

## INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600

UMI<sup>®</sup>



BERTOLT BRECHT UND DAS JAPANISCHE THEATER  
ASPEKTE DER BRECHT-REZEPTION IN JAPAN

by

Monika Ayugai

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in German Languages and  
Literatures  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy,  
The City University of New York

2003

UMI Number: 3103080

Copyright 2003 by  
Ayugai, Monika

All rights reserved.

UMI<sup>®</sup>

---

UMI Microform 3103080

Copyright 2003 by ProQuest Information and Learning Company.  
All rights reserved. This microform edition is protected against  
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

---

ProQuest Information and Learning Company  
300 North Zeeb Road  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106-1346

©2003

MONIKA AYUGAI

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Germanic Languages and Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

September 22, 2003  
Date

Tamara S. Evans  
for Rolf Kieser  
Chair of Examining Committee

September 22, 2003  
Date

Tamara S. Evans  
Executive Officer

Lorena B. Ellis

K. Eckel

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

## VORWORT

Das Interesse an Bertolt Brecht und der vielfältigen Wirkung seiner Werke wurde in den Seminaren meines Doktorvaters, Herrn Prof. Dr. Rolf Kieser, geweckt. Sein unerwarteter Tod im Juni 2001 ist ein grosser Verlust. Das Projekt kam für lange Zeit zum Stillstand.

Ich bin Frau Prof. Dr. Tamara Evans, Frau Prof. Dr. Lorena Ellis und Herrn Prof. Dr. Eckhard Kuhn-Osius für die Wiederaufnahme und Betreuung dieser Arbeit zu Dank verpflichtet.

Mein Dank gilt auch Herrn Prof. Dr. Tatsuji Iwabuchi für zahlreiche klärende Hinweise zur japanischen Brecht-Rezeption. Ferner bedanke ich mich bei Herrn Prof. Dr. Thomas Immoos für die Gespräche über japanisches Theater, japanische Volkskunde und Mentalität und bei Herrn Prof. Dr. Hirokazu Akiba, der mir bei der Literaturbeschaffung behilflich war und weitere Einführungen in das japanische Theater gab.

Herzlich danken möchte ich auch meinen japanischen Freunden, ohne deren zuverlässige Hilfe bei den Übertragungen japanischer Texte diese Arbeit nicht hätte entstehen können.

Die Entstehungszeit der Arbeit ist ungewöhnlich lang und ereignisreich, daher mit Veränderungen verbunden: einige unveröffentlichte Typoskripte sind inzwischen in Buchform erschienen wie z.B. Eine gewisse Farbe der Fremdheit von Irmela Hijiya-Kirschner. Die Privat-Bibliothek von Herrn Prof. Immoos wurde verschiedenen Instituten als Geschenkgabe zugeteilt, und die Privat-

Universität von Senda Koreya hat einen würdigen Platz im Tsubouchi  
Theatermuseum der Waseda Universität gefunden.

New York, den 19. September 2003

Monika Ayugai

## INHALT

<b>I.</b>	<b>Einleitung</b> .....	1
	A. Forschungsstand.....	5
	B. Zielsetzung und Vorgehensweise.....	8
 <b>II.</b>	 <b>Theater in Japan vor der Brecht-Rezeption</b>	
	A. West-östliche Kontakte.....	14
	B. <i>Shingeki</i> : Das neue Theater .....	23
	C. Spaltung des <i>Shingeki</i> .....	30
 <b>III.</b>	 <b>Die Anfänge der Brecht-Rezeption</b>	
	A. Die erste "Brecht-Aufführung" in Tôkyô und ihre Vorgeschichte	
	1. Theaterregisseur Senda Koreya.....	33
	2. Lehr- und Wanderjahre in Europa: erste Kontakte mit Brecht Stücken .....	35
	3. Sendas Rückkehr nach Japan.....	53
	4. 1932. <u>Dreigroschenoper</u> [ <i>Kojiki shibai</i> : Bettlertheater].....	58
	B. Geschlossene Aufführung im Konservatorium Tôkyô: <u>Der Jasager</u> . Ursprung und Rezeption des Brecht-Stücks	
	1. Brechts Kontakt mit dem <i>Nô</i> -Theater.....	62
	2. <i>Taniko</i> : Wechselbeziehungen und Missverständnisse.....	64
	3. Der neue "Taniko" in Brechts <u>Jasager</u> und <u>Neinsager</u> .....	74
 <b>IV.</b>	 <b>Brecht-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg: Aufstieg, Hohepunkt und Ruckgang</b> .....	 95
	A. <u>Furcht und Elend des Dritten Reiches</u> .....	96
	B. <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> .....	99
	C. <u>Leben des Galilei</u> : das 15. Bild und seine Aufnahme.....	102
	D. 1960. <i>Ampo joyaku kaitei soshi kokumin kaigi</i> [Volksrat gegen die Revision des Sicherheitsvertrags] Zur Aktualität von Brecht-Stücken.....	112
	E. Vietnam-Krieg. Politische Unruhen und Brecht-Stücke.....	116
	F. Ruckgang der Brecht-Aufführungen in den siebziger und achtziger Jahren. <i>Angura</i> : Untergrundtheater als Gegenkultur.....	123

<b>V.</b>	<b>Brechts 100. Geburtsjahr in Japan</b>	
	A. Eine "Brecht-Renaissance"?	137
	B. <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (Nr. 1 in der Tabelle)	143
	C. <u>Die Dreigroschenoper</u> (Nr. 2 und 3 in der Tabelle)	149
	D. <u>Der Kaukasische Kreidekreis</u> (Nr. 4 in der Tabelle)	154
	E. <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (Nr. 5 und 14 in der Tabelle)	155
	F. <u>Pauken und Trompeten</u> (Nr. 6 in der Tabelle)	159
	G. <u>Der Lindberghflug</u> ( <i>Der Ozeanflug</i> ) und <u>Die Sieben Todsünden</u> (Nr. 7 und 8 in der Tabelle)	161
	H. <u>Leben des Galilei</u> (Nr. 9 und 10 in der Tabelle)	163
	I. <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (Nr. 11 in der Tabelle)	167
	J. <u>Die Dreigroschenoper</u> (Nr. 13 in der Tabelle) und ihre Folgen	173
<b>VI.</b>	<b>Brecht und Aspekte der japanischen Kultur und Sprache: Eine problematische Beziehung</b>	186
<b>VII.</b>	<b>Zusammenfassung und Ausblick</b>	205
<b>VIII.</b>	<b>Literaturverzeichnis</b>	219

## I. EINLEITUNG

Der einst von Rudyard Kipling geprägte Satz: "Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet..." (Kipling 25: 217) scheint heute, zu Anbruch des 21. Jahrhunderts, im Zeitalter der internationalen Beziehungen auf allen Gebieten, der Multikulturalität und Interkulturalität in seiner Aussagekraft überwunden, ja, überholt zu sein. Diese Annahme liegt auch aufgrund des weltweiten Informationsnetzes nahe, das sich durch die Funktion der Gleichzeitigkeit oder beinahe-Gleichzeitigkeit seiner Ausstrahlung von Nachrichten und Mitteilungen im weitesten Sinne des Wortes kennzeichnet. Doch der Glaube an die Überwindung oder den Ausgleich der Gegensätze zwischen Ost und West wirkt für das Verständnis der west-östlichen Beziehungen eher erschwerend, denn er überdeckt die weiterhin bestehenden Differenzen zwischen westlichen und östlichen Denk- und Verhaltensmustern.

Mit anderen Worten, der Satz: "Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet..." hat auch heute noch zum Teil seine Gültigkeit, wobei jedoch betont werden sollte, daß durch den höheren Wissensstand über Ost und über West--im engeren Sinne über die Fremdkultur und über die Eigenkultur--pauschale Negativ- oder Überlegenheitsbilder von beiden Seiten weitgehend abgebaut werden konnten.

Beim internationalen Kulturaustausch ist gerade auch das Theater ein Mittel, west-östliche Unterschiede aufzudecken und einen west-östlichen Dialog, ermöglicht z.B. durch internationale Theaterfestivals, Symposien u.a., einzuleiten. Theater im internationalen Kontext fordert heraus. Wie wird es rezipiert? Auswertung, Anerkennung im doppelten Sinne--Akzeptanz der Differenz und positive Rezeption derselben, Verständnis des Umfelds und Inspiration aus dem Anders- und Fremdartigen oder dessen Umkehrung, d.h.

Unverständnis und Ablehnung--sind zentrale Rezeptionsprobleme, die bei jeder Übertragung eines Theaterstücks von der Eigenkultur in die Fremdkultur auftreten. Dabei geht es auch darum, daß Sinn und Bedeutung eines Werks im Grunde nicht von vornherein festliegen, "sondern grundsätzlich offen sind und sich erst durch Verschmelzung mit dem Erwartungshorizont sowie der Verständnisbereitschaft des Rezipienten, die z.B. von seiner Bildung, von seinem Geschmack abhängig sind, konkret ausformen."<sup>1</sup>

Der eingangs zitierte Kiplingsche Satz stellt die Rezeption des Fremden als Problem dar. Inzwischen ist die Hermeneutik der Fremde zu einer Wissenschaft herangewachsen, die sich mit der Aufschlüsselung der komplexen Rezeptionsvorgänge befaßt. Alois Wierlacher verweist in der Begegnung mit dem Fremden auf die "fermentative Funktion der Fremdheit in Literatur und Leben" (Wierlacher 53).

Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte stellt eine besonders seit den siebziger Jahren weltweit zu beobachtende Tendenz im Theater der verschiedensten Kulturen fest, nämlich in den eigenen Produktionen Elemente aus fremden Theatertraditionen als produktiven Faktor einzusetzen. Als Beispiel für Japan nennt sie die Regisseure Ninagawa Yukio und Suzuki Tadashi mit ihren Aufführungen von griechischer Tragödie, Shakespeare und Cechov, die sich sowohl im Stil der Darstellung als auch in der Konzeption von Raum an das traditionelle japanische *Nô*-und *Kabuki*-Theater und an Formen des shintoistischen Rituals anlehnen.

Nach Fischer-Lichte hat der produktive Umgang des Theaters mit fremden Theatertraditionen unterschiedliche Funktionen zu erfüllen. Der Ausgangspunkt für eine interkulturelle Aufführung liege nicht allein im reinen Interesse am Fremden, der fremden Theatertradition und Kultur, sondern entspringe eher einer

ganz speziellen Situation innerhalb der eigenen Kultur oder einem ganz speziellen Problem innerhalb des eigenen Theaters.

The starting point of intercultural performance is ... not primarily interest in the foreign, the foreign theatre form or foreign culture from which it derives, but rather a wholly specific situation within the own culture, or wholly specific problem originating in the own theatre. The net of relationships which an intercultural performance weaves between the own theatre, own culture, and the foreign theatre traditions and cultures from which it adopts elements, is thus clearly dominated by the 'own' (Fischer-Lichte 283).

In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, die uneinheitliche Brecht-Rezeption in Japan unter den Aspekten der grundlegenden kulturellen west-östlichen Unterschiede und der Wirkung der fermentativen Elemente in der west-östlichen Begegnung sowie denen des Ausgangspunkts für interkulturelle Aufführungen, laut Fischer-Lichte, zu verstehen. Dabei beschränkt sich das Untersuchungsgebiet auf die Theaterrezeption und läßt andere Aspekte von Brechts Werk wie seine Lyrik unberücksichtigt.

Die Stücke von Bertolt Brecht haben auch im japanischen Theater einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht. "Immerhin ist nach der Statistik in Japan Brecht fast der zweitmeist gespielte Dramatiker nach Shakespeare,"<sup>2</sup> resümierte der *Germanist und Theaterwissenschaftler Iwabuchi Tatsuji aus Tôkyô*, und *Yagi Hiroshi*, ebenfalls Theaterwissenschaftler und Germanist, aus Osaka, stellte Brecht in Japan als den deutschsprachigen Schriftsteller vor, "von dem in den vergangenen dreißig Jahren am meisten zu hören war. M. Frisch, P. Weiss, R. Hochhut werden zwar aufgeführt, aber Brecht unvergleichlich häufiger."<sup>3</sup>

Bei der oben genannten Fragestellung aus interkultureller Perspektive nach dem Brecht-Theater im japanischen Theater gehe ich von der Überlegung

aus, daß der kulturelle Unterschied zwischen Japan und Deutschland, trotz gewisser Gemeinsamkeiten, so groß und weit wie die geographische Entfernung zwischen beiden Ländern ist.

Japan wird als das "westlichste Land in Asien" bezeichnet. Ein westlicher Besucher mag heute meinen, Japan eben aufgrund seiner "westlichen" Oberflächenstruktur nach eigenen Maßstäben "einordnen" zu können, aber auch hier, wie so oft in seiner Geschichte, überrascht Japan, indem es sich diesem Erfassen nach "westlichen" Kategorien teilweise wieder entzieht. Es möchte dem "Westen" angehörig und ebenbürtig sein und sich dennoch gleichzeitig auf sein "Japanisch-Sein" zurückziehen, das nach japanischer Auffassung einzigartig oder "unique" ist, wie es die Japaner mit dem englischen Lehnwort bezeichnen.

Die Rezeption japanischer Literatur in Deutschland zeigt die Schwierigkeiten der interkulturellen Kommunikation. Bereits seit den fünfziger Jahren liegt japanische Literatur in deutscher Übersetzung vor. Die Erzähltexte wurden aber vor allem als exotisch und kaum als eigenständige Kunstwerke, sondern vielmehr "als Vehikel zum Verständnis einer fremden Kultur" (Duppel-Takayama 5) betrachtet. Als Kawabata Yasunari 1968 der erste Nobelpreisträger seines Landes wurde, haben westliche Kritiker in dem Versuch, sein Werk einem westlichen literarischen Stil zuzuordnen, keine Entsprechung auffinden können und somit die Literatur Kawabatas "als grundlegend andersgeartet eingestuft" (Duppel-Takayama 6).

Die gleichen Schwierigkeiten in der Rezeption finden sich natürlich auch im Bereich des Theaters: Tanz, Gesang, Textvermittlung, Musik und Musikinstrumente, Chor u.a. im traditionellen japanischen Theater haben im westlichen Theater keine Entsprechung. Als in der frühen Phase der deutschen Rezeption des japanischen Theaters Kawakami Otojirô mit seiner

Schauspieltruppe in Europa zu einem sensationellen Theaterereignis wurde-- er trat 1900 auf der Weltausstellung in Paris auf, danach in London und Berlin-- faßte Alfred Kerr seinen Eindruck über das japanische Theater folgendermaßen zusammen:

Die Schauspielkunst dieser Japaner ist blumenhaft und schlächterhaft. Sinnend und wild, harmlos und tödlich. Eine Kinderkunst: ohne die Abschattungen unseres weltstädtischen Verstandes; vielleicht ohne die Zwischenstufen unserer durchgeistigten Gesittung. Diese Kunst hat nicht unsere Seele; doch sie scheint wie ein Traum von Duft, von pflanzenhafter Lieblichkeit, von stiller Tönung, von leuchtend absonderlichem Dasein. Von schmalen Füßchen, kleinen Stäbchen, zieren Schiebwindchen, zartgestickten seidnen Stoffen. Und von Schlächtereien (Kerr 349).

Dieses krasse Beispiel zeigt den weiten Spannungsbogen zwischen Bewunderung und Befremden über das japanische Theater eines der bedeutendsten Literatur- und Theaterkritiker der Weimarer Republik und des Gegners des nur wenige Jahre später aufkommenden Brecht-Theaters. Es zeigt, wie fremd die Fremde im west-östlichen, genauer, im deutsch-japanischen Kontakt, aus deutscher Perspektive sein kann. In der vorliegenden Untersuchung, die die umgekehrte Perspektive einnimmt, wird versucht, die Besonderheiten und Schwierigkeiten bei der Brecht-Rezeption in Japan zu entdecken und in einen ursächlichen Zusammenhang zu stellen.

#### A. Forschungsstand

Die Brecht-Literatur ist zu einer unüberschaubaren Fülle angewachsen. Auch speziell zu Brechts Rezeption ostasitischer Literatur und Kultur liegen

zahlreiche Untersuchungen vor. Schon 1961 machte Reinhold Grimm auf den "Einfluß der chinesisch-japanischen Dramatik, Bühnentechnik und Schauspielkunst und der chinesischen Philosophie" auf Brecht aufmerksam, was zu "jener einzigartigen befruchtenden Begegnung [führte], welche die ganze zweite Schaffensperiode des Dichters prägt und die ostasiatische Literatur zu seinem bedeutendsten Vorbild macht" (Grimm 63). Hans Mayer resümierte Brechts Ostasien-Rezeption im selben Jahr: "Brecht war ausgezogen, im Fernen Osten nach Zeugen und Bundesgenossen zu suchen für seinen Kampf gegen die bürgerliche Ästhetik der Zeitlosigkeit, gegen das kulinarische Theater, gegen den Aristoteles" (H. Mayer 128-129). Drei Jahre später zeigte Patrick Bridgewater Brechts starke Beeinflussung durch den Zugang zu fernöstlichen philosophischen und literarischen Themen aufgrund der Übersetzungen des Sinologen und Japanologen Arthur Waley auf.<sup>4</sup> Speziell zu dem Themenkreis von Brechts Jasager und Neinsager im Zusammenhang mit dem japanischen Nô-Theater liegen Untersuchungen von Peter Szondi seit 1966 (Szondi), von John Willett seit 1982 (Willett, *Production as Learning Experience*) und seit 1977 die thematisch weit darüber hinausgehende detaillierte, über 600 Seiten umfassende Untersuchung Brecht's Response to the Theatre and Thought of China and Japan von dem irischen Komparatisten und Asienkenner Antony Tatlow vor (Tatlow, *Mask of Evil*). Renate Berg-Pan konzentriert sich in ihren kurz darauf erschienenen, ebenfalls umfangreichen Untersuchungen auf Brechts China-Rezeption. Ein besonderes Verdienst kommt ihr durch den Hinweis zu, daß Brecht in China und Japan einen großen Kulturraum zu sehen schien, ohne klare Grenzen zwischen diesen beiden Kulturen zu ziehen. Sowohl Renate Berg-Pan als auch Antony Tatlow sind der Ansicht, daß Brechts Interesse am Fernen Osten weit mehr als eine vorübergehende Erscheinung, sondern in der Tat das Herz seines gesamten Oeuvres gewesen sei (Berg-Pan). Mit Brechts

Orientierung an Aspekten taoistischer Philosophie beschäftigte sich Anette Balsler-Overlack (Balsler-Overlack). Aspekte von Brechts Ostasien-Rezeption werden im Rahmen von Gesamtdarstellungen zur Ostasien-Rezeption in Deutschland bei Kison Kim (K. Kim) und bei Sang-Kyong Lee untersucht, bei letzterem besonders auch im Zusammenhang mit Brechts Lehrtheater (Lee, *Theater*). Ulrich von Felbert zeigt am Asienbild bei Döblin, Brecht und Kisch exemplarisch literarische und gesellschaftspolitische Intentionen auf, um so Tendenzen einer Epoche nachzuzeichnen (Felbert). Mit fernöstlicher Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertolt Brecht beschäftigt sich die Untersuchung von Christoph Gellner (Gellner). Besonders hervorheben möchte ich die Untersuchungen von Tschong Dae Kim (T.D. Kim, *Geisteswelt*) und Oba Masaharu (Oba), auf die ich im weiteren Verlauf zurückkommen werde.

Das Interesse an Brechts Ostasien-Rezeption und deren Niederschlag in seinen Werken, speziell auch in seiner Lyrik, scheint in der Brecht-Forschung unerschöpflich zu sein. Auch für den vorliegenden Zusammenhang ist sie von Interesse, bildet aber nicht das Thema dieser Arbeit.

Zur Brecht-Rezeption in Japan, besonders unter interkulturellem Aspekt, liegen kaum Untersuchungen vor. Was vorliegt, sind zahllose Beiträge zu Brechts Verfremdungs-Effekt, Theatergeschichtliches, Interpretationen zu Brecht als politischem Theatermacher, Rezensionen zu einzelnen Aufführungen. Hier eine Auswahl: Auf die Pionierarbeit von Senda Koreya zur Einführung der Brecht-Rezeption hat von westlicher Seite besonders Darko Suvin hingewiesen.<sup>5</sup> Der Sinologe und Theaterwissenschaftler Thomas Immoos untersuchte den Zusammenhang zwischen dem *Nô*-Spiel *Taniko* und Brechts Lehrstücken.<sup>6</sup> Ein kurzer Überblick über die Brecht-Rezeption in Japan im Rahmen der Reihe "Rezeption der deutschen Literatur in Japan" von Wolfgang Nitz wurde im Universitäts-Journal der Himeiji-Dokkyo-Universität veröffentlicht.<sup>7</sup>

Veröffentlichungen in Universitäts-Journalen dienen jedoch oft nur zur Diskussion in universitätsinternen Kreisen, erreichen aber im allgemeinen keine größere Leserschaft. Weiterhin liegen Einzelrezensionen zu japanischen Brecht-Aufführungen vor, besonders von dem amerikanischen Film- und Theaterkritiker Donald Richie (siehe Kapitel IV).

Von japanischer Seite sind an erster Stelle Senda Koreya, Iwabuchi Tatsuji, Yagi Hiroshi als Theaterregisseure und Theoretiker für zahlreiche Beiträge zur Brecht-Rezeption durch das Theater zu nennen. Sie stellen Ausschnitte aus der Theatergeschichte vor, ferner zahlreiche Einzelrezensionen, wobei vieles aus der Sicht der Theaterpraxis entstanden ist und sich entsprechend auf diesen bewußt eingegrenzten Bereich bezieht. Es wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit aus ihren Werken zitiert. Eine wahre Pionierarbeit haben Tanigawa Michiko und Akiba Hirokazu bei der Herstellung einer Bibliographie geleistet, die japanische Beiträge zur Brecht-Rezeption (meist Interpretationen oder Rezensionen zu den einzelnen Stücken) bis 1986 erfaßt (Tanigawa und Akiba).

Bemerkenswerterweise lag zu den Brecht-Tagen 1980 im Brecht-Haus (der ehemaligen DDR) zum Thema "Brecht in Afrika, Asien und Lateinamerika" kein Beitrag über Asien vor (Hecht, *Brecht* 80).

## B. Zielsetzung und Vorgehensweise

Die Wirkung der Werke Brechts in den einzelnen Ländern ist sehr verschieden, und sie hat in jedem Land ihren eigenen Entwicklungsgang genommen. Die Brecht-Rezeption in Japan ist bisher nur teilweise bekannt. Japan war nie ein sozialistisches Land, somit gehörten Brecht-Stücke auch nie zum Stammrepertoire, wie es in den sozialistischen Ländern als gesichert

galt (Hecht, *Anregungen Brechts* 6). Der Zusammenbruch des sozialistischen Systems hat sich daher nicht wesentlich auf die Brecht-Rezeption in Japan ausgewirkt. Japan hat auch nie--wie viele andere asiatische Länder-- unter Kolonialherrschaft gestanden. Japan gehört nicht zu den Ländern der Dritten Welt, für deren Vertreter "die Beschäftigung mit Brecht eine Beschäftigung mit der Veränderung gesellschaftlicher Zustände" ist, wie Werner Hecht auf der Brecht-Tagung 1980 feststellte (Hecht, *Brecht--Werk und Wirkung* 7). Das hieß konkret, daß die Vertreter der Entwicklungsländer an den vorwiegend ästhetische Probleme berührenden Fragen nicht so interessiert waren wie ihre europäischen Kollegen. Bei den japanischen Theatermachern hingegen konnte man beide Richtungen, die politische und die ästhetische, verfolgen. Heute lassen sie sich eher der Richtung der europäischen Kollegen zuordnen, und doch wird Brecht in Japan stark in seiner Funktion als politischer Theatermacher verstanden und vom allgemeinen Publikum heute oft als "zu politisch," "zu schwierig" und "ohne Genuß" angesehen oder auch gemieden.

Da diese Prozesse nur in einem historischen Rückblick verständlich sind, möchte ich im folgenden Kapitel der Brecht-Rezeption einen Blick in die heutige Theaterszene Japans voranstellen. Diese zeigt, "im Vergleich zu anderen industrialisierten Kulturländern, einen besonderen Reichtum an Spielformen, traditionelle, die bis in das 7. Jh. zurückreichen und moderne, die nach der *Meiji*-Restoration (1868) entstanden sind."<sup>8</sup> Die entscheidende Frage ist, in welcher der japanischen "Spielformen" Brecht zu welcher Zeit, unter welchen Umständen und unter welchem japanischen Verständnishorizont rezipiert werden konnte. Dabei spielt der Gesichtspunkt, daß "in keiner Epoche der Menschheitsgeschichte [gemeint ist das 20. Jh.] Theater in so hohem Maß Spiegel der Gesellschaft gewesen (ist) wie heute" (H. Katô 1585/1586).

Große Aufmerksamkeit verdient die radikale Veränderung Japans während der *Meiji*-Zeit, die durch die grundlegende Auseinandersetzung mit dem Westen zu einer komplexen Neuorientierung in der Gesellschaft, besonders auch im Bereich Literatur und Theater führte. Im Weiteren verfolge ich dann Entwicklung und Verlauf des neuen Theaters [*Shingeki*], das als Gegenbewegung zum traditionellen Theater entstand und als Theatergattung das moderne westliche Theater unter dem Einfluß der Bewegungen des modernen Theaters in Europa darstellt, in diesem Rahmen deutsches Theater und somit Brecht-Stücke spielt.

In Kapitel III sollen die Anfänge der Brecht-Rezeption auf zwei Ebenen dargestellt werden. Der erste Teil verfolgt den Weg eines der Hauptvertreter des *Shingeki*, Senda Koreya, dem es aufgrund seiner dreijährigen Deutschlandfahrt (1927-1931) gelang, wenn auch mit großen Schwierigkeiten, Brecht in Japan einzuführen. Sein Theaterkonzept basiert auf Treue zu Brecht. Damit ist bereits der wichtige Fragenkomplex von imitativer und produktiver, von werkgetreuer, adäquater und japanischer Rezeption beim interkulturellen Transfer angesprochen.

Im zweiten Teil dieses Kapitels geht es um die geschlossene erste Brecht-Aufführung in der Musikschule mit einer selbständigen Abteilung für Theater, also sozusagen um eine akademische Rezeption. Es soll hier nachgewiesen werden, daß das Bezeichnende an dieser Aufführung des werkgetreuen Jasagers das Entstehen eines vielfältigen interkulturellen Verbindungsnetzes ist, das durch die Wechselbeziehungen (Brechts erster Kontakt mit dem *Nô*-Theater sowie dessen Verarbeitung und erste Kontakte Japans mit dem Brecht-Theater) geknüpft wurde und bis in die Gegenwart weiter geknüpft wird. Gleichzeitig will das Beispiel von *Taniko* und Brechts Jasager und Neinsager aufzeigen, wie die theatralisch-kulturellen Wechselbezüge zwischen *Nô*-Theater, Brecht-Theater und *Shingeki* zu einer Kreisbewegung führten. Die Lehrstücke sind in ihrer Form

dem *Nô*-Theater entnommen und kehren später unter anderen Voraussetzungen ins japanische Theater zurück, jedoch nicht ins traditionelle, dem sie entstammten, sondern in dessen Gegenbewegung, dem *Shingeki*.

In Kapitel IV wird versucht, den weiten Spannungsbogen der Brecht-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg von der langen Anbahnungsphase zum aktiven Durchbruch und schließlich bis zum Rückgang nachzuziehen, d.h. die wichtigsten Aufführungen innerhalb ihres speziellen Kontextes zu verfolgen, um den Blick auf das Wechselhafte der Verlaufslinie der Brecht-Rezeption im japanischen Theater, die in engem Zusammenhang mit dem japanischen Zeitgeschehen und Zeitgeist steht, zu ermöglichen. Dabei nimmt die Frage, warum Brecht in den sechziger Jahren von großer Aktualität war und heute unter den japanischen Studenten nur noch einen geringen Bekanntheitsgrad besitzt, eine wichtige Stellung ein.

Es soll weiterhin gezeigt werden, daß der Rückgang der aktiven Brecht-Rezeption zur Zeit der Widerstandsbewegungen der sechziger Jahre mit dem Einsetzen der Gegenbewegung zum *Shingeki*, nämlich dem *Angura*-Theater, beginnt. Dieses basiert auf dem partiellen bis radikalen Abwenden von Elementen aus der Fremdkultur mit Rekurs auf das eigene, das japanische Theater mit seiner langen Tradition.

Der deskriptive Part zu den Brecht-Theateraufführungen in den neunziger Jahren (Kapitel V), in denen der Trend nach einem bühnenwirksamen, phantasievollen Unterhaltungstheater stark zu spüren ist, leitet einen letzten Fragenkomplex ein (Kapitel VI): wie die nationale Mentalität und Tradition die Brecht-Rezeption erleichtern oder ihr entgegenwirken kann. Dazu werden theoretische Schriften, besonders die des japanischen Wissenschaftlers Suzuki Takao zur Sprache und Mentalität der Japaner herangezogen.

Meine Arbeit beginnt mit dem Gedanken, in den bedeutenden west-östlichen Begegnungen der Vergangenheit (Kapitel II. A.) Fremdheit in seiner positiven fermentativen Funktion zu erkennen. Sie schließt mit den Überlegungen, wo japanische Regisseure wie Senda Koreya, Iwabuchi Tatsuji und Yagi Hiroshi Möglichkeiten für eine Zukunft der Brecht-Rezeption sehen.

Anmerkungen zu Kapitel I.

<sup>1</sup> "Rezeption," Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden 20. Auflage. (Leipzig, Mannheim: Brockhaus, 1998).

<sup>2</sup> Iwabuchi Tatsuji, "Die Brecht-Rezeption in Japan aus der Perspektive der Theaterpraxis," Das Gold in Wachs, Hrsg. Elisabeth Gössmann, und Günter Zobel (München: iudicium, 1988) 263. (Hiernach zitiert als "Iwabuchi, *Theaterpraxis*").

<sup>3</sup> Yagi Hiroshi, "Brecht in Japan und Japan in Brecht," Doitsu Bungaku Ronkô [Abhandlungen zur deutschen Literatur] 20 (1978): 114. (Hiernach zitiert als "Yagi, *Brecht in Japan*").

<sup>4</sup> Patrick Bridgewater, "Arthur Waley and Brecht," German Life and Letters 17.3 (1964): 216-232.

<sup>5</sup> Darko Suvin, "A Brief Introduction to Senda Koreya: Theater Director and Brechtian," The Brecht Yearbook 19 (Madison: The International Brecht Society, 1994) 291-346.

<sup>6</sup> Thomas Immoos, "From Myth to Marx--Brecht's Educational Plays and the *Nô*-Drama *Taniko*," Sophia. Studies in Western Civilization and the Cultural Interaction of East and West 16 (1987): 52-73.

<sup>7</sup> Wolfgang Nitz, "Die Rezeption der deutschen Literatur in Japan--Die Brecht-Rezeption," Himeiji Dokkyo Daigaku. Gaikokugo Gakubu 7 (1997): 51-74.

<sup>8</sup> Hilda Katô, "Theater und Film," in Horst Hammitzsch (Hrsg.), Japan-Handbuch (Stuttgart: Franz Steiner, 1990) 3. Auflage, 1577/1578. (Hiernach zitiert als "H.Katô").

## II. THEATER IN JAPAN VOR DER BRECHT-REZEPTION

### A. West-östliche Kontakte

1990 schrieb Thomas Immoos, er habe, als er mehr als dreißig Jahre zuvor zum ersten Mal den Boden Japans betrat, zunächst einmal in das allgemeine Klagelied der Ausländer eingestimmt, "daß die japanische Kultur von einem unaufhaltsamen Prozeß der Verwestlichung bedroht sei und dem langsamen Untergang entgegengehe" (Immoos, *Japan* 11). Die Klage galt dem sichtbaren Rückgang der für die Ausländer faszinierenden japanischen Eigenarten und Erscheinungen in allen Lebensbereichen aufgrund der überraschend schnellen und gründlichen Übernahme westlicher Technik und Wissenschaft. Anders formuliert berührte jene Klage die Frage, ob der Preis für diesen Aufstieg nicht zu hoch gewesen sei. Es kam damals das Modewort von der "Cocacolonisation" unter den Ausländern auf, das auch Immoos in seiner Betrachtung erwähnt, und das den Verlust der eigenen (japanischen) kulturellen Identität schlagwortartig bezeichnet. Stünde man somit, bei dem Begriff des modernen Japans verweilend, nicht vor einem Widerspruch, fragte Immoos, "denn alles, was modern sei, sei nicht japanisch, und alles genuin Japanische nicht modern" (Immoos, *Japan* 11).

Das gleiche "Klagelied" vom Untergang der japanischen Kultur durch ein Übermaß an Verwestlichung, das zugleich die Achtung vor der japanischen Kultur und den Wunsch ihrer Bewahrung ausdrückte, "sang" bereits rund ein Jahrhundert früher der amerikanische Gelehrte Ernest Fenollosa. Während seines Japanaufenthaltes (1878-1890) als Professor der Philosophie und der Volkswirtschaft an der kaiserlichen Universität Tôkyô, als Direktor des kaiserlichen Hof-Museums und als Dozent an der Kunstakademie Tôkyô, hatte Fenollosa Gelegenheit, auch das traditionelle japanische *Nô*-Theater

kennenzulernen. Er war von dieser Theaterkunst so beeindruckt, daß er sich sogar entschloß, den *Nô*-Gesang, der sich in jeder Hinsicht von der westlichen Gesangstradition unterscheidet, zu studieren. Es heißt, Ernest Fenollosa habe als erster auf die Vorbildwirkung der japanischen Kunst verwiesen, als er 1882 im Museum für Kunsterziehung in Tôkyô eine Ansprache hielt, die nicht ohne Wirkung bleiben sollte:

Da euch mithin eine Kunst zu Gebote steht, die ihresgleichen sucht, seid ihr von allen guten Geistern verlassen, die abendländische Kunstform nachzuahmen. Die Kunst des Westens entartet fortschreitend in dem Maße, wie Realismus und Rationalismus in ihr überhandnehmen. Es gibt heute in Europa bereits einzelne Persönlichkeiten, die so einsichtig sind, die Gefahren zu erkennen, und die es darauf anlegen, die Werte der japanischen Kunst zu erfassen, um ihre eigene Kunst aus der Dekadenz zu befreien" (Pound und Fenollosa 9-10)

Die Zitate von Immoos (1990) und Fenollosa (1882) sind repräsentativ für eine verbreitete Geisteshaltung. Die Reihe der Zitate westlicher Japankenner, die vor Verwestlichung warnen, könnte fortgesetzt werden. Das Anliegen bleibt das gleiche: ausländische Gelehrte versuchen, Japanern den Wert ihrer eigenen (japanischen) Kunst zu verdeutlichen, die ihre wahre Verpflichtung bedeute. Die Gründe dafür mögen bei den einzelnen Sprechern unterschiedlich akzentuiert sein; bei Fenollosa steht eindeutig die Kritik an der westlichen Kunst im Vordergrund. Zugleich verweist er auf die geistigen Strömungen in Europa, deren Vertreter nach neuen Impulsen im Osten zur Wiederbelebung der eigenen Kunst, ja, vordringlicher, zur Befreiung aus der Dekadenz der eigenen Kunst suchten.

Tatsächlich kam es am Ende des 19. Jahrhunderts, besonders auch auf dem Gebiet der Kunst zu lebhaften west-östlichen Kontakten. Bereits im 18.

Jahrhundert war das Interesse der westlichen Welt für die Kulturen Asiens erwacht, wobei China und Indien im Mittelpunkt des Interesses gestanden hatten, während Japan aufgrund seiner Isolationspolitik am Rande stehen geblieben war. Aber seit der Öffnung des Landes (durch den amerikanischen Commodore Matthew Calbraith Perry am 8. 7. 1853) wandte sich auch Europa verstärkt dem Land der aufgehenden Sonne zu.

Nachdem Japan sich auf der Weltausstellung am Ende des 19. Jahrhunderts mit seinen Holzschnitten, die auf große Begeisterung stießen und in der Folgezeit sogar mitbestimmend auf die Richtung in der bildenden Kunst in Europa wirken sollten, bekannt gemacht hatte, entfachte sich eine Japanbegeisterung, die auch Dichter und Gelehrte auf japanische Dichtung, Literatur und Theaterkunst neugierig machte. Es entstanden Übersetzungen aus dem Japanischen, und diese Übersetzungen wurden zur Ausgangsbasis für Experimente und Schöpfungen aufgrund dieser neuen Denk- und Darstellungsmuster. Vom ersten Viertel des 20. Jahrhunderts an erhielten europäische Regisseure und Dramatiker ihre ersten Eindrücke vom japanischen Theater vor allem durch Übersetzungen von *Nô* Theater-Stücken. Schon 1876 veröffentlichte Basil Hall Chamberlain als erster Europäer *Nô*-Übersetzungen. Vierzig Jahre später gab Fenollosa zusammen mit Ezra Pound seine Übersetzung einiger *Nô*-Spiele unter dem Titel Certain Noble Plays of Japan heraus; die berühmte Waley-Übersetzung The *Nô* Plays of Japan erschien 1921.

Um die Jahrhundertwende wurde ebenfalls unter dem Begriff des japanischen Theaters eine sich wesentlich vom *Nô*-Theater unterscheidende Aufführungstechnik durch Tourneen japanischer Theater- und Tanztruppen, vor allem jene von Kawakami Otojirô in Europa bekannt und berühmt, wie in der Einleitung (5) bereits erwähnt. Vor allem Kawakamis Frau, Sadayakko, wurde in

weiten Zuschauerkreisen gefeiert (Keene, *Appreciations* 256). Kurze Zeit darauf wurde auch die japanische Schauspielerin Hanako eine Sensation in Europa. So wurde beispielsweise von dem triumphalen Erfolg ihrer Pariser Vorstellung berichtet:

A young Japanese actress, Hanako, who is performing in a little theatre at the end of a narrow passage off the boulevard, is all the rage of Paris today. The room in which her performances are given holds a hundred people at most, and every night and matinee it is packed with society people in magnificent gowns, who flock hither to gratify their craving for morbid sensationalism (Keene, *Appreciations* 252).

Obwohl neben grenzenloser Bewunderung auch Kritik an Hanakos und Sadayakkos Darstellungsweise laut wurde, hatten die Schauspielerinnen, jede auf ihre Weise, doch eine enorme Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Es gilt dabei zu bedenken, daß die Theatersprache von Kawakamis Truppe Japanisch war, also eine Sprache, die außerhalb Japans kaum verstanden wurde. Kawakami machte daher dem westlichen Publikum große Zugeständnisse. "Er beschränkte das unverständliche gesprochene Wort auf ein Mindestmaß und ließ die Musik fort, die in Europa als 'scheußlich' empfunden wurde" (Schuster 125). Der Grund für den großen Erfolg lag sicherlich eher in der emotionalen und emotionell ansprechenden, schaukräftigen, auch "exotischen" Art der Darstellung und weniger in der sprachlichen Wirkung der Interpretation. Der Theaterwissenschaftler Benito Ortolani folgert: "It is clear that Kawakami was successful both in Japan and abroad as long as he could capitalize on spectacular or emotional elements which did not require real acting skills. Their very lack of acting skills, however, gave to the performances of his troupe a

freshness unknown to the stereotyped traditional models" (Ortolani, *The Japanese Theatre* 237).

Im eigenen Lande, in Japan, erfuhren diese Theatergruppen zum Teil eine harte Kritik, da sie sowohl in der Aufführungstechnik als auch in der Themenwahl der Stücke kein authentisches Bild des traditionellen japanischen Theaters im Ausland verbreiteten. In Europa aber, wo die Vergleichsbasis mit dem "Authentischen" nicht gegeben war, wurde besonders das Anders- und Neuartige mit großem Interesse aufgenommen, und so gaben diese Theatergruppen europäischen Regisseuren wie Copeau, Meyerhold, Eisenstein, Brecht u.a. durch ihre Art der Darstellung neue Impulse.

Es liegen, wie erwähnt, mehrere Untersuchungen zur Rezeption des japanischen Theaters in Europa vor. Sie verdeutlichen, daß besonders das *Nô*-Theater und das *Kabuki*-Theater die europäische Theaterszene befruchtet haben. Es sei dabei, um nur einige Beispiele zu nennen, an den französischen Dramatiker Paul Claudel erinnert, der in den dreizehn Jahren seines diplomatischen Dienstes im Fernen Osten (zunächst in China, von 1921-26 als Botschafter in Tôkyô), engen Kontakt mit dem ostasiatischen Theater hatte. Im englischen Sprachraum wären besonders die *Nô*-Adaptionen des irischen Nobelpreisträgers William Butler Yeats und im deutschen Sprachbereich neben Bertolt Brechts Rezeption des *Nô*-Theaters Max Reinhardt und das *Kabuki*-Theater zu nennen, auch Georg Fuchs u. a..

Diese west-östlichen Kontakte waren beidseitig. Nur muß Japans Blick nach Westen als intensiver und umfassender gesehen werden, da er sich auf sämtliche Lebensbereiche bezog und von einer anderen Ausgangsbasis ausging. Während die führenden Vertreter der europäischen Avantgarde in den traditionellen Theaterformen Japans tiefgreifende Erneuerungen lediglich für das europäische Theater suchten, zielten die Vertreter des neuen japanischen

Theaters (*Shingeki*) mit der Aufnahme des westlich-realistischen Theaters auf die Einführung neuer, "westlicher" Verhaltensmodelle und auf die Verwestlichung der japanischen Gesellschaft.

Die großen Veränderungen zur Modernisierung Japans waren nur durch die Überwindung des bestehenden Feudalsystems des Tokugawa Shōgunats möglich. Es erfolgte die Wiederherstellung der Macht des Kaisers. Durch Ernennung des Shintoismus zur Staatsreligion wurde seine göttliche Autorität gefestigt. Historiker wie z.B. Martin Schwind verweisen auf die starke Wechselbeziehung von Restauration (nicht Revolution) und Erneuerung der Meiji Zeit: "Die 1868 proklamierte Wiederherstellung der *Tennō* -Herrschaft (Osei fukko) war im Rückblick auf die Vergangenheit eine Restauration, im Blick nach vorn der Versuch einer Erneuerung (*ishin*) von Gesellschaft und Wirtschaft in Antwort auf die Anachronismen des machtlos gewordenen Tokugawa-Regimes und die mit Dynamik an das Inselreich gestellten Herausforderungen der technischen Welt" (Schwind 2:251).

Mit welcher Wucht dann die ganze Woge der Verwestlichung nach Öffnung des Landes zu Beginn der *Meiji*-Restauration nach Japan hereinbrach und als Notwendigkeit oder Faszination, als Neigung oder als Abwehr durch das inselländische Filtersystem gehen mußte, um auf Anwendbarkeit auf die japanische Wirklichkeit geprüft zu werden, läßt sich von dem westlichen Betrachter wohl am besten bei der Studie des neuen Programms des Kaisers (*Tennō*) ermessen, der seiner Regierungszeit den Namen *Meiji* gab, was etwa "erleuchtete" oder "aufgeklärte Regierung" heißt. Zu den neuen Grundsätzen der Regierung gehörte der Erwerb von Kenntnissen aus allen Teilen der Welt zur Erstarkung des kaiserlichen Staates. Im Rahmen dieser Modernisierung des Staates nach westlichem Muster wurden von der Regierung Reformer zum Studium von Verwaltung, Justiz, Politik, Wirtschaft und Militär ins westliche

Ausland entsandt und gleichzeitig ausländische Fachleute nach Japan gerufen. Nach der Soziologin Renate Ruttkowski bewirkte die Öffnung des Landes "die umfangreiche Übernahme westlicher Wissenschaft und Technik und Hand in Hand damit eine außerordentlich starke Rezeption westlichen Gedankengutes. Selbst vor 1868 noch konservative bzw. nationalistische Kräfte wurden enthusiastische Anhänger der westlichen Zivilisation."<sup>1</sup> Die Theaterwissenschaftlerin Hilda Katô sieht in den Ereignissen dieser Zeit den "größten Bruch in der kontinuierlichen japanischen Kulturentwicklung durch die Auseinandersetzung mit den westlichen Mächten und die Restauration des Kaiserhauses durch Kaiser *Meiji* 1868. Gesellschaftliche und politische Strukturen, Ethik und Ästhetik, Architektur, Literatur, Künste, die gesamte Ökonomie, kurz alles änderte sich radikal" (H. Katô 1583/1584).

Die *Meiji* -Zeit wurde also von einer unabsehbaren Reihe von Erneuerungen geprägt, als sich Politik, Wirtschaft und Gesellschaft grundlegenden Veränderungen unterzogen. Für das vorliegende Thema interessiert besonders der Aspekt der starken "Rezeption westlichen Gedankengutes" in Bezug auf Literatur und Theater. Wenn auch in den ersten turbulenten Jahren direkt nach der *Meiji* -Restauration von 1868 nicht viele traditionelle oder moderne Schriften verlegt wurden, so war doch ein deutlicher Impuls für eine neue Literatur zu spüren, der parallel zur Zunahme von Übersetzungen europäischer Werke wuchs. Donald Keene charakterisiert diese Strömung in seiner Darstellung der japanischen Literaturgeschichte folgendermaßen:

In their enthusiasm for the possibilities of expression revealed by these translations, young Japanese poets openly declared that the time had come to jettison the old traditions. There were cries of protest from the diehard practitioners of the familiar forms, but they had

little success in holding back the tide of foreign influence (Keene, *Dawn to the West* 3).

Im Umkreis der japanischen Poesie bewirkte die Beschäftigung mit der westlichen Poesie und ihrer Metrik eine Umwertung der bisher gepflegten *waka*, der höchsten literarischen Kunstform seit über tausend Jahren. In dieser neuen Strömung wurde die Forderung der an westlichen Mustern orientierten jungen japanischen Poeten laut, *waka* oder *tanka*, wie diese Gedicht-Form später genannt wurde, sowohl von ihrem strengen Aufbau als auch von der ihr vorgeschriebenen Thematik und Konvention der klassischen Sprache zu befreien und sie um Themen des modernen Lebens in einer zeitgemäßen Sprache zu erweitern.<sup>2</sup> Die neue Stilkunst (*shintaiishi*) wagte es, mit der Tradition der strengen Silbeneinheit von *tanka* zu brechen in dem Versuch, die neue Wirklichkeit mit ihren rasant schnell aufeinanderfolgenden neuen Errungenschaften nach westlichen Mustern einzufangen. Hierbei gelangte die Übersetzung zu einer neuen umfassenden Bedeutung. So entstand die "Auswahl von Gedichten im neuen Stil" (*shintaiishi-sho*) von 1882, zusammengestellt von Toyama Masakazu, Yatabe Ryokichi und Inoue Tetsujiro als Manifest einer lyrischen Reform mit vierzehn Übertragungen englischer, amerikanischer und französischer Gedichte und nur fünf ursprünglich von den Herausgebern auf japanisch geschriebenen Gedichten.<sup>3</sup>

Die Auseinandersetzung mit dem Westen stürzte auch die gesamte Theaterszene Japans in eine Kontroverse. Die Schauspieler des traditionellen *Nô*-Theaters, bisher vom *Shōgunat* --in ihrer strengen Künstlerfamilien-Tradition-- gefördert, hatten nun durch das Ende der *Shōgunats*-Regierung ihre Gönner und Förderer verloren und gingen kargen Zeiten entgegen. Das *Kabuki*-Theater konnte zwar als die einzige populäre Theaterform weiterbestehen und sich auch zu Beginn der *Meiji* -Restauration großer Beliebtheit erfreuen. In der Folgezeit

war es aber weder im Formalen noch im Inhaltlichen der neuen Zeit gemäß. Hilda Katô beschreibt das Unzeitgemäße des *Kabuki*-Theaters, das bisher als Spiegel zeitgemäßer Themen und somit als aktuell gegolten hatte: "Neben der schlichten Kleidung der Japaner der *Meiji*-Zeit wirkten *Kabuki*-Kostüme pompös, die Sprache antiquiert, der Inhalt der Stücke ohne Beziehung zu den brennenden Problemen der Zeit" (H. Katô 1583/1584).

In diesem Spannungsfeld zwischen Eigen- und Fremdkultur setzten Reformbewegungen von *Kabuki* und Erneuerungsbewegungen der japanischen Theaterszene ein, initiiert meist durch das Hervortreten junger Intellektueller der *Meiji*-Zeit, die ihre Ausbildung teils in Japan, teils in Europa erhalten hatten und sich nach westlichen Vorbildern ausrichteten. Vor diesem Hintergrund ist das Entstehen einer neuen Schule des Theaters [*Shimpa*] zu verstehen, die sich vom *Kabuki*-Theater absetzte. "Diese Schule versuchte einen realistischen Stil zu finden, mit dem sich das Publikum leichter identifizieren könnte" (H. Katô 1583/1584). Es wurden aber nicht nur populäre Romane dramatisiert und Familienprobleme behandelt; das Besondere an dieser neuen Schule des Theaters war ihr politisches Engagement. "Viele Stücke dienten der Propagierung der politischen Idee einer Partei, und man bediente sich damals beliebter politischer Romane als Vorlage" (H. Katô 1985/1986). Die eine Bewegung schloß jedoch die andere nicht aus: wie so häufig in Japan liefen beide Richtungen nebeneinander her. Der folgende Abschnitt befaßt sich mit der Entwicklung des neuen Theaters [*Shingeki*], deren Vertreter *Nô* und *Kabuki* für veraltet hielten.

## B. Shingeki: Das neue Theater

Die Entwicklung des *Shingeki* ist eng mit der Brecht-Rezeption verbunden. Daß trotzdem die Anfänge des weiter zurückliegenden *Shimpa* (Kurzform für *Shimpageki* = "neue Schule" oder "neue Richtung des Theaters") einige Aufmerksamkeit verdienen, liegt zum einen an der historischen Tatsache, daß sich das *Shingeki* aus der Bewegung des *Shimpa* herausentwickelte und zum anderen an der kurios anmutenden, aber nicht unwichtigen Überlegung, daß-- wenn auch unabhängig voneinander--zwischen den Gründern des *Shimpa* und Bertolt Brecht gewisse parallele Gedanken bezüglich der Funktion des Theaters zu entdecken sind: Sie alle wollten ein Theater zur Veränderung der Tradition und als Ort politischer Propaganda bzw. Belehrung und Erziehung, wenn auch die politischen Zielsetzungen und die Ausdrucksmittel und -wege in den jeweiligen japanischen und deutschen Theatern unterschiedlicher Art waren und zu anderen Zeiten stattfanden. Als Stichworte seien auf japanischer Seite der mit vielerlei Mitteln auf der Bühne geführte Kampf gegen die konservative Regierungspartei, die jede offene politische Aktion verbot, und bei Brecht die ständige Belehrung über die Vorteile des Sozialismus genannt.

In der japanischen Theatergeschichte gilt jedoch, daß *Shingeki* "a far more important theatre" (Keene, *Dawn to the West* 438) gewesen sei als *Shimpa*. Ortolani stellt dazu folgenden Vergleich an: "*Shimpa* was born in the ebullient arena of active, sometimes violent, political confrontation, developed in a commercial direction..."(Ortolani, *The Japanese Theatre* 243). *Shimpa* habe in seiner politischen Ausrichtung wenig Interesse an einer ernsthaften Studie des westlichen Dramas als literarisches Genre gezeigt, während andererseits der Geburtsort des *Shingeki* die Universität gewesen sei. Am Anfang haben das ernsthafte Studium, die Übersetzung und die Aufführung des westlichen Dramas

sowie die gleichzeitige Entwicklung des japanischen Dramas im Zentrum aller Bemühungen um die Schaffung eines modernen Theaters in Japan gestanden. Die Universität sollte hier zunächst einmal als Ort geistiger Auseinandersetzung verstanden werden. Ganz konkret geht es dann um die Waseda Universität, an der Tsubouchi Shôyô (1859-1935) lehrte und in deren Umkreis er 1906 die *Bungei kyôkai* [Gesellschaft für Literatur und Kunst] gründete, ferner die Keio Universität, an der Osanai Kaori (1881-1928) wirkte und in deren Umkreis sich 1909 unter seiner Gründerschaft das *Jiyû gekijô* [freies Theater] entwickelte. Diese zwei Bewegungen, die in der japanischen Theatergeschichte als Ursprung des *Shingeki* angesehen werden, verfolgten das gleiche Ziel: die Modernisierung der japanischen Literatur und des japanischen Theaters, allerdings von unterschiedlichen Standpunkten aus.

Tsubouchis Vielseitigkeit ist auffallend: Er war zugleich Literaturkritiker, Herausgeber von Essays über die neue Ästhetik, Mitherausgeber (mit Shimamura Hôgetsu) einer der damals einflußreichsten Literaturzeitschriften *Waseda bungaku*, Gründer der Theater-Forschung in Japan, Anglist und Schriftsteller. Seine epochemachende Schrift über das "Wesen des Romans" [*Shôsetsu shinzu*], das Ergebnis seiner Studien westlicher Novellen und Romane, war von der Suche nach Reformmöglichkeiten für die zeitgenössische japanische Literatur mitgeprägt. Hijiya-Kirschnerheit charakterisiert seine Bestrebung wie folgt:

Tsubouchi propagiert den Eigenwert der Prosaliteratur als einer Kunstgattung, die mit Hilfe eines logischen, durchkonstruierten Handlungsaufbaus und genauer psychologischer Charakterisierung Einsichten in die Beweggründe menschlichen Fühlens und Handelns vermittelt. Seine idealistische Haltung zeigt sich in der Abwendung von der herkömmlichen Zielsetzung des *kanzen chôaku* ["Das Gute fördern und das Böse

strafen“], die den oft beklagten Mangel an Gehalt und die darstellerischen Unzulänglichkeiten der Erzählliteratur der Edo-Zeit [*gesaku*] erklärt und die als Ursache und zugleich als Ergebnis des schlechten Ansehens dieser Literatur zu gelten hat (Hijiyama-Kirschner, *Selbstentblößungsrituale* 11).

Tsubouchi strebte--bei aller Kritik an dem traditionellen historischen japanischen Drama [*jidaimono*]--eine Annäherung an dasselbe an. In seinem Essay *wa ga kuni no shigeki* [die historischen Dramen Japans] charakterisiert er dieses Genre als unrealistisch, versehen mit unnatürlichen Charakteren, unlogischen Konstruktionen, Inkonsequenzen, einem Mangel an Einheitlichkeit des Denkens und anderen negativen Merkmalen. Diese Kritik am *jidaimono* basiert auf Tsubouchis Studie und grenzenloser Bewunderung für Shakespeare, dessen Gesamtwerk er übersetzte. Tsubouchi selbst bekannte sich offen zu seiner Shakespeare-Begeisterung:

At the time I tried examining plays written abroad, thinking they might help me in reforming Japanese drama, but I discovered that most were basically incompatible with *Kabuki*. Only the plays of Shakespeare bore curious resemblances to *Kabuki* in their dramatic form, though there was no comparison in literary value. It occurred to me that, if this was indeed the case, much could be fused together. I came to feel that research into Shakespeare might be the most useful means of improving the Japanese drama, not only for me personally, but for the Japanese as a whole (Keene, *Dawn to the West* 413)

Schon als Fünfundzwanzigjähriger hatte Tsubouchi das historische Stück *kiri no hitoha* geschrieben, das das weit verbreitete Ideal der *Meiji*-Zeit, das Beste der östlichen und westlichen Tradition zu verbinden, anstrebte und richtunggebend für das Genre *jidaimono* werden sollte. Donald Keene beurteilt dieses Stück im Vergleich zu anderen Werken in der *Kabuki*-Tradition nicht nur

als meisterhaft geschrieben, sondern darüber hinaus "intellectually satisfying" (Keene, *Dawn to the West* 414). Er ordnet es dem "Modern *Kabuki*" zu, während es bei Ortolani dem *Shingeki* angehört. Johannes Barth hebt Tsubouchis erstes Bühnenstück als "Musterbeispiel neuer *Kabuki* Dramatik" (Barth 358) hervor. Aber jede dieser Bezeichnungen verweist auf das Neue, genauer auf die neue Richtung. Im Hinblick auf die spätere Gründung einer Schauspielschule [*engeki kenkyûjo*] ist eine weitere Entwicklung in diesem Zusammenhang erwähnenswert: Tsubouchi gründete eine Lesedrama-Gruppe für sogenannte Amateure, d.h. hier für zukünftige Schauspieler, die nicht den etablierten Schauspielerfamilien entstammten. Damit strebte er eine beachtliche Reform im traditionellen Theater an, dessen Schauspielkunst allein auf Vererbung und Überlieferung beruht.

Hier interessiert nun die Frage nach dem großen Zusammenhang zwischen den Dramenübersetzungen und Dramenaufführungen von neu geschulten Schauspielern für das ans *Kabuki*-Theater gewöhnte und begeisterte Publikum: Am Anfang seiner *Shingeki* Aktivität schob Tsubouchi einzelne Akte oder Szenen von Shakespeare Dramen zwischen *Kabuki* Spiele ein, als erste (1906) die Hofszene aus The Merchant of Venice, im *Kabukiza*. Es folgten Hamlet-Aufführungen, und als nächstes ist die sehr erfolgreiche Aufführung von Ibsens Puppenhaus (1911) hervorzuheben, die dem *Shingeki* die Möglichkeit eröffnete, am Kaiserlichen Theater, dem damals modernsten und best ausgestatteten Theater, zu spielen. Diese Anerkennung des *Shingeki* gilt als Meilenstein in der Geschichte des modernen japanischen Theaters.

Die erste Aufführung von Osanai Kaoru mit dem *Kabuki* Schauspieler Ichikawa Sadanji im neu gegründeten *Jiyû gekijô* [Freies Theater] war Ibsens John Gabriel Borkman in der Übersetzung von Mori Ogai mit *Kabuki* Schauspielern, d.h. männlichen Schauspielern in den Frauenrollen [*onnagata*].

Damit leitete das *Shingeki* eine Periode der Ibsen-Rezeption ein, dessen Dramen um schicksalhafte menschliche Verstrickungen das japanische Publikum außerordentlich bewegten. Allerdings wurde der Text noch in der traditionellen *Kabuki*-Vortragsart dargeboten, d.h. mit einer durch Zwerchfellatmung produzierten Stimme und einer anhaltenden Resonanz innerhalb der Mundhöhle, mit einer dem Westen unbekanntem Stimmtechnik, die--verglichen mit der klaren, projizierten Stimme westlicher Technik--den Eindruck von Intensität und einer Art Verschlucktheit vermittelt. Ein merkwürdiger Effekt dieser Ost-West-Kombination--Ibsen im *Kabuki*-Theater-- konnte nicht ausbleiben.

