



Title	Brecht an der Schwell der 80er Jahre in Osaka-Kobe
Author(s)	Yagi, Hiroshi
Citation	大阪外国語大学学報. 1981, 53, p. 37-44
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/80845
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

Brecht an der Schwelle der 80er Jahre in Osaka-Kobe¹⁾

Hiroshi Yagi

I Noch mehr Brecht für das moderne epische Theater

1. Über Brecht wissen wir viel. Alles über ihn ist schon geschrieben, seine Werke sind fast alle übersetzt. Ist er schon Klassiker, der nur mehr Gegenstand der Wissenschaft geworden ist? Etwa 1936 schrieb Brecht: "Auch das moderne epische Theater ist an bestimmte Tendenzen gebunden. Es kann keineswegs überall gemacht werden... Nur an wenigen Orten und nicht für lange Zeit waren bisher die Umstände einem epischen lehrhaften Theater günstig."²⁾ Aber fünfzig Jahre danach scheint die Entwicklung dieses epischen Theaters in den ostasiatischen Staaten günstig zu sein, obgleich viele Stücke, die episch oder nicht episch im Sinne Brechts sind, sehr oft, beziehungsweise immer mehr "unepisch" gespielt werden.³⁾ Und es ist heute immer noch eine große Aufgabe, gegen Druck und Verstärkung des aristotelischen Theaters, das epische Theater, welches Brecht auch in Japan und Asien entdeckte, in Japan zu entwickeln.

Damit das epische Theater im historischen Wendepunkt Ostasiens zustande kommt, wird es auch eine wichtige Aufgabe sein, den Verfremdungseffekt, den Brecht beim chinesischen klassischen Theater bewunderte und der auch im japanischen klassischen Theater gefunden wird, im Sinne von Brecht, also zur Bildung des kritischen Bewußtseins zu verstärken. Denn der V-Effekt wird immer mehr absurd und irrationell verstellt, damit es behauptet werden kann, die Welt sei unveränderbar, das Alte sei stärker.⁴⁾

2. Das epische Theater von Brecht ist merkwürdigerweise mit der Theorie der neuen Oper entstanden. Bemerkungen zur "Dreigroschenoper" und "Mahagony" bezeugen das. Um eine Fabel wirken sich die Musik und andere Elemente des Theaters verselbständigt aus. Im neuen Theater Japans wollte man aber nicht singen und tanzen, man wollte die Distanz zur Oper, No, Kabuki und Bunraku oder den Bruch mit ihnen.⁵⁾ Das neue Theater aber sollte jetzt diese unterschätzten Elemente wieder beleben, damit das Theater der Zukunft die Welt nicht nur naturalistisch sieht, so wie es heute ist.

Nicht der Bruch mit der Oper sondern diese Erneuerung der Oper geht bei Brecht von der Oper über das Lehrstück zum großen epischen Theater: Durch diese vielfältigen Bereiche hindurch gehen verschiedene Künste und Techniken des Theaters wie Chor, Song, Musiker, Maske, Make-up, Pantomime, Cloun, Gestus u.s.w. Alle diese Elemente, die in dem neuen Theater in Japan auf keine Tradition zurückzuführen und vernachlässigt worden sind, sollten wir jetzt wieder lernen, um das neue Theater unterhaltsam zu gestalten.

3. Was haben die zeitgenössischen Dramatiker Japans von diesem Brecht gelernt? Dies kann man die Zeitgenossen von Brecht fragen, Korea Senda damals in Deutschland und Sakae Kubo in Japan, der immer mehr Kontakt zu ihm fand. Stark internationale Solidarität von damals kann man bei diesen Theater-Representanten viel sehen. Japanische Agitprop-Stücke mit kleinen Formen, die den damaligen internationalen Kampf gegen den Faschismus ausdrücken, haben Ähnlichkeiten mit Brechts Lehrstücken. Kubos kleine Dramen und verschiedene

aktuelle Abhandlungen über Realismus und Theater sind denen vom damaligen Deutschland, auch denen von Brecht ähnlich. Das ist die Widerspiegelung der Simultaneität der in der Nationalliteratur widerspiegelten Weltgeschichte.

