



Title	Brecht in Japan : Notate zur Aufführung von "Der Jasager und Der Neinsager"
Author(s)	Yagi, Hiroshi
Citation	大阪外国語大学学報. 1983, 63, p. 11-30
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/80960">https://hdl.handle.net/11094/80960</a>
rights	
Note	

***Osaka University Knowledge Archive : OUKA***

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

Osaka University

# Brecht in Japan

—Notate zur Aufführung von  
“Der Jasager und Der Neinsager”—<sup>1)</sup>

Hiroshi YAGI

(1)

Nimm das Epische im Drama weg, weil es das unreife, unentwickelte und undramatische Element im japanischen traditionellen Theater ist! Und singe nicht, tanze nicht, weil diese Künste nicht zum Theater gehören! So behauptete die Vorgänger des Neuen Theaters seit fast hundert Jahren von Meiji über Taisho bis zur Showa-Zeit. Sie forderten den Bruch mit Nô und Kabuki. Von Shozo Tubouchi und Kaoru Osanai, den Begründern des Experimentiertheaters Tsukiji an bis zu den sechziger Jahren, und teilweise auch noch heute haben sie so gedacht. Das Stanislawski-System dagegen war ihnen natürlich wichtig. Denn dieses System paßte dem Neuen Theater gut, weil es nicht im traditionellen Sinne abstrakt und symbolisch, sondern realistisch, naturalistisch und treu im Detail war, und weil ihm die Einfühlungskunst und die naturalistisch vollkommene Verwandlung in die Rolle wichtig schien. Namen wie Meyerhold, Piscator oder Brecht tauchen zwar einige Male schon im Zweiten Weltkrieg auf, aber die Linie des neuen Theaters wurde immer stärker. Revolution, Sowjetunion und Stanislawsky bilden eine Einheit und repräsentieren ein Licht der Zukunft. Das “Feudale” in der traditionellen Kunst dagegen war verhaßt.<sup>2)</sup> Dieser Linie war der Bruch mit der Tradition einverleibt, sie verstärkte die vierte Wand, die Illusionsbühne, die unlösbare Vereinigung der verschiedenen Elemente des Theaters wirkten merkwürdig. Dieser Charakter des Theaters ist in Japan bis heute sehr stark geblieben. Das kann man jetzt nicht so leicht ändern.

Um das zu betonen und zu reflektieren, müssen wir die Zeit zurückdrehen. Um 1930 wird für diesen Teil der Theater-Geschichte Japans Brecht sehr wichtig. Ende der zwanziger Jahre hat er die Erneuerung der Oper, die epische Oper, sowie das epische Theater gefordert und untersucht und viele Stücke gemäß dieser Forderung geschrieben. Im Gegensatz zu uns wurden von Brecht, um gesellschaftlich wichtige Inhalte auszudrücken, Chor, Songs, Tanz, Pantomime, Maske, geschminkte Gesichter, Musik, Geste sehr reich benutzt, Elemente also, die dem traditionellen Theater Asiens und Japans nicht fremd waren, vielmehr etwas genuin Asiatisches darstellen. Ein

Beispiel dafür, daß Brecht sie wichtig nahm, ist seine Schulooper "Der Jasager und Der Neinsager." Sollten wir nicht ein solches Stück einmal einstudieren und versuchen, die zerrissene und nur dem Schein nach reiche Situation zu reflektieren?

Ogleich jene Theater, die Brecht schon oft aufgeführt haben, das noch nicht getan, kennen andere, die ideologisch irrationell und konservativ sind, das Problem und mißbrauchen es für ihre Zwecke. Sie reißen schon auf ihre eigene Art die vierte Wand nieder. Unter den Stückeschreibern findet man mehrere, die das gehnt haben und diesen Weg weiterschreiten. So ist denn Brecht bereits allgemein bekannt. Das stimuliert und begeistert uns einmal mehr praktisch und theoretisch auch in dieser Hinsicht von Brecht zu lernen.

( 2 )

Wie konnte Brecht damals das traditionelle japanische Drama übeshaupt kennenlernen? Und insbesondere Nō und dann ein Stück wie Z. B. "Taniko"? Nach Takashi Marumoto wurde das japanische Theater schon Ende des 19. Jh. in Europa mit großem Interesse betrachtet. Sein Bühnen-Bau, seine Aufführungsart, sein Stoff konnten am Beispiel des "Terakoya"-Dramas, das 1920 als "Dorfschule" bekannt wurde, studiert werden.

Und 1927 hat Klabund eine Bearbeitung des Dramas veröffentlicht. Ob man Kabuki sah? Sicher ist, daß um 1900 Kawakami-Otojiro und um 1930 Tsutsui Tokujiro mit ihren Gruppen nach Deutschland gekommen waren, um Kabuki aufzuführen. Tsutsuis Fechtscene war als Kabukistil sehr geschätzt. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Brecht das gesehen hat. Jedenfalls wird es von mehreren so behauptet.<sup>3)</sup>

Brechts Mitarbeiterin E. Hauptmann hat 1928-1929 Stücke aus Arther Waley "The Nō Plays of Japan" übersetzt. Eines davon, nämlich "Taniko", wurde in einer Zeitschrift veröffentlicht, und Kurt Weill, der eine Schulooper komponieren wollte, hatte Brecht den Vorschlag gemacht, es zu bearbeiten. Weill hatte nur daran gedacht, im Stücke einen Knaben zu finden, der für eine Schulooper passend sein könnte. Dagegen war es bei Brecht etwas anders. In seinen Lehrstücken wird viel Nō-Ähnliches gefunden. Nach Marumoto müßte "Taniko" durchaus nicht die erste Begegnung Brechts mit Nō sein. Schon "Terakoya", nach dem Kapitel Terakoya-no-dan aus Kabuki Sugawaradenju-tenaraiagami, ist dem "Taniko" ähnlich. Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß Brecht schon davor auf irgendeiner Weise Kabuki und Nō gekannt hatte. Im Unterschied zu Weill hat Brecht ernsthafte daran gedacht, die Formen des Nō-Dramas zu überprüfen. Die langsame, doch konzentrierte Handlung, die vielfältige Dramaturgie, der zugrundeliegende ästhetische Standpunkt und die eigenartige Exposition zogen Brecht an—so schreibt Hauptmann.<sup>4)</sup>

Der Jasager (I. Fassung) ist eine Schuloper mit der Musik von Weill. Wer sie hört, hört eine nach der Tradition der europäischen Oper komponierte Musik. Sie ist nicht neu, wenngleich sie den Text von Brecht sehr gut interpretiert. Der Enkel R. Wagners, Gottfried Wagner analysiert sie im einzelnen. Brecht hat die I. Fassung von Der Jasager und Der Neinsager auch "Schuloper" genannt und sie nach dem Krieg mit der Singform vorgestellt. Hat er vielleicht vermeiden wollen, weil sie durch die Initiative Weills als Schuloper bearbeitet wurde, "Lehrstück" zu nennen? Nach Wagner ist der Oberbegriff "Lehrstück", worunter "Schuloper" fällt. Mit diesem "Fragment" endet die Zusammenarbeit Brecht-Weill. Danach ist die Musik in Brechts Dramen immer ein selbständiges Element des Dramas geworden.<sup>5)</sup>

( 3 )

Aber was ist der Inhalt des Stückes? Was wollen wir den Japanern durch das Stück sagen? "Einverständnis" ist es. Wir gleichgültige 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 wollten 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.