Osanai erhoffte sich, durch Aufführungen modernster europäischer Dramen von Ibsen, Maeterlinck, Gorki, Hauptmann, Strindberg, Cechov, Wedekind u.a., eine eigene japanische Dramenliteratur hervorzurufen. Neben Tsubouchi und Osanai muß der junge Graf Hijikata Yoshi (1898-1959) im Zusammenhang der Geschichte des *Shingeki* genannt werden: Er hatte 1921 unter Osanais Leitung als Regisseur dem Theater angehört, reiste 1922 zu einem auf zehn Jahre geplanten Studienaufenthalt nach Deutschland, brach diesen jedoch bei der Nachricht von dem großen Erdbeben in Tokyo ab und verhalf der zerstörten Stadt mit eigenen Mitteln zu einem neuen Theater. Die Gründung dieses *Tsukiji shôgekijô* (1924) wurde zum wichtigsten Ereignis der zwanziger Jahre in der Geschichte der modernen Bühnenkunst, denn zum erstenmal verfügte damit eine *Shingeki*-Truppe über ein eigenes Schauspielhaus, das zu alledem mit modernster Bühnentechnik ausgestattet war. *Tsukiji shôgekijô* wurde das Zentrum der *Shingeki*-Bewegung und verstand sich auch als Studiobühne, die ungeachtet unternehmerischer Erwägungen das japanische Publikum mit ihrem großen Repertoire bedeutender europäischer Bühnenwerke bekannt machen und letztlich umerziehen wollte. Eine neue Generation von Schauspielern und Schauspielerinnen--ohne Bindungen an

traditionelle Theaterformen--sollte hier herangebildet und diese zukünftige Theaterarbeit durch Gewichtung auf die Funktion des Regisseurs geprägt werden, ausgerichtet an den Modellen, die Osanai auf seiner Auslandsreise bei Max Reinhardt in Berlin und Stanislawski in Moskau bewunderte. Das erklärt zum Teil auch die Tatsache, daß in den ersten zwei Jahren ausschließlich ausländische Dramen inszeniert wurden. Dabei ging Osanai so weit, das Nichtaufführen japanischer Dramatiker damit zu begründen, daß der Anreiz einheimischer Werke für ihn als Regisseur nicht hoch genug sei, was zu einer heftigen öffentlichen Kontroverse führte. Zwei Jahre nach Eröffnung des *Tsukiji shôgekijô*, 1926, wurde schließlich als erstes japanisches Schauspiel *en no gyoja* [en, der Asket, auch übersetzt als der Eremit] von Tsubouchi aufgeführt.

Es soll an dieser Stelle auf die enorme Spielplanbreite des *Tsukiji shôgekijô* aufmerksam gemacht werden. Osanai bevorzugte unter dem Einfluß von Stanislawski Stücke im psychologisch-naturalistischen Stil. Hijikata in seiner Bewunderung für Meyerhold, den er auf seiner Rußlandreise kennengelernt hatte, wandte sich in Erinnerung an dessen brillante Aufführungen mehr expressionistischen und politisch engagierten Stücken zu. Die Gründer des *Shingeki* vertraten bei gemeinsamer Zielsetzung, der Modernisierung des japanischen Theaters und Umerziehung des Theaterpublikums, verschiedene Auffassungen. Tsubouchi, in der Überzeugung, daß *Kabuki* das eigentliche japanische Theater sei, strebte die Reform des *Kabuki*-Theaters an, während Osanai in Ablehnung des formellen, stilisierten *Kabuki*-Stils den Bruch mit dem Alten für nötig hielt, um den Neubeginn, der ganz dem Wesen zeitgenössischer westlicher Dramen-Muster entsprechen sollte, zu ermöglichen. Daher verneinte er auch den Wert von Tanz und Musik im Bühnenstück--beides wesentliche Elemente des *Kabuki*-Theaters--indem er ihnen nur ihre Unterhaltungskomponente für den allgemeinen Zuschauer zuerkannte, während

der Schwerpunkt auf der wahren Erfahrung der realistischen, psychologischen Dramen mit moderner westlicher Gedankenprägung ruhen sollte.

Während Tsubouchi, versehen mit einer eher konservativen Moral, nicht als grenzenloser Bewunderer Ibsens galt, begeisterte sich Osanai gerade für die Ibsenschen Widersprüchlichkeiten, die die Hinterfragung alter Werte beabsichtige: "Osanai loved controversial plays which scrutinized values taken for granted in the past" (Ortolani, *The Japanese Theatre* 246).

Das ist eine Haltung, die bekanntlich auch Brecht zur Grundlage seiner Arbeit machte. Der Frage nachgehend, wie der Stückeschreiber Bertolt Brecht mit seiner radikalen, auch lakonischen und der japanischen Harmonie-Mentalität entgegenwirkenden Sprache und Forderung einen Platz in der japanischen Theaterwelt finden konnte, wollte die bisherige Untersuchung verdeutlichen, daß Brechts Platz nicht in dem traditionellen Theater (*Kabuki* und *Nô*) eingeräumt werden konnte, sondern erst in einem Theater, das jenem durch Kontakte mit dem westlichen Theater entgegenwirkte: im *Shingeki*, das wiederum aus den politischen Protestaktionen des *Shimpa* erwachsen ist.

Dieses *Shingeki* unterlag im Laufe seiner wechselhaften Geschichte mehrfachen Auflösungen und Neuformungen sowohl in politischer als auch in künstlerischer Ausrichtung. Um einen Überblick über diese vielseitige Theaterbewegung zu erleichtern, wird hier der Periodeneinteilung nach Ortolani gefolgt: "1. The Period of Trial Plays (1906-1913), 2. The Period of Commercialization (1914-1923), 3. The Early Tsukiji Little Theatre Movement (1924-1927), 4. The Leftist Propaganda Plays (1928-1932), 5. The Artistic Period (1933-1940), 6. *Shingeki* after World War II (1944-1994)" (Ortolani, *The Japanese Theatre* 243-264).

### C. Spaltung des *Shingeki*

Die dritte Phase des *Shingeki*, d.h. die Anfänge des Tsukiji Kammertheaters, ist auch durch die Ortswahl, nämlich die gewählte Ferne von dem Unterhaltungsviertel von Asakusa und der Nähe zur Ginza gekennzeichnet, was für dieses kleine 400 Plätze umfassende Theater eine exklusivere Zuschauerschaft bedeutete, die sich ihrer Zugehörigkeit zu einer intellektuellen Elite mit großer Aufgeschlossenheit für westliches Gedankengut bewußt war: eine neue Generation des *Shingeki* Theaters bildete sich heran, wobei Osanai dieses neue Kammertheater auch als experimentelle Bühne betrachtete. Unübersehbar in der weiteren Entwicklung waren die bereits angedeuteten Differenzen zwischen Osanai und Hijikata, die zugleich Ansatzpunkt für die zu folgende Spaltung waren: sowohl Osanai als auch Tsubouchi hatten sich stets gegen marxistischen Einfluß gewehrt, eine sozialistische Zukunft lag nicht in ihrem Bestreben, während Hijikata sich zunehmend einer Richtung anschloß, die sich dem Sozialismus näherte, welcher bald die Hauptrichtung des *Shingeki* bestimmen sollte. Als Ausgangs- oder Wendepunkt gilt Osanais plötzlicher, von vielen als zu früh empfundener Tod (1928): Hijikata verließ danach mit einigen politisch engagierten Schauspielern das Tsukiji Kammertheater, um die *Shin Tsukiji gekidan* [neue Tsukiji-Truppe] zu gründen. Die Verbleibenden bildeten eine neue literarisch-aesthetisch orientierte Truppe [*Gekidan Tsukiji shôgeki*], die ihrer unpolitischen Einstellung wegen selbst die Zeit des Verbots des linksorientierten Theaters von Seiten der Regierung während des Krieges überstehen konnte. Aus dieser Richtung ist nach einigem Wandel "Das literarische Theater" hervorgegangen, das seit 1937 den Namen *bungakuza* beibehält.

Schon vor der Spaltung des *Tsukiji shôgekijô* in die politische und in die künstlerische Richtung gründete der politisch engagierte Senda Koreya, der mit anderen erfolgreichen Schauspielern aus der Schule des *Tsukiji shôgekijô* hervorgegangen war, 1926 das *Zeneiza* [Avantgarde-Theater] aus dem das *Pororetaria gekijô* [Proletarier-Theater] und das *Zeneigekijô* hervorgegangen sind.

Der Name Senda Koreya ist sowohl mit der Brecht-Rezeption als auch mit der Entwicklung des *Shingeki* engstens verbunden. Darüber hinaus gilt Senda, dem das nächste Kapitel gewidmet ist, als Bahnbrecher für die Brecht-Rezeption im japanischen Theater. Er war nicht nur der erste, der ein Stück Brechts auf die Bühne brachte, sondern der bedeutendste unter den Theater-Regisseuren, die sich zeitlebens für die Einführung und Aneignung des Brecht-Theaters in das *Shingeki* einsetzte.

Anmerkungen zu Kapitel II.

<sup>1</sup> Renate Ruttkowski, "Die Zeit der Reformen," Länderbericht Japan, Hrsg. Hans Jürgen Mayer, und Manfred Pohl (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995) 60.

<sup>2</sup> *waka* ist eine Gedicht-Form in 31 Silben, angeordnet in Zeilen von 5,7,5,7 und 7 Silben. Es ist eine literarische Form, bei der--entsprechend der Eigenart der japanischen Sprache--der westliche Leser Reim und Rythmus und Versmaß vermißt.

<sup>3</sup> Toyama hatte in London und Michigan, Yatabe an der Cornell Universität und Inoue in Berlin studiert.

.

### III. DIE ANFÄNGE DER BRECHT-REZEPTION

#### A. Die erste "Brecht-Aufführung" in Tôkyô und ihre Vorgeschichte

##### 1. Theaterregisseur Senda Koreya

Brecht war schon vor dem 2. Weltkrieg kein ganz Unbekannter mehr dank Naruse Mukyokus Übersetzung von Trommeln in der Nacht, erschienen 1929 in der Gesamtausgabe moderner Dramen (Band 10) bei *Dai ichi shobo*.<sup>1</sup> Bereits ein Jahr später erschien Kitamura Kihachis Übersetzung desselben Stücks in der Gesamtausgabe von Welt Dramen (Band 19) bei *Sekai gikyoku zenshu kankokai*. Wiederum ein Jahr später, 1931, erschien eine Übersetzung des ersten der sogenannten Lehrstücke Der Flug der Lindberghs von Yoshida Roroku in Ernte, einer Publikation der TIUGLSS (Tôkyô Imperial University German Literature Study Society). Über die Übersetzungen dieser Stücke hinaus konnte sich der am Theater Interessierte in diesen frühen Jahren (1929-32) bereits ein wenig genauer mit Brecht durch Publikationen in Fachzeitschriften auseinandersetzen, nämlich durch Einführungen zu Flug der Lindberghs von Sakamoto Etsuro<sup>2</sup> und Mann ist Mann von Ishinaka Shoji<sup>3</sup> und durch weitere Studien besonders der TIUGLSS .

In der oben genannten Zeit befand sich Senda Koreya, dessen Name<sup>4</sup> bei der Brecht-Rezeption in Japan an wichtigster Stelle steht, zu einem dreijährigen Studienaufenthalt in Deutschland. Nur wenige Monate nach seiner Rückkehr nach Japan kam es bereits 1932 auf Sendas Veranlassung zu einer ersten Brecht-Aufführung im japanischen Theater, der Dreigroschenoper, gespielt vom TES (Theaterkollektiv Tôkyô), unter der Regie von Hijikata Yoshi und mit Senda Koreya als Macheath.

Die legendäre Vorgeschichte dieser Aufführung der Dreigroschenoper soll im vorliegenden Kapitel über Senda Koreya Beachtung finden und zwar im

Zusammenhang mit Sendas eigener ereignisreicher "Vorgeschichte" bis zu diesem merkwürdigen Datum und Ereignis: März 1932.

Schon vor seinem Studienaufenthalt in Deutschland hatte Senda sich dem Theater verschrieben, wohl auch unter dem Einfluß seiner beiden Brüder, des um dreizehn Jahre älteren Bruders Michio, der an der Dalcroze Schule in Dresden das Fach Tanz studierte und des um fünf Jahre älteren Bruders Kisaku, der an der Kunsthochschule in Tôkyô studierte und sich später einen Namen als Bühnenbildner schuf. Senda selbst entwickelte seine künstlerische Begabung als Zeichner, Graphiker und auch als Puppenspieler. Sein Vater, ein renommierter christlicher Tôkyôter Architekt, hatte bereits im "westlichen Ausland" (hier: Amerika) studiert und seine Söhne im kosmopolitischen Geist erzogen.

Durch Vermittlung von Kisaku hatte Senda Koreya schon in seiner Gymnasialzeit Zugang und Umgang mit einer Künstlergruppe unter der Leitung des jungen Hijikata Yoshi, die wegweisend werden sollte. So wandte er sich in den folgenden Jahren im Rahmen seines Studiums der modernen deutschen Literatur an der Waseda Universität, an der 1906 der Anglist Tsubouchi Shôyô die *Bungei kyôkai* gegründet hatte, dem *Shingeki* zu, unter gleichzeitiger Ablehnung des traditionellen japanischen Theaters (*Nô* und *Kabuki*) als Ausdrucksform der feudal-bourgeoisien Gesellschaftsordnung, die überwunden werden sollte. Statt dessen wurden--wie für viele seiner japanischen Altersgenossen--auch für Senda die Werke der bürgerlichen Realisten, besonders Ibsen, Hauptmann und Cechov zu Vorbildern: Was diese jungen Schauspieler anstrebten, war eine realistische, der Zeit gemäße Spielart, d.h. eine neue japanische gesellschaftskritische Dramatik.

Als 1924 das *Tsukiji shôgekijô* [Tsukiji-Kammerspiele] eröffnet wurde, gab Senda sein Universitäts-Studium auf und übernahm in dem Tsukiji-Kammerspiel-Ensemble einige führende Rollen wie den zweiten Matrosen in

Reinhard Görings Seeschlacht, den Ingenieur in Georg Kaisers Gas I, den Alexander in Walter Hasenclevers Die Menschen.<sup>5</sup> Senda schloß aber in sein weit reichendes Repertoire auch Gorki (den Pepel in Nachtasy! ) und Shakespeare (den Antonius in Julius Caesar) u.a. mit ein.

Unter dem Einfluß der großen politischen Ereignisse seiner Zeit, die der Oktoberrevolution in Rußland folgten--gemeint sind der Aufschwung der revolutionären Arbeiterbewegung in Japan und 1924 die Gründung der Kommunistischen Partei, ein Jahr später die Gründung von PRO-GEI [die Vereinigung für proletarische Kunst und Literatur Japans]--wurde auch Sendas Denken in politischer und künstlerischer Hinsicht geprägt. Er orientierte sich auch an der zeitpolitischen Theateraktivität Hijikatas, der wiederum durch eigene Erfahrungen mit dem revolutionären Theater Meyerholds in Rußland und der proletarischen Theaterbewegung in Deutschland geprägt war. Senda entschloß sich im Januar 1926 zum Austritt aus den Tsukiji-Kammerspielen und zog von nun an für einige Monate mit dem *Toranku gekijô* [Koffertheater] für szenische Agitation umher. Im November desselben Jahres gründete er das proletarisch-revolutionäre Berufstheater "Avantgarde", aber schon fünf Monate später trat er seine Deutschlandreise an.

## 2. Lehr- und Wanderjahre in Europa:

erste Kontakte mit Brecht-Stücken

Am 30. April 1927 trat Senda im Auftrag der PRO-GEI seine Reise nach Deutschland über Moskau und Warschau mit dem Ziel an, das revolutionäre Sowjet Theater und vor allem die proletarische Theaterbewegung in Deutschland zu studieren.

Für seine große Reise nach Europa hatte Senda einen zehntägigen Aufenthalt in Moskau mit der Erwartung eingeplant, Meyerholds "Theater der Revolution" ebenso wie Tairows "Kammertheater" zu sehen. Enttäuscht darüber, daß sie sich auf Tournee befanden, besuchte Senda nun allabendlich eines der vielen Theater Moskaus: im Akademischen Künstlertheater sah er Verstand schafft Leiden, Der blaue Vogel und Nikolai I und die Dekabristen, im Zweiten Künstlertheater Hamlet und Delo, im Bolschoi Theater Carmen, Eugen Onegin, Der Bajazzo und Roter Mohn und im Proletkulttheater Sieh beide Seiten. Bemerkenswert ist dabei die Diskrepanz zwischen seiner spontanen Beurteilung dieser Theater-Aufführungen in Aufzeichnungen und Briefen und seinen späteren Betrachtungen (Erinnerungen) lange nach seiner Rückkehr nach Japan, also nach jahrelanger praktischer Theatererfahrung und Studium der jeweiligen Theatertheorien: "Lese ich heute, was ich damals an Seki Sano schrieb, stand nur die Aufführung von Sieh beide Seiten am Proletkulttheater in meiner Gunst" (W24).<sup>6</sup> Das mag nach Sendas eigener Einschätzung daran gelegen haben, daß er entsprechend seinem Vorstudium in Tôkyô, das Theater des nachrevolutionären Rußland mechanisch in "rechts", "links" und "Mitte" eingeteilt und nur dem Anerkennung gezollt habe, was "links" war. Im Proletkulttheater fand er "Proletarisches Theater, wie es sein soll... Klarheit, Offenheit, kräftige Linien, das ist hier das Charakteristische" (W24). Das "Neue" sei jedoch an den sogenannten *erstrangigen* Theatern nirgends zu spüren. Senda zollt zwar der russischen Schauspielkunst Anerkennung, schränkt aber zugleich wieder ein: "Trotzdem wird man das Gefühl nicht los, daß da Schauspieler Theater spielen, und wir sehen ihnen zu" (W24). Nur der Schauspieler Konstantin Stanislawski nimmt dabei eine Sonderrolle ein. Als "Fasumow" in Verstand schafft Leiden prägt er sich tief in Sendas Gedächtnis ein. Auch rückblickend, nach vielen Jahren, hat Senda "durchaus nicht den

Eindruck, daß da ein Schauspieler 'Theater spielt', vielmehr wirkte Stanislawski auf mich--wie immer man so etwas auch beurteilen mag--geradezu wie der 'leibhaftige Fasumow' " (W26). Es wird an dieser Stelle auf Sendas Eindruck von Stanislawski besonders aufmerksam gemacht, da Stanislawskis Theatertheorien später zur Grundlage der neuen japanischen Schauspielkunst werden sollten. Im Nachhinein bedauerte Senda daher sehr, den Moment, da er hier Stanislawski zum ersten und letzten Male auf der Bühne sah, nicht fruchtbarer genutzt zu haben. Er hätte, so seine spätere Überlegung, deshalb besser daran getan, sich nicht von Theorien einnehmen zu lassen, sondern "bereitwilliger hinzusehen" (W26). In Moskau war für Senda außer den Besuchen der verschiedenen Theater besonders auch die Begegnung mit Katayama Sen<sup>7</sup>, dem japanischen Mitglied des Exekutiv-Komitees der Komintern, von großer Bedeutung. Dieser gab ihm zwei Empfehlungsschreiben mit: an den Dramatiker Ernst Toller, den er auf dem Internationalen Antiimperialismus-Kongreß in Amsterdam kennengelernt hatte, und an den japanischen Korrespondenten Okanoue Morimichi, der in Berlin für die *Asahi*-Zeitung arbeitete.

Am 23. Mai 1927 reiste Senda von Moskau ab und erlebte in Warschau aufgrund der angespannten politischen Lage in Polen, ein Jahr nach Pilsudskis Staatsstreich, einen Schock durch die Schärfe der Grenzkontrollen: Die gesamte Theaterliteratur, die er sich in Moskau gekauft hatte, wurde, so darin die Wörter "Kommunismus" und "Revolution" auftauchten, beschlagnahmt. Daraufhin verlor Senda die Lust, sich diese Stadt näher anzusehen, und fuhr direkt nach Berlin weiter.

Sendas Leben in Berlin in den Jahren von Mai 1927 bis November 1931 war in jeder Hinsicht ereignisreich. Gleich am Tag nach seiner Ankunft in Berlin erfolgte sein erster Besuch bei Okanoue (mit dem Empfehlungsschreiben von Katayama). Es war eine gute Einführung in das Berliner Leben und in die

deutsche Situation eben durch den wohl informierten Korrespondenten, der Senda noch aus seiner Schauspielzeit in Tôkyô als Übersetzer deutscher Theaterstücke (besonders von Görings Die Seeschlacht, Tollers Wandlung, Büchners Dantons Tod und Verfasser einiger Artikel über Sowjetrußland) ein Begriff war. Okanoué und seine Frau waren auch von großer praktischer Hilfe: Sie fanden für Senda sowohl ein Zimmer als auch Lehrer für Deutsch- und Russisch-Unterricht. Es war ebenfalls Okanoué, der Senda in einen gesellschaftswissenschaftlichen Studienkreis junger japanischer Akademiker einführte und sogar zu Piscator begleitete, eine Begegnung, die durch ein Empfehlungsschreiben von Toller ermöglicht wurde. Piscator indessen vertröstete Senda auf einen späteren Zeitpunkt, da er mitten in den Vorbereitungen für Hoppla, wir leben! steckte.

Senda, der erst Dreiundzwanzigjährige, muß von grenzenloser Ungeduld gewesen sein. Worauf strebte er nun in geballter Energie zu? "Vorerst ging es mir darum, irgendeinen Weg ausfindig zu machen, der mir Anschluß an proletarische Kultur- und Theatergruppen ermöglicht hätte, auf die es mir hauptsächlich ankam" (W31).

Mit dieser Ausrichtung konnte er, nach eigener Aussage, auch kaum echtes Interesse für das bürgerliche Theater entwickeln. Das erste Stück, das er in Berlin sah, war Der Prinz von Homburg, das ihn an die "Lehrtexte" der Waseda Universität erinnerte. Es folgten im Großen Schauspielhaus Alt-Heidelberg und die Drei Musketiere. Das waren Stücke, die laut Sendas Kritik "nur großartig aufgemacht und ohne Gehalt waren... Die revueartig aufgemachten Spektakel" (W30) hinterließen in ihm keine große Bewegung. Die spätere Beurteilung des bürgerlichen Theaters lautet rückblickend wie folgt: "Von Übel war auch, daß ich mir mit der vorgefaßten Meinung, bürgerliches Theater

sei sowieso belanglos, wieder einmal selbst im Weg stand und mich solche Aufführungen meistens unberührt ließen" (W30).

Wie gelangen ihm nun Verbindungen zu proletarischen Organisationen? Ausgerüstet mit elementaren Kenntnissen über die Literatur des Marxismus und der russischen Revolution, aber ohne genügende Kenntnisse der entsprechenden deutschen Situation mit ihren Massenorganisationen, vertiefte er sich in das Organ der KPD Rote Fahne--aber es blieb beim Akt des Lesens.

Auch der Studienkreis japanischer Akademiker, dem er bis zu dessen Auflösung im Sommer 1928 angehörte, in dem lebhaft Diskussionen geführt und Demonstrationen und Versammlungen des Rotfrontkämpferbundes "besichtigt" wurden, führte zu keiner direkten Beziehung zu einer deutschen Organisation. Durch Ernst Toller, mit dem Senda nun bekannt war, und der ihm zwar weitere Empfehlungsbriefe für andere Theater schrieb--er selbst war kein Marxist--scheint ebenfalls keine engere Beziehung zu einer deutschen proletarischen Organisation zustande gekommen zu sein.

So setzte Senda seine große Hoffnung auf Lu Märten, die ihm durch ihr 1908 geschriebenes Stück Bergarbeit (in der japanischen Übersetzung von Seki Sano) und Wesen und Veränderung der Formen (Künste) über marxistische Kunsttheorien von früheren Studien in Tôkyô her bekannt war. Diese Begegnung mit Lu Märten, die wiederum durch Empfehlungsschreiben aus Tôkyô ermöglicht wurde, führte zu einer lebenslangen geistigen Bindung oder Auseinandersetzung, aber zu keiner direkten Verbindung mit einer proletarischen Bewegung.<sup>8</sup>

Sendas Bildungsreise unterschied sich von den Bildungsreisen der gleichaltrigen bürgerlichen japanischen Intellektuellen dadurch, daß sie sich eben nicht auf das Bürgertum des Westens, sondern auf die russische und besonders auf die deutsche Arbeiterklasse und die proletarische Kunst konzentrierte.

Im Mai 1927, beim Eintreffen in Berlin geriet Senda gerade noch in die Ausläufer der großen Protestbewegung von Arbeitern und Intellektuellen aus Empörung über die Zensur der Volksbühnenleitung, die die Streichung politisch relevanter Passagen in der Piscator-Inszenierung von Gewitter über Gottland bewirkt hatte.<sup>9</sup> Es war außerdem die Zeit, in der Piscator die Eröffnung seines eigenen Theaters vorbereitete, und "wer die Absicht hatte, sich mit dem proletarischen Theater zu befassen, hatte jetzt die beste Gelegenheit dazu" (W56).

Diese "beste Gelegenheit" wollte Senda nutzen. Er verfolgte aufmerksam die Entwicklung der Piscator-Bühne und fand sich bei Probenbeginn für Hoppla, wir leben im Theater am Nollendorfplatz ein. Es gelang ihm sogar, zu einigen für den Einsatz im Theater bestimmten Filmaufnahmen herangezogen zu werden, in denen er einen asiatischen Delegierten zu spielen hatte. Irgend etwas schien aber im entscheidenden Moment nicht reibungslos geklappt zu haben. An die Einzelheiten erinnerte sich Senda nicht so genau, wohl aber, wie er "vom großen Meister Piscator" angefahren wurde: "Was soll die Trödelei! Trottel!" (W57) Dieser Schock des deutsch-japanischen Zusammenpralls, der sich ihm zusammen mit einigen anderen negativen Zwischenfällen ein Leben lang einprägte, hat von Anfang an das Verhältnis zwischen Senda und Piscator, den er während der Proben als herrisch, unduldsam und aufbrausend erlebte, belastet.

Es ist schwer zu sagen, bis zu welchem Grad persönliche negative Erfahrungen auch seine fachliche Beurteilung von Piscators Bühne überschattet haben. Einerseits sagte Senda voller Anerkennung: "Erwin Piscator--das war damals der führende Mann des linken Theaters in Deutschland" (W54). Seine Anerkennung galt auch der Tatsache, daß bereits 1920, also zu einer Zeit, als deutsche Intellektuelle nach dem Grauen des Krieges und der Bejahung der

Oktober-Revolution auf die Seite der Arbeiterklasse traten und in der Konfrontation mit dem Imperialismus nach künstlerischen Ausdrucksformen suchten, Piscator schon "Einfachheit im Ausdruck und Aufbau, klare eindeutige Wirkung auf das Empfinden des Arbeiterpublikums, Unterordnung jeder künstlerischen Absicht dem revolutionären Ziel: bewußte Betonung und Propagierung des Klassenkampfgedankens" (W54) anstrebte. Senda erkannte in Piscator den "Mann, der in diesem Land die Rolle eines Wegbereiters des proletarischen Theaters spielte" (W54). Er erkannte die enorme Wirkung der Piscator-Bühne, aber er sah auch ihre Schwierigkeiten. Von den drei Inszenierungen der ersten Piscator-Bühne, die er selber gesehen hat (Hoppla, wir leben! von Toller am 27. September 1927, Rasputin von Tolstoi und D. Schtschegolew am 27. November 1927 und Die Abenteuer des braven Soldaten Schweyk nach dem Roman von Hasek am 28. Januar 1928) hebt er besonders Bühnenbau und Bühnenausstattung hervor, die ihm im Vergleich zur bescheideneren japanischen Bühne seiner gewaltigen Ausmaße wegen besonders aufgefallen waren: "...von gewaltigem Ausmaß, das eine Mal durch eine dreistufige Eisenkonstruktion, dann wieder durch eine die Erdkugel symbolisierende Halbkugel, die sich beliebig öffnen und schließen ließ, außerdem hatte man Laufbänder eingesetzt, reichlich Film eingeblendet und lauter berühmte Schauspieler wie Paul Wegener, Alexander Granach, Tilla Durieux und Max Pallenberg engagiert " (W62). Von den drei oben genannten Aufführungen hebt Senda jedoch nur die Schweyk-Inszenierung als "wirklich interessant" hervor. "Das ganze technische Getriebe war vollständig in die Tiefe der Bühne zurückgenommen, was dazu beitrug, daß das Geschehen einzig auf die große Schauspielkunst Pallenbergs zugeschnitten war" (W62). Im Zusammenhang der Schweyk-Aufführung fällt zum ersten Mal der Name Bertolt Brecht als Ko-Autor des Bühnentexts. Auch George Grosz, den Senda schon

von Studien in Tôkyô kannte und von dem die satirischen Zeichnungen für das Bühnenbild stammten, wird erwähnt.

Besonders im Vergleich zur japanischen Bühne verweist Senda in seinen Theaternotizen immer wieder auf das "Gewaltige", das die Piscator-Aufführungen umgab. Darin scheint für ihn beides zu liegen: Achtung und Mißachtung, denn die Superlative, die sich hier anhäuften, konnten nur mit erheblichen Kosten erzielt werden. Das war für Senda umso bedenklicher, da es sich seiner Meinung nach "... von Piscator und einigen wenigen seiner Mitarbeiter abgesehen--doch nur um eine Ansammlung von Leuten ohne klares Klassenbewußtsein" (W63) handelte.

Neben der Kritik am Mangel eines echten Engagements der vielen Mitarbeiter an der Piscator-Bühne ist es also vor allem der Kostenaufwand dieser Bühne, der hier in Frage gestellt wird. Tatsächlich geriet die Piscator-Bühne sehr bald in wirtschaftliche Schwierigkeiten. Senda kannte auch die ablehnende Haltung der KP dem Proletarischen Theater gegenüber, das seine eigene politische Propaganda betrieb. Es ging hier um die Kontroverse, ob politische Propaganda und Theater getrennt bleiben müssen. Ebenso war Senda bekannt, daß Piscator zu den Reichstagswahlen von 1924 im Auftrag der KP<sup>10</sup> bezeichnenderweise die "Revue Roter Rummel", eine Art klassisches Beispiel einer politischen Revue geschaffen und damit seine Agitationstechnik im Vergleich zum Proletarischen Theater wesentlich verfeinert hatte.

Als am 3. September 1927 die neue Piscator-Bühne eröffnet wurde, saß Senda unter den Zuschauern. Aus seinen Theaternotizen ist nicht viel von der enormen Wirkung herauszulesen, die diese Premiere hatte. Von ihr berichtet z.B. Jürgen Rühle, daß sich das

...elegante, brilliantengeschmückte Publikum des Berliner Westens, das bis zu 100 Mark für eine Eintrittskarte ausgegeben hatte, einträchtig mit den jungen Proletariern und Studenten zusammen, die von der Sonderabteilung der Volksbühne entsandt worden waren..., [eingefunden hatte]. Nach den Schlußworten 'Es gibt nur eins--sich aufhängen oder die Welt verändern' erhob sich der revolutionär gesinnte Teil des Publikums und sang die Internationale (J. Rühle 142).

Senda, der in der PRO-GEI oft mit dem Koffertheater zur Unterstützung von Streiks und anderen politischen Agitationen in die Arbeiterviertel gezogen war, mißtraute offensichtlich der ehrlichen politischen Haltung hinter dieser kolossalen Theater-Aufmachung. Er "wurde deshalb den Verdacht nicht los, daß der Versuch, 'Politisches Theater' zu machen, indem man den Kunstsnobs vom Kurfürstendamm die Neuheit, die kolossale Bühnenkonstruktion verkaufte, am Ende nichts weiter wäre als Sensation des Augenblicks" (W63).

Bertolt Brecht gehörte ab 1927 zu den festen Mitarbeitern des Kollektivs um Piscator. Es liegt deshalb nahe, in Sendas Auffassung von dem Großunternehmen des politischen Theater Piscators, das er für "nicht politisch genug" und viel zu kostspielig und aufwendig hielt, einen der Gründe dafür zu sehen, daß es zu keiner persönlichen Begegnung zwischen Brecht und Senda kam. Im fortgeschrittenen Alter bedauerte Senda sehr, Brecht letztlich nicht kennengelernt zu haben:

Der Grund dafür mag gewesen sein, daß ich in den Mauern des ATBD lebte, wo man Intellektuellen mit sehr großem Mißtrauen begegnete und leicht geneigt war, in Leuten wie Brecht 'nach links ausgerutschte Snobs' zu sehen, wobei auch Brecht, klug und vorsichtig, wie er war, im Rahmen der eigenen Gruppe erst das Werk der 'Selbsterneuerung' betrieb und noch keine Anstalten traf, sich in die Praxis der Arbeitertheaterbewegung zu stürzen (W131).

Neben Selbstkritik an der eigenen eingegengten Perspektive übte Senda Kritik an Theaterleuten wie Brecht, die politisch kritisches Theater aufführten, ohne sich konkret für die Zusammenarbeit mit den Arbeitern einzusetzen. Hier ist eine wichtige Parallele zu Lukacs' gleichzeitiger Brecht-Rezeption zu sehen.<sup>11</sup>

Wenn Senda damals auch keine Gelegenheit hatte, Brecht persönlich kennenzulernen, so waren doch alle drei Brecht-Aufführungen, die er in Berlin sehen konnte, von großem Interesse für ihn: Die Dreigroschenoper, Mann ist Mann und Die Maßnahme, letztere als Probeaufführung im Dezember 1930 im Saal der Philharmonie. Aufgrund der Maßnahme kam Senda zu einer neuen Einstellung zu Brecht: bisher schien ihm Brecht bei seiner ersten Konzeption vom "epischen Theater" noch keine klare Antwort auf die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion dieses neuen Theaters gefunden zu haben, "wozu und für wen was zu schreiben sei und von welchem Standpunkt aus" (W130). So beschränkten sich, laut Senda, Brechts damalige Versuche, wie der Lindbergh-Flug, das Badener Lehrstück vom Einverständnis, der Jasager und der Neinsager zeigten, noch darauf, "das epische Theater" auf seine Lehrfunktion hin abzutasten" (W130). Aus der Maßnahme gehe jedoch hervor, daß Brecht sich über das Studium des Marxismus-Leninismus und über Kontakte mit Arbeitern und Parteifunktionären der Marxistischen Arbeiterschule (MASCH) nun der KPD nähere und zu einer deutlich parteilichen Haltung gelangt sei, und zwar "unter dem Eindruck der Weltwirtschaftskrise, die mit der Krise des Theaters einherging, und unter dem Eindruck der drohenden faschistischen Diktatur, die auf heftigen Widerstand der revolutionären Arbeiter stieß, unter dem Eindruck auch des Aufschwungs der von den Agitproptruppen angeführten proletarischen Kunstbewegung" (W131).

Senda sah die gespaltene Meinung bei der Rezeption der Maßnahme und vermerkte in seinen Theaternotizen, daß der Bund proletarischer Schriftsteller

dieses Stück, "die erste ernsthafte Auseinandersetzung Brechts mit Fragen der revolutionären Arbeiterbewegung und ihrer Führung durch die Komintern" positiv beurteilte, während Mitglieder des ATBD starke Kritik übten: Die pädagogisch-organisatorische Bedeutung wurde zwar hervorgehoben, den dreihundertköpfigen konservativen Arbeitersängerbund mobilisiert und "diesen geistig anspruchsvollen großen Chor mit ihnen einstudiert zu haben,...aber insgesamt sei das Stück doch sehr abstrakt und schematisch, sei auch politisch in vielem falsch, weil Brecht die Verbindung zur täglichen Praxis des politischen und ökonomischen Kampfes der Arbeiter fehle--dieser Meinung waren die meisten" (W133). Auch Senda schloß sich dieser Meinung an.

Die Notwendigkeit des Praxisbezugs und ihrer Anwendung fand Senda erst bei Gustav von Wangenheim und seiner Theaterarbeit bestätigt. Senda sprach von einer großen "Wende" seiner Berliner Zeit, als er Ende Februar 1929 Gustav von Wangenheim kennenlernte. Für diese Bekanntschaft lag kein Empfehlungsschreiben aus Tôkyô vor, wie es z.B. für Piscator, Toller usw. der Fall gewesen war. Diese Bekanntschaft begann eher durch einen Zufall. Als nämlich Senda dem japanischen Filmregisseur Kinugasa Teinosuke, der nach Berlin gekommen war, um sowohl deutsche Filme kennenzulernen als auch seinen japanischen Film Kreuzweg<sup>12</sup> in Deutschland herauszubringen, als Mittler behilflich war, wurden beide Augenzeugen einer Episode, die für Senda entscheidend werden sollte. Senda und Kinugasa besichtigten die unter freiem Himmel auf dem Gelände der UFA aufgebaute Filmbühne für Fritz Langs Film Die Frau im Mond. Während der dort gerade stattfindenden Dreharbeiten kam es zwischen dem Regisseur Fritz Lang und einem seiner Schauspieler zu einer heftigen Auseinandersetzung, in der "keiner von beiden nachgab" (W86). Senda und Kinugasa, beide gleichermaßen beeindruckt von dem couragierten Verhalten dieses Schauspielers, beschlossen, auch ihn zur Beratung in Kinugasas

Anliegen bezüglich seines Films heranzuziehen. Es war niemand anders als Gustav von Wangenheim. Als sich dann Senda als Schauspieler vom proletarischen Theater in Japan dem Schauspieler Gustav von Wangenheim vorstellte, war dieser "ganz begeistert und ging auf der Stelle zum 'Du' über" (W87).

Es stellte sich heraus, daß Wangenheim neben seiner Schauspieltätigkeit wie z.B. in der Frau im Mond auch in leitender Funktion am Theater tätig war. Er hatte Arbeiterschauspieler vom ATBD um sich versammelt und war dabei, Friedrich Wolfs Stück Kolonne Hund mit ihnen zu proben. Er lud Senda zu den Proben ein, und Senda, ebenfalls begeistert, konnte von nun an die Arbeitsweise Wangenheims sehr genau beobachten, was sich für sein späteres Schaffen als sehr wertvoll erwies. Er bewunderte in Wangenheim sowohl den Künstler als auch den Menschenkenner: "Wie Wangenheim, dieser Schauspieler von Adel und Absolvent der Reinhardt-Schule, auf deren Tradition er immer stolz war, es verstand, sich mit diesen Arbeitern ganz unverblümt auseinanderzusetzen, war einfach großartig" (W88).

Im Probenraum des Wangenheim-Theaters lernte Senda auch den neuen ATBD-Vorsitzenden Arthur Pieck, den Bruder des ersten Staatspräsidenten der späteren DDR, kennen, der seit 1916, "als er gemeinsam mit seinem Bruder dem Spartakusbund beitrat, ein durch illegale Antikriegstätigkeit gestählter, äußerst fähiger Organisator war" (W91).

Diese Begegnungen mit Arthur Pieck und von Wangenheim führten Senda auf steilem Weg mitten in seine gesellschaftliche "Mission" hinein, die proletarische Kultur- und Theaterbewegung in Deutschland zu studieren, um sie später, nach der Rückkehr nach Japan, für die "Vereinigung der proletarischen Kunst und Literatur Japans" [PRO-GEI] produktiv zu machen.

1929 stand das Arbeitertheater vor der Aufgabe, die Organisation zu vervollständigen und die "schöpferische Arbeit auf ein höheres politisch-künstlerisches Niveau" (W94) zu bringen. Doch die politische Situation spitzte sich deutlich zu, und die Katastrophe war nicht zu verhindern. Am 1. Mai wurde Senda Augenzeuge, daß der "schon zur stolzen Tradition gewordene, ... sich ruhig und diszipliniert durch die Straßen Berlins" (W44) bewegende Maidemonstrationszug blutig niedergeschlagen wurde. Der Zug formierte sich aus über zweihunderttausend Werktätigen, die sich trotz des Verbotes des sozialdemokratischen Polizeipräsidenten Zörgiebel zu dieser politischen Kundgebung entschlossen hatten.

Noch unter dem Eindruck der blutigen Niederschlagung dieser Arbeiter-Demonstration setzte sich Wangenheim durch seinen Beitrag Imperialismus für den Kongreß des "Weltbundes gegen den Imperialismus" ein, der für die Zeit vom 25. bis 29. Juli 1929 festgesetzt war. Es handelte sich bei dieser satirischen Revue um eine Kollektivarbeit besonderer Art. Mitarbeiter von japanischer Seite waren Senda und Kinugasa, die Aufführenden die von Arthur Pieck geleiteten "Roten Blusen." Die kurze Vorgeschichte ist spannungsgeladen, da es hier um die Gleichzeitigkeit der Ereignisse geht: Senda war um eben diese Zeit von Japan aus beauftragt worden, das "Vorbereitungskomitee der neuen Arbeiter- und Bauernpartei" beim Frankfurter Kongreß des "Weltbundes gegen Imperialismus" zu vertreten. Damit strebte die Komintern die Neugründung der nach der Kommunistenverfolgung am 15. März 1928 in Japan verbotenen Arbeiter- und Bauernpartei an. Da Senda sich jedoch bewußt war, zu diesem Zeitpunkt die japanische Situation aus der Ferne, zudem unzureichend informiert, kaum sachgemäß beurteilen zu können, beriet er sich mit Vertretern der Zentrale des Weltbundes und mit Wangenheim. Das führte zu dem allgemeinen Beschluß, ein Agitpropstück zum Thema "Imperialismus und

koloniale Frage" für den Kongreß zu schreiben. Die Zeit war knapp, die Arbeit intensiv. Senda quartierte sich bei Wangenheim ein, der als Vorlage für das Stück auch Lenins Imperialismus-Schrift benutzte. In nächtelanger Arbeit wurden von Senda Masken und Requisiten hergestellt, Kinugasa baute für Senda den Brustpanzer für seinen Auftritt als "Japanischer Imperialismus" und gab ihm choreographische Hinweise für den "steptanzartigen Schwertertanz," den er mit hohen *geta* (stelzenartigen japanischen Holzschuhen) zu vollführen hatte. Diese Szene nahm er zugleich als Motiv für das Plakat, das er für diese Aufführung malte (W100).

Senda urteilte, daß diese Aufführung mit ihrer Fülle von Elementen (Sprechchor, Lied, Tanz, Negertanz, japanischem Schwertertanz, Steptanz, getragenen Plakaten und satirischen Szenen) ein Riesenerfolg gewesen sei und daß besonders viele Studenten aus kolonialen und halbkolonialen Ländern gekommen seien und sie mit Begeisterung aufgenommen hätten. Die oben genannte Fülle der Elemente sei einem durchgehenden Thema zugeordnet und auf eine feste Spielzeit von anderthalb Stunden zugeschnitten gewesen--im starken Unterschied zur bisherigen "Roten Revue" oder dem "Roten Rummel," die sich durch freie Aneinanderreihungen kurzer, höchstens fünfzehnminütiger Programme in einer weitaus längeren Spielzeit auszeichneten. Senda sah in dieser Imperialismus-Revue einen Vorläufer des später berühmt gewordenen Kollektivreferats Für die Sowjetmacht des "Roten Sprachrohrs" und Wangenheims eigenem Stück Die Mausefalle (1931).

Nach dem Frankfurter Kongreß (1929) trat Senda der Kommunistischen Partei Deutschlands bei (bemerkenswerterweise aber niemals der KP Japans), was eine erwähnenswerte Parallele zu Brecht darstellt, der nicht zu den eingetragenen Mitgliedern der KP zählte. Senda wurde aufgenommen in die Parteiorganisation von Groß-Berlin und arbeitete nun als Gebrauchsgrafiker für

Flugblätter, Broschüren und alle anderen Publikationen. Im selben Jahr (1929) wurde er ebenfalls Mitglied des ATBD, war verantwortlich für Entwurf und Herstellung von Kostümen, Masken, Requisiten usw. der "Roten Blusen." Inzwischen hatte sich die politische Situation immer mehr verschärft, und politisches Theater zu betreiben, war entsprechend mit größeren Schwierigkeiten und höheren Risiken verbunden. Senda stellte resigniert fest:

Obwohl es der Weimarer Verfassung nach Zensurbestimmungen für das Theater gar nicht geben durfte, wurde durch das Republikschutzgesetz und die Notverordnungen die indirekte Zensur eingeführt, schnüffelten jetzt in allen Vorstellungen, die nur irgend etwas mit politischem Theater zu tun hatten, Beamte in Zivil herum, die im Falle staatsfeindlicher Äußerungen oder Haltungen die sofortige Auflösung der Veranstaltung anordnen konnten. Derselbe bedrückende Zustand, den ich zur Genüge vom Tsukiji-Kammertheater her kannte, war nun auch in der deutschen Republik Wirklichkeit geworden (W114).

Politische Aktivität und das Arbeitertheater standen bei Senda in untrennbarer Verbindung. Er betrieb sein Gewerbe mit unermüdlichem Einsatz und einer erstaunlichen Koordinationsfähigkeit. Eines der wichtigsten Daten sei hier herausgegriffen: vom 25. bis 30. Juni 1930 nahm er auf Zureden von Arthur Pieck und zusammen mit ihm am 1. Kongreß des Internationalen Theater-Bundes (IATB) in Moskau als Sachverständiger für japanische Fragen teil. Während die fünf Tage des IATB-Kongresses mit Berichten, Diskussionen, Beschlüssen usw. ausgefüllt waren, besuchte Senda allabendlich die Aufführungen der Unionstheaterolympiade, die gleichzeitig (vom 15. Juni bis 15. Juli) mit einem Riesenaufwand von achtzehn, aus der ganzen Sowjetunion kommenden nationalen Theatergruppen (in ständig wechselnden Auftritten und

in vierzehn Sprachen) stattfand. Unter der Vielfalt der Aufführungen waren zwei für Senda besonders beeindruckend: das Leningrader TRAM mit Jeden Morgen, einer Darstellung des Kampfes einer Kolchose gegen reiche Bauern, und das Moskauer TRAM, das mit dem Stück Her mit der Hand Probleme der ideologischen Revolution unter Jugendlichen behandelte. Insgesamt handelte es sich um Stücke, in denen--nach Senda--das Bemühen sichtbar war, aktuelle Probleme des sozialistischen Aufbaus, angefangen beim Fünfjahresplan, aktiv einzubeziehen (W120).

Nach Berlin zurückgekehrt, erlebte Senda die sich politisch zuspitzende Zeit mit. Das Arbeitertheater sah sich vor die Aufgabe gestellt, sich von den ideologisch und künstlerisch bereits vorgeprägten Formen der bisherigen Agitpropprogramme zu lösen und nach neuen schöpferischen Methoden zu suchen. Es ging vor allem um die Bildung einer "breiten antifaschistischen Einheitsfront" (W126). Einen wichtigen Schritt in dieser Richtung sah Senda in dem abendfüllenden Programm Für die Sowjetmacht vom "Roten Sprachrohr" im Herbst desselben Jahres (1930). "Von der revolutionären Leidenschaft der Truppe, dem hohen Stand ihres Bewußtseins und ihres technischen Könnens, der neuartigen Form und ganz besonders dem großartigen Zusammenspiel waren nicht nur Arbeiter, sondern auch Berufstheaterleute beeindruckt" (W126).<sup>13</sup>

Es galt nun, laut Senda, die im Vordergrund stehende Schwierigkeit, nämlich die Kluft zwischen dem Appell der Partei nach "höherer Qualität" der Agitpropprogramme und der Realität, die in "ihrem Bewußtsein zurückgebliebenen Massen" (W133) anzusprechen und zu überwinden. Die neue Forderung, "einfache, für jedermann leicht verfolgbare Fabeln und gut durchgestaltete, differenzierte Alltagsszenen, die die Programme realistischer und konkreter machen sollten" (W133) war zwar jederman klar. In der

Umsetzung auf die theatralische Szene aber waren die fast vollständig aus Arbeitern bestehenden Agitproptruppen damit oft überfordert, besonders wenn es um den Handlungsaufbau eines größeren Stücks und um die genaue Darstellung von Menschen anderer Klassen ging. Es ging um die wesentliche Entscheidung über die Beziehung von revolutionären Berufsschriftstellern und Berufstheaterleuten.

In dieser Situation gründete Wangenheim seine "Truppe 31" mit jungen erwerbslosen Schauspielern, die ihn um seine Hilfe gebeten hatten. Begeistert schloß sich Senda dieser Truppe an, deren Zielsetzung, Organisation, Schaffungsmethode und Grundhaltung in einem Punkteplan von allen gemeinsam diskutiert und erarbeitet wurden, einschließlich des Titels des ersten Stücks Die Mausefalle. "Die Diskussion zusammenfassend, brachte Gustav die Ergebnisse, um sie leicht verständlich zu übermitteln, auf eine politische Leitlinie und arbeitete die Rollen aus, 'maßgerecht' für jedes Truppenmitglied" (W136).

In dieser Mausefalle, dem Genre nach eine Art "musikalische Revue" oder "dialektische Montage" (W136)<sup>14</sup> gab es keine durchgehende Handlung, aber eine Mittelpunktfigur namens Fleißig, einen Angestellten, dem die Entlassung droht. Fleißig vertritt den Typ eines Angestellten eben jener dreißiger Jahre, der anhand zahlreicher Schwierigkeiten erkennen mußte--immer konfrontiert und kommentiert von Gegenspielern, den anderen Mitgliedern dieses Kollektivs-- daß nicht seine Vorgesetzten, sondern das herrschende System die Schuld an seiner Misere, nämlich seiner Entlassung und ihren Folgen, hatten. Am Ende kommt Fleißig zu der Erkenntnis--und das ist der politische Aufruf an das Publikum--daß (hier bei Senda auf die kürzeste Formel gebracht) "nur die Arbeiterklasse die Kraft hat, Kapitalismus und Faschismus zu überwinden" (W139).<sup>15</sup>

Jeder einzelne dieses Kollektivs wirkte in irgendeiner Form mit. Senda sollte als 'Requisiteur,' der den Szenenwechsel vornimmt, den Spielern Masken,

Kostüme, Requisiten, für deren Entwurf und Ausführung er selber verantwortlich war, bringen und abnehmen (was etwas an die Rolle des *Kurombou* im Kabuki-Theater erinnert) und darüber hinaus selbst in der Rolle des Requisiteurs auf der Bühne auftreten (W138).

Aber dieser Traum Sendas zerplatzte kurz vor der Aufführung, denn im Sommer desselben Jahres wurde er auf dem ersten Plenum des erweiterten Präsidiums des IATB in Moskau mit dem Auftrag, in Japan die Verbindung mit der IATB-Zentrale und den Aufbau des Fernostbüros zu übernehmen, zum Sekretariatsmitglied gewählt. Mit der Annahme dieser neuen Position war er gezwungen, seine mit Begeisterung vorbereitete Rolle als "Requisiteur" in der Mausefalle aufzugeben, zum berechtigten Zorn von Wangenheim.

Auf der Rückreise nach Japan mit seiner deutschen Frau Irmgard Kliem, die er im ATBD kennengelernt hatte, machte er im November 1931 wieder Station in Moskau, erlebte den Jahrestag der Revolution zum erstenmal bei der Parade auf dem Roten Platz in der Menge (nicht unter den Zuschauern) und besuchte allabendlich Theatervorstellungen. Aus der Fülle von Vorstellungen sei hier wiederum nur die für das vorliegende Thema relevante, von Tairow inszenierte Dreigroschenoper herausgegriffen, die Senda zwar beeindruckte, aber--mit der Berliner Aufführung noch frisch in Erinnerung--nicht seinen Erwartungen entsprach:

mit einem Peachum, der sich gewaltig in Positur warf, und mit Huren, die rote, grüne oder lilafarbene Perücken trugen und sich wie Vamps gebärdeten, außerdem mit einem konstruktivistischen, massiv gebauten Bühnenbild--war überaus gefühlsbetont und dekorativ, war, wie Brecht sagen würde, 'kulinarisch' und rief sogar bei mir, der ich mich damals noch kaum mit Brecht befaßt hatte, den Eindruck hervor: Das müßte doch eigentlich ganz anders sein (W145)!

Am 11. November 1931 trat Senda seine Rückreise nach Japan an. Sein dreijähriger Deutschlandaufenthalt wurde zur grundlegenden Erfahrung für seine nun folgende Theaterarbeit in Japan: er hatte sowohl das bürgerliche Theater mit Max Reinhardt als auch das "Politische Theater" Erwin Piscators und drei Stücke aus dem Theater von Bertolt Brecht erlebt, hatte sich der Arbeiter-Theater-Bewegung angeschlossen und hatte als Vertreter Japans am 1. Kongreß des Internationalen Arbeiter-Theater-Bundes in Moskau teilgenommen. Aus seinen Aufzeichnungen in den hier oft zitierten Wanderjahren geht hervor, daß seine Mitarbeit in der "Truppe 31," geleitet von Gustav von Wangenheim, der "zu den wenigen Künstlern, die bereits in einer sehr frühen Phase bahnbrechend für das deutsche Arbeitertheater tätig waren" (Ludwig Hoffmann und Daniel Hoffmann-Ostwald 1:135), gehörte, einen Höhepunkt seiner "Bildungsreise" nach Europa bedeutete.

### 3. Sendas Rückkehr nach Japan

Am 30. November 1931 kehrte Senda nach Tôkyô zurück. Sein Engagement in Politik und Theater während seiner "Lehr- und Wanderjahre" in Europa, besonders im Deutschland der Weimarer Republik und darauf aufbauend in Japan, wurde Jahre später, nämlich 1982 bei der Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Humboldt-Universität Berlin, gewürdigt. Ernst Schumacher pries ihn als Teilnehmer "am Klassenkampf, der auch mit künstlerischen Mitteln geführt wurde, getreu der Erkenntnis, die Friedrich Wolf in diesen Jahren formulierte: 'Kunst ist Waffe'" (Schumacher 207).

Senda ging harten Zeiten entgegen. Schon acht Tage nach seiner Rückkehr nach Japan wurde er verhaftet. Bei seiner Einreise im Hafen von Tsuruga war die IAH-Broschüre, die von seiner Teilnahme am Kongreß der

Internationalen Arbeiterhilfe (9.-15.10.1931) in Berlin stammte, gefunden und beschlagnahmt worden. Nun wurde er wegen seiner politischen Aktivitäten in Deutschland verhört, aber noch vor Weihnachten wieder entlassen.

In diesem Jahr (1931) war das japanische 731. Bataillon in der Mandschurei einmarschiert; der politische Druck in der Heimat verstärkte sich entsprechend gegen alle dem Imperialismus entgegenwirkenden Kräfte. Das bedeutete für das Theater, daß PROT, damals unter der Leitung von Murayama Tomoyoshi, nur unter zum Teil illegalen Bedingungen existieren konnte. Senda verhalf der PROT-Bewegung nach seiner Entlassung aus der Haft zu einer neuen Struktur und begann schon zum Jahreswechsel 1931/ 32 mit den Vorbereitungen für die "Internationale Arbeiter-Theater Dekade" in Tôkyô, angesetzt für die Zeit vom 10. bis 20. Februar 1932.<sup>16</sup> Es handelte sich dabei um einen Theaterwettbewerb der Tôkyôter PROT-Gruppen, der zugleich Start zum national und international geführten revolutionären Wettbewerb für den für August 1932 in Moskau geplanten IATB Weltkongreß und die Internationale Arbeiter-Theater Olympiade sein sollte.

Im vorliegenden Zusammenhang ist Sendas Gegenüberstellung der deutschen und japanischen Agitproptruppen beachtenswert, beginnend mit Murayamas zu achtzehn Szenen zusammengestelltem Variete, womit Senda das Niveau des in Japan bislang praktizierten "Agitproptheaters der kleinen Form" (W160) nach dreijährigem Deutschlandaufenthalt kennenlernte. Bei der Vielzahl der nun folgenden Aufführungen bewegten ihn--trotz der gelungenen Einzelleistungen, des guten Zusammenspiels im Ensemble und des großen Eifers aller Beteiligten--die Fragen, warum die Wirkung in Japan geringer war als in Deutschland.

Woran lag das? Hatten die Darsteller, weil sie Berufsschauspieler waren, einfach zu gute Manieren? Waren sie gehemmt? Hatten sie im Umgang mit Jazz und Songs zu wenig Übung? Lag es an der japanischen Sprache oder am Ende gar am Volkscharakter (W161)?

Diese Fragen blieben vorläufig noch offen. Senda selbst hatte es zusammen mit Shima Kimiyasu übernommen, für die "Wecker"-Truppe ein Stück mit dem Titel Blaue Uniformen zu schreiben und zu inszenieren, um die Mitgliedstruppen des PROT und die Theaterzirkel "mit den Schaffensmethoden der deutschen Agitproptruppen" (W162) bekannt zu machen. Das Stück hatte großen Erfolg. Sendas umsichtige Organisation der ersten Internationalen Arbeiter-Theater Dekade schuf die Grundlage für den großen Aufschwung der japanischen PROT Bewegung--bis zu ihrer erzwungenen Selbstauflösung 1934. Es soll an dieser Stelle nicht den innerorganisatorischen Schwierigkeiten des PROT, der Auflösung und Neugründung der einzelnen Theatergruppen und der aus der angespannten politischen Lage entstehenden Schwierigkeiten für das Theater nachgegangen werden. Statt dessen folgt eine kurze zusammenfassende Übersicht zur Bildung der Theatergruppe, die sich mit der ersten Brecht-Aufführung befaßte: TES [*Tôkyô Engeki Shûdan*]. Senda als Initiator dieser Aufführung, der mit einer Fülle von Theater-Erfahrungen und Anregungen aus Deutschland zurückgekehrt war, sah sich bei seiner Ankunft in Japan ohne eine eigene Theatergruppe, da das *Tsukiji Shôgekijô* sich 1929 während seiner Abwesenheit aufgespalten hatte: in das Neue Tsukiji Ensemble, hauptsächlich mit politischem Theater, unter der Leitung von Hlijikata, und in das Ensemble der Tsukiji Kammerspiele mit hauptsächlich literarischem Theater unter der Leitung von Aoyama Sugisaku. Als Beauftragter des IATB wollte Senda sich eine Art über-organisatorische Freiheit bewahren, d.h. gute Beziehungen zu allen bestehenden Theatertruppen erhalten bzw. aufbauen, indem er keiner

dieser Truppen beitrug. Diese Überlegung entstammte nicht einer konflikt- oder konfrontationsscheuen Haltung, sondern einer exakten Strategie: Durch Diskussionen mit Theater-Freunden in der Ansicht gestärkt, daß eine den gegenwärtigen Ansprüchen breiter Theaterkreise gerecht werdende und "als Flügel der PROT-Bewegung tragfähige Organisation fehlte" (W167), strebte er ein Theater-Kollektiv an, das nicht nur eine kleine elitäre Zielgruppe ansprechen sollte, sondern übergreifend auch die Bauern, die Arbeiterklasse, den Mittelstand, die Intellektuellen. Die Notwendigkeit einer solchen Organisation sah er im deutschen Vorbild, in der sich politisch gefährlich zuspitzenden Situation, die er auch auf japanischer Ebene kommen sah, wenn ihr keine Widerstände durch das politisch wache Volk entgegengesetzt würden:

...kam ich doch aus Deutschland, wo eine breite, den Kräften des rasch aufkommenden Nazismus Widerstand leistende Einheitsfront geradezu schreiend notwendig war - würde auch hier in Japan angesichts dessen, daß der Krieg in der Mandschurei im Januar auf Shanghai übergegriffen hatte, daß die Kommunistische Partei und die revolutionären proletarischen Organisationen starker Verfolgung ausgesetzt waren und die Gefahr des Faschismus vor der Tür stand, mehr als bisher erforderlich werden, nicht nur die Mehrheit der Arbeiterklasse zu gewinnen, sondern auch die Bauern, den Mittelstand, die Intellektuellen anzusprechen (W167).

Ihn beunruhigte auch das bisherige Desinteresse des Mittelstandes am Theater. Im Gegensatz zu Deutschland, wo die Krise des Theaters die Theaterleute radikalisiert und der revolutionären Arbeiter-Theater-Bewegung näher gebracht habe, bemängelte er hier in Japan das Fehlen eines selbsttätigen Arbeiter-Theaters und kritisierte die nach schneller "Bolschewierung" und "Proletarisierung" eigener Prägung ausgerichtete, hauptsächlich von radikalen

Intellektuellen getragenen PROT Bewegung insoweit, als daß für die Gewinnung des Mittelstandes bisher zu wenig getan worden war. Darüber hinaus konnte Senda mit dem "hochmütigen Verhalten" der künstlerisch begabten Theaterleute des PROT bei der "Eroberung des *Shingeki*" (W168) nicht übereinstimmen, da der PROT sich durch diese Radikalisierung selbst die Mittel nahm, "all diese Theatergruppen mit liberaler, humanistischer Gesinnung in den antifaschistischen Kampf einzubeziehen oder sie doch wenigstens zu neutralisieren" (W168).