Genau gesehen gibt es doch einen großen Unterschied zwischen Brecht und Kubo, so daß man sagen muß, daß die Japaner von Brecht fast nichts gelernt oder mit ihm fast nichts zu tun hatten. Kubos "Land Hunansheng Chinas" ist dem "Maßnahme" von Brecht inhaltlich sehr ähnlich. Motive und Probleme sind auch ähnlich. Doch Kubo schreibt dramatisch, aristotelisch, Brecht jedoch analytisch episch. Bei Kubo ist der alte Genosse als Verräter der Partei schematisch geschildert, während Brecht einen Jungen Genossen, der aus Treue Fehler macht, zur Diskussion stellt. Kubos "Land Hunansheng Chinas" ist heute unaufführbar, doch Brechts "Die Maßnahme" ist das Drama der Zukunft, dessen Aufführung noch zu früh sein könnte. Wir folgen also immer noch dem deutschen Drama im Abstand von über dreißig Jahren.⁷⁾

4. Die Frage ist, entweder der Bruch mit der japanischen Klassik, oder die Verwandlung des klassischen Theaters ins Moderne. Natürlich ging Brecht den letzten Weg im Gegensatz zu Kaoru Osanai, Yoshi Hijikata, Sakae Kubo und den anderen. Die Verwandlung der mannigfaltigen klassischen Theater ins moderne, d.h. No, Kyogen, Kabuki und Bunraku aus dem alten Knoten mit der alten Ideologie herauszureißen, ist eine wichtige Aufgabe. Diese Wege gehen jetzt wichtige Dramatiker in Japan und für diesen Versuch des japanischen Theaters sind Stücke und Theorie von Brecht sehr wichtig.⁸⁾ Deswegen wird Brecht sehr oft in Japan aufgeführt, aber noch nicht mit der nötigen Behauptung und Begründung.

Wir haben noch nicht die Theorie für unsere eigene Aufgabe wie sie Brecht hatte, deswegen ist Brecht noch aktuell. Wir haben ein Beispiel dieses Versuchs von einem der bekanntesten Theater gesehen.⁹⁾ Jetzt zeige ich Beispiele der kleinen Theater. In Osaka habe ich einem kleinen Theater Choryu geholfen, "Furcht und Elend des Dritten Reiches", "Die Gewehre der Frau Carrar", "Die Ausnahme und die Regel", "Die Kleinbürgerhochzeit" und "Leben des Galilei" aufzuführen. In Osaka-Kobe sind dreißig lebendige Arbeiter-Theater, die oft sehr aktiv sind. Ein Beispiel ist die Aufführung der vier Arbeiter-Theater von "Die Tage der Commune" 1980 in Osaka, deren Album ich hier vorgelegt habe.

Und an der Schwelle der 80er Jahre habe ich in Kobe einem Arbeiter-Theater Doro geholfen, vier kleine Stücke aufzuführen. Das Kleinbürgerliche stand immer im Mittelpunkt: Im "Die Kleinbürgerhochzeit" die Kleinbürger, die nichts zu tun haben, als das Alltägliche zu schwatzen, deren Stühle hintereinander gebrochen werden, in "Die Ausnahme und die Regel" der Kuli, der nichts vom Standpunkt der Arbeiterklasse versteht, der also die Regel nicht versteht und die Ausnahme bildet, dessen Witwe den Prozeß verliert, und in "Die Gewehre der Frau Carrar" die verschiedenen Verhaltensweisen des spanischen Volks in der Krise, in deren Mittelpunkt Frau Carrar steht, die sich nicht verändern will, sich aber beim Tod eigenen Sohns verändert und mit auf die Barrikaden geht.¹¹⁾ Über die vierte Studio-Aufführung "Die Maßnahme" möchte ich heute etwas genauer sprechen.

II Bemerkungen zur zweiten Studio-Aufführung der "Maßnahme" bei der Realismus-Theater-Konferenz Westjapans¹²⁾

1. Brecht hat einen großen Kontrollchor von 300 Sängern in diesem Stück benutzt und Hans Eisler hat diese Musik komponiert. Wir mußten uns doch mit einem Chor von kleinem Umfang begnügen und die Musik wurde von Izumi Sato nach der Tradition der japanischen Arbeiterchöre komponiert. Hier ist der Chor wie derjenige von No und kontrolliert Schauspieler. (Die Musik bei Brecht wird vielfältig in verschiedener Weise in verschiedenen Stücken gespielt.)