Was und wie war die Zeit um 1930? Die Weltwirtschaftskrise griff 1927 auch auf Japan über. In der Stadt und auf der Straße wimmelte es von mehr als drei Millionen Arbeitslosen. Absolventen der Universitäten fanden keine Stellung:

Der imperialistische Staat hatte sich bereits für den Weg des Invasionskriegs gegen China entschieden und behauptet daß die Mandschurei wichtig als Lebensraum Japans sei und wir uns deshalb auf den Krieg vorbereiten müßten. Wer aber ahnte, daß wir asiatische Völker diesen imperialistischen Wahnwitz mit 23 Millionen Menschenleben bezahlen werden? Das war auch in Deutschland. Vor den großen Aufgaben in schwierigen Zeiten war es für die progressiven Kräfte nötig, sich zu fragen, ob und wo man in Notfall opfern kann, um den berghohen Schwierigkeiten zu begegnen.

Brecht hat zu dieser Zeit noch abstrakt gedacht und seine Gedanken in der abstrakten Form zum Arsdruk gebracht. Solch ein abstraktes Modell fand sich im Nöspiel Japans. Ein Junge, der ins tiefe Gebirge pilgert, krank wird und nicht weiter mitgehen kann, wird gestraft und ins Tal geworfen. Aber ein Engel schwebt herunter, rettet das Kind und gibt es den Pilgern zurück und lohnt so den Ernst und die Tat der Betenden. Zwar ist das schön, doch wird solche Mystik heute nicht mehr möglich sein. Dieser kultische Teil muß, wie Waley es machte, weggenommen

werden. Das Kind, das hinunter geworfen wird, wird nicht gerettet. Oder umgekehrt wird das Kind nicht hinuntergeworfen, sondern zur Mutter begleitet, weil es nicht zustimmt, hinuntergeworfen zu werden.

( 4 )

Die Unzufriedenheit der Kinder als Zuschauer über den "Jasager" ( I ) ließ Brecht den "Neinsager" schreiben und dann hat er auch den "Jasager" umbearbeitet ("Jasager II.") Man kann diese drei Fassungen in verschiedener Weise gebrauchen. Man kann hintereinander in verschiedener Reihenfolge spielen: Ja(I)-Nein-Ja (II) oder Ja (I)-Ja(II)-Nein (Brecht hat diese letzten Zwei als endgültige Fassung zueinander gefügt) oder Nein-Ja (I)-Ja (II). Man kann als wichtige Materialien die Kritik der Kinder ins Stück hineinnehmen und montieren.<sup>6)</sup>

Brecht hat "Der Jasager" zweimal geschrieben. In der zweiten Fassung hat er die Notwendigkeit des Opfern gestärkt. Weil das Ja-Sagen in schwierigen Zeiten sehr wichtig ist, ist es umgeschrieben. Und das Einverständnis ist in der zweiten Fassung besser verständlich. Aber "Der Neinsager" ist nicht weniger wichtig. Hier werden positiv und vorwärts neue Gesetze umbeschrieben. Daß man diesen Vorschlag bejaht, gegen die Scham, unter neuen Umständen sich nach neuen Gesetzen richten will, begeistert uns heute noch.

Vom Ende des Mittelalters vor 500 Jahren bis zur Gegenwart, von Japan nach Deutschland und von Deutschland wieder nach Japan wurden Technik und Inhalt tradiert. Diejenigen, die die Arznei haben wollen, und bei ihrer Erkrankung jasagen oder neinsagen, repräsentieren zwei Arten von Solidarität, die jedoch beide ein und derselben Gemeinschaft verpflichtet sind. Nicht "entweder oder", sondern "sowohl als auch" lautet die Konsequenz. Weil die Situationen anders waren, ist das Sowohl-als-auch möglich. Kontrastieren kann man beim Ja-Sager und Nein-Sager folgend: Krankheit der Mutter ist ernst—ziemlich ernst/Reise des Lehrers heißt Expedition—Untersuchungsreise/Einverständnis beim Unfall zu sterben—kein Einverständnis/Befragung des Knaben—Nicht-Befragung des Knaben/Einverständnis, verlassen zu werden—Kein Einverständnis, hinunter geworfen zu werden./Keiner schuldiger als sein Nachbar—Keiner feiger als sein Nachbar.<sup>7)</sup>

( 5 )

Oder man kann "Der Jasager und Der Neinsager" als eine Einheit zusammenfassen und einen Vergleich zwischen "Taniko" und "Der Jasager und Der Neinsager" versuchen. Zur vergleichenden Erklärung mit Dias wird folgende Tabelle benutzt.

Taniko (um 1500)	Der Jasager und Der Neinsager (1930)
<p>Personen  Hauptrolle 1 : Mutter, Kind (Matsuwaka)  Nebenrolle : Ajari, Yamabushi  Hauptrolle 2 : Gigakukishin (Engel)</p>	<p>Personen  Mutter, Knabe, Lehrer  Studenten.</p>
<p>Jo (Anfang): Namennennung (Ajari)</p>	<p>Der große Chor.</p>
<p>Ha (Mitte) 1:  Dialog (Mutter, Kind, Meister Ajari) und  Abschied des Kindes von der Mutter</p>	<p>1. Szene Dialog (Mutter, Knabe, Lehrer)  im Raum 1 und Raum 2.  Abschied des Knaben von der Mutter</p>
<p>Ha 2: Chor [Reise (Michiyuki) von Kyoto bis  Katuragi]  Alles ist symbolische Poesie, die episch  erzählt wird und ins Deutsch kaum über-  setzbar ist und Ankunftsennung</p>	<p>2. Szene  a) Von Waley nicht übersetzt. Auf das  Epische wird hier verzichtet. Statt dessen  kann man realistisch und dramatisch die  Besteigung des Bergs spielen.</p>
<p>Ha 3: Dialog zwischen Ajari und Matsuwaka,  der krank wurde. Sein "Ja-Sagen" zum  Gesetz "Taniko". Alle erheben die Stimmen  und weinen. Ajari wollte mit ihm sterben.  Dann wird das Kind ins Tal geschleudert.  Dramatisch, aber mit epischen Chören und  Zeichengesten.</p>	<p>b) Von Waley wurde nur der Dialog sachlich  übersetzt. Das Sentimentale wurde  weggelassen. Es bleiben nur Dialoge  zwischen Lehrer und Knaben, zwischen  Lehrer und drei Studenten, Frage des  Lehrers und Antwort des Knaben.  Bejahung und Bitte des Knaben, ihn doch  hier nicht liegen zu lassen. Wurf ins Tal.  Alles ist im Vergleich zu "No" unsymbolisch  und dramatisch.  Der große Chor (Schluß des "Jasagers")</p>
<p>Kyu (Ende)  1) Am andern Morgen. Der Meister wird  ermahnt zum Abbruch, da die Sonne schon  hoch stehe. Er sagt, wir alle sollten talwärts  gehen.  Sie haben sich aber entschlossen zu Fudo  und En(Begründer des Yamabushi) zu beten.</p>	<p>1'. Szene  Der große Chor (Anfang des "Neinsagers")  Das ganze "kyu" wurde von Waley  weggelassen. Aber ein anderes Stück, "Der  Neinsager" folgt bei Brecht. Es geht noch  einmal von der 1. Szene zur 2. Szene.</p>
<p>2) Der Engel himmlischer Musik kommt.  Wechselrede mit En (dem veränderten  Ajari.) Nach der Bejahung Ens ruft er  Matsuwaka ins Leben und bringt ihn zu  Ajari (En), indem er Matsuwaka lobt.  Engel und En (der veränderte Ajari) ziehen  über den Bergen hoch. Der Chor zum  Schluß.</p>	<p>2'. Szene  Es wird mit wenigen und scharfen Verände-  rungen, die ich schon beschrieben habe,  gespielt. Aber natürlich kommen weder En  noch Engel. Alles wird realistisch gespielt.  Doch der Knabe weigert sich, das Gesetz  anzunehmen, es gibt eine Diskussion  zwischen dem Lehrer und ihm. Und alle  Reisenden kehren zurück nach Hause, indem</p>

	sie sich entschließen, sich neues Gesetz zu geben. Der große Chor (Schluß des "Neinsagers".)
--	--

