



Title	Epische Theater mit V-Effekt in Ostasien
Author(s)	Yagi, Hiroshi
Citation	大阪外国語大学学報. 1982, 60, p. 25-48
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/80929
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

Epische Theater mit V-Effekt in Ostasien

Hiroshi Yagi

1

Es ist eines der für uns wichtigsten Probleme, ob und wie man Brechts Theorie über das Theater in Ostasien immer noch hochschätzen kann. Von der hundertjährigen Geschichte der bei uns überlegenen europäischen Gattungsbegriffe aus gesehen, ist das Theater heute das Sprechtheater, eine Art für Asien Neues Theater, das mehr oder weniger Bruch mit dem alten traditionellen Theater behauptet. Japanisches Neues Theater will mit der Gesprächsform das Geschehnis ausdrücken. Es wollte schnell das Europäische nachahmen und überholen, hat die eigene Tradition verneint und die Verbindung mit ihr verloren. Von der Höhe zur Tiefe gibt es eine Strömung der Kultur und Zivilisation, was teilweise in dieser Geschichte des Theaters beobachtet wird. Das ist die allgemeine Lage der asiatischen Künste überhaupt, die den Zwiespalt und das Unglück bedeutet, obgleich diese Situation oberflächlich gesehen bunt und reich scheint. Doch jetzt wäre es Zeit, durch Einfluß vom epischen Theater und V-Effekt, auch dessen Gegensatz, das Absurde und Abstrakte von Ionesco und Beckett dialektisch umfassend, das asiatisch und japanisch Traditionelle wieder zu reflektieren und hochzuschätzen. Artaud hat behauptet, das europäische Theater möge vom anderen Standpunkt als Gesprächstheater entwickelt werden. Diesen Worten folgend schreibt Toshio Kanze, der No-Schauspieler: "Jetzige Situation des Theaters in der Welt erlaubt uns, mit neuen Augen, wie Artaud sagt, orientalische, insbesondere japanische alte Theater und Künste zu betrachten. Bei No-Spiel finden europäische Fachleute mehr das wesentlich Theatralische in No-Spiel als wir Japaner selber. Wenn die moderne Theater-Bewegung das Dramatische und das Epische mehr im Zusammenhang forschen wird, dann ist No-Spiel nicht anders als das epische Theater."¹ Natürlich ist No kein Avantgarde-Theater. Zufällig ist die moderne Richtung des ganzen europäischen Theaters mit derjenigen des Nos identisch.² Doch es war nicht nur zufällig, sondern man kann Notwendiges darin in der Tatsache finden, daß No gerade heute entdeckt wird. Denn das Spätmittelalter fing im damaligen Umschwung an, indem neue große Adel in den Einheimischen an jeden entfernten Orten emporkamen und in die Mitte des Staates drangen, und es ist ein Zeitalter, wo die neue Bewegung des japanischen Volks organisiert wurde, Zen-Buddhismus oder Jodo-Buddhismus im Volk Wurzel gefaßt hat. Diese neue Religion hatte, wie Kanze schreibt, nicht als die reine

irrationelle Religion, sondern als Grund der Weltanschauung der Kunst eine große Wirkung geübt. Sie hat neue eigene Zeit- und Raum-Idee entwickelt und geboren.

Dieses Notwendige, diese Wurzel des epischen Dramas, war in verschiedenen Vorformen lebendig und teilweise ausgedrückt. Es entwickelten sich das neue Leben und die neue Welt der Japaner. Daraus sind die Dramen entstanden: Die älteste Kunst Kagura, wo Tempeltänzerin, d. h. Löwe tanzte nach den erzählend musizierten Worten. Sie stellten sich mit Löwenmasken fremd dar. Dann kam von China Gigaku (7. Jahrhundert, um Prinz-Shotoku-Zeit). Sie spielten Mythen und Helden mit den phantastischen Masken, dem Tanz und der Musik, nicht von innen nach außen, nicht psychologisch, sondern von außen, nach der Erzählung die Fabel interpretierend. Im 12. Jahrhundert kam Bugaku weiter, auch spielten sie mit der Maske sich selbst sehend, episch die Worte mit Tanz erklärend. Dann entwickelte sich das eigene japanische Theater allmählich. Dengaku, das von Bauern bei Reispflanzung gespielt wurde, verbreitete sich auch in der Stadt Kyoto und langsam bildete sich Sarugaku, dann No-Gaku.

Daß Kanze seinen Wunsch "Hamlet oder Faust zu spielen" äußert, kann man verstehen, weil er damit das Allgemeine des Ostens und Westens in beiden Dramen entdecken kann. Aber es scheint widersprüchlich zu sein, daß er Artaud, Beckett, Ionesco und Grotowski gleich mit Brecht schätzt, keinen Unterschied zwischen ihnen findet. Es gibt keinen Widerspruch bei ihm zwischen Brecht und was er Anti-Drama nennt.³ Er sagt, er wurde begeistert, indem er "Die kahle Sängerin" und "Der Unterricht" sah. 1962, als Symposium des Meinungsaustausches von Europa und Asien in Tokyo von Unesco veranstaltet wurde, hat Ionesco gesagt: "No sei avangardeistisches Theater, Nos Aufführung hat eine Art Ewigkeit."⁴ Ist diese Denk- und Fühlweise über die neue zukünftige Richtung des Theaters nahe zu derselben von Brecht? Natürlich ist Brecht nicht absurd wie diese Dramatiker, doch bei ihm finden wir immer technisch die Verbindung von Montage und Abstrakten, Rationellen und Irrationellen. Das bemerken wir immer, ob bei seiner Diskussion mit Lukacs, ob bei seiner Kafka-Kritik oder Nietzsche-Kritik. Heutzutage ist es wichtiger geworden, Brechts Theaterschriften viel breiter zu verstehen, man kann Kanze fast bejahen, aber kann Brecht und Beckett inhaltlich nicht gleichsetzen und No als irrationelle, ewige, abstrakte, ungesellschaftliche und unhistorische Kunst nicht denken. Vielleicht finden Ionesco und andere in Masken avangardeistisches. No-Maske hat natürlich Dämonisches und Übermenschliches. In Gestalt des Menschen erscheinen die Toten, um wieder nach jener Totenwelt zurückzukehren. Aber es war vor 500 Jahren, wonach zurückzukehren wir nicht nötig haben. Wir sollten vielmehr Menschliches darin sehen. Bekannte Maske Magojiro

stellt das Gesicht der gestorbenen Frau des Nospielers Magojiro dar. Yaseotoko stellt den Gram eines unterdrückten mageren Bürgers dar. Chujo könnte schon ein entfremdetes Gesicht einer Hofdame sein. No-Spieler will in die Tiefe dieser Maske hinuntergehen. Wie Jan Cott schreibt, bestehen die Zeichen des Alphabets dieser Theaterschrift vor allem aus Fächerbewegungen. Die Masken und Fächer und Gewänder existieren. "Nicht ich bin wahr, die Maske ist wahr." So hat Iwao Kongo gesagt. Aber wozu existiert diese hohe Kunst, wenn sie nicht die epische Fabel, die gesprochen, erzählt, gesungen und musiziert wird, darstellt? Uud das ist der Inhalt des Nos, der gesellschaftlich-menschlich kondensiert und konzentriert ist.

Über den V-Effekt, den Mittelpunkt der Brechts-Theorie schreibt Kanze im Zusammenhang Nos sehr Interessantes: Seami habe oft den Vergleich der von buddhistischem Priester Gettan gespielten Puppen und deren Faden benutzt und sagte das Leben bei ihm sei wie diese Puppe.⁵ Wenn ein Faden zerreiße, so falle alles zusammen. No-Spiel sei auch so und müsse durch die Seelen-Faden gehalten werden. Das ist gerade, wie Brecht das Theater mit dem Wort "Fabel", d. h. der Seele des Dramas verstand. Nehmen wir hier das Beispiel von "Adachigahara" und zwar das Beispiel des Fadens, den das Weib spinnt. Im No wird genau und vielfältig über den Faden gesprochen, was uns sehr verfremdet: Sie friste ihre Tage, indem sie ihn spinnt, sie sei wie Tod und Leben spinnende Norne; sie sagt, alle Menschen sehen das Leben, den Tod erspähen sie nur zufällig und wie verbotenerweise. Der Chor singt, der Mensch soll zuallererst Buddha nachstreben; das Weib bestätigt das. Dann singt der Chor, aus Erde, Feuer, Wasser, Wind, aus den Vier Großen ist der Mensch geboren.⁶ Solche philosophische Betrachtung des Lebens verfremdet uns, und wir fragen uns, was ist das Leben? Brecht hat auch so geschrieben: "Me-ti sagte: Im allgemeinen finde ich, daß die Menschen zu unserer Zeit das unzulängliche Leben zu wenig und den Tod zu sehr fürchten. ..." Seami hat auch im "Blumenspiegel" und anderen Theaterschriften "Das Sehen mit der Ferne" betont. Er hat hervorgehoben, von allen Seiten objektivierend, vom vorn, hinten, rechts, links zu sehen. Eine Art solcher Bewußtseinskraft für eine Rolle, die er spielt, ist wichtig. Diese Theorie Seamis und V-Effekt von Brecht haben sehr Gemeinsames. Auch Brecht hat betont, daß der Schauspieler von allen Seiten eine Rolle untersuche, keine Rolle als nur gegebenes genommen werde, nicht nur die gespielte Rolle sondern auch nicht gespielte Sachen durch Zuschauer verstanden werden. Er wollte den Zuschauer nicht zum Sklaven der Sympathie zum Helden werden lassen, der Schauspieler sollte mit ihm Gespräch führen, Brecht sagt, modernes Theater müsse episches Theater sein, er schrieb oft von der Wichtigkeit des epischen Theaters mit dem scharfen Rahmen des V-Effekts. Nach ihm soll