Zu den wichtigsten Zielsetzungen des Theater-Kollektiv TES gehörte, die "wegen ideologischer oder persönlicher Gegensätze auseinandergegangenen Theaterleute des *Shingeki* (einschließlich der PROT Mitglieder) wieder zusammen zu führen und ihnen das zu bieten, was mit vereinzelt Auftritten unerreichbar war, nämlich die großangelegte Vorführung, die Möglichkeit des Experiments mit neuen, den wohlveresehenen Bühnenapparat ebenso wie Musik, Tanz, Film und andere Elemente vereinigenden Theaterformen" (W170).

Der Organisation nach war TES von Anfang an weder eine Theatergruppe noch eine Vereinigung von Theatergruppen, sondern sah sich als Vermittler zwischen Theaterleuten und Publikum durch Zusammenstellung eines neuen Ensembles für jedes neue Projekt.<sup>17</sup> Danach war es etwa "wie ein Projekt- und Produktionszentrum," vergleichbar mit dem heutigen "Producer system" (W171). Als erste Vorstellung von TES sollte auf Betreiben von Senda Die Dreigroschenoper von Bertolt Brecht herausgegeben werden.

Die "Vorgeschichte" der ersten Brecht-Aufführung in Tōkyō im weiteren Sinne und Sendas eigene "Vorgeschichte" schließt mit diesem denkwürdigen Ereignis.

A. 1932. Dreigroschenoper [*Kojiki shibai*: Bettler-Theater]

Die Vorgeschichte zur ersten japanischen Dreigroschenoper hätte selbst genug Stoff für ein neues Stück ergeben, da in der Begeisterung für die vielen Neuigkeiten, die dieses Stück bot, die rechtzeitige Beschaffung des Textes versäumt worden und nur die Partitur von Weill vorhanden war. Trotzdem wurde der angesetzte Zeitpunkt, März 1932, für die Aufführung beibehalten. Senda bekannte sich später dazu, daß bei der Bearbeitung dieses Stückes der ehrgeizige Gedanke aufgekommen sei, "die von Brecht als Vorlage benutzte 'Bettleroper' von John Gay mit gängigen Liedern und Attraktionen des japanischen Schaustellergewerbes anzureichern und auf Brechtsche Art zu adaptieren" (W172).

Mit Hilfe der beiden Dramaturgen Doi Itsuo und Wada Katsuichi vom Neuen Tsukiji-Ensemble und anhand des Drehbuches des Pabst-Films wurde die gesamte Handlung--nach Sendas Eindrücken von der Premiere des Stückes in Berlin--in das Tôkyô der *Meiji* -Zeit, etwa der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts, verlegt. Senda verzichtete daraufhin auf den Originaltitel Dreigroschenoper und entschied sich in Rückbezug auf Gays Beggar's Opera für den Titel *Kojiki shibai* [Bettler-Theater], wobei die Bezeichnung "Oper" ganz bewußt gestrichen wurde, da nämlich "Oper" als Genre noch nicht so verbreitet war, als daß sie als parodistischer Gegenstand hätte aufgefaßt werden können.

Für dieses große Projekt waren mehr interessierte Schauspieler als erwartet aus allen Theaterbereichen zusammengekommen, die an der Aufführung mitwirken wollten. So wurde z.B. für Tsukigata Tatsunosuke--bekannt für seine athletischen Kampfszenen--der unbedingt auftreten wollte, das Stück um eine Szene erweitert: die handgreifliche Verhaftung des Idaten-no-

ushi.<sup>18</sup> "Das war nun wirklich eine Rollenverteilung, wie es sie turbulenter noch nicht gegeben hatte" (W174).

Einige der bedeutendsten mitwirkenden Künstler waren Leiter eigener Truppen, die sich später einen Namen in der Geschichte des *Shingeki* machten. So ist dieses Stück in erster Linie als rettendes Paradestück des sich zersplitternden *Shingeki* eingesetzt worden. *Kojiki shibai* wurde ein großer Erfolg, und nach Meinung Sendas lag dieser Erfolg stark in der Prominenz der Schauspieler begründet, die das Publikum hier in einer seltenen Zusammenführung zu sehen bekam. In seinem Werk Theater des 20. Jahrhunderts. Brecht und ich setzte Senda sich jedoch kritisch mit dieser Aufführung auseinander und kam zu folgendem Ergebnis: der angestrebte Transfer gelang, d.h. so wie mit der Dreigroschenoper von Brecht die traditionelle Oper und das bürgerliche Boulevard-Theater satirisch kritisiert werden sollten, so wurde hier mit *Kojiki shibai* die kritische Gegenüberstellung zum *Kabuki*-Theater und dem noch vornehmeren *Shingeki* erreicht.

Was jedoch nicht erreicht wurde, war nach Sendas selbstkritischer Einschätzung die angestrebte musikalische und künstlerische Leistung. Von Anfang an erwies sich die Behandlung der Musik und speziell der Songs als fast unüberwindbare Schwierigkeit. Senda erinnert sich an die verheerende Situation in der Zusammenarbeit mit dem Musiker Tanaka Tamotsu: "Da wurde auch noch die Behandlung der Musik und der Songs strittig, da Brecht die Musik 'dissimilierend' einsetzte und der 'Asakusa Poet' Takada Tamotsu sich das anders vorstellte" (W172). Auf dem Gebiet der Musik war also der Transfer nicht gelungen: Hatte Kurt Weill für die Dreigroschenoper den Stil des traditionellen populären Chansons modernisiert, so sollten, laut Senda, entsprechend alte japanische Lieder und musikalische Elemente des *Kabuki*-Theaters kritisch eingesetzt werden. Im ersten Entwurf des Textbuches wurden die alten Lieder

jedoch unverändert übernommen, was beweist, daß eine moderne Bearbeitung (im angegebenen Sinne) sich musiktheoretisch (technisch) und unter Zeitdruck noch nicht verwirklichen ließ und zu dem Schluß führte, bei Weills Musik zu bleiben und das Textbuch neu zu schreiben. Zusammenfassend stellte Senda fest, daß beim Übersetzen der Liedertexte der Inhalt derselben möglichst originalgetreu wiederzugeben und daß dabei der natürliche japanische Akzent nicht zu vernachlässigen sei. Daß jedoch in ganz Japan kein Sänger gefunden werden konnte (einschließlich der guten *Shingeki* Spieler), der beide Elemente in sich vereinte, nämlich beim Singen stärker auf den Text zu achten und somit den Inhalt der Songs bei gleichzeitiger entsprechender Schauspielkunst dem Publikum zu vermitteln, erwies sich als weitere ernsthafte Schwierigkeit. Gesang konnte nicht als Schauspiel verstanden werden, außerdem fehlten das Wissen und die Tradition der europäischen Volksmusik.

Sendas eigene Beurteilung dieser *Kojiki shibai*-Aufführung blieb zwiespältig: einerseits war sie ein enormer Erfolg sowohl beim Publikum als auch im Hinblick auf Zusammenführung der Schauspieler der sich zersplittenden *Shingeki*-Truppen, andererseits belastete ihn das Bewußtsein, eine sehr freie Bearbeitung auf die Bühne gebracht zu haben.

Die Aufführung selbst lief in Hijikatas Regie ziemlich dynamisch ab, gut unterstützt von Kisakus Bühnenbild, und wenn das Stück, weit entfernt von Brechts Literatur eigenen Schärfe und Kühle, auch 'kulinarisch' geraten war und den *Shingeki*- Darstellern damals noch jede Übung im Bewältigen der schwierigen Brecht/Weill-Songs fehlte--selbst Veteranen ihres Faches wie Tamura, Maruyama oder Hosokawa nahmen, wenn es ans Singen ging, buchstäblich die Hände hoch--, waren doch alle, da sie nun seit geraumer Zeit wieder gemeinsam auf der Bühne standen, einträchtig und mit Spaß bei der Sache, was

zumindest das Gute an diesem volksfestartigen  
Theaterspiel war (W175).

Jahre später nannte Senda die *Kojiki shibai*-Aufführung von 1932 *inchiki* [einen Schwindel] (Senda, *Theater des 20. Jh.* 37). Wie sehr Senda die Einführung des "echten Brechts" anstrebte, zeigt auch das begleitende Nachwort in seiner 1961 erschienenen Übersetzung der Dreigroschenoper [San Mon Opera], in dem er als Motiv für die Herausgabe *Tsumihoroboshi* [aus Sühne] angab anbeachtet der eben genannten *Kojiki shibai*-Aufführung. Dazwischen liegen jedoch fast dreißig Jahre.

Aus der Sicht eines Chronisten ist *Kojiki shibai* die erste öffentliche Theater-Aufführung, die sich auf Brecht bezieht, aber nach Sendas Beurteilung kein "echtes" Brecht-Theater darstellte. Dennoch war der Erfolg so groß, daß sich der Name Bertolt Brecht (im Zusammenhang mit einem "Bettler-Theater") einprägte. Das war 1932, Zeit schärfster politischer Kontrollen und schärfster Zensur für das Theater.

Die Frage nach dem zeitlichen Anbeginn einer Brecht-Rezeption wird im Grunde unergiebig anbeachtet der Tatsache, daß der politisch engagierte Senda kurz nach der Aufführung zum zweitenmal verhaftet wurde, daß es in der Folgezeit zu Massenverhaftungen der *Shingeki*-Truppen kam--1940 wurden alle *Shingeki*-Truppen (bis auf eine rein künstlerische-unpolitische) durch die Militärregierung aufgelöst--und Brecht für mehrere Jahre nicht mehr gespielt wurde. So könnte die Frage nach dem Anbeginn der Brecht-Rezeption sinnvoll umformuliert werden in eine Frage nach Brechts Bedeutung für das japanische Theater.

Aufgrund Sendas etwa dreijähriger Inhaftierung nach 1932, der weitere Inhaftierungen folgten, und der oben genannten Auflösung der *Shingeki*-Truppe verschwand Brecht zunächst aus dem japanischen Theater und wurde erst nach

1950 unter Theaterleuten wieder interessant. Eine kontinuierliche Brecht-Rezeption in Japan fand erst in der Nachkriegszeit statt.

Dementsprechend bleibt die Frage, wo die Anbahnungsphase einer Brecht-Rezeption beginnt: mit *Kojiki shibai* (1932) oder mit Jasager mit Furcht und Elend des Dritten Reiches (1953) bzw. Mutter Courage und ihre Kinder (1954)? Zwischen den Aufführungen von *Kojiki shibai* und Jasager lassen sich keine Verbindungslinien herstellen, bis auf das gemeinsame Aufführungsjahr 1932. Ort, Anlaß, Schauspiel, Leitung der Aufführungen unterscheiden sich deutlich voneinander.

B. Geschlossene Aufführung im Konservatorium Tōkyō:

Der Jasager. Ursprung und Rezeption des Brecht-Stücks

1. Brechts Kontakt mit dem *Nô*-Theater

Lied des Stückeschreibers

Ich bin ein Stückeschreiber. Ich zeige  
Was ich gesehen habe. Auf den Menschenmärkten  
Habe ich gesehen, wie der Mensch gehandelt wird. Das  
Zeige ich, ich, der Stückeschreiber.

...

Um zeigen zu können, was ich sehe  
Lese ich nach die Darstellung anderer Völker und  
anderer Zeitalter.  
Ein paar Stücke habe ich nachgeschrieben, genau  
Prüfend die jeweilige Technik und mir eingepägend  
Das, was mir zustatten kommt ...(GBA 14: 298).<sup>19</sup>

Einer der ersten Kontakte Japans mit Brecht rührt aus Brechts Verarbeitung von Traditionen mit dem *Nô*-Theater. Brechts Kontakt mit dem *Nô*-Theater wiederum geht auf die Anregung einer seiner Mitarbeiterinnen zurück. Es sei hier auf die Tatsache verwiesen, daß Brecht immer mit einem Stab von

Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen arbeitete; "Mitarbeiterinnen" war bei Brecht ein flexibler Begriff, der besonders durch Fuegi 1994 in den Mittelpunkt der Diskussion rückte (Fuegi). Brechts Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann gebührt die Anerkennung für die Aufnahme und Auswertung einer ästhetischen Entdeckung. Es handelt sich um Arthur Waleys The Nô-Plays of Japan, das ihr jemand aus London mitgebracht hatte und das sofort ihr ganzes Interesse beanspruchte. Es eröffnete eine neue Welt für sie und letztlich für das Brecht-Kollektiv, zu dem zeitweilig auch Kurt Weill zählte. Sie übersetzte einige der von Waley übersetzten *Nô*-Stücke aus dem Englischen ins Deutsche. Besonders für ihre Übersetzung Taniko oder der Wurf ins Tal interessierte sich zuerst Kurt Weill, der gerade auf Suche nach Stoffen für die Berliner Festwochen war, später erst Brecht. Hauptmann erinnerte sich, daß Weill zu Brecht sagte: " 'Das möchte ich haben!' Weill und ich hatten dann aber gesagt: Das geht nur, wenn Brecht irgendwie uns hilft. .... Brechts großer Beitrag war die Idee vom Einverständnis [des Knaben]" (Kebir 151).

Aber gerade durch die Aufnahme dieser Idee, die in Wirklichkeit in diesem *Nô* -Spiel nicht zu finden ist, bzw. mißverstanden wird, bestätigt sich Brecht als Stückeschreiber, der, wie er selber sagte, "die Darstellung anderer Völker und anderer Zeitalter" liest, aber sozusagen in eigener Sache: "genau prüfend die jeweilige Technik und mir einprägend das, was mir zustattenkommt" (GBA 14: 298). Brecht übernimmt Elemente der *Nô*-Spiel-Technik, aber seine Idee vom Einverständnis des Knaben ist eher eine Entfremdung von dem auf religiösem Ritual basierenden *Nô*-Spiel, das den Gedanken des gläubigen Vertrauens auf Rettung durch ein übernatürliches Wesen thematisiert, und zwar in einem Anliegen, das sich nicht mit Brechts Lehrstück-Idee in Übereinstimmung bringen läßt.

Brecht wurde mit dem *Nô*-Spiel *Taniko* etwa 1929 bekannt gemacht. Er fand in diesem aus dem 15. Jahrhundert stammenden Stück Elemente bestätigt, die er für seine Kunst suchte. Daß es sich hierbei aber um wesentliche Elemente japanischer Dicht- und Schauspielkunst mit langer Tradition handelte, die in ihrer Gesamtheit von einer Basis ausgingen, die dem Brechtschen Willen zur Veränderung entgegenlief, mußte Brecht späterhin sehr beschäftigt haben. Der Komponist Hanns Eisler äußerte in einem Gespräch mit Notowicz: "Für Brecht war Der Jasager ein grauenhafter Erfolg, weil er ein japanisches hochfeudales Stück genommen ... hat" (Steinweg, *Brechts Modell* 207). Mit den Wechselbeziehungen zwischen *Taniko* und Jasager und Neinsager beschäftigen sich die folgenden zwei Abschnitte.

## 2. *Taniko*: Wechselbeziehungen und Mißverständnisse

Im Jahre 1932, also in dem Jahr von Sendas legendärer Dreigroschenoper-Aufführung, umbenannt in Bettler-Theater, wurde in Tôkyô in einem anderen Zusammenhang ein weiteres Brecht-Stück aufgeführt: es war die werkgetreue Aufführung der Schuloper Der Jasager (in der 1. Fassung) von Brecht, Hauptmann und Weill.<sup>20</sup> Dieses frühe Datum mag erstaunen, und es war niemand anders als der Schwager von Thomas Mann, der deutsche Musikprofessor am Konservatorium in Tôkyô, Klaus Pringsheim, der Der Jasager mit japanischen Musikstudenten in der Musikhalle des Konservatoriums auf Deutsch aufführte. Diese einzige Aufführung fand interdisziplinäre Beachtung: Fakultätsmitglieder des *Nô*-Spiels, einer selbständigen Disziplin an demselben Konservatorium, erkannten den Zusammenhang zwischen dem Jasager und seiner Vorlage, dem *Nô*-Stück *Taniko*, was wiederum zur Folge hatte, daß *Taniko*, welches zu den wenig gespielten Stücken des *Nô*-Repertoire zählt,

schon im Herbst desselben Jahres nach langer Zeit einmal wieder aufgeführt wurde.

Die Übereinstimmungen und Differenzen zwischen dem Jasager und *Taniko* sind beträchtlich. Brecht hat den von Elisabeth Hauptmann ins Deutsche übersetzten Text fast vollständig übernommen, ihn jedoch, wie bereits erwähnt, für seine Zwecke brauchbar machend, in einen völlig anderen Kontext gestellt.

Drei Fassungen, je eine von der *Komparu*, *Kanze* und *Hosho Nô*-Schule sind in europäischen Sprachen zugänglich. Zu Brechts Zeit, 1929, bestand einzig die bahnbrechende Übersetzung des englischen Sinologen Arthur Waley.

Eine kurze Inhaltsangabe von *Taniko* zeigt, daß der für Brecht zentrale Begriff des pädagogischen Experiments um eine große Entscheidung, nämlich das "Einverständnis", tatsächlich nicht in der japanischen Vorlage des *Nô*-Stückes vorhanden ist: Ein Ehrenpriester der Yamabushi-Sekte, der in einem Tempel bei Kyoto, Imagumano, lebt, besucht seinen Schüler Mastuwaka und dessen Mutter, um sich zu verabschieden, bevor er einen für die Yamabushi verpflichtenden, religiösen Gang in die Berge antritt. Er findet die Mutter krank vor und wird von Matsuwaka aufs Innigste gedrängt, ihn begleiten zu dürfen, um für die Genesung der Mutter zu beten. Durch die Anstrengung der Reise jedoch erkrankt der Knabe, als sie an der heiligen Stätte des Katsuragi-Berges ankommen. Da dies als ein Zeichen der Götter gilt, daß der Pilger nicht rein und geweiht ist, entschließt sich die Gruppe schweren Herzens, ihrem überlieferten "Groß-Gesetz" zu folgen und Matsuwaka dem Ritual des Talwurfs zu unterziehen. Da der Ehrenpriester, der beim Anblick des mit Erde und Steinen Bedeckten den Ort nicht verlassen mag, darum bittet, daß ihm das gleiche Los zuteil werden möge, da Matsuwakas Krankheit und sein eigener Schmerz doch als das Gleiche zu betrachten seien, beschließt die Gruppe, durch Anwendung ihrer magischen Kräfte die Götter des Berges und den Gründer ihrer Sekte in

gemeinsamem Gebet anzurufen und um die Rettung des Knaben zu bitten. Der Begründer, En no Gyoja, erscheint, gerührt durch die Kindesliebe des Knaben. Eine dienende Himmelsbotin der Gigaku-Musik schwebt herbei, befreit den Knaben und gibt ihn den Lebenden zurück.<sup>21</sup>

In Waleys freier Übersetzung dieses zweiteiligen *Nô*-Stückes erscheint nur der erste Teil als Übersetzung, während der zweite Teil aus einer kurzen Zusammenfassung des weiteren Verlaufs--nämlich der Rettung des Knaben durch überirdische Mächte--in knappster Form besteht. Waley selbst erklärt:

I have only summarized the last chorus. When the pilgrims reach the summit, they pray to their founder, En no Gyoja, and to the God Fudo that the boy may be restored to life. In answer to their prayer a Spirit appears carrying the boy in her arms. She lays him at the Priest's feet and vanishes again, treading the Invisible Pathway that En no Gyoja trod when he crossed from Mount Katsuragi to the Great Peak without descending into the valley (Waley 235).

Die Kürze der Zusammenfassung verhindert den Blick auf das "wunderbare" Geschehen, das "Wunder" der Rettung des Knaben durch den "Göttlichen," "Berühmten," "Eremit des Berges Katsuragi." Somit wird dem *Nô*-Stück der eigentliche Sinn genommen. Elisabeth Hauptmann nahm weitere Streichungen vor und kürzte Waleys Zusammenfassung zu einem einzigen Satz: "Der Schluß des japanischen Originals berichtet von der Auferweckung des Knaben zu einem neuen Leben." <sup>22</sup>

Der Aspekt der "Auferweckung" paßte nicht in Brechts gedankliches Konzept, er strich ihn vollends. In Brechts säkularisierter Welt liegen alle Entscheidungen des Menschen und deren Folgen beim Menschen selbst, daher stammt Brechts eindringliche Forderung zur "richtigen" Entscheidung, zum "Einverständnis" mit dem "Richtigen." Die Wichtigkeit, die Brecht dem Erlernen

des richtigen Einverständnisses beimißt, läßt sich in den fünf Anfangszeilen in allen drei Fassungen in Jasager (1. und 2. Fassung) und Neinsager ablesen. Der Chor eröffnet alle drei Fassungen mit der für Brecht zentralen Auffassung vom richtigen Einverständnis:

Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis  
 Viele sagen ja, und doch ist da kein Einverständnis  
 Viele werden nicht gefragt, und viele  
 Sind einverstanden mit Falschem. Darum:  
 Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis.

Der Frage folgend, auf welche Szene in *Taniko* Brechts Inspiration zu seinem Gedankenkomplex vom Einverständnis möglicherweise zurückzuführen ist, sei auf das Ende des 1. Teils verwiesen, die Zwiesprache zwischen dem Ehrenpriester und dem Schüler: der Ehrenpriester unterrichtet den Knaben von dem "Groß-Gesetz" (bei Brecht: Gesetz oder großer Brauch) des Talwurfs für denjenigen, der auf dieser Pilgerreise erkrankt.<sup>23</sup> Der Schüler antwortet, daß er um eine große Gefahr für sein Leben gewußt und nur aus Liebe zu seiner Mutter sich dieser Pilgerreise angeschlossen habe. Mit diesem Zwiegespräch und dem anschließenden Chor, der die "traurigen Wege dieser Welt" beklagt und den Zuschauern von dem unabwendbaren Schicksal des Schülers berichtet, endet Waleys Übersetzung (des 1. Teils):

Then the pilgrims sighing  
 For the sad ways of the world  
 And the bitter ordinances of it,  
 Make ready for the hurling.  
 Foot to foot  
 They stood together  
 Heaving blindly,  
 None guiltier than the neighbour.  
 And clods of earth after  
 And flat stones they flung (Waley 235).

Brecht hat der fast wortgetreuen Übersetzung von Elisabeth Hauptmann in der gemeinsamen Schulooper (von Brecht, Hauptmann, Weill) Der Jasager (1.Fassung) eine Wenigkeit hinzugefügt, die jedoch dem Ganzen eine neue, andere Richtung gibt: In dem Zwiegespräch zwischen Lehrer und Knaben erweitert er das seit altersher bestehende große und für alle verbindliche Gesetz des Talwurfs um einen weiteren Brauch: "Aber der Brauch schreibt auch vor, daß man den, welcher krank wurde, befragt, ob man umkehren soll seinetwegen. Und der Brauch schreibt auch vor, daß der, welcher krank wurde, antwortet: Ihr sollt nicht umkehren." (GBA 3: 54) Das bedeutet, daß die anfänglich geäußerte Möglichkeit einer Entscheidungsfreiheit zwischen Überleben und Tod im folgenden als eine nur scheinbare wieder aufgelöst wird. Daß es sich hier im Grunde um die Illusion einer wirklichen Wahl handelt, wird bereits durch die drei Studenten und den erzählenden Chor klar ausgedrückt, während der Lehrer seine entscheidende Zwiesprache mit dem Schüler hält: "Aber auch, wenn er es [gemeint ist die Umkehr] verlangte, wollen wir [wollten sie] nicht umkehren, sondern ihn in das Tal hinabwerfen." (GBA 3: 53,54)

Daraufhin fragt der Lehrer den Knaben zweimal:

1. Frage: Verlangst du, daß man deinetwegen umkehren soll?
2. Frage: Verlangst du also, daß dir geschieht, wie allen geschieht?

Auf beide Fragen antwortet der Knabe im Sinne des alten Gesetzes, auf die zweite Frage nur mit einem einzigen Wort: "Ja": Er ist zum "Jasager" geworden.

Darauf der Lehrer: "Er hat dem Brauch gemäß geantwortet!"

Das bedeutet die Bejahung eines alten Gesetzes, die Einwilligung in einen alten Brauch, aber ohne ersichtlichen Grund. Es ist ein Verhalten, das Gehorsam herausstreicht. Gehorsam des Knaben wird in *Taniko* nicht betont.

Im folgenden Verlauf verhalten sich im Jasager die von Brecht eingeführten drei Studenten teilnehmend und milde dem Knaben gegenüber, wie

zur Erleichterung seines Schicksals. Der Knabe wird "unsicher" und spricht dieselben Worte, die uns schon durch Waleys (bzw. Hauptmanns) Übersetzung bekannt sind, ebenso wie die des Chors, bis auf ein Ersetzen der Anfangszeile, die die Tat des Talwurfs einleitet. Statt dessen folgt der Bericht: "Dann nahmen die Freunde den Krug." (Es handelt sich hier um den von Brecht eingeführten Krug für die Medizin der Mutter des Knaben). Brecht versetzt das gesamte Geschehen in einen weltlichen Rahmen, d.h. er vermeidet den religiösen Hintergrund gänzlich: so spricht er von dem Lehrer einer "Schule" in der Stadt statt des Ehrenpriesters in *Taniko* und des Lehrers eines "Tempels" in der Stadt (bei Waley); aus dem für die Yamabushi verpflichtenden, religiösen Gang in die Berge wird bei Brecht eine "Forschungsreise in die Berge. Denn in der Stadt jenseits der Berge sind die Großen Lehrer." (GBA 3: 49) Wir erfahren dann im selben Zusammenhang durch die Mutter des Knaben, daß es sich bei den großen Lehrern um die großen Ärzte handelt. Entsprechend diesem neuen realistischen Kontext bei Brecht beharrt der Knabe darauf, an der Forschungsreise teilnehmen zu dürfen, "um für sie [die Mutter] bei den großen Ärzten in der Stadt jenseits der Berge Medizin zu holen und Unterweisung." (GBA 3: 50) In der Vergleichsszene im Original ist das Beten für die Mutter das Motiv des Knaben. Als der (Ehrenpriester) Lehrer und die Mutter einsehen, daß den Knaben nichts von seinem Vorhaben abbringen kann, an dem religiösen Gang der Yamabushi (bei Brecht an der Forschungsreise) teilzunehmen, sind die Mutter und der Ehrenpriester von der Kindesliebe bewegt und vergießen Tränen der Rührung (im *Nô*-Stück). Brecht benutzt jedoch bereits diesen frühen Moment, sein Konzept vom "Einverständnis" einzusetzen, und läßt Lehrer und Mutter sagen:

Oh, welch tiefes Einverständnis!  
 Viele sind einverstanden mit Falschem, aber er  
 Ist nicht einverstanden mit der Krankheit, sondern  
 Daß die Krankheit geheilt wird. (GBA 3: 51)

Im Grunde wirkt dieses "Einverständnis" zum Zweck der Demonstration konstruiert: das Nicht-Einverstandensein mit der Krankheit ist ein Aufbegehren gegen das Schicksal. Und der Leser (Zuschauer) sieht nicht recht ein, warum der Knabe der Mutter den Abschiedsschmerz zumutet, statt sich um ihre Pflege zu kümmern und sich die Medizin für die Mutter von den Teilnehmern der Forschungsreise mitbringen zu lassen. Diese Einverständnis- bzw. Nicht-Einverständnis-Haltung des Knaben am Anfang ist nicht in Einklang zu bringen mit seiner Haltung in dem Moment, da er erkrankt und mit seinem Tod (dem Talwurf) einverstanden ist. "Er hat dem Brauch gemäß geantwortet," ruft der Lehrer aus, aber dieser Brauch ist bei Brecht durch das Herausnehmen aus dem religiösen Rahmen uneinsichtig geworden, da sinnentleert. Der Jasager provozierte bekanntlich ein weites Spektrum an Kritik, nachdem er am 23. Juni 1930 am Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin im Rahmen des Kammermusikfestivals uraufgeführt worden war. Brecht ging es jedoch um etwas ganz anderes als "Kadavergehorsam."<sup>24</sup>

Brecht beschäftigte sich mit der Frage nach dem richtigen Verhalten des Individuums in einer Gemeinschaft für eine gemeinsame Sache, besonders in einer Konfliktsituation, in der das richtige Einverständnis für die gemeinsame Sache und der Wunsch nach Befriedigung der persönlichen Bedürfnisse und nach sofortiger Abhilfe für den Notleidenden in unmittelbarer Nähe bzw. der Überlebenswille auseinanderklaffen. Für dieses Experimentieren kam Brecht das japanische Stück in seiner Schlichtheit, Klarheit und Grausamkeit (bis zum Ende von Waleys Übersetzung) entgegen.

Brechts Interesse an *Taniko* war weniger auf den inhaltlichen Ursprung dieses Stückes bezogen, sein Interesse lag deutlich an der Form dieses *Nô*-Theater-Stückes. Seine Orientierung an der Form des *Nô*-Theaters sollte sich befruchtend auf seine weitere Theaterarbeit auswirken. "After all," erklärt Patrick Bridgewater, "almost all his best plays were written after Waley had introduced him to the *Nô* theater and shown him how the 'epic' style (which hitherto had been no more than an interesting form of exaggeratedly experimental theatre, and was threatening to end in an arid didacticism) could be combined with poetry and made into first-class theatre."<sup>25</sup>

Im Rahmen der Wechselbeziehungen zwischen Brecht und der "Geisteswelt des Fernen Ostens"<sup>26</sup> scheint es zunächst verwunderlich, ja, nicht ohne Ironie, daß Brecht, der sich gerade in einem kritischen Lebensabschnitt befand, im Übergang von einem anti-kirchlichen, anti-religiösen, anti-bürgerlichen Bohemien-Lebensstil zum Marxismus, in dem er ein neues Wertesystem und die rationale Lösung der Welträtsel zu finden glaubte, auf ein *Nô*-Stück zurückgriff. Mit *Taniko* begibt er sich nämlich in eine der ältesten Theater-Traditionen der Welt: Das *Nô*-Theater ist seinem Wesen nach Mysterienspiel, hervorgegangen aus dem kultischen Tanz, dem *Kagura*. Schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte es seine wesentlichen Themen und Stilformen gefunden, die mit nur wenigen Abänderungen in der Spielweise bis auf den heutigen Tag bewahrt worden sind. *Nô*-Theater ist völlig verschieden von allem, was wir in unserer westlichen Tradition unter Theater verstehen, und dementsprechend bietet es dem westlichen Theaterwissenschaftler einen niemals endenden Reiz, in die Geheimnisse dieser schwer durchschaubaren jahrhundertealten Schaukunst einzudringen. Dabei ist allein schon die westliche wissenschaftliche Annäherung an diesen Gegenstand interessant, die sich grundsätzlich von der japanischen Betrachtungsweise unterscheidet. Der amerikanische

Theaterwissenschaftler Faubion Bowers macht das in der Einleitung zu seinem "report on the theatre in all its forms in Japan" deutlich:

... scholarly research into the history of Japan's theatre was not seriously undertaken until the late 19th century. Foreign ideas brought from the West at that time included the concept of research which until then had been only a casual and unscientific process ... The technical methods for historical research were copied from the West, and the labor was impelled by the fear that perhaps the end of Japan's great traditional arts had begun (Bowers XVIII).

Royall Taylor, Übersetzer von *Nô*-Spielen, charakterisiert *Nô* als "a genuine forest of symbols."<sup>27</sup> Der koreanische Theaterwissenschaftler Sang Kyong Lee charakterisiert *Nô* als "eine Kunst von mathematischer Exaktheit: keine Bewegung, kein Wort entspringt willkürlicher Improvisation, sie sind vielmehr von vornherein genauestens festgelegt" (Lee 37). Immoos hebt besonders hervor: „Das *Nô*-Theater spiegelt das Ethos und das Wertgefühl einer aristokratischen Kriegerklasse, die den ungehemmten Ausdruck der Gefühle und Leidenschaften verachtet und alle Kräfte unter das Gebot strengster Formen stellt" (Immoos, *Japan* 145).

*Taniko* führt in die Welt der *Yamabushi* ein, der "Bergasketen der verschiedenen heiligen Seelenberge Japans", wie Günter Zobel sie beschreibt, die die Kraft besitzen, die "dämonisch umherirrenden Seelen zu stellen oder zu bannen und gleichzeitig durch ihr Gebet zu lösen" (Zobel 31). Auch Immoos schreibt ihnen magische Kräfte zu: "Die *Yamabushi*, Bergmönche oder Anachoreten, sind eine dem japanischen Buddhismus eigentümliche Form eines Laienordens ... Als Gründer wird der legendäre *En no Gyoja* ... verehrt (Immoos, *Das Tanzritual* 1). Eine der wichtigsten religiösen Übungen war das *Mine-Iri*, die große, bis zu fünfzig Tage dauernde und durch Fasten und Askese höchste

Anforderungen stellende Wanderung auf bestimmte heilige Berge. Hier nun trat das grausame große Gesetz der *Yamabushi* im Krankheitsfall in Kraft. So auch in *Taniko*: als der Knabe Matsuwaka von einer Krankheit befallen wird, unterliegt er dem großen Gesetz des Talwurfs. Der Ehrenpriester und Lehrer des Knaben erträgt seinen Verlust und den Gedanken an das traurige Schicksal der kranken Mutter nicht und verlangt, das große Gesetz auch an ihm selbst zu vollziehen. Seine Haltung der großen Trauer--trotz aller asketischen Übungen--läßt nach buddhistischer Auffassung eine Schwäche erkennen. In diesem Dilemma erfolgt die intensive Gebetsanrufung der Pilger und die Erhörung derselben durch *En no Gyoja*, den Begründer der *Yamabushi*.<sup>28</sup> Es ist nicht ausgeschlossen, daß Waley mit der Wahl seiner Kurzfassung statt Übersetzung dieses hier beschriebenen zweiten Teils des *Nô*-Spiels *Taniko*, der mit der wunderbaren Rettung des Knaben endet, eine Interpretation beabsichtigt, wie sie von Darko Suvin ausgeführt wird.<sup>29</sup>

Bei Seami, der als Schöpfer und Vollender, Schauspieler, Textdichter und Theoretiker des *Nô*-Theaters richtungweisend war und ist, heißt es: "Ein gutes *Nô* liegt erst dann vor, wenn es auf authentischen Quellen beruht."<sup>30</sup> Auch Seami hatte natürlich sozialpolitische Interessen--wie Brecht, aber ihre Interessen gingen in entgegengesetzte Richtungen: Seami verfolgte die Erhaltung der Ordnung seiner Zeit, der feudalistischen Gesellschaftsordnung, wobei gerade die Anerkennung übernatürlicher Mächte und das damit im Zusammenhang stehende Ritual zur Konfliktlösung diente. Es zeigt sich, daß *Nô* ein Theater der Bewahrung der Vergangenheit mit Erfahrungen der Urelemente im menschlichen Leben in einem ursprünglich kultischen Zusammenhang ist. Es ist weder die Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Charakteren noch die Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Gesellschaftssystemen. *Nô* ist kein Theater der Dialektik. Brecht hingegen ging bekanntlich in seinem Theater

von einem ganz anderen Standpunkt aus. Er war der Überzeugung: "Die heutige Welt ist dem heutigen Menschen nur beschreibbar, wenn sie als eine veränderbare Welt beschrieben wird" (Brecht, *Schriften zum Theater* 8-9).

### 3. Der neue "Taniko" in Brechts Jasager und Neinsager

Elisabeth Hauptmann hatte behauptet, daß die "Idee vom Einverständnis" des Jasagers von Brecht gekommen sei.<sup>31</sup> Kurt Weill, der ab Frühjahr 1927 Brechts erster musikalischer Mitarbeiter war, und in intensiver Zusammenarbeit mit ihm die "Gegenentwürfe" zum "verbrauchten" musikalischen Theater Mahagonny (1927), Dreigroschenoper (1928), Der Lindbergflug (1929), Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1929/30) und eben diese Schuloper Der Jasager (1930) schuf, berichtete dann von dem gemeinsamen Hinzufügen dieses Einverständnis-Begriffs in eine neue Schuloper:

Das alte japanische Stück, das wir (Brecht und ich) als Textunterlage der ersten Schuloper auswählten, schien uns zwar seiner ganzen Grundhaltung nach sofort für den Gebrauch in Schulen geeignet, aber den Vorgängen fehlte noch jene Begründung, die erst eine pädagogische Verwertung berechtigt erscheinen läßt. Wir fügten daher den Begriff "Einverständnis" hinzu und änderten das Stück danach um: der Knabe wird jetzt nicht mehr (wie im alten Stück) willenlos ins Tal hinabgeworfen, sondern er wird vorher befragt, und er beweist durch die Erklärung seines Einverständnisses, daß er gelernt hat, für eine Gemeinschaft oder für eine Idee, der er sich angeschlossen hat, alle Konsequenzen auf sich zu nehmen.<sup>32</sup>

Die Aufführung im Juli 1930 war laut Hauptmann ein großer Erfolg. Weill erntete große Anerkennung für seine Partitur, Brecht viel Kritik. Auf der Grundlage dieser Kritik sowohl in Schüler- als auch in Erwachsenenkreisen

schrieb Brecht bekanntlich die 2. Fassung des Jasagers, aus der der "große Brauch" von *Taniko* gänzlich verschwunden ist. Jetzt geht es um eine Hilfsexpedition in die Berge: die ganze Stadt ist von der Pest befallen, und nur die Medizin bei den Ärzten jenseits der Berge läßt auf Rettung hoffen. Dabei hängt jetzt von der Entscheidung des erkrankten Knaben das Heil der Stadt ab: eine Umkehr unverrichteter Dinge würde die Vernichtung der Stadt durch die Pest bedeuten. Des Knaben Einverständnis, ihn zurückzulassen, bzw. seine Bitte um den Talwurf aus Todesfurcht, wird daher ein Opfer zum Wohl der Gemeinschaft. Mit dieser Lösung erneuert Brecht im Grunde das Muster der aristotelischen Tragödie dahingehend, daß es aus der hier dargestellten ausweglosen Situation keinen anderen Weg als den über das Opfer des Einzelnen gibt, der das Gesetz der Notwendigkeit der Selbstaufopferung für die Gemeinschaft anerkennt.

Mit dem Neinsager kehrt Brecht zur Ausgangsposition des ersten Jasagers zurück. Diesmal ist nicht die ganze Stadt, sondern die Mutter erkrankt. Diesmal gibt der Knabe nicht das Einverständnis in den alten Brauch, im Gegenteil, er sagt ein klares "Nein" und erklärt: "Wer a sagt, der muß nicht b sagen. Er kann auch erkennen, daß a falsch war... Ich brauche vielmehr einen neuen großen Brauch, den wir sofort einführen müssen, nämlich den Brauch, in jeder neuen Lage neu nachzudenken." (GBA 3: 71)

Der Neinsager wird somit zur didaktischen Ergänzung des Jasagers, weshalb Brecht wohl die zwei kleinen Stücke "womöglich nicht eins ohne das andere aufgeführt" (GBA 3: 58) wissen wollte. Allerdings stellt das "Nein" des Neinsagers keine überzeugende revolutionäre Haltung dar. So leicht und automatisch läßt sich der alte Brauch nicht außer Kraft setzen. Ohne zusätzliche Erklärung oder Argumentation könnte das "Nein-Sagen" als Aufbegehren gegen

die Tradition, als antiautoritäre Haltung interpretiert werden. Diese Lösung hat eher den "Ruch des Anarchistischen" (Knopf, *Brecht-Handbuch* 91).

Die richtige Formulierung der Grundidee vom Einverständnis schien Brecht weiterhin zu beschäftigen. Es folgte nie eine 2. Fassung des Neinsagers, aber ein neues Stück, Die Maßnahme, mit der alten Thematik, stark radikalisiert, diesmal in der Zusammenarbeit mit dem Komponisten Hanns Eisler.

Die Schulooper Der Jasager war nicht nur das letzte gemeinsame Berliner Werk in der Zusammenarbeit Weill-Brecht, sie wurde durch das jährliche Kammermusikfestival, das 1930 unter dem Thema "Neue Musik Berlin 1930" von Baden-Baden nach Berlin umgezogen war, zum Beginn eines neuen Teams: Eisler-Brecht. Der Germanist und Musikwissenschaftler Jürgen Schebera verweist auf die Gemeinsamkeit der künstlerischen Zielsetzung dieser beiden in vielerlei Hinsicht verwandten Persönlichkeiten: den hochentwickelten bürgerlichen Kunstmitteln eine neue Funktion zu geben. "Es gibt wenige Begegnungen in der Geistesgeschichte unseres Jahrhunderts, die derart folgenreich werden sollten" (Scheberer, *Eisler* 78). In einer "Vorschau auf die 'Neue Musik Berlin 1930' " hieß es: "Kurt Weill hat eine Schulooper komponiert, 'Der Jasager', Text nach dem Japanischen von Bert Brecht. Der dieser Schulooper zugrundeliegenden stofflichen Idee hat Brecht noch eine zweite Fassung gegeben, deren Komposition von Hanns Eisler stammt."<sup>33</sup> Der Anstoß für Brechts erneute Bearbeitung des Stoffes mit dem Titel Maßnahme, die nun eine deutliche politische Komponente enthält, war wohl nicht nur der Auftrag von "Neue Musik Berlin 1930" an Eisler, sondern nach Eislers eigener Aussage:

Sie ist doch wegen Jasager entstanden... Denn wir haben dem Brecht gesagt: Das ist sehr schöne Musik und so, aber das ist doch ein schwachsinniges feudalistisches Stück. Da sagt er: 'Weißt du was, da werden wir ein anderes Stück, ein Gegenstück

schreiben, ... wo ein Mensch einverstanden ist, aus der Gemeinschaft, aus dem Kollektiv sich auszuschalten.... Das werden wir jetzt wirklich einmal untersuchen'.<sup>34</sup>

Seiner ausführlichen Analyse der Musik zur Maßnahme stellte Manfred Grabs 1972 die folgende Charakteristik voran: "Nach etlichen Liedern und Chören kompromißlos kämpferischer Haltung hat Eisler mit der Maßnahme ein Werk der Großform geschaffen, wie es die Arbeitersängerbewegung bis dahin nicht kannte" (Scheberer, *Eisler* 79).

Bei der Maßnahme--wie beim Jasager--stand in Deutschland zunächst das Interesse der Musik im Vordergrund. Heute ist es fast umgekehrt. Allerdings war und ist zum Teil auch heute noch die Szene des Menschenopfers, das in Brechts Lehrstück-Theater wiederkehrt, immer wieder Anlaß heftigster Reaktionen und Kritiken. Hier folgt die Fabel der Maßnahme, wie Brecht sie selbst im Programmheft der Uraufführung geschrieben hat:

Vier kommunistische Agitatoren stehen vor einem Parteigericht, dargestellt durch den Massenchor. Sie haben in China kommunistische Propaganda getrieben und dabei ihren jüngsten Genossen erschießen müssen. Um nun dem Gericht die Notwendigkeit dieser Maßnahme der Erschießung eines Genossen zu beweisen, zeigen sie, wie sich der junge Genosse in den verschiedenen politischen Situationen verhalten hat. Sie zeigen, daß der junge Genosse gefühlsmäßig ein Revolutionär war, aber nicht genügend Disziplin hielt und zuwenig seinen Verstand sprechen ließ, so daß er, ohne es zu wollen, zu einer schweren Gefahr für die Bewegung wurde. Der Zweck des Lehrstücks ist also, politisch unrichtiges Verhalten zu zeigen und dadurch richtiges Verhalten zu lehren..." (Steinweg, *Bertolt Brecht* 237).

Deutlich sichtbar wird die radikale politische Zuspitzung: aus der Hilfsexpedition im Jasager ist die kommunistische Agitations-Gruppe in der Maßnahme

geworden. Die "Maßnahme" ist die Tötung eines kommunistischen Agitators durch drei Agitatoren. Gab es im Jasager vor dem Talwurf noch das retardierende Moment einer, wenn auch nur scheinbaren Entscheidungsmöglichkeit des Knaben zwischen Tod und Leben, so gibt es in der Maßnahme die genaue Darlegung, warum der Tod des jungen Agitators unumgänglich geworden ist. In seinem echten revolutionären Bewußtsein läßt er sich aus rein "menschlichem" Gefühl im Zorn gegen das Unrecht und Mitgefühl für den Einzelnen zu Eingriffen in die feindliche Ordnung hinreißen, ohne dabei die Methoden der Partei zu beachten. Seine taktische Unbedachtsamkeit wird ihm zum Verhängnis. Das Stück ist dialektisch so aufgebaut, daß der junge Agitator erkennen muß, daß sein "menschlich" richtiges Verhalten politisch falsches Verhalten ist, da es dem Sieg der revolutionären Bewegung entgegensteht. War der Grund der Tötung im Jasager (2. Fassung) die Rettung einer Stadt, so geht es in der Maßnahme um die "dritte Sache," den Kommunismus. Das Ziel hier ist die Revolution.

Die Voraussetzung für das Gelingen der Sache ist nicht nur "richtiges" Verhalten, sondern auch "ein bestimmtes eingreifendes Verhalten" (GBA 3: 100), das wiederum durch das richtige Einverständnis bedingt ist. "Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis," heißt es im Jasager. In der Maßnahme folgt die Weiterentwicklung dieses Gedankens, aber es zeigt sich, daß das Einverständnis eine weitere Dimension bekommt: es mildert die Schuldfrage, denn in beiden Fällen stand der Beschluß zur Tötung bereits vor dem "Einverständnis" des Betroffenen in seine Tötung fest. Die drei Studenten im Jasager hatten beschlossen: "Aber auch, wenn er es [die Umkehr] verlangt, wollen wir nicht umkehren, sondern ihn liegenlassen und weitergehen." (GBA 3: 64) In der Maßnahme spricht es der zweite Agitator aus: "Aber auch, wenn er nicht einverstanden ist, muß er verschwinden, und zwar ganz." (GBA 3: 124)

Durch das "Einverständnis" [des Knaben/des Agitators] soll die Tötung nicht zum Mord werden.

Auch die Todesform wird radikalisiert: Der "Jasager" wird ins Tal geworfen. "Und [sie] warfen Erdklumpen und flache Steine hinterher." Der junge Genosse wird in die Kalkgrube geworfen. Das bedeutet seine Auslöschung. Die Thematik des Einverständnisses (in Jasager und Neinsager) wird in der Maßnahme weiterentwickelt und im Spannungsfeld zwischen kommunistischer Disziplin und Opferbereitschaft des Einzelnen im Sinne der gemeinsamen Sache, der Verbreitung des Kommunismus, verschärft. Der Knabe in *Taniko* tritt als der junge Genosse in der Maßnahme auf.

Der Themenkomplex von *Taniko*, Jasager, Neinsager und Maßnahme hat Brecht vermutlich nie losgelassen. Siebzehn Jahre später, als er sich vor dem Ausschuß zur Untersuchung "unamerikanischer Betätigung" in Washington verteidigen mußte (30. Oktober 1947), behauptete Brecht, daß Die Maßnahme die alte Legende des *Nô*-Vorbilds, die die vollkommene Hingabe an das Ideal bis zum Tod darstelle, ziemlich genau wiedergebe. Er habe in der Maßnahme mehr Wert auf die geistige Atmosphäre als auf das eigentliche Geschehen gelegt, welches die Tätigkeit der kommunistischen Agitatoren behandle (Steinweg, *Bertolt Brecht* 255-258). Brechts schlaues Verhalten verhalf ihm aus dieser Gefahrensituation heraus.

Dreißig Jahre nach der Uraufführung kehrte der ursprüngliche *Taniko* in Form der Maßnahme nach Japan zurück: im politischen Tumult Anfang 1960, auf den im folgenden Kapitel eingegangen wird, fand dieses Stück in Theaterkreisen des *Shingeki* große Aufnahme, beachtenswerterweise besonders auch unter Studentengruppen. Es wurde nach Meinung Iwabuchi Tatsujis in mehreren geschlossenen Studiengruppen, Brechts Aufführungsverbot nicht beachtend, sozusagen "schwarz" gespielt, wobei der Kernpunkt dieses Stücks, nämlich das

Verhältnis von Individuum und (kommunistischer) Gesellschaft, erstmals zu intensiven Diskussionen führte. "Die Fragestellung des Individuums gegenüber der Gemeinschaft im Lehrstück gab den engagierten Theaterleuten zu denken, war doch bis dahin die Auflösung des Ich nicht so radikal durchdacht worden" (Iwabuchi, *Theaterpraxis* 258).

Die Wirkung auf den Themenzusammenhang *Taniko /Jasager/ Neinsager/Die Maßnahme* war in japanischen Theater- und Germanistenkreisen auch in den folgenden Jahren beachtlich, was sich hauptsächlich in theoretischen Abhandlungen zeigte. Der Germanist und Theaterwissenschaftler Yagi Hiroshi z.B. stellte in seinen "Notaten" zum Thema Brecht in Japan die Frage, was den Japanern durch den Jasager gesagt werden solle. Seine Antwort bezieht sich besonders auf das Thema des Einverständnisses:

Wir Gleichgültigen sagen "ja, so ist es", doch niemand will die Tat wagen, um etwas Wichtiges zu verwirklichen. Wir wollen Einverständnis zur positiven Tat für die Zukunft Japans. Deswegen wollen wir im Stück einen Prolog vorausschicken, der eine frische Lebensanschauung ausdrückt: daß der Gewaltige schwächer wird, daß die Zeit sich bewegt, daß wir für diese Bewegung engagiert sind. Das bedeutet, daß der Gedanke einen Kern der Verwirklichung haben muß.<sup>35</sup>

Die Frage nach dem Einverständnis sei in Zeiten der Katastrophen am Anfang des 20. Jahrhunderts, der Weltwirtschaftskrise, der hohen Arbeitslosigkeit, des Invasionskrieg gegen China, laut Yagi, geradezu herausgefordert worden: "Vor den großen Aufgaben in schwierigen Zeiten war es für die progressiven Kräfte nötig, sich zu fragen, ob und wo man im Notfall opfern kann, um den berghohen Schwierigkeiten zu begegnen" (Yagi, *Brecht--Notate* 13). In diesem Sinne befürwortet Yagi auch Arthur Waleys Entscheidung bei der

Übertragung von *Taniko*, den "kultischen Teil" zu streichen: "[Die Rettung des Knaben] ist zwar schön, doch wird solche Mystik heute nicht mehr möglich sein" (13-14).

Für Yagi ist das Einverständnis in der zweiten Fassung (des Jasagers) besser verständlich und Der Neinsager "nicht weniger wichtig." "Hier werden positiv und vorwärts neue Gesetze umgeschrieben. Daß man diesen Vorschlag bejaht, gegen die Scham, unter neuen Umständen sich nach neuen Gesetzen richten will, begeistert uns heute noch" (Yagi, *Brecht--Notate* 14).

Somit ist hier ein Bekenntnis zum Nonkonformismus entstanden, der in der homogenen japanischen Gesellschaft sowohl selten als auch unerwünscht ist. Es folgen nach den Angaben von Yagi einige Beispiele aus der Theaterpraxis: 1981 in Hong Kong (Symposium "Brecht in Ostasien") spielten Jasager-Gruppen und Neinsager-Gruppen simultan: durch starkes Kontrastieren sei die Aufführung "Brecht gemäß" gewesen.<sup>36</sup> Im März desselben Jahres wurde das Stück in Tôkyô durch das "Rote Kabarett" unter der Regie von Satô Makoto aufgeführt, wobei der Jasager von einem Opersänger (Katô Tadashi) nach dem Modell der Oper und der Neinsager von einem Nô-Spieler (Kanze Hisao) nach dem Modell des Nô-Theaters gespielt wurde. "Bei der Oper war das Emotionale und Irrationale, wodurch die Musik uns ergreift, sehr stark, dagegen dominierte im Nô-Teil das Epische. Alle Elemente des Stücks, also Musik, Bühnenbild, Pantomime, Maske, Tanz stehen selbständig da und entsprechen der Fabel oder verhalten sich zu ihr" (Yagi, *Brecht--Notate* 14). Yagi beanstandet die kritische Selbständigkeit des Chors, des Schauspielers, des Ansagers und der Gäste als "merkwürdig" und steht der Auswahl von Jasager I statt der nicht komponierten 2. Fassung und "in diesem Sinne einer Untreue zum Text" kritisch gegenüber.

Im September 1981 wurden Jasager und Neinsager zusammen mit Ozeanflug in Tôkyô und im November zusammen mit Die Ausnahme und die

Regel in Osaka unter der Regie von Senda Koreya aufgeführt. Hier habe eine Umkehrung der üblichen Reihenfolge stattgefunden, laut Yagis "Notaten," d.h. es wurde zuerst Der Neinsager, dann erst Der Jasager gespielt. Der Neinsager wurde in eine Schulzene mit zwei Sportschülerinnen und einer Lehrerin in der Weise versetzt, daß dieses Stück nach Yagis Urteil "modern verkleinert und der heutigen Jugend zugänglich" (Yagi, *Brecht--Notate* 18) gemacht worden sei. Anders verhielt es sich mit dem Jasager: alle Schauspieler waren Männer. Die Thematik des Einverständnisses wurde hier auf den Kriegsfall bezogen. "Der Opfertod wäre auch dann nötig, wenn es um den Krieg gegen die Eroberung oder um die notwendige Erneuerung ginge. Im ersten Fall dagegen wäre der Opfertod unnötig, weil es um *Kamikaze*, also um eine unsinnige Tat, ginge" (Yagi, *Brecht--Notate* 18).

1981 sorgte das Goethe-Institut Osaka im Rahmen seiner Brecht-Veranstaltung "Theater 81--Aufführungen, Kolloquium, Video, Diskussion, Theaterplakate" für eine erneute Aktualisierung der Jasager und Neinsager-Thematik durch die "Theaterwerkstatt," an der Schauspieler aus verschiedenen Arbeiter-Theatern Osakas mit mehreren Aufführungen von Der Jasager und der Neinsager, d.h. mit mehreren Spielmöglichkeiten, teilnahmen. Unter den Ergebnissen der anschließenden Diskussionen stand an erster Stelle: "Brecht hat das Religiöse, Mittelalterliche und Kultische aus *Taniko* entfernt und eine weltliche Parabel daraus gemacht", an zweiter Stelle: "Seine Parabel war in der damaligen Situation gut verständlich. Damals war es nötig, gegen den Faschismus zu kämpfen" (Yagi, *Brecht--Notate* 19). Yagi hob das Parabelhafte der Jasager-Neinsager-Thematik besonders im Zusammenhang mit der japanischen Situation hervor: "Wir wollen aber als Einleitung etwas Heutiges, Japanisches, das konkret und nicht mehr nur parabelhaft ist, hinzufügen" (Yagi, *Brecht--Notate* 20). Er bezog sich hierbei auf ein tragisches Ereignis: das

Kohlengruben-Unglück in Yubari auf Hokkaido, das sich am 16. Oktober 1981, also kurz vor der großen Theaterveranstaltung ereignet und 93 Menschenopfer gefordert hatte. Die Thematik des Einverständnisses wurde sozusagen zu einer Fallstudie des konkreten Lebens: "Die 'Jasager' von Yubari, das sind diejenigen, die 'ja' sagen müssen, obgleich sie die Firma scharf kritisiert und verdammt hatten, weil die Firma stets gegen sie entschieden hat, sie ausbeutet und unter schlechten Bedingungen unmenschlich arbeiten läßt. Trotzdem sagen sie 'ja' und fahren in die Grube, um nicht mehr zurückzukommen" (Yagi, *Brecht--Notate* 20). Dieser "Yubari-Prolog" fand im Publikum allgemeine Zustimmung, es gab aber auch Proteste, die darauf hinausliefen, daß das Stück aufgrund des Prologs viel zu schwierig geworden sei. Es zeigt sich außerdem laut Yagis "Notaten", daß der Sinn der Parabel der heutigen Jugend Japans nicht mehr verständlich ist.

Das Publikum hatte jedoch den Zusammenhang zwischen *Taniko* und Der Jasager und der Neinsager deutlich verstanden. "Viele Zuschauer bewunderten die Verwandtschaft *Nô*s mit diesem Lehrtheater" (Yagi, *Brecht--Notate* 22).

Brechts Lehrstücke Jasager und Neinsager und Maßnahme hätten meines Erachtens ohne den Rückbezug auf das japanische *Nô*-Stück nicht einen so hohen Grad an Aktualität in japanischen Theater- und Germanistenkreisen erreichen können. Es ist gerade die Verwandtschaft mit der eigenen (japanischen) Theatertradition, die zu immer neuen Anlässen führt, die Thematik des Jasagers/Neinsagers unter anderer Perspektive neu zu untersuchen. Dabei gehen die Analysen über die Thematik des Einverständnisses hinaus und berühren neben Aspekten von Individuum und Gesellschaft auch das Todesmotiv, kritisch. Hierzu gibt es mehrere Ansätze von verschiedenen Germanisten. Takahashi Sogo beispielsweise meint:

Wenn man den Jasager als eine Bearbeitung des *Nô*-Stücks betrachtet, ist er sehr problematisch, weil es mißlungen ist, das religiöse Todesmotiv zu modernisieren bzw. rationalisieren... Dies Mißlingen aber scheint Brecht einen Anstoß gegeben zu haben, einerseits ein weiteres Lehrstück mit demselben Thema zu schreiben und andererseits ein Fragment gebliebenes Lehrstück (die erste Fassung des Badener Lehrstücks) zu vollenden. In diesem Sinne nimmt Der Jasager trotz seines problematischen Charakters eine wichtige Stelle ein.<sup>37</sup>

In diesem ungelösten Spannungsfeld der verschiedenen östlichen und westlichen Endlösungen können auch weiterhin Analysen zu *Taniko -Jassager und Neinsager* erwartet werden, da der Zusammenhang mit wesentlichen Elementen aus der eigenen (japanischen) Kultursubstanz sehr hoch gewertet wird. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß Brechts erste Form der *Taniko*-Bearbeitung, die bereits zwei Jahre nach der deutschen Uraufführung als Jasager nach Tôkyô kam, hauptsächlich die interessante Wirkung hatte, die Japaner wieder auf ihre eigene Kunst, das *Nô*-Theater aufmerksam zu machen. Das war 1932.

### Anmerkungen zu Kapitel III.

<sup>1</sup> Zu dem Namen Naruse Mukyoku: Mukyoku erscheint hier wie der Vorname, ist aber Schriftstellername, unter dem Naruse einige Dramen von Bertolt Brecht sowie auch Gerhart Hauptmanns Drama Die Weber übersetzt hat. Mukyoku--der klassischen Literatur Chinas entnommen--bedeutet "das Unendliche" (Erklärung seines Sohnes, Professor Naruse Osamu, an der Seijo Universität in Tôkyô, in einem Gespräch im Februar 1996). In seinem persönlichen Brief vom 4. März 1996 an die Verfasserin heißt es, sein Vater sei seinem großen Interesse sowohl für das japanische als auch für das europäische Theater gefolgt, habe in Berlin und Heidelberg studiert und mit seiner Arbeit Sturm und Drang und moderne deutsche Literatur promoviert. In dem Brief schließt Naruse seine Betrachtung über seinen Vater ab: "In der Kriegszeit war er immer Liberalist und kritisch gegenüber dem Faschismus jeder Art." Zu Naruse Mukyoku vgl. auch "Etablierung der Germanistik," Deutsche Sprache und Literatur in Japan. Ein geschichtlicher Rückblick. Ausstellung zum IVG-Kongress in Tokyo (Tôkyô: *Ikubundo*, 1990), 88-89.