Die vier Agitatoren spielen nacheinander den jungen Genossen, den Leiter des Parteihauses, die zwei Kulis, den Aufseher, die zwei Textilarbeiter, den Polizisten und den Händler. Das ist wie bei Kabuki, aber im anderen Sinne und zum anderen Zweck verwendet um das Wichtige mit dem Körper auszudrücken.

Der Chor und die vier Agitatoren spielen analytisch-episch, doch das Wichtigste zeigend. Die Zeit wird dreifach, vierfach zurückgedreht. Retardierend werden wichtigste Szenen gespielt. Am Anfang findet man Nanori und Michiyuki von No.¹³⁾ Themen, Motive und Perspektive werden oft zusammengefaßt, in der Mitte bleiben sie stehen und diskutieren.

Oft denken die Zuschauer, nachdem sie diesen epischen Gang gesehen haben. Sie bleiben auch stehen und diskutieren. Wenn der junge Genosse sagt, "ich bin für die Maßnahmen der kommunistischen Partei, welche gegen Ausbeutung und Unkenntnis für die klassenlose Gesellschaft kämpft", wenn die Agitatoren zur Frage der Jungen, ob sie etwas zur Linderung der Not beigetragen haben, sechsmal das Wort nein sagt, wenn der Leiter des Parteihauses ihnen Masken überreicht, indem er sagt: ohne Namen und Masken, leere Blätter, auf welche die Revolution ihre Anweisung schreibt..., bleiben die Zuschauer ratlos stehen und fragen sich: Was das soll? So ist das Stück voll von V-Effekten. Daß die Bühne ganz kahl und ohne Bilder ist, erinnert uns an No-Bühne, und der V-Effekt wird desto stärker.

2. In der zweiten Szene verteilt der Leiter des Parteihauses den Agitatoren Masken, indem er verschiedene Bedingungen sagt und es entsteht das Einverständnis. Das Thema "Auslöschung" ruft nach unserer Diskussion.¹⁴⁾ Das Theater Doro hat Herrn Michael Birk gebeten, Masken zu machen mit folgenden Bedingungen: Ohne Ausdrücke des Gesichtes, doch Gefühle mitteilend, großen Verstand und Willen zeigend, die vier Masken sind nicht gleich, doch starke Individualität meidend.¹⁵⁾

Die dritte Szene "Der Stein" fängt so an: "Zuerst gingen wir in die untere Stadt. Da zogen Kulis einen Kahn an einem Strick vom Ufer aus. Verfalle nicht dem Mitleid! Und wir fragen: bist du einverstanden, und er war einverstanden und ging eilig hin und verfiel sofort dem Mitleid. Wir zeigen es." Immer wird dieses epische Zeigen wiederholt. Die lange Szene fängt wie der Tanz im No an, sich langsam wiederholend. Diese Langeweile ist auch episch, wie jene Kürze auch. Selbst das Gedicht ist hier episch. (Oft höre ich, No sei lyrisch. Doch man soll nicht vergessen, daß dieses Lyrische das Epische als den Kern des Vorgangs enthält.)

"Er war einverstanden und ging eilig hin und verfiel sofort dem Mitleid – Wir zeigen es." Es ist wie eine Parabel. Nach der Szene kommt die Diskussion darüber. Am Schluß der Parabel

wird von den Agitatoren gesagt: "Der junge Genosse sah ein, daß er das Gefühl vom Verstand getrennt hatte". Es kommen zum Schluß die Worte Lenins: "Klug ist nicht, der keine Fehler macht, sondern klug ist, der sie schnell zu verbessern versteht."¹⁶⁾

3. Parabeln werden dreimal wiederholt: Nach dem "Der Stein" kommt "Das kleine und das große Unrecht." Gesten sind wie Zeichen. Man soll das Gefühl nicht vom Verstand trennen wie der junge Genosse jedesmal tut. Ganz pantomimisch wird das Essen getragen. Nach der 5. Szene wird wieder das Gefühl dem Verstand unterordnet. Das ist das Schwierigste sowohl in der Revolution als auch in der Kunst. Das erkennt der junge Genosse. Ist das nicht ein Problem am Knotenpunkt der Politik und Kunst? "Was ist der Mensch?" So wird es betitelt. Hat Brecht die Politik "verkleinert" wie Lukács sagt, so kann man doch auch sagen, er habe mit verschiedenen neuen Techniken die Politik vertieft.

