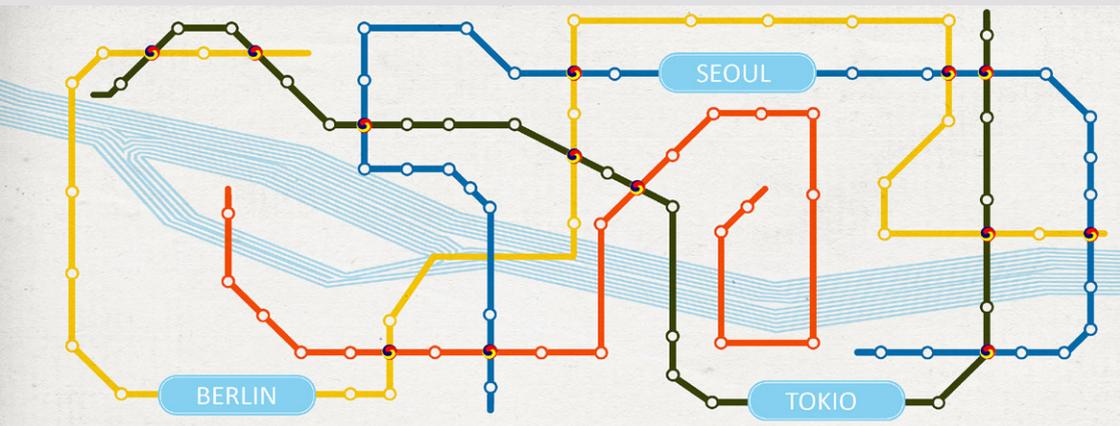


Deutschsprachige Literatur und Theater seit 1945 in den Metropolen Seoul, Tokio und Berlin

Studien zur urbanen Kulturentwicklung unter
komparatistischen und rezeptionsgeschichtlichen Perspektiven

Iris Hermann, Soichiro Itoda, Ralf Schnell, Hi-Young Song (Hg.)



13 Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien

hg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp,
Iris Hermann, Christoph Houswitschka, Friedhelm Marx

Band 13

Deutschsprachige Literatur und Theater seit 1945 in den Metropolen Seoul, Tokio und Berlin

Studien zur urbanen Kulturentwicklung unter komparatistischen und rezeptionsgeschichtlichen Perspektiven

Iris Hermann, Soichiro Itoda, Ralf Schnell und Hi-Young Song (Hg.)



Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: Digitalprint Group, Nürnberg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Anna Hitthaler
Umschlaggrafik: © Stephan Windisch

© University of Bamberg Press Bamberg 2015
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2192-7901
ISBN: 978-3-86309-342-6 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-343-3 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-265870

Inhalt

Vorwort der Herausgeber	7
Bertolt Brecht	
Florian Lehmann: Die Utopie des Sozialen. Raum und Räumlichkeit in Bertolt Brechts und Slátan Dudows <i>Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?</i>	17
Ralf Schnell: Brecht in Berlin (1948-1956)	37
Soichiro Itoda: Traditionalismus und Avantgardismus. Bertolt Brecht in der Theater-Debatte der japanischen Nachkriegsära ..	65
Hi-Young Song: Bertolt Brecht und das Theater in Seoul seit 1950	89
Heiner Müller	
Christian Ganseuer: „Man muss sich ungeheuer beeilen, eine Tür einzutreten, bevor sie geöffnet wird“ – Heiner Müllers Hamlet-Projekt (1989/90)	107
Morihiro Niino: Deutsches Theater in einer urbanisierten Konsumgesellschaft. Die Rezeption der Werke Heiner Müllers in Japan	119
Yusuke Idenawa: Der Versuch des Projektes <i>HMP</i>	135
Joung-Ja Chang: Heiner Müller auf der koreanischen Bühne	151
Peter Handke	
Iris Hermann: Identität, Transkulturalität und Heterotopie in Peter Handkes <i>Untertagblues</i>	171