<sup>2</sup> Sakamoto Etsuro, "Über ein Werk der Neuen Sachlichkeit: Der Flug der Lindberghs," Bunge [Literatur] Review 7 (1930): 42-44.

<sup>3</sup> Ishinaka Shoji, "Über den Stil und Einführung zu Mann ist Mann von B. Brecht," Studien der deutschen Literatur 3 (1930): 406-414.

<sup>4</sup> Schon der Name Senda Koreya verdient Aufmerksamkeit: Dieser sein Künstlername für Itoh Kunio entstand, als er 1923 bei der großen Erdbebenkatastrophe im Stadtteil Sendagaya von japanischen Rassisten aufgrund seines Aussehens für einen Koreaner gehalten, angegriffen und nur durch Hilfe eines Freundes gerettet werden konnte. Hijikata nannte ihn daraufhin Senda Koreya--ein Name, den er zeitlebens beibehalten wollte und der ihn an

die kritische Situation eines "Koreaners in Sendagaya" erinnern sollte. Ernst Schumacher deutet diese Namenwahl als "programmatisch" und sieht in ihr eine "internationale Gesinnung" (Ernst Schumacher, "Koreya Senda. Ein revolutionärer Künstler des 20. Jahrhunderts," Koreya Senda. Wanderjahre [Berlin: Henschel, 1985] 199).

Senda erklärte seine Namenwahl in einem Gespräch mit Darko Suvin und der Verfasserin am 16. Mai 1993 in seiner Wohnung in Roppongi, Tōkyō. Sendas Erzählung zum Zeitgeschehen (1. September 1923, im Zusammenhang mit seiner Namensgebung) stimmt mit der Geschichtsschreibung von Richard Storry überein: Geschichte des modernen Japan (München: Goldmann, 1969) 168: "In Tōkyō verbreitete sich fast so schnell wie die auflodernden Feuer ein Gerücht, daß koreanische Nationalisten zusammen mit japanischen Kommunisten einen Anschlag zur Errichtung einer Art Revolutionsregierung geplant hätten. Das hatte zur Folge, daß viele harmlose Koreaner von einer rasenden Menge oder von sich selbst 'patriotisch' nennenden Banden junger Männer aufgestöbert und getötet wurden. Auch die Polizei trieb Massen bekannter Anarchisten, Kommunisten und anderer extrem Linker zusammen, von denen einige nach ihrer Verhaftung ermordet wurden. Diese Nachricht wurde erst viele Wochen später bekanntgegeben und erregte einen beträchtlichen Skandal."

<sup>5</sup> Vgl. dazu auch "Die Bewegung des 'Neuen Theaters' und das deutsche expressionistische Drama," Ausstellung zum IVG-Kongreß (Tōkyō: *Ikubundo*, 1990), 83-86 und Sakai Osamu, "Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen und künstlerischen Expressionismus in den zwanziger Jahren," Dokkyo Universität. Germanistische Forschungsbeiträge 25 (1991): 37-67.

<sup>6</sup> Koreya Senda. Wanderjahre, aus dem Japanischen von Buki Kim. (Berlin: Henschel, 1985) 24. Im Folgenden werden die Seitenzahlen in Klammern

direkt hinter das Zitat aus Sendas Wanderjahre gesetzt, womit weitere Angaben in den Anmerkungen wegfallen.

<sup>7</sup> Katayama Sen, Jugendfreund von Sendas Vater, deren Lebenswege später auseinandergingen, war einer der ersten Organisatoren und Theoretiker der japanischen Gewerkschafts- und sozialistischen Bewegung, 1922 Mitbegründer der KPJ, ab 1922 Mitglied des Exekutivkomitees der Komintern in Moskau

<sup>8</sup> Vgl. zu Lu Märten auch Jost Hermand und Frank Trommler, Die Kultur der Weimarer Republik (Frankfurt a.M.: Fischer, 1988) 424: "Und so sind auch in Deutschland im Rahmen der kommunistischen Kunstdebatte zwischen 1928/9 und 1933 fast die gleichen Richtungen vertreten, die es damals in der Sowjetunion gab. Einerseits zeigt sich eine gewisse Neigung zu jener Produktionsästhetik ab, für die Lu Märten in ihrem Aufsatz "Kunst und Proletariat" (1925) die ideologische Grundlage geschaffen hatte, in dem sie sich sowohl gegen Proletkult als auch gegen bloßen Agitprop wendet und statt dessen die Logik der Maschinen als Voraussetzung einer neuen Kunst hinstellt."

Es sei hier--im Sinne einer interkulturellen Rezeption--angemerkt, daß Ernst Schumacher 1985 Sendas Darstellung von Lu Märten in Wanderjahre, in der er ihre historische Bedeutung stärker hervortreten lasse, als es bisher in der DDR geschehen war, gewürdigt hat. (Ernst Schumacher, "Koreya Senda. Ein revolutionärer Künstler des 20. Jahrhunderts," Koreya Senda. Wanderjahre [Berlin: Henschel, 1985] 208-9).

<sup>9</sup> Hintergrundinformation aus John Willett, Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater (Frankfurt a.M.: edition suhrkamp, 1982), aus dem Englischen von Peter Keller, 29-30: "Die Auseinandersetzungen entzündeten sich an Gewitter über Gottland, einem eher obskuren Stück von Ehm Welk über den Kampf zwischen den Hansestädten als den Wegbereitern

des Kapitalismus und den 'Vitalianern,' einem kommunistischen Bund unter der Führung eines wahren Revolutionärs ... und eines Geldabenteurers... Die Vorstellung begann mit einer langen Einführung in die sozialen und politischen Hintergründe des Mittelalters, dann marschierten in einem gefilmten Prolog die Figuren des Stückes auf die Zuschauer zu, und je näher sie kamen, um so moderner wurden ihre Kostüme, bis Granach schließlich in seiner äußeren Erscheinung völlig mit derjenigen Lenins übereinstimmte." Ein Teil des Filmmaterials wurde kurz vor der Premiere beschlagnahmt. Der Vorstand der Volksbühne "bezichtigte Piscator öffentlich des Mißbrauchs der künstlerischen Freiheit."

<sup>10</sup> Hintergrundinformation aus Ludwig Hoffmann und Daniel Hoffmann-Ostwald, Deutsches Arbeitertheater 1918-1933 (Berlin:Henschel, 1977) Band 1, 154: "Die KPD hatte den Regisseur Erwin Piscator beauftragt, für den Wahlkampf einen politisch-satirischen Abend zu gestalten. So entstand die erste proletarische Revue, für die Piscator und Felix Gasbarra den Text schrieben...Gespielt wurde RRR von Arbeitern und Schauspielern aus Berlin." John Willett sah in "RRR" "ein wichtiges Vorbild für die Agitpropbewegung" (Willett, *Erwin Piscator* 19).

<sup>11</sup> "Brecht war dem Realismus und der politischen Praxis mehr verpflichtet als Lukacs, dessen Festhalten an alten Formen nur zum Verweilen in höheren ästhetischen Regionen einlud." So charakterisiert Klaus Völker die Kontroverse zwischen Brecht und Lukacs in seinem Aufsatz „Brecht und Lukacs. Analyse einer Meinungsverschiedenheit.“ (Zitiert nach Jahn Knopf, Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brecht-Forschung [Frankfurt a.M: Athenäum Fischer, 1974] 146). Werner Mitttenzwei schreibt in seinem Aufsatz "Der Streit zwischen nichtaristotelischer und aristotelischer Kunstauffassung. Die Brecht-Lukacs-Debatte" in ders. (Hrsg.) Dialog und

Kontroverse mit Lukacs (Leipzig: Reclam, 1975) 170: "Anstelle der Eroberung und Aufdeckung neuer Kunstmittel auf Grund der neuen gesellschaftlichen Vorgänge, worauf es Brecht ankam, stand bei Lukacs die Säuberung der Literatur von dem Einbrüchen der Dekadenz." Die Auseinandersetzung zwischen Lukacs und Brecht um den Realismus-Begriff begann bereits vor der Expressionismus- und Realismusdebatte in der Exilzeitschrift Das Wort, ausgelöst durch Alfred Kurellas Frage nach der Grundlage und dem Wesen des Expressionismus in derselben Zeitschrift (9. Heft des Jahrgangs 1937).

Jahre später, 1966, zehn Jahre nach Brechts Tod, kritisierte Günter Grass Brechts politisches Verhalten in seinem "deutschen Trauerspiel" Die Plebejer proben den Aufstand, das direkt an Brechts Coriolan-Bearbeitung von Shakespeares Stück Coriolanus anknüpft. Grass stellt in seinem Stück den Vorwurf des intellektuellen Verrats durch den "Chef" des sich gerade bei den Coriolan-Proben befindlichen Theaters (in den Regieanweisungen heißt es: "Litthener schleppt eine Schneiderpuppe mit dem Kostüm des Coriolan auf die Bühne" [353]) in den Mittelpunkt des Bühnengeschehens. Dieser Theater-"Chef" ist unschwer als Brecht zu erkennen, der in der Verknüpfung von Coriolan-Theateraktivität und realer Gegenwartssituation (17. Juni 1953) den in sein Theater kommenden und Unterstützung ihrer politischen Forderungen suchenden Arbeitern--in ihrem Glauben an Brechts auf Umsturz zielendes Theater-- seine Hilfe versagt und schließlich seine später viel diskutierte "Ergebenheitsadresse" schreibt. (Günter Grass, Theaterspiele [Göttingen: Steidl, 1993] 353).

<sup>12</sup> Bei interkultureller Beurteilung durch Piscator u.a. erhielt der Film Kreuzweg zunächst eine negative Beurteilung, erst die Prüfung des Innenministeriums brachte dem Film die Anerkennung als "Kunstfilm" (W97).

<sup>13</sup> Hintergrundinformation aus Hoffmann und Hoffmann-Ostwald, Deutsches Arbeitertheater 1: 39. "Bahnbrechend wirkte das "Rote Sprachrohr" mit seinem UdSSR-Programm 'Für die Sowjetmacht', das im Oktober 1930 uraufgeführt wurde. Die Truppe verarbeitete in diesem Programm Anregungen, die sie auf der Reise durch die Sowjetunion von den Theatern der Arbeiterjugend empfangen hatte. Das UdSSR-Programm zeigte einen Weg, wie das Arbeitertheater politisch und künstlerisch vertieft werden konnte. Es war eine große Szenenmontage von zwingender Beweiskraft und hatte einen außergewöhnlichen Erfolg."

<sup>14</sup> Zu Wangenheims Mausefalle vgl. auch Günter Rühle, Theater in unserer Zeit (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980) 2. Auflage, 103: "Von Wangenheim montierte mit großer Lust am Theaterspiel szenische und literarische Zitate in aktuelle Stoffe, reicherte diese so mit bekanntem ästhetischem Material an, daß er auch den Bürger zum Betrachten seiner proletarischen Spiele verführen konnte (Die Mausefalle), vgl. Rühle, Theater der Revolution 154: "Die Truppe 1931 hatte sich zum Ziel gesetzt, 'gegen die sinnliche Schlampigkeit das bewußte Denken zu organisieren'. In diesem Sinne schrieb Wangenheim seine Mausefalle, das erfolgreichste Stück der Agitprop-Bewegung."

<sup>15</sup> Vgl. dazu auch Hermand und Trommler, Die Kultur der Weimarer Republik 244: "Das Spiel im Spiel fördert die Bekehrung des Angestellten Fleißig vom bürgerlichen Individualismus zum proletarischen Kollektivismus."

<sup>16</sup> Die Durchführung der Internationalen Arbeitertheater-Dekade "hatte der IATB auf seiner ersten internationalen Konferenz beschlossen, um die Resultate des Arbeitertheaters und des proletarisch-revolutionären Theaters und ihren weltweiten Zusammenschluß noch stärker zu demonstrieren" (W158).

17 In der Absichtserklärung wurde ausdrücklich 'Einheit und Austausch zwischen Künstler (Produzent), Kunstwerk und Publikum (Konsument) als den drei Grundelementen der künstlerischen Arbeit' betont--in der Absicht, eine Besucherorganisation nach Art der deutschen Volksbühne aufzubauen, sie organisatorisch mit den Theaterzirkeln des PROT zu verbinden und den Theaterleuten dadurch von unten her eine Stütze zu geben, die sie davor bewahren würde, sich dem 'Kommerzialisismus' und der 'Reaktion' zu ergeben" (W170).

18 Idate-no-ushi ist ein Held der Meiji-Zeit, der sich durch die Fähigkeit blitzschnell laufen zu können, auszeichnet.

19 Sämtliche Werkzitate beziehen sich auf die Große Berliner und Frankfurter Brecht-Ausgabe, die im folgenden mit "GBA" abgekürzt wird. Die arabische Ziffer nennt den jeweiligen Band dieser Ausgabe, die folgende Ziffer bezeichnet die zitierte Seite.

20 Hayashi Erina, "Klaus Pringsheim 2, Kurt Weill in Japan," Kikan Ongaku Kenkyû [Vierteljahresschrift der Musikforschung] 63 (1990): 123 ff. Zitiert nach Iwabuchi Tasuji in Communications (International Brecht Society) 21.2 (1992): 65.

21 Die Übersetzung, die auf der *Komparu* -Schule basiert, erschien im Programmheft zur Nô-Aufführung anlässlich des VIII. Kongresses der IVG im Hosho-Nôgakudô -Theater Tôkyô, 1990.

22 Elisabeth Hauptmann, "*Taniko* oder Der Wurf ins Tal," Bertolt Brecht--Der Jasager und der Neinsager. Vorlagen, Fassungen, Materialien, Hrsg. Peter Szondi (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966)18.

23 Vgl. dazu Johannes Sembritzki, "Anmerkungen des Übersetzers (24)," Bertolt Brecht--Der Jasager und der Neinsager. Vorlagen, Fassungen, Materialien, Hrsg. Peter Szondi (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966) 100: "Das

Große Gesetz der *Yamabushi* verlangt, daß ein während der Wallfahrt erkrankter Pilger ins Tal geschleudert und unter nachgeworfenem Geröll begraben wird (*Taniko*). Erkrankt ein Pilger unterwegs, so ist das ein göttlicher Hinweis auf seine Unreinheit. Er gefährdet damit seine Mitpilger und den Erfolg der Wallfahrt. Um sich selbst zu retten, müssen sie ihn töten."

<sup>24</sup> Die Weltbühne 26.28 (1930): 70-71. Hier zitiert nach Peter Szondi, Hrsg., Bertolt Brecht--Der Jasager und der Neinsager. Vorlagen, Fassungen, Materialien (Frankfurt a.M.: Suhrkamp) 72-73: "Frank Warschauer z.B. richtet sich in seinem scharfen Angriff auf den Jasager gerade gegen den 'Kadavergehorsam', den man schon früher verherrlicht habe, neu sei höchstens die 'offene Apotheose der Treulosigkeit, der menschlichen Gemeinheit.' Auch erinnerten diese Jasager 'frappant an die Jasager während des Krieges.' " Seine totale Ablehnung, besonders auch aus erzieherischen Gründen--die sich allerdings nicht auf die künstlerische Gestaltung bezieht--liegt darin, "daß in dieser Schulooper kunstvoll eine Lebensanschauung in die Seelen junger Menschen geblasen wird, die alle bösen Ingredienzien eines auf sinnlose Autorität gegründeten reaktionären Denkens fein verteilt, aber höchst wirksam erhält. Und dann wundert man sich, wenn die moralische und soziale Weiterentwicklung um Jahrhunderte hinter der technischen zurückbleibt."

<sup>25</sup> Patrick Bridgewater, "Arthur Waley and Brecht," German Life and Letters 17.3 (1964): 219.

<sup>26</sup> Vgl. dazu die detaillierte Dissertation von Kim, Tschong-Dae, Bertolt Brecht und die Geisteswelt des Fernen Ostens (Diss. Heidelberg U, 1969).

<sup>27</sup> Pining Wind. A Cycle of Nô -Plays Trans. Royall Tyler (Ithaca, New York: Cornell U, 1978) 9.

<sup>28</sup> Vgl. dazu Thomas Immoos, "From Myth to Marx--Brecht's Educational Plays and the *Nô* -Drama *Taniko*," Sophia. Studies in Western Civilization and the Cultural Interaction of East and West 16 (1987): 52-73.

<sup>29</sup> Suvin Darko, The Use-Value of Dying: Magical vs. Cognitive Utopian Desire in the "Learning Plays" of Pseudo-Zenchiku and Brecht (with Waley as Zero-Option) (unveröffentlichtes Typoskript: Tôkyô 1993).

<sup>30</sup> Zitiert nach Oscar Benl, Seami Motokiyo und der Geist des *Nô*-Schauspiels. Geheime kunstkritische Schriften aus dem 15. Jahrhundert (Mainz und Wiesbaden: Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse der Literatur Jg. 1952 Nr.5, 1953) 72. Es sei hier zu Seami angemerkt: Als Schöpfer und Vollender des *Nô*-Theaters gelten die beiden genialen Schauspieler, Textdichter und Theoretiker der Schauspielkunst Kanami (1333-1383) und sein Sohn Seami (1363-1444). Seami werden beinahe die Hälfte der 240 Stücke, die das heutige Repertoire ausmachen, und die unter den *Nô*-Familien streng geheimgehaltenen theoretischen Abhandlungen zugeschrieben, die sich mit der Technik und der Philosophie der Schauspielkunst befassen. Erst zu Anfang des 20. Jahrhunderts wurden die Geheimschriften einer weiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht und somit die Möglichkeit, dem Geist des *Nô*-Theaters näher zu kommen.

<sup>31</sup> "Wie kam es zum *Jasager* und zum *Neinsager*? Fragen an Elisabeth Hauptmann, " Brechts Modell der Lehrstücke, Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen Hrsg. Reiner Steinweg (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976) 214-217.

<sup>32</sup> Kurt Weill, "Über meine Schulooper Der *Jasager*" in Jürgen Schebera, Kurt Weill--Leben und Werk mit Texten und Materialien von und über Kurt Weill (Königstein i. Ts.: Athenäum, 1983) 299.

<sup>33</sup> Musik und Gesellschaft 2 (1930) 72. Hier zitiert nach Jürgen Schebera Eisler 77.

<sup>34</sup> N. Notowicz, "'Wir reden hier nicht von Napoleon, wir reden von Ihnen.'" Gespräch mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler, " Berlin / DDR 1971. Hier zitiert nach Schebera, Eisler 78-79.

<sup>35</sup> Iwabuchi Tatsuji, "Die Brecht-Rezeption in Japan aus der Perspektive der Theaterpraxis," Das Gold in Wachs, Hrsg. Elisabeth Gössmann, und Günter Zobel (München: iudicium, 1988) 258. (Hiernach zitiert als "Iwabuchi, *Theaterpraxis*").

<sup>36</sup> Yagi Hiroshi, "Brecht in Japan--Notate zur Aufführung von Der Jasager und der Neinsager," Journal of Osaka University of Foreign Studies 63 (1983): 13. (Hiernach zitiert als "Yagi, *Brecht--Notate*").

Auf dem Brecht-Kongreß 1986 in Hong Kong wurde die Idee des didaktischen Ergänzungspaares Jasager und Neinsager ebenfalls auf dem Hintergrund der Sportszene Japans von einer japanischen Schauspielgruppe unter dramaturgischer Mitarbeit von Iwabuchi Tatsuji durchgespielt. Um den Neinsager für die heutige Zeit zu aktualisieren, ließ Iwabuchi nur Schauspielerinnen auftreten und "die Situation als Parodie in die harte Sporttrainingsszene des Frauenteam für den internationalen Sportkampf (z.B. Olympiade) übertragen." ( Iwabuchi Tatsuji, "Der Jasager und der Neinsager heute," Communications 21.2 [1992] 62-63.) Allerdings handelte es sich hier um ein einmaliges Gastspiel in einem Kreis von Brecht- und Theaterexperten, das nicht in Japan aufgeführt wurde.

<sup>37</sup> Takahashi Sogo, 'Der Jasager' oder die Problematik der Bearbeitung eines Nô -Stücks (Referat auf dem Ersten Internationalen Kolloquium der Japanischen Gesellschaft für Germanistik an der Universität Niigata, 28.-29. September 2002).

## A. BRECHT-REZEPTION NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG AUFSTIEG, HÖHEPUNKT UND RÜCKGANG

Welch einen hohen Stellenwert Brecht bei dem Versuch einer angestrebten radikalen Veränderung der bisherigen durch das traditionelle japanische Theater geprägten Publikumshaltung innehat, bringt der Germanist und Theaterregisseur Iwabuchi Tatsuji zum Ausdruck. Die Einführung von Brecht war seiner Meinung nach eine Möglichkeit für das japanische Theater, sich von dem "Gefühlskult" abzuwenden. Iwabuchi kritisiert das japanische Theater als emotionell und gefühlsbeladen. Das sei auch der Grund gewesen für die Bereitschaft der Japaner für jene Bewegungen des westlichen Theaters wie Impressionismus, Symbolismus und Expressionismus.

In my view the Japanese theatre is intrinsically emotional in character; hence empathy for the role and the suggestive method correspond very closely to the mentality of Japanese actors. For this reason there was no particular resistance to Stanislavskian empathy. Japan tended to accept those movements in Western theatre which stressed feeling or mood (Impressionism, Symbolism, Expressionism etc.) rather than those for which reason or objectification played a more decisive role (Radical Naturalism, New Sobriety etc.).<sup>1</sup>

Ausgehend von den frühen fünfziger Jahren, in denen Brechts Name wieder aktuell wurde, dauerte es aber noch fast zehn Jahre, bis Brecht im japanischen Theater Fuß fassen konnte. In dieser Anbahnungsphase für die Brecht-Rezeption liegen besonders hervorstechende Ereignisse, nämlich die Aufführungen von Furcht und Elend des Dritten Reiches (1953), Mutter Courage und ihre Kinder (1954), Der Hofmeister (1954 und 1955), Die Gewehre der Frau

Carrar (1955), Leben des Galilei (1958), Der gute Mensch von Sezuan (1961) und Die Dreigroschenoper (1962).

#### A. Furcht und Elend des Dritten Reiches

Zunächst ein kurzer Rückblick: Auch in Japan hatte es in den dreißiger Jahren Versuche zur Bildung einer Volksfront gegen den Faschismus gegeben. Iwabuchi beurteilte die Theatersituation so, daß eine Abkehr von den Agitprop-Formen eng mit der Einbeziehung breiter Schichten in das fortschrittliche Theater zusammenhing und daß Möglichkeiten realistischen Theaters zu der Zeit tiefgründiger studiert wurden, "was sich auch unmittelbar auf den Einfluß der Shdanovschen Thesen zum sozialistischen Realismus 1932 in der SU zurückführen läßt."<sup>2</sup>

Zwischen 1932 und 1942 wurde Senda wegen der sich verhärtenden politischen Lage mehrmals verhaftet und schließlich wegen Gefährdung der öffentlichen Sicherheit zu zwei Jahren Zuchthaus verurteilt. Zwei Jahre nach seiner Haftentlassung auf Bewährung gründete Senda trotz des Gebots und des Versprechens an die Militärregierung, seine Tätigkeit rein künstlerisch-unpolitisch zu halten, noch während des Kriegsjahres 1944 eine Theaterstudiengruppe mit dem betont unauffälligen Namen *Haiyûza* [Schauspieler-Theater]. Er begann sogleich mit der Ausbildung des Theater-Nachwuchses und reiste ein Jahr später mit dieser Gruppe durch ganz Japan. Die Wiederaufnahme seiner Theaterarbeit blieb strafrechtlich ohne Folgen. Die Zeit arbeitete für Senda: im Mai 1947 wurde mit Inkrafttreten der neuen Verfassung die politische Zensur für Literatur und Theater aufgehoben.

Auf der weiteren Suche nach Brechtschen Spuren wird die nun folgende produktive Theaterarbeit Sendas mit Inszenierungen von Stücken von Cechov,

Kleist, Moliere, Ibsen, Mafune u.a. sowie mit eigenen schauspielerischen Leistungen eines breiten Repertoires übersprungen bis zum Jahre 1952. Senda rekapituliert: "Zu einer ernsthaften Begegnung mit Brecht kam es erst zehn Jahre nach Kriegsende, ... und wieder begann es mit einem Zufall."<sup>3</sup>

Als er nämlich bei einem Aufenthalt in Kyoto in der Buchhandlung *Maruzen* auf der Suche nach einem geeigneten Stück für die Abschlußvorstellung der *Haiyûza* - Schauspielschule eine Ausgabe von Furcht und Elend des Dritten Reiches entdeckte, fesselte ihn das Stück so sehr, daß er sich umgehend dafür entschloß. Schon im folgenden Jahr, im März 1953, führte Senda das Stück mit Absolventen der von ihm gegründeten Schauspielschule *Haiyûza Yoseijô* (Gründungsjahr 1949) als Abschlußvorstellung auf: alle Szenen bis auf "Die Rechtsfindung," mit der er die angehenden Schauspieler für überfordert hielt. Die Gesamtspielzeit betrug über vier Stunden.

Auffallend ist nach Sendas eigenen Angaben die Zweckgebundenheit der Aufführung: er hatte dieses Stück aufgrund seiner Rollenvielzahl gewählt. Es bot den Absolventen also gute Bedingungen, eine passende Rolle zu übernehmen.

Aber auch eingedenk des Zeitgeschehens erscheint die Wahl von Furcht und Elend des Dritten Reiches als sehr geeignet, da es die Schauspieler dazu zwingt, sich mit sozial-psychologischen Problemen vor einem vergleichbaren Hintergrund beider Länder, die unter faschistischer Militärmacht gelitten hatten, auseinanderzusetzen. Darüber hinaus wurde die Problematik des Stücks durch Diskussionen auf der politischen Szene Japans neu aktualisiert, da die fünfziger Jahre durch zahlreiche Aktionen des zivilen Widerstands gekennzeichnet waren.

Zur Begründung dieser Auswahl hatte Senda damals u.a. angeführt (auch, um dem an der Haiyûza-Schauspielschule kritisierten "Übergewicht der Technik" zu begegnen), daß mit der Aufführung des Brecht-Stückes bewiesen werden sollte, wieweit die Absolventen, die am Ende ihrer Ausbildung ohne

Vorkenntnisse über Brechts Theater und Methode mit diesem neuen Stoff (Furcht und Elend des Dritten Reiches) konfrontiert wurden, in der Lage seien, ein solches Stück zu bewältigen. Außerdem sei das Ausprobieren von Brecht-Stücken auf der Bühne wichtiger als mangelhafte Vorlesungen. In Wirklichkeit jedoch sei er von diesem Stück einfach begeistert gewesen und hätte es gerne sofort mit Mitgliedern seines *Haiyûza* -Ensembles zur Aufführung gebracht. Dieses Vorhaben erwies sich aber von vornherein als unmöglich in Anbetracht der Tatsache, daß das Theater nicht subventioniert wurde; im Gegenteil, die Schauspieler, die durch gut bezahlte Nebenarbeiten (besonders im Film und Fernsehen) mit eigenen Mitteln zum Bau eines eigenen Theaters beitrugen und somit unter ständigem Zeitdruck standen, waren ohnehin überfordert--ein weiterer triftiger Grund also, dieses Stück erst einmal mit den Absolventen aufzuführen.

Aber schon im Mai desselben Jahres folgte eine zweite Aufführung von Furcht und Elend des dritten Reiches, diesmal mit erfahrenen Schauspielern. Anlaß war der 70. Geburtstag von Ujaku Akita, wobei mit Rücksicht auf die Veranstaltungsdauer nur dreizehn Szenen ausgewählt wurden. Nach diesen zwei Versuchen (gemeint sind die der Absolventen und der erfahrenen Schauspieler) empfand Senda die Notwendigkeit einer intensiveren Beschäftigung mit Brecht. Diese wiederum veranlaßte ihn dann, seine beiden Lehrbücher für Schauspielkunst, *Kindai Haiyû jutsu* [Moderne Schauspielkunst, 1949/ 50] und *Engeki Nyûmon* [Einführung in die Theaterkunst, 1952], die beide auf dem sogenannten Stanislawski-System basieren, zu ergänzen und zu korrigieren.

Aber je mehr Senda sich mit Brecht beschäftigte, desto mehr wurde ihm auch die noch mangelnde Publikumsreife als Hindernis deutlich. Es gab zu dieser Zeit aus der Sicht Sendas im Grunde zwei hemmende Momente für den

Durchbruch des Brecht-Theaters: auf Seiten des Ensembles wurde die Frage von "Popularität" und "Professionalität" aktuell, ja, zu einer Existenzfrage, und auf Seiten des Publikums beobachtete Senda, daß es an die Brecht-Methode nicht gewöhnt und ihr noch nicht gewachsen war. So wählte er als erstes deutsches Gegenwartsstück für das *Haiyûza* -Ensemble nicht Brecht, sondern ein Stück von Friedrich Wolf (Bürgermeister Anna), das seinen Erfolg in sechzig Vorstellungen mit mehr als fünfzehntausend Besuchern bewies. Sendas Schlußfolgerung: "Mit Brechtschem Theater, das darauf aus ist, die Identifizierung mit den Bühnenfiguren, also den emotionalen Theatergenuß zu trüben, wäre das nicht möglich gewesen" (Senda, *Schriften* 325). Dennoch blieb Brecht deutlich in Sendas Blickfeld: Er übersetzte um 1952 zunächst Mutter Courage und ihre Kinder.

#### B. Mutter Courage und ihre Kinder

Brecht war nun unter Theaterleuten durch Furcht und Elend des Dritten Reiches ein wenig bekannt. Allmählich erschienen immer mehr Übersetzungen von Brechts Stücken und Theorien. Nach Statistiken des Buchhandels überwiegen in dieser Zeit erstaunlicherweise die Theorien vor den Stücken. Als Ganzes gesehen, kam Brecht wohl auch aus Gründen unklarer Übersetzungen in den Ruf, zu theoretisch zu sein, und wurde in den frühen fünfziger Jahren noch nicht so häufig aufgeführt.

Bemerkenswert war Sendas Übersetzung von Mutter Courage und ihre Kinder, die im Oktober 1953 in einer Anthologie moderner Dramen im Hakusuisha-Verlag erschien--verständlicherweise von Sendas Wunsch begleitet, dieses Stück bald mit seinem *Haiyûza* -Ensemble spielen zu können. Aber das oben beschriebene Problem (zeitliche Überbeanspruchung der guten

Schauspieler im Ensemble, so daß an die sorgfältige Einführung eines neuartigen und neuen Stückes nicht zu denken war) hielt an. Folglich wurde dieses Stück nicht unter Sendas Regie in Tôkyô, sondern zuerst vom *Kurumiza*-Ensemble in Kyoto in der Inszenierung von Hoshino Jiro im Dezember 1950 gespielt und dann wieder im Oktober 1954, ebenfalls in Kyoto, in der Inszenierung von Senno Saburo, mit Sendas Übersetzung.

An dieser Stelle sei der chronologische Abriß der Mutter Courage-Aufführungen festgehalten: zunächst in Kyoto, wobei die Senno-Inszenierung weitaus mehr Beachtung zu finden schien als die vier Jahre zurückliegende Aufführung. Die Gründe lassen sich leider anhand des vorliegenden Materials nicht feststellen: Qualität oder Zeitbezug oder beides? Der zeitliche Vergleich mit außerjapanischem Theatergeschehen zeigt, daß die Senno-Inszenierung in Kyoto (1954) im Jahr des entscheidenden internationalen Durchbruchs für Brecht und sein Theater am *Festival Theatre des Nations* in Paris stattfand. Senda brachte die Mutter Courage und ihre Kinder 1966, nach sorgfältigen Studien auf die Bühne und erntete viel Erfolg. Der amerikanische Theaterkritiker Donald Richie bestätigte, Brecht sei durch die Aufführung--Brecht getreu--nach Japan gekommen.

Beachtenswert sind auch die kleineren Aufführungen mit Studiengruppen, die mehr geschlossenen Charakters waren und von daher wenig öffentliches Aufsehen erregten. Dazu ein Beispiel: Der Hofmeister wurde im März 1954 in der Inszenierung von Iwabuchi und nach seiner Übersetzung mit einer Studiengruppe der Universität Tôkyô gespielt. Ein Jahr später entschloß sich Senda ebenfalls zu einer Hofmeister-Aufführung (März 1955), obwohl er meinte, daß eine Beschäftigung mit Brecht eigentlich bei den Lehrstücken beginnen müßte. Was dagegen sprach, war zu diesem Zeitpunkt noch--nach Sendas Einschätzung des Publikums--die Gefahr, daß bei der Aufführung mit in Brechts

Methode unerfahrenen Schauspielern die Zuschauer diese Aufführung als Agitprop-Theater oder als Werkstatt-Theater mißverstehen würden. Das führte zu der Entscheidung, mit einem eher "theatergemäßen" Brecht-Stück wie dem Hofmeister zu beginnen und zwar mit der *Shinjinkai*, einer der vier Studiengruppen, die von den Absolventen der *Haiyûza* -Schule gegründet worden war. Verwendet wurde der Übersetzungstext von Iwabuchi, der auch bereits die Brechtschen Kommentare zu dem Stück übersetzt und nutzbar gemacht hatte und--nach Sendas Angaben--ihm beratend zur Seite stand. Es handelte sich also hier bereits um Zusammenarbeit zwischen Theaterregisseur (Senda) und Germanist (Iwabuchi) mit einer an Brecht interessierten und experimentierfreudigen Theatergruppe (*Shinjinkai*).

Ebenfalls 1955 wurde im *Kurumiza* [Walnußtheater] Die Gewehre der Frau Carrar aufgeführt, nachdem das Stück ein Jahr zuvor durch die Übersetzung von Katô Mamoru bekannt geworden war. Erwähnenswert aus dieser Zeit ist auch der Auftrag des *Hakusuisha*-Verlages in Tôkyô an Senda für einen etwa dreibändigen Brecht-Sammelband. So kam es zu der Zusammenarbeit mit den vier Germanisten Iwabuchi Tatsuji, Katô Mamoru, Komiya Kozo und Ichigaki Keiichi mit dem Ergebnis einer im Februar 1962 abgeschlossenen fünfbandigen Brecht-Ausgabe mit den Übersetzungen der Stücke Leben des Galilei, Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Die Mutter, Furcht und Elend des Dritten Reiches, Mutter Courage und ihre Kinder, Der gute Mensch von Sezuan, Herr Puntila und sein Knecht Matti, Schweyk im Zweiten Weltkrieg, Der Kaukasische Kreidekreis und Der Hofmeister.

Aber schon 1958 inszenierte Senda das Leben des Galilei im *Seinen Gekijô* [Theater der Jugend] in Tôkyô, eine Aufführung, die sehr großen Wiederhall finden sollte, besonders auch unter der linken Intelligenz, die sich durch die Szene des getarnten Widerrufs von Galilei mit der eigenen jüngeren

Vergangenheit (getarnter Widerruf als Bedingung zur Entlassung aus dem Gefängnis, Kriegsjahre 1942/43) schmerzlich verknüpft fühlte.

### C. Leben des Galilei: Das 15. Bild und seine Aufnahme

Drei Jahre nach dem Hofmeister inszenierte Senda das Leben des Galilei (April 1958). Der entscheidende Grund für die Auswahl dieses Stücks lag nach Sendas Aussage (Interview am 16. Mai 1993) in der Überlegung, dem Interesse der jugendlichen Schauspieler an wissenschaftlichen Themen (Physik, Astronomie, Astrophysik) im Theater entgegenzukommen. Offensichtlich war es eine sehr geschickt getroffene Auswahl. Von Vorteil erwies sich auch, daß das Publikum--durch die verschiedenen Hofmeister-Aufführungen--dieser neuen Form des modernen Theaters gegenüber nicht mehr so perplex war.

Die Galilei-Aufführung 1958 wurde ein großer Erfolg und hinterließ einen nachhaltigen Eindruck sowohl bei der professionellen Theaterkritik als auch unter interessierten Theaterbesuchern. In seiner Schrift *Engeki Ronshû*<sup>4</sup> faßte Senda Kritiken zu dieser Aufführung zusammen, auch um das Niveau der damaligen Brecht-Rezeption zu verdeutlichen. Er beginnt diesen Artikel in einer für Japaner typischen Bescheidenheit mit der negativen Kritik: der Zuschauer Murayama Takeshi äußerte in der *Yomiuri*-Zeitung Enttäuschung über die Banalität der Handlung und über den Stoff, nämlich die Beweisführung für die Richtigkeit des Kopernikanischen Weltsystems, die Erfindung des Fernrohrs usw., was ihm noch als Schulbuchtext zu Genüge in Erinnerung sei. Auch bemängelte er die Spiellänge von über vier Stunden, vor allem aber die von Brecht eingebrachte alltäglich-naturalistische Spielweise, durch welche die Darstellung des Alltagslebens auf der Bühne wie eine Ergänzung der Erläuterung (zwischen den Akten) wirke. So entstünde ein Theater der Bilderklärung. Zum Punkt von

Brechts Ablehnung der Einfühlung des Zuschauers in die Bühnenfiguren kommentierte Muramatsu, daß diese Haltung einer Behandlung des Menschen als Objekt gleichkomme. Er folgert, daß dort, wo nun die Objekthaftigkeit ansetzen müsse, die Spielweise des Alltagsrealismus eingesetzt werde, was ein offener Widerspruch sei. Aber Brecht habe es angeblich so gewollt. Muramatsu fordert, es hätte hinter dem kühnen Abenteuer, wenn es schon gewagt wird, wenigstens die Absicht sichtbar werden müssen, das herkömmliche Theater umzustürzen. Muramatsu gab in diesem Artikel, mit dem er zugleich eine Zeitungs-Fehde mit Senda über Aspekte des modernen Theaters eröffnete, zu, Brecht nicht genau zu kennen, aber mutmaßte, das Stück zeuge für die Mittelmäßigkeit des Autors.

Nun liegt die Vermutung nahe, daß Muramatsu nicht der einzige Kritiker mit einem solchen oder ähnlichen Kritikansatz war. Unter den Kritikern der Galilei-Aufführung gab es laut Senda zwei grundverschiedene Urteile, "... je nachdem, welche prinzipielle Auffassung der Betreffende von der Gesellschaft hatte" (Senda, *Schriften* 327).

Eine Beziehung zwischen Galileis Widerruf und dem "japanischen Widerruf" sahen, laut Senda, auch zahlreiche andere japanische Theaterbesucher, besonders eben diejenigen, die selbst die Erfahrung eines Widerrufs als tiefe Narbe in ihrem Leben weitertrugen. Ein Beispiel dafür ist Otsuka Kinnosuke, dessen Stellungnahme zu derselben Galilei-Aufführung Senda tief berührte. Als alter Marxist, der wie Senda zur Zeit der Weimarer Republik dort seine Studien betrieben hatte, dann in der Kriegszeit wie Senda in Japan inhaftiert gewesen war, hatte er sich wie Senda und fast alle öffentlich kämpfenden Kriegsgegner zu dem Widerruf [*tenkô*] als letzte und einzige Überlebenschance durchgerungen. Bei vielen handelte es sich um einen getarnten Widerruf, und eben diese Tarnung ließ eine Beziehung zu Galileis

Verhalten entstehen: die Parallelität dieser Verhaltensweisen riß ein Stück schmerzhafter Vergangenheit auf, und so gewann dieses Stück von Brecht eine ungeahnte Aktualität.

Iwabuchi Tatsuji, der sich zwischen 1957 und 1960 in Deutschland aufhielt, also genau zu der Zeit der japanischen Uraufführung des Galilei, kommentierte zu beiden Galilei-Aufführungen, zu der in Deutschland und zu der in Japan, nachdem er aus Japan den Bericht von dem großen Erfolg der Senda-Inszenierung bekommen hatte. Es ging um das 15. Bild, das bei der Aufführung des Berliner Ensembles (1958) gestrichen worden war, aber in Japan beibehalten wurde, was das Gesamtbild erheblich veränderte, wie es im Folgenden ausgeführt wird. Es trifft nämlich genau die Situation zu, die Gert Sautermeister in seinem Artikel "Zweifelskunst, abgebrochene Dialektik, blinde Stellen: Leben des Galilei (3. Fassung, 1955)" so analysiert: "Die verschiedenen Fassungen des Galilei verlocken die Leser seit jeher zu kontroversen Wertschätzungen--durch gemeinsame Grundannahmen nähern sie sich einander wieder an."<sup>5</sup>

Zu seiner "Entschuldigung" erklärte Iwabuchi, daß damals nur das Stück ohne Anmerkungen in Japan bekannt gewesen sei und er somit noch keinen Zugang gehabt habe zu Brechts Gedanken zu der Frage: "Preis oder Verdammung des Galilei?" (*Theaterpraxis* 249).<sup>6</sup> Iwabuchi war also höchst erstaunt, als das Berliner Ensemble (1958) das Stück mit dem 14. Bild enden ließ, in dem Galilei bekennt: "Ich habe meinen Beruf verraten. Ein Mensch, der das tut, was ich getan habe, kann in den Reihen der Wissenschaftler nicht geduldet werden." (GBA 5: 284-5 )

Hingegen hätte und hatte die Beibehaltung des 15. Bildes, das Iwabuchi und anderen als die positive Folge des Widerrufs des Galilei so wichtig erschien, ein positives Ende erlaubt, das sich in dem Abschlusssatz des Andrea

manifestiert, nachdem er Galileis Buch Discorsi über die italienische Grenze nach Holland, das als Land für freie Entfaltung der Wissenschaften galt, geschmuggelt hatte: "Wir stehen wirklich erst am Beginn." (GBA 5: 289) Dieser Schluß gab dem Publikum das Gefühl des Anbruchs einer neuen Zeit und einen zwar vielschichtigen, aber positiven Helden, wenn auch in unheldischer Haltung, die sich wiederum vom Fortschrittsgedanken her als strategisch richtig erwies. Das heißt konkret: Galileis Widerruf der Wahrheit gewinnt einen neuen Sinn dadurch, daß er, wenn auch als Gefangener der Inquisition, so doch in der Stille in einem Landhaus in der Nähe von Florenz, an seinen Discorsi bis zu ihrem Abschluß weiterarbeiten kann, die dann in Holland durch seinen Schüler für die Welt veröffentlicht werden können.<sup>7</sup>

Für diesen positiven Ausblick ist natürlich das 15. Bild unerlässlich. Nach Iwabuchis Angaben gab dieses Stück mit dessen Forderung nach positiver Aussicht auf eine bessere Zukunft am Ende des Dramas den jungen nur an dem sozialistischen Realismus orientierten japanischen Dramatikern neuen Ansporn und bot, so Iwabuchi, mit dem vielschichtigen Verhalten Galileis, neue Kontraste und somit Anregungen zu neuen Ansätzen.

Im Grunde hätten Iwabuchi und Senda die "Entschuldigung" durch Beibehaltung des 15. Bildes ersparen können, denn es handelt sich hier um eine zwar gravierende Retardation, nicht aber um ein totales Mißverständnis. Dazu sei Brecht selbst zitiert:

#### List und Verbrechen

In der ersten Fassung des Stückes war die letzte Szene anders. Galilei hatte in großer Heimlichkeit die "Discorsi" geschrieben. Er veranlaßt anlässlich eines Besuches seines Lieblingsschülers Andrea, das Buch über die Grenze ins Ausland zu schmuggeln. Sein Widerruf hat ihm die Möglichkeit verschafft, ein entscheidendes Werk zu schaffen. Er war

weise gewesen.  
 In der kalifornischen Fassung... bricht Galilei  
 die Lobeshymnen seines Schülers ab und beweist  
 ihm, daß der Widerruf ein Verbrechen war und  
 durch das Werk, so wichtig es sein mochte, nicht  
 aufgewogen.(GBA 24: 247)

In Japan handelte es sich also bei der Aufführung von 1958 um die wie oben skizzierte erste Fassung, allerdings zu einem Zeitpunkt, da diese Fassung längst revidiert war und nach der kalifornischen Fassung (am 1.12.1945 abgeschlossen) nur noch die Berliner Fassung aufgeführt wurde. Galilei wurde nicht mehr als Listenreicher, sondern als technischer Schöpfer und sozialer Verbrecher dargestellt, da in der Zwischenzeit die weltbewegende Atombombenkatastrophe geschehen und die von Brecht damit einhergehende brennende Frage nach der Verantwortung des Wissenschaftlers aufgestellt worden war.

Dennoch wurde dieses Problem der sozialen Verantwortung des Wissenschaftlers bereits in jener ersten Inszenierung von 1958 gehört. Der oben genannte Otsuka Kinnozuke z.B., Professor der Wirtschaftswissenschaften, bekannte, daß ihn der enorme Forscherdrang Galileis in Brechts Bühnendichtung so gewaltig getroffen habe, daß für ihn selbst Schreiben zur Enthüllung seiner Schwächen als Wissenschaftler notwendig geworden sei (Senda, *Schriften* 331). Ist das nicht bereits ein Anklang an Brechts Aussage über das Forschen als eine sinnliche Arbeit? Auf die andere Seite der menschlichen Schwäche in Galilei, den Bereich von Gelüsten und Begierden, reagierte die Schriftstellerin Yuki Shigeko besonders stark, indem sie Brecht Anerkennung zukommen läßt für das Aufzeigen der positiven wie negativen Seite in Galilei: der Verbindung vom Intellekt des Wissenschaftlers und der besonderen Beschaffenheit seines Magens (Senda, *Schriften* 330). Wie stark bei Brechts Galilei die Begierde

tatsächlich beides bestimmt, wie stark nicht nur seine wissenschaftliche Begierde und seine physische Begierde (sichtbar an seiner Freß- und Trinklust) deutlich gemacht werden sollen, zeigt bereits die 12. Szene, in der der Inquisitor den Papst darauf aufmerksam macht, daß man im Falle Galileis die bevorstehende Folter nicht zu weit zu treiben braucht: "Er ist ein Mann des Fleisches. Er würde sofort nachgeben," worauf der Papst antwortet: "Er kennt mehr Genüsse als irgendein Mann, den ich getroffen habe. Er denkt aus Sinnlichkeit. Zu einem alten Wein oder einem neuen Gedanken könnte er nicht nein sagen." (GBA 5: 269)

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Brechts Galilei in Tôkyô zwar Fragen nach der Verantwortung des Wissenschaftlers in der Gesellschaft aufgeworfen hat, daß das Thema der Stellung der Kirche (Kirche als Obrigkeit) hingegen kaum auf Verständnis traf und somit auch der Gedanke der Zerstörung des christlichen Weltbilds durch die kopernikanische Lehre und die Versuche, das Weltbild des Aristoteles zu erhalten, ohne Wirkung blieb, was in einem nicht-christlichen Land auch kaum anders zu erwarten gewesen wäre. Wie oben bereits ausgeführt, hinterließ der getarnte Widerruf Galileis einen so starken Eindruck, daß er sich in der *tenko*-Literatur niederschlug.

Dazu ein kurzer Exkurs: Am 15. März 1928 wurden mehr als 1600 Mitglieder der KP verhaftet und gefoltert. Der Schriftsteller Kobayashi Takiji schildert in seiner Erzählung mit dem Datum 15. März 1928 als Titel die grauenhaften Ausmaße der Foltermethoden durch die Polizei. Nach Ausbruch des chinesisch-japanischen Krieges (1931) begann die Verfolgung und Verhaftung der Antifaschisten. Wer nicht staatskonform war, wurde als Antistaatsbürger (*Hikokumin*) verhaftet, was in Anbetracht der nachgewiesenen Brutalität der japanischen Polizei eine lebensbedrohende Situation war. Im Juni 1933 erklärten zwei Gefangene, die ehemaligen KP Führungskräfte Sano

Manabu und Nabeyama Sadachika, offiziell ihren Gesinnungswechsel, d.h. ihre "Bekehrung" vom Kommunismus zum Nationalismus, um zu überleben. Innerhalb kürzester Zeit schlossen sich 500 gefangene Kommunisten dieser "Bekehrung" an, gefolgt von inhaftierten Schriftstellern der proletarischen Literatur. Dieser "Widerruf" bedeutete Entlassung aus dem Gefängnis. Für viele war es ein getarnter Widerruf, das Leben danach eine Art inneres Exil. Schriftsteller mit der *Tenkô* -Erfahrung begannen *Tenkô-Bungaku* [Konversionsliteratur] zu schreiben: zu ihrer eigenen Rechtfertigung und somit zur Überwindung des Schuldgefühls.<sup>8</sup>

Als eines der bekanntesten Beispiele gilt die Erzählung Das Haus im Dorf von Nakano Shigeharu, in der die *Tenkô* -Problematik im Rahmen einer Bauernfamilie und in der Gegenüberstellung von Vater und Sohn aufgerollt wird. Im Gegensatz zu seinem Sohn, einem überzeugten Kommunisten und bekannten Schriftsteller mit abgeschlossenem Germanistik-Studium, hat der Vater weder eine höhere Schulbildung genossen, noch ist er Kommunist. Aber von der Notwendigkeit einer Veränderung der Gesellschaft zur Abschaffung von Armut und Ungerechtigkeit ist er überzeugt. Er klagt seinen Sohn wegen Aufgabe seiner Ideologie an. Es kommt zu einem Familienzerwürfnis und zu einer Familienkatastrophe. In einem letzten Gespräch verdeutlicht der Vater dem Sohn die Konsequenz seines Handelns: mit der Aufgabe der Ideologie auch das Schreiben aufgeben zu müssen und Bauer, Bauarbeiter oder Bettler zu werden. Der Sohn widerspricht: er muß dem Zwang zum Schreiben folgen.

"Konversionsliteratur" war meist die Verarbeitung eigener Erfahrungen. Überzeugte Kommunisten, die den scheinbaren "Gesinnungswechsel" als Verrat ablehnten, wie z.B. der vorher erwähnte Kobayashi Takiji, erlitten Folter und Tod. Kobayashi starb im Februar 1933 im Alter von 29 Jahren an der Folter, nicht an

einem Herzschlag, wie die Polizei behauptet hatte. Die Zahl derer, die eines ähnlichen Todes starben, beträgt etwa einhundert.

In der Rekonstruktion dieser schwarzen Geschichtesepisode verfolgte Matunaga Miho auf der IGV Tagung, Vancouver, 1995, zwei Fragen, deren Antworten sich zum Teil decken: warum die japanische Regierung marxistisch gesinnte Schriftsteller so frühzeitig integrieren konnte und warum die oppositionellen Japaner in einem unfreien Land geblieben und nicht--wie viele Deutsche--ins Exil gegangen seien?<sup>9</sup> Sie kommt zu dem Ergebnis, daß einer der Gründe der frühzeitigen Integration marxistisch gesinnter Schriftsteller durch staatliche Maßnahmen eine "japanische Art" war, lieber einen Kompromiß zu schließen als bis zum Tod zu kämpfen.

Andererseits denke ich, daß eine solche Haltung auch Zeugnis darüber ablegen kann, daß die marxistische Bewegung in Japan noch keine starke Organisation war. Es fehlte tatsächlich die einheitliche Führung sowohl in der sozialistischen Partei als auch in der KPJ, die bis 1945 illegal geführt wurde. Bereits 1932 waren die meisten führenden Mitglieder der proletarischen Literaturbewegung inhaftiert, und 1934 erfolgte die Auflösung derselben.

Ich stimme mit Matsunaga darin überein, daß ein weiterer Aspekt zur frühzeitigen Integration oder besser: zur Anpassung die Zentralfigur des *Tennô* [des Kaisers] war, der zu jener Zeit, also vor 1945, noch als von göttlicher Herkunft verstanden wurde. Alles geschah im Namen des "vergötterten" *Tennô*. Er war "der barmherzige Vater des Volkes," und das Volk akzeptierte es, seinen *Tennô* fast nie zu Gesicht zu bekommen. Das System des japanischen Kaisertums machte eine Kritik eher schwierig.

Matsunagas Fragestellungen enden in der Kritik, daß sich die Mehrzahl der japanischen Schriftsteller schließlich in das faschistische System einordnen ließen, was dazu führte, daß "Schuldfrage und Mittäterschaft der Literatur" lange

nicht hinterfragt wurden und ungeklärt blieben. In der Tat gibt es in der japanischen "Vergangenheitsbewältigung" einen Mangel an Transparenz und viele sich widersprechende Auffassungen.

Hiermit kehre ich von meinem Exkurs zum Thema der Reaktion auf die Galilei-Aufführung zurück: es sollte der Zusammenhang einer bestimmten Publikumshaltung in der Parallerscheinung des japanischen Widerrufs im 20. Jahrhundert zum getarnten Widerruf des Galilei im 17. Jahrhundert zum Ausdruck gebracht werden.

Was die Galilei-Aufführung in Tôkyô selbst betrifft, so hatte, um nochmals Otsuka aus demselben Brief in Sendas *Engeki Ronshû* zu zitieren, dieser versierte Wissenschaftler die Notwendigkeit betont, kulturelle Differenzen bzw. interkulturelle Verschiedenheiten, auch in den verschiedenen Wissensbereichen am Beispiel des Einschmuggelns der Discorsi nach Holland zu klären. Die Frage lautet etwa, ob beim japanischen Publikum vorausgesetzt werden kann, daß der Weg nach Holland (1637) den Weg in die Freiheit der Wissenschaften bedeutete, wie es Europäern verständlich gewesen sein mußte. Senda nahm Vorschläge dieser Art dankbar auf.

Als Theaterregisseur äußerte er trotz des enormen Erfolgs Kritik an der Aufführung, insbesondere, da das Publikum, das mit der Handlung begeistert mitgegangen sei und in der 14. Szene mit deutlicher Rührung reagiert habe: dort nämlich nimmt Andrea, der glaubt, daß Galilei den Widerruf tat, nur um insgeheim seine wissenschaftliche Arbeit vollenden zu können, diese Discorsi zu ihrer Sicherstellung entgegen. Andrea erkannte in Galilei den technischen Schöpfer, aber nicht den in zweifacher Hinsicht sozialen Verbrecher. Und mit Andrea erkannte auch das Publikum die Verderbtheit dieses genialen Mannes, wie Brecht sie zeigen wollte, nicht.

Wenn auch Einzelstimmen für das intellektuelle Erfassen der wesentlichen Aussagen dieses Stücks zeugten, schreibt Senda es sich als "Inszenierungsfehler" (Senda, *Theater* 44-45) zu, daß das breite Publikum emotional bewegt das technische Genie Galileis intensiv miterlebt habe, ohne sich mit den Gefahren seiner folgenschweren "Verantwortungslosigkeit" auseinanderzusetzen, die die Nachwelt als "Erbsünde der modernen Wissenschaft" belasten sollte und die Rolle des Physikers sowie des Wissenschaftlers überhaupt--so Brechts Vorwurf--durch Entpolitisierung in der Gesellschaft isoliert hat.

Aber bevor sich der Zuschauer auf die gravierenden Fragestellungen einstellen konnte, wurde er im Grunde durch die anschließende 15. Szene gleich wieder versöhnt: der Gesamtrahmen war positiv. Galileis Leidensgeschichte bekommt durch den getarnten Widerruf der Wahrheit etwas Sinnvolles, was in der Endszene eine Weiterführung und Bestätigung findet: "Wir stehen erst am Beginn."

Die Publikumshaltung war positiv, aber sie entsprach--wie vorher und nachher in manch anderen Stücken auch--nicht Brechts Absicht, woran er wohl selber auch durch Widersprüchlichkeiten oder ständige Revidierungen, die nicht stets nachvollzogen wurden, seine Mitschuld hat. Andererseits bedeuteten die Umarbeitungen bei Brecht die ständige Kontrolle seiner Arbeiten. "Von fast allen Stücken gibt es zahlreiche Fassungen, die wichtige Arbeitsphasen widerspiegeln" (Hecht, *Brechts Weg zum epischen Theater* 31).

D. 1960. *Ampo joyaku kaitei soshi kokumin kaigi*

[Volksrat gegen die Revision des Sicherheitsvertrages

Zur Aktualität von Brecht-Stücken

Der vorige Abschnitt (C) befaßte sich mit der ungewöhnlichen Reaktion von 1958 des an Brecht interessierten Publikums auf das Leben des Galilei. Die japanische Reaktion auf die Galilei-Problematik entsprach zum Teil der Tatsache, daß viele regierungskritische Japaner zur Kriegszeit--wie es deutschen Verhältnissen entsprach--nicht in die Emigration als einzige Überlebenschance getrieben wurden. Die staatlichen Repressionen waren nachweislich brutal und der soziale Druck zur Anpassung außerordentlich stark, aber die öffentliche Deklaration eines Gesinnungswandels und die Unterlassung kommunistischer Aktivitäten konnten einem Kommunisten das Leben retten.

Der Widerstand gegen die Regierung war in Japan anders beschaffen als in Deutschland. Das von Brecht beabsichtigte Aufdecken der Galilei-Persönlichkeit als die eines Verbrechers gegenüber der Gesellschaft wirkte in Japan entsprechend schwächer als in Deutschland. Auf Brechts Titelfrage "Preis oder Verdammung des Galilei?" könnte von der japanischen Szene jener Jahre gesagt werden, daß der "Preis" deutlicher gehört zu werden schien als die "Verdammung" des Galilei. Auf jeden Fall sorgte Galilei dafür, daß sowohl unter den rechten als auch unter den linken Konservativen Unbehagen entstand: Galileis widersprüchliche Wissenschaftler-Persönlichkeit wurde unter Theaterleuten in Japan Ausgangspunkt von Diskussionen, die nun Begriffe aus dem Brechtschen Theater stärker einbezogen als zuvor: "Aber durch solche Debatten sind Begriffe wie 'episches Theater', 'Verfremdungseffekt' in unserer Theaterwelt sehr bekannt geworden, obwohl man den Unterschied zwischen dem episch gebauten Drama und den chronologischen Bilderbögen nicht genug

erkannte und den Verfremdungseffekt vorwiegend formal auffaßte" (Iwabuchi, *Theaterpraxis* 256).

An der Wirkung der Galilei-Aufführung läßt sich auch der starke Gesellschaftsbezug derselben nachvollziehen. Handelte es sich hier um den Rückbezug auf die erlebte Vergangenheit im Publikum (der älteren Generation, die den Krieg miterlebt hatte), so war der Aspekt des Gesellschaftsbezugs des zwei Jahre später von Senda übersetzten und inszenierten Brecht-Stückes Die Mutter (einer Dramatisierung des Romans von Maxim Gorki) im direkten Umfeld, im Zeitgeschehen, zu suchen: 1960 war für Japan ein politisch besonders wichtiges und aufwühlendes Jahr, in dem es anlässlich der Verlängerung des Sicherheitspaktes mit den USA zu massiven Protestaktionen kam, die zwar landesweit ausgeführt wurden, sich aber hauptsächlich auf die Hauptstadt Tôkyô konzentrierten und das Alltagsleben merklich unterbrachen. Die auffallende Popularität bestimmter Brecht-Stücke<sup>10</sup> zu dieser Zeit, die durch politische Unruhen gekennzeichnet war, war kein Zufall. Es bestand ein Zusammenhang zwischen dem erhöhten Publikumsinteresse an Brecht-Stücken und dem ungewöhnlichen politischen Klima der sechziger Jahre. Daher sei hier zunächst die politische Situation und die darauf ausgerichtete außerordentliche Reaktion der Bevölkerung skizziert: die große Kontroverse, die Verlängerung des Sicherheitsvertrages mit den USA (Stimme der Regierung) oder die Ablehnung der Verlängerung desselben (Mehrzahl der Bevölkerung) stellte ein Problem dar, das zurückliegend, ungelöst und angestaut war. Nun, zum Zeitpunkt der Vertragsverlängerung, die auf alle zehn Jahre festgelegt war, wurde es neu und mit aller Heftigkeit aufgeworfen. Aus Furcht vor einer unerwünschten Einbeziehung Japans in die antichinesischen und antisowjetischen Strategien Amerikas und aus Furcht vor der Rückkehr einer autoritär-militaristischen Regierung, wie sie noch vielen Japanern aus der Vorkriegszeit in schrecklicher

Erinnerung war, entstand eine Widerstandsbewegung, ein Bündnis, das als etwas Einmaliges im japanischen politischen Leben dasteht: Bürgertruppen, der Studentenbund *Zengakuren*, linke Gewerkschaften sowie die sozialistische und kommunistische Opposition und andere Gegner, die sich in keine dieser Organisationen einordnen ließen, bildeten den "Volksrat gegen die Revision des Sicherheitsvertrages."