das Drama danach streben, die Gesellschaft zu verändern. Und Seami hat auch die Größe des Menschen, d. h. Übermenschliches des Menschen, seine Größe und Tiefe auf der Bühne gezeigt. So sagt Kanze: "Mir scheint, Brecht und Seami seien in dieser Hinsicht das Gleiche. Sie haben Gleiches behauptet. Doch das Daseinsgefühl auf der Bühne von Seami war sehr viel von der Weltanschauung des Buddhismus, einer Art der Nichtigkeit und des Jenseits bestimmt. Das ist das eigen Japanische bei ihm.⁷ So schreibt einer der wichtigsten No-Spieler heute. (Als Exkurs möchte ich gerne einige Beispiele nehmen, indem ich mit Dias erkläre. Aber hier bleibt mir kein Raum dazu und ich begnüge mich damit, nur zu sagen, das Stück Adachigahare wäre als Beispiel davon passend. Doch kann man hier nicht nur innerliches oder buddhistisches sehen, wenn die wilde Teufelin am Schluß durch Fudo-Myoo bezwungen wird. Im Kyogen ist die demokratische Gesinnung sehr stark. Kyogen "Buaku" im Vergleich zu "Der Student aus dem Paradies" von H. Sachs ist interessant. Bis Kyogen-Zeit sind die Entwicklungen des japanischen Theaters denjenigen von Europa ähnlich. Daß Kyogen—Sprechtheater—nur ein Teil der Theater blieb und nicht allgemein wurde, ist uns ein wichtiges Problem.)

Nicht nur No, sondern Kabuki und Bunraku stellten auch ähnliche Problem. Seami lebte 1363–1443. Anderthalb Jahrhunderte nach seinem Tode ist in Kyoto, 1603 Okunikabuki entstanden und gab große Sensation oder eine Art Epidemie. Auf dem damaligen Gemälde sieht man männlich verkleidete Schauspieler als Samurai, der sehr elegant ist, stattlich gekleidet und Rosenkranz hat, einen bunten Schwert trägt. Aber 1629, also nach einem Viertel Jahrhundert wurde diese Okunikabuki, d. h. Mädchen- und Frauentanztheater verboten und danach entwickelte sich 1652 Männer-Kabuki. 1616 ist Shakespeare, 1673 ist Moliere gestorben. 1680 wurde Commedi Francaise gestiftet. 1767 wurde Hamburgische Dramaturgie von Lessing geschrieben, 1791 ist Mozart, 1796 Goldoni, 1799 Beaumarchais, 1805 Schiller gestorben. Historisch gesehen entstand die englische Revolution 1688, Unabhängigkeitskrieg Amerikas 1783, Französische Revolution 1789. So hatte die Zeit Kabukis und Bunrakus sowohl nationalgeschichtlich als auch welthistorisch enorm große Energie gehabt. In den 200 Jahren nach Nō ist das japanische Theater so stark entwickelt. Es ist wie ein Rätsel, wie diese Weltgeschichte und jene Nationalgeschichte, dieses Welttheater in Europa und jenes Nationaltheater in Japan einen so starken Zusammenhang haben konnten.

Vergleicht man No-Stück "Shunkan" mit "Heike Nyogonoshima" von Chikamatsu, dem größten Dramatiker von Osaka (1653–1724), so bewundert man, daß der Angriff zur Bürokratie, die Hochschätzung des Dialektes und selbständig gewordene Liebeswelt bei ihm

sehr entwickelt sind, daß man hier den gleichen Stoff mit einer anderen Weltanschauung lesen muß.⁸ Auch kann man "Kagekiyo" und "Shusse Kagekiyo" mit ähnlicher Weise vergleichen. Das ist fast japanische Renaissance. Auch bei "Sonezaki Doppelselbstmord" findet man den japanischen Werther-Inhalt, doch viel stärker als Werther, weil ohne Empfindsamkeit und Pantheismus, nicht nur der Junge sondern auch das Mädchen ermordet wird und beide gegen die feudale und entfremdete Gesellschaft des Bürgerstandes innerlich protestieren. "Onnagoroshi Aburanojigoku" oder "Shinju Ten no Amijima" behandeln die Liebe in der zugespitzten Spannung mit der Welt, wo das Geld alles ist.⁹ Dieser Dichter hat 140 romantisch-historische und bürgerliche Schauspiele hinterlassen, nach ihm treten viele Dichter im 18. und Anfang 19. Jahrhundert, es blühten viele Theater in Edo und Osaka. Man sieht auf Ukiyoe, wie lebendig das Theaterleben war. Auf beiden Straßen liegen Theater mit Fahnen, wo es mit Zuschauern, Reisenden und Verkäufern wimmelte. Ukiyoe-Maler Sharaku malt den Sukeroku. Er war von den meisten Bürgern geliebt, weil er der Idee der Edo-Bürger paßte, er war hilfreich und der Mann unter Männern, Ideale des Mannes, Dandist, Ästhet.

Die einfachen Formen Jo-Ha-Kyu (Anfang-Mitte-Ende) werden noch komplizierter und epischer, und in dieser epischen Höhe entstand Kabuki. Viele Stationen werden benutzt, indem Handlungen lebendiger und feiner verwoben werden. Es ist romanhafte und epische Struktur. (Tamotsu Hirose hat in seiner "Forschung über Chikamatsu" behauptet, das Epische bei Chikamatsu sei auf dem Weg, aufgehoben zu werden, weil es der Rest und das Überbleibsel des mittelalterlichen Theaters seien.¹⁰ Aber diese Theorie wäre in der Hinsicht der Struktur des Stücks widersprüchlich. Auch aus der Spielweise gesehen kann man das nicht verstehen. Daß Chikamatsu immer mehr für Bunraku schreibt, bedeutet, immer stärker und radikaler episch zu schreiben.) Europäer werden schwer verstehen, was ich vorher inhaltlich gesagt habe, weil sie immer das seltsame und eigentliche der japanischen Weltanschauung zusehen: Statt des Jenseits und der Erlösung des Geistes treten jetzt in Kabuki Buddhismus und Konfuzianismus vor. Sie wirken hier als eine einheitliche Welt und wollen den Zuschauer durch Harakiri provozieren. Harakiri wird wegen des unentrinnbaren Widerspruchs zwischen dem herrschenden System und der Menschlichkeit geübt. Es gibt solche Welt des japanischen Gemüts, die Giri oder Ninjo genannt wird. In der Krise des Herrn schlägt der große Untertan Benkei seinen Herrn, um ihn als seinen Diener zu verstellen, damit sein Leben gerettet werde. Doch wir sehen nicht nur daraus, sondern durch andere Denkweise über die Liebe, das Geld, die Gewalt, die Gesellschaft und die Familie das fortschrittliche und das Neue des neuen japanischen Theaters.

Technische Neuigkeiten bezeugen auch den großen Fortschritt. Um stark einen

wichtigen Augenblick beeindrucken, bleibt der Schauspieler einige Zeit in seiner schönen Form stehen. Mi-e wird es genannt und damit wird das Spiel unterbrochen, Brecht hätte das eine Art V-Effekt genannt, weil es dem chinesischen Fall ähnlich ist, den Brecht bewunderte. Daß der Schauspieler das Handtuch zwischen die Lippen nimmt und sie zerbeißt, ist auch dem chinesischen ähnlich. Der chinesische Schauspieler nimmt eine Haarsträhne. Die Entwicklung der Bühnen-Struktur ist auch groß. Weltbekannte Drehbühne, Fallbühne, Schwarzvorhang der Nacht, aufsteigende Bühne, Loch in der Bühne, Zugang zur Bühne durchs Publikum (Hanamichi) sind unvergleichbar mit der Nobühne entwickelt. Bei Bunraku, Puppenspiel in Osaka, bei der Kunst des späten Chikamatsu werden verschiedene selbständige Elemente um die Fabel immer wichtiger. Musik bei Kabuki und Bunraku, besonders beim letzten Joruri genannt, hat wunderbar hohe, feine, konzentrierte und pathetische Eigenschaften. Bei Kabuki sprechen Schauspieler meistens ihre Sprache, obgleich andere epische Teile von Seiten mit der Musik begleitet erzählt werden. Aber bei Puppen ist es ganz anders. Schweigsam spielen drei Puppenspieler hinter der Puppe. Diese hervorragende Puppen-Kunst steht fast an der Grenze des Spiels der Schauspieler. Nirgends auf der Welt wird es mit der Puppe so radikal entwickelt. Monolog, Dialog und Erzählteile, alles kommt vom Erzähler her, hier ist 100 Prozent episch, aber auf der Bühne sehen wir das Drama der Puppen, die ganz schweigen. Destomehr ist Joruri an der Seite leidenschaftlicher, doch kann man den V-Effekt, der die Kunst der Einfühlung verbietet, manchmal entdecken, wenn man nüchtern zusieht¹¹.

Wie Kabuki-Bilder von Sharaku, zum Beispiel Bauer Tsuchizo, der in der Wirklichkeit Prinz Koretaka ist, zeigen, sind die Gesten (feste Formen und Zeichen-Gesten, d. h. Kata von Kabuki) weit realistischer im Vergleich zu den abstrakten No-Gesten. Hier wird das Leben des Bürgers erzählt, das Gesellschaftliche und Geschichtliche kommen zum Vordergrund, sie sind lebendig und haben viele Übertreibungen. Also hat im Vergleich zu der europäischen Spielweise des Realismus diese klare Spielweise von Kabuki bestimmte Zeichen der Geste viel stärker. Masken in No wird jetzt bei Kabuki Kumadori geworden. Blut der Ader wird sichtbar gemalt, es ist das Spektakel durch Geschmink. Zum Beispiel ist der Ausdruck des übermenschlichen Helden Mukimi-Kuma, Benkei-Kuma, dann gibt es weiter verschiedene Kumadori wie Affen-Kuma, Hanya-(Dämon-) Kuma u. s. w. Onnagata, Frauendarstellung durch den Schauspieler hat als Zweck die abstrakte Darstellung der Frauen, stilisierte Frauenwelt. Diese feine Kunst in Kabuki ist auch sehr bekannt.