( 6 )

Nô wurde zum Beispiel auch von Yukio Mishima umgearbeitet. Er hat 1956 fünf, danach drei Nô-stücke in Gegenwarts-Nô umgedichtet. Mishima hat nicht immer Gott, Teufel und Geister hervorgehoben, und auch Sage und historische Tatsachen nicht hochgeschätzt. Alles Geschehene wurde bei ihm zum ewig und irrationell Menschlichen stilisiert. Schönheit, Liebe und Tod sind die drei Eckpfeiler seines neuen Nôs. Er hat die Struktur von Nô, insbesondere den Chor, ganz aufgegeben. Damit verschwand weitgehend die epische Funktion des Dramas. Mit Mishima behaupten viele Japaner, man finde in No weder allzu viel Vernunft noch Moral; Brecht hatte daher die Spannung zwischen dem Guten und Bösen, zwischen der Vernunft und dem Gefühl zu stark betont. Mishima hat in seinen bekannten Bearbeitungen das Geistige und Dämonische und das Emotionelle einseitig betont. Es ist leicht verständlich, daß dieses Verhalten zum Irrationalismus führe, daß er immer militaristischer wurde und schließlich, den Imperialismus lobend, Selbstmord beging.

Dagegen hat Brecht das Irrationelle des Nos entschieden beseitigt, indem er es klar aufzeigte und fragte, wie die Zuschauer es schätzen werden. Die Welt des Jenseits, den Traum, die "Blumen", das Elegante und den Psychologismus hat Brecht nicht betont. Und Brecht hat dagegen die Struktur Nôs sehr ernst genommen und intensiv genutzt. Er hat insbesondere den Chor lebendig erhalten und dadurch das Epische sorgfältig aufbewahrt. Wenn man Brecht und Mishima vergleicht, bemerkt man sogleich, wie groß der Unterschied ist. Japaner haben normalerweise ein entwickeltes sehr ästhetisches Bewußtsein. Deswegen erscheint uns Brechts Bearbeitung des Nô als sehr tiefsinnig.

Prof. Sukehiro Hirakawa behauptet, daß Nô-Stück "Ikenie (Opfer)" von Seami, das zusammen mit "Taniko" von Waley ins Englische übersetzt wurde, dem "Taniko" sehr ähnlich sei. Er schreibt dann, daß der bekannte Priester Ikkü von Knaben Matsuwaka sehr begeistert gewesen sei und ihn angedichtet habe. "Doch die Zeit der Religion ist heute vorbei. Gegen die Absicht des Verfassers bleibt heute nur die Grausamkeit der Sitte 'Taniko'—das kommt von dem Wandel der Zeit."<sup>8)</sup>

Hirakawa wollte das Stück "Ja-Sager" als Vorwegnahme der Moskauer Prozesse Stalins lesen. Das große Gesetz sei das Gesetz der Parteimitglieder. Indem Hirakawa so gedacht hat, greift er Brecht an, wie dieser im Prozeß der Bearbeitung der Vernunft Überhand gab. "Wir, die Faschismus und Stalinismus kennen, können an den Sieg der Vernunft nicht so leicht glauben... Es

ist zu optimistisch, die Menschen als vernünftig zu sehen... Was Brecht wirklich ergriff, war das Thema des Jasagers.”

Sobann macht er noch einen Sprung bis hin zur Erklärung der “Maßnahme”, deren Stoff auch japanisch sei, weswegen hat er sie anlässlich der Untersuchung Brechts wegen unamerikanischer Tätigkeit in Newyork mit “Jasager” verwechselt.

Er hat so das Stück ins Gegenteil verkehrt. Dagegen hat Marumoto ähnlich wie Szondi den modernen rationellen Geist der Jugend anerkannt, jedoch bezweifelt, daß dieses “Neinsager” künstlerisch wertvoll sei. Obgleich die Unmenschlichkeit der Gruppe jederman auch ohne “Neinsager” einleuchtet, wurde die Antwort bei ihm erst durch den “Neinsager” gegeben. Für Marumoto ist also der “Neinsager” selbstverständlich, während er bei Hirakawa unnötig war.<sup>9)</sup>

(7)

George Tabori denkt ähnlich wie Hirakawa<sup>10)</sup>. Die Bergbesteigung war ein Ausdruck Fortschrittsglaubens. Wer davon glaubt, war und ist Menschenmörder. Das Kind wird Opfer werden. Tabori will das mit dem Rhythmus der Bergbesteigung zeigen. Das Ganze wird zur Gruppentherapie, die eine systematische Manipulation darstellt. Er verwirft das armselige Skelett des Nos und möchte ein Schauspiel aufführen, das für Zuschauer interessant ist. Was dabei herauskam, war kein Lehrstück, sondern Taboris Adaption von Brechts Jasager-Neinsager aus dem Jahre 1981.

So wurde sowohl formell als auch inhaltlich Brechts Lehrstück ins Gegenteil verkehrt. Zuerst wird die Besteigung des wirklichen Theaters außerhalb des Zuschauerraums phantastisch und symbolisch gespielt; der 2. Teil sodann im Zimmer mit blutiger Puppe und den blinden Schauspielern, die nackt sind und Kleider suchen und in der Art Grotowskis sprechen. Im 3. Teil spielt das nackte Mädchen das Kind, die Mutter singt Eislers Mutterlied. Dreimal gab es gespielte Todes-Unfälle des Kindes. Die Sprache wird mechanisch artikuliert, der Text ist aufgelöst.

Im “Jasager” sind die Spieler blind, im “Neinsager” ist die Nacht hell. Weils Musik gibt eine reiche Perspektive. Das Kind ist unschuldig, unberührt von der politischen Pornographie, ist Lamm, Tabula rasa, Sternauge, offen und wehrlos. Der Chor wird nur von dem Lehrer gespielt.

Die Mutter steht im Mittelpunkt des Stücks, ist Trägerin der Gegenwart, während dem Mädchen die Zukunft gehört.

