

# Klabunds *Der Kreidekreis*

Cong Tingting  
(Shanghai / Freiburg)

**Kurzzusammenfassung:** Der Beitrag analysiert Klabunds erfolgreiches Spiel *Der Kreidekreis* auf Grundlage des interkulturellen Literaturtransfers. Analysiert wird Klabunds schöpferische Aneignung des altchinesischen Schauspiels unter Berücksichtigung des literarhistorischen und geschichtlichen Ausgangs- und Zielkontexts. Ein besonderes Augenmerk gilt der zeitlichen und räumlichen Gestaltung, der Figurenkonstellationen, den Motivkomplexen sowie den sprachlich-stilistischen Mitteln. Während die bisherige Forschung vor allem einseitig auf den Motivkontrast ausgerichtet war, werden hier vor allem die Formabweichungen, die Figurenkonfiguration und die sprachlich-stilistischen Variationen im Kulturtransfer behandelt. Neben der Frage nach der nicht endgültig geklärten Autorschaft des Originals kommt die Bedeutung von Klabunds Bearbeitung des chinesischen Singspiels für Bertolt Brechts Ausarbeitung der Verfremdungsästhetik zur Sprache.

## 1. Einführung

Als typisches Beispiel der sogenannten Verfremdungsästhetik gilt bis heute Bertolt Brechts *Der kaukasische Kreidekreis* (1944/1945). Dessen Vorlage, Klabunds Drama *Der Kreidekreis*, das selbst wiederum auf dem altchinesischen Singspiel („Zaju“) *Der Kalkstrich* (灰阑记) aus der Yuan-Dynastie um 1280 beruht, blieb dagegen weitgehend „unberücksichtigt“<sup>1</sup> und wurde literaturwissenschaftlich kaum beachtet.<sup>2</sup> Mit dem Erscheinen der Buchausgabe im Jahre 1925 wurde Klabunds „Spiel in 5 Akten nach dem Chinesischen“ fast zeitgleich an drei Orten, in Frankfurt, Hannover und Meissen, uraufgeführt, was im damaligen Kulturleben für viel Aufsehen und Erstaunen sorgte:<sup>3</sup> Ein altchinesisches Drama vom Ende des 13. Jahrhunderts hatte nach über sechs Jahrhunderten Erfolg in Europa.<sup>4</sup> Einerseits wurde Klabunds Theaterstück

---

<sup>1</sup> Klabund, Werke in acht Bänden, Bd.6, hg. v. Christian von Zimmermann. Heidelberg 2001, S. 832.

<sup>2</sup> Vgl. ebenda.

<sup>3</sup> Zur Reaktion der Zeitgenossen vgl. ebenda.

<sup>4</sup> Otto Zarek lobte Klabunds „Der Kreidekreis“ als „Belebung chinesischer Theaterkunst, wahrheitsnahe dichterische Belebung“, sein Autor habe sich durch das Drama erfolgreich von einem „Feuilletonisten“ in einen echten „Lyriker“ verwandelt. Zit. nach Otto Zarek, Klabund, China, Hannover, in: Das Tagebuch 6 (1925), S. 102-105, hier 103 f.

wegen des fremden ‚chinesischen‘ Inhalts von den Zeitgenossen geschätzt; andererseits lobte man es gerade wegen der Abweichungen und Differenzen von dem Original.<sup>5</sup> „Das Poetische“ als „die stärkste Kraft“<sup>6</sup> Klabunds stehe im Kontrast zu der „sprachlichen Öde“<sup>7</sup> früherer Versionen.

Der umtriebige Autor Klabund, geboren im Jahre 1890 und mit nur 38 Jahren verstorben, hieß mit bürgerlichem Namen Alfred Henschke und war erstaunlich produktiv.<sup>8</sup> So vielfältig sein Werk ist, so schwierig gestaltet sich die Zuordnung zu einer Epoche.<sup>9</sup> Sein Drama *Der Kreidekreis*, Klabunds erfolgreichste Adaption<sup>10</sup> eines chinesischen Ausgangstexts, aufgeführt im Jahre 1925 und 1929 mit insgesamt 70.000 Exemplaren,<sup>11</sup> polarisierte allerdings die Öffentlichkeit und rief ebenso begeisterte Zustimmung wie harsche Ablehnung hervor.<sup>12</sup> Im Unterschied zu Brechts gut erforschtem *Kaukasischen Kreidekreis* wurde Klabunds *Der Kreidekreis* sowohl in Deutschland als auch in China eher stiefmütterlich behandelt.

Warum interessierte sich Klabund für dieses alte chinesische Schauspiel? Wie lässt sich Klabunds Umgang mit seiner intertextuellen Vorlage,

---

<sup>5</sup> Bernhard Diebold, *Der Kreidekreis. Spiel in fünf Akten. Uraufführung im Frankfurter Schauspielhaus, 3. 1. 1925*, in: *Die Literatur: Monatsschrift für Literaturfreunde 27* (1925), Heft 6, S. 358. Gerade durch diese Abweichungen unterschied sich Klabunds Version als „echte Neudichtung“. Diebold nennt Klabunds Version eine „echte Neudichtung“. Gerade durch ihre Abweichungen unterschied sie sich von „so vielen ‚Bearbeitungen‘, ‚Übersetzungen‘ und arroganten ‚Nachdichtungen‘, in denen einfalllose Poeten berühmte Werke der Vergangenheit auf neu drapieren, um sich mit fremden Federn großartig zu zieren“, siehe Otto Zarek, a. a. O., S. 104.

<sup>6</sup> Otto Zarek, a. a. O., S. 104.

<sup>7</sup> Bernhard Diebold, a. a. O., S. 358.

<sup>8</sup> Klabund verfasste in seinem kurzen Leben neunzehn Gedichtbände, vierzehn kurze Romane, 25 Dramen, eine Dissertationsschrift, literaturgeschichtliche Abrisse sowie zahlreiche Übersetzungen und Bearbeitungen orientalischer Lyrik.

<sup>9</sup> Man könne Klabund „für die Neoromantik in Anspruch nehmen und ebenso für den Impressionismus wie für den Expressionismus und auch für die Neue Sachlichkeit. Er war alles auf einmal.“ Marcel Reich-Ranicki, *Er hat nie mit seinem Pfunde gewuchert*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurter Anthologie*, 18. März 2006, S. 39.

<sup>10</sup> Die große Errungenschaft des Stücks zeigt sich daran, dass es in den fünfziger Jahren noch zum ständigen Theaterrepertoire gehörte. Vgl. Fang Weigui, *Das Chinabild in der deutschen Literatur, 1871-1933*. Frankfurt a. M. 1992, S. 279-306, hier S. 281.

<sup>11</sup> Diese Auflagehöhe bezieht sich auf die Angaben im Karlsruher Virtuellen Katalog (KVK).