Erst die Theorie von Brecht macht es uns möglich, auf dem anderen neuen Standpunkt als Ryoza Nizeki vor 50 Jahren, Struktur, Gedankenwelt, Rhetorik, Kata, Gesten, Masken

und Kumadori, Onnagata, Musik, Organisation des Theaters u. s. w. in No, Nokyogen, Kabuki und Bunraku genau zu vergleichen¹². Nachdem wir hundert Jahre vergessen haben, diese traditionelle Techniken zu schätzen, oder vielmehr nachdem wir sie so lange abgeschätzt haben, fangen wir langsam an, auf dem Weg des epischen Theaters sie wieder zu schätzen. Toshio Kanze, Toyo Nobeji, Tamotsu Hirose sind Beispiele davon. Nach Toshio Kawatake soll jetzt in Europa heiß gefragt sein: Warum jetzt über Edo-Zeit?¹³ Das Bürgerliche und die Kultur des Bürgertums in Edo ist der Hintergrund der Modernisierung und Hochindustrialisierung Japans. Dieses Bürgertum von Edo-Zeit muß man forschen und erklären, sonst kann man Japan nicht verstehen. Dieser Standpunkt ist uns ähnlich, aber wir denken und schätzen den historischen Gang etwas anders. Weil wir die Kultur der Edo-Zeit vergessen wollten, sind wir technisch so entwickelt. Von dieser hochindustrialisierten schrecklichen Welt sollten wir noch einmal zurückgehen, um unsere traditionelle Kunst noch einmal zu entdecken. Und von Brecht evoziert sollten wir künstlerisch zu einer anderen Welt als zum heutigen Japan vorwärtsdringen. Und zu dieser Arbeit geben Brechts Schriften zum Theater viel Hilfe und Wegweisung.

1980 und 1981 wurde "Das Fest der Überschreitung des Meridians" aufgeführt und viel Aufsehen erregt. Dieses Stück von Junji Kinoshita wurde von sehr bekannten Schauspielern der verschiedenen Gattungen der alten und neuen Theater gespielt. Jeder Schauspieler gehört zu einer anderen Kunst des Theaters. Kyogen-Spieler Mansaku Nomura, Kyoshi Arase aus Zenshinza, No-Spieler Hideo Kanze, Osamu Takizawa aus Neuem Theater spielen zusammen. Und Jukichi Uno aus Neuem Theater erzählt episch hindurch. So konnten alte und neue verschiedene Künstler zusammenwirken. Ende des Altertums, 24. März 1185, der Tag des Untergangs des Heike-Geschlechts wird episch erzählt, Einflüsse von Brecht sind merkwürdig spürbar. Wissenschaftliches ist das Hauptmotiv wie bei Galilei, der Untergang von Heike stammt aus der heftigen Strömung der Ebbe her. Die Geschichte bewegt sich, doch der Dichter hat das Volk, das lebendig ist, nicht gestalten können, hat obere Schichten des Rittertums gedichtet und das Volk bleibt wie das Tier an den Karren gebunden. Nun sollte man diskutieren, was jeder Schauspieler und Zuschauer daraus gelernt hatte. Und möge solcher Versuch wiederholt werden, aber immer nur mit der Diskussion darüber¹⁴!

Ob man schon aktuelle Energie bei der Rezeption von Brecht verloren hat? Ich denke, wir sollten fragen, ob wir sie verloren haben. Brecht lebt jetzt in den einzelnen Stücken sehr tief. Desto schwer ist es zu sagen, es sei sein Einfluß. Die leichtfertige Aufführungen, die die deutschen nachahmen, haben keinen Sinn. Wir sollten uns lehren, und politisch aktuell wach halten. In dieser Hinsicht sind zum Beispiel die Aufführung der "Maßnahme" im Studio Doro

in Kobe (1980) und die "des Jasagers und des Neinsagers" in Osaka (1981) in Westjapan wichtig. Brechts Rezeption in diesen 30 Jahren wird jetzt gründlich reflektiert werden und neu anfangen. Ist jetzt in China, Korea und Indien auch an der Zeit, Brecht wirklich zu verwerten? Wie Brecht schreibt, kann das epische Theater keineswegs überall gemacht werden, nur an wenigen Orten und nicht für lange Zeit¹⁵. Also ist das epische Theater unvergänglich und unsterblich, obgleich es ganz selten vorkommt. Über die Ewigkeit von Brecht kann man nicht sprechen, doch daß seine Theorie dieses Gesetz entdeckt hat, scheint uns sehr wichtig zu sein. Für uns Japaner sind diese Zeiten, die günstig für das epische Theater waren, die Zeiten von No, No-Kyogen, Kabuki, Bunraku und das neue Theater um 1930. 1960 war fast günstig, und viel haben wir von Brecht gelernt, doch es war noch nicht genug, um ihn ganz lernen zu können.

2

Die Ursprünge der koreanischen Theaterkultur gehen auf Elemente dramatischer Handlungen in heidnischen Bräuchen zurück, die mit Äckerbau, Jagd und rituellen Feiern der Frühzeit—Dämonenbeschwörung, Ahnenkult, Fruchtbarkeitszeremonien, Frühlingsspielen—verbunden waren¹⁶. In der Zeit von 3.–7. Jh. entstanden pantomimische Maskentänze (Taltschum), die Anfang des 7. Jhs. auch nach Japan gelangten. Daraus entwickelte sich Sandae-dogam. "The Sandae-dogam ist basically composed of two parts: song dance, and drama which has a story and dialogue, composed with the Gigaku, which is a kind of silent drama, using gestures and pantomime."¹⁷ Gleichzeitig entstand Puppenspiel (Inhiyongnori). Dieses Spiel geht auf heidnische Spiele mit Göttersymbolen zurück. Und aus jenen Maskentänzen und diesen Puppenspielen entstanden im 14. und 15. Jh. das Maskentheater Kmjongmuguk und das Puppentheater Inhyongguk. Beispiel des typischen Maskentheaters: "Santäguk" mit 12 Akten. "There is much debate today concerning the origin of the Sandae-dogam, since the origin and form are dissimilar with those of the Sandae chapkuk or Sandae narye-hui, which were performed at the end of the Koryo (918–1392) or beginning of the Li dynasty."

"Die Entwicklung der liedhaften Erzählung (Pansori) im 17. und 18. Jh. als Frühform der Nationaloper (Tschangguk), einer Art Gesangsdrama, ist mit dem Auftreten sog. Kwantä verbunden, die als vielseitige Wanderkünstler Mimik, Gestik und Worte, Gesang und Akrobatik beherrschten¹⁸". Diese Entwicklung des koreanischen Theaters ist derjenigen in Japan parallel und sehr ähnlich, wenn man daneben Gigaku, No und Kabuki stellt, sie mit

dem Taltschum, Sandae-Dogam und Tschangguk vergleicht. Chjo-Danyil hat “Über das Maskenspiel des Spätkoreas und das Erwachen des Volksbewußtseins” geforscht¹⁸. Diese Forschung ist ein Beispiel davon, wie frisch und heftig das Problem des traditionellen Theaters und des neuen Theaters in Korea nachgeforscht wurde. Bauern-Masken-Spiel, das eine lange Tradition als Bauern-Theater hatte, verwandelte sich zum städtischen Maskenspiel, nachdem Handelsstädte im späten Korea entstanden. Es ist das Theater der Intelligenzen und des Bürgertums geworden. Das Stadtmaskenspiel hat das alte Bauernmaskenspiel entwickelt und umgestaltet und griff die Autorität des Grundbesitzers und der reichen Händler heftig und gründlich an. Auch die herrschende Ideologie wurde angegriffen. Es gestaltet den Willen des Volks, das die Freiheit wünscht. Das Großstadtmaskenspiel vertritt die riesige Gestaltung der Geschichte stärker als andere Gattungen der Künste. So schreibt er, aber ich denke, er sollte etwas genauer das epische oder den V-Effekt in diesem Theater sehen, weil es sicher erzählhaft war. Für die Entstehung des professionellen koreanischen Theaters war Sin Tschö Hjo (1812–1880) von wesentlicher Bedeutung, er dramatisierte überlieferte Prosawerke episch. So ist es merkwürdig, daß der größte koreanische Dichter auch episch schrieb.