Dieses Problem der Vertiefung der Politik wird in der sechsten Szene noch größer. Denn hier wird mit einem kurzen und wichtigen Gedicht darüber diskutiert: Wer aber ist die Partei? Der junge Genosse sagt: Sitzt sie in einem Haus mit Telephon? Sind ihre Gedanken geheim, ihre Entschlüsse unbekannt? Die drei Agitatoren antworten aber: Wir sind sie. Du und ich und ihr – wir alle... Der junge versteht das nicht, zerreißt das Buch der Klassik und behauptet, nur er sei aus Moskau gekommen, indem er seine Maske zerreißt. Aber Moskau ist nicht wichtig – so denkt Brecht – wichtig sind du und ich und ihr, wir alle.

4. Nach der 6. und 7. Szene kommt "Die Flucht", dann "Die Maßnahme." Also beschließen wir: "Jetzt abzuschneiden den eigenen Fuß vom Körper." Furchtbar ist es, doch der junge Genosse bittet: Helft mir! Hier ist es die Hilfe, die er braucht. Er hat Selbstmord begangen wie bei "Taniko", – so erklärte Brecht nachher diese dramatische Katastrophe. Ist es dem "Taniko" ("Dem Wurf ins Tal") ähnlich?

Doch bei "Taniko" erscheint der Engel der himmlischen Musik und rettet das tote Kind. Waleys Übersetzung, deren deutsche Übersetzung von E. Hauptmann Brecht las, enthielt diesen Schluß nicht. Es ist desto bewunderungswerter, daß Brecht in "Der Neinsager" diesen ursprünglichen Wunsch Nos dialektisch aufgehoben hatte. Der Chor singt: "Der Engel himmlischer Musik schwebt herbei,... fliegt rasch zu dem in die Schlucht Gestürzten ...reißt hinweg Sand, Geäst und Steine über ihm, hebt den Knaben..."¹⁷⁾

Solche mythische Rettung ist bei Brecht undenkbar und es klingt fast wie eine Ausrede, wenn Brecht diese Maßnahme eine Hilfe zu einem Selbstmord nennt.¹⁸⁾ Immer noch ist es ein ernstes Problem, und ist es deswegen besser, dieses Stück nicht aufzuführen? Immer noch hat Brecht Harakiri oder Taniko in "Der Jasager und Der Neisager", "Die Maßnahme" und "Das Badener Lehrstück vom Einverständnis" politisiert. Wichtig ist die Politisierung Nos oder Kabukis durch die Theorie des Mehrwerts. Deswegen konnte er nicht umhin, die ästhetische Differenz zwischen dieser Idee der Partei und der Wirklichkeit der Partei damals um Stalin zu zeigen. Sie wird gegen Ende des Stücks noch stärker, daß man sie mit T.W. Adorno einen ästhetischen Schein nennen darf. Desto wichtiger scheint es mir, treu den Text wiederzugeben.

5. Die Struktur des Ganzen ist wie bei No: Jo(1-2), Ha(3-5) und Kyu(6-8). Was der Chor zum Schluß singt, ist weder die Persönlichkeit wie bei Goethe noch Buddhismus in No: Den Unwissenden Belehrung über ihre Lage

Den Unterdrückten das Klassenbewußtsein
 Und den Klassenbewußten die Erfahrung der Revolution.
 Das ist die Philosophie der Revolution. Und weiter singt der Chor:
 Nötig sit, die Welt zu verändern:
 Zorn und Zähigkeit, Wissen und Empörung
 Schnelles Eingreifen, tiefes Bedenken
 Kaltes Dulden, endloses Beharren
 Begreifen des Einzelnen und Begreifen des Ganzen:
 Nur belehrt von der Wirklichkeit, können wir
 Die Wirklichkeit ändern.

Das ist weder japanisch noch chinesisch, sondern rein klassisch europäische Revolutionstheorie.
 Nach der Aufführung gab es lange Diskussion. ¹⁹⁾ Mehrere Schauspieler sehen die Dinge nun anders und haben neue Weltanschauung bekommen. Diese Nachricht der Veränderten hat den Anwesenden der Realismus-Theater-Konferenz Westjapans große Anregungen gegeben. So wird die Aufgabe des Lehrtheaters erfüllt und man braucht keine Angst zu haben, mit dieser Aufführung ohne Wirkung zu bleiben.