Tomoko Somiya: Die Handke-Rezeption bei Shūji Terayama	187
Sukhie Kim: Wie ist das Publikum in Korea beschimpft worden? Die Handke- Rezeption in Korea am Beispiel der <i>Publikumsbeschimpfung</i>	197
Botho Strauß	
Ralf Schnell: Botho Strauß und das Theater in Berlin	215
Tomoko Fukuma: Botho Strauß in Tokio. Zur Rezeption seiner Theaterstücke auf der japanischen Bühne	235
Young-Sook Kim: Botho Strauß und seine Rezeption in Korea	251
Yoko Tawada	
Iris Hermann: Hybride Relektüren in Yoko Tawadas Theaterstück <i>Kafka Kaikoku</i> ...	279
Hiroaki Nakajima: Yoko Tawadas Einsatz von Parabelementen. Zum Verständnis des Anderen im Theaterstück <i>Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt</i>	295
Bi-nationale Projekte	
Yu-Sun Lee: Das Seouler Selbstporträt <i>Linie 1</i> . Eine Bestandsaufnahme des Seouler Alltags in den 1990er Jahren	319
Nicole Pöppel: <i>Der Berliner Gaettong</i> . Deutsche Wiedervereinigung im deutsch-koreanischen Puppentheater	333
Autorinnen und Autoren	349

Vorwort der Herausgeber

Die vorliegende Publikation bildet den Abschluss eines von 2011 bis 2013 durchgeführten Forschungsvorhabens. In seinem Mittelpunkt stand die Frage nach der spezifischen Funktion der Literatur, insbesondere des Theaters, für die Entwicklung einer urbanen Kultur nach 1945. Die beteiligten Forschungsprojekte konzentrierten sich dabei auf die Aufnahme des dramatischen Werks deutschsprachiger Autoren (Bertolt Brecht, Heiner Müller, Peter Handke, Botho Strauß) in Berlin, Tokio und Seoul. Einen ergänzenden Untersuchungsaspekt bildete die Rezeption der japanischen Autorin Yoko Tawada und des koreanischen Dramaturgen und Regisseurs Kim Min-Gi in Deutschland.

Die Konstellation der Metropolen Berlin-Tokio-Seoul unter kulturkomparatistischen und rezeptionsgeschichtlichen Gesichtspunkten bietet eine nicht nur reizvolle, sondern auch innovative Fragestellung, insbesondere im Hinblick auf Aspekte der urbanen Kulturentwicklung seit 1945. Das Ende des Zweiten Weltkriegs brachte für die Hauptstädte Deutschlands, Japans und Koreas gleichermaßen das Erfordernis einer radikalen Neuorientierung mit sich, die den gesamten kulturellen Bereich einbeziehen sollte. Dem Theater – und zwar der neu entstehenden Dramatik und ihren bedeutenden Autoren ebenso wie den bestehenden und den neu zu errichtenden Bühnen – kommt hierbei eine kulturpolitisch wie kulturgeschichtlich einzigartige Bedeutung zu. Gesellschaftliche Reputation genießt das Theater durch das öffentliche Ansehen, das ihm nach 1945 in Tokio wie in Seoul und Berlin zugewachsen ist: als Instrument der gesellschaftlichen Selbstverständigung, als Bestandteil urbaner Kulturentfaltung und als Element bürgerlicher Selbstrepräsentation im Medium der Öffentlichkeit. Hierzu zählt in allen drei Städten auch die Tradition eines rebellischen, an- und aufregenden Theaters, das den Skandal nicht gesucht, aber – künstlerisch wie politisch-gesellschaftlich, theoretisch wie ästhetisch – auch nicht gescheut hat. „Dass Theater eine eigene Wirklichkeit ist und nicht die Wirklichkeit des Publikums abbildet, verdoppelt oder kopiert“ (Heiner Müller), haben die bedeutenden Autoren und relevanten Bühnen in den Metropolen Berlin, Tokio und Seoul – bei allen Unterschieden im Einzelnen – übereinstimmend als Herausforderung verstanden: für die

Ausbildung einer eigenständigen Qualität theatralischer Bildersprache inmitten einer urbanen Wirklichkeit.