In unserem Jahrhundert entstand in Korea ein revolutionäres Theater, das mit der Hebung des Nationalbewußtseins untrennbar gebunden war. Insbesondere waren proletarische Theaterkollektive stark in den dreißiger Jahren, Theaterschaffende gingen mit ihrer Kunst zu den Arbeitern, Bauern und Fischern. Diese koreanische Bewegung mit ihrer dramatischen Thematik sollte im Vergleich mit derjenigen Japans studiert werden, obgleich sie von der japanischen Kolonialmacht verbannt wurde. Nach der Befreiung Koreas ist leider Korea seit 1953 gespalten und ich betrachte hier nur das Südkorea. Weil diese koreanische Theatertradition so lebendig ist, desto merkwürdiger ist die jetzige verfallene Lage des Theaters. In der Abhandlung von Yui Mnyol “Theater als Bewegung der Volkskultur” wird die Flucht vor der Wirklichkeit der koreanischen Theaterschaffenden und des Publikums angegriffen¹⁹. Sie forschen dekadente, leere Bilder der herrschenden Schichten, die mit dem historisch-gesellschaftlich und menschlich wichtigen Kultur-Bewußtsein nichts zu tun haben. Sie betrachten das Theater als Mittel der Flucht aus der Gegenwart oder Selbstvergnügungsspiel. Ihre Fluchtpunkte sind die reine Kunst für die Kunst von Westeuropa. Wirtschaftlicher Kultur- und Lebensstil, der die wenigen Reichen immer bevorzugt, hat die starke Entfremdung in der Kultur gezeugt. Diese Kultur, die immer entfremdet ist, bevorzugt immer äußere Motive der Kultur. Das spielt eine Rolle, die wirtschaftliche Struktur, die keinem Mann aus Volk nützlich sein wird, zu befördern. Nach

dem Verfasser Yui fühlt das Volk also, jetzt sei das Ende des Bürgertums gekommen und es werden hunderte von Experimenten versucht. Zu diesem Zweck werden verschiedene Stile des westeuropäischen Theaters gelernt und untersucht: Theater der Grausamkeit, irrationelles Theater, dokumentarisches Theater, Theater der Beschimpfung. Und das epische Theater und der V-Effekt sind unter anderen das wichtigste. Er schreibt: "Brechts Realismus ist Lehrtheater um der Erneuerung der Gesellschaft willen. Er behauptet, der V-Effekt im Theater sei notwendig und lehrt den Zuschauer, daß er mit der kritischen Haltung mitdenkt, die Situation nicht als Schicksalhafter gelitten wird, sondern als veränderbares gedacht wird." Durch solches Theater soll sich das Volk von der wurzellos-phantastischen Welt der tradierten westeuropäischen Theater entfernen—so behauptet er. Man soll nicht die 70 jährige Geschichte des modernen koreanischen Theaters vergessen, sondern es zum unerschütterbaren, festen Subjektbewußtsein bringen. Man soll nicht die alte Tradition wiederherstellen, sondern im Prozeß der Wiederherstellung entwicklungsmäßig zu tradieren. So tritt im Prozeß des Demokratisierungskampfes das Neue Theater auf die Bühne der Geschichte.

Und der bekannteste Dichter ist Kim-Jiha²⁰. 1970 hat er seine ersten Stücke "Napoleon-Cognak", "Li-Sunsin aus Kupfer" geschrieben. 1971 schrieb er insgeheim und versteckt unter der Bedrohung der Verhaftung "Jesus mit Nimbus", 1973 "Jugend in Trauer". Seine Stücke stehen auf dem Grund der traditionellen Volksstücke des Maskenspiels, d. h. des Taltschums und wollen die Welt des Theaters erneuern und zeigen den Weg in die Zukunft. Das Taltschum, das beste Lachen, das das koreanische Theater bis heute gehabt hatte, wird hier in seinen Stücken wiederhergestellt. Taltschum heißt Maske und Tanz. Man nennt das auch Madan-Theater, Madan bedeutet den Binnenhof, ein kleiner Raum im Freien. Wie nah ist dieser Begriff dem Lehrtheater Brechts! Die Aufführungsformen und Elemente von Taltschum sind: 1) Schauspieler sind nicht immer vom Beruf, sondern aus dem Volk. 2) Es wird im Freien gespielt, und es möge gebührenfrei sein. 3) Es wird im freien Platz neben dem Markt aufgeführt, die Zuschauer sitzen in der Runde. 4) Maske, Tanz, Lied, Pantomime, Monolog, Dialog sind lebendige Elemente in diesem totalen Theater. 5) Wechselwirkung zwischen der Bühne und den Zuschauern, die Bühne ohne die vierte Wand ist am wichtigsten. Zwischenrufe und auch Gespräch zwischen den Schauspielern und Zuschauern sind auch möglich. 6) Auch Musiker neben den Schauspielern antworten. Improvisation, Unterbrechung und Wiederholung sind üblich.

"The subjects dealt with in the different mask dance-dramas in existence today are fairly homogeneous. Satirizing an apostate monk given to lust, ridiculing the shortcomings of the

upper class (jangban) society and pointing fun at the domestic tribulations of the husband-wife-concubine relationship are some of the common themes that pervade the mask drama repertoire²¹. ” Jangban, bevorzugte Personen werden hier von den Leuten unterer Klasse karikiert. Priester werden leicht von den Mädchen irregeführt. Die Reichen haben oft körperliche und geistige Schwäche und sind krank. Aus Photos sehe ich bei komischen Szenen, wie ein Mönch zwei Mädchen lieben will und von einem Jungen gestört wird, wie der alte Mönch seine Geliebte vor dem reisenden Kaufmann verdeckt, wie Diener seine Braut rettet und trägt nach Hause. Die Masken sind als Yang-Ban Masken sehr bekannt. Viele Theoretiker erklären natürlich dieses Theater in Verbindung mit der Theorie des V-Effekts. Chjo-Donyil schreibt auch so. Er sagt, diese Methode des traditionellen Theaters sei wegen der japanischen imperialistischen Besetzung und der Kriege unterdrückt und vergessen und wurde erst Ende 50er Jahre allmählich ins Leben gerufen, also gerade an der Zeit, wo Brechts Einflüsse langsam stärker wurden. Yag Ming schreibt auch: es ist eine theoretische Entwicklung und Tätigkeit, dem dynamischen Theater Taltschum breite und starke Strahlungen zu geben. Und für diese Bewegung hat die Renaissance-Tätigkeit Taltschums Energie gegeben. Yag schreibt weiter, die Theorie des epischen Theaters könnte auch zur Kategorie des Madan-Theaters gezählt werden. Denn das epische Theater begreift die Wirklichkeit vernünftig und entwickelt das Theater selber als produktive Kulturveranstaltung. Das ist auch die Idee des Madan-Theaters. Leider ist dieses Theater beim Fall des Aufstandes der Stadt Kwagdzu ganz und blutig unterdrückt worden, aber man glaubt, dieses Theater kann nicht untergehen, sondern wird wie Phönix trotz der heftigen Unterdrückungen in die Zukunft fliegen.

Ähnliche Situation kann man überall in asiatischen Theatern finden. Wie wäre es in Indien? Das klassische Theater Indiens zeigt die typische Einheit von Tanz, Musik, Pantomime und Schauspiel. Das ist in Asien typisch. “Grundliegende Elemente waren sakrale Tänze, die mit Darstellungsformen einer volkstümlichen Pantomime und des Schattenspiels zum klassischen Sanskritdrama und-Theater verschmolzen. Ältestes (theoretisches) Zeugnis ist das zwischen dem 2. Jh. vor unserer Zeit und 2. Jh u. Z. entstandene Najaschastra (Lehrbuch der Tanz-und Schauspielkunst) mit einer detaillierten Beschreibung der Stücktypen und Strukturen, der Gestik und Mimik, der Spracharten, Masken und Kostüme usw; die sehr komplizierte Gestik, insbes. der Handhaltungen (Mudras), mit ihrer festgelegten symbolischen Bedeutung weist auf den hochstilisierten Kunstanz zurück²². ” Jedes Stück beginnt mit Segenssprüchen und Vorspielen. Bhasa, Schudraka, Kalidasa,

Bhawabhuti sind die bekanntesten Dichter. Außer das Nataka, das mythologische Stoffe hat, entwickelte sich auch Prakarana, das profane und soziale Thematik hat. So sind das »Najashastra«, Lehrbuch des Dramas im Altertum und danach erschienenenes Lehrbuch »Dasharupa« im 10. Jahrhundert nicht zu vergessen. Das letztere erklärt zehn Richtlinien des Dramas und 10 Stoffe des Dramas. Im indischen Theater gab es wie bei chinesischen Dramen keinen Vorhang. Man kann hier fünf Stufen der Entwicklungen als Struktur des Dramas unterscheiden. Es entsteht, entwickelt sich, schwellt, scheitert und geht zum Ende. Es ist sehr episch und ein Ansager erklärt alles. Da kommen auch viele merkwürdige Clown und August vor.²³ Sakuntala von Kalidasa, das in der Goethezeit von Georg Forster vom Englischen ins Deutsch übersetzt wurde und starke Eindrücke auf Herder, Goethe und Romantik gegeben hatte, ist als ein erstklassiges Werk, unerreicht an Zartheit und Tiefe des Gefühls, heute noch viel gelesen und oft aufgeführt.²⁴

Im heutigen Indien ist das alte Volksstück in Verbindung mit den Feier- und Festtagen lebendig erhalten und Stücke mit großen Romanen wie in Shakespeare werden sehr beliebt. Im großen Land Indiens gibt es verschiedene Dramen. Im März 1981, als in Hongkong ein Symposium mit dem Thema "Brecht in Ostasien" gehalten wurde, haben sich zwei indische Fachmänner daran beteiligt und sie haben Vorträge mit dem Thema "Production as a political learning process — as understood in India (with special emphasis on West-Bengal)" gehalten. Herr Darnai Gauche, der als Journalist auf dem Gebiet des Theaters tätig ist, berichtete die Aufnahme Brechts in Indien, in deren Mitte die Entwicklung der kommunistischen Partei in Indien stand: Die Theater in Neubengali waren sehr politisch. Ibsen, Gorki, Brecht wurden hier sehr oft aufgeführt. Aber bald spaltete sich kommunistische Partei Indiens wegen des Einflusses von Sowjetunion und China, sie wurde immer schwächer. In Kalkutta spielen mehr als 300 lebendige Gruppen Schauspiele. Früher als in Japan spielte man Brecht schon 1947. Zuerst "Der gute Mensch von Sezuan", "Leben des Galilei", dann "Die heilige Johanna", "Die Maßnahme", "Dreigroschenoper" in den sechziger Jahren. Auch in den siebziger Jahren wurden "Sezuan", "Arturo Ui", "Puntilla", "Kaukasischer Keidekreis" aufgeführt. Nach ihm soll aber der Versuch, die traditionellen Spielarten des Naja-schastra zu benutzen, ist inzwischen nicht gelungen. Heute ist das traditionelle Schastra-Theater tot. So behauptet Darnai Gauche.²⁵