Nach Analyse des Historikers Hans Jürgen Mayer handelte es sich hier um "einen einsamen Höhepunkt koordinierter außerparlamentarischer Aktion seit 1945."<sup>11</sup> Trotzdem wurde die Unterzeichnung des Vertrags mit Parlamentsmehrheit gegen den stark ausschreitenden Straßenprotest von Hunderttausenden von Demonstranten durchgesetzt.

Auf dem Hintergrund dieses Unruheherdes, der erstmals auch von einer solidarischen Bürgerbewegung geschürt wurde, führte Senda das Brecht-Stück Die Mutter auf. Es wurde mit großer Aufmerksamkeit vom Theaterpublikum aufgenommen. Warum die Wahl dieses Revolutionsstücks so großen Widerhall fand, ist aus dem vorliegenden Material nicht im einzelnen zu belegen. Aber wenn Iwabuchi feststellte: "There was much to be learnt from it about practical political movements" (Iwabuchi, *Reception* 115), dann weist diese Aussage bereits eine starke Aufnahmebereitschaft für andere als bisher durchgespielte Denkart auf, besonders auch im Bezug auf oppositionelle Verhaltensweisen und Strategien, will sagen in der Konfrontation mit einem westlichen Denkmuster, die auf der Bühne ihren Ausdruck fanden.

War im vorigen Abschnitt (C) von den durchgreifenden staatlichen Maßnahmen zur frühzeitigen Integration und dem sozialen Druck zur Anpassung die Rede, so könnte es sich hier durchaus um die "theatralische" Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten von Entwicklungen und Abläufen von (revolutionären) Gegenbewegungen handeln, wie sie am Beispiel der Mutter

gezeigt werden. Ich möchte hier eine weitere Möglichkeit zur positiven Aufnahme dieses Stücks vorstellen, die über Brechts Absicht, die Zuschauer "gewisse Formen des politischen Kampfes zu lehren,"<sup>12</sup> hinausgeht: in dem sozialpolitischen Klima des Kampfes, des Nicht-Einverständnisses der Mehrzahl der Bürgergruppen jener Zeit, könnte die Darstellung des Themas gerade durch eine Mutter auf Interesse gestoßen sein. Diese macht im Grunde aus Liebe zu ihrem Sohn, folglich aus ganz persönlichen Motiven eine Entwicklung von einer einfachen (russischen) Arbeiterfrau zu einer Revolutionärin durch und thematisiert zugleich auch den Aspekt der Entwicklung in den Kriegsjahren der japanischen Frau von ihrem Abhängigkeitsstatus zu einer selbständig werdenden und Handelnden, ohne allerdings den strategischen Weg bis zur höchsten Stufe dieser Entwicklung--der Revolution--zu verfolgen.

Handelte es sich in Tōkyō bei der Aufführung Die Mutter um ein Lehren und Lernen in Brechts Absicht, so ist zu beachten, daß diese direkte Art des Lernens am Beispiel des "richtigen Verhaltens" der Mutter dem japanischen Lernverhalten sicher viel näher ist als beispielsweise das Lernen durch die Vorführung "falschen" Verhaltens, durch welches das "richtige" Verhalten gelehrt werden soll, wie es z.B. am "falschen" Verhalten des Jungen Genossen in der Maßnahme demonstriert wird. Dieses Stück, Die Maßnahme, das Brecht etwa ein Jahr vor der Mutter beendet hatte, fand (wie in Kapitel III.B.3. besprochen) im politischen Tumult Anfang 1960 in Theaterkreisen des *Shingeki* große Aufnahme.

Die Voraussetzung für das große Interesse an weiteren Brecht-Stücken wie Die Tage der Commune lieferte eine Art Volksfront, die sich in nicht zu unterschätzender Stärke durch die Solidarisierung verschiedener Aktivisten gegen die Verlängerung des Sicherheitsvertrages wandte. Das Revolutionsstück Die Gewehre der Frau Carrar, das bereits 1958 vom *Sankikai* erfolgreich

aufgeführt worden war, rief jetzt 1960 und in den folgenden Jahren durch die Aktualität zum Zeigeschehen großes Interesse beim Theaterpublikum hervor: anfangs in der weit verbreiteten Proteststimmung gegen die Verlängerung des Japan-USA-Versicherungsvertrages und einige wenige Jahre später in der landesweiten Ablehnung des Vietnamkriegs.

#### E. Vietnam-Krieg. Politische Unruhen und Brecht-Stücke

Im Grunde wurde Brecht erst langsam in Japan bekannt, und er war umstritten. Iwabuchi ist der Meinung: "Wenn eine Theaterkapazität wie Senda Brecht nicht verteidigt und gefördert hätte, hätte sich Brecht in Japan nicht so früh durchsetzen können." Es sei Sendas Verdienst gewesen, sich "vorsichtig an die Arbeit" gemacht zu haben.<sup>13</sup>

Brecht hatte auch Gegner. Nach Yagi Hiroshi zu urteilen, kam es sogar zu einem sogenannten "Brecht-Krieg", "weil man hierzulande vor und nach dem Zweiten Weltkrieg Brecht in den Konfliktherd der Politik einbezog."<sup>14</sup> Die Rezeption von Brecht war also eng mit den politischen Auseinandersetzungen sowohl in der Zeit des in Japan aufkommenden Militarismus als auch in der Nachkriegszeit des Kalten Krieges verbunden. Auf der einen Seite galt Brecht als kommunistischer Agitations-Stückeschreiber, und auf der anderen Seite stand Brecht im Kritikfeuer der politischen Linken, die ihn des Formalismus verdächtigten. Als dann im Jahre 1956 Brechts Tod bekannt wurde, kam eine weitere Bewegung in die Brecht-Rezeption in Japan:

So haben 1956, als Brecht starb, viele Germanisten angefangen, über Brecht zu schreiben. *Shin-Nihon-bungaku* hat aus Anlaß seines Todes vieles über Brecht veröffentlicht. Nach 1960 sind viele Studien über Brecht erschienen, jedes Jahr ein Dutzend. Man

hat seine Stücke und Schriften übersetzt. Seine Dramen und Theorien werden in der Praxis verwendet und geprüft. Brecht ist sicher in Japan eben der Schriftsteller geworden, von dem in den vergangenen 30 Jahren am meisten zu hören war. M. Frisch, P. Weiss, R. Hochhut werden zwar aufgeführt, aber Brecht unvergleichlich häufiger. Wenn man Brecht in Japan kennenlernen will, muß man Senda und Haiyuza heranziehen" (Yagi, *Brecht in Japan* 114).

Aus der 1976 erschienenen Schrift von Senda Koreya Theater des zwanzigsten Jahrhunderts--Brecht und ich ist heute einigermaßen zu erkennen, welche Brecht-Stücke unter welchen Voraussetzungen bzw. Schwierigkeiten von ihm inszeniert wurden. Dabei soll im vorliegenden Zusammenhang gerade das politisch ungewöhnlich unruhige Jahrzehnt, das dem Ende der fünfziger Jahre folgte, zusammenfassend fokussiert werden. Inszeniert wurden Furcht und Elend des Dritten Reiches, Mutter Courage und ihre Kinder, Der Hofmeister (1957). Es folgten Leben des Galilei (1958), Die Ausnahme und die Regel (1959), Die Mutter (1960), Die Gesichte der Simone Machard (in der Inszenierung von Iwabuchi, 1961), Die Horatier und die Kuratier (1962), eine Neuinszenierung der Dreigroschenoper (1962), eine Neuinszenierung von Mutter Courage und ihre Kinder (1966), eine Neuinszenierung von Furcht und Elend des Dritten Reiches (1967) u.a.. Hinzu kamen weitere Inszenierungen und Übersetzungen von Iwabuchi wie Die Tage der Commune (1962), übrigens sieben Jahre vor der Aufführung in der Bundesrepublik, der weitere Inszenierungen (1965, 1971, 1978 in Tôkyô und 1976 und 1980 in Osaka) folgten. Da dieses Stück ebenfalls vor dem Hintergrund der Volksfront, die sich in der AMPO-Bewegung durch Solidarisierung verschiedener Aktivisten gebildet hatte, gespielt wurde, wurde schon die Erstaufführung mit Begeisterung beim Publikum aufgenommen<sup>15</sup>, was Iwabuchi auf den folgenden Sachverhalt zurückführte: "It was considered to be of highest political relevance. During this period of struggle against the Security

Pact Brecht's plays appeared topical every minute of the day" (Iwabuchi, *Reception* 115). Im gleichen Kontext steht auch das Stück Die Gewehre der Frau Carrar. Dieses Stück sollte mit zwölf Inszenierungen zum meist gespielten Brecht-Stück der sechziger Jahre werden.

Yagi Hiroshi schätzte sowohl Iwabuchis Übersetzungsarbeit als auch seine Initiative, Brecht-Stücke zu inszenieren: "Iwabuchi hat oft unbekannte oder schwer aufführbare Stücke wie Turandot, Happy End, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny und Im Dickicht der Städte auf die Bühne gebracht" (Yagi, *Brecht in Japan* 115). Mitte der sechziger Jahre wurden relativ viele Brecht-Stücke aufgeführt, z.B. Mann ist Mann, Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Schweyk im Zweiten Weltkrieg u.a. Hervorgehoben wird in der Theatergeschichte, wie schon erwähnt, Mutter Courage und ihre Kinder (1966), als besonderes Ereignis auf der japanischen Bühne, also zur Zeit des Vietnam-Krieges. Gerade als Zeichen des Protestes gegen den Vietnam-Krieg fehlte es nicht an Versuchen, Brecht-Stücke einzusetzen, einschließlich Iwabuchis Inszenierung von Pauken und Trompeten als Anti-Kriegsstück.

Hier folgen einige Einzelheiten zu der Mutter Courage-Aufführung von 1966: Die Probezeit betrug etwa vier Monate. Diese für Japan auffällige Probelänge erklärt sich zum einen durch Sendas Sorgfalt und seine Absicht, diesmal einen "werkgetreuen Brecht" auf die Bühne zu bringen und zum anderen an dem die Probenarbeit begleitenden Studium des Stücks und des Brecht-Theaters in einem eigens für die Schauspieler eingerichteten Seminar des Germanisten und Regisseurs Iwabuchi Tatsuji mit dem Studienziel einer modellgetreuen Aufführung der Mutter Courage und der damit einhergehenden Erarbeitung eines *Haiyûza* -Modellbuchs, nach Brechts "Couragemodell 1949." Dabei wurden weitere als wesentlich erscheinende Anweisungen wie z.B. "ein Brief an den Eilif-Darsteller" im Mai 1954 und Anmerkungen von Paul Dessau

zum "richtigen Verständnis von Musik" und nicht zuletzt Anmerkungen nicht-japanischer Regisseure herbeigezogen, die auf Erfahrung mit diesem Brecht-Stück zurückblicken konnten. Es war ein fundiertes Bestreben, die Schauspieler den V-Effekt erfahren zu lassen und sie "Brecht-reif" zu machen, wie es Senda selbst formulierte (Interview). Iwabuchi fällt dabei außerdem der Verdienst zu, die ins Japanische übersetzten Songs mit der Originalmusik von Dessau zu verarbeiten, was sich als außerordentlich schwierig erwies. "Ich habe mich bemüht, die übersetzten Lieder ... in die Noten von Dessau hineinzuzwängen. Die Arbeit war für mich fast wie ein Prokrustesbett" (Iwabuchi, *Theaterpraxis* 257).

Dafür, daß die nach dem "Couragemodell 1949" angestrebte Modelltreue 1966 weitgehend gelang, möchte auch die umfassende Fotosammlung mit über 3000 Fotos ein Zeugnis ablegen, die Senda von dieser Aufführung anfertigte.<sup>16</sup> Sie zeigt wesentliche visuelle Übereinstimmungen mit der Aufführung des Berliner Ensembles. Der Vergleich bezieht sich auf die Fotosammlung Mutter Courage und ihre Kinder. Aufführung (Szenenfotos der Aufführung des Deutschen Theaters, des Berliner Ensembles und der Münchner Kammerspiele von Ruth Berlau, Hainer Hill und Ruth Wilhelmini).<sup>17</sup>

Trotz Sendas Beteuerung, er habe sich größtenteils strikt an das Modellbuch gehalten,<sup>18</sup> und trotz Iwabuchis Brecht-Seminar für die Schauspieler, stellte Iwabuchi klagend fest, daß zwar mindestens die teilnehmenden Schauspieler den Sinn des Verfremdungseffektes *in praxi* verstanden hätten, die meisten Zuschauer aber noch nicht. "Die meisten Zuschauer konnten nicht umhin, mit der Mutter Courage zu sympathisieren, ohne sie zugleich zu kritisieren" (Iwabuchi, *Theaterpraxis* 258). Das erstaunt eigentlich nicht zu sehr, wenn man bedenkt, daß sowohl der Theater-Regisseur Senda als auch der Germanist und Regisseur Iwabuchi sich jahrelang mit einem Brecht-Studium, die

Schauspieler sich zumindest mit einem viermonatigen Brecht-Seminar über das Stück hinaus mit Brechts Gedanken zum Theater beschäftigt hatten. Dem Publikum hingegen, das--wie Senda geklagt hatte--"im Theater nur weinen oder lachen, vom Theater gerührt sein wollte" (Interview), war Brecht zwar keineswegs mehr unbekannt, aber die richtige Einstellung zu Brechts Theater fehlte dennoch. Daß das Publikum "Mitleid" mit Courage empfand, mit dieser im Krieg von Schicksalsschlägen heimgesuchten Mutter, (welche hintereinander den tapferen Sohn Eilif, den ehrlichen Schweizerkas und ihre stumme Tochter Katrin verliert) ohne zugleich an Mutter Courages Auffassung vom Krieg und an ihrer Unbelehrbarkeit Kritik zu üben, das ist zudem keine typisch japanische Publikums-Unzulänglichkeit, eher eine (typisch japanische) emotionell gesteuerte Antikriegs-Haltung. Es sei hierbei auch an die Reaktion des Zürcher Publikums bei der Uraufführung erinnert.<sup>19</sup> So erreichte das Anti-Kriegsstück Mutter Courage und ihre Kinder eine Aktualität, die der realen Unruheszene (hier: der starken Anti-Kriegs-Sentimente gegen den amerikanischen Krieg in Vietnam) zur Vorbedingung bedurfte.

Die Premiere fand am 27. 10. 1966 in der Stadthalle von Tôkyô-Shibuya statt (im selben Jahr also, in dem Mutter Courage auch in New York, mit Anne Bancroft in der Titelrolle, gespielt wurde). Der Saal der Stadthalle Tôkyô faßte bis zu 2000 Zuschauer, in der Kritik wurde diese Übergröße beanstandet, da der Abstand zwischen Schauspielern und Zuschauern zu groß sei und eine theatralische Kommunikation verhindere. Von ausschlaggebendem Vorteil war jedoch die Drehbühne, die dieses Theater--im Gegensatz zum *Haiyûza*--besaß und die für die modellgetreue Mutter Courage-Aufführung nötig war. Im November und Dezember desselben Jahres ging das Ensemble mit Mutter Courage auf Tournee (Osaka sowie Kyoto und Umgebung), dann nochmals zwischen Mai und Juli 1967 (diesmal in die Provinzen Hokuriku, Tôkai und

Tôhoku). Im Juli 1967 gelang es Senda, mit seinem Ensemble im Nationaltheater in Tôkyô aufzutreten. "Nun hatte das *Haiyûza* -Ensemble mit der Brecht-Rezeption Ernst gemacht. Seither wurde Brecht bei uns fast jedes Jahr gespielt" (Senda, Schriften 342).

Hier kurz zwei Kritiken: Der japanische Theaterkritiker Ryu Kaiichi bestätigte die "Modelltreue" der Februar-Aufführung 1967, übte zugleich Kritik, daß gerade diese Treue zum Regiebuch in der japanischen Übersetzung auch eine negative Seite habe, "wie zum Beispiel das Kontrollieren überflüssiger Bewegungen und Gesten." Die japanische Übersetzung führe auch zu einer Verlängerung der Gesamtspielzeit um 20%, was streckenweise Langeweile hervorrufe (Beispiel: die lange Rede der Mutter Courage in der 1. Szene), außerdem dazu, daß "Bewegungen und Gesten nicht mit dem Regiebuch übereinstimmen könnten." Zwar fällt das Wort "V-Effekt" in dieser Kritik nicht, statt dessen gibt es eine Umschreibung für sein Fehlen durch die Beobachtung, daß das *Haiyûza* -Ensemble den Tod der drei Kinder "wie die Tragödie von Niobe" gespielt und die Mutter Courage ihre Traurigkeit "angehäuft" habe.<sup>20</sup>

Die Juli-Aufführung (1967), gespielt in der Kleinen Halle des Nationaltheaters, mit Kishi Teruko als Courage wurde von der Kritik in der englischsprachigen Zeitung Japan Times (21. Juli 1967) als "Brecht's Mother Courage by Haiyûza Faithful Production of Effective Play" weitgehend gelobt. Der Kritiker Ronald Richie hebt darin zum Punkte Musik hervor, daß trotz der Straffung des Gesamttextes kein Song fehle und Paul Dessaus Musik in der Bearbeitung von Hayashi Hikaru übernommen worden sei: "A splendid score it is."

Sendas Aufführung der Mutter Courage und ihre Kinder in der Zusammenarbeit mit Iwabuchi stellt einen Meilenstein in der Brecht-Rezeption der sechziger Jahre dar. Die Aufführungen wurden von einer relativ großen

Besucherzahl gesehen: im Januar 1967 waren es bereits 48 000 in 41 Vorstellungen einschließlich der Tourneen. Brecht wurde in Theorie und Praxis mit seinem V-Effekt vorgestellt, was letztlich auf eine Haltung (um Helmut Karasek in seiner komprimiert einprägenden Form zu zitieren) hinzielt, "das Gewohnte als das Ungewöhnliche, das Übliche als das Befremdende, das Selbstverständliche als das lange nicht Geänderte und daher Änderungsbedürftige zu sehen."<sup>21</sup> Das war eine Haltung und Arbeitsweise, die dem japanischen Theater im Grunde fremd war. Was das Inhaltliche der Brecht-Stücke betrifft, so wurden sie als politisch relevant verstanden und gerade dadurch in den politischen Unruhen der sechziger Jahre gebraucht und gerühmt. Auch das Programmheft zu Mutter Courage und ihre Kinder mit dem Artikel über den Vietnam-Krieg bestätigt den Zusammenhang zwischen Zeitgeist und Stück: es ist eine Anti-Kriegszeit; es ist ein Anti-Kriegsstück. Auch in Japan war Brechts Kommentar, den er am 25. Oktober 1948 geschrieben hatte, längst zugänglich:

Ich war erfreut, schon einen Tag nach meiner Rückkehr in Berlin, der Stadt, von der einer der furchtbarsten Kriege ausgegangen ist, einer Kundgebung der Interlektuellen für den Frieden beiwohnen zu können. Der Anblick der ungeheuerlichen Verwüstung erfüllt mich nur mit einem Wunsch: auf meine Weise beizutragen, daß die Welt endlich Frieden bekommt. Sie wird unbewohnbar ohne Frieden.<sup>22</sup>

Hier sei der Vergleich eingeschoben: auch Tôkyô bot am Ende des Zweiten Weltkriegs den Anblick der ungeheuerlichen Verwüstung. Aber in den sechziger Jahren wuchs eine neue Generation heran. Und in den siebziger und achtziger Jahren veränderte sich die politische und wirtschaftliche Lage in Japan. Mit ihr ging ein Tendenzwandel der Theaterszene einher, der sich stark auf die Brecht-Rezeption auswirkte und zu einem Rückgang derselben führte.

F. Rückgang der Brecht-Aufführungen in den siebziger und achtziger Jahren. *Angura*: Untergrundtheater als Gegenkultur

Parallel zu den 1968er Studentenrevolten in Europa hatte es in Japan nach dem "klassischen" gemeinsamen Widerstand von Bürger- und Studentengruppen von 1960 eine zweite starke politische Unruhwelle gegeben. Die japanische studentische außerparlamentarische Opposition kulminierte, als *Zengakuren* [gesamtjapanischer studentischer Dachverband] mehrheitlich von KP-Treuen kontrolliert wurde. Schon vor 1968 hatte der *Zengakuren* im Bündnis mit der Kommunistischen Partei Japans Widerstand gegen Kernwaffentests im Pazifik und gegen den Bau des internationalen Flughafens im Naturschutzgebiet Narita geleistet. Bereits 1967 war eine spontane Rebellion an den Eliteuniversitäten in Tôkyô ausgebrochen, die sich gegen die starre Hierarchie richtete. Zu den Protesten gegen innenpolitische Angelegenheiten kamen die Proteste gegen den Vietnam-Krieg und vor allem gegen die 1970 fällige Verlängerung des Sicherheitsvertrages mit den USA. Jetzt aber war die Kampfführung eine andere als 1960, da eine Zersplitterung unter den Kommunisten vorausgegangen war. Die große Solidarität gab es nicht mehr und somit auch keine vereinigte Front. Alle Proteste wurden von der überaus hart durchgreifenden Polizei niedergeschlagen. Die Folge war die Isolation der radikalen Gruppen einerseits und die Enttäuschung und allmähliche Entpolitisierung der breiten Masse andererseits. Der Großteil der Jugend verlor sein politisches Interesse, kleinere Gruppen wandten sich dem radikalen Anarchismus zu.

Diese allgemeine Tendenz spiegelte sich auch im Bereich des Theaters wieder. Die Entpolitisierung der Jugend ging mit einer Reemotionalisierung einher. Auf dem Gebiet der Literatur wurde von dem Phänomen einer erneuten

Verinnerlichung gesprochen. "In einem solchen Klima verlor Brecht für die jüngere Generation nach und nach seine Anziehungskraft" (Iwabuchi, *Theaterpraxis* 259).

Brecht-Stücke wurden jedoch nicht einfach gestrichen, ganz im Gegenteil: das *Haiyûza*-Theater brachte Brecht-Stücke "im großen Format," wie Iwabuchi sagte, auf die Bühne. Offensichtlich hatte Brecht sich durch die große Aufnahme der sechziger Jahre durchgesetzt und eingepreßt, so daß in den ersten Jahren der Entpolitisierung seine Stücke immer wieder, auch von kleineren Theater-Ensembles sowie Laien- und Arbeitertheatergruppen gespielt wurden.

Hier seien kurz die Gruppen aufgeführt, die sich besonders mit Brecht beschäftigt haben: zunächst die von den Absolventen von Sendas Schauspielschule gegründeten *Shinjinkai* und *Sankikai*, in der letzteren war Iwabuchi als Regisseur und Dramaturg bis 1968 tätig. Zwei Jahre zuvor war Senda zum Leiter der neugegründeten Schauspielakademie an der Tôhô-Gakuen Universität ernannt worden, wo er ein Brecht-Seminar einrichtete. Wie unaufhaltsam Senda sich mit der Studie von Brecht befaßte, zeigt dann seine Gründung bzw. Leitung von zwei "Brecht-Kollektiven" [*Burehito no kai* ], das eine bestand hauptsächlich, wie zu erwarten war, aus Absolventen der Schauspielakademie (1971), das andere setzte sich kaleidoskopisch aus etwa 150 Mitgliedern (Schauspielern der älteren Generation, Dramatikern, Germanisten und Dramaturgen aus verschiedenen Theatergruppen) zusammen. Iwabuchi befürwortete vor allem den "Laborcharakter" dieser Kollektiv-Arbeiten. Als Ort für diese Forschungszwecke hatte Senda ein Studio im Keller seines Privathauses eingerichtet. Iwabuchi, der mit seiner "Theatergruppe BB" eine Art Schwestergruppe des Brecht-Kollektivs gegründet hatte, aber große Defizite--da das Theater in Japan nicht subventioniert wird--aus eigener Tasche decken mußte und sich diesem Druck nicht länger aussetzen konnte, begann nach 1977

als Mitarbeiter von Senda im *Burehito no kai* mitzuwirken, das wegen seines geschlossenen Charakters kein großes Aufsehen in der Presse erregt hat, aber doch für das moderne japanische Theater von Bedeutung war.<sup>23</sup> Die Aufführungsliste zeugt in ununterbrochener Folge von der Arbeit des *Burehito no kai* bis 1990. Auch aus diesem Grunde ist der Name Brecht in Japan nicht mehr von Senda zu trennen. So ist er--wohl auch im sozialistischen Deutschland--als der Hauptvertreter des Brechtschen Theaters in Japan verstanden worden, was durch die Einladung nach Ost-Berlin zum Brecht-Dialog 1968 verdeutlicht wird.

Rückblickend läßt sich also Folgendes feststellen: Hatte das Ende der fünfziger Jahre den großen Durchbruch der Brecht-Rezeption bedeutet, die in den sechziger Jahren ihren Höhepunkt fand, so waren die siebziger Jahre durch Beibehaltung oder "Brecht-Pflege", wie sowohl Senda als auch Iwabuchi sagten, gekennzeichnet.

Jedoch Ende der siebziger Jahre verbreitete sich auch in Japan eine Brecht-Müdigkeit, von der zum ersten Mal beim Brecht-Dialog 1978 in Berlin gesprochen wurde. Nach Meinung Iwabuchis ist in Japan die Ursache nicht in der Erschöpfung von Brechts Methode zu suchen, sondern eher in der Publikums-Haltung, womit besonders auch die jüngere Generation gemeint war, die sich durch ein wachsendes Desinteresse an gesellschaftlichen Problemen von den Jugendlichen der sechziger Jahre unterschied und unterscheidet. "Ihre neue biederliche Lebensweise fordert vom Theater kein politisches Engagement mehr" (Iwabuchi, *Theaterpraxis* 260). Theater bedeutete "bloße Unterhaltung" oder die "Flucht in eine exotische Welt" bis zum "Eskapismus". Als strenger Brecht-Vertreter in Japan stellte Iwabuchi mit großem Bedauern fest: "Einige Underground-Theater, die früher zumindest eine kritische Haltung zur etablierten Gesellschaft hatten, dienen nur noch der Flucht in eine kuriose Welt. Der Eskapismus, der andererseits die Erhaltung des jetzigen Zustands mit sich

bringt, erschwert momentan die Aufnahme von Brecht" (Iwabuchi, *Theaterpraxis* 260).

Nun sind aber diese zahllosen kleineren und größeren "Underground-Theater" (die japanische Bezeichnung lautet *Angura*, was wiederum eine Abkürzung der japanischen phonetischen Umschreibung für "Underground Theater" ist), die unter der gleichlautenden Bezeichnung [*Angura*] für eine ganze Theaterichtung laufen, keineswegs eine der vielen vorübergehenden Modeerscheinungen in Japan, sondern ein inzwischen dominierendes Theater-Genre (falls diese Bezeichnung den weiten Begriff deckt). Das vielfältige Wesen des *Angura*-Theaters ist ohne das Wissen um seine Entstehungsgeschichte nur schwer verständlich: *Angura* ist

ein Produkt des AMPOTÔSÔ 1960, der heftigsten politischen Auseinandersetzung der Nachkriegszeit, die die Erneuerung des Japanisch-Amerikanischen Sicherheitsvertrags auslöste. Das *Shingeki*, damals durch vierzig Truppen vertreten, den linken Parteien nahestehend, engagierte sich mit Proklamationen und bei Demonstrationen, verstand es aber nicht, in den Jahren darauf die Rolle des Bildungstheaters abzulegen.<sup>24</sup>

Die Initiatoren des *Angura*, die, kaum zwanzigjährig damals in der AMPO-Bewegung mitgekämpft hatten und heute etablierte Theaterleute sind, hatten nach der Niederlage der politischen Protestaktionen und mit ersten Theatererfahrungen in dem kurzlebigen linksorientierten *Seinen geijutsu gekijô* [Jugendkunst Theater], das ideologisch dem ultralinken Studentenbund *Zengakuren* nahestand, eigene kleine Theatergruppen in der Absicht gegründet, eine Gegenkultur zu bilden. *Angura* ist somit als Gegentheater zum *Shingeki* entstanden. Auch Takahashi Yasunari betont den starken Kampfcharakter des *Angura* in seinen Anfangsstadien: "The traumatic experience irrevocably cured

them of the Old Left dream and at the same time brought them into violent confrontation with *Shingeki* (lit., new theater), the dominant force in modern Japanese theater... The defeat suffered in 1960 in a sense sparked the search by young Japanese theater figures for an alternative theater with a radically different ideology (or, more properly, without any ideology) and entirely new methods."<sup>25</sup>

Die Theaterszene dieser Jahre war sehr komplex: gleichzeitig mit der Entstehung jener radikalen Theatergruppen, die in Cafes, kleinen verfügbaren Räumen etc. probten und aufführten, bildeten sich auch weniger politisch engagierte Gruppen, die nach neuen, radikal anderen theatralischen Ausdrucksmöglichkeiten suchten, wie sie ebenfalls von Takahashi Yasunari in ihrer Extremhaltung beschrieben werden: "The pervasive urge to talk of eschatology and utopia, of vision and transcendence, of madness and carnivale, nowhere bore more stimulating and substantial fruit than in the new theatrical movement of the young" (Takahashi 4). Nach Manfred Hubricht richtete sich ihre Kritik, so sie sich auf die direkte Bühnenarbeit bezog, im einzelnen auch gegen die Teilung des Theaterraums in Bühne und Zuschauerraum, gegen die Dramaturgie der Einheit von Ort, Zeit und Handlung, "gegen die Identifikationsmanie der Schauspieler, gegen die Hierarchie in der Arbeitsteilung" (Hubricht 1686).

So entstanden besonders in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre in schneller Folge viele kleine Theater, die durch Schnellebigkeit geprägt waren: "Die meisten Truppen halten den Produktionszwang nicht durch. Sie gehen ein, weil das experimentelle Pulver verschossen ist" (Hubricht 1686).

Bei der Herausgabe der englischen Übersetzung im Jahre 1992 von Theaterstücken der bekanntesten Vertreter der *Angura*-Theaterrichtung--von den Herausgebern Robert T. Rolf und John K. Gillespie als "Alternative Japanese

Drama" bezeichnet--charakterisierte der Theaterwissenschaftler James R. Brandon diese Stücke als kaleidoskopisch und surreal, oft von heftigster Emotionalität geprägt: "This collection of plays at last opens the door wide on the raging ferment, largely unnoted outside Japan, that characterizes the past three decades of that country's postmodern drama. Kaleidoscopic and surreal in form, and often gut-wrenchingly emotional, the ten plays translated here wrestle with what it means to 'be Japanese' in the postwar world of failed, but unabundable, tradition."<sup>26</sup>

Die Hintergründe, die zur Bildung des Anti-*Shingeki* oder postmodernen Theaters führten, erklärt der Theaterwissenschaftler J. Thomas Rimer durch den Versuch des Ausbruchs aus dem Rahmen des importierten westlichen Realismus in seinem hohen Stellenwert für das moderne japanische Theater bis 1960 und somit durch den Versuch japanischer Dramatiker wie Betsuyama Minoru, Terayama Shuji und Kara Juro und Theater-Regisseure wie Suzuki Tadashi, Inspiration für eigene Werke durch die Wiederentdeckung tiefschichtiger Elemente im traditionellen japanischen, dem Theater der Eigenkultur, zu finden.<sup>27</sup>

Es deutet sich hier bereits an, daß der Rückbezug auf das japanische Theater, unter gleichzeitiger Betonung des Emotionalen, eine Veränderung in der bisherigen positiven Brecht-Rezeption mit sich brachte. Als Vertreter des *Shingeki* und Text-Dramas lehnt Iwabuchi diese Richtung ab:

Im Unterschied zum *Shingeki* gilt das *Angura*-Theater als sehr japanisch. Merkmale, die man hierzu rechnet: Emotionalität, Irrationalität, Intuitives, Phantastisches, autistische Verschlossenheit, Visionäres usw. Es paßt im Westen vielleicht wegen dieser Merkmale zu dem, was man von japanischer Kunst erwartet. Mich stört aber etwas seine Vernachlässigung der

Textartikulation und der Fabel des Stückes (Iwabuchi, *Modernes Theater in Japan* 36).

Kann Brecht in diesem alternativen Theater adäquate Aufnahme finden? Es zeigt sich, daß Brecht auch in dieser Theaterrichtung von Interesse war, wobei vor allem der Dramatiker und Regisseur Satô Makoto zu nennen ist, der sich mit seiner Theatertruppe *Kokushoku tento roku-hachi nana-ichi* [Schwarzes-Zelt-Theater 68 / 71, auch unter der englischen Bezeichnung Black Tent Theater 68 / 71 und dessen Abkürzung BTT 68 / 71 bekannt] bekannt geworden ist. Als einer der wichtigsten Mitbegründer des *Angura*-Theaters hatte er als Gymnasiast noch die politischen Demonstrationen gegen die Verlängerung des Amerikanisch-Japanischen Sicherheitsvertrag miterlebt. Als Theaterraum für sein experimentelles Theater wählte er tatsächlich ein großes schwarzes Zelt. In der oben genannten Anthologie Alternative Japanese Drama (336) erscheint ein Photo seiner Inszenierung von Brechts Dreigroschenoper von 1990 mit der neutralen knappen Aussage: "Black Tent has specialized in Brecht's works." Aus dieser Aussage wird in keiner Weise ersichtlich, daß Satô Makoto und Iwabuchi Tatsuji Gegenspieler in der Interpretation und Darstellung von Bertolt Brecht sind.

Auffallenderweise schenkte der Theater- und Literaturwissenschaftler Yagi Hiroshi, als Brechtkenner aus dem westlichen Japan (Raum Osaka-Kobe) bekannt, in seiner Studie "Brecht an der Schwelle der 80er Jahre in Osaka-Kobe" dem *Angura*-Theater und seinen Nachfolgern keine namentliche Beachtung. Er zieht vielmehr die allgemeine Bilanz, daß Brecht in Japan nun bekannt sei: "Über Brecht wissen wir viel. Alles über ihn ist schon geschrieben, seine Werke sind fast alle übersetzt." Aber Yagi verweist gleichzeitig auf die noch immer bestehende "große Aufgabe," das epische Theater in Japan zu entwickeln und den Verfremdungseffekt "zur Bildung des kritischen Bewußtseins zu verstärken.

Denn der V-Effekt wird immer mehr absurd und irrationell verstellt, damit behauptet werden kann, die Welt sei unveränderbar, das Alte sei stärker."<sup>28</sup> Yagis Verfechten des "richtigen Gebrauchs des V-Effekts" beruht auf seiner negativen Feststellung, daß der V-Effekt, "der mit dem umgekehrten Zweck zum Konservatismus oder zur Reaktion benutzt werden kann, oft in den modernen Stücken gefunden wird."<sup>29</sup>

Auf diese noch ungelöste "große Aufgabe" im japanischen Brecht-Theater wird in der Schlußbetrachtung der vorliegenden Untersuchung noch einmal zurückzukommen sein. Aber spätestens jetzt wird deutlich, daß das Ringen um den V-Effekt zu außerordentlich verschiedenen Resultaten geführt hat. Was die Japaner der modernen und postmodernen Theaterichtung am V-Effekt jedoch gemeinsam interessiert, ist wohl die Tatsache, daß Brecht diesen V-Effekt im traditionellen chinesischen und japanischen Theater gefunden und für seine Werke verwertet hat. Andere japanische Theatermacher hindert diese Tatsache jedoch nicht, den V-Effekt im Theater als unnatürlich abzulehnen.

Die Ausgangsfrage nach dem Rückgang von Brechts großer Aktualität während der sechziger Jahre in den folgenden zwei Jahrzehnten läßt sich nur im Zusammenhang mit dem Zeitgeschehen beantworten. In den politischen Unruhen von 1960 wurden Brecht-Stücke im neuen Theater, das sich mit Zeitproblemen aktiv auseinandersetzte, geradezu gebraucht. Das Einmalige in der japanischen Nachkriegsgeschichte war hier, um es nochmals zu betonen, die gemeinsame Front der AMPO-Bewegung, die Solidarität verschiedenster Gruppen von 1960 und die nochmalige, wenn auch nicht mehr einheitliche politische Erhebung am Ende der sechziger Jahre. Entsprechend war dann die Enttäuschung der Niederlage stark genug, um das politische Interesse zum Erliegen zu bringen. Diese "schleichende Entpolitisierung der Gesellschaft" (H.J. Mayer, *Opposition* 115) führte auf dem Gebiet der Literatur in eine "Flucht in die

Innerlichkeit. Die Tendenz zur Verinnerlichung in der japanischen Literatur bedeutet nur den Weg zurück in die Sphäre des Privaten" (Iwabuchi, *Modernes Theater in Japan* 40).

Auch das Theater erfuhr eine grundlegende Veränderung auf der Suche nach einer anderen Alternative, nach der Rückkehr zum Eigenen, der Wiederentdeckung des "Japanischen." Wo das Theater "kein politisches Engagement" mehr bedeutete, da verlor der "politische Stückeschreiber" Brecht an Aktualität.

Anmerkungen zu Kapitel IV.

<sup>1</sup> Iwabuchi Tatsuji, "Brecht Reception in Japan. The Perspective of the Theatrical Practice," Brecht and East Asian Theatre Hrsg. Anthony Tatlow, and Tak-Wai Wong (Hong Kong: U of Hong Kong Press, 1982) 112. (Hiernach zitiert als "Iwabuchi, *Reception*").

<sup>2</sup> Iwabuchi Tatsuji, "Senda Koreya" Maske und Kothurn 27.1 (1981): 98.

<sup>3</sup> Senda Koreya, Schriften zum Theater [*Engeki Ronshû*] (Tôkyô: Miraisha, 1982-1985) 3: 408-419. Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von Buki Kim, redigiert und gekürzt von Marc Silbermann und Darco Suvin, The Brecht Yearbook 19 (Madison: The International Brecht Society, 1994) 327-331. (Hiernach zitiert als "Senda, *Schriften*").

<sup>4</sup> Senda Koreya, Schriften [*Engeki Ronshû*] (Tôkyô: Miraisha, 1982-1985) 3: 408-419.

<sup>5</sup> G. Sautermeister, "Zweifelskunst, abgebrochene Dialektik, blinde Stellen: Leben des Galilei 3. Fassung, 1955," Brechts Dramen. Neue Interpretationen Hrsg. Walter Hinderer (Stuttgart: Reclam, 1984), 125.

<sup>6</sup> Zur Verfügung stand also das Leben des Galilei in Versuche 19 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1955). Iwabuchi kommentierte weiter: "Obwohl schon die Sekundärliteratur über Brecht bis 1957 in der Bibliographie von Nubel in Sinn und Form, Sonderheft Brecht (1956) nach Hunderten zählte, konnte ich über Galilei nicht viel lesen. Brechts Anmerkungen zu Galilei erschienen erst 1957 in Stücke VIII (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1957), die erst später ins Japanische übersetzt wurden und offensichtlich für die Uraufführung in Japan zu spät kamen."

<sup>7</sup> Brecht selbst hatte ja seine Anmerkungen zu Leben des Galilei eingeleitet mit dem Hinweis auf das positive Gefühl, das sich beim Anbruch einer

neuen Zeit einstellt: "Es ist bekannt, wie vorteilhaft die Überzeugung, an der Schwelle einer neuen Zeit zu stehen, die Menschen beeinflussen kann." (GBA 24: 234).

<sup>8</sup> Vgl. zu *Tenkô-Bungaku* [Konversionsliteratur] auch Hilaria Gössmann, Schreiben als Befreiung (Wiesbaden: Harrassowitz, 1996) und Irmela Hijiya-Kirschner, Selbstentblößungsrituale (Wiesbaden: Franz Steiner, 1981) und Donald Keene, Dawn to the West. Japanese Literature in the Modern Era (New York: Henry Hold and Company, 1984).

<sup>9</sup> Matsunaga, Miho, Voraussetzungen eines Exils. Deutschland und Japan im Vergleich am Beispiel kommunistischer Schriftsteller. (Unveröffentlichtes Typoskript des Referats auf der IGV Tagung 1995 in Vancouver, Canada.)

<sup>10</sup> Außer dem Revolutionsstück Die Mutter auch Die Maßnahme, Tage der Commune, Die Gewehre der Frau Carrar-- und schließlich Mutter Courage und ihre Kinder (1966).

<sup>11</sup> Hans Jürgen Mayer, "Außerparlamentarische Opposition--weicher Stachel in harter Haut," Länderbericht Japan Hrsg. Hans Jürgen Mayer, und Manfred Pohl (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995) 115. (Hiernach zitiert als "H.J. Mayer, *Opposition*").

<sup>12</sup> Bertolt Brecht, "Das Stück Die Mutter," Materialien zu Bertolt Brechts "Die Mutter" Hrsg. Werner Hecht (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969) 11.

<sup>13</sup> Iwabuchi, *Theaterpraxis* 255. An dieser Stelle sei ein Wort der Erklärung für das häufige Zitieren von Senda und Iwabuchi eingefügt, das nicht auf Einseitigkeit der Verfasserin dieser Arbeit beruht, sondern sich aus der engen Verknüpfung von Brecht-Einführung und Rezeption in Japan mit eben dem Namen des Bahnbrechers für Brecht, Senda, und in seiner Zusammenarbeit und Nachfolge, Iwabuchi, folgerichtig und auf natürliche Weise ergibt. Iwabuchi bezieht sich auf Senda immer als seinen "Meister". Tatsächlich liegt eine

Generation zwischen Senda (1904 -1994) und Iwabuchi (geb.1928). Eine bedeutungsträchtige Schwierigkeit zwischen beiden war nach Meinung des Jüngeren das *Sempai-kohai* -System (eine stark autoritär ausgeprägte traditionelle Rangordnung zwischen dem Älteren (*Sempai*) und dem Jüngeren (*Kohai* ), welches dem jüngeren Iwabuchi nur unter Schwierigkeiten und mit viel Geschick die Möglichkeit der Äußerung seiner Kritik an seinem "Meister"--im wahren Sinne des Wortes--gab, die sich hauptsächlich auf Teile seiner Übersetzung und den Bereich der Songs und den Einsatz der Musik überhaupt bezog. Natürlich gab (gibt) es außer Senda und Iwabuchi zahlreiche Germanisten, Theaterwissenschaftler und auch Regisseure, die sich mit Brecht befassen oder unter seinem Einfluß stehen, aber Senda und Iwabuchi sind die "zwei herausragenden Autoritäten, die als Theaterregisseure die Richtung von Brecht-Treue verfolgten, wie Tanigawa Michiko, Germanistin und Theaterwissenschaftlerin an der Universität für Fremdsprachen und fremdsprachige Studien [*Gaigoda*] in Tôkyô, in einem Gespräch am 13. Juli 2000 in der Universität bestätigte.

<sup>14</sup> Yagi Hiroshi, "Brecht in Japan und Japan in Brecht," Doitsu Bungaku Ronkô [Schriften zur deutschen Literatur] 20 (1978): 109.

<sup>15</sup> Vgl. Iwabuchi Tatsuji und Wolfgang Siegert, "Die Frage der Commune in Japan. Ein Gespräch, " Brechts Tage der Commune, Hrsg. Wolfgang Siegert (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983) 240-248.

<sup>16</sup> Diese Fotosammlung befindet sich unverändert bis auf den heutigen Tag (auch nach Sendas Tod) in seinem Privatbesitz in seiner Wohnung in Roppongi, über dem *Haiyûza* -Studio, verwaltet von seiner Tochter Momoko.

<sup>17</sup> In der Mappe Brecht. Couragemodell 1949. (Diese beinhaltet insgesamt: 1. Mutter Courage und ihre Kinder. Aufführung, 2. Mutter Courage und ihre Kinder. Text und 3. Mutter Courage und ihre Kinder. Anmerkungen.)

<sup>18</sup> Senda hatte 1966 kurz nach Rückkehr von seiner Europa-Reise das Modellbuch und das bei Suhrkamp erschienene Material zur Courage mit Hilfe des Arbeitskreises für moderne deutsche Dramatik vollständig übersetzt, diese Übersetzung erschien 1967 in Einführung in das Brecht-Theater, herausg. von Senda Korea und Iwabuchi Tatsuji (Tôkyô: Hakusuisha-Verlag, 1967).

<sup>19</sup> Vgl. dazu, "19. 4. 1941: Uraufführung in Zürich," Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen. Eine Dokumentation von Monika Wyss (München: Kindler, 1977) 203: "Die Uraufführung der Mutter Courage wurde zu einem legendären Erfolg des Zürcher Schauspielhauses während des Zweiten Weltkriegs. Brecht allerdings...war betroffen, als er erfuhr, daß die Presse von einer 'Niobe Tragödie' und von der erschütternden Lebenskraft des 'Muttertiers' sprach."

<sup>20</sup> Ryu Kaichi, "Shingeki, Tokyo, Februar 1967," Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen. Eine Dokumentation von Monika Wyss (München: Kindler, 1977) 477-478.

<sup>21</sup> Helmut Karasek, Bertolt Brecht. Vom Bürgerschreck zum Klassiker. (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1995) 108. (Die Erstausgabe erschien unter dem Titel Bertolt Brecht. Der jüngste Fall eines Theaterklassikers (München: Kindler, 1978).

<sup>22</sup> Bertolt Brecht, "Die Welt braucht Frieden, " Materialien zu Brechts "Mutter Courage und ihre Kinder , " Hrsg. Werner Hecht (Frankfurt a.Main: Suhrkamp, 1964) 10.

<sup>23</sup> Iwabuchi Tatsuji, "Senda Koreya und sein Brecht-Kollektiv," Communications (International Brecht Society) 22.2 (1993): 57-58.

<sup>24</sup> Manfred Hubricht, "Untergrundtheater, " Japan-Handbuch 3. Auflage, Hrsg. Horst Hammitzsch (Stuttgart: Franz Steiner, 1990) 1685. (Hiernach zitiert als "Hubricht").

<sup>25</sup> Takahashi Yasunari, "Alternative Japanese Drama: A Brief Overview," Alternative Japanese Drama, eds. Robert T. Rolf, and John K. Gillespie (Honolulu: U of Hawaii Press, 1992) 2. (Hiernach zitiert als "Takahashi").

<sup>26</sup> James R. Brandon, Klappentext zu Alternative Japanese Drama.

<sup>27</sup> J. Thomas Rimer, "Foreword," Alternative Japanese Drama, XI.

<sup>28</sup> Yagi Hiroshi, "Brecht an der Schwelle der 80er Jahre in Osaka-Kobe," Journal of Osaka U of Foreign Studies 53 (1981): 37.

<sup>29</sup> Yagi Hiroshi, "Brecht an der Schwelle der 80er Jahre in Osaka-Kobe," Journal of Osaka U of Foreign Studies 53 (1981): 43.

## V. BRECHTS 100. GEBURTSTAG IN JAPAN

### A. Eine "Brecht-Renaissance"?

Brechts 100. Geburtsjahr war kein aufregendes Brecht-Jahr in Japan. Die japanische Brecht-Kennerin und Übersetzerin von Brechts Leben des Galilei (s.Nr. 9 in der Tabelle) Tanigawa Michiko gab in diesem Jahr einen Zeitungsartikel über Brechts Wirkung im Jahre 1998 heraus. Man spürt förmlich ihr Erstaunen über die vielen Aufführungen (171 in deutschen Städten und 68 Aufführungen im Ausland zählt sie auf) und die verschiedenen Veranstaltungen, besonders in Berlin. Sie stellt die Rede des damaligen Bundespräsidenten Herzog während der Gedenkfeier am 100. Geburtstagsabend von Brecht in der Berliner Kunstakademie, die "live" übertragen wurde, in den Mittelpunkt ihres Essays. In der Rede verbindet Herzog die Bedeutung von Brechts Schaffen als Künstler mit der Frage: "Warum sollte die Kunst die Konfrontation mit den gesellschaftlichen Problemen aufgeben?" Es wäre vielmehr das Aufgeben der Kunst, wenn man in ihr nur Vergnügen und Zerstreuung suchte. Leider lässt Tanigawa diese aktuelle Frage offen im Raum stehen, ohne sie auf die japanische Situation anzuwenden, und geht über zu ihrer eigenen Frage: Wer war Brecht?, die sie ebenfalls hier nicht im Zusammenhang mit Japan sieht; vielmehr verbleibt sie im deutschen Raum und lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Berliner Ensemble, seine neuen Inszenierungen, von denen sie Robert Wilsons Inszenierung des Ozeanflugs als besonders gelungen hervorhebt. Mit großer Erwartung kündigte sie zum 100. Geburtstag von Brecht das Gastspiel des Berliner Ensemble in Japan mit dem Stück Arturo Ui an. Sie hatte dieses Essay "Brecht, der zum Klassiker geworden ist. - Anlässlich seines 100. Geburtstags" (*Asahi Shimbun* 16.4. 1998) geschrieben, bevor das Berliner Ensemble plötzlich absagte und somit vertragsbrüchig wurde. Auf die Absage

des Berliner Ensembles wurde Tôkyô mit großer Enttäuschung reagiert, vielleicht ein weiterer Grund, warum im 100. Geburtsjahr des "Klassikers" Brecht die "Brecht Renaissance" nicht recht in Schwung kam.

Der japanische Theaterwissenschaftler Uchino Tadashi beurteilt das Theaterjahr 1998 und Brechts 100. Geburtsjahr, das weltweit Brecht-Feiern hervorrief, in Japan aber fast unbemerkt vorüberging, kritisch:

In 1998, Brecht's centennial year, a celebration of his birth is supposed to have taken place all over the world. There is, however, very little celebration in Japan, except perhaps within academic circles associated with Brecht or Germany. Japan's theatre culture takes almost no notice of this "historic" year. Yet there are at least two theatre companies which devote themselves to producing Brecht's plays; the Tokyo Engeki (Theatre) Ensemble and Doro Theatre Company, both of which are considered *shingeki* companies, the one professional, the other amateur. They are the only ones "celebrating" Brecht's centennial in any substantial way. Other major theatre venues, commercial or experimental, have taken little notice of Brecht, his work, his theatrical techniques.<sup>1</sup>

Im Folgenden gehe ich der Frage nach, ob der Plan einer "Brecht-Renaissance", der 1990 vom *Kuro Tendo* ausging und zum 100. Geburtstag von Brecht seinen Höhepunkt erreichen sollte, verwirklicht werden konnte. Für diese Betrachtungsweise verfolge ich die Aufführungen bestimmter Brecht-Stücke und Rezensionen in der oben angegebenen Zeit in Tôkyô, bei denen ich selber anwesend sein konnte. Es handelt sich hierbei also um keinen lückenlosen chronologischen Abriß. Es geht um die "japanische" Sichtweise, wozu ich Programmhefte und Kritiken japanischer Theaterleute auswerten möchte, soweit sie mir vorliegen. Natürlich liegt dieser Vorgangsweise etwas Zufälliges zugrunde, zum einen, da mir nur ein Teil des gesamten dazu erschienenen

Materials vorliegt, zum anderen, da mir in den japanisch-sprachigen Aufführungen als nicht-japanische Muttersprachlerin vieles entgangen sein muß, auch befinde ich mich nicht im Besitz der benutzten Regiebücher--bis auf zwei--, die es möglich gemacht hätten, anschließend einen Vergleich zum Original zu ziehen. Bei diesen zwei Regiebüchern geht es um das in Japan bekannteste Brecht-Stück Die Dreigroschenoper, aufgeführt am 22. und 23. Januar 2000, und um die sogenannte Brecht-Oper, die kein Brecht-Stück, aber ein Stück über Brecht und zwar aus der Perspektive "Brecht und seine Mitarbeiterinnen" ist.

Trotz der Teil- Selektion und -Sichtweise ergibt sich auf der Suche nach Besonderheiten und Schwierigkeiten bei der Brecht-Rezeption in Japan ein aufschlußreiches Bild, das eben nur auf den speziell japanischen Raum zutrifft. Ich werde mich in der folgenden Beobachtung der Theater-Aufführungen häufig auf Iwabuchi Tatsuji beziehen, da er in der Senda Koreya-Tradition des seriösen *Shingeki* -Theaters steht. Er scheint in dieser Tradition ziemlich allein zu stehen und betrachtet das Theater des *Kuro Tendo* im allgemeinen mit kritischer Distanz. In Iwabuchi als Regisseur steckt immer auch der Germanist, der nach Bedeutung und ihrer Deutungsmöglichkeit sucht. Das Wort, den Text, hält er für nicht ersetzbar, im Gegenteil, um z.B. die Songs in ihrer Bedeutung zur Wirkung kommen zu lassen, hat er sie "konzertant" eingesetzt, wie er sagte,<sup>2</sup> d.h. unter Verzicht effekthaschender Bühnenbeleuchtung und raffinierter Choreographie. In Iwabuchi steckt immer auch der Theaterwissenschaftler, der das Berliner Ensemble in den Jahren 1957-60 gesehen hat und der noch unter dem legendären Theaterprofessor Arthur Kutscher an der Universität München studieren konnte, die ihn 1998 mit der Ehrendoktorwürde auszeichnete. "Als Brechtianer bin ich daran gewöhnt, mit Konzepten und Interpretationen zu arbeiten," argumentiert er und übt in diesem Sinne Kritik an Brecht-Aufführungen,

deren zugrundeliegende Konzeption vom Brecht-Theater, wie er es kennengelernt hat, abweichen.<sup>3</sup>

Die aus der Richtung des *Kuro Tendo* kommende "Brecht-Renaissance" war eine Rückbesinnung auf Brecht, die zu Brecht-Workshops, Diskussionen, Vorträgen und Aufführungen von Brecht-Stücken führte. Im Folgenden sollen die Hauptpunkte der Diskussionsrunde mit den Regisseuren vom *Kuro Tendo*, Yamamoto Kiyota, Saeki Takayuki und Matsui Kentaro, zur Aufführung von Der gute Mensch von Sezuan (1992) zusammengefaßt werden. So geht es in dieser Diskussionsrunde, die im Programmheft zur Aufführung abgedruckt ist, als erstes um diesen Begriff der "Brecht-Renaissance": Wiederbelebung, Theatralisierung, Aktualisierung von Brecht-Stücken mit neu geschriebenen Regie-Büchern durch *Kuro Tendo*.

Zunächst folgt eine kurze Tabellen-Aufstellung der betreffenden Aufführungen.

Titel	Regisseur	Übersetzer	Musik	Theater	Datum
1. Der gute Mensch von Sezuan [ <i>Hazama to Sumi-chan</i> ]	Yamamoto Kiyota ( <i>Kuro Tanto</i> )	Yamamoto Kiyoto  Neufassung des Regiebuchs	Hattori Ryoji Hattori Ryoichi	Honda Gekijo in Shimokitazawa	18.-30. April 1992
2. Die Dreigroschenoper [ <i>San Man Opera</i> ]	Kushida Kazuyoshi		Sound effect: Yamagishi Kazuro	Cocoon Theater Bunkamura	9.-27. Oktober 1993
3. Die Dreigroschenoper	Günter Krämer	Originalsprache		Nissay Theater	24.-29. November 1993
4. Der Kaukasische Kreidekeis [ <i>Kôkasasu no hakuboku no wa</i> ]	Senda Koreya	Uchigaki Keiichi	Hayashi Hikaru	Haiyûza, zum 50jährigen Jubiläum	9.-22. Mai 1994
5. Mutter Courage und ihre Kinder [ <i>Kimottama Okka to sono kodomotachi</i> ]	Hirowatari Tsunetoshi (TEE)	Senda Koreya	Ikebe Shinichiro	Kinokuniya Southern Theater <i>Burehito Shibaigoya</i> [Brecht-Raum]	10.-13. Februar 1998 und 9.-12. März 1998
6. Pauken und Trompeten [ <i>Taiko to rappa</i> ]	Iwabuchi Tatsuji	Iwabuchi Tatsuji		Gemeindezentrum Azabu	2.,3.,4. Oktober 1998
7. Der Lindberghflug	Iwabuchi Tatsuji	Originalsprache	Dirigent: Symonette, Victor	Nissay Theater, zum 35jähriges Bestehen	21.,22., 23.,25. November 1998
8. Die Sieben Todsünden	Iita Kuniaki	Originalsprache	Dirigentin: Watanabe Mari		

Titel	Regisseur	Übersetzer	Musik	Theater	Datum
9. Leben des Galilei [Galilei no shôgai]	Matsumoto Osamu	Tanigawa Michiko		Setagaya Public Theater	6.-22. März 1999
10. Leben des Galilei [Galilei no shôgai]	Hirowatari Tsunetoshi (TEE)	Asano Toshiaki	Hayashi Hikaru	Burehito no Shibaigoya [Brecht-Raum] in Musashiseki	11.-23. Mai 1999
11. Der gute Mensch von Sezuan [Sezuan no zennin]	Kushida Kazuyoshi	Matsuoka Kazuko	coba-Gruppe	Neues Nationaltheater in Hasudai	18. Mai - 6. Juni 1999
12. Brecht-Oper [Burehito no Opera]	Satô Makoto	Regiebuch: Saito Rin		Neues Nationaltheater in Hasudai	November 1999
13. Die Dreigroschenoper [San Mon Opera]	Katô Tadashi	Regiebuch: Katô Tadashi		Kanagawa Kenmin Halle	22.-23. Januar 2000
14. Mutter Courage und ihre Kinder [Kimottama Okka to sono kodomotachi]	Marin, Alexander	Senda Koreya		Hayûza	27. Januar-6. Februar 2000

## B. Der gute Mensch von Sezuan

Die Umbenennung des Titels in der Aufführung von Der gute Mensch von Sezuan in *Hazama to Sumi-chan*, was nichts anderes als die Nennung eines Jungennamens (*Hazama*) und eines Mädchennamens<sup>4</sup> (*Sumi-chan*) ist, nimmt dem Originaltitel die dem Stück zugrundeliegende Bedeutung und neutralisiert somit den neuen Titel. Aber diese Tatsache wird in der Diskussionsrunde mit Yamamoto, Saeki und Matsui nicht thematisiert. Themen sind der bisherige Verlauf der "Brecht-Renaissance," ihr Erfolg und ihre Schwierigkeiten, mit Rückbezug auf den erfolgreichen Beginn dieser Bewegung mit Die Dreigroschenoper im Jahre 1990. Jetzt (1992), als zweites Stück, folgt *Hazama to Sumi-chan*. Die geplante Aufführung von Im Dickicht der Städte (1993) unter der Regie von Katô Tadashi soll diese Serie ergänzen.