Berlin

Die Theaterlandschaft der Stadt wurde nach 1945 durch zwei Voraussetzungen geprägt: durch die Trümmerwirklichkeit, die der Zweite Weltkrieg hinterlassen hatte, und durch die bereits seit 1947 sich abzeichnende deutsche Teilung, die, mit der formellen Gründung der beiden deutschen Staaten 1949 vollzogen, bis 1989 Bestand hatte. Ungeachtet dieser schwierigen Rahmenbedingungen trug das Theater in Berlin, während der unmittelbaren Nachkriegszeit ebenso wie im konfliktreichen kulturellen Austausch zwischen Ost und West, auf bemerkenswerte Weise zur Entstehung einer urbanen Kultur bei. Allein in Berlin lagen bei Kriegsende 15 Schauspielhäuser in Trümmern – und doch waren bis zum Herbst 1945 beim Magistrat der Stadt schon rund 400 Gesuche um Spielerlaubnis eingegangen. Die Tradition des großen deutschen Theaters in der Weimarer Republik und zumal in der Hauptstadt Berlin war durch Exil und Tod bedeutender Regisseure und Schauspieler unwiderruflich dahin – und doch konnte bereits im Frühjahr 1946 festgestellt werden, dass man an nahezu zweihundert Stellen der Stadt wieder Theater (einschließlich Oper, Operette, Konzert) spielte. Wenn auch – mit den Ausnahmen Wolfgang Borchert, Günter Weisenborn und Carl Zuckmayer – von einem anspruchsvollen deutschen Gegenwartsdrama zu dieser Zeit noch keine Rede sein konnte, so war andererseits mit Heinz Hilpert und Karl Heinz Stroux, Erich Engel und Hans Schweikart, Wolfgang Langhoff, Gustaf Gründgens und Ida Ehre, Victor de Kowa, Boleslaw Barlog und Jürgen Fehling, Falk Harnack, Gunter Groll und Egon Vietta schon 1945 ein breiter Fundus an Theatererfahrungen und Regiebegabungen vorhanden. Zudem bestand, wie der Spielplan der unmittelbaren Nachkriegszeit zeigt, durchaus Interesse an Werken deutscher Exildramatiker, darunter Bertolt Brecht, Ernst Toller, Friedrich Wolf, Ferdinand Bruckner und Georg Kaiser. Berlin ist in den vier Jahrzehnten der deutschen Teilung und zumal nach der Wiedervereinigung zur herausragenden Theatermetropole Deutschlands geworden, sowohl im Hinblick auf die Zahl der Spielstätten als auch hinsichtlich der Ausstrahlung des

Theaters auf das kulturelle Leben und die kulturpolitischen Debatten der Stadt.

Tokio

Vor dem Zweiten Weltkrieg besaß die japanische Hauptstadt eine große Vielfalt an Theaterbetrieben, die, nachdem die Bewegung zur Gründung eines Nationaltheaters in den 1880er Jahren gescheitert war, vorwiegend als Geschäftstheater in Form von Aktiengesellschaften oder GmbHs organisiert wurden. Mangels kommunaler Subventionen war das Gros der damals bestehenden Theater darauf angewiesen, seine Existenz auf finanzielle Zuwendungen privater Unternehmen zu gründen. In der auf den Krieg folgenden Wiederaufbauphase wurden in Japan neue kulturpolitische Prioritäten gesetzt. Aufgrund eines 1966 erlassenen Nationaltheater-Gesetzes wurde noch im gleichen Jahr ein solches Gebäude errichtet, das über zwei unterschiedlich große Räume verfügte: Der große Saal war der Pflege des nationalen Kabuki-Erbes vorbehalten, während im kleinen Saal vorwiegend traditionelles Bunraku-Puppenspiel aufgeführt wurde. 1979 wurde das Staatliche Noh-Theater fertiggestellt, gefolgt vom Neuen Nationaltheater im Jahre 1997, das mit drei unterschiedlich großen Bühnen sämtliche Genres von der Oper über Ballett bis zum modernen Tanztheater abdecken konnte. Im Jahr 1997 nahm die Stadtverwaltung der Kommune Setagaya eine weitere Bühne mit dem Namen „Öffentliches Theater“ in Betrieb und setzte mit diesem Haus neue Akzente zur Bereicherung des Theaterlebens in der japanischen Hauptstadt. Aber auch private Theaterunternehmen wie Shochiku, Toho oder die Theatergruppe Shiki weiteten mit Unterstützung privatwirtschaftlicher Mittel ihre Spielpläne aus. Das Nebeneinander von kommunalen Theaterbetreibern auf der einen Seite und konzernmäßig geführten Geschäftstheatern auf der anderen ließ in Tokio eine lebendige Theaterkultur heranwachsen, die seit Ende des Zweiten Weltkriegs die japanische Theaterszene bestimmt. Heute verfügt die japanische Hauptstadt über eine reichhaltige Kunstszene, die sowohl traditionelle Theaterformen wie Kabuki, Noh und Bunraku umfasst als auch beispielsweise die populäre Mädchenrevue des bekannten Tokyo-Takarazuka-Theaters oder etwa Musicalaufführungen der beliebten Shiki-Theatertruppe. Darüber hinaus befassen sich zahlreiche