Doch ein anderer Bericht Chekar Chaterge hat dagegen behauptet, daß es nicht tot sei. In Kalkutta sind 300 Theater, 15 kommerzielle Theater, 6000 Theater-Gruppen, Familien-Theater, Theater Vater-und-Sohns, Tempeltheater, Kastentheater usw. Es sind unzählbar und sie führen oft Shakespeare, Moliere, Ibsen, Tschechow, avangardeistische Dichter und

alles mögliche. Es sind hier viele Arbeitslose. Die kommunistische Partei, die die Kulturbewegung leitete, ist heute durch Eingriffe der großen kommunistischen Staaten schwächer geworden, ist ganz durcheinander. Nach ihm ist aber »Najaschastra« noch lebendig. Über tausend gute Gruppen kann man zählen, deren viele große Möglichkeit in der Zukunft nicht verneint werden darf. Sie spielen im Freien, dreißig tausend Zuschauer können sie sammeln am Platz neben dem Busch. Sie benutzen das Mikrophon im Freien, auf der Straße spielen sie auch. Sie gebrauchen Songs und Tänze, haben große Talente, die phantastisch und lebendig sind. Menschlichkeit, dramatische Konflikte, positive Volkstümlichkeit, Zuschauer, die wie bei Brecht Zigarette rauchen, bakkantische Orchester sind dem Schastra eigen. Aber die Charaktere der Personen sind nicht immer klar. Die Zuschauer, die das Schastra besuchen, kommen nicht ins moderne Theater. Diese gesplittene Situation des Theaters ist derselben in China und Japan ähnlich²⁶.

Herr Chatterge, Regisseur eines indischen Theaters hat von Brechts Stücken "U", "Puntala", und "Brotladen" aufgeführt. Er sagte, Kroetz sei sehr erfolgreich gewesen, er behauptete, V-Effekt sei für Marxisten sehr wichtig. Brecht möge mehr aufgeführt werden, doch Brecht sei noch nicht so bekannt. Das ist gleich wie in Korea, obgleich das Europäische in Korea schärfer, kritischer gelernt wurde als in Indien. Der Unterschied ist vielleicht in der Geschichte beider Staaten zu begründen. Schon 1775 wurde in Kalkutta ein englisches Theater eröffnet und die britische Kolonialmacht wird immer breiter und stärker. Diese Kolonialisierung Indiens und eigentliche Verwandtschaft der Indier und Europäer könnten der Situation Indiens einen milderen, aufnahmefähigeren Charakter gegeben haben. Obgleich man im ganzen Indien immer stärkere antikonkoloniale Bewegung bemerkt und 1872 das Bengal-Nationaltheater in Kalkutta gebaut wurde, war immer eine wichtige Aufgabe, eine neue Synthese der altindischen und europäischen Theater zu begründen; R. Thakurs (1861–1941), der bei uns oft gelesen wird und sehr bekannt ist, wird als Vertreter dieser Richtung gelobt, und diese Bewegung war in den verschiedenen Städten auch im Zweiten Weltkrieg stark. 1946 wurde in Delhi das »Indische Nationaltheater« gebaut²⁷. Ob es dieser Synthese-Bewegung des Theaters in Indien gelingt, hängt in der Zukunft von der Entwicklung der Theorie ab, und die Theorie von Brecht würde ein gutes Beispiel dieses theoretischen Ausbaus sein. Ob es Synthese sei, was Brecht behauptet, ist zweifelhaft, es wäre vielmehr der Vergleich und die Entdeckung der gleichen Wurzeln der beiden Theater. Gerade das wollten zwei Berichterstatter behaupten, obgleich Beurteilungen der beiden über den Wert der Schastra so verschieden waren. Keine Synthese, sondern die Selbständigkeit der traditionellen und europäischen Theater sind wichtiger, weil jedes Theater damit das andere richtig lernen und

brauchen wird.

Über Brecht und Vietnam kann man etwas wissen, weil Bernhard Igel und Nguyen Quân in "Brecht 81" ein Essay "Verlangende Zuneigung" geschrieben hat²⁸. Dort wird behauptet, daß Brecht zu jenen Autoren der sozialistischen deutschen Nationalliteratur gehöre, die sich in der Sozialistischen Republik Vietnam wachsender Beliebtheit erfreuen. Die bisher bedeutendste wissenschaftliche Leistung im Umgang mit Brecht ist an der Humboldt-Universität Berlin verteidigte Dissertation A. von Nguyễn Dinh Oưang zum Thema "Das vietnamesische Theater in der Epoche des nationalen Befreiungskampfes und seine Perspektive unter besonderer Berücksichtigung der Integration der Arbeitsweise B. Brechts in das vietnamesische Theater." Nach den Untersuchungen Brechts von Vietnamesern ist es notwendig, "die Methode der Verfremdung entsprechend den Bedingungen unserer vietnamesischen sozialistischen Gesellschaft zu entwickeln. Wir sollten also auf der Grundlage der epischen Dramaturgie die dramatischen Elemente verstärken." Aber Hoang Chau Ky sagt: Sie lesen Brecht in ausländischen Übersetzungen²⁹. Zweibändige Auswahl von 1973 ist nicht gut übersetzt und nicht viel gelesen. Außerdem haben sie während der langen Zeit des Kriegs keine Möglichkeit und keine Zeit, Brecht aufzuführen. Und das vietnamesische Volk kennt nur das traditionelle vietnamesische Theater. Also ist es in Vietnam noch schwer, Brecht zu genießen, obgleich es in der Zukunft ganz möglich sein wird. Über Theater der anderen ostasiatischen Staaten wissen wir jetzt zu wenig, nur über China sind ziemlich viele Kenntnisse vorhanden. Doch wird es in der Zukunft eine wichtige Aufgabe sein, ostasiatische Theater noch mehr zu wissen³⁰.

3

Die chinesische Theater-Kultur, eine der ältesten auf der Welt, ist durch Verschmelzung uralter, mit Gesang verbundener Tanzpantomimen und der Kunst der Volkserzähler entstanden. Die Vorformen sind 10–11 Jh. v. C. Doch die größte Blütezeit ist die Zeit der Yuan-Dynastie (1271–1368). Ganz China geriet nach der Errichtung der mongolischen Yuan Dynastie unter eine grausame Fremdherrschaft. Das Handwerk war den Mongolen untergeordnet, auch der Handel. Die Bauern wurden brutal ausgebeutet. Die phantastische und seltene Theaterkunst, die auch Peking Theater genannt wurde, entwickelte sich unter dieser Herrschaft des fremden Volks schnell und breit. Die Mongolen, die früher in der Wüste Zeltenleben führten, kamen von der mongolischen Ebene in die Mitte Chinas und sahen die Kunst der Chinesen und wurden von ihr bewältigt. Diese starke Parodie mit Gesang, Tanz

und Schauspiel besiegte die Mongolen³¹. Man kann hier die Zusammenhänge zwischen der Politik und der Theaterkunst sehen. In dieser Hinsicht könnten wir noch einmal überlegen, was Brecht im Exil geschrieben hat: “Das chinesische Theater erscheint uns ungemein präzios, seine Darstellung der menschlichen Leidenschaften schematisch, seine Konzeption von der Gesellschaft starr und falsch, nichts von dieser großen Kunst scheint auf den ersten Blick verwendbar für ein realistisches und revolutionäres Theater. Motive und Zwecke des V-Effekts sind uns im Gegenteil fremd und verdächtig.” Brecht konnte nur ein Teil von chinesischen Theatern sehen, vielleicht wollte er nur das Allgemeine von ihnen so zusammenfassen.

Die Verfasser des damaligen Theaterstücks waren in drei Zeiten tätig: Mongolenzeit (1250–1280), Einheitliche Zeit (1280–1340), späte Zeit (1340–1360). Eines der bekanntesten Stücke ist z. B. “Das Westzimmer” von Wang Shifu. Insgesamt überliefert man uns etwa 170 Dramen. Mehr als 40 Autoren sind bekannt. Yuang-Dramen haben strenge Kunstregel: Ein Stück muß vier Akte haben, jeder Akt wird durch einen Ton vereinheitlicht, der Sänger war in jedem Stück einer (Mann oder Frau, welche von einem Mann dargestellt wird, beide müssen Hauptspieler sein). Man sagt, es war No ähnlich. Doch ich höre, die erstklassigen Schauspieler des Peking-Theaters kommen mit der Pfeife im Munde auf die Bühne. Schnelle Bewegung, lebendige Gespräche, laute Songs – alle waren viel europäischer als No. Man sagt, es war im Ganzen sehr episch. Man unterscheidet Nord-und Süd-Dramen. Im Süddrama, das jünger ist, konnten sie in einem Akt frei singen. Zur Zeit der Ming-Dynastie 1368–1644 wurde eine neue Form (Kungu) entwickelt. Aus ihr entstand das Jing-xi, das als Nationaltheater der Chinesen gilt (Peking-Oper).