<sup>12</sup> Man kritisierte Klabunds ‚Reiskuchen‘, in den „Dichter und Regisseur viel ostasiatische Spezereien und Gewürze hineingetan“ hätten. Siehe Alfred Polgar, *Der Kreidekreis*, in: *Die Weltbühne: Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft* 21 (1925), S. 652-653, hier 652, als „Unding“, weil „Meister Klabund“ „den Stoff nur vergrößert, ausgewalzt, rhetorisch gepfeffert und karikaturistisch versudelt“ habe, das Stück „behave der Anarchie des Theaters um des Theaters willen“. Walter Eckart, *Klabund, Der Kreidekreis: Ein Spiel nach dem Chinesischen*, in: *Das Gegenspiel: Monatsblätter für neue Dichtung* 1 (1925), S. 314.

dem altchinesischen Singspiel *Der Kalkstrich* genauer charakterisieren? Wie korrigierte er die von ihm selbst monierten Defizite des chinesischen Originals? Der intertextuelle Dialog Klabunds mit dem chinesischen Singspiel soll im Folgenden beantwortet und *Der Kreidekreis* als hybrides Produkt analysiert werden, um präzise zu erläutern, wie der deutsche Autor das chinesische Singspiel in Deutschland adaptiert und europäisiert.

## 2. Der chinesische Ausgangstext

*Der Kreidekreis* geht auf ein chinesisches Singspiel aus der Yuan-Dynastie zwischen 1264–1294<sup>13</sup> zurück: *Bao Daizhi*<sup>14</sup> *Zhi Kan Hui Lan Ji*, zu Deutsch: *Schauspiel vom Kaiserlichen Rat Bao*, der listig mit Hilfe eines Kreidekreises die Wahrheit findet.<sup>15</sup>

Die Autorschaft des Singspiels ist unter englischen Sinologen umstritten.<sup>16</sup> Das früheste Zeugnis über das Singspiel ist das sog. ‚Register der Gespenster‘ (*Lu-kuei pu* bzw. *Lu gui bu*), eine Liste von Yuan-Dichtern und Dramatikern, die über 152 Schriftsteller und über 400 Dramen berichtet. Das Register wurde im Jahre 1330 publiziert und vom Dramenautor Chung Such’eng bzw. Zhong Sicheng (zirka 1279–1360) kompiliert.<sup>17</sup> Diesem Register zufolge lautet der Name des Autors Li Qianfu (李潛夫) (Dichtername Xingfu). Die Autorschaft des Li Qianfu bestätigt auch eine Elegie des Jia Zhongming, die später dem Register-Text hinzugefügt wurde.<sup>18</sup> Ein späteres Zeugnis, das Reimbuch (*Tai he zheng yin pu*) des Zhu Quan (1278–1448), identifiziert Li Xingdao als den Verfasser des Singspiels.

Der Protagonist des Singspiels, Bao Zheng (999–1062), ist im Unterschied zu den beiden möglichen und eher obskuren Verfassern eine weitbekannte historische Figur aus der Song-Dynastie: Als einer der namhaftesten

---

<sup>13</sup> Vgl. Monks, Bandits, Lovers and Immortals. Eleven Early Chinese Plays. Edited and translated, with an Introduction, by Stephen H. West and Wilt L. Idema. Indianapolis / Cambridge 2010, S. 237.

<sup>14</sup> Daizhi war ein chinesischer Hofrititel in der Tang- (618-907) und Song-Dynastie (960-1279) und kann als Edikt-Begleiter, als wartender Reskriptor oder wartender Akademiker übersetzt werden. Damals waren „Daizhi“ literarisch tätig und dafür zuständig, Notizen zu kaiserlichen Verlautbarungen während der Zusammenkünfte des Kaisers mit Beamten zu machen. Bao Zheng wird als „Edikt-Begleiter Bao“ oder „Bao Daizhi“ in der Volksliteratur bezeichnet.

<sup>15</sup> Dies ist die folgende Übersetzung: Wolfgang Kubin, Li Xingdao (13. Jh.): Der Kreidekreis, in: Das traditionelle chinesische Theater. München 2009, S. 102-108, hier 102.

<sup>16</sup> Zum Folgenden siehe Stephen H. West and Wilt L., a. a. O., S. 237.

<sup>17</sup> Zhong Sicheng, Preface to The Register of Ghosts, in: Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the present. Edited and translated by Faye Chunfang Fei. Michigan 2002, S. 37-38, hier S. 37.

<sup>18</sup> Siehe: Stephen H. West and Wilt L. Idema, a. a. O., S. 238.

Richter im alten China ist Bao Zheng bekannt für seine Intelligenz, Gerechtigkeit, Unbestechlichkeit und Aufrichtigkeit. Während seiner Dienstzeit erhob Bao Zheng eine Reihe von Anklagen insbesondere gegen Beamte oder „Günstlinge“ des Kaisers.<sup>19</sup> Den einfachen Bürgern gegenüber deklariert Bao Zheng auch Gerechtigkeit. Als Vorbild des gerechten Richters in der Geschichte wurden Bao Zhengs Rechtsfälle in der „Bühnen- und Romanliteratur der Yuan- und Ming-Zeit“ zu wichtigen Themen.<sup>20</sup>

Der Inhalt des Singspiels *Bao Daizhi Zhi Kan Hui Lan Ji* lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Der reiche Herr Ma hat die als Dirne arbeitende junge Frau Zhang Haitang geheiratet und mit ihr einen Sohn gezeugt. Herrn Mas erste Gattin Yü-pei ist kinderlos geblieben, strebt aber nach Herrn Mas Besitz. Mithilfe ihres Geliebten, des Beamten Zhao, hat Yü-pei Herrn Ma vergiftet und Haitang des Verbrechens beschuldigt. Da Haitang im Strafprozess die Folter nicht aushält, gesteht sie das Verbrechen und wird zum Tod verurteilt. Bao Zheng, Inbegriff des gerechten Richters, soll den Rechtsfall überprüfen. Er zeichnet einen Kreidekreis auf den Boden, in dem Haitangs Sohn steht, und befiehlt beiden Frauen, die behaupten, die Mutter zu sein, ihr Kind an sich zu ziehen. Da Haitang aus Mutterliebe auf ihren Sohn verzichtet, identifiziert Bao Zheng sie als die wahre Mutter und löst so den Rechtsstreit. Der chinesische Prätext umfasst insgesamt vier Akte neben einer ‚Xiezi‘, welche die Funktion einer Einführung oder eines Vorspiels einnimmt. Neben den Personenreden enthält das Singspiel, typisch für chinesische Dramen dieser Zeit, auch mit Reden abwechselnde Lieder von der Heldin. In demselben traditionellen chinesischen Theaterstück tritt allerdings üblicherweise nur eine einzige Sängerin oder ein einziger Sänger auf.<sup>21</sup>

Das chinesische Singspiel wurde in der frühen sinologischen Literatur kritisch beurteilt. In der *Geschichte der chinesischen Literatur* lobte Wilhelm Grube vage die Satire und Kritik des Schauspiels an dem damaligen chinesischen Beamtenstand und der Charaktereinstellung bei manchen Figuren<sup>22</sup> einerseits und war andererseits enttäuscht von den „engen Grenzen“<sup>23</sup> bei der Charakterschilderung und zwar dem Entbehren der „Charakterentwicklung“<sup>24</sup> der Figuren. Grubes Erwartung von der „Herausbildung oder Selbstbildung eines Menschen“<sup>25</sup> ist jedoch ästhetisch inadäquat für dieses

---

<sup>19</sup> Michael Stolleis(Hg.), *Juristen, ein biographisches Lexikon; von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*. München 2001, S. 59.

