auch zur Filmmetropole, und

Meis erster Film wird 1920 ebenfalls ein Erfolg. Die Regierung der jungen Republik, die um Anerkennung in Fernost und dann in der Welt ringt, schickt ihn bald auf Tournéen, zunächst nach Japan, zu Beginn des Jahres 1930 in die USA. Seine Triumphe dort sind unbeschreiblich, 1935 reist er über Moskau, wo es ein sozialistisches Theatertreffen gab, in die großen Hauptstädte Europas, auch nach Berlin. Bald kennt er alle bedeutenden Theater- und Filmleute der Welt, die sich auch Elemente seines Spiels aneignen.

Bertolt Brecht lernte Mei Lan-fangs Spiel bereits bei dem Theatertreffen in Moskau kennen. Er verdankt ihm nicht wenig an Einsichten für seinen V-Effekt, der die Theaterspielerei revolutionieren soll. Statt illusionistisch Szenen auf der Bühne wiederzugeben, soll durch reduzierende Verfremdung des Spiels und der Kulisse eine parabelhafte Zuspitzung der Aussage erfolgen. Dazu passen Gestik und Mimik der Pekingoper, auch deren verfremdende akrobatische Einlagen vortrefflich. Auch Brecht entzückt sich über Mei und holt ihn nebenbei in seine Verse, so wenn er von den "faustgroßen weißen Blumen von der Zartheit/ eines chinesischen Schauspielers" spricht.

Für beide, Brecht und Mei, und andere barg diese Art des Spiels aber auch eine Gefahr – den Vorwurf des "Formalismus", den die sozialistische Literaturtheorie verabscheute. Dem sah sich Brecht bald ausgesetzt, nachdem er aus den USA in die DDR umgesiedelt war. Mei war vor den Japanern nach Hongkong geflohen, hatte sich einen Bart wachsen lassen und war nicht mehr aufgetreten. Der jungen Volksrepublik war er hochwillkommen, sie verfilmt sein Leben, vertraut ihm eine Operakademie an, doch auch sozialistische Proteste regen sich: diese befremdliche Sprache, Generäle und Konkubinen auf der Bühne, ein ritualisiertes Mienen- und Gestenspiel – nichts für die Arbeiterklasse! Eben Formalismus.

Bis zu seinem Tode im August kann Chou Enlai, der selbst manchmal in solch eine Frauenrolle schlüpfte, seine Hand über ihn halten. Frau und Kinder ahnen, was auf sie zukommt, und übergeben sein Haus und sein Archiv dem Staat. Trotzdem machen sich die Roten Garden über sie her, und zu ihren geringeren Missetaten zählt, daß sie seiner Witwe die Haare scheren.

Die Mao-Ehefrau Jiang Qing hat die Herrschaft über das sozialistische Theater übernommen, und das sieht nur noch fünf sozialistische Modellopern vor. Sie kannte Mei Lan-fang noch aus Shanghai, wo sie als Ibsens Nora bekannt geworden war, dieser "Heldin" des modernen westlichen Theaters.