kleinere und größere Theatergruppierungen mit der Inszenierung moderner Stücke, die zum Teil aus fremdsprachigem Bühnenmaterial ins Japanische übertragen werden. Insgesamt sind in Tokio zur Zeit rund 50 Bühnen in der Theaterszene aktiv involviert. Hinzu kommt eine ähnliche große Zahl kleinerer Bühnen mit einem Zuschaueraufkommen von bis zu 100 Personen, so dass die japanische Hauptstadt als eine der führenden Theaterweltstädte gelten darf.

Seoul

Die seit sechs Jahrhunderten bestehende Hauptstadt Koreas hat sich nach 1945 zu einer Metropole entwickelt, die gegenwärtig mit den angrenzenden Satellitenstädten mehr als 20 Millionen Menschen zählt und damit eines der größten Ballungszentren der Welt bildet. Auch hier finden sich zahlreiche kulturelle Aufführungen mit traditionellen Wurzeln – koreanische Musik, Tanz- und Theateraufführungen wie etwa „Maskentanz“, „Tal-Chum“, „Pung-Mul“ und „Madang-Guk“ – und ebenso moderne experimentelle Theateraufführungen wie „Nanta“ und „B-Boy“, die alltäglich in den verschiedenen Kunstszene Seouls präsentiert werden. Zudem werden auf den koreanischen Bühnen westliche Theaterstücke geboten, jeweils sehr unterschiedlich inszeniert, die auf ein aufgeschlossenes Publikum treffen und auf diese Weise nachdrücklich zur urbanen Kulturentwicklung beitragen. In „Daehakno“, der „Universitätsstraße“ Seouls, siedelten sich seit den 1980er Jahren zahlreiche Theater an, die einen einzigartigen kulturellen Begegnungsraum geschaffen haben. Etwa 30 Theater, darunter sehr bekannte Bühnen wie „Parangsae“ („Blauer Vogel“) oder „Hakjeon“, machen die Daehakno heute zu dem herausragenden Theaterzentrum der koreanischen Hauptstadt. Von besonderer Bedeutung für die urbane Kulturentwicklung und die Entstehung eines neuen Theaters war das moderne westliche Drama, insbesondere aus Deutschland, das überaus aufmerksam rezipiert wurde. Allerdings sind hier die einzelnen Entwicklungsphasen deutlich voneinander zu unterscheiden. Der Zeitraum vom Beginn des Korea-Kriegs im Jahre 1950 bis Ende der 1960er Jahre zählt zu den schwierigsten und unruhigsten Entwicklungsphasen der modernen koreanischen Geschichte und bot für eine weltoffene und aufgeschlossene kulturelle Entwicklung des Landes denkbar ungünstige

Voraussetzungen. In den 1970er Jahren hingegen, mit einer rapiden Industrialisierung des Landes einerseits und einer autoritären Staatsform andererseits, stieß insbesondere das deutschsprachige absurde Theater auf große Resonanz: Da die Künstler ihre politische Meinung öffentlich nicht äußern durften, wählten sie Theaterstücke aus, die Kommentare zu gesellschaftlichen Fragen in allegorischer Gestalt enthielten oder sich in experimenteller Form sozialkritisch äußerten. So wurde etwa die Aufführung von Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* angesichts des herrschenden Militärregimes als die geradezu befreiende Inszenierung eines sprachkritischen Theatertextes verstanden. Aufgrund der demokratischen Veränderungen, die mit der Ausrichtung der Olympischen Spiele 1988 in Seoul einhergingen, waren auch Theaterstücke sozialistischer oder marxistischer Prägung auf den koreanischen Bühnen zugelassen. Die Demokratisierung und Liberalisierung des Landes führte zu einer Politik der kulturellen Öffnung, verbunden mit der Möglichkeit, nun auch Werke Bertolt Brechts in großer Zahl auf den offiziellen Bühnen Seouls zu zeigen, ebenso die Stücke Heiner Müllers, der heute zu den beliebtesten Dramatikern in Korea zählt. Nicht zuletzt ist in diesem Zusammenhang Botho Strauß zu nennen, dessen Werk in zahlreichen Übersetzungen vorliegt und Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen ist.