(8)

1981 in Hongkong, beim Symposium “Brecht in Ost-Asien” wurde auch Brechts Stück aufgeführt. In der Runde spielten Jasager-Gruppe und Neinsager-Gruppe simultan. “Jasager” I und II

wurden durch Bearbeitung vereinfacht und mit dem "Neinsager" kontrastiert, um sie beide auf einmal aufführen zu können. Beide sind im 1. Teil fast gleich, nur im 2. Teil, nach der Erkrankungszone, teilen sich die zwei Stücke. Man mußte Kleinigkeiten wegnehmen, weil es sonst zu schwierig geworden wäre. Es wurde Z. B. überhaupt nicht gesungen. Alle tragen Jeans, spielen gymnastisch und streng. Brecht schreibt: "Die zwei kleinen Stücke sollten womöglich nicht eins ohne das andere aufgeführt werden. "In diesem Sinne war die Aufführung Brecht gemäß".<sup>11)</sup>

Im selben Monat, also im März 1981, wurde das Stück in Tokyo durch das "Rote Kabarett" aufgeführt. Regisseure waren Sato Makoto, der für den "Jasager" Kato Tadashi (Opern-Sänger), der für den "Neinsager" Kanze Hisao (Nô-Spieler), und zwar deshalb, weil das erste nach dem Modell der Oper, das zweite nach dem Nô gespielt wurde. Zwischen zwei Teilen waren Kyôgen oder Clownszenarie eingeschaltet. Bei der Oper war das Emotionale und Irrationelle, wodurch die Musik uns ergreift, sehr stark, dagegen dominierte im Nô-Teil das Epische; alle Elemente des Stücks, also Musik, Bühnenbilder, Pantomime, Maske, Tanz stehen selbständig da und entsprechen der Fabel oder verhalten sich kritisch zu ihr. Die kritische Selbständigkeit des Chors und Schauspielers, des Ansagers und der Gäste, der Musik und der Sprache war schon merkwürdig. Aber es wurde ja auch die erste Fassung von "Jasager" statt der überarbeiteten (nicht komponierten) 2. Fassung benutzt und das war die Grenze dieser Aufführung, die untreu zum Text in diesem Sinne sein mußte.<sup>12)</sup>

Danach wurde das Stück im September zusammen mit "Ozeanflug" in Tokyo, im November mit "Die Ausnahme und die Regel" in Osaka von Korea Senda aufgeführt. Diesmal wurde zuerst der "Neinsager", dann der "Jasager" (II) aufgeführt. Ein Gerüst von Eisenstäben wurde als Berg benutzt. Die Musik war von Weill, doch weitzurückhaltender als beim Roten Kabarett". Bei "Neinsager" gab es je zwei Schülerinnen; die Lehrerin führte alle und auch der Knabe wurde von einem Mädchen gespielt. Wie Sportler verhielten sich die "Neisager". Zuerst schimpfen sie auf den Knaben, dann loben sie ihn komischerweise und kehren nach Hause zurück. So wurde der "Neinsager" modern verkleinert und der heutigen Jugend zugänglich. Doch "Der Jasager" war ernst, einfach und streng. Die Schüler werden alle von Männern gespielt. Der Lehrer wirkt ebenfalls männlich. Der Opfertod wäre auch dann nötig, wenn es 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 unsinnige Tat ginge. So schien es und so erklärte es auch Regisseur Kakuya Saheki, der "Die Ausnahme und die Regel" aufführte.<sup>13)</sup>

Wir haben im Rahmen von "Theater 81-Aufführung, Kolloquium, Video, Diskussion, Theaterplakate" die Aufführung und Diskussion des Stück "Der Jasager und der Neinsager" gehabt. Wir haben mehrere Aufführungen des Stücks studiert und festgestellt folgendes: Wir öffnen Theaterwerkstatt. Veranstalter sind die Neue Theatervereinigung Osaka, der Selbständige Theaterverband Osaka, der Zennihon RealismusTheaterverband Bezirk Kinki, das Goethe-Institut Osaka.

In diesem Theaterwerkstatt wird das Stück zweimal aufgeführt. Regisseur Akira Takao und zehn Schauspieler aus verschiedenen Arbeiter-Theatern in Osaka führen es auf. Sechs Arbeitertheater wirken zusammen.<sup>14)</sup> Nach der Aufführung wird sogleich das Kolloquium "Brecht heute" eröffnet. Dann wird der Video "Brecht im Exil" gespielt.

Ernste Diskussion der Schauspieler vor der Aufführung führten zu folgenden Ergebnissen. 1) Brecht hat das Religiöse, Mittelalterliche und Kultische aus "Taniko" entfernt und eine weltliche Parabel daraus gemacht. 2) Seine Parabel war in der damaligen Situation gut verständlich. Damals war es nötig gegen den Faschismus zu kämpfen, gleichviel ob Jasager oder Neinsager sollten alle gegen den Faschismus kämpfen. 3) Der Sinn der Parabel ist aber der heutigen Jugend Japans nicht mehr verständlich. Die schiefen Meinungen Taboris oder Hirakawas sind leichter zu verstehen. 4) Eine solche entstellende Interpretation können wir nicht bejahen. Wir müssen uns um eine andere Art, von Brecht zu lernen, bemühen. Wir müssen Brecht in unserem Alltag suchen.

Bei Brecht liegt folgendes vor: Zu den zwei grundverschiedenen Situationen kann man jeweils ja und nein sagen. Alle Aufführungen (außer der von Hongkong) wollten wie Z. B. Tabori und Senda den "Neinsager" oder den "Jasager" als Besseres zeigen. Das ist eine andere Sicht als die von Brecht. Beide Stücke sind bei Brecht gleich wichtig, beide bilden eine untrennbare Einheit und ergänzen gegenseitig.

(10)

Was war eigentlich Brechts Thema in diesem Stück? Was Jan Knopf dazu schreibt, ist uns sehr wichtig:<sup>15)</sup> "Lehrstück" heißt Spielen für sich selber, d.h. ohne Publikum; es ist kein Schaustück, es sind keine durch Schauspieler repräsentierten Figuren... "Brecht will gegen das bürgerliche Theater das Gewissen an die aktuelle Tat binden. Richtig ist nur, was der Realität und ihren Gesetzen folgt, aus der Realität gezogen ist und das, was in der Realität auch realisiert ist". Knopf schreibt; "Die Rezipientenhaltung des Zuschauers soll überwunden werden zugunsten des Selbst-Spielens und zwar des reflektierenden, bewußtmachenden Mitmachens, des tatsächlichen Einübens von Verhalten und Haltungen, die zugleich betrachtet werden."

Die Lehrstücke reagieren nach ihm auf die konstatierte Tatsache, daß das nicht ausbeutende und

ausgebeutete Individuum jegliche Bedeutung verloren hat. "Gelernt werden muß daher, wie man sich zu den anderen verhält, und nicht mehr wie in der bürgerlichen Gesellschaft, wie man sich am besten (auf Kosten der anderen) selbst ausbildet. Er lernt vielmehr mit den anderen umzugehen und kommt so zur Bestimmung seiner Selbst. Das Individuum wird also nicht ausgerottet, sondern sozial und kollektiv neu bestimmt. Das Lehrstück übt diese Bestimmung ein."

Die Betonung des Produzierens ist hier wichtig und nicht die Didaktik. Es geht darum, Verhaltensweisen lernend zu erproben, die Tat theoretisch zu überprüfen und hemmende Ideologie zu zertrümmeln. Wenn das Lehrstück "Jasager und Neinsager" in diese Richtung weist, so ist der Sinn der Aufführung klar, dann dürfte auch klar werden, warum erst unsere Konzeption die genaue und treue Aufführung beider garantiert. Wenn Brecht gedacht hat, daß die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg, vor dem Faschismus zur Zeit der "Großen Pädagogik" führen könnte, so können wir u.E. heutzutage mit viel größerer Berechtigung annehmen, daß gerade unsere Zeit vor dieser Chance des endgültigen Sieges der freien Völker stehe. Das Stück handelt also von solcher Zukunft.

(11)

Dieses Stück ist parabelhaft. Es will durch die nicht genannten realen Probleme der Wirklichkeit und der parallel verlaufenden fiktiven Geschichte den dritten Punkt des Vergleichs herausarbeiten. Wir wollten aber als Einleitung etwas Heutiges, Japanisches, das konkret und nicht mehr nur parabelhaft ist, hinzufügen. Kurz vor unserer Diskussion gab es ein sehr trauriges Unglück in Hokkaido; Kohlengrube Yubari wurde 16. Oktober durch Gas erfüllt, man konnte 93 Arbeiter nicht mehr retten, die in drei-bis vier tausend Meter tief eingeschlossen waren. Wir haben darüber Ja- und Neinsager gespielt, um den Sinn des Brechtstücks leichter verständlich zu machen.