III Fragen über Brecht in Asien

1. Verschiedene Fragen über Brecht in Asien tauchen auf, wenn wir "Die Maßnahme" sehen. So hat Brecht das Theater des Westens näher dem Theater des Ostens gebracht. Die asiatischen Kleider mit der europäischen Klassik vereinigend, kann man Dramen auf der ganzen Welt als die reale "Darstellungskunst" im Sinne Ernst Schumachers ²⁰⁾ auch international besser verstehen. Aber was ist und war das Theater Ostasiens? Was ist "das asiatische Vorbild" (1930), das Brecht ahnte?

Brecht hat als ein ältestes Beispiel des epischen Theaters das indische vor 2000 Jahren genannt. ²¹⁾ Also das Sanskrit-Theater "Natjaschastra", Lehrbuch der Tanz- und Schauspielkunst mit einer detaillierten Beschreibung der Stücktypen und -Strukturen, der Gestik und Mimik, der Spracharten, Masken und Kostüme, besonders mit den Handhaltungen mit ihrer festgelegten symbolischen Bedeutung. Shakuntala von Kalidasa wurde in Leipzig 1980 aufgeführt: "Da ist wenig imitatives, dafür viel Zeichenhaftes und Spielerisches. Gegenstände und Beziehungen... ergeben sich aus dem andeutenden Spiel. Eine Reihe bemerkenswerter theatralischer Mittel fällt auf,... die auf eine lebendige Beziehung zum Publikum vertrauen: ein Gang von einem Punkt in einem Bogen über die Bühne wieder zu ihm hin." ²²⁾

2. Vielleicht haben wir keine Ahnung, in welchem historisch-politischen Zusammenhang dieses Theater entstand. Über chinesisches Theater lese ich in einem Buch: Die Mongolen haben China im 13. Jh. erobert, haben in Peking die Residenz gebaut. Chinesen haben unter ihrer Herrschaft das Theater angefangen und Mongolen wurden von dieser Kunst angezogen, obgleich dieses Peking-Theater stark politisch-kritische Züge enthielt. Kann man nicht das epische Theater und den V-Effekt, anders als Brecht es dachte, auch bei Peking-Theater historisch aktuell denken?

Die Peking-Oper, die zwischen 1811-1879 begonnen hat, hat noch lebendige Körperübung, die denjenigen von Kabuki, No, Kyogen und Bunraku ähnlich ist. Das asiatische ist stark fühlbar, dessen Vorzüge Brecht betont hatte.

Brechts Abhandlung über V-Effekt der chinesischen Schauspielkunst lehrt uns, die vierte Wand abzunehmen, Illusion in die Ferne zu verlegen, Einfühlung zu entfernen, fremd zu sehen usw. Wenn aber dieser Effekt einen starken Zusammenhang mit der Geschichte und Gesellschaft hat, so kann man sich durch diesen Begriff und diese Methode viel leichter mit der Tradition versöhnen. Obgleich ich so hoffe, wiederhole ich die Sätze von Brecht (1936): "Mit seinem Ausstellungscharakter und seiner Betonung des Artistischen ist es (d.h. das epische Theater) dem uralten asiatischen Theater verwandt. Lehrhafte Tendenzen zeigte sowohl das mittelalterliche Mysterienspiel als auch das klassische spanische und das Jesuitentheater."²⁴⁾ Aber dieses lehrhafte Theater findet man auch oft in No und Nokyogen.

Wie ist es in Korea? Wir hören oft den Namen des Madan-Theater in Korea. Wie ist es in anderen ostasiatischen Staaten? Das ist die Frage der Zukunft.

3. Aber jetzt gehen wir zurück zur japanischen Klassik. Was kann das europäische Theater und das japanische neue Theater Shingeki von No lernen? Alle europäischen Dramen sind im Vergleich zu No naturalistisch und untersuchen die Psyche des Menschen.²⁵⁾ Die Stilisierung und Gelassenheit, das Enthalten der Gefühle und der Zeit, die die Schauspieler nicht von innen nach außen wie in Europa spielen, sollte man in Europa und Japan wie am Beispiel von Brecht wirklich lernen. Jan Kott schreibt über das Zeichen Nos: "Die Zeichen des Alphabets dieser Theaterschrift bestehen vor allem aus Fächerbewegungen."²⁶⁾ Er zitiert Iwao Kongo: "Bevor ich spiele, muß ich die Maske viele Stunden lang betrachten. Ich existiere nicht, die Maske existiert. Nicht ich bin wahr, die Maske ist wahr. Das sind auch dieselben, die Brecht bei "Die Maßnahme" lernen und anwenden wollte. Man kann auch hier, wie Grotowsky sagt, Körperzeichen Nos üben."²⁶⁾