Die an diesem Projekt beteiligten Forscherinnen und Forscher verstehen die Ergebnisse ihrer Forschungsarbeit als eine Neuakzentuierung und Erweiterung der Interkulturalitätsforschung. Sie gehen davon aus, dass der erkenntnisleitende Begriff der Transkulturalität besser geeignet ist, das dynamische Überschreiten kultureller Grenzen in literarischen Texten präzise und im Detail zu beschreiben, als Homi Bhabas Konzept des „third space of enunciation“ eines „in-between“ der Kulturen. Es sind nicht mehr nur zwei abgegrenzte Räume von- und gegeneinander zu isolieren, die sich in und zu einem dritten Raum mischen. Vielmehr lässt sich im internationalen Wechselgespräch bedeutender Autoren und Werke und insbesondere im Hinblick auf die zeitgenössischen Verfahren der Hybridisierung das Entstehen einer neuartigen transkulturellen Poetik beobachten, mit weitreichenden Folgen vor allem auch für die Entwicklung einer urbanen Kultur. Damit

verbunden ist ein neues Konzept von Weltliteratur, das nicht länger auf die weltumspannende Bedeutung ‚großer‘ Texte fokussiert ist, sondern sich auf Texte konzentriert, deren nationalsprachliche Prägung von sekundärer Bedeutung zu sein scheint. Da solche Texte im Übergang zum 21. Jahrhundert herkömmliche sprachliche und kulturelle Apperzeptionsmuster verwerfen, treten ihre transkulturellen Gemeinsamkeiten in den Vordergrund. Literatur als Sprache des Nicht-Identischen und zumal die Sprache des Theaters als transkulturelle Form der Kommunikation sind die bevorzugten Medien einer Alterität, die eine Überwindung des Denkens in Oppositionen erlaubt.

Die für das vorgesehene Projekt ausgewählten deutschsprachigen Autoren – Bertolt Brecht, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß – haben, wie die beteiligten Projekte im Einzelnen zeigen, die Entstehung und Entwicklung einer spannungsreichen und anregenden urbanen Kultur und einer anspruchsvollen Theaterszene mitgeprägt, in Berlin wie, je unterschiedlich, in Tokio und in Seoul. Aus diesem Grunde folgt die Untergliederung des Bandes den Namen der genannten Autoren. Als reizvoll könnte sich jedoch auch eine von dieser Vorgabe abweichende ‚transkulturelle‘ Lektüre erweisen, die sich an den jeweiligen Aufführungs- und Rezeptionsorten orientiert. Mit der Einbeziehung der japanischen Autorin Yoko Tawada und des koreanischen Regisseurs Kim Min-Gi („Linie 1“) sowie der koreanischen Street Theatre Troupe und ihrer bi-nationalen Puppentheater-Arbeit „Berliner Gaettong“ in das Set der Untersuchung bietet sich darüber hinaus die Möglichkeit, die Frage nach der Wirkung ostasiatischer Literatur und Bühnenkunst in einer westlichen Metropole anhand herausragender Beispiele zu prüfen, also in Form einer Art interkultureller Gegenprobe.

Die genannten Projektthemen wurden von den beteiligten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern zunächst nach übergreifenden Aspekten arbeitsteilig untersucht, die Resultate danach auf gemeinsamen Tagungen vorgestellt und vergleichend diskutiert sowie abschließend auf einem trinationalen Symposium resümiert. Diese arbeitsteilige Vorgehensweise diente der Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses an den einzelnen Hochschulen. Mit diesem Forschungsprojekt konnte die erfolgreiche Zusammenarbeit der Universität Siegen – unter Beteiligung der Universität Bamberg – mit der Meiji-Universität (Tokio)

und der Dongduk Frauen-Universität (Seoul) in den Jahren 2008 bis 2010 fortgeführt werden. Dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) ist für seine langjährige Förderung und Unterstützung dieser trilateralen Kooperation zu danken. Für die Korrekturen der Texte und die Einrichtung des Manuskriptes danken wir Herrn Christian Wilpert (M. A.).