Die Peking-Oper, die sich 1811–1879 in Peking entwickelte und weiter lebt, kam 1979 und 1982 nach Osaka. Sie spielten die Stücke der sehr alten Stoffe. Diese Stoffe waren alle im 13. Jh. gedichtet und volkstümlich bekannt. Historische Stücke mit Heldentaten werden mit der heftigen Musik, oft mit der volkstümlichen Melodie, oft mit der traurigen Musik gespielt. Rhythmen sind verschiedens geteilt, Tempo ist vielfältig. In einem Flügel der Bühne haben sie eine Hütte gebaut, dort sind Musiker, die ganz frei das Drama interpretieren. Immer ist die Handlung wichtig, Musik ist vielmehr bescheiden, obgleich ihr Ton laut und feierlich ohne Unterlaß tönt. Wenige Pause wird geschickt benutzt, merkwürdige chinesische Instrumente werden geschlagen. Farbige Kleider, die volkstümlich sind, Barte, die übertrieben sind, Fahnen, die oft symbolisch gebraucht werden. Einfache starke Worte, die dem Volk bekannt sind, Geschminke, geschmierte groteske Gesichte, realistische Pantomime, die Brecht bewunderte, V-Effekt kann man in allen Stücken leicht finden. “Der chinesische Artist

befindet sich nicht in Trance. Er kann jeden Augenblick unterbrochen werden. Er wird nicht drauskommen.“ Das ist richtig; wie Brecht schreibt, ist die Kunst der chinesischen Schauspieler, sich selbst zu betrachten, ein ganz künstlerisch verwickelte Tat, die die vollkommene Einfühlung der Zuschauer behindert, die zwischen den Ereignissen die Entfernung klar macht. In einem Stück entdeckte eine Alte die Liebe der Tochter zu einem Jungen und ahmt sie mit wunderbarer Kunst nach. Sie verfremdet das aus dem Standpunkt der Dritten. Sie weckt keine Einfühlungskunst. Symbolische oder abstrakte Künste spielen auch eine große Rolle, ein alter General mit vielen Fahnen im Rücken, Kämpfe mit verschiedener Art; Finger, Hand, Fuß werden verschiedens benutzt. Brecht schreibt: “Der Artist wünscht, dem Zuschauer fremd, ja befremdlich zu erscheinen. Er erreicht das dadurch, daß er sich selbst und seine Darbietungen mit Fremdheit betrachtet.” Die alte chinesische Schauspielkunst weiß auch den V-Effekt und benutzt ihn sehr geschickt. Das kann man zwischen verschiedenen Techniken wie Akrobaten, Zirkel, Zweikampf im Dunkeln. Im einzelnen Fall, wie der Kampf des volkstümlichen Helden die Welt erobert, oder wie der gerechte Held, der fast ermordet wird, von den Helfern gerettet wird, wird die Idee der Emanzipation sehr klar. In jedem Fall spielen sie wie Brecht schrieb: “Der chinesische Artist spielt vor allem nicht so, als existiere außer den drei Wänden, die ihn umgeben, auch noch eine vierte Wand. Er bringt zum Ausdruck, daß er weiß, es wird ihm zugesehen. Das entfernt sogleich eine bestimmte Illusion der europäischen Bühne^{3 2} .”

Seit Beginn des 20. Jh. wurde versucht, durch Übernahme europäischer Literatur- und Theaterformen ein eigentliches Sprechtheater zu schaffen. Seit 1907 angefangenes Sprechtheater und das traditionelle Theater gehen zweigleisig wie in Japan und anderen asiatischen Staaten. Es muß auch eine Mischung gegeben haben, indem man das klassische Singspiel mit zeitnahen Fabeln und mit Sprechtheatern verband. Doch was Brecht 1937 wie oben schrieb, mußte für das chinesische Theater eine große Anregung gewesen sein. Peking Theater ist eine Art körperliche Kunst, deren Geste denjenigen von Kabuki, No, Kyogen und Bunraku gemein sind, weil sie V-Effekt und das Epische mit der asiatischen Zeichensprache hat. Sie haben große Verwandtschaft mit der japanischen Kunst, doch statt der großen japanischen Episierung haben sie den V-Effekt mehr. Es war vielleicht schwieriger, episch zu sein, weil die Schauspieler selber dramatisch und laut singen. Die Entwicklung des chinesischen Theaters in den ersten Jahren nach der Gründung der Volksrepublik ist dadurch gekennzeichnet, daß zahlreiche Theater Einfluß auf die Bevölkerung gaben. Diese Entwicklung der Theaterkunst wurde aber durch die sogenannte Kulturrevolution

unterbrochen. Was hat dieses Peking-Theater von dieser Revolution gelernt? Es ist erfreulich, daß das Peking Theater seine Tätigkeit wieder entwickelt und seit 1977 freie, volle Tätigkeit genießt. Das Ensemble dieses Theaters besteht aus über 600 Schauspielern (1980), die in vier Gruppen von über 100 Schauspielern geteilt sind. Also ist das Theater das größte Staatstheater Chinas. Sie kommen in die Theaterschule als zehnjähriger und werden fast nach zehn Jahren selbständige Schauspieler. Die Jüngsten sind also 18–20 Jahre alt. Diese zehnjährige Übung soll schwieriger sein als 1000 Bände Bücher zu lesen.

Für Symposium "Brecht in Ostasien" in Hongkong 1981 hat Fang Zsolin, Vizepräsident des Verbandes der chinesischen Theater Video mit Tonband "Brecht und das traditionelle Theater Asiens—V-Effekt im chinesischen Theater" zur Verfügung gestellt. Er erklärte ganz konkret ungefähr 30 Spielarten des Peking Theaters, die sehr nützlich waren, um den gemeinsamen Boden des alten Theaters und des neuen Sprechtheaters zu lernen.³³

Dieses Seminar, an dem viele Theaterfachleute und Forscher beteiligt waren, war insbesondere wegen des Themas "Chinesisches Theater und Brecht" wichtig. China, das nach der Aufführung der "Mutter Courage" nicht mehr Brecht lernte, hat angefangen nach ihrer Kulturrevolution, nach der Beseitigung des Vier-Bandes, wieder Brecht zu lernen und hat 1979 in Peking "Galilei" aufgeführt. 6 Vorträge von dieser Aufführung und das Video dieser Aufführung waren interessant. Hier wird etwas über den großen Echo, den Brecht den Chinesen gegeben hat, vorgestellt.³⁴

Zuerst konnten wir "Galilei" in Peking (1975) in Video sehen. Man hat zugesehen, ob "Galilei" Chinas gut ihre Tradition einverleiben konnte. Sie wollten das Alte und das Neue vereinigen, doch das Ergebnis war nicht immer genug. Das Sprechtheater ist nicht immer mit V-Effekt und je später, desto pathetischer mit viel Einfühlungseffekt gespielt. Das ganze war die ausgezeichnet treue, helle und lustige Aufführung und sehr kraftvoll. Daß das Chinesisch so stark und musikalisch klingt, daß es lückenlos und mit der großen Eloquenz gesprochen wurde, war uns etwas fremd. Wolfram Schlenker, der sich lange in China aufhielt, und in Peking Deutsch unterrichtete, hat die jetzige Lage Chinas erklärt, insbesondere hat er diese Aufführung "Galileis" erwähnt: Nachdem sie Vier-Bände geschlagen haben, haben sie immer noch schematische Theater betrieben, deswegen war diese Aufführung eine große Sensation.³⁵ Man entdeckte, was Brecht war, und dachte, man muß das lernen. Das wird von sechs Vorträgern sehr genau und sorgsam berichtet. Sie haben mit uns auch Senda Aufführung von "Kaukasischer Kreidekreis" gesehen und großes Interesse für das Stück gezeigt. Diese Senda-Aufführung ist sehr fein und japanisch, sorgsam in der einzelnen Technik, wir fühlten einen großen Unterschied zwischen ihren Gesten und den japanischen, auch in der Musik, den

Kleidern und Requisiten natürlich, was wir auch in den beiden traditionellen Theatern finden werden. So kann man denken, unsere Sprechtheater seien doch in beiden Staaten viel größer verschieden, als wir gedacht haben.

Von sechs Vorträgern hat zuerst Con Poan über die erste Aufführung Brechts in China ("Mutter Courage"), insbesondere über ihre Bühnenbilder gesprochen. Er hat viele damalige Materialien mitgebracht, die vor 1959 gemalt wurden, es war sehr beeindruckend, so alte Sachen zu sehen, doch Con Poan mit dem weißen Haar hat diese Zeichnungen, die er vor mehr als 20 Jahren gezeichnet hat, mit frischer Sprache erklärt. Er betonte die Leistung von F. Zsolin und sagte, daß die Chinesen schon damals Brecht wie heute schätzte und das Theater vom Sumpf des Naturalismus retten wollten. Brecht hat sich neben vielen anderen Aufgaben die Aufgabe, den Weg zum Orient zu suchen, gestellt. Daß das chinesische traditionelle Theater keine vierte Wand absolut benutzte, den Illusionismus entfernte, hatte Brecht hervorgehoben.

Die Chinesen schwiegen über Mao Zedong und seine Kulturrevolution. Es war, als ob es ihre Jahre nicht gegeben hätte. Frau Chen Jon sprach über "Galilei-Aufführung auf unserer Bühne". Sie sagte, diese Aufführung erschütterte Wissenschaft- und Gedankenwelt Chinas. Dann sprach sie über die Geschichte des Sprechtheaters in China. Das Sprechtheater ist von außen gebrachte Theaterform, die 70 Jahre gepflogen wurde. Kunstakademie der Jugend Chinas hat in ihrer 30 jährigen Geschichte viele Stücke, die das reale Leben widerspiegeln, und viele ausländische Stücke von Gogol, Tschechou, Ibsen, Beaumarchais und heute "Der Kaufmann von Venedig", "Macbeth" und "Galilei" aufgeführt.