Ob der Zuschauer den Sinn des wirklichen Geschehens und den der Parabel Brechts vertiefen und begreifen kann, ist das Problem unserer Aufführung.

Jasager von Yubari, das sind diejenigen, die ja sagen müssen, obgleich sie die Firma scharf kritisiert und sie verdammt hatten, weil sich die Firma stets gegen sie entschieden hat, sie ausbeutet und sie unter schlechten Bedingungen unmenschlich arbeiten läßt. Trotzdem sagen sie "Ja" und fahren in die Grube ein, um nimmer zurückzukommen.

In einem späteren Zeitpunkt, als die Firma und fast alle glauben mussten, die 93 Kumpels leben nicht mehr und Wasser soll in die Tiefe gegossen werden um das Feuer in der Grube zu löschen, sind die Frauen dagegen, und wünschen, einen zweiten Rettungstrupp in die Grube zu schicken. Das wird jedoch von den Neinsagerinnen abgelehnt, d.h. von den Frauen jener Männer, die in die Grube geschickt werden sollen.

Wir reflektieren in diesen Prologen, die vor dem Jasager und Neinsager gestellt werden, Verschiedenes, insbesondere den Hintergrund und die Situation des Unglücks. Was war und ist die Firma? Was für ein tiefes Leid hat die Firma durch ihr unverantwortliches Verhalten verursacht? Wie sollen wir arbeiten, uns im Alltag organisieren, und kämpfen, um glücklich zu werden?<sup>16)</sup>

(12)

Nach dem Spiel dieser Geschichte können wir unser Vorwissen und unsere Idee besser in die Gestalten der Parabeln von Brecht umsetzen. Das Lernen wird so leichter; auch fühlen wir besser, was Brecht sagen wollte. Die Verfremdung führt zu Verallgemeinerungen. Die Widerspiegelung wird sowohl realistisch als auch parabelhaft.

Die Parabel ist eine offene Form, die vierte Wand wird weggenommen. Wir haben danach mit vielen epischen Mitteln gestrebt: Bühnenform, Literarisierung, Musik, Chor und Fabel werden episch gestärkt, obgleich sie reine große Formen sind.

Nach Brecht ist die Parabelform ein Experiment, es sei eine Analogie zum naturwissenschaftlichen Experiment. Aus dem gemeinsamen Leben des Menschen werden bestimmte Prozesse und Verlauf abstrahiert, vereinfacht, einander angenähert, das veranschaulicht einen sonst nicht zu beobachtenden Verlauf. So ist es auch gut, daß wir über die Kohlengrube Yubari zu Brecht gehen.

Das Stück ist nicht primitiv wie Tabori dachte. Es ist dialektisch und kompliziert. Wir können durch die Parabel wieder zur konkreten Form vorstoßen und z. B. "Nackt unter Wölfen" lesen. Soll das Leben eines einzigen Kindes trotz Gefährdung des Ganzen gerettet werden? Wir können auch die stumme Katrin in "Mutter Courage" als Beispiel nehmen. Soll sie sterben um das Dorf zu retten? Oder man liest in der Zeitung wie die Mutter das Kind vor dem Tod rettet und selber dabei umkommt. Ein Polizist rettet einen Ertrinkenden und stirbt selber. Oder die heilige Johanna? Terakoya und Ikenie werden wieder lebendig in den Gestalten des heutigen Lebens.

(13)

Wir hatten jeweils 100 Zuschauer, die ein kleines Studio des Theaters Osaka füllten und jedes Mal wurde sehr viel diskutiert. Die Bühne, die viereckig war wie eine No-Bühne und deren drei Seiten von den Zuschauern umgeben war, wurde von Frau Barbara Kesler gebaut: tiefe Berge mit Zelten, die abstrakt punktiert sind. Die Studenten haben sich mit einem rot gestrichenen Seil miteinander verbunden, um die Anstrengungen der Bergbesteigung zu zeigen.

Klassiker heute-Wegweiser oder Sackgasse? Das war das Diskussionsthema. Wir hatten im

größeren Rahmen auch Chikamatsu und Goethe als Diskussionsthema. Brecht war ebenfalls in diesem großen Rahmen gestellt worden. Wir hatten verschiedene Aufführungen von Goethes "Iphigenie" diskutiert. Klassik lebt weiter lebendig, wenn sie moderne Kleider trägt. Klassik in modernen Kleidern war ebenfalls ein Thema. Brechts Stoff, d. h. No, ist ein Beispiel dafür. Brecht hat es realistisch und stark umbearbeitet. Brecht selber ist bereits ein Klassiker, Brecht in Japan ist heiß diskutiertes Thema. Brecht ist aber nicht nur in Japan, sondern bereits auch in Asien eine Art Klassiker. Episches Theater und V-Effekt, Parabel und Lehrstücke, Tradition und modernes Theater spielen daher theoretisch eine große Rolle.

Viele Zuschauer bewunderten die Verwandtschaft Nōs mit diesem Lehrtheater, woraus sich ein Gedankenaustausch über das Neue Theater und die Tradition entwickelt. Aber was in Nō 2 Stunden gebraucht hätte, wird bei Brecht in 20 Minuten gespielt. Dieser Unterschied war merkwürdig. Die Dichte Brechts hat uns ergriffen, seine Zeichencharaktere, unpsychologisch und behavioristisch wollten wir uns noch weiter aneignen und in der Zukunft zu Nutze machen. Es fiel uns schwer, "Der Jasager und Der Neinsager" klar voneinander getrennt zu spielen; vielen Zuschauern fiel es schwer, den Unterschied der beiden im einzelnen anzuerkennen. Noch feiner, noch realistischer sollte man das Stück vertiefen. Man sagte, es gebe in Japan mehr "Jasager" als "Neinsager," deswegen sei der "Jasager" gefährlicher als "Neinsager." Unter diesem Aspekt sei der "Neinsager" wichtiger. Mehrere sprachen gegen die Rolle des Lehrers, er sei zu unklar, unverantwortlich und schwankend. (Aber andere waren dagegen. Sie sagten, er sei menschlich gut.) Wie wäre es—sagte ein Regisseur—wenn wir mit Masken spielten? Unsere neuen Spielarten der Bergbesteigung mit Seil, unsere Musik, unsere Sprache mit Gästen wurden geschätzt, obgleich es auch scharfe Kritik an unserer Unreife gab.

Ob der Yubari-Prolog gut war, ist ebenfalls problematisch. Doch im allgemeinen wurde er akzeptiert und geschätzt. Mehrere allerdings protestierten, daß das Stück wegen des Prologs viel schwieriger geworden sei. Kinji Ooka, dessen Theater oft Brecht aufführte, und auch Kohei Goda, dessen Theater Doro vier Stücke Brechts hintereinander gebracht, sowie Tōru Komatsu, der "die Kommune" aufgeführt hatte, lobten unseren mutigen Versuch sehr. Ob es meiner Übersetzung gelang, ist noch unsicher. Aber ich hoffe, daß ich die Sprache des Dramas immer besser meistern werde.