<sup>20</sup> Bernd Schmoller, Bao Zheng (999-1062) als Beamter und Staatsmann: das historische Vorbild des „weisen Richters“ der Volksliteratur. Bochum 1982, S. 1.

<sup>21</sup> Drei Funktionen der Lieder im chinesischen Theater, vgl. Zhao Jianxin, Chen Zhi u. a., *Die Geschichte der chinesischen Theatertheorie*. Beijing 2014, S. 43-48.

<sup>22</sup> Vgl. Wolfgang Kubin, a. a. O., S. 108.

<sup>23</sup> Wilhelm Grube, *Geschichte der chinesischen Literatur*. Leipzig 1902, S. 386.

<sup>24</sup> Ebenda.

<sup>25</sup> Wolfgang Kubin, a. a. O., S. 108.

chinesische Drama. Doch auch Klabund äußerte sich ausführlich zu dem Stück und seiner Bearbeitung, als er nach der Berliner Premiere im Oktober 1925 seine Notiz „Wie der *Kreidekreis* entstand“ veröffentlichte:

Freilich war das alte chinesische Gerichts- und Sittendrama nur als Rohstoff verwendbar. Es ist (Hand aufs Herz) in seiner Originalfassung eine ziemlich lederne, hölzerne Angelegenheit, dramaturgisch äußerst ungeschickt eingerichtet (von vier Akten sind zwei Gerichtsverhandlungen: in einem Akt wird Haitang verurteilt, im anderen freigesprochen). Charaktere sind, mit Ausnahme der Haitang, keine vorhanden. Es sind alle bloße Typen: der gerechte Richter, der ungerichte Richter, der gutmütige Mandarin, der liederliche Student. Es galt, Charaktere zu schaffen, die Handlung neu zu knüpfen, die Szene zu beleben, das nur im letzten Akt angeschlagene Motiv des Kreidekreises zu vertiefen: aus ihm ein anschauliches und anschaubares Gleichnis zu schaffen. Es galt, ein chinesisches Märchenspiel zu ersinnen. Keine strenge Chinoiserie. Es sollte sein, wie wenn jemand von China träumt.<sup>26</sup>

Ganz ähnlich wie das chinesische Schauspiel *Die Waise aus dem Hause Zhao* erfreute sich dieses altchinesische Theaterstück bei deutschen Lesern größerer Beliebtheit als beim chinesischen Lesepublikum.<sup>27</sup> Warum sie sich gerade für dieses Theaterstück interessierten, hat wohl hauptsächlich drei Gründe. Erstens waren die meisten damaligen Sinologen Missionare, die mit der Übersetzung dieses Lehrstücks, das Gerechtigkeit und Liebe propagiert, die Europäer belehren und inspirieren wollten. Denn dieses Schauspiel aus dem alten China vermittelt eine ethische Haltung, die der christlichen Moral entspricht. Zweitens ähnelt das Motiv des Kreidekreises der biblischen Geschichte vom Urteil des Königs Salomo, die auch oft bildkünstlerisch dargestellt worden ist.<sup>28</sup> Die Analogie erklärt auch, warum der Richter Pao bei Klabund zugleich Prinz bzw. später Kaiser ist, was der Funktion des Richterkönigs Salomo in der biblischen Geschichte entspricht. Diese christliche Analogie und Präfiguration der vertrauten Kultur brachten dem europäischen Publikum das Sujet näher. Drittens enthält das Theaterstück fast keine komplizierten historischen Referenzen und ist daher für Europäer, denen China nicht so vertraut ist, leichter verständlich als andere chinesische Wer-

---

<sup>26</sup> Klabund, a. a. O., S. 833–834.

<sup>27</sup> Vgl. Wolfgang Kubin, a. a. O., S. 102.

<sup>28</sup> Salomo fungiert in diesen Urteilsdarstellungen als weiser Richter auf dem Thron in einem Rechtsstreit, in dem von zwei Frauen eine das lebende Kind der anderen als eigenes und ihr totes als Kind der anderen ausgibt. Dass diese lieber auf ihr Kind verzichtet, als es durch das Schwert zu halbieren, erweist sie als die wahre Mutter. Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels. 8 Bd. Freiburg 2004, s. v. „Salomo“.

ke. Die einfache und klare Figureneinstellung gab Klabund gleichzeitig mehr Raum für seine Bearbeitung.

Die erste originalgetreue Prosaübersetzung erschien im Jahre 1832, der Übersetzer ist der bedeutende französische Sinologe Stanislav Aignan Julien (1797–1873).<sup>29</sup> 1876 übertrug der polyglotte Schriftsteller Anton Eduard Wollheim da Fonseca (1810–1884) das chinesische Singspiel ins Deutsche.<sup>30</sup> Zweifellos legte Fonseca mehr Wert auf die Sprache seiner Übersetzung, bei der er versuchte, „weder unseren Geschmack [zu] beleidigen, noch den Sinn der Rede [zu] entstellen“,<sup>31</sup> indem er in seiner Übertragung manche typisch chinesische Redewendungen in Fußnoten erklärte, um den deutschen Lesern die „Eigenschaften der Sprache, die Sitten und Gebräuche“ Chinas näherzubringen. 1902 erschien in der *Geschichte der chinesischen Literatur* die gekürzte, aber philologisch getreue Übertragung von Wilhelm Grube (1855–1908).<sup>32</sup> Grubes Version zeigt eher eine Renarrativierung des Dramas als eine Übersetzung. In dem Ton des Erzählers gibt Grube kommentierend und zitierend diese chinesische Geschichte wieder. Er betrachtete das Drama als ein „bürgerliches Schauspiel“<sup>33</sup> und vermerkt kritisch die „boshafte Verhöhnung des Richters und Beamtenstandes“<sup>34</sup> im Drama. Deswegen übersetzte er nur die „ergötzliche“<sup>35</sup> Szene vor dem Gericht im zweiten Akt, in dem Haitang von den bestochenen Zeugen und Richter zum Geständnis des Verbrechens gezwungen wird. Im Jahre 1923 wurde Klabund von der berühmten Schauspielerin Elisabeth Bergner eingeladen, für sie und ihr Theater dieses altchinesische Stück nachzudichten. Der Elisabeth Bergner gewidmete Erstdruck im Berliner Spaeth-Verlag ist äußerlich ganz chinesisch gehalten (Abbildung 1).