Wo liegen die Schwierigkeiten? Vor allem in der Übersetzung! Yamamoto hatte zuerst eine Wort-für-Wort Übersetzung geplant, doch bei dieser Technik die Feststellung gemacht, daß Sprache auf dem Hintergrund der jeweiligen Kultur, ihrer Sitten und Gebräuche verstanden werden muß und die Übersetzung somit innerhalb dieser Grenzen eingeeengt ist. Der Übersetzer und Regiebuch-Schreiber Yamamoto erklärt die Übersetzungsprobleme, die zu folgender Kategorie führen. In Japan gibt es zwei Arten, übersetzte Dramen aufzuführen: *Akage-mono* [das Rothaar-Theater], in welchem japanische Schauspieler und Schauspielerinnen die Rollen der "Ausländer" spielen, und die sogenannte "Adaption," in welcher das Handlungsgeschehen des Originals in den japanischen Rahmen transformiert wird. Beide Aufführungsarten sind für Yamamoto frustrierend. Selbst bei dem Versuch, das "ausländische Drama" in eine "andere Situation" zu übertragen, besteht, laut Yamamoto, trotz der starken Intention, dem Thema treu zu folgen, die Tendenz, das zugrundeliegende Thema

zu verändern. Aus diesem Grunde hat er sich nicht zu einer Direktübersetzung, sondern zu der Übertragung des gesamten Handlungsgeschehens auf die japanische Situation, also zu einer Adaption, entschlossen einschließlich des Versetzens in japanische Sitten, Gebräuche und Geschichte, was im Endergebnis eine radikale Veränderung bedeutet.

Im Falle der ebenfalls von Yamamoto adaptierten Dreigroschenoper (1990), wo die Zeit vor der Krönung der Königin in die Anfangszeit der *Meiji* Ära versetzt worden war, in der der Kaiser *Meiji* das Schloß Edo übernahm, sei Yamamotos Übertragungstechnik gelungen, urteilt Saeki. Im Falle von *Hazama to Sumi-chan*, versetzt in die Zeit großer Armut nach dem Zweiten Weltkrieg in Japan, sei dieses Verfahren problematisch. Denn die dargestellte untere Bevölkerungsschicht im Original unterscheidet sich von der entsprechenden in Japan, besonders in dem Punkt der Arbeitswilligkeit. In Japan, besonders in der Nachkriegszeit, sei diese etwas Selbstverständliches gewesen, während die Leute in "Sezuan" als eher arbeitsscheu (faul) dargestellt würden. Den Grund dafür, daß Brecht diese Leute so beschreibe, sehe er in Brechts Haß auf den Fleiß der deutschen Protestanten; der Protestantismus wiederum diene dem Kapitalismus. Brecht stelle also das Gegenteil dieses verhaßten Idealbildes dar. Diese gesamte Szene sei hier in Japan schwer zu übertagen, da die Japaner ein hohes Arbeitsethos haben, ohne sich dabei auf religiöse Ethik zu beziehen, während das deutsche Arbeitsethos auf der christlichen Ethik aufbaue. Auch die als Symbol christlicher Ethik erscheinenden Götter hätten keine Entsprechung in Japan, ebensowenig wie auch andere, einfachere Dinge, z.B. eine Tabakfabrik oder der Wasserverkäufer. Auf Satô Shins Vorschlag, diese unterschiedlichen Dinge unangetastet zu lassen, entschloß sich Yamamoto zu dem Kompromiß, z.B. aus dem "Wasserverkäufer" einen "Erdbeerwasser"-Verkäufer zu machen. Damit würde Japan selbst fiktiv.

Von den folgenden langen allgemeinen Ausführungen der Diskussion zu Brecht ist hier speziell der Bezug zum *Angura*-Theater nennenswert, wenn auch teilweise schwer nachvollziehbar. Yamamoto verweist auf das Interesse des *Kuro Tento* an Brecht: es sei die spezielle Ausdrucksweise in einem Drama, welches die Möglichkeit böte, die Welt und die Menschen durch eine andere Form und von einem anderen Umkreis von Ausdrücken zu finden. Außerdem sei Brecht der erste, der bewußt eine einzigartige Theaterform zur Erkenntnis der Welt einsetze. [Vermutlich wird hier auf den V-Effekt hingewiesen.] Der Stimulus, den Brecht gäbe, würde z.B. auch durch das Schaffen einer Distanz erzeugt. Somit könne die Schwierigkeit bei dem Versuch, etwas verbal zu vermitteln ohne der Notwendigkeit, einem Aufwand an Wörtern zu erliegen, überwunden werden; ein konkretes Beispiel sei Brechts imaginäres China (Sezuan). Diese Lösung sei einfach und mache alles interessanter.

Ein weiterer Gesichtspunkt zu Brecht: Ausgehend von dem Begriff der "Widersprüchlichkeit" setze Brecht, laut Saeki, in seiner Welt-Sicht negative und affirmative Faktoren dicht nebeneinander. Das Wort "affirmativ" könnte irreführend sein, aber es mag bedeuten, die Welt als eine schöne zu sehen oder auch, daß das Vergnügen an einem Drama darin liegen könne, "menschliches Fleisch" oder das komplexe menschliche Wesen in seiner sinnlichen Komponente anstatt auf der ethischen Ebene zu sehen. Hier wird eine Parallele zum *Angura*-Theater gezogen. Auf die Geschichte des *Angura* zurückblickend, sei Brechts Einfluß deutlich, aber *Angura* habe die sinnliche Komponente vor der ethischen Ebene sehr stark bevorzugt, bis zur Übertreibung eines "bösen Vergnügens" oder "einer bösen Verzauberung." Wenn man also *Hazama to Sumi-chan* in der Art des frühen *Angura* spielen wollte, so müßte man wohl nur den Charakter, der die negativen und üblen Faktoren trägt, also *Hazama* schildern. Auch in Baal und Im Dickicht der Städte träten nur negative Figuren

auf, die die Welt kaum affirmativ begriffen. Anders sei es mit *Hazama to Sumi-chan*. Das Affirmative werde sichtbar: wenn die Hauptfigur von *Hazama* zu *Sumi-chan* wechsele, bewege sich das analytische System vom negativen zum positiven, wie um die Welt affirmativ zu begreifen. Ergebnis: Dieser Wechsel sei schwer zu verstehen oder zu simpel. Dieses seien laut Saeki die Probleme.

Unter der Fragestellung, ob Armut einen Wert darstellen kann, erklärt Yamamoto zunächst die Darstellung der Götter als Repräsentanten aller Wertsysteme einschließlich Kommunismus. Wer ist dann *Sumi-chan* ? Yamamoto sieht sie in der Thematik des Stückes, wie er es versteht: in der Beziehung zwischen Armut und der menschlichen Kreatur. (Armut, nicht wie er sie erfahren habe, sondern wie sie noch heute sozusagen unauslöschlich unter Japanern besteht.) In *Sumi-chan* kann er sich den Zustand von Armut vorstellen, da es eher *Hazamas* Wille sei, Armut durch Überfluß zu überwinden. Wenn diese Überwindung durch Überfluß nicht richtig sei, ließe sich dann sagen, daß Armut einen Wert beinhalte? Yamamoto kommentiert, daß sein Kontext eher einer Phantasievorstellung nahe käme. Aber in diesem Punkt sei er beeinflusst im Hinblick auf Asien oder die Dritte Welt durch die Gedanken von Paulo Freire und Ivan Illich, die sich gegen den modernen Fortschritt wenden. Das Komplizierte daran sei aber die Doppeldeutigkeit: einerseits der Protest gegen den westlichen Modernismus aus der Sicht der Dritten Welt und dann die Kritik am Modernismus innerhalb der westlichen Kultur, die den Modernisierungsprozeß in der Dritten Welt aufzuhalten versuche. Aber diese Logik würde dort nicht akzeptiert, wo die Modernisierung als Notwendigkeit zum Überleben in dieser Weltlage gesehen würde. Selbst in Japan, wo im Nationalcharakter der Japaner Arbeit (das Arbeiten) als eine Tugend eingepflanzt sei, geistere die Vorstellung von Armut umher und führe zu der gedanklichen Besessenheit: Ohne den Wirtschaftskrieg

zu gewinnen, könnten die Japaner Untergebene eines fremden Landes werden und unter Fremdherrschaft stehen.

Saeki sieht analog der "Verwandlungen" in Brechts Der gute Mensch von Sezuan Beispiele in der Geschichte. Er findet es deshalb nicht uninteressant, *Sumi-chans* Verwandlung in *Hazama* als eine Imitation der Geschichte zu lesen und Brecht als jemanden zu interpretieren, der an die Komplexität der Geschichte des 20. Jahrhunderts rühre. Aber er kommt zu dem Ergebnis, daß in Japan, wo einige Stückeschreiber sich "rühmten," niemals Brecht gelesen zu haben, die Verhältnisse sich dahingehend verändert hätten, daß Brechts "Image" von der Zukunft kaum noch verstanden werden könne.

Zum Aspekt des Politischen in Verbindung mit Brecht erklärt Yamamoto seinen Standpunkt: es habe keine Priorität. Was für die "Brecht-Renaissance" wichtig sei, sei eher der Rückbezug auf die historische Situation, mit anderen Worten: wenn Brechts Stücke in eine bestimmte Situation oder Epoche gesetzt werden, so Yamamoto, ergibt sich daraus das Politische als Resultat, diesem Sachverhalt möchte er auf den Grund gehen. Wenn jedoch ein Theaterstück für das Publikum aufgeführt wird, sollte es nicht in erster Stelle politisch sein.

Diese Diskussionsrunde über den "Wert" von Brecht hat viele Themen angeschnitten, aber auf Resultate verzichtet, angefangen bei Problemen der interkulturellen Übertragung von Theater-Stücken, besonders Brechts Der gute Mensch von Sezuan, wobei grundsätzliche kulturelle Unterschiede sichtbar werden, weiterhin über den Begriff der "Widersprüchlichkeit" bei Brecht, der einerseits im hedonistischen Bereich Parallelen zum frühen *Angur*-Theater zieht, andererseits ein ungelöstes Problem darstellt, bis hin zu Kommentaren über Armut im japanischen und weltweiten Zusammenhang und den Aspekt des Politischen im Kontext des Theaters als zu verneinender Faktor. Weiter

schweifende Gedanken können aufgrund der Länge ihrer Ausführung hier nicht berücksichtigt werden.

Der Argumentationsweise in dieser Diskussionsrunde ist nicht unbedingt leicht zu folgen, wenn von der Diskussion das westliche Muster einer scholastischen Disputation erwartet wird. Die Diskussion stellt eher das Muster einer in Japan üblichen Gesprächsrunde dar, bei der die Teilnehmer ihre Gedanken und Gefühle zum Thema äußern oder das Motiv (es muß kein Argument sein) eines Teilnehmers aufnehmen und mit einer persönlichen Erfahrung erweitern, bestätigen oder bezweifeln. Das Stück selbst war in seiner Fabelführung leichter zu verstehen als die Erörterung, die im Grunde die Richtung des *Kuro Tonto* zur Aktualisierung von Brecht verstärken wollte.

Erwähnenswert ist die Kritik zu dieser Aufführung, in der es heißt, daß das Regiebuch "treu zum Original sei" bis auf den fehlenden Dialog. Die Aufführung hinterlasse den Eindruck, daß *Sumi-chan* ein tragischer Mensch sei, der von den drei Göttern ruiniert wird. Wenn die drei Götter nicht den "guten Menschen" gesucht und *Sumi-chan* kein Geld gegeben hätten, hätte *Sumi-chan* sich nicht in *Hazama* zu verwandeln brauchen. Der Kritiker assoziiert die Götter mit Marxismus und Leninismus und *Sumi-chan*, die in der Gerichtsszene--wie verrückt--den entschwindenden Göttern folgt, mit Politikern und Revolutionären in den ehemaligen sozialistischen Ländern, die "um des Ideals willen" gezwungen waren, Böses zu tun.

Der Kritiker lobt den Einsatz der Musik in dieser Aufführung mit allgemein bekannten und beliebten Melodien von Hattori, die an die Nachkriegszeit erinnerten. Aber seine Kritik richtet sich scharf gegen die verfälschte Zeitdarstellung: Es hätte eine gute Möglichkeit gegeben, dieses Stück in die chaotischen Zustände der ersten Nachkriegszeit zu versetzen, aber auf der Bühne sei diese Zeit viel zu seicht dargestellt worden und habe die

Auswirkungen des Hunger- und Notzustands vermissen lassen. Das abschließende Urteil des Kritikers: Wenn man das Original nicht gelesen hat, versteht man die Struktur des Dramas ab und zu nicht.<sup>5</sup>

### C. Die Dreigroschenoper

Ein gutes Jahr später, am 25. Nov. 1993, fand im Deutschen Kulturzentrum Tôkyô eine Podiumsdiskussion mit dem Thema "Brecht inszenieren heute" aus Anlaß des Gastspiels des Kölner Schauspielhauses mit der Dreigroschenoper in der Inszenierung von Günter Krämer statt. Teilnehmer waren Günter Krämer, Nishido Kojin (Theaterkritiker), Iwabuchi Tatsuji (Gakushuin-Universität) und Senda Akihiko (Asahi Shimbun). Die am Vorabend aufgeführte Dreigroschenoper (Nr.3 in der Tabelle) zeigte deutlich mehr "Brechtisches" als die japanischen Aufführungen, obwohl Krämer sich offen als Nicht-Brechtianer erklärte, um nicht an Brechts Anweisungen bei der Inszenierung seiner Stücke gebunden zu sein. Er läßt z.B. die berühmte Brechtsche Methode des Zeigens von Worttafeln inmitten der Aufführung zur Unterbrechung des Handlungsverlaufs ganz aus.

Der renommierte japanische Theaterkritiker Senda Akihiko, der die Krämer-Inszenierung bereits im September desselben Jahres in Köln gesehen und ihr eine gute Kritik gegeben hatte, stellt sie dem japanischen Leser unter dem Titel "Schock durch 'Die Dreigroschenoper'"<sup>6</sup> vor. Schock vermutlich durch das "eiserne" Bühnenbild, eine sechzigstufige Treppe, auf der sich in sehr kreativer Weise in einem bemerkenswerten Tempo und mit ausdrucksvoller Energie das ganze Stück in zwei Stunden und zehn Minuten ohne Pause abspielt; Schock aber auch, laut Senda, durch den neuen Aufführungsstil, der sich von Übernommenem loslöst, ehrgeizig und kreativ ist. Schon die

Eröffnungsszene, die der Ouvertüre, gespielt von dem hinter der Treppe sichtbaren Orchester, folgt, lasse Krämers Inszenierungsabsicht erkennen, das visuelle Element der Bühne voll auszunutzen, indem rastlose Menschengruppen die Treppe hinauf und hinunter gehen und die Umrisse der Figuren im Gegenlicht wie Schattenfiguren erscheinen lasse. Ein Junge, eine kommunistische Zeitschrift in Händen haltend, geht die Treppe hinauf, ein Nazi mit einer Hakenkreuzbinde am Arm tritt auf ihn zu, entreißt ihm die Schrift und wirft sie hoch in die Luft. Dieser Akt löst einen furchtbaren, blutigen Kampf aus, die Polizei schreitet gewaltsam ein, Tote und Verwundete am Boden liegen lassend. Von den am Boden Liegenden erhebt sich leise die Prostituierte Jenny, bekleidet mit einem schwarzen Mantel, und singt die berühmte Moritat von Mackie Messer. Während sie singt, geht sie von einem Verletzten zu anderen Verletzten und nimmt ihnen, einem nach dem anderen, das Geld aus den Geldbörsen. Aus der in starrer Haltung verweilenden Menge löst sich ein weißer Ballon aus der Hand eines Mädchens, und Senda vergleicht diesen Moment mit der Schönheit eines Requiems. An der singenden Jenny vorbei rennt Mackie Messer in einem grünen Ledermantel die Treppe hinauf.

Senda Akihiko erklärt seinen japanischen Lesern, daß Krämer den ursprünglichen Schauplatz von London in das Berlin der Endzwanziger und Anfang der dreißiger Jahre verlegt habe, als sich die Kämpfe zwischen den Rechten und Linken häuften, und gibt zu bedenken, daß diese Szenen überlagert sein mögen von Szenen aus dem heutigen Deutschland: Straßenkämpfe nach Versammlungen von Neo-Nazis und Fortsetzung der Feindseligkeiten den Gastarbeitern gegenüber. Eine weitere Abweichung vom Original sei, daß Krämer die Moritat nicht von dem Straßensänger und das berühmte Lied von der Piraten-Jenny nicht von Polly, sondern beides von Jenny singen läßt. Jenny ist das zentrale Symbol, die zentrale Figur dieser Bühne.

Als unvergeßlich beschreibt Senda die Bordell-Szene, die Krämer nach draußen, sozusagen ins Grüne verlegt. Mackie zeigt sich bei seinem allwöchentlichen Besuch bei den aufgeputzten Freudenmädchen in glänzender Stimmung, die ganze Szene zu einem bunten schillernden Bild zusammenfügend. Dann beginnt es zu regnen. Die bunte Gruppe versucht, sich mit über dem Kopf ausgebreitetem Zeitungspapier zu schützen. Während Mackie und Jenny im rosascheinenden Licht das "Lied vom Zuhälter" singen und tanzen, hocken sich die schön gekleideten Prostituierten, vor Kälte zitternd, im Regen nieder. Senda hebt diesen Kontrast zwischen glanzvollem Tanz und kalter Realität der Prostituierten als brillante Interpretation Krämers besonders hervor.

Außer den Hauptdarstellern gilt Sendas Anerkennung Angelika Mann als Lucy, dick und schwer, in der Uniform der Hitlerjugend, mit ihrem wilden und radikalen Singen und Schauspiel, was die Zuschauer in großes Gelächter ausbrechen ließ.

Eine weitere japanische Kritik, mit dem Titel "Kritik und Ästhetik" von Ogida Akihiko (*Asahi Shimbun* [Asahi Zeitung], 20. Oktober 1993) befaßte sich mit Krämers Inszenierung, die Ogida ebenfalls, wie Senda Akihiko, in Köln gesehen hatte. Er machte nun diese positive Kritik zugleich zur Vorankündigung der im November zu erwartenden Kölner Schauspieler. Sendas Kritik sehr ähnlich, nur weitaus weniger detailliert, hob Ogida besonders Krämers Absicht hervor, in der blutigen Kampfszene am Anfang des Stücks eine Parallele zum heutigen Deutschland, in dem die Rechtsradikalen an Macht gewinnen, als Warnung zu sehen. Krämer, der die Rolle des Theaters darin sähe, die Wiederkehr der alten Zeiten zu verhindern, sähe also das Theater nicht nur als Vergnügungstheater, sondern auch als Ort der Ethik.

Mit dieser Auffassung unterscheidet Krämer sich gewaltig von der zugrundeliegenden Idee der fast gleichzeitig in Tôkyô spielenden

Dreigroschenoper (Nr.2 in der Tabelle) in der Inszenierung von Kushida Kazuyoshi. Der Regisseur Kushida Kazuyoshi wollte etwas "Pikareskes" und brachte ein Clown- oder Narren-Theater auf die Bühne, auf der eben jeder Spieler ein Clown ist: So ist laut Programmheft Macheath der 1. Clown, Peachum der 2. Clown, Brown der 3. Clown usw..Bei den weiblichen Clowns besteht die gleiche Einteilung: Polly als Clow Nr.1, Frau Pechum als Clown Nr. 2. usw..Es ist ein Spiel mit viel Farbe, Akrobatik, Bewegung, zu dem Kushida viele gute Schauspieler herangezogen hat, wie z.B. Yoshida Hideko in der Rolle der Polly, die--wie Kushida--die *Haiyûza* -Schauspielschule absolviert hatte. Kushida läßt in dem großangelegten farbenfreudigen Programmheft einen Kurzartikel über Brecht und die Zeit des Cabaret erscheinen, sowie eine Kurzeinführung, betitelt "Fünf Minuten vor der Vorstellung. Bitte, nehmen Sie Platz!" Hier wird die Atmosphäre jener zwanziger Jahre in Berlin, in denen das Stück entstand, unter Stichworten wie Marlene Dietrich, "Farewell to Berlin," das Nebeneinander von prachtvollen Alleen und Seitenstraßen mit Kriminalität und Prostitution usw. skizziert, die Aufmerksamkeit auf das Hell und Dunkel der Großstadt Berlin gelenkt, die ein Zentrum des Theaters war. Kushida verweist im gleichen Zusammenhang auf Erscheinungen wie Mode, die großen Shows und Trends, die Faktoren der Unsicherheit, aber gleichzeitig auch die Brillanz und offenen Sensibilität u.a. Die gezielte Einengung dieses Themas auf die Dreigroschenoper erfolgt nicht. Kushidas Einführung konzentriert sich auf das Atmosphärische. Auch in der Aufführung von San Mon Opera selbst spielte die Atmosphäre eine große Rolle, die aber wohl kaum an das Berlin der zwanziger Jahre denken ließ. Ich möchte hier einfügen, daß Sawada Kenji, der 1. Clown, von Beruf Starsänger und als solcher sehr bekannt und beliebt ist. Das vorwiegend weibliche Publikum in dieser Vorstellung himmelte ihn an. Als er in der Pause mit dem Hut durch die Reihen ging--wie eine Clownsnummer--füllte sich sein Hut schnell und mühelos

mit großen Geldscheinen. Dem Star wurde mit offener und verhaltener Begeisterung zugenickt.

Der 2. Teil dieser Aufführung nach der Pause hielt den einmal eingeschlagenen Weg des Clownspiels bei: betont wurden der schauspielerische Charakter und lustige Momente--ohne gedanklichen Hintergrund. Es lief auf buntes, visuelles Vergnügen für die Zuschauer hinaus, die das Clownspiel in großer Zahl besuchten. Als zum Schluß des Königs reitender Bote erwartet wurde, kam nicht nur *ein* Bote, es kamen viele, unzählige, alle Schauspieler auf kleinen hölzernen Pferdchen, die an Spielzeuge erinnerten, dahergeritten. Das Happy End war gesichert, und die meisten Zuschauer gingen belustigt nach Hause.

Der kritische Geist war nicht zu finden. Diese Entfernung von Brecht ist beabsichtigt, wenn man aufmerksam das in die Mitte des Programmheftes, sozusagen als Herzstück eingegliederte Interview Kushidas mit seinem Meister Senda Koreya liest. Besonders im "Epilog" zeigt sich Kushidas Verehrung für den großen Meister Senda. Schon von seinen Teenage-Jahren an hatte Kushida viele von Sendas Aufführungen beobachten können, bevor er in die *Haiyûza* - Schauspielschule eintrat: Er bewunderte Senda in seiner Autorität als Regisseur, er erschien ihm fast unerreichbar, aber er mußte sich auch vor ihm in Acht nehmen: er "revoltierte" gegen diese Autorität. Die Revolte gegen diese Autorität führte schließlich zu seiner Umwertung der Tradition von Senda Koreya.

Die in dem Interview Kushida-Senda eher beiläufig erwähnte, aber für den Leser überraschende Tatsache, daß Kushida den *Nô*-Spieler Kanze Hideo auf seiner Deutschlandreise begleitet und sich etwa einen Monat lang in Berlin nahe dem Berliner Ensemble aufgehalten hatte und das zu einer Zeit, "da Bertolt Brecht und Helene Weigel noch aktiv waren," und Kushida das Berliner

Ensemble als "sehr lebhaft und sehr vergnüglich" charakterisierte, verstärkt die Frage, warum Kushida sich so weit von Brecht entfernt.

Die Theaterkritikerin Ikeda Takao hat Kushidas Worte in ihrer Vorschau auf "Konkurierende Aufführungen im Herbst"<sup>7</sup> eingefangen, mit denen er seine Auffassung von einer japanischen Aufführung der Dreigroschenoper unter dem Hinweis auf Brechts Bearbeitung von John Gays Beggar's Opera erklärt: Als Schaffender lasse Kushida seiner Phantasie freien Lauf, und so bemühe er sich, die Geschichte mit fiktiven Stoffen zu bereichern. Diesmal wolle er den Zuschauern nicht zumuten, sich mit den Deutschen vor 70 Jahren zu identifizieren, sondern wolle den heutigen Japanern "Brecht für den einzelnen Zuschauer," so sein ehrgeiziger Plan, zeigen. Ein weiterer Plan sei, durch den Einsatz ausländischer Spieler--den "komischen Spieler" Chang Chung Yan vom chinesischen Theater, Gurko, einen amerikanischen Straßenkünstler, und den Franzosen Marrot--einen "Stau der Wörter" zu verursachen. Dazu würde der französische Komponist Pascal mit seiner "Minimalmusik" neue Klänge schaffen, vermutete Ikeda. Er schuf in der Tat neue Klänge, eine weitere Verfremdung, die allerdings diesem Clown- oder Narrenspiel näher stand als Weills Musik, ohne die Die Dreigroschenoper gar nicht denkbar ist.

#### D. Der Kaukasische Kreidekreis

Im Dezember 1994 starb Senda Koreya. Der Kaukasische Kreidekreis (Nr.4 in der Tabelle) im Mai desselben Jahres zum fünfzigjährigen Jubiläum des *Haiyûza*-Theaters war seine letzte Brecht-Aufführung, die Wiederholung einer früheren Inszenierung.

An Kollektivarbeit gewöhnt, diskutierte der fast neunzigjährige Senda mit den Schauspielern und Schauspielerinnen in der Generalprobe, also bis zum

letzten Moment vor der Aufführung, Einzelheiten durch; besonders bei dem "Vorspiel" gab es unterschiedliche Auffassungen, er ging auf alles ein.

Der Kritiker Tanakura Minoru leitete seine Kritik dieser Aufführung "Der Kaukasische Kreidekreis" (*Asahi Shimbun*, 12. Mai 1994) mit der in Japan weit verbreiteten Meinung über das Brecht-Theater allgemein, nämlich daß es mit Schwierigkeiten und Forderungen an das Publikum verbunden sei, ein. Auch in dieser Kreidekreis-Aufführung zum 50. Jubiläum des *Haiyûza*-Theaters in der Inszenierung von Senda Koreya seien diese Forderungen gestellt worden, aber durch Sendas Inszenierung entsehe eine verständliche Geschichte. Es folgt die Inhaltsangabe. Die Gerichtsbarkeit dieses Stücks sei die Grusinische Version des japanischen Richters Ooka Echizen aus der *Edo*-Zeit, bekannt durch seine Gerechtigkeit und geistreiche Schlagfertigkeit. Nun erst, durch die Übertragung des Originals in die japanische Situation, werde endlich auch durchsichtig und verständlich, warum dieses fade, trockene Vorspiel notwendig sei.

#### E. Mutter Courage und ihre Kinder

Zu Brechts 100. Geburtsjahr führte der Regisseur Hirowatari Tsunetoshi Mutter Courage und ihre Kinder auf (Nr.5 in der Tabelle). Hirowatari behielt zwar den Großteil des Textes in der Übersetzung von Senda Koreya bei, versetzte aber das Geschehen aus dem Dreißigjährigen Krieg in die Bürgerkriege Japans. Entsprechend kam es zu folgenden Veränderungen (laut Programmheft). In der 1. Szene z.B. werben die Truppen der *Daimyô*-Herrschaft neue Soldaten an. In der 2. Szene sieht Mutter Courage, die durch die Schlachtfelder der unterschiedlichen Kriegsführer zieht, in Mikawa-Anzai ihren Sohn wieder. 3. Die folgenden drei Jahre verbringt Courage mit dem Heer des *Daimyô* Oda. In der 7. Szene läßt Oda Nobunaga seinen jüngeren Bruder Nobuyuki ermorden. 8. In

einer einst reichen Gegend herrscht jetzt Hungersnot. In den verbrannten Städten strolchten Wölfe umher, überall brechen durch die Anhänger der *Iko*-Sekte Revolten aus.

Die Übertragung eines Stückes aus einem kulturellen und geschichtlichen Rahmen in einen völlig anderen, nicht vergleichbaren Kulturbereich, bleibt immer problematisch. Der Dreißigjährige Krieg läßt sich kaum mit den Bürgerkriegen Japans vergleichen, es sei denn, man sagt, der Krieg sei überall auf der Welt gleich.

Die Überlegung hier ist: wie läßt sich z.B. ein protestantischer Feldprediger im Heer des Daimyô Oda Nobunaga verstehen? Geschichtliche Figuren wie Nobunaga, sein Bruder Nobuyuki u.a. sind allgemein sehr bekannt in Japan, allein schon durch die sehr beliebten Geschichts-Fernsehndramen, die in Serien das ganze Jahr hindurch gesendet werden. Ein mit dem Christentum verwurzelttes Stück wie Mutter Courage in ein nicht-christliches Land zu verlegen, mag von Grund auf auf Miß-oder Unverständnis stoßen. Auch wenn man einräumt, daß zur Zeit Oda Nobunagas das Christentum eine gewisse Rolle spielte, bevor es durch Hideyoshi radikal ausgerottet wurde, gibt es heute weniger als 1% Christen in Japan. Man kann also kaum erwarten, daß die japanischen Zuschauer des Stückes Mutter Courage "bibelfest" sind und mit den zahlreichen Bemerkungen des Feldpredigers, die sich auf die Bibel beziehen, oder den Sprachwendungen in der ironischen Abwertung christlicher Inhalte durch Mutter Courage etwas anfangen können. Versucht man nun, aus dem Essay des Regisseurs Hirowatari, das im Programmheft abgedruckt ist, eine Erläuterung zu diesen Fragen zu finden, so sieht man sich enttäuscht. Er äußert sich nicht dazu.

Der zum 55. Jubiläum des *Haiyûza*-Theaters nach Japan geholte russische Regisseur Alexander Marin hat dieses Problem bei dem Stück Mutter

Courage und ihre Kinder (Nr. 14 der Tabelle) anders gelöst und damit neue Probleme, aber auch ein außerordentlich publikumswirksames Stück geschaffen. In der Theaterzeitschrift *komedean* [Comedian] des *Haiyûza*-Theaters vom 1. März 2000 konzentrierte sich der Kritiker Shichiji Eisuke bereits in seinem Titel auf Marins Handhabung der Zeitfrage dieses Stücks:

"Mutter Courage und ihre Kinder, das Schauspiel, das vom 17. Jahrhundert bis ins 20. Jahrhundert reicht." Das Stück sei, so Shichiji, auch in dem neuen Jahrhundert allgemein gültig, wie es Brecht beabsichtigt habe.

Das Charakteristische an Marins Inszenierung liege darin, die Ereignisse auf den nordeuropäischen Schlachtfeldern des 17. Jahrhunderts optisch in die "Kriegsfelder" der heutigen Welt zu verlegen. Entsprechend spiele sich die Anfangsszene inmitten des Durcheinanders des Dreißigjährigen Krieges zwischen Protestanten und Katholiken ab, und Mutter Courage zöge anfänglich mit ihrem Planwagen und ihren Kindern über die Schlachtfelder. Der Verlauf der Zeit zeige sich dadurch an, daß Mutter Courages Planwagen durch einen realen Jeep ersetzt, die Uniformen der geharnischten Krieger modernisiert und schließlich schwarzgekleidete Fallschirmjäger zum Ansturm auf die schlafende Stadt von Himmel springen würden. Diese Sturmszene sei zugleich Höhepunkt des Stücks und erinnere an die serbischen Freischärler im Kosovo oder an die Luftangriffe der Nato im Kosovokonflikt oder an die Belagerung von Grosny durch die russische Armee. Zusammenfassend, auf der Bühne dauere der Religionskrieg des 17. Jahrhunderts bis in das neue Jahrhundert fort. Mutter Courage, die vom Krieg nichts gelernt habe, verkörpere die Dummheit der Menschen.

Der Kritiker sah aber Anna durch die Inszenierung Marins zugleich auch in einem neuen Licht: in ihrem zur Schau getragenen sexuellen Verhältnis zum Koch, das in der vorhergehenden Szene "Feuerpause" eingeleitet wurde. Anna

trug ein knallrotes Kleid, welches anzeigte, daß sie nicht nur Wein, sondern auch ihre Liebesgunst verkaufte, um zu leben. Der Kritiker sah in dieser Inszenierung eine neue Interpretation der Courage: Anna sei eine wilde Frau, die die Kriegsfelder durchquere, und zugleich eine kokette Frau. Die bisherigen japanischen Vorstellungen hätten diesen Aspekt übersehen. Diese Rolle spiele Kurihara Komaki perfekt. (Der Kritiker fährt im nächsten Satz übergangslos fort): In der Szene der Hinrichtung des zweiten Sohnes würde die Bühne voll beleuchtet. Bei der Hinrichtung des ältesten Sohnes wiederhole sich dieser Beleuchtungs-Effekt. Anna, die sich der Hinrichtung nicht bewußt sei, ließe den Jeep an: ein grelles Licht erfülle den Wagen. Das Licht entblöße das Nichts ihres Inneren.

Zum Bühnenbild: Die Bühne bleibt unverändert, in der linken Hälfte auf einer Anhöhe steht ein großer Baum, der alle Szenen überdauert. Aber die einer Laube ähnliche Kulisse rechts, die durch einen Vorhang vom übrigen Teil getrennt ist, verwandelt sich vom Feldlager über die Scheune neben dem Pfarrhaus zur Mauer des Bauernhauses durch geschickt eingesetzten Gebrauch des Vorhangs.

Zur Musik: Bedauerlicherweise seien die japanischen Texte zu der Musik von Dessau unverständlich gewesen. Die Musik von Dessau vertrage sich schwer mit dem Japanischen. Aber der Kritiker äußert sich mit Begeisterung über das in Japan kaum gesungene "Lied von Salomon," das Kurihara und Yono, der Koch, gut gesungen hätten. Abschließende Beurteilung des Kritikers: Der Regisseur Marin konnte einen "Spaß-vollen" Brecht zeigen und aus dem Stück mehr als ein Erziehungsstück, das sich in der Geschichte abspiele, machen. Der Erfolg dieser Aufführung--dem Gedenken Senda Koreyas gewidmet--würde ihn "unter der Quelle" erfreuen (ein japanischer Ausdruck, der sich im Deutschen mit "im Himmel"vergleichen läßt).

## F. Pauken und Trompeten

Zum 100. Geburtsjahr von Brecht inszenierte Iwabuchi Pauken und Trompeten, achtunddreißig Jahre nach seiner ersten Inszenierung dieses Stücks. Pauken und Trompeten (1998) wurde von der Presse übersehen, vermutlich weil dieses Theaterstück in einem Gemeindezentrum und nicht in einem der großen und bekannten Theaterhäuser aufgeführt wurde und die Bekanntmachung vor der Aufführung schwach war. Die Erwähnung des Ortes (Gemeindezentrum Azabu) ist wichtig, verweist sie doch auf das Halbprivate dieser Aufführung: zwar wurde die Halle von dem Stadtteil Azabu (Verwaltungsbezirk Minato-ku) zur Verfügung gestellt, alles andere jedoch, von der Erstellung der Kostüme bis hin zur Herstellung der Bühnenbilder, vor allem aber die Kostenfrage selbst, mußte von Regisseur und Schauspielern allein gelöst werden, da das Theater in Japan im allgemeinen nicht subventioniert wird.

Ich möchte im Zusammenhang dieser Aufführung 3 Punkte anführen:

1. Achtunddreißig Jahre liegen zwischen Iwabuchis erster und vorläufig letzter Aufführung dieses Stücks (1998). Das ist eine Zeit, in der der Ruf Brechts in Japan einen beachtlichen Wandel durchgemacht hat: war Brecht, wie bereits dargestellt, zur Erstaufführung dieses Stücks in Tôkyô in den politisch unruhigen sechziger Jahren durch seine Stücke zur politischen Reflektion und Agitation aktuell, so flachte von den siebziger Jahren an das Interesse wieder ab, der Name Brecht wurde mit dem für Japaner bedrückenden Gefühl behaftet, er sei zu theoretisch, einerseits schwer verständlich, andererseits zu direkt. In dem Programmheft zu der 1998er Aufführung spielte Iwabuchi auf eine Art Parallelsituation an: Hatte Brecht mit dem Berliner Ensemble für ein Gastspiel in England, wo die deutsche Kunst als schwer und dunkel galt, die Absicht, diese "Vorurteile" zu brechen, wofür sich ihm seine kurz zuvor beendete Bearbeitung

der Komödie The Recruiting Officer von George Farquhar mit Erfolg anbot, so beabsichtigte Iwabuchi, mit dieser in Pauken und Trompeten umbenannten Bearbeitung den "anderen Brecht" in Tôkyô zu zeigen: verständlich, mit einer gewissen Leichtigkeit, mit Komödienhaftem, ja, sogar mit Spaß, kurz, mit einer neuen Zugänglichkeit.

2. Eine Schwierigkeit blieb allerdings bestehen, sie lag im Bereich der Musik. Trotz Beibehaltung der Originalmusik von Rudolf Wagner-Regeny konnten die Songs nicht ohne Verlust an gezielter Wirkung übertragen werden, was seine Ursache teils in der übersetzten Sprache wie z.B. in den Ungleichheiten der Silbenzahl, im Fehlen des Endreims im Japanischen u.a., teils auch in der mehr lyrischen Gesangsart der Japaner haben mag, eine Schwierigkeit, über die sich Iwabuchi wiederholt bei früheren Stücken geäußert hat. Auch geht bei der Übertragung in die japanische phonetische Silbenschrift das Assoziationspiel mit den sprechenden Namen (wie Viktoria, Balance, Plume, Wilful, Worthy, Smuggler etc.) leider fast gänzlich verloren.

3. Hatte Brecht die Bearbeitung von Farquhars Komödie The Recruiting Officer 1954, zur Zeit des Ost-West-Konflikts, gegen die bevorstehende Gründung der Bundeswehr geschrieben, so lag diesem Konzept eine Antikriegshaltung zugrunde (Programmheft). Nun hat ein Antikriegsstück zu jeder Zeit seine Allgemeingültigkeit, aber als "Brechtianer" bestand Iwabuchi auf dem Gegenwartsbezug auch dieses Brecht-Stücks. Es gewann zum gegenwärtigen Zeitpunkt in Theaterkreisen in Tôkyô eine gewisse Aktualität in Bezug auf das, was man in Deutschland als Vergangenheitsbewältigung bezeichnet, und was in Japan vergleichsweise noch aufzuarbeiten ist. Iwabuchi bezog sich auf die im Herbst 1998 öffentlich ausgetragene Kontroverse, ausgelöst durch die neu zur Diskussion gestellten Fragen, ob Japan im 2. Weltkrieg in Asien einen Verteidigungs- oder Invasionskrieg geführt habe und ob eine "Verjähmung" der

Kriegsverbrechen, wie es in Japan nach dem Gesetz der Fall ist, wirklich möglich sei.

#### G. Der Lindberghflug (Der Ozeanflug) und Die sieben Todsünden

Zum 100. Geburtsjahr von Brecht und zum 35jährigen Bestehen des Nissay Theaters wurden in einer großangelegten Gemeinschaftsproduktion im bekannten Kommerztheater Nissay in einer gut publizierten Doppelaufführung das Radiolehrstück Der Lindberghflug (Der Ozeanflug) und das Ballett Die Sieben Todsünden auf Deutsch vor vollem Hause aufgeführt. An dem Zustandekommen dieses Theaterereignisses mit zwei Stücken und zwei Regisseuren soll Milva, die italienische Sängerin, die sich durch mehrere Gastaufführungen in Japan großer Beliebtheit erfreut, allein durch eben diesen hohen Grad an Beliebtheit nicht unwesentlich beteiligt gewesen sein. Iwabuchi hatte sie nach Japan eingeladen, was von seiner Kenntnis des japanischen Publikums zeugt, das ausgesprochen Star-orientiert ist.

Der Lindberghflug in der Inszenierung von Iwabuchi eröffnete den Abend. In dieser Aufführung war die gradlinige Entwicklung zu beobachten: der Flieger, der Atheist, der Eroberer der Natur, über dem Meer, das realistisch in seinem Wellengang auf der Bühne zu sehen war, und schließlich der Erschöpfte, hinter dem sich bei Ankunft nach langem Flug die Tore der Scheune schlossen und vor der Zudringlichkeit der jubelnden Menge schützten.

Dieses den menschlichen Verstand verherrlichende Stück heute, da der Mensch die dort gefeierte Beherrschung der Natur mittels Technik eher als eine Bedrohung begreift, mit Gegenwartsbezug auf der Bühne zu zeigen, ist eine Herausforderung. Das Neue und die Herstellung eines Bezugs zur Gegenwart gelang in Iwabuchis Inszenierung durch Abänderung in eine Rahmenhandlung d.

h. konkret durch einen Prolog (drei deutsche Lektoren vom Deutschen Akademischen Austauschdienst, von großer, starker Konstitution, als Flieger, mit weitem Abstand voneinander, im "spotlight" auf der kahlen Bühne rezitieren den Bericht der abgestürzten Flieger, dem expressionistischen Drama Der Bettler von Reinhard Johannes Sorge entnommen) und ein extrem kurzes, fast erschreckendes Nachspiel: während sich alle Schauspieler zum Schluß, wie üblich, noch einmal auf der Bühne zeigen--die Projektionsschrift "Das Unerreichbare" ist noch fixiert--erscheint im Hintergrund ein kurzer Filmausschnitt mit einer Weltraumrakete. Kaum hatte der Zuschauer das Film-Bild wahrgenommen, ließ ein explosionsartiger Knall den ganzen Theaterraum vibrieren, wobei die Schauspieler mit einem Aufschrei nach dem Film-Bild herumschnellten--das Weltraumraketenprojekt war gescheitert. Durch diese neue Rahmenhandlung erfährt "das Unerreichbare" der Zukunft bei Brecht jetzt eine Umkehrung, die dem Heute entspricht.

Zwischen dem Ozeanflug und den Sieben Todsünden ist eigentlich kein Übergang herzustellen, auch Spielart und -technik unterschieden sich, was allein schon daran liegt, daß die Sieben Todsünden als Ballettstück ganz andere Forderungen stellt, die sich wiederum aus der wechselseitigen Beziehung zwischen getanzer Handlung, Musik und Text ergeben. Was auffiel, war, daß allein durch die Anwesenheit Milvas andere Akzente gesetzt wurden: Milva war der absolute Mittelpunkt. Schon rein äußerlich unterschied sie sich in ihrem funkelnden Abendkleid, ihren langen, wallenden, roten Haaren, ihrem divahaften, durchaus charmanten Auftreten von der bescheideneren japanischen Ballettgruppe, die trotz sorgfältiger Einstudierung in Milvas Anwesenheit wie Hintergrundfiguren wirkten. Jedermann um Milva herum wurde zur Schattenfigur. Auch Milvas Stimmvolumen übertönte bei weitem das von Anna 2, womit auch die Wechselbeziehung zwischen Anna 1 und Anna 2 sich

dahingehend veränderte, daß das dahingehauchte "Ja, Anna" der Anna 2 eher unterwürfig klang und somit das Verhältnis zwischne Anna 1 und Anna 2 unbeabsichtigt veränderte. Trotzdem raste das Publikum. Es war begeistert-- von Milva, dem Star?

Bemerkenswerterweise gab der japanische Komponist und Musikkritiker Hayashi Hikaru besonders dem Ozeanflug eine sehr positive Rezension, obwohl das Thema des Stückes heute nicht mehr relevant sei. (Asahi Zeitung 2.Dezember 1998).

So ergaben sich nach den Brecht-Aufführungen im Nissay Theater mehrere Diskussionsansätze. Am augenfälligsten war wohl die Frage, wie Schauspieler "östlicher" und "westlicher" Mentalität oder Herkunft zusammen Brecht spielen können--ein weiterer Grund, über Brecht selbst zu diskutieren. In der japanischen Zeitschrift On Stage, The Performing Arts Journal (11. Dezember 1998) hieß es in dem Artikel "Wiedererkennen des Genusses Brechts" von Shiraishi Miyuku sogar, daß diese zwei experimentellen Musikstücke Brechts mit der Musik von Weill voller Originalität steckten und sehr geeignet gewesen seien, das Brechtjahr zu feiern.

#### H. Leben des Galilei

Auffallend ist, daß es im Umkreis von Brechts 100. Geburtstag drei Galilei-Inszenierungen in kurzen Zeitabständen gab. Die erste fand genau im 100. Geburtsjahr Brechts (November 1998, Ikebukuro *Shôgekijô*: Ikebukuro Kleines Theater) statt, die folgenden zwei im März und Mai 1999 (Nr. 9 und 10 der Tabelle).

Wer sich unter den japanischen Zuschauern um Orientierung, Information und Vertiefung des Stückes Leben des Galilei (Nr. 10 in der Tabelle) anhand des

85-seitigen Programmheftes mit der Widmung zu Brechts 100. Geburtsjahr bemühte, stieß teilweise auf die Schwierigkeit, die sich immer dann einstellt, wenn der zur Diskussion gestellte Gegenstand aus sehr persönlicher Sicht behandelt wird. Es gibt kaum Beobachtungen, die in der Auseinandersetzung mit dem Stück oder mit Brecht weiterführende Perspektiven eröffnen. Die Darstellerin der Virginia, die, ihre eigene Rolle abtastend, der Frage nachgeht, warum Brecht am Ende der 14. Szene Virginia auf Galileis Frage, wie die Nacht sei, mit "Hell" antworten läßt, findet keine Antwort. Der Regisseur Hirowatari Tsunetoshi greift diese Frage in seinem Essays "Leben des Galilei"--In den Trümmern des 20. Jahrhunderts" wieder auf, nachdem er sie im Theater-Probenraum allen Mitwirkenden zur Diskussion gestellt hatte. Resultat: Das Interesse aller gilt jetzt nicht, wie der Brecht-Text zu sprechen und darzustellen sei, sondern dem Aufspüren von Brechts Absicht, die Nacht "hell" sein zu lassen. Dieser Frage gemeinsam nachzugehen--das nenne er (der Regisseur) das wahre Schauspiel. Diese Frage veranlasse ihn auch, die Welt in negativen Erfahrungen (wie den Atombombenabwurf auf Hiroshima usw.) zu sehen, und führe ihn zu der Überlegung, wie weit wir gekommen sind seit der Zeit der Abwendung des Wissenschaftlers (Galilei) vom Volk, die weit hinter uns liege. Wie einst die Bauern in der Campania im Leben des Galilei, so stöhnten heute die Menschen unter den Folgen der Technologie, die gnadenreich sein sollte. Unter Anführung negativer Beispiele infolge des Fortschritts der Technik stellt der Regisseur in demselben Essay die Gegenfrage, ob Virginias Antwort nicht eher lauten sollte: "Es ist dunkel." Der Regisseur drückt damit sein Bewußtsein aus, in einer dunklen Welt zu leben und daß "wir auf den Trümmern stünden, die uns das 20. Jahrhundert gebracht hätte. Wie konnte Brecht in seiner Zeit, in seiner ungeheuer dunklen Lebens- und Weltgeschichte schreiben: 'es ist hell?'"

Das "Eiserne Zeitalter" sei gekommen, das Leben des Galilei werde auf einem "Eisengerüst" aufgeführt. (Meine Anmerkung: es wird hier zwischen Zeitalter des "Eisens" und "Eisengerüst" offensichtlich eine Assoziation hergestellt. Im Sinne Brechts könnte man vielleicht vage an die Industrie denken.) Die Bühne war tatsächlich ein kreuzförmiges Eisengerüst im Zuschauerraum, ohne Vorhänge, um das herum in enger Anordnung die Zuschauer saßen.

Hirowataris Essay gipfelt in der Wendung: Auf den Trümmern des 20. Jahrhunderts erfahre das Leben des Galilei seine Verfremdung. Verfremdung führe laut Walter Benjamin zur Entdeckung einer neuen Situation. Schlußsatz: "Wir, die Minderheit, sind bereit, eine 'neue Situation' zu schaffen."<sup>8</sup> (Es bleibt dem Leser und Zuschauer überlassen, die "Minderheit" zu definieren und auf die "neue Situation" zu warten.)

Eine Auffälligkeit in dieser Programmschrift ist der Versuch der wiederholten Gegenüberstellung, mit der sich der Regisseur und mehrere Schauspieler, besonders der Galilei-Darsteller Tanabe Mikio beschäftigen, nämlich von Galilei als Forscher und den "Machthabern." Galilei selbst sieht sich den "Machthabern" gegenüber ausgesetzt, als er sich anklagt: "Und ich überlieferte mein Wissen den Machthabern, es zu gebrauchen, es nicht zu gebrauchen, es zu mißbrauchen, ganz, wie es ihren Zwecken diene." Aus westlicher Sicht dürfte klar sein, daß es sich bei den "Machthabern" um die kirchliche Obrigkeit handelt, die Brecht als Teil der Herrschaftsstruktur sah.

Wer nun mit einer gewissen Erwartungshaltung bezüglich dieser Frage der "Machthaber" das Interview mit dem Galilei-Darsteller Emoto Akira im Programmheft des Setagaya-Theaters (Nr.9 in der Tabelle) liest, muß feststellen, daß das Spannungsfeld zwischen Galilei, dem Wissenschaftler, und den "Machthabern" gar nicht thematisiert wird. Statt dessen geht es auch hier um die

ganz private Einstellung des Schauspielers zu dem Stück, das er zunächst, als er das Rollenangebot bekam, abgelehnt habe, weil die Rolle schwierig sei und das Stück anderweitig kaum gespielt werde. Dann aber, nach dem Lesen des Stücks, sei sein anhaltendes Interesse erwacht, und er habe das Rollenangebot angenommen. Emoto äußerte sich im übrigen über die in Japan häufig formulierte Schwierigkeit bei der Brecht-Rezeption: Brecht würde meist im Zusammenhang mit schwer verständlichen "Ideologien" gesehen. Im Falle von Leben des Galilei aber seien die Geschichte selbst und die Dialoge so ungeheuer gut, daß man die Ideologie-Schwierigkeiten vergessen könne. Worüber äußert sich nun der Regisseur? Er läßt sich bei dieser Aufführung, in der er sich in der überwältigenden Lage befinde, mit vielen hochqualifizierten Schauspielern und Theaterfachleuten zusammenarbeiten zu können, von Brechts Worten leiten: das Bühnengeschehen solle den Zuschauern nicht das Gefühl geben, sich im Mittelalter oder im Vatikan zu befinden, sondern den Zuschauern müsse vergegenwärtigt werden, daß sie sich jetzt in diesem Moment im Theater befänden. Nur mit den hier versammelten Mitdenkenden des modernen Theaters sei die Vorbereitung auf das Brecht-Stück möglich. Ohne sie--und hier eine typische japanische Bescheidenheitsformulierung--sei eine Aufführung von Leben des Galilei für ihn (den Regisseur) zu groß, zu gewaltig.

Die Aufführungen im Setagaya Theater und im *Burehito no shibaigoya* fanden eine gewisse Anerkennung von Iwabuchi wegen der guten Textbehandlung, d.h. Texttreue.<sup>9</sup> Allerdings ergab sich dadurch der Nachteil einer sehr langen Gesamtspieldauer von fast vier Stunden im Setagaya Theater, das den Anfang der 15. Szene noch mit übernommen hatte, und dreieinhalb Stunden im *Burehito no shibaigoya*, das die Pestszene und wie üblich die 15. Szene gestrichen hatte.

Längen bemängelte Iwabuchi in der Fastnachtsszene, die das Setagaya Theater als eine große bunte phantastische Show herausbrachte. Iwabuchi verweist auf die Wichtigkeit dieser Marktplatz-Szene, da sie die einzige sei, die Galileis neue Theorie im Zusammenhang mit dem allgemeinen Volk und dessen Reaktion darauf zeige: hier sei es wichtig, den "Zündpunkt" einer Umkehrungsmöglichkeit der bisherigen hierarchischen Ordnung, der Großen Ordnung, zu verdeutlichen. Wenn die Marktplatz-Szene mit buntem Treiben wie Straßenkunst zum allgemeinen Vergnügen zu weit ausgetreten würde, käme es zur Verwischung des "Zündpunktes": die Bedeutung würde undeutlich. Im Setagaya Theater war der reine Vergnügungsanteil dieser Szene sehr lang, führte bei Iwabuchi zur Langeweile, aber im Gegensatz zu seiner Meinung fand gerade diese Fastnachtsszene im allgemeinen Publikum eine lobende, sehr positive, ja, begeisterte Aufnahme mit spontanem, lang anhaltendem Applaus.

#### I. Der gute Mensch von Sezuan

Auch die Aufführung von Der gute Mensch von Sezuan im Neuen Staatstheater versuchte, Brecht-Theater mit Straßenkunst<sup>10</sup> zu beleben. Iwabuchis Kritik daran war wohl ebenso groß wie andererseits die vorbehaltlose Zustimmung der lobenden Kritikerin Yamaguchi Hiroko, die in ihrem Artikel "Brecht genußvoll und aufrichtig" (*Asahi Shimbun*, 31. Mai 1999) hervorhebt, sie habe das Theater Foyer, wo die Schauspieler des "Wandertheaters", zugleich des Theater-Stücks, zu ihren Instrumenten sangen und tanzten, zum ersten Mal so lebendig erlebt. Sie begeistert sich weiter an der Atmosphäre: die Zuschauer, die zu der "verdächtigen Zauberkunst" [gemeint sind die musikalischen und tänzerischen Darbietungen] klatschten, folgten den Schauspielern-Straßenkünstlern in den Theaterraum, als wenn man von einem fröhlichen

Volksfestplatz in eine Theaterbude, eingerichtet in einer alten Fabrikruine, geführt werde. Yamaguchi gibt eine Synopse und folgert, daß dieses Brecht-Stück also gar nicht so schwierig sei, wie man es sonst Brecht-Stücken nachsage. Kushida betone zwar die "Message" von Brecht nicht, aber das Spiel, das fröhlich-laut und optisch amüsan sei, zeige das Thema ausdrücklich, daß der gute Mensch keinen Platz in unserer Gesellschaft finden könne.

Iwabuchi wehrt sich bis zur Empörung gegen diese Art der theatraisierten themenverwischenden Darstellung und diese Art der verflachenden "Kritik".<sup>11</sup> Seiner Meinung nach brauche man heute Brecht nicht unbedingt authentisch zu spielen, aber man müsse eine Grundlinie beibehalten, dürfe ursprüngliche Bedeutungen nicht im allgemeinen theatraischen Rahmen untergehen lassen. Das beziehe sich auch auf die Songs, ein Beispiel sei das "Lied vom achten Elefanten", dessen Text nicht habe verstanden werden können, weder akustisch noch sinngemäß. In dieser Aufführung trügen bei diesem Song nur die von Sun beaufsichtigten Arbeiter Elefanten-Häute. (Die Idee--nach Kipling-- geht aber auf die Hierarchie unter den gefangenen Elefanten bei der Arbeit zurück: Die Elefanten werden von dem Aufseherelefanten traktiert.) Das bedeute für dieses Stück: Sun sei auf derselben niedrigen Gesellschaftsebene wie die übrigen Arbeiter, seit seinem Aufstieg über die Arbeiter jedoch kommandiere er diese, womit ein Verweis auf die Parallelsituation, den gesellschaftlichen Mißstand, geschaffen sein solle, in dem z.B. Polizisten oder Soldaten, Anhänger der unteren Gesellschaftsklasse, als Emporkömmlinge mit Autorität Leute von demselben Stand, aus dem sie kommen, unter ihren Schikanen leiden lassen. Das bedeute für dieses Stück, Sun hätte bei dem "Lied vom achten Elefanten" die Elefanten-Haut des achten Elefanten tragen müssen, sonst komme die Bedeutung dieses Lieds nicht zum Ausdruck.

In der Tat erwähnte keine der fünf Rezensionen das Lied. So läßt sich vermuten, daß es wohl nur als eine der lustigen Bühneneinlagen verstanden worden ist.

Bezüglich der Rollenbesetzung durch viele ausländische Schauspieler gehen ebenfalls die Meinungen auseinander: Iwabuchi lehnt diese Entscheidung aus der Überlegung ab, daß das Japanisch der Darsteller aus China, Bosnien, Frankreich, Spanien, Island, Brasilien und den USA mit verschiedenen Akzenten und Intonationen nicht gut, teilweise unverständlich sei, ebenso wie die ans Publikum gerichteten Sprachfetzen der Schauspieler in ihrer jeweiligen Muttersprache, was insgesamt vielleicht einen interessanten Effekt habe, aber auf jeden Fall eine Vernachlässigung des Brecht-Textes bedeute. Yamaguchi Hiroko hingegen hält diese multinationale Besetzung für sehr geeignet, sie spiegle zugleich die gegenwärtige Welt wider, wo man über Staatsgrenzen hinweg verkehre und miteinander lebe.

Sugiyama Hiroshi (*Yumiuri Shimbun*, 2. Juni 1999) wiederum, der das Japanisch der ausländischen Spieler als problematisch empfindet, könnte darüber hinwegsehen, wenn die Schauspieler ihre Rollen gut spielen würden. Sie seien aber ihrer Aufgabe, dieses Stück als das Spiel eines "Wandertheaters" (Spiel im Spiel) zu spielen, nicht gewachsen, obschon es von Seiten des Regisseurs eine sehr clevere Idee sei, da es den Versuch darstelle, auf diese Weise das als schwierig geltende Brecht-Stück spaßhaft zu gestalten.

Kono Takashi (*Asahi Shimbun*, 25. Mai 1999) sieht in seinem Artikel "Spiegel der internationalen Gesellschaft der Gegenwart" in der Bühne mit multinationalen Schauspielern die *petit-monde* der gegenwärtigen internationalen Gesellschaft. Diese Besetzung habe zugleich einen befreienden Effekt für die japanische Theaterwelt, die eigentlich verschlossen sei. Das Bild der armen Leute überlagere sich darüber hinaus mit den Flüchtlingsszenen im Kosovo. Das

schlechte Japanisch der ausländischen Sprecher, denen das Feingefühl der Sprache fehlt, ist--laut Kono--erlaubt, weil Brecht selbst starke Einfühlung ausschließe; es hat außerdem die positive Nebenwirkung, dem Publikum einen Anlaß zu geben, Japanisch als Fremdsprache zu betrachten. Dann besinnt sich Kono darauf, daß die Schärfe von Brechts kritischen Ansichten irgendwie gezeigt werden muß und schließt seine Rezension mit der Frage ab: Wo im Stück soll es geschehen?

Mit der Konzeption des Regisseurs beschäftigt sich der Kritiker Hiroshi in seiner Rezension mit dem Titel "Das Gute und das Böse, das die Schauspieler aus sieben Ländern verfolgen" (*Asahi Shimbun*, 10. Mai 1999). Kushida, der von Brechts Frage, ob es einen guten Menschen in dieser Welt gebe, ausgehe, lege seine Konzeption des Theater-Stücks folgendermaßen dar: Die Frage nach dem Guten und dem Bösen stelle den Menschen vor eine schwierige Aufgabe, zerrissen zwischen den gegensätzlichen Neigungen, einerseits ein guter Mensch zu sein, andererseits sich aufgrund der Ausbeutung anderer seine eigene Existenz zu sichern. Die Entscheidung liege beim einzelnen. Er, Kushida, führe Regie mit dieser "Message" an seine Mitmenschen.

Der westliche Kritiker Malcolm Duff baut seine im großen und ganzen positive Rezension (*The Japan Times*, 5. Juni 1999)--im Vergleich zu den japanischen--in einem viel größeren Zusammenhang auf. Er hebt lobend "the amazing international cast" hervor, ebenso die chinesische Schaukunst, die Songs, Masken, orientalische Akrobatik und "narrative style of speech delivery." Seine Kritik trifft Kushidas Konzeption: "While Kushida's skill is in novelty, originality and depth, he does sometimes pay too little attention to the main scenes and the discourse between the major characters. Sometimes his clownlike devices also obscure the detached cold feeling of Brecht." Sein

abschließendes Urteil: Kushida's Guter Mensch von Sezuan sei ein "exciting melee of Brechtian philosophy, internationalism and theatrical devices."