In der Großstadt Japans wird eine solche kleine Form immer mehr gebraucht. Auch der Kapitalismus baut kleine Theater in den Zentren, wo sich die Lawine auf die Menschen ergießen. Die Jugend wird in diesen Theatern von den Waren und durch das Kapital gefangen genommen. Die kleinen Arbeiter-Theater, politische Theater, selbständige Theater haben immer mehr Schwierigkeiten, weiter zu leben. In solcher Zeit muß man sich der Idee des Lehrtheaters Brechts

wieder erinnern und versuchen, in seinem Sinne weiterhin Kunst und Theater zu schaffen.

(14)

Als Exkurs zu meiner Abhandlung, die als Ergänzung meiner früheren Arbeit "Brecht in Japan und Japan in Brecht" geschrieben wurde, möchte ich abschließend mitteilen, was ein Regisseur in Osaka und Kyoto, nämlich Toru Komatsu, der unsere Aufführung sehr schätzte, geschrieben hat.<sup>17)</sup> Bei der Gelegenheit unseres Besuchs von Theatern der DDR im Jahre 1982 hat er mit mir diskutiert und dabei folgende Auffassungen vertreten. Sie könnten meine Abhandlung gut ergänzen, weil sie einige wichtige Fragen der Aufführungen Brechts in Japan behandeln.

Die große Leistung der Senda Koreas, Japaner mit Brecht bekannt gemacht zu haben, stellt eine Pionierarbeit dar und kann nicht noch genug eingeschätzt werden. Weil seine Leistungen zu umfangreich und produktiv sind, kann man sagen, daß unser Brechts Bild durch Senda bestimmt.

Aber da die Literatur von und über Brecht anfangs nur begrenzt war, konnte Brecht auch einseitig verstanden werden.

Noch heute sind Sendas Einfluß und Wirkung groß. Das Theater "Haiyuza", das er vertritt, die "Brecht-Studien Versammlung" oder die "Brecht Gesellschaft", die er leitet, sind wirklich wichtige Faktoren. Und heutige Stückeschreiber, die sich unter seinem Einfluß entwickelten und von ihm das Dichten und Inszenieren lernten, werden hochgeschätzt.

Andererseits jedoch sehen wir in den letzten jüngeren Jahren eine neue Bewegung sich entwickeln, die sich von Sendas Brecht-Bild abwendet und Brecht für sie wieder neu entdecken will.

Uns scheint, Fehler der frühen Brecht-Rezeption besteht darin, daß japanische Brecht-Inszenierungen die soziale Struktur zu schematisch dargestellt hatten. Anstatt die dialektische Doppelsinnigkeit des Brechts-Theaters oder die spannungsgeladenen Figuren gut zu verstehen, hatten wir die Tendenz, die "anatomischen" Bilder statisch zu malen und erzeugen. Und diese Tendenz ist bis heute noch nicht überwunden.

Selbst das Lehrstück scheint so verstanden worden zu sein, daß die Zuschauer von oben oder von außen erzogen werden. Die Selbsterneuerung der Schaffenden wurde ignoriert. Wegen dieser Tendenz hat man auch die Notwendigkeit, am Leben der Arbeitenden teilzunehmen, vergessen, was von Brecht in "Das kleine Organon" gefordert wird und es nur als Aufführungsprobleme der Bühne verstanden. Brechts Theater, wenn es sich der eigenen Erneuerung verweigert—und das ist nicht nur bei Brecht so, sondern in allem—wird auch keine Zuschauer provozieren und aktivieren. Das hat unter den Zuschauern den Eindruck verbreitet, Brechts Theater sei nicht interessant, es sei doktrinär.

Leider wird seit altersher von den Japanern gesagt, sie seien zwar leicht zu erhitzern, doch werden schnell kalt. Analog kann man sagen, zwar hat Brecht eine Zeitlang das Interesse vieler Theaterschaffender erregt, doch dieses Interesse ist schnell erloschen. Viele sagen, Brecht sei schon alt, mit seiner Methode könne man die Wirklichkeit nicht mehr erfassen.

(15)

Von den neueren Aufführungen Brechts vor großem Publikum kann man "Der kaukasische Kreidakreis" von Haiyusa (1980), den ich schon erwähnte<sup>14)</sup> und "Die Dreigroschenoper" von Seinenza (1981) nennen. Ich wende mich jetzt diesen zu als Beispiele für "Brecht in Japan heute".

Korea Senda hat Brecht so treu und fein, nicht schematisch, sondern episch tiefsinmig aufgeführt, daß wir die Größe Brechts im klassischen und typischen Sinn fühlen konnten. Bei Seinenza aber war es ganz anders. Obgleich der Komponist Hikaru Hayashi im Programm-Heft behauptet, da Marx nicht veraltet sei, sei auch Brecht nicht alt, schreibt der Textverfasser und Regisseur der neuen japanischen "Dreigroschenoper" Shuji Ishizawa: "Da die konservative Freie Demokratische Partei bei den letzten Wahlen sehr viel gewonnen hatte, gibt es jetzt keinen Gegensatz der Klassen mehr im Sinne Arbeitern und Kapitalisten. Es hat sich eine konservative Mittelschicht aus der Masse her ausgebildet. Wir haben jetzt ganz andere Haltung nötig, um uns dem Drama der Zeit anzunähern. Also wurde bei Seinenza "Die Dreigroschenoper" unbekümmert umgeschrieben. Selbst die bekanntesten Lieder von K. Weill wurden umgeschrieben oder umkomponiert, was ihnen jedoch nicht bekommen ist. Durch die Mikrophone war es im Theater unerträglich laut. Auch die Schlußszene wurde sehr stark bearbeitet, war aber dadurch schwieriger zu verstehen, die Fabel wurde ebenfalls geändert. Der Solomon-Song wurde am Ende gesungen, als die Masse beansprucht, Mackie Messer zu helfen. Das war auch nicht immer gelungen.

1982 hat Haiyusa wieder werkgetreu "Die heilige Johanna der Schlachthöfe" aufführen wollen. Und diese Treue hat doch wieder wie vor 10 oder 20 Jahren heftige Diskussion hervorgerufen, doch eine unvorhergesehene. Die Buraku-Kaihodomei (Kaido) hat versucht diese Aufführung mit der erpressten Diskussion zu verhindern. Der Versuch war der Zweite, weil dieses Stück den Zuschauer zur Verstärkung der Diskriminierung der Buraku helfe. So stritten sie heftig mit Haiyusa und viele Diskussionen folgten. Es wurden Flugblätter oft verteilt. Der heftige Angriff hat Haiyusa bewogen, etwas nachzugeben. Er hat zusammen mit Übersetzer den Text teilweise ändern müssen, und zwar jene Szenen, denen es um die miserablen Arbeiter der Schlachthöfe geht. Mehrere Germanisten und Journalisten waren beflissen, über vermeintlich

diskriminierenden Charakter von Brechts Stücken anzudichten. Das ist natürlich absurd, weil Brecht gerade für die Befreiung der Arbeiter das Stück schrieb.