Aber Kata (die stilisierte Form), die wiederholt gelernt wird, wird oft zur leeren Wiederholung. Diesen toten Punkt im "Kata" bricht Shingeki (das europäisierte japanische Theater) mutig. Aber es bricht Kata zu viel und es selber geriet in die Leere. Die Körperübung und Theorie von Stanislawsky mit der Einfühlungskunst reicht nicht aus, um das zu retten. Es gibt ein Gemisch (Shinpa) des klassischen und modernen. Das kann auch nicht diese Antinomie retten. Nicht nur Kata, sondern auch von innen den Inhalt mit V-Effekt zu erfassen, das Theater als Fabel mit dem epischen zu verstehen, ist die wichtigste Aufgabe von heute. Und das lernen wir von Brecht. Vergleichen wir die Rede Tui Munkados von "Turandot" mit der alten asiatischen Rede von Kabuki. Asiatische Stimmen und Gesten werden sogleich klar zeigen, wie anders Brecht, d.h. europäisch und kein Gemisch ist, obgleich er vom asiatischen gelernt hat.

So kann man verstehen, was Antony Tatlow schreibt: "The traditional Chinese and Japanese theaters are presentational theatres whose purpose now lies almost entirely in the skilful articulation of an externalizing, aesthetically satisfying language of convention; Brechts theatre was not such presentational theatre, but a theatre which 'transported' presentational techniques. Brechts had no use for a symbolic language of gesture, yet he greatly admired, and hoped to

emulate, the easy assurance with which those theatres could rely on the tradition within which they worked. Here lay the seeds of a contradiction.”²⁷⁾ Daß Professor Tatlow dieses Problem nicht nur auf dem Gebiet des Theaters, sondern auch der Lyrik und Prosa untersuchte, was heutiges Problem übergeht, doch auch in den Dramen der Zukunft wichtig sein wird, weil das Problem des epischen Dramas auch das Problem der Lyrik und der Prosa enthält.

Anmerkungen:

1. Diese Abhandlung wurde 18. 3. 1981 im Goethe-Institut Hongkong beim Internationalen Seminar über “Brecht im Ostasien” gehalten.
2. B. Brecht: Vergnügungstheater oder Lehrtheater? Etwa 1936. Darin: “Kann man überall episches Theater machen?”
3. Die Situation der sechziger und siebziger Jahre des japanischen Theaters war sehr kompliziert, sie war im Allgemeinen gegen das realistische Theater, wie Gruppe Shiki, Jokyo-Theater, Waseda Kleintheater, Tenjosajiki, viele Underground-Theater sehr oft betonen.
4. Der V-Effekt, der mit dem umgekehrten Zweck zum Konservatismus oder zur Reaktion benutzt werden kann, wird sehr oft in den modernen Stücken gefunden. Desto wichtiger ist unsere Bestrebung nach dem richtigen Gebrauch dieses Effektes.
5. Es ist weit bekannt, daß das Shingeki (das Neue Theater) vor allem behauptete, daß wir nicht mit der Erneuerung von Kabuki, sondern mit dem Bruch damit vorwärtsgehen soll.
6. Sakae Kubo: Gesammelte Werke 1-12. 1961, 62. San-Ichi Shobo Tokyo.
7. Hiroshi Yagi: Sakae Kubo und deutsch-holländische Dramatik. Darin 5. Vergleich “Land Hunan von China” mit “Die Maßnahme.” 1980, Osaka. In: Vergleichende Studien Mittel- und Nordeuropas
8. Stücke von Junji Kinoshita, Tadashi Izawa, Yushi Koyama, Ken Miyamoto, Kiichi Ohashi und Chikao Tanaka.
9. Im Internationalen Seminar wurde 17.3.1981 das Video von “Der kaukasische Kreidekreis” von Haiyuza (Regie: Korea Senda) gesehen.
10. Vierzig Dias der vier Aufführungen wurden bis zum Ende des nächsten Kapitels benutzt.
11. Hiroshi Yagi: Das Kleinbürgerliche in Brechts kleinen Formen des Dramas. 1980. Im: Forschungsbericht der Fremdsprachen-Hochschule Osaka.
12. Zum erstenmal hat Doro “Die Maßnahme” Mai 1980 aufgeführt und zum zweiten Mal 6. Februar 1981. Darüber in: Hiroshi Yagi, Brecht, Ibsen und das Tagebuch von Anne Frank. 1981, Osaka, Vergleichende Studien Mittel- und Nordeuropas.
13. Anmerkungen zu “Die Maßnahme”. Text für Aufführung von H. Yagi. Kobe 1979.
14. Der Leiter des Parteihauses gibt den Agitatoren Masken, sie setzen sie auf. Er sagt ihnen: “Dann seid ihr von dieser Stunde an nicht mehr Niemand, sondern von dieser Stunde an... unbekannte Arbeiter, Kämpfer, Chinesen, geboren von chinesischen Müttern, gelber Hand, sprechend in Schlaf und Fieber Chinesisch.” Oder “leere Blätter, auf welche die Revolution ihre Anweisung schreibt.” Die Individuen sind in diesem Sinne ausgelöscht, sie bleiben