Tschan Lis Vortrag "Brecht in China" lobt Brecht, weil er Chinesen lehrte, chinesische Tradition zuzusehen. "Gleich und nicht gleich sein" der chinesischen Malerei ist dasselbe, was Brecht behauptet. Chinesische Schauspieler haben von alters her gesagt, was nicht gleich ist, ist kein Schauspiel, was ganz gleich ist, ist auch keines. Gemüt und Vernunft tief zu erleben, sei das Schauspiel. Ausdrucksformen bei Chinesen sind nicht immer gleich mit denselben von Brecht. Bei Fang Tsolin z. B. ist Parabelform, die Brecht oft schön benutzte, nicht so lebendig. Vielmehr sind seine Dramen wie "Neuigkeiten von Anti-Amerika-für-Korea", "Symphonie des neuen Langmarsches", "Strom des mutigen Marsches" den Stücken von Piscator, teilweise auch der Kunst von Meyerhold ähnlich. Aber die theoretische und technische Zusammenfassung des traditionellen Theaters im Vergleich mit dem Sprechtheater ist nicht so fortgeschritten, bevor Brecht dazu Anregung gegeben hatte. Er gab uns vom europäischen Standpunkt aus mehrere Aufgaben. Das bewegte chinesische Theaterschaffende, sich zur Praxis und zum Studium der Theatererben mit Bewußtsein zu

widmen.

Xue Dianges Vortrag "Bühnentechnik des Galilei" griff scharf Stanislawski an. Russische Fachleute haben Chinesen Stanislawski-System mitgebracht und spielten damit eine große Rolle zur Entwicklung des chinesischen Dramas. Aber sie wollten uns falsch leiten, indem sie glaubten, der Illusionismus auf der Bühne sei eine vollkommene Methode zur vollkommenen Gestaltung des Theaters des sozialistischen Realismus. Der Dichter Tian Han hatte schon in den 50er Jahren den Weg des Anti-Stanislawskis untersucht und es begann allmählich die Arbeit, Brechts Stücke und Theorie vorzustellen. Doch in den Jahren 1966–1976 sind fast alle Arbeiten der Theater-Tätigkeit stehengeblieben. Es änderte sich in diesen mehreren Jahren ganz schnell und jetzt strebt man danach, wieder vom Illusionismus frei zu werden. Gerade jetzt hat diese Arbeit angefangen, was sehr erfreulich ist, weil es für die Richtung der großen Freiheit der Literatur und Kunst sehr vorteilhaft ist. Das erste große Drama, das sie "nach dem Untergang der Vier-Bande" gewählt haben, ist "Galilei". Diese Aufführung wurde von der Kulturbehörde stark unterstützt. Es kann möglich sein, so vermute ich, daß die Chinesen sich in der Gestalt Galileis an die guten Intelligenzen in der bösen Mao-Zeit erinnerten, doch Diange sagt, im Gegensatz zum Sprechtheater, wo der Illusionismus sehr stark ist, ist immer noch der Grundsatz des Anti-Illusionismus aufgebaut. Anti-Illusionismus des chinesischen traditionellen Theaters hat eine lange Tradition. In dieser Richtung, so sagt der Teilnehmer von Indien auch, sind heute chinesische, indische und japanische traditionelle Theater ähnlich, auch gehen unsere neue Sprechtheater diese Straße in der Zukunft.

Der letzte Vorträger, Tin Jan Tschon, der Übersetzer Galileis, hat über das epische Theater mit V-Effekt diskutiert. Sein Thema hieß: "Brechtstheater und chinesisches traditionelles Theater". Nach ihm sind das Epische des Brechtischen Theaters und das Epische des chinesischen Theaters nach der Art der Stückverfassung gleicher Art. Das Epische des traditionellen chinesischen Theaters wurde durch den langen Entwicklungsgang verschiedene Künste auflösend und zusammenfassend gestaltet und besteht aus dem singenden Erzählen. Der Unterschied zwischen Sprech- und tradiertem Theater ist klar: Peking Theater ist eine besondere Kunstform, die Singen, Sprechen, Tanzen und Musizieren zusammenfaßt. Aber Ähnliches gibt es auch in der Aufführungsart. Zweitens hat Brecht aus dem asiatischen Theater gelernt, was er lernen konnte. Er hat auf dem Grund des europäischen Theaters an das orientalische Theater gedacht und vergleichend verwertet und wollte eine neue europäische Theaterströmung schaffen. So scharf hat er den Unterschied und das Gemeinsame der orientalischen und europäischen Theater klargemacht. (Wir

Japaner können auch nach ihm unser No und Kabuki reflektieren. Dann wird das neue Theater oder Sprechtheater wie die Brücke zwischen Orient und Okzident große Rollen spielen. Das wäre eine Art Welttheater, ein universelles Theater, das mit dem national-traditionellen Theater in der Tiefe gebunden sind.) In der Geschichte des europäischen Theaters kann man in Brecht eine hohe Stellung des Entdeckers des traditionellen Theaters Chinas sehen. Brecht, der 1935 in Moskau Mei Lan Fan sah, bewunderte, daß es dort keine vierte Wand gab, daß er gut wußte, er werde von den anderen betrachtet, und schätzte hoch, daß er vor der vollkommenen Verwandlung in die Rolle schützte, nicht die Rolle selber sein wollte. Brecht wußte, — so hat er gesprochen und viel diskutiert — wie und mit welcher Übung der chinesische Schauspieler Schwierigkeiten überwand.

4

Im Exil, insbesondere in Nordeuropa konnte Brecht auf dem Gebiet der Schriften zum Theater am stärksten die vergangene Geschichte der Theorien auf der Welt zusammenfassen. Er konnte bis nach Asien, bis nach Peking-Theater gehen und dort das Wichtigste wirklich beobachten und konvergieren. Deswegen scheint seine Theorie wie eine Linse zu sein, die alle Theorien der Welt zusammenbringt und sie durch diese Linse im neuen Licht weitergibt. Solches ist in der Geschichte der Dramen-Theorie nicht oft zu sehen. Inzwischen scheint Brecht ganz gebraucht worden zu sein. Brecht ist nach allen Seiten zerstreut. In allen Techniken findet man seine Nachahmungen, in allen Elementen und Strukturen, in allen Formen und Inhalten ist er geteilt da. Auch unter vielen Stückschreibern findet man ein Bruchstück vom ganzen Brecht.

Europäische Teilnehmer in Hongkong sagten einstimmig, Brecht lebe nicht mehr in Westen, und obgleich man in Europa oft hört, Brecht sei tot, ist er in Asien, ob in Japan, China, Indien, Korea und Philippin, noch, oder von jetzt sehr wichtig. Das bedeutet nicht, Brecht einfach nachahmen oder aufführen, sondern Brecht in anderem Land dem aktuellen Sinn gemäß verwerten. Insbesondere ist das Epische und der V-Effekt, die Brecht auch im japanischen und chinesischen Drama entdeckte in den 80er Jahren sehr wichtig.

Das japanische neue Theater, das damit anfang, das traditionelle Theater mit diesen Techniken zu verneinen, hat sehr oft die Traditionen vergessen. Zum Beispiel hat Shoyoy Tsubouchi vor 70 Jahren geschrieben: "Das Epische, d. h. die Krankheit unserer Oper. No ist eine Art Musikoper, die die Schale des Epischen noch nicht ausziehen kann³⁶." Mit dem Epischen gebundene Elemente wie Lied, Musik, Masken, Kumadori, Pantomimen, Kyogen,

Gesten, Kata u. s. w. sollten nicht vergessen werden, sie sollten vielmehr ins Neue Theater von heute eingenommen werden.³⁷ Natürlich sollten wir sie nicht wie leere Begriffe wiederholen, sondern immer ihre Funktion fragen. Wir Japaner, die schon 30 Jahre Geschichte der Brecht-Rezeption haben, sollten jetzt diese Geschichte revidieren, und oberflächliche Brecht-Nachahmung und den harmlos gemachten Brecht angreifen. In dieser Hinsicht steht Brecht-Rezeption jetzt am Anfang. Vor 50 Jahren, also 1930, als Koreya Senda in Deutschland war, und Sakae Kubo und andere in Japan mit ihm Kontakt nahmen, wo Hisaita Eijiro und Tomoyoshi Murayama tätig waren, war der Weg vom Naturalismus zum schematischen Realismus gegangen, und man versäumte die Chance der Erneuerung im Sinne des epischen, anti-aristotelischen Theaters. Desto mehr sollten wir jetzt dieses Versäumnis nachholen und das versuchen schon mehrere Dichter heute immer mehr in ihrem Dramen-Schaffen.

In Korea war es anders. Der japanische Imperialismus zerstörte die traditionelle Kultur Koreas, desto wichtiger waren das Epische und V-Effekt. Das Europäische war bei Koreanern sehr oft giftig, das muß man mit V-Effekt sehen. Solche Radikalität ist ihnen eigen. "Sehe nicht so romantisch an!" — So mußten sie den Zuschauern zurufen. Und bei Indiern scheinen das episch-fortschrittliche und der V-Effekt wegen der politischen Zerrissenheit der fortschrittlichen Parteien immer schwächer geworden zu sein, doch dieser Rückgang ist deswegen nur äußerlich, in der Wirklichkeit ist es umgekehrt. In China sind sie gerade jetzt wichtig, wie ich oben viel zitiert habe.