Es ist hocheinzuschätzen, daß es Haiyuza doch noch gelang, schließlich das Stück mit nur teilweisem Nachgeben aufzuführen. Dieser Streit hat außerdem klar gemacht, wer Brecht ist. Der Angriff stammt aus dem Mangel an Verständnis des Stücks. Bei der Interpretation eines Stücks darf es nicht nur um einige Wörter, Sätze oder Szenen gehen. Sonst sieht man vor lauter Bäumen nicht den Wald. Wie scharf und stark sind doch in Brechts Stücken der V-Effekt und die Episierung! Und zweitens: Der Aufführung kannes nicht von außen begegnet werden. Das Stück sollte ganz ruhig gesehen werden, um frei zu diskutieren. Kaidos Angriff, der die Aufführung verhindern wollte, ist falsch.<sup>18)</sup>

(16)

Danach wurde Brecht um so mehr aufgeführt: In Kobe hat man den "Messingkauf" gespielt (Doro), auch die "Flüchtlingsgespräche (Schwarz-Zelt)". Dann kam in Kyoto "Trommeln in der Nacht" von Kyogei heraus (Regisseur Naomichi Okai, September 1982.) Leider war diese Aufführung sprachlich und inhaltlich von den Zuschauern nicht leicht zu verstehen. Die Richtung der Aufführung war unklar, die übersetzte und schnellgesprochene Sprache war sehr unverständlich.

Man sollte das Stück mutig uminterpretieren wie "Dreigroschen-Oper". Aber es geschah nicht so. Dann folgte die Aufführung von "Mann ist Mann" (Tokyo Engeki Ensemble, Regisseur Tsunetoshi Hirowatari.) Es sollte der Typus oder eine Parabel der Gegenwarts-Gesellschaft sein. Gleichzeitig wurde "Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui" von Korea Senda, "Brecht No Kai", gespielt. Ich selber versuche, Brechts "Antigone" im Oktober mit dem Theater Doro aufzuführen. (Regisseur Kohei Goda.)<sup>19)</sup>

Ogleich es unerlässlich ist, gegen Brechts eipisches Theater mit V-Effekt die Wichtigkeit der Einfühlungskunst zu betonen, ist es andererseits nicht zu übersehen, daß Brecht gerade heute immer wichtiger und aktueller geworden ist. Zieht man das Fazit der vergangener Jahre, so fällt auf, daß der Versuch, Brechts Methode mit Leben und mit der Seinsart des japanischen Theaters zu verbinden, immer stärker wurde. Zwar läßt sich der Versuch nicht als einen großen Strom bezeichnen, doch als stetige und frische Richtung ist er nicht zu übersehen.<sup>20)</sup>

Eines dieser Beispiele ist die Arbeit des "Tokyo Theater Ensembles". Sie haben ein altes Filmstudio eigenhändig renoviert und diesen Raum "Brechts Theater-Hütte" genannt. Sie führen nicht nur Brechts Stücke als widerspruchsvolles spannendes Theater auf, die Ergebnisse werden auf die Aufführung anderer Dichter positiv und aktuell angewandt. Ihre Erfolge, die die

Phantasie der Zuschauer stark anregen, wie z.B. "Leben des Galilei", "Die Tage der Commune", "Der gute Mensch von Sezuan" u.s.w. sind sehr hoch geschätzt worden. Jetzt bereiten sie die Aufführung von "Mann ist Mann" vor. Eine andere Gruppe, "Schwarz-Zelt" genannt, hat neulich "Die Maßnahme" bearbeitet und als "Maßnahme und über die Maßnahme" aufgeführt. Dann hat sie "Der Jasager und Der Neinsager" und "Flüchtlingsgespräch" gespielt. Ihr Verhalten hat mehr Klarheit hinsichtlich des Entwicklungsziels der Gruppe gebracht. In beiden Theatern ist der Übersetzer T. Asano sehr tätig.

Die Aufführungen der Arbeitertheater von heute sind ebenfalls nicht zu vergessen. Nach der Zusammenfassung von Komatsu sind folgende zu nennen: "Theater heute Fukuoka" hat "Antigone" und "Sezuan", Gesellschaft Montag Hiroshima hat "Sezuan" aufgeführt. "Doro" in Kobe hat "Die Kleinbürgerhochzeit", "Die Gewehre der Frau Carrar", "Die Ausnahme und die Regel", sowie "Die Maßnahme" als Serie hintereinander aufgeführt. Und jetzt wird versucht, die "Antigone" zu inszenieren. "Keihin Kyodo Theater" in Kawasaki hat "Die Mutter" aufgeführt. In Osaka haben mehrere Theater zusammengewirkt, um "Die Tage der Commune" und "Der Jasager und Der Neinsager" aufzuführen, worüber ich hier geschrieben habe.

Jede dieser Aufführung, so sagt Komatsu, hat nicht mehr mit den Augen Sendas, sondern das Stück mit eigenen Augen analysiert. Sie hat ihr eigenes Leben und ihre eigenen Eigenschaften.

Uns scheint, es sei noch immer sehr wichtig, in der gegenwärtigen Lage Japans, wo das Handels-Kapital des Theaters uns fressen will, solche Versuche ob groß oder klein, immer weiter zu betreiben. Das neu erschienene Buch "Brecht 80. Brecht in Afrika, Asien und Lateinamerika" bezeugt dies für weite Teile der Welt: "Das Interesse an Brecht war also ein politisches Interesse, und es war aufgekommen durch seine Politisierung von Kunst". (Werner Hecht).<sup>21)</sup> Und warum sollte dies nicht auch in Westeuropa und Amerika der Fall sein, wo jetzt überall gegen die nukleare Aufrüstung gekämpft wird, wo z.B. Million Menschen bzw. 400000 in Städten wie Newyork oder Bonn versammelt sind?

### **Anmerkungen und Literatur**

- 1) Dieser Aufsatz wurde als eine Ergänzung meiner früheren Arbeit "Brecht in Japan und Japan in Brecht" (Forschungsbericht zur Germanistik XX, Osaka 1978, Deutsch) geschrieben.
- 2) Hiroshi Yagi: Brecht und Stanislavsky. In: Brecht in Nordeuropa. Forschungsbericht der mittel- und nordeuropäischen Kultur. III. Osaka 1982
- 3) Takashi Marumoto: Probleme der Rezeption des japanischer Theaters in Deutschland. Vom Ende 19. Jhs. bis 1930 In: Japanische Sprache und Kultur. Nr.9. Osaka 1978  
Takashi Marumoto: Von "Die Ausländerin Okichi" zu "Die Judit von Shimoda". In: Forschungsbericht der

Universität Ibaraki, 1982

Antony Tatlow: *The Mask of Evil*. Peter Lang, Bern, 1977. Tatlow fängt sein Thema "German adaptations" so an:

Klabund adapted v. Gersdorff's *Terakoya, die Dorfschule*. Its theme of self-sacrifice makes it a natural foil for Brecht's plays. Klabund called his adaptation, characteristically, *Das Kirschblütenfest* Brecht uses a similar motif in *Der Jasager*: the willing self-sacrifice of a child who would have been killed anyway. v. Gersdorff must have been impressed by the alien cruelty and rigour of the Japanese play. Klabund trivializes the sacrifice. Brecht, if anything, intensifies it. Why did they find the idea of sacrifice so compelling? The political implications they deduced from the concept of sacrifice were quite different. In its Japanese context the sacrifice is completely logical, if feudal duty is the highest value then it overrides all other considerations. Removed from its proper Japanese context, sacrifice must be justified in terms of some other value. Klabund proposes love. How did Brecht justify the (self-) sacrifice of his child?