---

<sup>29</sup> Stanislav Juliens, Hwei-Lan-Ki ou l'histoire du cercle de craie, drame en prose et en vers. London 1832.

<sup>30</sup> Anton Eduard Wollheim da Fonseca, Hwei-lan-ki. Der Kreidekreis. Chinesisches Schauspiel in vier Aufzügen und einem Vorspiel. Leipzig 1876.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 1.

<sup>32</sup> Wilhelm Grube, a. a. O., S. 379-386.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 379.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 381.

<sup>35</sup> Ebenda, S. 382.

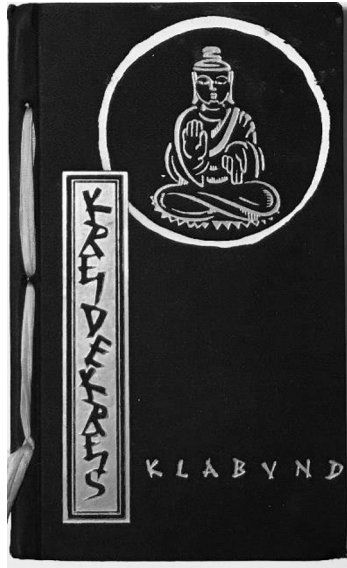


Abb. 1: Bucheinband der Erstausgabe von Klabunds *Der Kreidekreis*

Dies zeigen buchtechnisch die sogenannte Kordelbindung, ein durch ein rotes Band zusammengehaltener Buchblock aus gefalteten Bögen, ein schwarzer Leineneinband, in dem ein goldener Buddha inmitten eines weißen Kreises (Kreidekreises) eingepreßt ist, sowie ein vertikaler Titel, der typographisch wie der Autornamen an chinesische Schriftzeichen erinnert. Den Vorsatz zieren rotfigurige chinoisierende Zeichnungen, die Schildkrötenvasen mit dekorativem Blumenschmuck zeigen. Die Buchausgabe erschien nach der Uraufführung, die am 1. Januar 1925 in Meissen unter der Regie von Hans Chlodwig Gahsamas stattfand und bei der Klabunds zweite Gattin Carola Neher die Figur der Tschang Haitang spielte.<sup>36</sup> Es folgten im Jahre 1925 rasch weitere Aufführungen in Frankfurt unter der Regie von Richard Weichert, in Hannover unter der Regie von Rolf Roennecke und am Deutschen Theater in Berlin mit Elisabeth Bergner in der Rolle der Haitang.

---

<sup>36</sup> Martina Hanf, Uraufführungen der Stücke und Stückbearbeitungen Klabunds, in: Martina Hanf / Helga Neumann (Hg.), Klabund, „Ich würde sterben, hätt ich nicht das Wort ...“. Berlin 2010 (Archiv-Blätter 21), S. 223f., hier 223.

### 3. Klabunds schöpferische Aneignung

Wie Klabunds kritischer Kommentar zu der Handlung mit den zwei Gerichtsszenen, der statischen Konfiguration und der zu starken Typisierung des Personals zeigt, bestimmte ein deutlicher ästhetischer Vorbehalt sein Verhältnis zu dem chinesischen Ausgangstext. Die angeblichen Defizite und dramaturgischen Schwächen suchte er in seiner Umdichtung strukturell, sprachlich sowie hinsichtlich der Dramenpersonen und der Motivik zu kompensieren.

#### 3.1 Handlungszeit und Handlungsort

Im Gegensatz zu der getreuen französischen Übersetzung von Stanislav Julien und der deutschen Übertragungen von Fonseca und Wilhelm Grube nutzte Klabund in seiner Version das Original nur als ‚Rohstoff‘. ‚Xiezi‘, die prologartige Einführung des chinesischen Originals und von Fonseca als „Vorspiel“<sup>37</sup> übersetzt, arbeitete Klabund zu einem neuen ersten Akt um, in dem er zusätzliche Geschehnisse und neue Figuren einführte. Die fünfjährige Handlungszeit des Originals kürzte Klabund auf ein einziges Jahr. Da der legendäre Richter Bao im chinesischen Ausgangstext als zentrale Dramenperson vorkommt, lässt sich die Handlungszeit des Originals in der Song-Dynastie verorten. Doch Klabund unterminierte eine klare historische Situierung der Handlung durch Anachronismen. So verweisen viele Stellen auf die moderne Qing-Dynastie, etwa wenn diesbezügliche Bezeichnungen wie „Tschen-Kong“<sup>38</sup>, „Mantschu“<sup>39</sup> und „Ehrendoktor der Peking-Universität“<sup>40</sup> genannt werden. Andererseits lässt die Feindschaft mit den Tataren, von der im Monolog des Kaisers Pao die Rede ist<sup>41</sup>, mutmaßen, die Handlung spiele doch vor der von den Tartaren gegründeten Yuan-Dynastie, nämlich zur Zeit der Song-Dynastie. Außerdem verfremdet Klabund den chinesischen Schauplatz des Kreidekreises durch zahlreiche typisch europäische Begriffe oder Gegenstände wie etwa „Kirchensteuer“,<sup>42</sup> „Polizei“,<sup>43</sup> „Glühwein“<sup>44</sup> oder „Tapetentür“<sup>45</sup>. Einerseits versammelte Klabund in seinem Werk alles, was er über China wusste, andererseits europäisierte er sein „Spiel“ zugleich

---

<sup>37</sup> Wollheim da Fonseca, a. a. O., S. 7.

<sup>38</sup> Klabund, a. a. O., S. 709.

<sup>39</sup> Ebenda, S. 711.

<sup>40</sup> Ebenda, S. 689.

<sup>41</sup> In einem Monolog weist Kaiser Pao darauf hin, dass er mit den Feinden, den Tataren, Frieden geschlossen habe. Aber er sei noch mit dem inneren Feind konfrontiert, nämlich einem bestechlichen Beamtentum. Vgl. Klabund, a. a. O., S. 736.

<sup>42</sup> Klabund, a. a. O., S. 705.

<sup>43</sup> Ebenda, S. 671.

<sup>44</sup> Ebenda, S. 733.

<sup>45</sup> Ebenda, S. 714.



weitgehend, um es dem deutschen Theaterpublikum näherzubringen. Wegen dieser Überblendungen von Zeit – Gegenwart und Vergangenheit – und Raum – China und Deutschland – lässt sich Klabunds *Kreidekreis* als ‚deutsches Stück auf chinesischer Bühne‘ oder ‚chinesisches Stück auf deutscher Bühne‘ charakterisieren.