Obleich es bei den verschiedenen Ländern andere Motive und Situationen gibt, kann man so ähnliche und gleiche Basis entdecken, daß das Zeitbewegende und der Wendepunkt der Geschichte mit den aktuellen Formen des Theaters untrennbar gebunden sind. Das habe ich auch oben bei den verschiedenen traditionellen Theatern gesehen. Deswegen findet man in der japanischen Klassik sehr viele Ähnlichkeiten mit der chinesischen, indischen und koreanischen. Wenn man mit diesen das Europäische vergleicht, scheint jedes Europäische naturalistischer zu sein. Die stilisierte, fast symbolisch-abstrakte Welt Nos, Gelassenheit, Unterdrückung der Gefühle, kurz gesagt, die Spielart, die nicht von innen nach außen geht — das ist in den traditionellen Theatern gemeinsam. Dieses noch einmal lernen und im neuen fortschrittlichen demokratischen Theater benutzen, ist eine schwierige, doch notwendige Aufgabe, die schwer zu lösen ist. Deswegen möchte ich zum Schluß zusammenfassen, was dem asiatischen Theater im allgemeinen problematisch betrachtet wird:

1. Die von außen bestimmten Formen der Gesten, z. B. Kata oder Mi-e Kabukis (ähnliches findet auch Brecht in Peking-Theater), werden leere Formen, indem sie nur

technisch wiederholt nachgeahmt werden.

2. Deswegen wollte das neue Theater sie mutig zerstören, dagegen das Innere und Äußere von innen psychologisch nachahmen—das ist aber naturalistische Nachahmung geworden.

3. Zwischen ihnen gibt es einen dritten Weg (oder eine Synthese wie bei den Indiern). Dieser Weg führt schließlich, schwache, halbe Kunst zu produzieren. Shimpa in Japan ist ein Beispiel davon.

4. Deswegen bleibt uns nur ein Weg, daß das neue Theater sich selber vertieft, indem es die Tradition des alten Theaters, ins besonders sein Episches und seinen V-Effekt lernt. Auch gibt es bei den traditionellen Theatern ähnliche Aufgabe. Ein Beispiel: Zenshinza.

5. Um die heutige Gesellschaft, die sehr kompliziert ist, auszudrücken, ist es nötig, das alte Stanislawski-System, das als Wichtigste anerkannt wurde, noch einmal zu untersuchen und seine Schwäche zu kritisieren, und Brechts Theorie noch genauer zu lesen, insbesondere "Messingkauf" und "Über Stanislawski".

Das europäische Theater will auch vom asiatischen viel lernen, das größte Beispiel ist Brecht. Grotowski, Jan-Kott, George Brand, E. Schumacher—viele Beispiele sind schon da, über diese Vorschläge und Versuche zu denken, geht über den Rahmen dieses Aufsatzes^{3 8}. In einem Wort gesagt, steht das europäische Theater immer noch auf dem Grund des europäisch traditionellen und will das Asiatische verwerten nach seinem Wunsch. Das asiatische Theater wollte auch dasselbe, aber konnte das nicht immer, weil die Welle aus Europa stärker als ihre eigene war. Das technisch-wissenschaftlich, politisch-wirtschaftlich Fortgeschrittene bringt auch den fortgeschrittenen Inhalt mit der neuen Form. Das war das Europäische. Der Zweite Weltkrieg hat aber noch schärfere Themen wie Revolution, Krieg, Kapitalismus näher gebracht, die in der Welt gleich wichtig, doch durch jedes einzelne Volk selber zu lösen sind. Das Volk muß selbständig tätig für sein Glück sein, dieses Bewußtsein hat wieder dem asiatischen Volk die asiatische Form zurückgegeben und gerade an diesem Wendepunkt lebte Brecht. Seine Werke und Theorien sind das Produkt dieser Weltgeschichte, was seine Wichtigkeit geprägt hat.

Literatur

- 1 Toshio Kanze, Schriften II. S. 16, Heibonsha, Tokyo, 1981.
- 2 Toshio Kanze, ibid. II. S. 187.
- 3 Toshio Kanze, ibid. IV. 73.
- 4 Toshio Kanze, ibid. IV. S. 166

- 5 Toshio Kanze, *ibid.* III. S. 164.
- 6 Toshio Kanze, *ibid.* I. S. 30.
- 7 Toshio Kanze, *ibid.* I. S. 31.
- 8 Shigeo Moriyama: Kaiser-Stücke von Chikamatsu. S. 162–182. Sanichi-Verlag Tokyo, 1981.
- 9 Hefte des Puppentheaters “Clarté”: Sonezaki Shinju, Ikutama Shinju, Onatsu Seijuro, Onnagoroshi Aburanojigoku u. s. w. Auch Heft von Chikamatsuza: Shinju Ten no Amijima. (1982)
- 10 Tamotsu Hirosue: Einführung in Chikamatsu — Studien über neuere Tragödien. Miraisha Tokyo, 1957, 1981.
- 11 Tetsuro Watsuji: Kabuki Ayatsuri Joruri. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 16. Iwanami Verlag Tokyo.
- 12 Ryoza Nizeki: Über das japanische Theater. Unebi Verlag Tokyo, 1942.
- 13 Kanze → 1. Nobeji → 37, Hirosue → 10.
Toshio Kawatake: Edo in Westeuropa. *Yomiuri Zeitung*. 7. Nov. 1981.
- 14 Shigosen no Matsuri, diskutiert von Okawa, Abe und Ooka. In: *Shingeki*, Nr. 6. Osaka, Choryu, 1980.
Mitsunori Yoshiyasu: Shigosen no Matsuri. In: *Schriften der Germanisten der Universität Kobe*, 1982.
- 15 B. Brecht: Vergnügungstheater oder Lehrtheater? Kann man überall episches Theater machen? 1936.
(In: *Schriften zum Theater*. 3)
- 16 Meyers Neues Lexikon, VEB Bibliographisches Institut. Berlin 1975.
- 17 Traditional Performing Arts of Korea. National Commission for Unesco, 1975.
- 18 Chjo Donyil: Masken-Theater des neueren Koreas und sein Volksbewußtsein. In: *Masken-Theater und Madan-Theater*. Shobunsha, Tokyo 1981.
- 19 Yuimnyol: Das Theater als völkische Kulturbewegung. *ibid.* 18.
- 20 Hiroshi Kubo : Kimjiha und Volkstheater Koreas.
: Für Madan-Theater. *ibid.* 18.
- 21 *ibid.* 17.
- 22 *ibid.* 16.
- 23 Shunjiro Aoe: Weltgeschichte des Theaters. Kinokuniya Verlag Tokyo, 1966.
- 24 Kalidasa, Übersetzt von Georg Forster: Sakontala. G. Forsters Werke, Bd. 7, Akademie Verlag Berlin.
Über Aufführung Sakontalas. In: *Theater der Zeit*. 12, 1980.
- 25 Dharani Ghosh, Shekar Chatterjee: Produktion as a Political Learning Process — as understood in India (With special emphasis on West Bengal).
- 26 Indische Dichtung. *Weltliteratur* 4. Chikuma Verlag Tokyo.
Indische Stücke. In: *Nichiinbunka*, Osaka.
Thakurs Stücke. Verlag Daisanbummeisha.
- 27 *ibid.* 16. Auch: Shyam Parmar: Traditional Folk Media in India. Geka Books, New Delhi, 1975.
- 28 Brecht 81. Bericht in sozialistischen Ländern. Henschel Berlin, 1981. S. 40.
“Brecht 80. Brecht in Afrika, Asien und Lateinamerika”, das für mein Thema sehr wichtig ist und ich leider nicht bei der Verfertigung der Arbeit finden konnte, enthält schöne Beiträge über Sri Lanka und Bangladesh, auch “Auftakt von Werner Hecht. Brecht-Werk und Wirkung — Zu Fragen der internationalen Brecht-Rezeption” ist sehr wichtig.
Rudraprasad Sengupta : Schauspieler — Theater — Indien. (In : *Weimarer Beiträge*. 9. 1982)
erwähnt auch Brecht und Galilei-Aufführung Indiens.
- 29 Brecht 81. *ibid.* 28. S. 182.
- 30 The Mask of Asia, Mizue 7. 1981.
- 31 *ibid.* 23.
- 32 B. Brecht: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst.

- 33 Huang Tsolin: Brecht and the Traditional Asian Theatre — Alienation Effects in the Chinese Classical Theatre — a Supplement.
- 34 Thang Li: Brechtian Theatre in China.
Adrian Hsia: Brecht and the Future of Chinese Theatre.
Cheng Rong: The Peking Performance of Brechts Life of Galileo.
Xue Diange: The Art of Stage Design for Brechts Life of Galileo.
Tin Jan Tschon: Brecht and the Chinese Theatre.
Con Poan: First Performance of Brechts dramatic Work in China — the produktion of "Mother Courage" and its stage design. (Von Kyoko Shimada ins Japanische übersetzt, noch nicht veröffentlicht).
- 35 Wolfram Schlenker: Dramatik und Theaterarbeit nach der Kulturrevolution. Peking 1980.
Wolfgang Schlenker : Abrechnung mit der Viererbande und Brechts "Galilei" in Peking. Theater heute. Juni 1979.
- 36 Shoyo Tsubouchi: Noch einmal über Yokyoku als Belletristik. In: Zeitschrift "No-Gaku". Januar Meiji 39.
- 37 Toyo Nobeji: Japanische Epik und episches Theater. Ōfusha Tokyo, 1976.
- 38 Jan Kott. In: Theater heute, 2. 1974.
J. Grotowsky. In: Deutsche Bühne, 8. 1980.
E. Schumacher. In: Theater der Zeit, 4. 1981.
G. Brand. In: No. Tokyo, 1979.
M. Birk. Vortrag in Goethe Institut Osaka, 1981
J. Wilet. Vortrag in Universität Hongkong, 1981.
A. Tatlow. In: The Mask of Evil.