- 4) Elisabeth Hauptmann: *Wie kam es zum Jasager und zum Neinsager?* In: Reiner Steinweg: *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen*. Frankfurt am Main 1976  
Elisabeth Hauptmann: *Die Rollen des Schauspielers Seami*. In: *Julia ohne Romeo*. Berlin und Weimar 1977
- 5) Gottfried Wagner: *Weill und Brecht. Das musikalische Zeittheater*. München 1977
- 6) Bertolt Brecht: *Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen und Materialien*. edition suhrkamp 1976. Nachwort von Peter Szondi
- 7) Hiroshi Yagi "Der Jasager und Der Neinsager." *Das Lehrstück im Schnittpunkt der Dramentheorie Brechts. Forschungsbericht der Fremdsprachen Hochschule Osaka. Nr. 44. 1979 (Japanisch)*
- 8) Sukehiro Hirakawa: *Poesie von Yokyoku und Poesie in Europa*. 1975 Verlag Asahi-Zeitung
- 9) Takashi Marumoto: "Der Jasager und Der Neinsager-Bearbeitung der japanischen Dramen in Lehrstücken Brechts. In: Brecht. *Entwicklung des epischen Theaters*. Osaka. 1980 (Japanisch)
- 10) Andrzej Wirth: *Ein So-Sager im Ja-Sager-Land*. George Tabori inszeniert Brechts Lehrstück in Kassel Theater heute. Juli 1981.
- 11) "He Who Says Yes. He Who Says No". Aufgeführt von den Studenten der Universität Hongkong. Regie: Bernadette Tsui. Vortrag von John Willett vor der Aufführung: *Taniko He Who Says Yes, The Measures Taken*. März 1981
- 12) "Der Jasager und der Neinsager". Aufgeführt von "Rotes Kabarett" Regie: Makoto Sato; Tadashi Kato (Jasager), Hisao Kanze (Neinsager). Text mit Musik in: *Shingeki*, Februar 1982, übersetzt von Toshiaki Asano.
- 13) "Der Jasager und der Neinsager" und "Die Ausnahme und die Regel". Aufgeführt von Haiyuza. Regie: Korea Senda ("Der Jasager..."), Kakuya Saheki ("Die Ausnahme...") Osaka, Oktober 1981
- 14) "Der Jasager und der Neinsager". Aufgeführt von den mehreren Arbeitertheatern in Osaka. Regie: Akira Takao. Übersetzt von Hiroshi Yagi. Mit Einleitung und Diskussion. (Im großen Rahmen des "Theater 81—Aufführung, Kolloquium, Video, Diskussion, Theaterplakate" veranstaltet durch Goethe-Institut Osaka.)
- 15) Jan Knopf: *Brecht-Handbuch. Theater—eine Ästhetik der Widersprüche—Stuttgart 1980. Der Jasager Der Neinsager. S. 88ff. II. Teil: Die Theatertheorie S. 377-S. 470.*
- 16) Hiroshi Seto: *Prolog zum "Ja-Sager und Nein-Sager"* Osaka 1981
- 17) März 1981 haben 20 japanische Theaterschaffende Theater der DDR besucht. In dieser Gelegenheit haben wir oft über das Thema "Brecht in Japan" diskutiert.

- 18) Shunichi Nishizawa: Kunst und Gewalt. Der Sinn des Eingriffs gegen die Aufführung Brechts. In: Bunka-Hyoron. 8. 1982  
Yukio Sugai und Hiroyuki Kumai: Rezensionen. In: Tragödie und Komödie 8. 1982 [Kumai behauptet, es fehlt in dieser Aufführung Widersprüche und Spannungen zwischen Johanna (Komaki Kurihara) und Mauler (Eitaro Ozawa). Er behauptet gegen Sugai, daß der Widerspruch zwischen den Arbeitern und Mauler kein wichtigster Widerspruch wäre, also es nicht mehr wichtig wäre, Johanna als Revisionistin aufzuführen.]
- 19) Epische Theater mit V-Effekt in Ostasien. Forschungsbericht der Fremdsprachenhochschule Osaka. Nr. 46, Deutch.
- 20) Übersetzungen von Brecht sollten jetzt sehr viel versucht werden, sonst wird die Rezeption Brechts immer schwieriger. Die gut übersetzten Stücke in Japan werden nach 50 Jahren gearbeitet werden.
- 21) Brecht 80—Brecht in Afrika, Asien und Lateinamerika. Dokumentation. Berlin 1981

“Der Jasager und der Neinsager”. Aufgeführt von den mehreren Arbeitertheatern in Osaka 1981



1



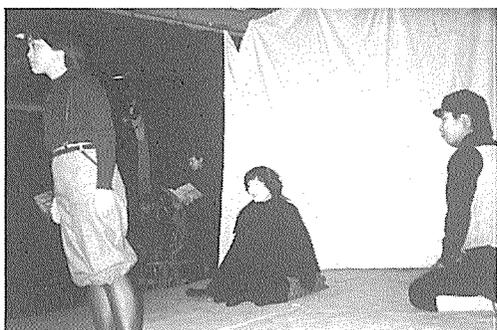
5



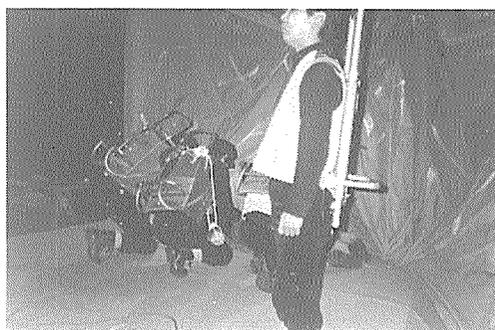
2



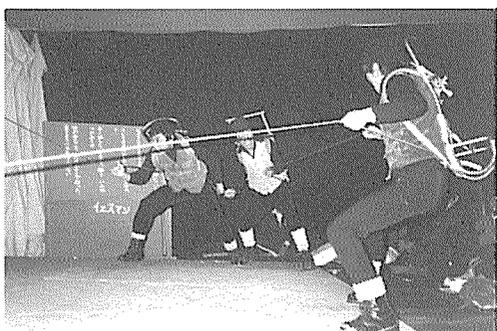
6



3



7



4

1 ~ 7 Der Jasager

1. Vorspiel

2. Chor

3. I. Szene

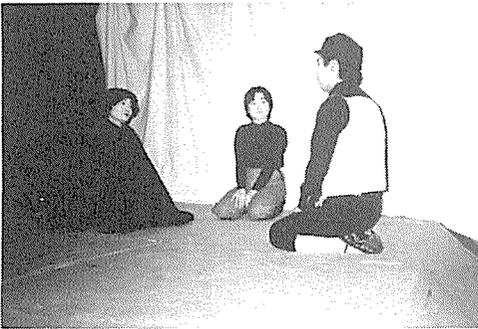
4~7 II. Szene



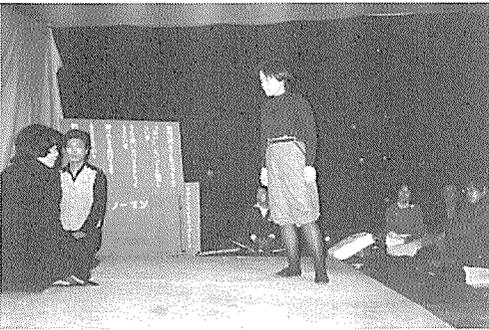
8



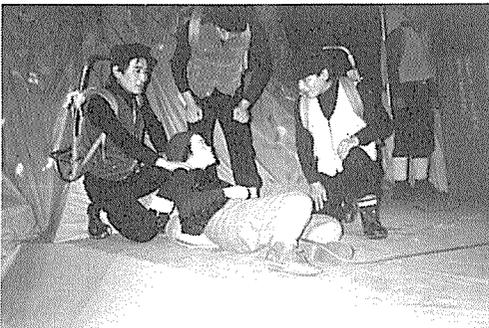
1 2



9



1 0



1 1

8~12 Der Neinsager

8. Vorspiel

9. I. Szene

10~12 II. Szene