### 3.2 Variierte und poetisch stilisierende Sprache

Im Vergleich zur originalgetreuen Prosaübersetzung mit einer einheitlichen Bühnensprache erlaubte sich Klabund größere Freiheiten bei der Modifikation von Ton und Stil. So finden sich metrisch bearbeitete Reden der Hauptfiguren mit jambischen, gelegentlich auch trochäischen Versen. Paarreime und Alliterationen variieren im Verbund mit reimlosen Versen die metrisierten Partien. Das chinesische Original besteht aus Reden und Gesängen der Figuren. Beide Elemente sind komplementäre Bestandteile eines dynamischen Systems, in dem Rede und Gesänge aufeinander folgen und zusammenwirken, um sowohl die Handlung des Stücks voranzutreiben als auch die Emotionen der Figuren darzustellen und die Zuschauer emotional zu beteiligen. Diese typisch chinesische Kombination hat Wollheim da Fonseca in seiner Version originalgetreu bewahrt, indem er die Gesänge in entsprechenden Verszeilen wiedergab, die er durch die Bühnenanweisung „singen“ kennzeichnete. In Klabunds *Der Kreidekreis* finden sich insgesamt 29 Gedichte, darunter lediglich drei Lieder, während die meisten als Monologe fungieren oder der Selbstvorstellung der Dramenpersonen dienen. Darüber hinaus gibt es auch Zitate bekannter chinesischer Dichter, wie z. B. Su Tong-Pos *Das Blumenschiff*. Anders als die Lieder des Originals und der Übersetzungen, in denen die Gedichte oder Gesänge lediglich den Figuren dienen und die Handlung vervollständigen, brachte Klabund durch diese Gedichte seine eigenen Gedanken ein und kommentierte auf diese Weise das Geschehen aus moderner Sicht. Am Anfang des vierten Akts setzte Klabund seine Nachdichtung eines chinesischen Soldatenliedes aus *Dumpfe Trommel und beraushtes Gong* (1915) ein, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die damals aktuelle politische Lage zu lenken und zu einer kritischen Reflexion anzuregen. Das chinesische Original dieses Gedichts ist *Wu Yi* aus dem *Schik-king*. Neben kameradschaftlicher Solidarität und Patriotismus im Original schlug der zum Pazifisten gewandelte Klabund sogar kriegskritische Töne an: Die Soldaten beschwerten sich, dass „Der Kaiser, der [uns] befiehlt, | Kein Mädchen [uns] mehr beseligt“. Als Hintergrundmusik der Szene, in der sich Haitang, von den Soldaten gefesselt, auf den Weg zum Kaiser macht, mutet das gesungene Gedicht seltsam an und passt auch insgesamt nicht zur drameninternen Stimmung des Stücks. Deshalb lässt sich das Lied, das die Unzufriedenheit der Soldaten artikuliert, eher als eine moderne Reflexion verstehen, die, fast schon im Sinne eines Verfremdungseffekts, an das Leid der Soldaten im deutschen Kaiserreich erinnert.

### 3.3 Kontrastfiguren und allegorische Figuren

Dem chinesischen Text fügte Klabund in seiner Version neue Figuren hinzu, nämlich den Eunuchen Tong und die dem Kuppler untergeordneten Blumenmädchen. Anders als die einfachen Dirnen müssen die Blumenmädchen bei Tong Instrumente, Singen, Malen und sogar Dichten erlernen, damit sie den Gästen gefallen und mehr Profit für Tong erzielen können. Neben dem Leumund der Mädchen bringt auch Kunst in diesem Teehaus Geld ein. Im Original heiraten Mandarin Ma und Zhang Haitang aus Liebe. Bei Klabund dagegen ersteigert Herr Ma seine zweite Gattin, deren Vater er zuvor durch finanzielle Forderungen in den Tod getrieben hat. Mit Geld wird nicht nur die reine Liebe zwischen Haitang und Prinz Pao vereitelt, sondern auch die Rache für den Tod des Vaters abgewehrt. Weil er „Geld, Geld, viel Geld, sehr viel Geld“ besitzt, kann er Liebe, Ansehen, Ruf, Gerechtigkeit, kurzum fast alles erkaufen. In der Szene der Versteigerung mit dem Prinzen Pao hat er Haitang „wie einen Gegenstand auf einen Tisch gehoben“<sup>46</sup>. Mit Geld kann Frau Ma die Hebamme, die Kulis und alle Zeugen vor dem Gericht bestechen und ihren Geliebten Tschao dazu benutzen, nur ihren Interessen zu dienen. Dagegen muss Frau Tschang aus Armut ihre Tochter an den Kastraten Tong verkaufen, um die ganze Familie zu ernähren. Klabund intensiviert in seiner Aneignung des alten chinesischen Theaterstücks das moderne Problem der Entfremdung, das im expressionistischen Theater oft zur Sprache kam.<sup>47</sup> Ma repräsentiert in den von Klabund eigens hinzugefügten Szenen die Macht des Geldes, und die neu eingeführte Figur Tong, Mas erste Gattin Yü-pei, Tshao und die anderen Nebenfiguren verhalten sich wie Maschinen, die nur aus materiellem Antrieb handeln. Im Vorspiel werden die Leser dazu angeregt, das Problem im Drama und gleichzeitig in der Realität zu reflektieren. Im Laufe der Handlung bietet das Stück selbst eine humane Lösung des Problems an: Es wird an Güte, Barmherzigkeit und Gerechtigkeit appelliert, an Tugenden, wie sie Tschang Haitang und Pao repräsentieren.

**Tschang-ling:** Der Redeanteil der Figur Tschang-ling, Haitangs Bruder, ist viel größer als im Ausgangstext. Bei Klabund ist Tschang-ling nur anfangs der Verlierer, dann wird er zum mutigen Revolutionär. Auch mit dem Motiv der Rache wertet Klabund die Figur als idealen Sohn und Bruder auf. Indem Klabunds Tschang-ling den Mord am Vater und an dem Ehemann seiner Schwester Haitang rächen will, ähnelt seine Position in der Dreiecks-konstellation Tschang-ling, Haitang und Ma dem klassischen mythischen Präfigurat von Orest, der mit Hilfe seiner Schwester Elektra den Mörder sei-

---

<sup>46</sup> Ebenda, S. 691.