Iwabuchis Inszenierung von Der gute Mensch von Sezuan im *Haiyûza* - Theater, 1996 (als Videoaufnahme) unterschied sich durch Verzicht auf Showeffekte drastisch von der Kushidas zwei Jahre später, wobei im selben Atemzug zu sagen ist, daß Iwabuchis Schauspieler die Proben wieder, wie üblich, gänzlich ohne Honorar und die Aufführung nur für ein Existenzminimum bestritten haben, während Kushidas Guter Mensch von Sezuan am Neuen Staatstheater subventioniert wurde.

Der deutsche Germanist Albrecht Kloepfer (Tôkyô Universität) beurteilt treffend die Theatersituation allgemein und Iwabuchis Aufführung speziell:

Es entbehrt wohl nicht einer gewissen beinahe schon zynischen Ironie, sich ausgerechnet eine Darstellung der sozialen Verödung und Verrohung gewissermaßen von Shui Ta selbst finanzieren zu lassen. Iwabuchi und seine Schauspieler jedenfalls sind diesen Weg nicht gegangen, und die Ehrlichkeit, mit der hier auf der Bühne agiert wird, gibt ihnen allemal Recht. Das karge aber funktionelle Bühnenbild, die spärliche aber effektiv eingesetzte Lichtregie und die ebenfalls sparsame Bühnenmusik Paul Dessaus tun ein übriges, um dieser Inszenierung in ihrer Gesamtheit einen Grundtenor des Unspektakulären und Echten zu verleihen.<sup>12</sup>

Es ist offensichtlich, daß diesen beiden Aufführungen verschiedene Konzeptionen zugrunde liegen, was sich bis in den Schluß hinein zeigt: die verzweifelte Shen Te zurücklassend, entfernen sich im *Haiyûza*-Theater die Götter, aber in Kushidas Inszenierung entschwinden nur die Übermäntel der Götter langsam in die Höhe, während die Götterfiguren in der Menge untertauchen. Letztere Theatertechnik sei dem Kabuki-Theater entnommen,

urteilte der Theaterwissenschaftler Okada Tsuneo.<sup>13</sup> Aber damit wird in diesem westlichen Rahmen das Götterverhalten verschleiert und erfährt in der Wirkung einen leichten Abrutsch ins Kitschige. Es ist weder Tragödie noch Komödie, vermutlich eher eine "Schwierigkeit," deren Deutungsversuch in den vorliegenden Beiträgen zum Theater ausgespart wird.

Während Iwabuchi erläuterte, daß er das Stück eher "klassisch"<sup>14</sup> inszenieren mußte, da das japanische Publikum mit dem Theater Brechts nicht mehr so vertraut sei, geht Kushida von einem ganz anderen Ausgangspunkt aus, nämlich vom Theater selbst: "Ich wollte Theater machen, wo ich über Sprache nachdenken und damit experimentieren kann," erklärte er in einem Interview mit Kasuga Rui, das bereits im Titel selbst, "Was ist Sprache? Kushida Kazuyoshi erzählt, daß er dieses Thema vertiefen will,"<sup>15</sup> seine Hauptaussage enthält. Während eines Aufenthalts in London sei Kushida nämlich mit der englischen Sprache konfrontiert gewesen, gesprochen von Sprechern unterschiedlichen Hintergrunds und unterschiedlicher Herkunft, die trotz vieler verschiedener Klangfärbungen und Akzente, kurz: Abweichungen vom Standard-Englisch keine "Scheu" zeigten. Diese Situation sei der japanischen so unähnlich, daß die Idee entstanden sei, das Phänomen Sprache als breiten "Strom," der seiner Ansicht nach auch nach Japan kommen werde, in das japanische Theater zu integrieren. Daher habe er sich auch zu dem Einsatz von Schauspielern aus verschiedenen Ländern für Der gute Mensch von Sezuan entschlossen. Entsprechend hätte die Theater-Probenarbeit mit gegenseitigem Sprachunterricht begonnen als Grundlage für die gute Zusammenarbeit. In einem qualitativ guten Theater, in dem der Regisseur nicht an nur momentan Ausgesprochenem und gleich zu Ende Gehendem interessiert sei, wolle er auch in Zukunft der Frage nach Sprache selbst nachgehen, sie vertiefen und somit die Besucherzahl wachsen lassen und die Zuschauer heranbilden. Diesem Phänomen Sprache, das hier

betrachtet wird, liegt ein Staunen über die Kommunikationsmöglichkeiten und -varianten zugrunde, aber keine Analyse des Brecht-Stückes Der gute Mensch von Sezuan, das er hier inszeniert. Darüber verliert der Regisseur kein weiteres Wort.

Kushidas Erfahrung im englischen Sprachraum mit den vielen Varianten der englischen Landessprache, wie nicht englische Muttersprachler sie einsetzen, läßt sich nicht auf Japan übertragen, wo das Bild einer homogenen Gesellschaft vorherrscht. Von daher gesehen, hat Kushidas Verwunderung und Bewunderung für Sprache etwas Erfrischendes und zielt vielleicht auf die Möglichkeit ab, intensiver mit nicht-homogener Sprache zu kommunizieren.

#### J. Die Dreigroschenoper

und ihre Folgen

Eine neue Version der Dreigroschenoper am 22. und 23. Januar 2000 im Rahmen des 6. Kanagawa Art Festivals vom 3. Oktober 1999 bis 29. Januar 2000 wurde vor der Aufführung weithin bekanntgemacht. In der englischsprachigen Zeitung The Daily Yomiuri vom 15. Januar 2000 z.B. wurde schon mit dem Titel "Hayashi to Play Mack the Knife" die Aufmerksamkeit der Leser besonders auf den Star-Schauspieler Hayashi Ryuzo, der eine Berühmtheit sowohl im Fernsehen als auch auf der Bühne ist, gelenkt. "Hayashi who has played the part before to much acclaim and regards the opera as his lifework, will be joined by stage actors, operatic singers and dancers. Director Katô Tadashi provides a new translation for the production, which will be accompanied by a specially formed 18-member ensemble conducted by Matsuo Yoko." Damit sind bereits die wichtigsten Fakten, die eine große Show versprechen, gegeben. Die Vorankündigung der Dreigroschenoper durch *Nihon Keizai Shimbun* (13. Januar

2000) hob vor allem den schon im Titel erkenntlichen Aspekt hervor:

"Zusammenschluß der unterschiedlichen Bereiche," Schauspielerinnen und Schauspieler, besonders auch Opernsänger und -sängerinnen, würden hier in einer einmaligen Show zusammenwirken. Katô, der Intendant des Hauses und Regisseur dieses Stücks, erklärte vor der Presse, daß Brecht die Dreigroschenoper als Antithese zur traditionellen Oper geschrieben habe. Katô wolle mit diesem Stück Schauspiel, Tanz und Musik zu dem anregendsten Bühnenstück kombinieren und dem Publikum eine andere, zeitgemäße Dreigroschenoper zeigen.

Am nächsten Tag, dem 14. Januar 2000, brachte *Asashi Shimbun* eine Vorankündigung der Dreigroschenoper mit Schwerpunkt auf den finanziellen Schwierigkeiten, wie der Titel deutlich sagt: "Die 'Dreigroschoper' wird aufgeführt trotz Streichung der vorgesehenen Gelder!" Untertitel: "Schauspieler, Opernsänger und Jazzsänger wirken mit." Die Kanagawa Kenmin Halle, in der seit 1994 Opern, auch japanische Opern wie *Hikarigoke* [leuchtendes Moos] aufgeführt würden, könnten in diesem Jahr aus finanziellen Gründen keine aufwendige Opern-Produktion ermöglichen, so habe man die Weichen umgestellt und Die Dreigroschenoper gewählt, weil man dafür weniger Darsteller brauche. Vor der Presse habe Katô auch seine Absicht erklärt, daß er das Stück "frei" inszenieren wolle, mit Schwerpunkt darauf, warum das Brecht-Weill-Stück so oft zur Aufführung gekommen und so beliebt geblieben sei. (Es bleibt dabei dem Leser überlassen, was er unter diesem Schwerpunkt versteht.)

Am 13. Februar 2000 erschien in der *Yomiuri Shimbun* ein unabhängiger (weder Kritik noch Vorschau noch Reklame) gut einführender Artikel zu Brechts Dreigroschenoper von Ikeuchi Osamu mit dem etwas überraschenden Titel: "Schatzsuche in Deutschland. Mehr spaßhaft als satirisch." Ikeuchi Osamu sieht unter Theater nicht nur Vergnügungstheater und gibt seinen Lesern zu

bedenken, daß das Theater noch nicht zu Ende sei, wenn der Vorhang falle: Es habe Wirkungen auf das Publikum, ändere das Bewußtsein der einzelnen Zuschauer und bringe ihnen bei, wie sie selbst die Welt verändern könnten. Mit dieser Brechtschen Auffassung steht Ikeuchi wohl allein unter den hier angegebenen Rezensenten.

Zwischen der ersten Dreigroschenoper, (1932) und der zum heutigen Zeitpunkt letzten Dreigroschenoper ( 2000) in Japan liegen achtundsechzig Jahre und große gesellschaftliche Veränderungen. Wurde die Dreigroschenoper zuerst gespielt, um etwas zu bewirken und in Bewegung zu setzen, so sollte die Dreigroschenoper im Jahre 2000 (Nr.13 der Tabelle) ein Maximum an Vergnügen bieten: viele namhafte Schauspieler, besonders Opersänger und -sängerinnen, auch Jazzsänger, Künstler aus verschiedenen Branchen der Vergnügungsindustrie wurden zu dieser großen Show engagiert. Die zugrundeliegende Konzeption des Regisseurs, aus der Kombination von Schauspiel, Tanz und Musik eine bisher noch nicht dagewesene, zeitgemäße Dreigroschenoper zu kreieren, die auf der Überlegung aufbaut, daß Brecht die Dreigroschenoper als Antithese zur traditionellen Oper geschrieben habe, der Regisseur sie aber frei, erfreulich und auf die Gegenwart bezogen inszenieren wolle, reizt zu der Annahme, daß er eine versteckte Antithese zu Brecht und die Wiederkehr der Oper im Sinne hatte. Katô Tadashi formulierte diesen Gedanken zwar nur andeutungsweise, aber die Andeutung ist in Japan ein Teil althergebrachter Rhetorik. Die Dreigroschenoper, 2000, streift in der Tat alle Schärfe jeglicher Kritik ab.

Die erste Aufführung (1932) des Tôkyô Theater Ensembles (TES), litt, wie Senda bedauerte, an mangelnder Qualität, wenn er sie unter dem Gesichtspunkt der "Authentizität" von Brecht-Theater sah, war aber gleichzeitig ein enormer Publikumserfolg, der in der Tat so legendär war, daß er den Namen Brecht

nachhaltig begründete. Es waren also auch damals renommierte Schauspieler und Künstler aus verschiedenen Gruppen zusammengekommen, wie es in der Dreigroschenoper, 2000, angestrebt wurde. 1932 aber war die Bildung einer sehr starken und großen Theater-Organisation die dahintersteckende treibende Kraft, die einer politischen Entscheidung gleichkam, während im Jahre 2000 die perfekte Unterhaltung des Publikums deutlich im Vordergrund stand.

Man sollte nicht vergessen, daß 1932 die Zeit schärfster politischer Repressalien der Regierung war. Nach dem Einschreiten japanischer Truppen in die Mandschurei 1931 schwebten die linksorientierten *Shingeki*-Mitglieder in ständiger Angst vor der Verhaftung. Im Gegensatz dazu ist das gegenwärtige Japan politisch desinteressiert. Das wirkt sich natürlich auch auf die Theaterszene aus.

Es stellt sich die Frage, welche Rolle das Theater überhaupt in der japanischen Gesellschaft einnimmt. Sie unterscheidet sich von vornherein von der des deutschen Theaters darin, daß das deutsche Theater eine staatliche Institution ist, zum Establishment gehört und subventioniert wird. So entspricht es nach Iwabuchis Ansicht durchaus der gesellschaftlichen Logik, daß radikale Studenten während der Studentenunruhen der sechziger Jahre in Deutschland und Frankreich einige Theater besetzten, denn diese galten als Institutionen des bekämpften Establishments. "Derartiges wäre in Japan undenkbar. Die Rolle des Theaters im gesellschaftlichen Leben Japans ist relativ unbedeutend, auch kümmert sich der Staat nur wenig um das Theater."<sup>16</sup> Zwar gibt es in Tōkyō ein Staatstheater und ein Neues Staatstheater, aber auch diese sind in ihrer Funktion anders als in Deutschland, indem sie über einen Verwaltungsapparat, aber nicht über ein eigenes Ensemble fest angestellter Schauspieler verfügen. Zumindest im älteren Staatstheater finden fast ausschließlich *Kabuki*- und *Bunraku*-Aufführungen statt. Das traditionelle *Kabuki*-Theater wurde und wird

von privaten Unternehmungen, von großen Filmgesellschaften wie der *Shôchiku* - oder der *Tôhô*-Gesellschaft, geführt, sodaß alle *Kabuki*-Schauspieler Angestellte solcher Gesellschaften sind. Das *Shingeki*-Theater erhält keinerlei Subventionen. Seine finanzielle Lage ist deshalb stets angespannt, sodaß viele Schauspieler für die "3F" (Film, Funk, Fernsehen) arbeiten müssen, nicht nur um ihre Existenz zu sichern, sondern auch, um im Notfall die durch ihre Aufführungen entstandenen Verluste selbst decken zu können.

So ist also das Theater ohne Subventionen auf Publikum und Erfolg angewiesen. Und so war auch das Theater der Kanagawa Kenmin Halle, dem die zugesagten Gelder entzogen wurden, mit der Dreigroschenoper auf Publikum und Erfolg angewiesen. Es erreichte tatsächlich beides: ein großes Publikum und Erfolg. Von der bunten attraktiven Show war bereits die Rede.

Was hatte diese Brecht-Aufführung nun inhaltlich dem Publikum zu sagen? Ein Blick ins Regiebuch zeigt, daß es mehr dem Libretto eines Musicals mit vielen Songs gleicht als dem Original. Die Sprechpassagen der einzelnen Personen sind stark verkürzt, und vor allem sind die einzelnen Songs unter mehrere Sänger aufgeteilt, wobei aber diese Aufteilung keine sichtbaren inhaltlichen Pointen erzeugt, sondern eher auf ein "ausgewogenes" Singspiel hinzielt. Diese Tendenz wird dadurch verstärkt, daß die Sänger und Sängerinnen meist aus dem Bereich der Oper kommen und mit ihrer ausgebildeten Stimme vortragen, was bekanntlich Brechts Idee entgegenwirkt.

John Gay hatte im 18. Jahrhundert mit seiner Beggar's Opera, die zu Brechts Vorlage seiner Dreigroschenoper wurde, eine neue Gattung des Musiktheaters begründet, die Ballad Opera, die sich sowohl gegen die erstarrte italienische Hofoper seiner Zeit als auch gegen die prunkvolle Oper Händels richtete, besonders durch Aufnahme populärer Gesangsformen wie Ballade, Moritat und Gassenhauer. Weill und Brecht schrieben neue Opernparodien,

ließen am Ende des dritten Aktes die große Travestie auf die Händel Oper erscheinen und hielten im ganzen die Form der Ballad Oper bei mit Unterbrechung der Handlung durch Songs und Balladen.

Senda versuchte 1932, die Musik in *Kojiki shibai* kritisch auf musikalische Elemente im *Kabuki*-Theater zu beziehen, was ihm jedoch in der Eile und unter großem Zeitdruck nicht gelang, da es hier um ein neues musikalisches Konzept ging, das von japanischer Seite aufgrund einer völlig anderen Musiktradition nicht so ohne weiteres zu übernehmen war, und da die geeigneten Sänger nicht gefunden werden konnten."<sup>17</sup>

In der Dreigroschenoper von 2000 jedoch wird dieses Grundmuster des Angriffs auf den lukullischen und einlullenden Genuß der Oper umgekehrt. Es kommt zur Wiederbelebung des ungetrübten Genusses. Dazu sollte man die speziell japanische Situation im Auge behalten, wo die westliche Oper so neu ist, daß das Publikum die Parodie als solche weder erkennen noch goutieren kann. Die Oper ist eines der beliebtesten Genres der Musik in Japan, das eigentlich jetzt erst im Kommen ist. Jährlich gibt es mindestens zwei Gastspiele der bedeutenden Opernhäuser der Welt, und ein echter Opernliebhaber ist bereit, den Großteil seines Monatsgehalts für einen Opernabend auszugeben. Erst 1997 wurde das erste Opernhaus in Tôkyô eröffnet, und die Tradition, westliche Opern mit japanischen Opersängern zu besetzen, die sich immer noch im Ausland künstlerisch weiterbilden, ist relativ jung, hoffnungsvoll und zukunftssträchtig.

Wolfgang Sawallisch als einer der westlichen Musiker, deren Einfluß auf das Musikleben Japans nicht zu überschätzen ist durch seine mehr als zwanzigjährige Tätigkeit als Dirigent des Tôkyôter NHK Symphonie Orchesters, beobachtete: "Westliche Musik ist in Japan in erster Linie symphonische Musik ...Nach jahrzehntelanger Einstimmung auf die symphonische Musik entwickelt

sich über die Oper, über die Singstimme, über den Chor ein neues Gefühl für Musik. Nach dem Kennenlernen durch die Medien entsteht jetzt der Wunsch nach dem Live-Ereignis namens Oper ... Die Japaner investieren Millionensummen in diese neue Leidenschaft."<sup>18</sup>

So würde eine Kritik von Seiten des japanischen Theaters auf die "neue Leidenschaft" im musikalischen Gebiet nur Unverständnis auslösen, wenn sie nicht im historischen westlichen Rahmen gesehen wird. Aber gerade die Historisierung war in der Dreigroschenoper-Aufführung (2000) nicht beabsichtigt. Mit der Wiederzuwendung zum unkritischen Genuß aller musikalischen Elemente in der Dreigroschenoper von 2000 war entsprechend auch der von Weill und Brecht beabsichtigte Kontrast (wie z.B. durch das Einsetzen der "Moritat von Mackie Messer") nicht zu spüren, den Gottfried Wagner folgendermaßen charakterisiert: "Der Kontrast zur vorangegangenen Nummer scheint dem Zuschauer ins Gesicht zu schlagen, ist aber soziologisch durchaus gerechtfertigt. Weill führt vom höfischen Tanzsaal nun direkt in die Gosse."<sup>19</sup> Auch das Schmutzige einer Gosse war in der Inszenierung von 2000 beschönigt. Die "Moritat von Mackie Messer" wurde nicht nur von einem Straßensänger gesungen, sondern auch von "Frauen," "Männern" und "allen," wie es dem Genre Musical entspricht. Der Moritat wurde jegliche Schärfe genommen durch die Streichung sämtlicher Anzeichen von Aggression und Verbrechen, wie sie im Original durch die Zähne des Haifischs offen und durch Macheath verdeckt (er trägt Handschuhe, und das Messer zeigt er nicht) angezeigt werden: von plötzlich an der grünen Themse umfallenden Leuten, dem toten Mann am Strand, dem verschwundenen Meier und anderen Vergehen, von all dem ist nichts mehr zu hören. Statt dessen eine Andeutung einer Situation; in der Übertragung ins Deutsche etwa folgendermaßen: "Die Rechnung bezahlt--zurückgekehrt--hier tritt der schlechte Mann Mac auf--in der Hand einen

Blumenstrauß--im Herzen ein Messer--fröhlich lachend--Tschüß" (was könnte es anderes sein als ein Bordell?)

Auf dem Rücken spiegelt sich die Landschaft der Stadt wider--dunkle Gasse--ein Meer von Neonlichtern--merkwürdige Verbrechen wiederholen sich--alle geschehen wegen Mac, sagt man.--(Die Mädchen singen) Geld, Diamanten, Jungfrauen, Ehefrauen stiehlt er--frei nach seinem Belieben, aber die Frauen können ihn nicht hassen. (Die Männer singen.) Jeder Mann sieht einen Traum, *Sake* und Frauen und Unmoralisches--frei nach seinem Belieben möchte er alles Schlechte tun, aber--es kommt immer der Morgen. (Alle singen.) Der Hund sieht in die Richtung Westen, der Schwanz vom Hund wedelt gen Osten--vom Traum erwacht, Mac the Knife--du oder ich oder er--man weiß nicht, wo Mac ist."

Es folgt eine Wiederholung. Dieser plötzlich auftauchende Hund sowie "Osten" und "Westen" dürften spielerisch aufgefaßt, nicht als heiße Themen interpretiert werden--im Sinne der am Ende dieser Dreigroschenoper gegebenen Aufforderung: amüsieren wir uns bis zum Happy End, ohne schwierige Gedanken zu denken, weil das bloß eine Oper ist!

Hier erinnert kaum noch etwas an Sendas Übersetzung, die auch atmosphärisch das Bedrohliche dieser "Moritat von Mackie Messer" packt mit seinem ganzen sardonischen Katalog einer Karriere von Vergewaltigung, Mord, Raub und schweren Verletzungen des Gesetzes. Senda übersetzte "Messer" mit *dosu*, einem Wort, das zum Vokabular der *Yakuza* (der organisierten japanischen Verbrechergesellschaft) gehört, so beinhaltet die Bezeichnung *dosu no Mackie* für Mackie Messer etwas Furchterregendes und Schreckliches. In der Übersetzung derselben Moritat im Jahre 2000 wird "Mackie Messer" zu "Mac the Knife". "Knife" ist ein bereits umgangssprachlich frühes Fremdwort, es erhält

atmosphärisch eine leichtere Bedeutung. "Mac the Knife" ist "sehr Pop" wie ich von einigen befragten Japanern hörte.

Zurück zum Regiebuch: "Mac the Knife--du oder ich oder er--man weiß nicht, wo Mac ist." Das heißt, jeder könnte Mac sein. Es ist nicht in Soho, es ist irgendwo, irgendwann, irgend jemand. Aus dem realen Brechtschen Gangster wird hier "Mac the Knife," stellvertretend für geheime Wunschträume jedes Mannes nach einem völlig genußvollen Ausleben ("Unmoralischem, Schlechtem"), aber ohne die reale Härte, denn es ist ja nur ein Traum, keine Wirklichkeit. "Aber immer kommt der Morgen," und er erwacht vom "Traum." "Traum" ist hier vielfältig. In dem gegenwärtigen friedlichen Leben Japans, wo der Ausbruch aus der Anpassung an die Normen eher selten ist, verspürt der Zuschauer eine Art Bewunderung für diesen berüchtigten Mac in seiner Vitalität; auch die Frauen, die ihn "nicht hassen können," wünschen sich heimlich solche vitalen männlichen Kräfte. Aber das alles besteht nur als "Traum," daher auch ohne die Konsequenzen.

Ein ähnliches Muster findet sich auch bei den übrigen Songs: ein Teilaspekt wird aufgegriffen und als ein Allgemeines von mehreren Sängern mit jeweils kaum mehr als einer Textzeile dem Publikum vorgetragen. So bezieht sich das Lied, durch das Polly ihren Eltern ihre Verheiratung mit dem Räuber Mac andeutet, nicht nur auf Polly. Es geht hier um eine Heirat im allgemeinen, Polly, im Wechsel mit einigen Mädchen, singt, warum Frauen im allgemeinen heiraten möchten. Ohne auf weitere Einzelheiten einzugehen: der rote Handlungsfaden wird durchgezogen, eine leicht verständliche Story bleibt. Alles, was an "Christentum" und "Bibel" erinnert, entfällt, ebenso wie alles, was sich auf "Gesetz" bezieht, im Gegensatz zu Sendas Übersetzung. In dieser bunten Show mit Pop, Jazz, Oper, Rezitation zum Teil nach *Kabuki* -Art wird Brecht endgültig entschärft unter Abwendung von der Brechts eigenen Härte, Schärfe und Kälte.

Bechts Intention, "das Verborgene, Hinterhältige der Verhältnisse (aufzudecken), für die das 'Messer' des Macheath steht," wird hier umfunktioniert.<sup>20</sup>

Hatte Senda 1932 *Kojiki shibai* politisch einzusetzen versucht, so ist Die Dreigroschenoper im Jahre 2000 im Grunde eine Rückkehr zum emotionalen Theater. Diese Entwicklung kennzeichnet zugleich den weiten Bogen der Brecht-Rezeption.

Zur Ausgangsfrage dieses Kapitels zurückkehrend, ob der vom *Kuro Tento* ausgehende Plan einer "Brecht-Renaissance" verwirklicht werden konnte, läßt sich feststellen, daß eine gewisse Wiederbelebung und Aktualisierung von Brecht-Stücken erfolgte. Anhand der von Regisseuren des *Kuro Tento* neu geschriebenen Regie-Bücher wurden neue Möglichkeiten japanischer Adaptionen (mit Akzentverschiebungen) erprobt, die beim allgemeinen Publikum Anklang fanden, in der Theaterkritik aber teilweise nicht unkritisch verfolgt wurden.

Wie in Kapitel V. B. gezeigt wurde, stehen in der Diskussionsrunde der Regisseure zur Aufführung von Der gute Mensch von Sezuan grundlegende Fragen zur Rezeption im Mittelpunkt: *Akagemono* [werkgetreue Aufführung] oder japanische Adaption? Der Regisseur entschied sich, hauptsächlich aus Gründen seiner Übersetzungsschwierigkeiten, die teilweise auf dem Unterschied (nicht Deckungsgleichen) zwischen dem zu übersetzenden Gegenstand im Herkunftsland des Originals und in Japan basieren, am Ende für die japanische Adaption. Damit ist der zweite große Fragenkomplex, nämlich Sprache und Übersetzung, angesprochen, der sich auch für die Aufführungen der anderen, hier genannten Brecht-Stücke als Schwierigkeit darstellte.

Die Ausgangsfrage zu allen hier vorgestellten interkulturellen Übertragungen wurde unterschiedlich gelöst. Als auffallende Merkmale erwiesen sich die teilweise Werk-Treue, die teilweise Reproduktion, in der japanischen

Adaption (Beispiel in Mutter Courage: Beibehaltung des protestantischen Feldpredigers im Heer des Daimyo Nobunaga) sowie die Übertragung der Fabel in das Japan mit einer historischen Distanz, dessen Darstellung unscharf blieb. (Beispiel in *Hazama to Sumi-chan*: im Tôkyô der ersten Nachkriegszeit, die, laut Seto Hiroshi, viel zu seicht und unscharf auf der Bühne dargestellt wurde und die Härte des Armuts- und Notzustands dieser Zeit vermissen ließ). Beispiele dieser Art sind nicht auf die Aufführungen im *Kuro Tendo* eingeschränkt.

Es war bereits in der Einleitung davon die Rede, daß die Brecht-Rezeption in jedem Land ihren eigenen Entwicklungsgang genommen hat. Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der Frage, welche eigenkulturelle Vorbedingungen, gegeben durch nationale Mentalität und Tradition, Kultur und Sprache--wie sie sich teilweise an den besprochenen Theateraufführungen andeuten--die Brecht-Rezeption erleichtern oder ihr entgegenwirken können.

## Anmerkungen zu Kapitel V.

1 Uchino Tadashi, "Political Displacements: Toward Historicizing Brecht in Japan, 1932-1998," Brecht Sourcebook, eds. Carl Martin, and Herry Bial (London und New York: Routledge, 2000) 186.

2 Tatsuji Iwabuchi: 5. März 2000 im Hotel Metropolitan, Tôkyô.

3 Iwabuchi Tatsuji, "Zur Rezeption Heiner Müllers in Japan," Das Kaleidoskop. Theater und Literatur in den deutschsprachigen Ländern, Festschrift für Professor Tatsuji Iwabuchi zum 70. Geburtstag 1997 (Tôkyô: Dogakusha, 1997) 8.

4 Da diese Namen in *Katakana*, der phonetischen Umschrift, mit denen Lehnwörter aus nicht-japanischen Sprachen bezeichnet werden, geschrieben sind, erübrigt sich die Suche nach dem Sinn dieser Namen: nur die in Schriftzeichen geschriebenen japanischen Namen sind Sinträger.

5 Seto Hiroshi, "Die Bedeutung des Brecht-Theaters. *Hazama und Sumi-chan* im *Kuro Tendo*," Teatro 592 (1992): 44-45.

6 Senda Akihiko, "Schock durch 'Die Dreigroschenoper,'" Monatlich. "Musical" 103 (1993): 1.

7 Ikeda Takao, "Konkurierende Aufführungen im Herbst," Nihon Keizai Shimbun 11. September 1993.

8 Hirowatari Tsunetoshi, "'Leben des Galilei'--In den Trümmern des 20. Jahrhunderts," Programmheft zu 'Leben des Galilei'.

9 Iwabuchi Tatsuji: 5. März 2000 im Hotel Metropolitan, Tôkyô.

10 Iwabuchi Tatsuji, "Bericht meines masochistischen Theater-Sehens (von Brecht-Aufführungen)," Shakai Hyôron [Diskussion über die Gesellschaft] Juli 1999: 59.

11 Iwabuchi Tatsuji: 5. März 2000 im Hotel Metropolitan, Tôkyô.

<sup>12</sup> Albrecht Klopfer, "Bertolt Brechts Guter Mensch von Sezuan in Tôkyo, "Communications (International Brecht Society) 26.1 (1997): 41-42.

<sup>13</sup> Okada Tsuneo: 24. Januar 2000 in der Seijo Universität, Tôkyô.

<sup>14</sup> Iwabuchi Tatsuji, "Aber heute ist die Welt unveränderbar, "Dreigroschenheft 2 ( 1997): 22.

<sup>15</sup> Kasuga Rui, "Was ist Sprache? Kushida Kazuyoshi erzählt, daß er dieses Thema vertiefen will, "Programmheft zu "Der gute Mensch von Sezuan" Neues Nationaltheater. Saison 1998 / 99: 20-21.

<sup>16</sup> Tatsuji Iwabuchi, Modernes Theater in Japan (Tôkyô: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Asiens [OAG Aktuell], 1991) 2.

<sup>17</sup> Senda Koreya, Theater des 20. Jahrhunderts. Brecht und ich (Tôkyô: Miraisha, 1976) 61-64.

<sup>18</sup> Wolfgang Sawallisch, Im Interesse der Deutlichkeit. Mein Leben mit der Musik (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1988) 199-200.

<sup>19</sup> Gotfried Wagner, Weill und Brecht. Das musikalische Zeitalter (München: Kindler, 1977) 244-245.

<sup>20</sup> Jan Knopf, Brecht-Handbuch. Theater (Stuttgart: Metzler, 1980) 57.

## VI. BRECHT UND ASPEKTE DER JAPANISCHEN KULTUR UND SPRACHE: EINE PROBLEMATISCHE BEZIEHUNG

Die pragmatischen Berichte zu den Brecht-Theaterraufführungen in den 90er Jahren und der zum heutigen Zeitpunkt (2000) letzten Dreigroschenoper in Tôkyô sowie die entsprechenden Rezensionen und kommentierenden Programmhefte ergeben folgendes Bild, das ich kurz in vier Punkten zusammenfassen und mit Aspekten der japanischen Kultur in Zusammenhang bringen möchte:

1. Sprache
2. Übersetzung
3. Bibel als Nicht-Voraussetzung in der Brecht-Rezeption
4. Japanische Mentalität

1. "Sprache" wird besonders in den Diskussionen und Kommentaren zu den Aufführungen von Der gute Mensch von Sezuan (Nr. 1 und Nr. 11 in der Tabelle) thematisiert. Hier wird z.B. ein "Stau der Wörter" (Seite 162) durch ausländische Spieler beabsichtigt. Ausländische Spieler werden bewußt auch in Der gute Mensch von Sezuan (1999) eingesetzt, die durch Anwendung ihrer Muttersprache interessante Effekte erzeugen und zugleich der eigentlich verschlossenen japanischen Theaterwelt etwas Befreiendes verleihen. Das schlechte Japanisch der ausländischen Spieler--ohne das Feingefühl der Sprache--sei erlaubt, weil Brecht selbst eine starke Einfühlung ausschlieÙe (Seite 178). Als positiven Faktor stellt derselbe Kriker die Einbeziehung des Publikums heraus, Japanisch als eine Fremdsprache zu betrachten.

Zu diesem Aspekt sei der japanische Wissenschaftler Mimuro Tsugio herangezogen, der sich aufgrund einer Übersetzungsarbeit (wenn auch nicht von Brecht, sondern von Fritz Wallner) mit dem Thema Sprache beschäftigt: Er

bezieht sich zunächst auf Wilhelm von Humboldts These, daß die Verschiedenheit der Sprachen "nicht eine von Schällen und Zeichen, sondern eine Verschiedenheit der Weltansichten selbst" sei.<sup>1</sup> In jeder Sprache liege eine eigentümliche Weltansicht, weil eine gleichartige Subjektivität auf die Sprache in derselben Nation einwirkt. Jede Sprache ziehe, laut Humboldt, um die Nation, welcher sie angehört, einen Kreis, aus dem es nur insofern hinauszugehen möglich ist, als man zugleich in den Kreis einer anderen Sprache hinübertritt. Mimuro verweist auf den großen Unterschied zwischen der deutschen Sprache, die der indo-europäischen Sprachfamilie und der japanischen Sprache, die vermutlich der altaischen Sprachfamilie angehört, und somit auf die Schwierigkeit des Hinübertreten von einem zum anderen Kreis. Als Beispiel dafür, wie ein Europäer in den Kreis des Japanischen übertreten könne, nennt Mimuro eines der bekanntesten Haikus von Basho Matsuo aus dem 17. Jahrhundert, das nach Mimuros wortwörtlicher Wiedergabe

Alt-Teich

Frosch hineinspringen

Ton des Wassers

lautet, was aber kaum als deutsch zu betrachten sei. Ich möchte im vorliegenden Zusammenhang auf Mimuros Interpretation des *Haiku* verzichten und gleich zum Resultat seiner Betrachtung in Bezug auf die japanische Sprache übergehen. In dieser spielt es eine große Rolle,

daß man nicht alles zum Ausdruck bringt, daß man einen Teil verschweigt. Wichtig sind im *Haiku* Einfachheit und Unmittelbarkeit, Beweglichkeit und Vollständigkeit, Natürlichkeit und Geistigkeit. Indem man nicht alles beschreibt, bleibt dem Leser viel Raum, in der er seine Phantasie erweitert und weiterentwickelt. Diesen Raum gestaltet der Leser

aber nicht logisch, nicht mit Begriffen, wie es bei der europäischen Denkweise der Fall ist (Mimuro 48).

Ich möchte hier, zusammenfassend, nur auf den Zusammenhang von Sprache und Denken verweisen. Als praktische Konsequenz ergibt sich dabei der machmal folgenschwere Unterschied in der deutschen und japanischen unterschiedlichen Art der Diskussionsführung und Argumentationsweise, auf die bereits (Seite 155) hingewiesen wurde.

In den Bereich Sprache fällt die sorgfältige Prüfung im Umgang mit dem Wort, man denke dabei an die Eigenarten der japanischen Sprache, von denen die "relative Selbstdefinition" nur eine ist. Beispielsweise bezeichnet ein Lehrer seine Person auf mindestens sieben verschiedene Arten: "Gegenüber seinem eigenen Kind nennt er sich *otôsan* (Vater), gegenüber dem jüngeren Bruder *nîsan* (älterer Bruder), im Gespräch mit seiner Frau nennt er sich *ore* (familiäre, ausschließlich männliche Bezeichnung für "ich", nur gegenüber sozial Gleich- oder Niedriggestellten verwendbar), gegenüber seinem Vater *boku* ("ich", s. o.) und ebenso gegenüber seinem älteren Bruder. Zum Nachbarskind spricht er von sich als *ojisan* (Onkel), gegenüber seinen Schülern in der Schule nennt er sich *sensei* (Lehrer), gegenüber Kollegen *boku* ("ich", s. o.) und gegenüber dem Schuldirektor *watashi* ("ich", s. o.)."<sup>2</sup>

Zur Beachtung des Sozialgefüges im mitmenschlichen verbalen Umgang kommen die Sprachatmosphäre und -ebene. In Japan gibt es zusätzlich eine Frauen- und eine Männersprache, was besonders bei Szenen wie z.B. in Der gute Mensch von Sezuan bedacht werden muß. Es könnte sonst das Bild entstehen: Shen Te--die Gute--das Weibliche und Shui Ta--das Böse--das Männliche.

2. Übersetzung: Dieses Thema nimmt z.B. in der Diskussionsrunde zur Aufführung von Der gute Mensch von Sezuan (1992) einen breiten Raum ein.

Die sprachliche Übertragung der Brecht-Texte war von Anfang an nicht problemlos. Mehrere Stücke sind mehrfach d. h. von verschiedenen Übersetzern übertragen worden. Aber es lassen sich Fehler nachweisen, die zu Unverständlichkeiten bis zu Mißverständnissen geführt haben und sich bis heute festsetzen. Diese Frage kann hier nicht erschöpfend behandelt werden. Ich möchte mich daher auf einige Beispiele von Fehlern beschränken, die besonders in bildlichen Ausdrücken und ideomatischen Wendungen zu finden sind: So teilt z.B. Wang im Guten Menschen von Sezuan den Göttern Shen Tes Wohlbefinden mit der Redewendung mit: "Sie ist ganz die alte." Dies wird übersetzt mit der Entsprechung von: Sie ist gänzlich gealtert, oder: Sie ist ganz alt geworden.<sup>3</sup> Der erste Gott antwortet korrekt übersetzt: "Das freut uns!" Hier müßte nun eigentlich der japanische Leser stutzen, aber diese holperige Stelle wird unbefragt hingenommen. Ein anderes, ebenso deutliches Beispiel findet sich in dem "Anstatt-dass-Song" der Dreigroschenoper. Hier geht es um die jedem Deutschen geläufige Redewendung von "eine Extrawurst gebraten bekommen," die im Japanischen überhaupt keine wörtliche Entsprechung hat. Die "extra gebratene Wurst"<sup>4</sup> steht im Japanischen völlig sinnlos im Raum, wird aber auch unbefragt übernommen. Schwieriger wird es noch bei größeren Sinnzusammenhängen: Wenn z.B. in dem "Lied von der Wehrlosigkeit der Götter und Guten" die Zeilen

"Warum sagen die Götter nicht laut in den oberen  
Regionen  
daß sie den Guten nun einmal die gute Welt  
schulden?"

übersetzt werden mit der Entsprechung:

"Warum rufen die Götter in der Welt oben nicht laut

Daß sie irgendwann einmal den Guten eine gute Welt schenken wollen?"<sup>6</sup>

Ob es sich bei der Häufung kleinerer und größerer Fehler um Mißverständnisse oder Veränderungen seitens des Übersetzers handelt, läßt sich im nachhinein nicht mehr feststellen. Wichtig ist allein die Tatsache, daß die Übersetzungsfehler dazu beigetragen haben, einen zum Teil ungenauen, schwer verständlichen oder verzerrten Brecht-Text in Japan einzuführen. Auf die nicht fehlerfreien Übersetzungen von Brecht-Stücken und Theorien führt Iwabuchi die auch anfängliche theoretische und abstrakte Seite der Brecht-Rezeption in Japan zurück. In den Grundzügen seien zwar die Stücke korrekt übertragen worden, aber die Einzelheiten, die eigentlich sehr viel Genuß bieten könnten, seien nicht "appetitlich" dargeboten worden, was zu der falschen Etikettierung geführt habe, Brecht sei zu theoretisch:

The reception of Brecht was also at first of a more theoretical and abstract kind. Probably because the translations of his plays were not without failings. The main drift of the plays was correctly conveyed but the details which can give so much pleasure were not appetizingly presented. This also led to sticking a false label on Brecht: too theoretical (Iwabuchi, *Reception* 112).

Über Theorie und Praxis des Übersetzens und ihre Schwierigkeiten liegen bereits zahlreiche Abhandlungen vor, ich möchte mich daher nur auf Schwierigkeiten der für den vorliegenden Kontext relevanten Übersetzung Deutsch-Japanisch beziehen unter dem Aspekt, daß die noch junge Geschichte des Übersetzens zwischen dem Japanischen und dem Deutschen auch "den Wandel im Umgang mit Problemen und Grundfragen wie denen von Treue und Freiheit und die bewußten und unbewußten Vorentscheidungen des Übersetzers

darüber, welchen Charakter und welche Wirkungsabsicht er dem zu übertragenen Text zuspricht ..." zeigt.<sup>7</sup>

Irmela Hijiya-Kirschner, selber Übersetzerin zahlreicher japanischer Artikel und literarischer Werke japanischer Autoren, kristallisierte die speziellen Übersetzungsschwierigkeiten auf dem Übersetzungssymposium in Tôkyô 1998 heraus:

Die Schwierigkeiten japanischer Übersetzer europäischer Werke in der Frühphase der Moderne etwa, die für all die fremden Gegenstände und Begriffe japanische Äquivalente erst schaffen mußten, sind kaum noch vorstellbar, als Wörter wie 'Natur', 'Liebe' oder 'Recht', aber auch Personalpronomina wie 'er' und 'sie' Einzug in eine Sprache hielten, die zuvor ohne sie ausgekommen war (Yanabu 1991). Nichts hat, wie wir wissen, die japanische Sprache als Ganzes in der Moderne so verändert wie die Notwendigkeit angemessener 'Verjapanischung' fremder Texte, die auch nicht vor Grammatik und Syntax haltmachten und neue Denkformen im Japanischen ermöglichte.<sup>8</sup>

Hijiya-Kirschner zeigte eine weitere Schwierigkeit der Übersetzung auf, nämlich daß "die zufällige Koinzidenz von übersetzten Schlüsselwörtern in Texten dazu führen kann, daß daraus eine Vergleichbarkeit oder Verwandtschaft geschlossen wird, die erst durch eine solche sprachliche Assimilation entsteht" und demonstriert dies am Beispiel: "Gott" als *kamisama* wiederzugeben, verschleierte fundamentale Differenzen zwischen dem abendländischen und dem japanischen Begriff.<sup>9</sup>

Iwabuchi Tatsuji hat im Jahr 2000 eine völlig neue Übersetzung von Brechts Stücken herausgegeben, die in der japanischen Buch-Kritik große Anerkennung fand. Iwabuchi betrachtet diese Übersetzung als "sein Lebenswerk" und schreibt über seine Erfahrungen während seiner

Übersetzungsarbeit in dem Artikel "Unendliches Interesse an Brecht" in der Theaterzeitschrift Teatoro.<sup>10</sup> Für diese achtbändige Brecht-Ausgabe wurde Iwabuchi mit dem Lessing-Übersetzerpreis 2000 der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet. Damit muß jetzt das Problem "Übersetzung" von Brecht-Stücken für Japan von einem neuen Gesichtspunkt gesehen werden.

3. Bibel als Nicht-Voraussetzung für die Brecht-Rezeption: Es ist in Japan schwierig, mit der Bibel, deren Kenntnis zum Verständnis der zahlreichen Brechtschen Bezugspunkte zu ihr unerlässlich ist, umzugehen. Katô Shûichi zählt das Christentum und den Marxismus zu den "wichtigsten fremden Weltanschauungen, die ihren Weg nach Japan fanden."<sup>11</sup> Dennoch trägt das Christentum ein Umfeld von Importiertem. Das zeigt z.B. auch die Gestalt der "Jenny," die in der Inszenierung der Dreigroschenoper von Kimura Koichi wohl die extremste Form annimmt: in der letzten Szene begeht Jenny aus Rache über ihren Verrat Mackies Selbstmord--entsprechend der biblischen Gestalt des Judas.<sup>12</sup> Brecht benutzt zwar auch hier das biblische Muster, besetzt es aber mit anderem Inhalt: der Mensch handelt schlecht unter dem Zwang schlechter gesellschaftlicher Verhältnisse. Daher müßte hier der Selbstmord Jennys als ein Mißverständnis oder eine Mißinterpretation gesehen werden.<sup>13</sup>

Ein weiteres Beispiel dafür, daß die Bibel in der japanischen Brecht-Rezeption nicht vorausgesetzt wird, ist das werkgetreue Übertragen des protestantischen Feldpredigers in das japanische Umfeld, nämlich das Heer des Daimyô Nobunaga in Mutter Courage und ihre Kinder.

Es kann zusammenfassend gesagt werden, daß Brecht in seiner kritischen Beziehung zum Christentum in Japan oft nicht oder falsch verstanden wird, wie es sich an dem japanischen Umgang mit christlichen Begriffen und den vielen parodierten Bibelziten zeigt, so sie nicht überhaupt gestrichen sind. So ist also das Buch, das nach Brechts eigener Aussage den stärksten Eindruck auf ihn

gemacht hat, die Bibel, (er gab 1928 bekanntlich diese Antwort auf eine Umfrage der Berliner Zeitschrift Die Dame) in Japan eines der selten gelesenen Bücher, d.h. eine Nicht-Voraussetzung bei der Brecht-Rezeption, wodurch Brechts Angriff auf die erstarrte Moral der damaligen bürgerlichen Gesellschaft zum Großteil buchstäblich unerkannt bleibt.

4. Mentalität: Im Folgenden sei auf eine japanische *Haltung* aufmerksam gemacht, die sich auf die Brecht-Rezeption auswirken dürfte: war bisher davon die Rede (Seite 164), daß der Anteil der Christen weniger als 1% der Gesamtbevölkerung ausmacht, so muß dazu ergänzt werden, daß der shintoistische Anteil noch beachtlich ist. Zuverlässige Zahlen liegen allerdings nicht vor. In dem vergeblichen Versuch, Shintoismus zu definieren, greife ich auf das Zitat des deutschen Rechtswissenschaftlers und Japanologen Ernst Lokowandt zurück: "Der Shintô hat die unangenehme Eigenschaft, sich, ähnlich wie ein Regenbogen, Annäherungsversuchen zu entziehen" (Lokowandt 7). Gewiß ist, daß der Shintô diesseitsbezogen ist und nicht auf einer "Theologie" im Sinne des westlichen Christentums aufbaut. "Der Shintô, d.h. der Schrein-Shintô (besitzt) keine fixierten Glaubenslehren" (Lokowandt 39). Damit erübrigt sich auch die Diskussion um die Lehre.

"Der direkteste Ausdruck von Diesseitigkeit im Shintô ist sein Optimismus... Wo das Übel etwas Äußerliches ist, das wieder abgewaschen werden kann, herrscht eine völlig andere Weltsicht als etwa im Christentum mit seiner Ursünde und seiner Auffassung dieser Welt als 'Jammertal' "(Lokowandt 69). Shintoistisch sein, heißt, ein religiöses Gefühl besitzen, das in Harmonie mit der Natur steht. Das Prinzip Harmonie wird höher eingeschätzt als der Wert der Diskussion bei Meinungsunterschieden: die Umkehrung dessen ist der westliche Weg, der das japanische Harmoniegefüge zerstört.

Auf das vorliegende Thema übertragen, ist es aufschlußreich zu beobachten, daß die eben beschriebene *Haltung*, die sich aus einer shintoistischen Weltanschauung erhalten hat (auch wo diese in den Hintergrund getreten ist)--bei der nach westlicher Auffassung die Leichtigkeit, Heiterkeit, Verspieltheit und Gelassenheit auffällt--kennzeichnend ist und sich selbst in der gegenwärtigen Theaterszene wiederfindet, die sich mit Brecht beschäftigt. Hinzu kommt der Wunsch nach angenehmer Atmosphäre, etwas belebend Neuem, buntem visuellem Vergnügen, Phantasievollem, Gefühlvollem. Um diesen Punkt zu verdeutlichen, möchte ich das sowohl von Regisseuren als auch Kritikern immer wieder benutzte Wort angeben, das bei der angestrebten Wiederbelebung Brechts bestimmend ist: *tanoshii* = freudig, erfreulich, froh, fröhlich, lustig, munter, heiter, vergnügt. *Tanoshimi* = die Freude, die Lust, das Vergnügen, die Vergnügung (Kimura Kinji: Großes Japanisch-Deutsches Wörterbuch [Tôkyô: Hakuyu-sha, 1952. 1. Auflage, 1993. 2. Auflage]). *Tanoshii* ist das bevorzugte Wort. *Tanoshii* war auch die Brecht-Oper (Nr. 12 der Tabelle), die zur Erinnerung an den 1994 verstorbenen Senda Koreya gespielt wurde, der mit diesem Stück über das Leben des Stückeschreibers Bertolt Brecht, den er als "Einzelgänger" in unermüdlichem Bemühen und schier endlosem Interesse in Japan eingeführt hatte, geehrt werden sollte. Daß es inzwischen junge Dramatiker in den Theatergesellschaften gibt, die nichts mehr von Senda wissen wollen, nimmt der Regiebuchautor Saitô Rin wie ein Naturgeschehen hin.<sup>14</sup> Seine Verehrung für den großen Meister bleibt. Statt eines Brecht-Stücks wählte er eine "Brecht-Biographie, in der sich das 20. Jahrhundert in knapper Form darstellt."<sup>15</sup> So charakterisiert er dieses Musikdrama, in dem Brechts fünfzehnjähriges Exil und der Fluchtweg dahin sowie Brechts kompliziertes Verhältnis zu seinen Mitarbeiterinnen zum Inhalt gemacht wurden. Namhafte Schauspielerinnen spielen hier Brechts Frau Helene Weigel, Grete, seine Sekretärin, Ruth, die

Schauspielerin, Beth, die Schriftstellerin etc. und--wichtig in Bezug auf das Stück und seine Wirkung--die Darstellerin von Ascha, der Geliebten von Benjamin, ist Nakagawa Anna, die Enkelin von Senda Koreya.

Es sind schnelle, kurze Bildaufrisse in rascher Szenenfolge, die das dramatische Weltgeschehen jener Jahre und die inneren Spannungen dieser komplexen privaten Beziehungen in einem ebenfalls unruhigen Arbeitsfeld zu verknüpfen versuchen: das Theaterspiel findet um einen Riesenschreibtisch herum statt, der den Großteil der Bühne einnimmt. Es ist bekannt, daß Brecht große Tische liebte, und die Erfindungsfreudigkeit in der Umfunktionierung dieses Haupt-Bühnenrequisits ist erstaunlich, aber das lebhafte Spiel in schneller Szenenfolge, in das "Brecht mit seinen Theaterstücken geschickt eingeflochten wird," wie Takahashi Yutaka<sup>16</sup> schreibt, kann eigentlich nur oberflächlich "spaßvoll" sein, wenn der eben zitierte Kritiker lobend heraushebt, daß die Songs z.B. der Dreigroschenoper einen "effektvollen und amüsanten Rahmen zum Bühnenverlauf" bilden.

Senda Akihito, dessen Kritik im ganzen ebenfalls positiv ist, stellt jedoch die Tatsache heraus, daß die Schauspielerin Otori Ran zwar "wenig Ähnlichkeit mit ihrem Modell Helene Weigel zeigt, aber ihr attraktives Spiel und ihr Gesang tragen viel zur fröhlichen Stimmung bei."<sup>17</sup> Auch hier in dem Stück über Brecht ist Brecht *tanoshii*.

Die Beobachtungen von Aufführungen von Brecht-Stücken über einen geraumen Zeitpunkt hinweg, in den 90 Jahren, verdeutlichen zum Teil eine Anpassung an den japanischen Geschmack, die japanische Mentalität und den weltweiten Trend nach Vergnügungstheater. In diesem Zusammenhang interessiert die Frage, warum Brecht heute nicht so beliebt sei, die in der "Theater- und Film-Review"-Rundfunksendung am 30. Dezember 1999 im NHK - FM mit Watanabe Tamotsu, Murai Ken und Nagai Ai gestellt wurde. Die Antwort

lautete, weil Senda Koreya zu großen Wert auf die Methode des V-Effekts gelegt habe, worauf prompt die Erwiderung kam, daß Brecht-Theater ohne V-Effekt kein Brecht-Theater sei. Iwabuchi Tatsuji stritt als Zeitgenosse jener Einführungsjahre von Brecht Sendas vermeintliche Übertonung des V-Effekts ab- unter Hinweis darauf, daß Senda Übersetzer der Stanislawski-Werke sei und sich mehr um eine Mittelposition zwischen Stanislawski und Brecht bemüht habe.<sup>18</sup> Nicht umsonst hatte Senda die Notwendigkeit betont, Brecht "vorsichtig" einführen zu müssen.

Wie bereits erwähnt, ist das japanische Theater emotionell geprägt. Vielleicht läßt sich unter diesem Aspekt auch die Brecht-Stanislawski Kontroverse verstehen. Iwabuchi warnte, man dürfe nicht übersehen, daß Stanislawskis Ideen in Japan nicht methodisch-wissenschaftlich, sondern gefühlsmäßig, nur als Kunst des Einfühlens, rezipiert worden seien. "Much of his scientific research behind the method was overlooked, and only the method of suggestion was adopted" (Iwabuchi, *Reception* 121). Die Brecht-Theorien (mit dem Schema: Ratio gegen Gefühl) wurden als krasser Gegensatz zu Stanislawski verstanden. Eine neue Formel entstand: Brecht contra Stanislawski.

So wie Stanislawski erfuhr auch Brecht unter Hervorhebung bestimmter Aspekte eine Teil-Rezeption. Brechts berühmter V-Effekt z.B. wurde laut Iwabuchi nur als Anti-Illusion aufgefaßt: "The alienation effect (Verfremdungseffekt), for example, was only understood as an instrument of anti-illusion and not as a process of perception" (Iwabuchi, *Reception* 121).

Beachtenswert dabei ist die Gegenüberstellung: Ratio gegen Gefühl. Während Stanislawskis Theatertechnik und Methode der Einfühlung leicht ihren Platz im japanischen neuen Theater fanden und seit den dreißiger Jahren sogar eine dominierende Rolle einnehmen, bedurfte es bei der Rezeption von Brecht

bestimmter Voraussetzungen, sozusagen eines politischen Ausnahmeklimas: Katô Shûichi, der renommierte Kulturkritiker, spricht hier von Massenprotesten, "die zu den größten in der Geschichte des modernen Japan wurden" (Katô, *Schaftsgesänge* 220).

Was der Japaner Iwabuchi über die Mentalität der Japaner und des japanischen Publikums sagt, erklärt auch z.T. die Schwierigkeiten bei der heutigen Brecht-Rezeption. "Im Grunde neigt die Mentalität der Japaner zur Emotionalität. Die Betrachtung unserer traditionellen Theaterformen zeigt, daß das Publikum nicht gewohnt war, gesprochene Worte rein logisch und dialektisch zu erfassen. Der Stil der Darstellung war immer wichtiger als der Inhalt des Textes" (Iwabuchi, *Theaterpraxis* 259).

Um die Gedankenkette zu verdeutlichen: Was Iwabuchi in der Phase der Entpolitisierung nach der Niederlage der AMPO-Bewegung als die Wiederkehr des emotionalen Theaters bezeichnet hatte, entspricht bei Ortolani etwa dem "... finding the roots again".<sup>19</sup> Die Wurzeln des japanischen Theaters liegen im Bereich der Gefühlswelt, des Psychologischen, des Unterbewußten und, wie am Beispiel *Taniko* sichtbar wurde, im Ritualen. Die Wurzeln des Theaters sind mit der Mentalität des Volkes verknüpft und umgekehrt, auch heute noch.

In neuester Zeit können in Tôkyô weitere Formen der Rezeption auf der Ebene der internationalen Koproduktion, Kombinationsversuche öst-westlicher Theaterkunst, beobachtet werden. Diese verdeutlichen im Grunde die Unterschiede zwischen östlichen und westlichen Theaterformen und -spielern. Es sei hier ein Exkurs erlaubt, über Bemerkungen zum *Nô*-Theater jene Unterschiede herauszuheben. Sie beziehen sich besonders auf Sprache, Sprachverhalten, Gestik, eine japanische Grundhaltung, die ihrem Wesen nach weit entfernt ist von der Brechtschen Dialektik. In dem Versuch, östliches und

westliches Theater zu einer neuen Einheit zu komponieren, d.h. hier konkret: traditionelles, japanisches *Nô*-Theater und Shakespeare-Theater, stellte Ueda Kuniyoshi seiner Aufführung "*Nô*-Hamlet" Munakatas Einführungsworte in die Welt des *Nô*-Theaters voraus, die ich hier wiedergeben möchte

In *Nô*, the vitality and intensity are expressed not so much in violent movement as in still, controlled movement; and silence can be more expressive and significant than speech and music. 'Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter'--this could stand for an aesthetic of *Nô*. 'Keep it secret, and it is hana or flower. Otherwise, it is no longer hana, the flower.' So writes Zeami, the founder of *Nô*, in his book entitled *Fushikaden*, or 'Flower transmitting Book', book 7, which was written in 1448.

The world of *Nô* is that of gods and spirits, ghosts and devils; it is the world of the subconscious. It is the world of the past, the present and the future existing together; the spirit of the dead are conjured into this world by the mysterious music of the orchestra and by the strange interjections of the musicians playing the drums.<sup>20</sup>

"Silence can be more expressive and significant than speech and music" könnte als zentraler Satz für eine japanische *Haltung* gelten, in der das "Schweigen" die Unaussprechlichkeit tiefster Gefühle beinhaltet. Das "Schweigen" könnte aber auch durch das Mißtrauen an der eigenen Sprache begründet sein. Ich möchte zu der "Sprachauffassung der Japaner" einige wesentliche Argumente des japanischen Wissenschaftlers Suzuki Takao anführen, der mit seiner Untersuchung Eine verschlossenen Sprache--Die Welt des Japanischen einen Boom von Schriften von Japanern für Japaner im Zuge einer japanischen Identitätssuche [Nihonjinron]<sup>21</sup> ergänzt hat. Er hat auf Japanisch für Japaner, also ohne das Einkalkulieren westlicher Reaktionen,

geschrieben. Er geht davon aus, daß der hohe Grad an Homogenität der Japaner untereinander bedeute, daß die Mitmenschen sich nicht fremdartig oder unverständlich sein könnten und daß man sie somit in das eigene Wertsystem einordnen könne. Man brauche nur die konkreten Umstände, aus denen das Verhalten der Mitmenschen resultiere, genau zu erkennen, so ergäbe sich ein Verstehen weitgehend wie von selbst und man käme in solchen interpersonalen Beziehungen weitgehend ohne Sprache aus. Die Sprache sei von ihrem Wesen her nicht in der Lage, die Realität, so wie sie ist, zu vermitteln. Es sei also möglich,

... daß durch den unnötigen Einsatz einer unvollkommenen Sprache das schon vorhandene Verständnis wieder verwässert wird. Nichts zu sagen ist am angemessensten. Die traditionelle japanische Kommunikationsweise ist mehr Ahnen als Verstehen, mehr intuitives Erfassen als logisch-argumentatives Begreifen. Sie setzt gleichartige Partner voraus, die sich um gegenseitige Assimilation bemühen und denen dies gelingt (Suzuki 175-176).

Suzuki ist mit westlichen Denksystemen vertraut, denn nur im Vergleich kann er seinen Landsleuten klar machen, daß es in Japan "...seit alters her vielerlei Gelehrsamkeit und Künste (gab), doch eine Redekunst und Rhetorik, die den Gebrauch der Sprache übt und pflegt, entwickelte sich nie. Selbst in der Gegenwart wird sie nicht betrieben" (Suzuki 176). Katô Shûichi stellte in Paris in seiner Begegnung mit Europa ein Ähnliches fest: "Am Debattieren Freude zu finden, ohne einander zu verletzen, ist eine Tradition, die ich in Tôkyô nie erfahren habe" (Katô, *Schaftsgesänge* 65).

Immoos beobachtet, daß auch im täglichen Leben die nicht-verbale Kommunikation zwischen den Gesprächspartnern stärker sei als die verbale.