doch im neuen Sinne, daß sie Arbeiter... sind, daß der Einzelne zwei Augen hat, die Partei die tausend Augen hat. Dieser Einzelne wird Kuli-Arbeiter. In dieser Hinsicht ist dieser Einzelne anders als Galy Gay in "Mann ist Mann". Sich-Auslöschen ist heute noch wichtig und nötig, ohne das kann man die Welt nicht verändern, doch man soll die Auslöschung nicht als absolut denken.

15. Michael Birk (1943—) begründete 1978 Taiyo-Theater' (Pforzheim), dann zwei Jahre in Osaka tätig (1979-1981), hat oft in Japan mit seiner Frau Pantomime aufgeführt.

16. Das Abstrakte und das Konkrete dieser Parabeln sind heute sehr wichtig. Wie kann man das für heutige Kämpfe nutzbar machen? Heute ist der Kulturkampf wichtig. Das ist eine ganz andere Form als bei "Die Maßnahme". In Indien soll man dieses Stück für die Sache einer Sekte benutzt haben. Man fragt, ob es eine richtige Anwendung war. Makoto Sato in Tokyo hat Anfang 1981 dieses Stück mit anderen eingeschalteten Materialien aufgeführt. Für die Friedensbewegung, für den Wahlkampf, für die Arbeiterbewegung, für die Entwicklung der Partei sind diese Parabeln heute noch aktuell. Das können wir diskutieren.

17. 3.—5. Szenen sind parabolisch und für heute lernbar. Doch 6.—8. Szenen sind historisch-fiktiv. Die Rahmen dieses Stückes sind eigentlich historisch. So wäre es unpassend, direkt von diesem Ereignis etwas lernen zu wollen. Dieser gesplante Charakter ist der Nachteil und die Schwierigkeit des Stückes. Diese Schwierigkeit absichtlich zu vergrößern und dieses Stück zu verneinen, oder in der entstellten Form aufzuführen, ist nicht richtig.

18. Reiner Steinweg: Die Maßnahme, Kritische Ausgabe mit einer Spielan
Suhrkamp Verlag, 1972.

19. Über die Diskussionsergebnisse in: "Brecht, Ibsen und das Tagebuch von Anne Frank", 1981. Ibid 12

20. Ernst Schumacher: Schriften zur darstellenden Kunst. Henschelverlag, Berlin, 1978

21. B. Brecht: Kölner Rundfunkgespräch. Schriften zum Theater 1, S.117

22. Wolfgang Kröplin: Wundersame Geschichte einer großen Liebe. "Shakuntala" in Leipzig aufgeführt. Theater der Zeit 12. 1980

23. Shunjiro Aoe: Weltgeschichte des Theaters. 1966 Tokyo. S.17—S.69

24. B. Brecht, ibid 2.

25. George W. Brand: Was lernt Europa von No? Übersetzt ins Japanisch, in "Kwanno", 12. 1980

26. Jankott: No oder über die Zeichen. Theater der Zeit, 2. 1974

27. Jerzy Grotowski: Übungen. In: Die Deutsche Bühne, 8. 1980

28. Antony Tatlow: The Mask of Evil. Peter Lang, Bern. 1977. S. 326