<sup>47</sup> Man denke an den „Kassierer“ in Georg Kaisers Stück „Von morgens bis mitternachts“, in dem die Menschen, ganz auf ihre sozialen Funktionen reduziert, nur noch Typen und keine Individuen repräsentieren.

nes Vaters Agamemnon umbringt. Klabund humanisiert allerdings die Präfiguration, indem bei ihm Haitang den rachedurstigen Bruder versöhnt. Im Prätext handelt Tschang-ling dagegen äußerst egoistisch. Er strebt zwar immer danach, eines Tages Mandarin zu werden, ist aber nach dem Tod des Vaters nicht einmal in der Lage, seine Mutter und seine kleinere Schwester zu ernähren. Er beschimpft sogar seine Mutter, als sie Haitang verkaufen muss, um die Familie zu ernähren. Bei Klabund kämpft Tschang-ling gegen alle soziale Ungerechtigkeiten. Er ist Mitglied der Bruderschaft vom weißen Lotus, einer 1133 gegründeten Gruppe Aufständischer, die sich über mehrere Dynastien gehalten hat. In der Wandlung vom Verlierer zum Revolutionär verkörpert Tschang-ling Klabunds eigene politische Visionen. Denn Tschang-lings Wandlung ähnelt der Klabunds, der zunächst Patriot war, bevor er ein überzeugter Revolutionär wurde, der seine politischen Meinungen offen bekundete. „Wegen seines sozialen Engagements wurde er einer der populärsten Schriftsteller der 20er Jahre.“<sup>48</sup>

**Pao:** Bei Klabund erhält die Figur des Prinzen Pao eine Rahmenfunktion. Im chinesischen Prätext ist Bao der Richter und kommt nur im vierten Akt vor. In Klabunds Version, in der sich die Kaiser- und Richterfigur decken, tritt der Prinz Pao im ersten und letzten Akt auf und verkörpert sowohl einen Idealherrscher als auch einen gerechten Richter. So rivalisiert er im ersten Akt mit dem reichen Herrn Ma, um dem Teehausbesitzer die geliebte Haitang abzukaufen. Da der kaiserliche Richter Pao finanziell jedoch nicht mit Herrn Ma mithalten kann, kauft dieser schließlich Haitang. Eine solche Szene, in der der Kaiser dem Finanzkapitalisten unterliegt, wäre im alten China undenkbar. Der Prinz Pao ordnet seine eigenen Interessen der Gerechtigkeit unter. Er ist voller Weisheit, Toleranz und Gerechtigkeit, allesamt Eigenschaften, über die nach Klabund ein vollkommener Herrscher verfügen muss. Im Jahre 1917 veröffentlichte Klabund in der Neuen Zürcher Zeitung einen „halb pragmatisch-politisch[en]“, „halb idealistisch-literarisch[en]“<sup>49</sup> *Offenen Brief an Kaiser Wilhelm II.*, der bei den damaligen Zeitgenossen viel Aufregung auslöste. Auf scheinbar zustimmende, tatsächlich jedoch ironische Weise kritisierte Klabund einerseits den Kaiser und hoffte zugleich auf dessen Unterstützung bei der Verwirklichung seiner gesellschaftspolitischen Hoffnungen. Klabund zufolge soll der Kaiser auf sein Gottesgnadentum und die feudale Monarchie verzichten, das bisherige System in eine neue demokratische Monarchie umformen und eher die Kultur statt Militär- und Wirtschaftsmacht stärken. Abgesehen von der fast unmöglichen Durchsetzbarkeit dieser politischen Ideen bei Kaiser Wilhelm II. proj-

---

<sup>48</sup> Hub Nijssen, Strategien beim Übersetzen aus dem Chinesischen durch Hans Bethge, Klabund und Günter Eich, in: Dirk von Petersdorff/Carsten Dutt (Hg.), Günter Eichs Metamorphosen. Heidelberg 2009, S. 126.

<sup>49</sup> Rolf-Bernhard Essig, Der offene Brief – Geschichte und Funktion einer publizistischen Form von Isokrates bis Günter Grass. Würzburg 2000, S. 214.

zierte Klabund in seinem Drama *Der Kreidekreis* apodiktisch einige seiner politischen Forderungen auf den kaiserlichen Richter Prinzen Pao. Klabund hebt die Bedeutung von „Geist, Güte und Gerechtigkeit“ für die Macht hervor, die sonst nur „ein tönerner Götze“ sei.<sup>50</sup> Außerdem seien für den Herrscher eines Landes Dienergeist und „Volkswillen“<sup>51</sup> entscheidend. Die Stellung des Kaisers Pao in der deutschen Adaption weicht von der damaligen chinesischen Realität am feudalen Hof stark ab, sie entspricht vielmehr Klabunds Herrscherideal.

**Haitang:** Bei Klabund ist vor allem die Figur der Haitang stark idealisiert. Im Prätext offenbart Haitang auch allgemein menschliche Emotionen, so hasst sie etwa ihren Bruder und will ihm nicht aus der Not helfen. In Klabunds Version hasst Haitang ihren erfolglosen Bruder, einen Taugenichts, überhaupt nicht, obwohl er ihr im ersten Akt Geld raubt und ihr eine Ohrfeige gibt. Klabund färbt überdies Haitangs Herkunft tragisch ein. Im Ausgangstext kommt Haitang aus einer armen, aber vormals adeligen Familie. Bei Klabund wird Haitangs Vater von Herrn Ma in den Tod getrieben. Wenn Tschang-ling sich später mit Haitang trifft, will er den Vatermörder Ma töten. Haitang bittet ihn jedoch, den Hass aufzugeben, weil Ma „weder gut noch schlecht [ist]. Dies ist sein Charakter.“<sup>52</sup> Auch wenn Haitang vom Schicksal gequält wird, bleibt sie tolerant und gutmütig. In diesem Sinne verkörpert Klabunds Haitang vielleicht den neuen Menschen, wie ihn die expressionistischen Autoren erträumt haben. Den vom Geld beherrschten Figuren gegenüber findet sich in der Figur Tschang Haitang ein starker Widerspruch und Widerstand. Vom Materiellen läßt sich Haitang nicht verleiten, und obschon sie vom Rad des Schicksals stets aufs Neue überrollt wird, beharrt sie darauf, wenig zu fordern und mehr zu geben. Ihre Güte und Reinheit überwinden sogar Mas Bosheit, weshalb er sie für das schönste „Perlchen“<sup>53</sup> im schwarzen Abgrund hält.

### 3.4 Kreidekreise – Klabunds Variationen des Hauptmotvis

Inhaltlich verdichtete Klabund die Motivik des Stücks und psychologisierte die Handlungen beträchtlich. Neben der Mutterliebe und der Gerechtigkeit erscheint ebenso die Liebe zwischen Männern und Frauen. Vor allem im Umgang mit dem zentralen Motiv des Kreidekreises zeigt sich Klabunds Verständnis der chinesischen Kultur: Während das Motiv des Kreidekreises im Original nur im letzten Akt vorkommt, erscheint es in Klabunds Version gleich fünfmal.

---

<sup>50</sup> Klabund, Offener Brief an Kaiser Wilhelm II., in: Neue Zürcher Zeitung, 3. 6. 1917.

<sup>51</sup> Ebenda.

<sup>52</sup> Klabund, a. a. O., S. 702.

<sup>53</sup> Ebenda, S. 697.