"The Japanese language enjoys a certain vagueness in diction and avoids clear concepts and definitions."<sup>22</sup>

Im Bereich der Dichtung sind die Japaner Schöpfer der kürzesten Gedichtform der Welt. Das *Haiku* wurde bereits vorgestellt, es sei hier nur daran erinnert, daß naturgemäß der Rezeptionsvorgang eines *Haiku* im Vergleich zu einem deutschen klassischen Gedicht ein anderer ist. Aus den wenigen Worten eines vorgeschriebenen Gefüges von 3 Zeilen mit je 5, 7 und 5 Silben entstehen Bilder, Szenen, Grundgefühle, die durch ein vielschichtiges Assoziationsnetz bereichert werden; hingetupft wie Pinselstriche, können sie einen Kommunikationszusammenhang herstellen und entsprechen dem japanischen Empfinden mehr als ein analytisches Wortgebilde. Ein starkes Harmoniebestreben liegt hier zugrunde, das auch in den Traditionen der Teezeremonie und des Blumensteckens gepflegt wird: Heiße Diskussionsthemen sind von vornherein ausgeschlossen.

Gleichermaßen wichtig im west-östlichen Vergleich ist auch die Beachtung der japanischen Ego-Struktur, die nach Suzukis Forschungsergebnissen von der speziellen Auffassung der zwischenmenschlichen Beziehung abhängt. Die Japaner tendieren dazu,

...ihr Ich in Abhängigkeit zum Gegenüber zu identifizieren. Dabei verfährt man entweder so, daß das Ich, ausgehend vom anderen, auf diesen projiziert wird, um dadurch eine Harmonisierung von Ich und anderem zu erreichen, oder man definiert sich selbst dadurch, daß man den eigenen Ort im interpersonalen Koordinatensystem auf der Basis der konkreten Beziehung zum jeweiligen Partner festlegt. Beide Arten stimmen darin überein, daß die Identifizierung des Ichs vom Gegenüber abhängt (Suzuki 170).

Es geht hier um ein betontes Harmonie-Verhalten, das durch Grundlagendiskussionen westlichen Stils empfindlich gestört werden kann. Vieles bleibt unausgesprochen.

Die Frage schließt sich hier an: wie verhält sich das monologische Ich? Es wäre weiterführend, Suzukis Auffassung mit der des japanischen Germanisten in Bezug auf Hamlet im erwähnten *Nô*-Hamlet-Theater in Zusammenhang zu bringen: Diese Art der Reflexion (Hamlets), die durch rationale Begründung und Abwägung der Argumente zu einem Entschluß führt und tief verankert im westlichen Drama liegt, sei im japanischen traditionellen Drama abwesend, daher fehle ihr auch das entsprechende Wort im Japanischen. Die japanische Bezeichnung, die ihr sinngemäß am nächsten käme, sei *hansei*, was aber mehr einer "nachträglichen Überlegung" entspricht. "In other words, the Japanese come to a decision very emotionally, without rational arguments and logical considerations" (Iwabuchi, *Reception* 190-120). Entsprechend sei auch die oben genannte Reflexion nicht nur etwas Ungewöhnliches, sondern sogar etwas Unerwünschtes: "The concept of reflection in drama is deeply foreign and unacceptable to the normal Japanese audience" (Iwabuchi, *Reception* 120). Iwabuchi erklärt diese Erscheinung aus dem Zusammenhang mit der japanischen Ego-Struktur.

Innerhalb der homogenen japanischen Gesellschaft spielen diese Differenzen zwischen japanischen und außer-japanischen Kommunikationsarten natürlich erst im Augenblick der Konfrontation mit dem Nicht-Japaner, besonders dem westlichen, eine Rolle, wenn die unterschiedlichen Kommunikationsansätze zu Konflikten führen. Es findet hier ein vielfältiger Dualismus zwischen Aufnahme und Ablehnung der Fremdkultur, aber auch der Beibehaltung oder Verwerfung der Eigenkultur sowie den Integrationsmöglichkeiten statt, der nicht nur ein gesellschaftliches Phänomen besonders der siebziger Jahre war (Suzukis zitierte

japanische Schrift erschien 1975), sondern einen andauernden offenen oder unterschweligen gesellschaftlichen Zwiespalt darstellt--im Gegensatz zum "Schmelztiegel" der multikulturellen amerikanischen Gesellschaft. Die Problematik der japanischen Brecht-Rezeption sollte vor dem Hintergrund dieser eigenkulturellen japanischen Tradition gesehen werden.

## Anmerkungen zu Kapitel VI.

<sup>1</sup> Mimuro Tsugio, "Übersetzen: Verfremdung der Sprache?" Seijo University Liberal Arts Review 17 (2003): 41. (Hiernach zitiert als "Mimuro").

<sup>2</sup> Suzuki Takao, Eine verschlossenen Sprache--die Welt des Japanischen (München: iudicium, 1990) 172.

<sup>3</sup> Japanische Übersetzung von Katô Mamoru, "Der gute Mensch von Sezuan," Brechts gesammelte Theaterstücke (Tôkyô: Hakusuisha, 1980) 288.

<sup>4</sup> Senda Koreya, Die Dreigroschenoper [San Mon Opera] (Tôkyô: Iwanami, 1961) 25.

<sup>5</sup> Brechts gesammelte Theaterstücke 238.

<sup>6</sup> Brechts gesammelte Theaterstücke 303.

<sup>7</sup> Irmela Hijiya-Kirschnereit, Eine gewisse Farbe der Fremdheit (München: iudicium, 2001) 30.

<sup>8</sup> Hijiya-Kirschnereit, Eine gewisse Farbe der Fremdheit 31. Hijiya-Kirschnereit zitiert hier aus Akira Yanabu, Modernisierung der Sprache: Eine kulturhistorische Studie über westliche Begriffe im japanischen Wortschatz Übersetzung und Kommentar von Florian Coulmas (München: iudicium, 1991).

<sup>9</sup> Hijiya-Kirschnereit, 33.

<sup>10</sup> Tatsuji Iwabuchi, "Unendliches Interesse an Brecht," *Teatoro* [Theater] Juli 1999: 33.

<sup>11</sup> Katô Shûichi, Geschichte der japanischen Literatur (München: Scherz, 1990) 27.

<sup>12</sup> Das Evangelium nach Matthäus 26.27. Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Dr. Martin Luthers (Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt, 1968).

<sup>13</sup> Die Dreigroschenoper von Brecht war in Japan wie auch in anderen Ländern über die letzten vierzig Jahre hinweg ein Erfolgsstück. Welch unterschiedliche Interpretation in den einzelnen japanischen Inszenierungen möglich sind, beschreibt Iwabuchi in seinem Buch *San Mon Opera* [Lektüre der Dreigroschenoper] (Tôkyô: Iwanami, 1993). Es beginnt mit der "historischen" deutschen Uraufführung und der Entstehungsgeschichte dieses Stücks als Einführung für Japaner.

<sup>14</sup> Das von Saitô Rin neugeschriebenen Regiebuch basiert zum Teil auf dem Buch von Tanigawa Michiko, das in der Übersetzung etwa lautet: Jenseits des Daseins als Muttergottes und Prostituierte. Symbiose von Brecht und seinen Frauen (Tôkyô: Kaden-sha, 1988).

<sup>15</sup> Mainichi Shimbun 29. Oktober 1999.

<sup>16</sup> Takahashi Yutaka, "Brecht-Oper, " Mainichi Shimbun 29. Oktober 1999.

<sup>17</sup> Senda Akihito, "Der Reiz des 'Coolen' bei Brecht wurde ausgezeichnet vorgeführt, " Asahi Shimbun 29. Oktober 1999.

<sup>18</sup> Iwabuchi Tatsuji: 15. März 2000 im Hotel Metropolitan, Tôkyô.

<sup>19</sup> Benito Ortolani, "From Shamanism to Butô: Continuity and Innovation in Japanese Theater History," Japanese Theater in the World Katalog zur Ausstellung in New York, München, Tôkyô (Tôkyô: Waseda UP, 1997) 23.

<sup>20</sup> Ueda Kuniyoshi, ed., 'Nô-Hamlet'. Programmheft zur Aufführung von 'Nô-Hamlet' in der Meisei University Shakespeare Hall (Tôkyô: Meisei UP, 15. Mai 2000).

<sup>21</sup> Vgl. dazu Irmela Hijiya-Kirschner, "Weshalb 'Japandiskurse?'," in Suzuki Takao, Eine verschlossene Sprache--die Welt des Japanischen (München: iudicium, 1990) 12-13.

<sup>22</sup> Thomas Immoos, "The Birth of Non-verbal Theatre in Shintô Ritual," Maske und Kothurn 29.1-4 (1983): 304.

## VII. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Brecht hat in Japan verschiedene Gesichter bekommen. Die Schwierigkeiten seiner Rezeption sind heute natürlich anders als 1932 zu Sendas Zeiten. Von heute aus gesehen, hat sich die Lehre des Sozialismus, die er verbreiten wollte, überlebt. Aber nicht am sozialen Umfeld liegt die Schwierigkeit, sondern sie ist viel fundamentaler.

Die Brecht-Rezeption in Japan bleibt unscharf, wenn sie auf die Phase ihres tatsächlichen Durchbruchs im Theater in den sechziger Jahren eingegrenzt wird. Sie wird daher in der vorliegenden Untersuchung im Rahmen der komplexen japanischen Theaterwelt und der großen gesellschaftlichen Veränderungen, hervorgerufen aus der tiefgreifenden Auseinandersetzung mit dem Fremden, gesehen.

Zuerst wurde darauf eingegangen, wie der "in der Weltgeschichte beispiellose Prozeß systematischer Modernisierung" (Hijiya-Kirschner, *Japanische Gegenwartsliteratur* 15), der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter dem Druck von außen mit der Öffnung zum Westen einsetzte, alle Bereiche des öffentlichen und privaten Lebens ergriff und auch die gesamte Theaterwelt veränderte.

Der neue Lebensstil mit seinen neuartigen Anforderungen, Fragen, Freuden und Problemen konnte in den jahrhundertealten streng gehüteten Formen des traditionellen Theaters nicht mehr zum Ausdruck gebracht werden. So entstand ein neuartiges Theater, die "Neue Schule" [*Shimpa*], die sich von dem traditionellen *Kabuki*-Theater oder der "Alten Schule" [*Kyûha*] absetzte. Die ursprüngliche Ausrichtung des *Shimpa* war sehr politisch. Aus dem *Shimpa* entwickelte sich dann unter intensiven Modernisierungsversuchen des japanischen Theaters von Seiten der Gebildeten das "Neue Drama" [*Shingeki*],

das sich ganz--unter dem Vorzeichen und einer Art Aufholbedarf mit dem Ziel des Anschlusses an den Westen--auf das europäische Drama einstellte.

Es wurden die Pioniere des *Shingeki* genannt: Tsubouchi gründete 1906 die "Gesellschaft für Kunst und Literatur," Osanai 1909 die "Freie Bühne." "Tsubouchi wollte den *Kabuki*-Stil etwas europäisieren, schrieb selber Stücke im "*Kabuki*-Stil mit europäischer Dramatik und brachte Shakespeare auf die Bühne."<sup>1</sup> Osanai ging radikalere Wege und forderte den Bruch mit der Stilisierung des *Kabuki*-Theaters, um das westliche Drama einführen zu können. Zu den Pionieren des *Shingeki* gehört neben Tsubouchi und Osanai auch Hijikata, der seine Erfahrungen mit dem Meyerhold-Theater hoch einschätzte.

Zu der Künstlergruppe unter der Leitung des jungen Hijikata hatte Senda Koreya schon in seiner Gymnasialzeit Zugang. Unter Hijikatas Regie wurde dann 1932 nur wenige Monate nach Sendas Rückkehr aus Deutschland, auf dessen Veranlassung hin und mit ihm als Macheath, das legendäre Bettler-Theater aufgeführt. Der Erfolg dieser Aufführung lag in der Promenenz der Schauspieler, die hier zusammenkamen: das japanische Publikum ist ausgesprochen Star-orientiert, was sich in allen Theateraufführungen bis heute nicht verändert hat. Die Bedeutung von *Kojiki shibai* lag in der Zusammenführung der wegen ideologischer oder persönlicher Gegensätze auseinandergegangenen Theaterleuten des *Shingeki*. So kam es erstmals zur Bildung einer großen Organisation, zum einen für künstlerische Zwecke, zum anderen zur Abwehr des aufziehenden Faschismus.

Obwohl Brecht von 1932 bis in die Nachkriegszeit hinein von der Theaterszene verschwand--und zwar wegen der Auflösung aller politisch orientierten *Shingeki*-Gruppen durch die japanische Regierung--arbeitete Senda im geheimen weiter an der Vorbereitung auf ein Brecht-Theater in Japan.

Erwähnenswert ist die Tatsache, daß die Unterdrückung des *Shingeki* durch die nationale Kulturbehörde während des Kriegs nach der japanischen Kapitulation aufgehoben wurde und für das *Shingeki* die große Möglichkeit einer freien Entwicklung begann: "Die Besatzung, die zuvor im *Kabuki* nur feudal-konservative Elemente vorfand, förderte das *Shingeki* zur Demokratisierung Japans" (Iwabuchi, *Japan-Handbuch* 1663).

Das Ende des Zweiten Weltkriegs wird in Japan oft als die "Zweite Landesöffnung" bezeichnet und mit dem tiefgreifenden Bewußtseinswandel durch den Zusammenbruch des nationalen Wertsystems--symbolisiert durch die Rundfunkansprache des Kaisers, der 1946 seine göttliche Abstammung widerrief--verbunden.

Nach dem Schock des Kriegsendes erholte sich Japan jedoch erstaunlich schnell. Und in die "bis 1973 andauernde Phase hohen Wirtschaftswachstums fiel ein Politisierungsschub, der mit den von einer breiten intellektuellen Öffentlichkeit getragenen Protesten gegen die Erneuerung des amerikanisch-japanischen Sicherheitsvertrags 1960 seinen Ausgang nahm" (Hijiya-Kirschner, *Japanische Gegenwartsliteratur* 32).

In diesem nun folgenden politisch höchst unruhigen Jahrzehnt, geprägt durch Bürgerprotestbewegungen und Studentenrevolten (gegen den Bau des Flughafens Narita, gegen den Vietnamkrieg, gegen Umweltverbrechen japanischer Unternehmer etc.) wurden Brecht-Stücke geradezu gebraucht. Als sich diese Nation in einem politischen Tumult befand, der auch breite Bevölkerungsschichten in einem ungewöhnlichen Maß mit einbezog, begann die Brecht-Rezeption ihren Höhepunkt zu erreichen.

Um das Jahr 1955 begann "eine Zeit der Korrektur des engen Realismus. Die Einführung von Brecht brachte den Durchbruch und die Retheatralisierung des *Shingeki*" (Iwabuchi, *Japan-Handbuch* 1664).

Es wurde in der vorliegenden Untersuchung dargestellt, daß dort, wo der aktive Gesellschaftsbezug zu Problemen der Zeit zwischen Theater und Publikum ein tragendes Element für das Theater war, von den Brecht-Stücken eine starke Aktualisierung ausging; wo dieses Element nicht mehr lebendig war, da ging auch die Aussagekraft und Energie, die von den Brecht-Stücken ausgehen kann, verloren. Das gilt für jene Gruppen, die auf die Niederlagen der politischen Erhebungen während der sechziger Jahre mit Enttäuschung, Resignation, einer schleichenden Entpolitisierung und einem Rückzug zur eigenen japanischen Theatertradition reagierten, und unter Abwendung von *Shingeki* im Untergrundtheater nach neuen Wegen, aber auch nach der eigenen Identität suchten, danach nämlich, was es bedeutet, japanisch zu sein.

Das japanische Publikum ist von Haus aus emotional sehr ansprechbar, denn das japanische Theater der Vergangenheit ging im allgemeinen mehr auf Sinnenfreude aus. Die orthodoxe europäische Dramatik, die auf logisch-dialektische Dialoge aufbaut, ist entwicklungsgeschichtlich den Japanern fremd. Nach Entstehung des *Angura*-Theaters [Untergrundtheaters] in den sechziger Jahren wurde wieder eine enthusiastisch-emotionale Spielweise beliebt. Die jungen Schauspieler des *Angura*-Theaters neigen nun dazu, kultisch-mythologisch, pathetisch oder subjektiv zu spielen. Sie sehnen sich nach dem Urtyp des Theaters (die *Kabuki*-Begründerin Okuni aus Izumo soll eine shintoistische Sibylle gewesen sein) und lehnen die bürgerliche Existenz ab (Iwabuchi, *Japan-Handbuch* 1656).

Unter dieser Perspektive läßt es sich auch leichter verstehen, daß die Charakterisierung von Brecht-Stücken als "politisch", "theoretisch" und "schwierig" sich in den folgenden Jahren des "entpolitisierten" Theaterklimas festgesetzt und trotz aller Veränderungen hartnäckig gehalten hat--hatte doch in der ersten aktiven Phase der Brecht-Rezeption in den großen Brecht-Stücken,

die nach und nach auf die Bühne gebracht wurden, die Betonung auf dem Politischen, Antikapitalistischen und Pazifistischen gelegen.

In den neunziger Jahren dagegen findet man Brecht-Stücke als Bühnenwirksames, phantasievolles und erfreuliches Unterhaltungstheater.

Da Brecht sich für fernöstliche Themen und auch für das japanische Theater interessierte, hätte man annehmen können, daß er in Japan hätte Fuß fassen können. Es gibt Regisseure, die, wie gezeigt wurde, sich für Brecht eingesetzt haben und auch in Zukunft einsetzen werden, aber das Brecht-Theater entspricht nicht der Mentalität des allgemeinen Japaners, der sich z.B. an der traditionellen Theaterform des *Kabuki*-Theaters erfreut. Mit anderen Worten, Brechts Theorien sind in Japan zwar mit viel Interesse verfolgt worden, aber daß seine kritisch-distanzierte Methode keine festen Wurzeln schlagen konnte, liegt im japanischen Sprach- und Kulturverständnis begründet (Kapitel VI). Dabei fällt auf, daß die Beobachtungen des jungen, aus Deutschland zurückgekehrten Senda zu der Unterschiedlichkeit in der Wirkung der Aufführungen in Deutschland und Japan ("Hatten die Darsteller zu gute Manieren? Waren sie gehemmt? Hatten sie im Umgang mit Jazz und Songs zu wenig Übung? Lag es an der japanischen Sprache oder am Ende gar am Volkscharakter?" [Kapitel III.A.3.]) auch heute noch zum großen Teil zutreffen.

Brechts Eigenart läßt sich der japanischen Mentalität nicht leicht assimilieren und bleibt etwas Fremdes. Dieses Element der Fremdheit liegt in der Sprache und Kultur. Das Brechtsche Lakonische verbindet sich nicht mit dem Japanischen, und die Schärfe, die in den Songs liegt, verwandelt sich in Japan in etwas Lyrisches und verschleiert zum Teil den Inhalt. Brechts Sprache ist für das allgemeine japanische Sprachempfinden zu hart, zu direkt, zu eindringlich und--aufdringlich.

"Das heutige Publikum kennt Brecht im Grunde schon wieder nicht

mehr."<sup>3</sup> Die japanischen Schüler und Studenten heute kennen höchstens noch den Namen Brecht (der untrennbar mit *San Mon Opera* verbunden zu sein scheint), es sei denn, sie haben einen Dozenten, der ein echtes Interesse an Brecht hat. Hier könnte die Germanistik ansetzen, wo er in der Forschung noch lebendig ist, in der Lehre (im Curriculum der Universitäten) aber nur noch begrenzt Platz findet. Nach Informationen der Japanischen Gesellschaft für Germanistik aus dem Jahre 1994, die sich auf das vorangegangene Jahrzehnt beziehen, steht Brecht unter den Lieblingsautoren der japanischen Germanisten nach Maßgabe der veröffentlichten Arbeiten (Beiträge, Übersetzungen, Rezensionen usw.) an 7. Stelle mit 131 Eingaben nach Goethe (mit 524 Eingaben an 1. Stelle), Kafka, Mann, Rilke, Heine, Nietzsche. Eine Untersuchung zur gleichen Zeit ergab, daß unter den Lieblingsautoren der japanischen Germanisten nach Maßgabe der angefertigten Magisterarbeiten Bertolt Brecht mit 7 Magisterarbeiten an 17. Stelle stand, während Thomas Mann mit 34 Magisterarbeiten den 1. Platz einnahm. (Das wirft übrigens ein Bild auf die vorwiegend jüngeren Germanisten.)<sup>4</sup>

Ein Blick in die Verzeichnisse der japanischen Verlage für Lehr- und Textbücher für den Deutschunterricht und die deutschen Seminare an den Universitäten vermittelt ein äußerst karges Bild. Die Zahl der Ausgaben von Brecht-Stücken und Texten ist nicht der Rede wert.<sup>5</sup> Das Studienmaterial müßte also über deutsche Verlage beschafft werden.

Die japanische Germanistin Tanigawa Michiko an der Universität für Fremdsprachen und fremdsprachige Studien Tôkyô, die zusammen mit Akiba im Jahre 1986 eine bemerkenswerte Bibliographie zur Brecht-Rezeption in Japan<sup>6</sup> herausgegeben hatte, stellte in ihrem bereits vorgestellten Essay zum 100. Geburtstag von Brecht die entscheidende Frage, wie Brecht, der zum Klassiker des 20. Jahrhunderts geworden sei, in Japan als unser Mitmensch wieder

auferstehen könne und rückt zugleich die weiterführende Frage Roman Herzogs in den Mittelpunkt: Warum sollte die Kunst die Konfrontation mit den gesellschaftlichen Problemen aufgeben?

War bisher davon die Rede, daß Brecht einerseits "angepaßt" wurde beispielsweise durch Entschärfung seiner Kritik, so wurde er manchmal auch "zu authentisch" oder "zu vertragsgetreu," wie Iwabuchi es nannte, gespielt, d.h. ohne Bezug auf die japanische Situation (Iwabuchi, *Theaterpraxis* 253). Als er "dialektisch" gespielt wurde, gingen Senda und Iwabuchi mit dieser Inszenierung des Jasagers und des Neinsagers als eine Art Vorführprojekt nach Hong Kong zum Symposium der Internationalen Brecht- Gesellschaft.<sup>2</sup> Auch das ist eine charakteristische Situation: Brecht für die Theaterleute und Germanisten, während das allgemeine Publikum weniger Interesse zeigt.

Nach Meinung Iwabuchis hat Brecht eigentlich noch nicht die "durchschlagende Wirkungslosigkeit eines Klassikers" erreicht, weil er entweder zu oberflächlich-schematisch oder zu kompliziert-unverständlich bzw. politisch zu simpel gespielt wurde. "Man weiß bei uns noch relativ wenig, daß Brechts Stücke Nachdenken und Vergnügen zugleich bereiten können" (Iwabuchi, *Theaterpraxis* 260). Eine Zukunft für Brecht sieht Iwabuchi in der Weiterentwicklung der Parabelform, so sie Bezug auf die Probleme der heutigen japanischen Gesellschaft nimmt.

Auffallenderweise kommentierte auch der viel jüngere Satô Makoto, der einst die Haiyûza-Schauspielschule absolviert hatte und als einer der bekanntesten Mitbegründer des *Angura*-Theaters im deutlichen Gegensatz zu Iwabuchi steht, in diesem Punkt gleichermaßen: Brecht, der einst in Japan so einflußreich war, daß es kaum jemanden gab, der nicht von ihm beeinflußt wurde, sei zu früh zum Klassiker für die japanische Theaterkultur geworden. Satôs Bild von einer Zukunft für Brecht liegt in einem ganz neuen Ansatz: mit

neuen Übersetzungen der Brecht-Stücke und einem jüngeren Theaterregisseur ohne vorgefaßte Meinungen oder Vorurteile könnte man in Japan das festgefahrene Image von Brecht vielleicht verändern.<sup>7</sup> Satô, der mit seinem *Kuro Tento* und innovativen Inszenierungen von Brecht-Stücken besonders in den siebziger Jahren bekannt geworden war, führte zum 100. Geburtsjahr von Brecht kein Brecht-Stück auf. Aber er stellte die Aufführung von Leben des Galilei in einen Zusammenhang zu Brechts Erinnerungsjahr und erklärte als Intendant des 1997 eröffneten Setagaya Theaters den größeren formellen Rahmen: dieses Stück war das letzte repräsentative Werk innerhalb des Japan-Europa-Festivals 1998 / 99, von dem ein aktiver Austausch von Theatern und Theatermachern zwischen Japan und Europa (der Wurzel des zeitgenössischen Theaters) erhofft wurde. Nach französischen und englischen Theateraufführungen folgte im Januar, Februar, März 1999 für den speziell deutschen Theateranteil *Burehito san chotto* [ein bißchen Herr Brecht], eine Folge von Brecht Songs- und Leseabenden, auch Vorträgen und Symposien in Erinnerung an Brechts 100. Geburtsjahr.

Ein Blick zurück zum Anfang: Wo sah Senda Koreya eine Zukunft für Brecht? Als er nach der Eröffnung des Haiyûza-Theaters mit seiner Inszenierung des Kaukasischen Kreidekreises (1980) um seine Meinung gefragt wurde, ob Brecht uns heute noch etwas zu sagen habe, antwortete er zunächst mit einem kurzen Rückblick:

In den sechziger Jahren war Brecht bei uns ziemlich Mode. Heutzutage gibt es dagegen eine verbreitete Tendenz, Brecht als Aufklärer mit der linken Hand abzutun... Ich finde es bedauerlich, daß man Brecht hier nur von der formellen Seite rezipiert und dann wieder verworfen hat. Ich glaube, daß Brecht noch lange in vielerlei Hinsicht auch für Japan produktiv sein kann. Gerade der Kaukasische Kreidekreis regt wieder einmal an, darüber nachzudenken, was für eine

Gesellschaft im Sinne Brechts produktiv ist. Allerdings sind angesichts der Rechtsentwicklung im heutigen Japan progressive Veränderungen nur schwer durchzusetzen... Es ist notwendig, den Realismus bei Brecht weiter zu erforschen. Für die heutige Jugend gibt es keinen Unterschied zwischen dem, was man bei uns unter dem sogenannten sozialistischen Realismus versteht, d.h. Typisierung, Musterhelden in musterhaften Situationen usw., und dem Realismus bei Brecht. Die meisten Theaterleute hier haben übersehen, daß der V-Effekt eine realistische Methode der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Zusammenhängen und Widersprüchen ist. 8

Iwabuchi sieht die Zukunftsperspektive für Brecht in einem ständigen Lernprozeß: was von Brecht in dieser Gesellschaft gelernt werden könnte, ist besonders seine Haltung. Die beiden Brechtianer gehen hier wohl vom gleichen Gegenstand aus: Brecht hat die Haltung eines Zweiflers, der das Bestehende, das er vorfand, auf seine Beständigkeit hin prüfte. Seine pointierteste Ausdrucksweise liegt in der Verfremdung, die ihm zur Methode wurde. Seine kritische Stellungnahme, sein "Schreiben in Gegensätzen,"<sup>9</sup> und seine zuweilen ungerechte und einseitige verbalisierte Ablehnung bezogen sich auf die Traditionen *seiner* Zeit in *ihren* speziellen gesellschaftlichen Verhältnissen. Außerhalb von Brechts Bezugsfeld (im interkulturellen Kontext in einer nachfolgenden Zeit) werden Stellungnahme und Ablehnung von den Nachgeborenen entsprechend vielfältig nachvollzogen. Unabhängig von all diesen Faktoren ist jedoch Brechts Haltung die des Zweiflers, der alles Bestehende neu überprüft. Diese Haltung ist sozusagen zeitlos. Auf den japanischen Kontext bezogen, könnte sie tatsächlich einen empfehlenswerten Lernprozeß bewirken, eine Bereicherung in den ernsthaften Bestrebungen--im Zeitalter der Globalisierung--Methoden produktiver Kommunikation in Form einer

geschulten dialektischen Denkart zu finden. Zur Verdeutlichung dieser jetzt in Japan angehenden öffentlichen und als notwendig und unumgänglich anerkannten Bestrebungen möchte ich nebst neuesten Diskussions-Übungsprogrammen und Übungen zur Meinungsäußerung im Curriculum der Grund- und Oberschulen eine außerschulische öffentliche alljährliche Veranstaltung vorstellen: "Daily Yomiuri Debate Tournament," bei dem es heißt: "The tournament is aimed not only at providing an opportunity for contestants to demonstrate their debating abilities, but also at fostering a broader interest in debate in society as a whole."<sup>10</sup>

In Anlehnung an Brechts Haltung im Sinne der Sichtweise: "Da es so ist, muß es nicht so sein," könnte eine Form der aktuellen und sinnvollen Weiterentwicklung Brechtscher Stücke und Texte möglich sein. Auch ohne Brechts Glauben an die Veränderbarkeit der Welt, der heute kaum noch haltbar ist,<sup>11</sup> ist die Haltung des Zweiflers, das sinnvolle Hinterfragen der zur Selbstverständlichkeit erstarrten Dinge, eine positive Aussicht.

Es bietet sich im gleichen Kontext die Möglichkeit an, auch im ost-westlichen Dialog darüber zu diskutieren, was Brecht mit dem Satz im Sinne hatte, den er als Grabspruch, als den Satz für die Nachgeborenen, gewählt hat: „Er hat Vorschläge gemacht.“ Damit würde sich auch das in der Einleitung genannte Grundmuster, daß der Ausgangspunkt für eine interkulturelle Aufführung nicht allein im reinen Interesse am Fremden, der fremden Theatertradition und Kultur, sondern eher einer ganz speziellen Situation innerhalb der eigenen Kultur entspringt, im weitesten Sinne erfüllen.

Es ergeben sich zwei Desiderata für die Zukunft der Brecht-Rezeption in Japan. Es ist zu hoffen, dass die zwei Ebenen der Brecht-Rezeption, die seit Beginn im Jahre 1932 als die akademische und die des *Shingeki* bezeichnet

werden könnten (Kapitel III) und in der Gegenwart der "Germanistik" und dem "Theater" entsprechen, zusammengeführt werden

Weiterhin bleibt die Aufgabe, bei der west-östliche Begegnung alle vorurteilsvolle Ethnozentrik abzustreifen und bei der west-östlichen Begegnung "nicht das sich Identifizieren mit dem Anderen, wobei die Distanz zu ihm verschwindet, sondern das Vertrautwerden in der Distanz, die das Andere als das Andere und das Fremde zugleich sehen läßt", anzustreben.<sup>12</sup> Damit wäre auch eine neue Lesart von Kiplings Satz: "East is East and West is West" gewonnen.

Anmerkungen zu Kapitel VII.

<sup>1</sup> Iwabuchi Tatsuji, "Shingeki," Japan-Handbuch (Wiesbaden: Franz Steiner, 1990) 1660. (Hiernach zitiert als "Iwabuchi, *Japan-Handbuch*").

<sup>2</sup> In der Kritik von Carl Weber heißt es: "He Who Says Yes was acted by men, (though the lead was a young actress who played a boy most convincingly while still making us aware of this trans-gender casting, a beautifully dialectical performance), and given in a deeply serious mood." Weber spricht hier zugleich sein Bedauern aus, daß der Jasager und der Neinsager sowie das Hauptstück Der gute Mensch von Sezuan nur einmal aufgeführt wurden: für die Mitglieder der Konferenz. Vgl dazu: Carl Weber, "Brecht Is at Home in Asia: A Report on the IBS Symposium in Hong Kong," Brecht in Asia and Africa. The Brecht Yearbook 14 (Madison: The International Brecht Society, 1989) 32 ff.

<sup>3</sup> Iwabuchi Tatsuji, "Aber heute ist die Welt unveränderbar," Dreigroschenheft 2 (1997): 2.

<sup>4</sup> Nakajima Yuji, "Die derzeitige Lage der Germanistik in Japan, " Die deutsche Sprache in Japan. Verwendung und Studium , Hrsg. Ulrich Ammon (München: iudicium, 1994) 255-256.

<sup>5</sup> Liste der Kataologe der japanischen Verlage für Lehr- und Textbücher für den Deutschunterricht und die deutschen Seminare an den japanischen Universitäten mit Angabe zu Brecht-Texten. Es handelt sich dabei jeweils um Taschenbuch-Hefte von durchschnittlich 40-60 Seiten mit japanischen Erläuterungen (Tôkyô 2000).

a) Asahi Verlag: ---

b) Daisan Shobo Verlag: Brecht-Lesebuch (mit Kurzauszügen aus verschiedenen Werken).

c) Dogakusha Verlag: Der verwundete Sokrates.

d) Geirin Shobo Verlag: a: Ein Gedicht aus der Deutschen Kriegsfiel von 1937 (in einem kleinen Sammelbändchen mit Wiechert, Seghers, Heym). b: Me-ti, Buch der Wendungen (wenige kurze Auszüge).

e) Hakusuisha Verlag: ---

f) Ikubundo Verlag: Geschichten vom Herrn Keuner (Auszüge)

g) Nankodo Verlag: ---

h) Sanshusha Verlag: a: Der Augsburger Kreidekreis / Das Experiment  
b: Der Mantel des Ketzers / Die zwei Söhne / Die unwürdige Greisin, c: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit.

i) Toyo Verlag: Geschichten vom Herrn Keuner (Auszüge).

<sup>6</sup> Tanigawa Michiko und Hirokazu Akiba, Nihon ni okeru Berutorulto Burehito Juyô [Bertolt Brecht-Rezeption in Japan--Bibliographie] (Tôkyô: Waseda UP, 1986).

<sup>7</sup> Zeitungsredaktion, "Brechts 100. Geburtsjahr, " Nihon Kezai Shimbun 19. September 1998. 40.

<sup>8</sup> Typoskript eines Interviews in Senda Koreyas Bibliothek in seinem Privathaus in Roppongi (Tôkyô), verwaltet von seiner Tochter Nakagawa Momoko.

<sup>9</sup> Helmut Koopmann, und Theo Stammen, Hrsg., Bertolt Brecht --Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung (München: Ernst Vögel, 1983) 9.

<sup>10</sup> Zeitungsredaktion, "Daily Yomiuri Debate Tournament," The Daily Yomiuri 29. Mai 2000. 8.

<sup>11</sup> Selbst Iwabuchi Tatsuji als strenger Brecht-Vertreter vertritt diese Auffassung, "Aber heute ist die Welt unveränderbar, " Dreigroschenheft 2 (1997): 26.

<sup>12</sup> Helmuth Plessner, zitiert nach Alois Wierlacher, "Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Ferment," Hermeneutik der Fremde, Hrsg. Dietrich Krusche, und Alois Wierlacher ( München: iudicium, 1990) 68.

## LITERATURVERZEICHNIS

## Primärliteratur:

Benl, Oskar, Hrsg. Seami Motokiyo und der Geist des Nô-Schauspiels. Geheime  
kunstkritische Schriften aus dem 15. Jahrhundert. Abhandlungen der  
Klasse der Literatur Jg. 1952, Nr.5. Mainz und Wiesbaden: Verlag der  
Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz in der  
Kommission bei Franz Steiner Verlag, 1953.

Bertolt Brecht. Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.  
Hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, und Klaus Detlef  
Mueller. 33 Bände. Berlin, Weimar, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988 -  
1998.

Brecht, Bertolt. Schriften zum Theater. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971.

Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach  
der deutschen Übersetzung Dr. Martin Luthers. Stuttgart:  
Württembergische Bibelanstalt, 1968.

The Collected Works of Rudyard Kipling. The Burwash Edition of the Complete  
Works in Prose and Verse of Rudyard Kipling. New York: AMS Press,  
1970.

Tyler, Royall. ed. and transl. Pining Wind: A Cycle of Nô Plays. East Asia Series  
17. Ithaca, NY: Cornell U East Asian Program, 1978.

Waley, Arthur. The Nô Plays of Japan. London: Allen and Unwin, 1921.

Artikel aus Zeitungen [*Shimbun*] und Zeitschriften:

Duff, Malcolm. "No heart of Gold in Brecht's cold vision." The Japan Times

5. Juni 1999. 15.

Hayashi Hikaru. "Der Lindberghflug." Asahi Shimbun 2. Dezember 1998. 5.

Hiroshi. "Das Gute und das Böse, das die Schauspieler aus sieben Ländern verfolgen." Asahi Shimbun 10. Mai 1999. Abendausgabe, 10.

Ikeda Takao. "Konkurrierende Aufführungen im Herbst." Nihon Keizai Shimbun

11. September 1993. 32.

Ikeuchi Osamu. "Schatzsuche in Deutschland. Mehr spaßhaft als satyrisch."

Yomiuri Shimbun 13. Februar 2000. 5.

Iwabuchi Tatsuji. "Unendliches Interesse an Brecht." Teatoro [Theater] Juli

1999, Nr.33. 33-36.

Kono Takashi. "Spiegel der internationalen Gesellschaft der Gegenwart."

Nihon Keizai Shimbun 25. Mai 1999. Abendausgabe, 7.

Ogida Akihiko. "Kritik und Aesthetik." Asahi Shimbun 20. Oktober 1999.

Abendausgabe, 5.

Saitô Rin. "Brechtbiographie, in der sich das 20. Jahrhundert in knapper Form

darstellt." Asahi Shimbun 29. Oktober 1999. Abendausgabe, 2.

Seto Hiroshi. "Die Bedeutung des Brecht-Theaters. *Hazama und Sumi-chan* im

*Kuro Tento*." Teatoro 592 (1992): 44-45.

Senda Akihito. "Der Reiz des 'Coolen' bei Brecht wurde ausgezeichnet

dargestellt." Asahi Shimbun 29. Oktober 1999. Abendausgabe, 20.

Senda Akihiko. "Schock durch 'Die Dreigroschenoper'" Monatlich. Musical

Oktober 1993, Nr.103. 1.

- Shichiji Eiske. " 'Mutter Courage und ihre Kinder', das Schauspiel, das vom 17. Jahrhundert bis ins 20. Jahrhundert reicht." Komedean 1. März 2000. 1-2.
- Shiraishi Miyuki. "Wiedererkennen des Genusses Brechts." On Stage, The Performing Arts Journal 11. Dezember 1998. 1.
- Sugiyama Hiroshi. "Monotone Darstellung von Matsui." Yomiuri Shimbun 2. Juni 1999. Abendausgabe, 12.
- Takahashi Yutaka. "Brecht-Oper." Mainichi Shimbun 29. Oktober 1999. Abendausgabe, 13.
- Tanakura Minoru. "Der Kaukasische Kreidekreis." Asahi Shimbun 12. Mai 1994. Abendausgabe, 15.
- Tanigawa Michiko. "Brecht, der zum Klassiker geworden ist. - Anlässlich seines 100. Geburtstags." Asahi Shimbun 15. April 1998. Abendausgabe, 5.
- Yamaguchi Hiroko. "Brecht genußvoll und aufrichtig." Asahi Shimbun 31. Mai 1999. Abendausgabe, 10.
- Zeitungsredaktion. "Hayashi to play Mack the knife." The Daily Yomiuri 13. Januar 2000. 13.
- Zeitungsredaktion. "Zusammenschluß der unterschiedlichen Bereiche." Nihon Keizai Shimbun 13. Januar 2000. Abendausgabe, 6.
- Zeitungsredaktion. "Die Dreigroschenoper wird aufgeführt trotz Streichung der vorgesehenen Gelder." Asahi Shimbun 14. Januar 2000. Abendausgabe, 16.
- Zeitungsredaktion. "Brechts 100. Geburtsjahr." Nihon Keizai Shimbun 19. September 1998. 40.
- Zeitungsredaktion. "Daily Yomiur Debate Tournament." The Daily Yomiuri 29. Mai 2000. 8.

Programmhefte zu den Aufführungen von:

Der gute Mensch von Sezuan [*Hazama to Sumi-chan*] (18.-30. April 1992)

Die Dreigroschenoper ( 9.-27. Oktober 1993)

Die Dreigroschenoper (24.-29. November 1993)

Mutter Courage und ihre Kinder (10.-13. Februar 1998 und 9.-12. März 1998)

Pauken und Trompeten (2.,3.,4. Oktober 1998)

Leben des Galilei (6.-22. März 1999)

Leben des Galilei (11.-23. Mai 1999)

Der gute Mensch von Sezuan (18. Mai bis 6. Juni 1999)

Die Dreigroschenoper (22.-23. Januar 2000)

Mutter Courage und ihre Kinder (27. Januar-6. Februar 2000)

Nô -Hamlet (15. Juni 2000)

Informationen zu diesen Aufführungen befinden sich auf den Tabellen auf den  
Seiten 141 und 142.

Benutzte Sekundärliteratur:

Japanische Namen werden in der vorliegenden Arbeit grundsätzlich in der landesüblichen Reihenfolge genannt, d.h. der Familienname wird vorangestellt. Dies gilt auch für westlichsprachige Publikationen japanischer Autoren und Autorinnen.

Balsler-Overlack, Anette. Bertolt Brecht im Spannungsfeld west-östlicher Gedanken. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1990.

Barth, Johannes. Japans Schaukunst im Wandel der Zeiten. Wiesbaden: Franz Steiner, 1972.

Berg-Pan, Renate. Bertolt Brecht and China. Bonn: Bouvier, 1979.

Bohner, Hermann. Nô. Einführung. Tôkyô: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens [OAG], 1959, Bd. XXIV.

Bowers, Faubion. Japanese Theatre. New York: Hermitage House, 1952.

Brandon, James. Klappentext. Alternative Japanese Drama. Hrsg. Rolf, Robert, and John Gillespie. Honolulu: U of Hawaii Press, 1992.

Bridgewater, Patrick. "Arthur Waley and Brecht." German Life and Letters. 17. 3 (1964): 216-232.

Bunge, Hans. Fragen Sie mehr über Brecht. München: Rogner und Bernhard, 1970.

Brockhaus: Die Encyklopädie in 24 Bd. 20. Auflage. Leipzig. Mannheim: Brockhaus, 1998.

Dümling, Albrecht. Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik. München: Kindler, 1985.

Duppel-Takayama, Mechthild. "Erzählstruktur im Werk Kawabata Yasunaris 1899-1972." Diss. Johann Wolfgang Goethe U Frankfurt a.M., 1998.

- Fischer-Lichte, Erika, und Josephine Riley, und Michael Gissenmehrer, Hrsg. The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign. Tübingen: Gunter Narr, 1990.
- Felbert, Ulrich von. China und Japan als Impuls und Exempel. Fernöstliche Ideen und Motive bei Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Egon Erwin Kisch. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1986.
- Fuegi, John. Brecht & Company. Sex, Politics, and the Making of Modern Drama. New York: Grove Press, 1994.
- Gellner, Christoph. Weisheit, Kunst und Lebenskunst. Fernöstliche Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertolt Brecht. Mainz: Matthias Grünewald, 1994.
- Gössmann, Elisabeth, und Günter Zobel, Hrsg. Das Gold im Wachs. Festschrift für Thomas Immoos zum 70. Geburtstag. München: iudicium, 1988.
- Gössmann, Hilaria. Schreiben als Befreiung. Autobiographische Romane und Erzählungen von Autorinnen der Proletarischen Literaturbewegung Japans. Wiesbaden: Harrassowitz, 1996.
- Grimm, Reinhold. Bertolt Brecht und die Weltbühne. Nürnberg: Hans Carl, 1961.
- Hammitzsch, Horst, Hrsg. Japan-Handbuch. Land und Leute, Kultur- und Geistesleben. 3. Auflage. Stuttgart: Franz Steiner, 1990.
- Hauptmann, Elisabeth. "Taniko oder Der Wurf ins Tal." Bertolt Brecht--Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen, Materialien. Hrsg. Peter Szondi. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966. 13-18.
- Hecht, Werner. "Anregungen Brechts für das Theater sozialistischer Länder." Brecht 81: Brecht in sozialistischen Ländern. Dokumentation. Hrsg. Werner Hecht und Carl-Claus Hahn. Berlin: Henschel, 1981.
- . Brecht-Chronik. 2. Auflage. München: Carl Hanser, 1971.
- . Brechts Weg zum epischen Theater. Berlin: Henschel, 1962.

- , "Brecht--Werk und Wirkung." Brecht 80: Brecht in Afrika, Asien und Lateinamerika. Dokumentationen. Hrsg. Werner Hecht, Karl-Claus Hahn, und Elifius Paffrath. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1980.
- , Hrsg. Materialien zu Brechts "Mutter Courage und ihre Kinder". Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1964.
- , Hrsg. Materialien zu "Die Mutter". Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969.
- Hermand, Jost, und Frank Trommler. Die Kultur der Weimarer Republik. Frankfurt a.M.: Fischer, 1988.
- Hijya-Kirschner, Irmela, Hrsg. Eine gewisse Farbe der Fremdheit. München: iudicium, 2001.
- , Japanische Gegenwartsliteratur. München: edition text und kritik, 2000.
- , Selbstentblößungsrituale. Wiesbaden: Franz Steiner, 1981.
- , "Weshalb 'Japandiskurs'?" In Suzuki Takao. Eine verschlossene Sprache -- die Welt des Japanischen. München: iudicium, 1990. 12-13.
- Hoffmann, Ludwig, und Daniel Hoffmann-Ostwald. Deutsches Arbeitertheater 1918-1933. 2 Bände. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1977.
- Hubricht, Manfred. "Untergrundtheater." Japan-Handbuch. 3. Auflage. Hrsg. Horst Hammitzsch. Stuttgart: Franz Steiner 1990. 1685-1688.
- Ihering, Herbert. Bert Brecht hat das dichterische Antlitz Deutschlands verändert: Gesammelte Kritiken zum Theater Brechts. Herausgegeben und eingeleitet von Klaus Völker. München: Kindler, 1980.
- Immoos, Thomas. Das Tanzritual der Yamabushi und Ein Ritual der Wiedergeburt in den Yamabushi-Kagura. Tōkyō: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens [OAG], 1968.

- "From Myth to Marx--Brecht's Educational Plays and the *Nô* -Drama *Taniko*." Sophia. Studies in Western Civilisation and the Cultural Interaction of East and West 16. 4 (1987): 52-73.
- Japan. Archaische Moderne. München: Kindt, 1990.
- "The Birth of Non-verbal Theatre in Shintô Ritual." Maske und Kothurn 29.1-4 (1983) 301-306.
- "The Great Custom of the Hurling Into the Abyss." (Lecture at the Asiatic Society, Tôkyô). Typoskript in Professor Immoos' Privatbibliothek in Shibuya, Tôkyô.
- Iwabuchi Tatsuji. "Aber heute ist die Welt unveränderbar." Dreigroschenheft 2 (1997): 21-26.
- "Brecht Reception in Japan. The Perspective of the Theatrical Practice." Brecht and East Asian Theatre Eds. Antony Tatlow, and Tak-Wai Wong. Hong Kong: Hong Kong UP, 1982. 111-129.
- "Die Brecht-Rezeption in Japan aus der Perspektive der Theaterpraxis." Das Gold in Wachs. Festschrift für Thomas Immos zum 70. Geburtstag. Hrsg. Elisabeth Gössmann, und Günter Zobel. München: iudicium, 1988. 249-264.
- "Die Rezeption der deutschen Gegenwartsdramen in Japan--unter dem Aspekt der Vergangenheitsbewältigung--." Sprache, Literatur und Kommunikation im kulturellen Wandel. Festschrift für Eijiro Iwasaki anlässlich seines 75. Geburtstags. Hrsg. Tozo Hayakawa, Takashi Sengoku, Naoji Kimura, und Kozo Hirao. Tôkyô: Dogakusha, 1997. 599-611.
- "Jasager und Neinsager heute." Communications. (International Brecht Society) 21.2 (1992): 61-66.

- . Modernes Theater in Japan. Tôkyô: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Asiens [OAG Aktuell. 49], 1991.
- . San Mon Opera [Lektüre der Dreigroschenoper]. Tôkyô: Iwanami, 1993.
- . "Senda Koreya." Maske und Kothurn. 27.1 (1981): 97-100.
- . "Senda Koreya und sein Brecht-Kollektiv." Communications (International Brecht Society) 22. 2 (1993): 57-69.
- . "Shingeki." Japan-Handbuch. Hrsg. Horst Hammitzsch. 3. Auflage. Stuttgart: Franz Steiner, 1990. 1660-1667.
- . "The Reception of Western Drama in Japan." The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign. Eds. Erika Fischer-Lichte, Josephine Riley, and Michael Gissenmehrer. Tübingen: Gunter Narr, 1990. 119-129.
- . Vergangenheitsbewältigung und die japanische Literatur. Tôkyô: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1997.
- . "Zur Rezeption Heiner Müllers in Japan." Das Kaleidoskop. Theater und Literatur in den deutschsprachigen Ländern. Festschrift für Professor Tatsuji Iwabuchi zum 70. Geburtstag 1997. Tôkyô: Dogakusha, 1997. 1-23.
- Iwabuchi Tatsuji, und Wolfgang Siegert. "Die Frage der Commune in Japan. Ein Gespräch." Brechts Tage der Commune. Hrsg. Wolfgang Siegert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983. 240-248.
- Karasek, Hellmuth. Bertolt Brecht. Vom Bürgerschreck zum Klassiker. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1995.
- Katô, Hilda. "Theater und Film." Japan-Handbuch. 3. Auflage. Hrsg. Horst Hammitzsch. Stuttgart: Franz Steiner, 1990. 1577-1589.

- Katô, Mamoru. "Für das um echte und menschliche Freiheit kämpfende Volk.  
Interview mit Makoto Satô." Maske und Kothurn 27. 1 (1981): 106-108.
- Katô, Shûichi. Schafsgesänge. Begegnungen mit Europa. Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel, 1997.
- . Geschichte der japanischen Literatur. Bern, München: Scherz, 1990.
- Kebir, Sabine. Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Berlin: Aufbauverlag, 1997.
- Keene, Donald. Appreciations of Japanese Culture. Tôkyô, New York and London: Kodansha International, 1971.
- . Dawn to the West. Japanese Literature in the Modern Era. Poetry, Drama, Criticism. New York: Henry Holt, 1984.
- . Nô and Bunraku. New York: Columbia UP, 1990.
- Kerr, Alfred. Die Welt im Drama. Berlin: Kiepenheuer, 1917.
- Kim, Kison. Theater und Ferner Osten. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1982.
- Kim, Tschong Dae. Bertolt Brecht und die Geisteswelt des Fernen Ostens. Diss. Heidelberg U, 1969.
- Kloepfer, Albrecht. "Bertolt Brechts 'Guter Mensch von Sezuan' in Tokio."  
Communications (International Brecht Society) 26. 1 (1997): 41-42.
- Knopf, Jan. Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart: Metzler, 1984.
- . Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brecht-Forschung. Frankfurt a.M.: Athenäum Fischer, 1974.
- Koreya Senda, siehe Senda Koreya.
- Koopmann, Helmut, und Theo Stammen, Hrsg. Bertolt Brecht - Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung. München: Ernst Vögel, 1983.
- Lee, Sang-Kyong. West-östliche Begegnungen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.

- . Nô und europäisches Theater. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1983.
- Lokowandt, Ernst. Shintô. München: iudicium, 2001.
- Mayer, Hans. Brecht in der Geschichte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971.
- Mayer, Hans Jürgen. "Außerparlamentarische Opposition--weicher Stachel in harter Haut." Länderbericht Japan. Hrsg. Hans Jürgen Mayer, und Manfred Pohl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. 114-118.
- Martin, Carol, and Henry Bial, eds. Brecht Sourcebook. London and New York: Routledge, 2000.
- Maruyama Masao. Denken in Japan. Herausgegeben und übersetzt von Wolfgang Schamoni und Wolfgang Seifert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
- Mimuro Tsugio. "Übersetzen: Verfremdung der Sprache?." Seijo U Liberal Arts Review 17 (2003): 37-49.
- Mittenzwei, Werner, Hrsg. "Der Streit zwischen nichtaristotelischer und aristotelischer Kunstauffassung: Die Brecht-Lukacs-Debatte." Dialog und Kontroverse mit Georg Lukacs. Leipzig: Reclam, 1975. 153-203.
- Nakajima Yuji. "Die derzeitige Lage der Germanistik in Japan." Die deutsche Sprache in Japan. Verwendung und Studium. Hrsg. Ulrich Ammon. München: iudicium, 1994. 249-258.
- Nitz, Wolfgang. "Die Rezeption der deutschen Literatur in Japan --Die Brecht-Rezeption." Himeiji Dokkyo Daigaku. Gaikokugo Gakubu. 10 (1997): 51-74.
- Noma Shoji. Japanese Theatre. Osaka: Kyoiku Tosho, 1996.
- Oba Masaharu. Bertolt Brecht und das Nô -Theater. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1984.

- Ortolani, Benito. "Das japanische Theater." Fernöstliches Theater. Hrsg. Heinz Kindermann. Stuttgart: Kröner, 1966. 391-526.
- . "From Shamanism to Butô: Continuity and Innovation in Japanese Theater History." Japanese Theater in the World. Katalog zur Ausstellung in New York, München, Tôkyô. Tôkyô: Waseda UP, 1997. 15-24.
- . The Japanese Theatre. Princeton: Princeton UP, 1990.
- Palm, Kurt. vom boykott zur anerkennung. Wien und München: Löcker, 1983.
- Pound, Ezra und Ernest Fenollosa. Nô - Vom Genius Japans. Übertragen aus dem Englischen von Wieland Schmied u.a. Hrsg. und eingeleitet von Eva Hesse. Zürich: Arche, 1963, 1990.
- Rimer, Thomas. Foreword. Alternative Japanese Drama. Eds. Robert T.Rolf, and John K. Gillespie. Honolulu: U of Hawaii P, 1992. ix-Xii.
- Rühle, Günter. Theater in unserer Zeit. 2. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.
- Rühle, Jürgen. Theater und Revolution. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1963.
- Rimer, Thomas. "Translator's Introduction: from the Ground up." The Yoyage of Contemporary Japanese Theatre. By Akihiko Senda. Honolulu: U of Hawaii P, 1997. Xiii-XiX.
- Ruttkowski, Renate. "Die Zeit der Reformen: Die Meiji-Restauration." Länderbericht Japan. Hrsg. Hans Jürgen Mayer, und Manfred Pohl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. 59-62.
- Ryu Kaichi. "Shingeki, Tôkyô, Februar 1967." In Monika Wyss. Brecht in der Kritik: Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen. München: Kindler, 1977. 477-478.
- Sakai, Osamu. "Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen und künstlerischen Expressionismus in den zwanziger Jahren." Dokkyo

- Universität. Germanistische Forschungsbeiträge. Tôkyô: Dokkyo UP, 25 (1991): 37-67.
- Sautermeister, Gerhart. "Zweifelskunst, abgebrochenen Dialektik, blinde Stellen: Leben des Galilei (3. Fassung, 1955)." Brechts Dramen: Neue Interpretationen. Hrsg. Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam, 1984. 125-161.
- Sawallisch, Wolfgang. Im Interesse der Deutlichkeit. Mein Leben mit der Musik. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1988.
- Schebera, Jürgen. Kurt Weill--Leben und Werk. Königstein / Ts.: Athenäum, 1983.
- Schebera, Jürgen. Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten. Mainz, London, Madrid, New York, Toronto: Schott, 1998.
- Schumacher, Ernst. "Koreya Senda. Ein revolutionärer Künstler des 20. Jahrhunderts." Koreya Senda: Wanderjahre. Übers. Buki Kim. Berlin: Henschel, 1985. 199-209.
- Schuster, Ingrid. China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925. München: Francke, 1977.
- Schwind, Martin. Das japanische Inselreich. Berlin: de Gruyter, 1981.
- Sembritzki. "Anmerkungen des Übersetzers." Bertolt Brecht - Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen, Materialien. Hrsg. Peter Szondi. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966. 97-102.
- Senda, Akihito. The Voyage of Contemporary Japanese Theatre. Transl. J.Thomas Rimer. Honolulu: U of Hawaii P, 1997.
- Senda Koreya. Engeki Ronshû [Schriften zum Theater]. 9 Bände. Tôkyô: Miraisha, 1955-1985.
- . Ni jusseiki no Engeki: Burehito to watakushi. [Theater des 20. Jahrhunderts. Brecht und ich]. Tôkyô: Miraisha, 1976.

- , Wanderjahre. Übersetzt aus dem Japanischen von Buki Kim. Mit einem Nachwort von Prof. Dr. Ernst Schumacher. Berlin (DDR): Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1985.
- Steinweg, Reiner, Hrsg. Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976.
- , Hrsg. Bertolt Brecht, Die Maßnahme, Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972.
- Szondi, Peter, Hrsg. Bertolt Brecht--Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen, Materialien. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966.
- Suvin, Darko. "A brief introduction to Senda Koreya: Theatre Director and Brechtian." The Brecht Yearbook 19. Madison: The International Brecht Society, 1994. 291-346.
- , The Use-Value of Dying: Magical vs. Cognitive Utopian Desire in the "Learning Plays" of Pseudo-Zenchiku and Brecht (with Wayley as Zero-Option). [unveröffentlichtes Typoskript]. Tôkyô, 1993.
- Storry, Richard. Geschichte des modernen Japan. München: Goldmann, 1960.
- Suzuki Takao. Eine verschlossene Sprache--die Welt des Japanischen. München: iudicium, 1990.
- Takaya, T. Ted, ed. and transl. Modern Japanese Drama: An Anthology. New York: Columbia UP, 1979.
- Takahashi Yasunari. "Alternative Japanese Drama: A brief Overview." Alternative Japanese Drama. Eds. Robert T. Rolf, and John K. Gillespie. Honolulu: U of Hawaii P, 1992. 1-9.
- Tanigawa Michiko, und Akiba Hirokazu. Nihon ni okeru Berutoruto Burehito Juyô [Bertolt Brecht-Rezeption in Japan--Bibliographie]. Tôkyô: Waseda UP, 1986.

- Tatlow, Antony. The Mask of Evil. Brecht's Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan. Bern: Peter Lang, 1977.
- Uchino Tadashi. "Political displacements: Toward historicizing Brecht in Japan, 1932 - 1998." Brecht Sourcebook. Eds. Carol Martin, and Henry Bial. London, New York: Routledge, 2000. 185-205.
- Wagner, Gottfried. Weill und Brecht. Das musikalische Zeitalter. Mit einem Vorwort von Lotte Lenya. München: Kindler, 1977.
- Weber, Carl. "Brecht Is at Home in Asia: A Report on the IBS Symposium in Hong Kong." Brecht in Asia and Africa. Brecht-Jahrbuch 14. Hong Kong: International Brecht Society, 1989. 32ff.
- Weill, Kurt. "Über meine Schulooper 'Der Jasager'." In Jürgen Schebera. Kurt Weill - Leben und Werk. Königstein / Ts.: Athenäum, 1983. 298-300.
- Wierlacher, Alois. "Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Ferment." Hermeneutik der Fremde. Eds. Dietrich Krusche, und Alois Wierlacher. München: iudicium, 1990. 51-79.
- Willett, John. Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982.
- , "Production as Learning Experience. 'Taniko - He Who Says Yes--He Who Says No'." Brecht and East Asian Theatre. Eds. Antony Tatlow, and Tak-Wai Wong. Hong Kong: Hong Kong UP, 1982. 145-161.
- , The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from eight Aspects. London: Shenvall P, 1959.
- Wyss, Monika. Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Aufführungen, sowie ausgewählter deutsch- und fremdsprachiger Premieren. München: Kindler, 1977.
- Yagi Hiroshi. "Brecht an der Schwelle der 80er Jahre in Osaka-Kobe." Journal of Osaka U of Foreign Studies 53 (1981): 37-44.

- , "Brecht in Japan--Notate zu Aufführung von Der Jasager und der Neinsager." Journal of Osaka U of Foreign Studies 63 (1983) 11-28.
- , "Brecht in Japan und Japan in Brecht" Doitsu Bungaku Ronkô [Schriften zur deutschen Literatur]. 20 (1978): 103-120.
- Zobel, Günter: Nô -Theater. Tôkyô: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1987.