Im ersten Akt zeichnet Haitang für den Prinzen Pao den Kreidekreis, um ihre Beziehung zueinander zu illustrieren. Pao zufolge symbolisiert der Kreidekreis als Ring das Himmelsgewölbe. Doch Haitang ergänzt den Kreis zum Rad und erklärt: „Was außerhalb dieses Kreises ist, ist das Nichts. Was innerhalb dieses Kreises ist, ist das All. Wie verbinden sich Nichts und All? Im Kreise, der sich drehend fortbewegt, (zeichnet Speichen in den Kreis) im Rad, das rollt...“.<sup>54</sup> Hier zitiert Klabund die Sprüche des *Taoteking*. Im vierzigsten Kapitel heißt es dort, dass „天下万物生于有，有生于无“, nämlich dass „alles in der Welt aus Existenz stammt, Existenz aus Nichts.“ Im elften Kapitel hebt Lao Tse auch die Bedeutung von Nichts her und betont, dass „三十辐共一毂，当其无，有车之用“ nämlich „dreißig Speichen laufen in einer Nabe zusammen/weil das Innere des Rades leer ist/Ist der Wagen brauchbar/“.<sup>55</sup> Somit legte Klabund seiner Haitang die Bedeutung des Nichts im Taoismus in den Mund. Ähnliche Zitate aus dem Konfuzianismus finden sich auch in Haitangs Beschwerde über ihren Bruder Tschang-ling mit Sprüchen aus dem *Liki*. Dem *Liki* oder *Li Ji* zufolge ist es die Pflicht des Sohnes, „dafür Sorge zu tragen, daß winters und sommers die Eltern sich jeder Bequemlichkeit des Lebens erfreuen? Jeden Abend soll der Sohn selbst das Lager betten, auf dem sie ruhen, jeden Morgen beim ersten Hahnenschrei sich auf das liebevollste nach ihrem Befinden erkundigen“.<sup>56</sup> Diese Verpflichtung des Sohnes gegenüber den Eltern bezieht sich auf den Satz: „凡为人子之礼：冬温而夏清，昏定而晨省“ aus dem ersten Kapitel *Quli Shang* in *Liki*. Als sich Tschang-ling auf den Weg macht, um nach einer Karriere zu streben, ist Haitang dagegen und glaubt: „Solange die Mutter lebt, soll ohne ihre Einwilligung der Sohn sich nicht aus dem Hause entfernen“,<sup>57</sup> was dem Satz „父母在，不远游“ im vierten Kapitel *Li Ren* in *Lun Yü* entstammt. Ferner kann man in Klabunds Version auch chinesische Redewendungen wie „爱屋及乌“ („Sohn und Tochter sollen selbst die Hunde, Vögel und Pferde lieben, die ihre Eltern lieben“)<sup>58</sup> im Dialog zwischen Haitang und Tschang-ling finden. Diese klassischen kulturellen Zitate aus dem Chinesischen berücksichtigen einerseits die chinesische Weltanschauung in dem ersten Akt, der größtenteils von Klabund selbst geschaffen wurde, und heben andererseits die Position der Hauptfigur Haitang stärker hervor, als es das chinesische Original tut. In Klabunds Stück ist Haitang eine Vertreterin der chinesischen Kultur und Weisheit und entstammt dem alten Morgenland. Sie kennt alle traditionellen Regeln des fernöstlichen Landes und vertritt eine Mischung der unterschiedlichen chinesischen Philosophien. Anders als im Ori-

---

<sup>54</sup> Ebenda, S. 686.

<sup>55</sup> Klabund, Mensch / werde wesentlich! Laotse. Sprüche, in: Klabund, Werke in acht Bänden, hg. von Christian v. Zimmermann, Bd. 7. Heidelberg 2001, S. 159.

<sup>56</sup> Klabund, a. a. O., S. 679.

<sup>57</sup> Ebenda.

<sup>58</sup> Ebenda.

ginal, in dem Haitang nur passiv unter dem Joch des Schicksals steht und von der ersten Gattin Herrn Mas gequält wird, hat Haitang bei Klabund einen klaren Blick für ihr Schicksal. In der Selbstvorstellung im ersten Akt deutet Haitang bereits an, dass sie noch mehr erleiden werde. „Viel Schmerz. Ein wenig Glück. Rote Abendwolken nach einem düsteren Gewittertag. Es ist das Leben.“<sup>59</sup> Haitangs Prophezeiung entspricht genau der Entwicklung des gesamten Stücks.

Im zweiten Akt kommt das Motiv des Kreidekreises zweimal vor. Einmal findet es sich in Tschang-lings Rede, der zufolge Herr Mas „Name [...] in der Liste der Bruderschaft längst mit einem Kreidekreis umsehen [ist]. Das bedeutet seine Trennung von dieser Welt. Sein Urteil ist gesprochen.“<sup>60</sup> Der Kreis symbolisiert hier Herrn Mas Leben. Tschang-ling hasst Herrn Ma und möchte Ma töten, um sich für seinen Vater zu rächen. Der Gedanke geht vermutlich auf das Samsara des Buddhismus zurück, in dem Leben, Tod und Wiedergeburt ein ewiger Kreislauf sind. Der Kreidekreis verkörpert somit den Lebenskreislauf. Im Stück wird mehrfach auf den Buddhismus verwiesen, neben „Samsara“ erscheinen die Begriffe „Fo“, „Buddha“ und „Kwanyin“. Prinz Pao sieht in Haitang ebenfalls die buddhistische Göttin „Kwanyin“.<sup>61</sup> Nachdem Haitang vom Mordplan ihres Bruders erfahren hat, schlägt sie vor, mit einem Kreidekreis über Mas Leben zu entscheiden. Der Kreidekreis umfasst Mas Leben. Bleibt das Messer innerhalb des Kreises liegen, soll Tschang-ling Herrn Ma töten, ansonsten nicht. Bei Klabund trifft das Messer genau die Grenze des Kreises, deshalb verzichtet Tschang-ling auf seine Rache. Der Kreidekreis dient so als Mittel zur Wahrheitsfindung, was dem Stück einen transzendenten Sinn verleiht.

Zum vierten Mal begegnet uns das Motiv des Kreidekreises in der Beschreibung des Gerichtshintergrunds im dritten Akt: „Vor dem Sessel des Richters ist ein Kreidekreis gezogen, in dem die Angeklagte zu knien hat“.<sup>62</sup> Der Kreidekreis symbolisiert somit als buchstäbliche ‚Einkreisung‘ die ungerechte Anklage, der sich Haitang gegenüber sieht. Der Kreidekreis gleicht einem virtuellen Gefängnis, in dem Haitang gefesselt auf dem Boden kniet.

Im letzten Akt kommt der Kreidekreis erneut vor. Nur diese fünfte und letzte Verwendung entspricht dem chinesischen Ausgangstext. Der Kreidekreis hilft dem Richter den Rechtsfall zu überprüfen und zu erkennen, welche Frau die wahre Mutter des Kindes ist.

---

<sup>59</sup> Ebenda, S. 673.

<sup>60</sup> Ebenda, S. 701.

<sup>61</sup> Ebenda, S. 687.

<sup>62</sup> Ebenda, S. 709.

#### 4. Intertextuelle und interkulturelle Verbreitung des hybriden Produkts

Nachdem Klavunds *Der Kreidekreis* großes Aufsehen in Deutschland und im Ausland erregt hatte, fertigte Alfred Forke darauf im Jahre 1927 eine genaue deutsche Übersetzung<sup>63</sup> nach dem Vorbild der französischen Version von Stanislav Julien an. Alexander von Zemlinskys musikalische Bearbeitung<sup>64</sup> dieses Dramas im Jahre 1933 interpretierte das Singspiel aus einer neuen Perspektive und verlieh ihm neues Leben. Zu Weltruhm gelangte jedoch erst Bertolt Brechts Schauspiel *Der kaukasische Kreidekreis*<sup>65</sup> im Jahre 1944 / 1945 mit seiner Adaptation, einem Drama im Drama. In seiner Aneignung von Klavunds Version bewahrte Brecht einerseits die wichtige Fabel des Ausgangstextes und verwirklichte andererseits sein Anliegen, die Kunst in den Dienst der Politik zu stellen.<sup>66</sup> Im Kontext der damals aktuellen politischen Situation fungierte diese chinesische Geschichte hierbei als Lehrstück. Im langen Prozess des Kulturtransfers, der von der Auswahl über die Übersetzung, den Kommentar bis hin zur produktiven Aneignung reicht, repräsentiert Brechts Nachdichtung eine hybride Mischung, in der sich eigen- und fremdkulturelle Anteile inhaltlich nicht mehr unterscheiden lassen. Brecht bestätigte einmal, dass Klavunds Bearbeitung des Dramas *Der Kreidekreis* „eine wahre Offenbarung“ für ihn gewesen sei.<sup>67</sup> Mehr noch: In Klavunds Version sind bereits keimhaft Formen des Verfremdungseffekts enthalten: „Auf der Frankfurter Bühne fehlte der Vorhang, die Mitspieler traten aus dem Zuschauerraum auf, die Requisiten wurden erst im Augenblick hineingebracht.“<sup>68</sup> Neben der fehlenden „Illusionsbühne“<sup>69</sup> fügte Klavund seiner produktiven Aneignung des chinesischen Singspiels Werk überdies seine eigene Nachdichtung oder bearbeitete Nachdichtungen chinesischer Lyrik hinzu, wie z.B. *Soldat, du bist mein Kamerad*, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die damalige gesellschaftliche Probleme zu lenken. Absichtlich ließ er bei der Frage über fünf Tugenden vor Gericht Haitang nur vier Fragen beantworten – die fünfte Antwort fehlt, wodurch der Zuschauer zum Nachdenken veranlasst werden soll. Aus diesem Blickwinkel geht der Verfremdungseffekt, der allgemein als Brechts Leistung gilt, möglicherweise auf Klavunds *Der Kreidekreis* zurück und könnte sich somit vermittels der Heu-

---

<sup>63</sup> Alfred Forke, Hui-Lan Ki. *Der Kreidekreis*. Schauspiel. Leipzig 1927.

<sup>64</sup> Alexander von Zemlinsky, *Der Kreidekreis*. Oper in drei Akten. Wien 1933.

<sup>65</sup> Bertolt Brecht, *Der Kaukasische Kreidekreis*, in: ders.: *Gesammelte Werke* in 20 Bänden. Bd. 5. Frankfurt a. M. 1967, S. 1999-2105.

<sup>66</sup> Bertolt Brecht, *Über Politik und Kunst*. Frankfurt a. M. 1971.

<sup>67</sup> Vgl. Dscheng Fang-hsiung, *Alfred Döblins Roman „Die drei Sprünge des Wang-lun“ als Spiegel des Interesses moderner deutscher Autoren an China*. Frankfurt a. M. 1979, S. 119.

<sup>68</sup> Günther Rühle, *Theater für die Republik 1917-1933*. Frankfurt a. M. 1967, S. 602.

<sup>69</sup> Ebenda.

ristik der Kulturtransfertheorie als ein Resultat des interkulturellen Transfers entpuppen.

## 5. Fazit

Klabund ist kein werktreuer Übersetzer. Dies gilt sowohl für seine Nachdichtungen chinesischer Lyrik als auch für seine Adaption des alten chinesischen Schauspiels. Im Vergleich mit dem Prätext lassen sich in Klabunds Version zahlreiche Abweichungen und Modifikationen feststellen. Die neue Darstellungsform des alten Theaters, insbesondere Keime des Verfremdungseffekts, inspirierten und beeinflussten auch Brechts Theatertheorie. Bei genauer Betrachtung zeigt sich, dass Verwandlung oder Erweiterung in Klabunds Version die maßgeblichen Bearbeitungsprinzipien sind. Die statischen Figurentypen im Ausgangstext werden mit der Entfaltung der Handlung dynamisiert. Unverändert oder sogar hervorgehoben zeigen sich in Klabunds Aneignung Haitangs Güte und Barmherzigkeit, die bei ihrem brutalen Mann, dem Mandarin Ma, eine innerliche Wandlung bewirkt; ebenso verhält es sich mit der Gerechtigkeit und Bescheidenheit des Prinzen und Kaisers Pao, die Tschang-ling, ein erfolgloses Mitglied und einen Revolutionär des weißen Lotos überzeugt, wieder an die Verwaltung zu glauben und für den Kaiser zu arbeiten. Klabund plädierte in seinem *Offenen Brief an Kaiser Wilhelm II.* für eine gründliche gesellschaftliche Revolution, welche zu einem großen Umbruch führen und die Monarchie schwächen, wenn nicht gar beseitigen sollte. In seiner Version des Kreidekreises jedoch hoffte er eher auf die individuellen menschlichen Eigenschaften als auf ‚Reformen von oben‘.

Im letzten Akt von Klabunds *Der Kreidekreis* wird zudem noch eine Wahrheit aufgedeckt, nämlich, dass Haitangs Kind nicht von Herrn Ma gezeugt wurde, sondern von dem damaligen Prinzen Pao in der gleichen Nacht, in der Haitang von Herrn Ma dem Kuppler Tong abgekauft wurde. Das Kind, ein Ergebnis der Liebe zwischen Haitang und Pao und zugleich das Symbol für Güte, Barmherzigkeit, Gerechtigkeit und Bescheidenheit, offenbart am Ende des Dramas Klabunds größten politischen Wunsch: nämlich eine von Liebe und nicht von Geld beherrschte Gesellschaft. Somit führt Klabund, der „alte [...] Chinese“,<sup>70</sup> den Europäern sein geträumtes China und erwünschtes Deutschland vor.

---

<sup>70</sup> Klabund, a. a. O., S. 833.