Iris Hermann, Soichiro Itoda, Ralf Schnell, Hi-Young Song

Bertolt Brecht

Florian Lehmann

Die Utopie des Sozialen. Raum und Räumlichkeit in Bertolt Brechts und Slátan Dudows *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*

Theater ist als performative Kunst räumlich vermittelt und kann im Aufscheinen der jeweiligen Inszenierung eine iterative, jedoch zeitlich volatile Raumutopie konstituieren (im Sinne des epischen Theaters freilich nicht ohne Brechungen), die gesellschaftliche, soziale und andere Phänomene in ihrem Scheitern oder Gelingen exemplarisch verhandelt. Bertolt Brecht hat den Zustand Berlins nach seiner Rückkehr nach Deutschland 1948 als miserabel empfunden, nicht ohne das kulturelle Potential der zerstörten und in Sektoren zerteilten Stadt zu erkennen. Mit der Gründung des Berliner Ensembles hat er seinem Bestreben, dem epischen Theater einen Proben-, Bühnen- und Spielraum zu eröffnen, eine institutionelle Form gegeben, ab 1954 sogar im eigenen Haus am Schiffbauerdamm. Dies hatte für Brecht während seiner letzten Lebensjahre in der noch jungen DDR auch eine kulturpolitische Dimension, ist das Berliner Ensemble doch Spielort nicht nur eigener, sondern auch von ihm inszenierter Stücke fremder Provenienz, die er einer marxistischen Lesart unterzog und auf die Bühne brachte – nicht immer ohne Widerstand der DDR-Obrigkeit.¹

Das Berliner Ensemble ist im Nachkriegs-Berlin eine künstlerische Raumutopie, ein Nicht-Ort, der in eine im ursprünglichen Wortsinne politische Beziehung tritt zum historischen und gewordenen ‚Draußen‘.² Will man das Verhältnis Bertolt Brechts zu Berlin seit 1948 und die Bedeutung des von ihm gegründeten Berliner Ensembles als Raumutopie angemessen verstehen, so erscheint es lohnend, einen Blick auf das Schaffen des Dramatikers vor 1933 zu werfen. Denn auch für die frühe und mittlere Schaffensperiode Brechts besteht zwischen

¹ Vgl. hierzu den Beitrag von Ralf Schnell im vorliegenden Band.

² Siehe zur marginalen Forschung zu Brecht und Utopie Kyung-Kyu Lee: *Eine vergleichende Studie: Lessings „Nathan der Weise“ und Brechts „Der kaukasische Kreidekreis“*. München 2007.

Utopie und räumlicher Figuration eine Interdependenz, sind Denk-Raum und Welt-Raum nicht unabhängig voneinander zu sehen. So sind etwa in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* der Handlungsort die Union Stock Yards, ein proletarisches Fleischpackerviertel. Besonders deutlich aber wird die Verbindung von Stadtraum und gesellschaftlicher Utopie in seinem gemeinsam mit Slátan Dudow verfassten Filmprojekt *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* von 1932³. Im Fokus dieses Aufsatzes steht daher der im Film medial produzierte ‚soziale Raum‘. Zunächst werden im Folgenden die Konzepte ‚Raum‘ und ‚Räumlichkeit‘, anschließend der Begriff ‚sozialer Raum‘ skizziert. Es folgt eine Analyse ausgewählter Filmsequenzen, insbesondere der filmischen Darstellung Berlins und der Zeltplatzsiedlung Kuhle Wampe, die ein nur vordergründig utopisches Raumprojekt repräsentiert.

Das Zeitalter des Raumes

Seit den 1980er Jahren sind ‚Raum‘ und ‚Räumlichkeit‘ Begriffe, die in Form verschiedener kulturwissenschaftlicher Denkkehren vermehrt u. a. in den Philologien und der Medienwissenschaft rezipiert werden. Der Spatial Turn und seine Verwandten Topographical und Topological Turn⁴ gelten als paradigmatische Bezeichnungen für eine „Neuorientierung an der Kategorie des Raums“,⁵ flankiert von Michel Foucaults häufig zitiertem Diktum vom „Zeitalter des Raumes“⁶ als Zuschreibung für die Gegenwart. Ob man der Vehemenz folgen muss, mit der Edward W. Soja den Vorrang des Spatial Turns, den er 1989 als Ausdruck

³ *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (D 1932; R.: Slátan Dudow; B.: Bertolt Brecht, Slátan Dudow, Ernst Ottwald; DVD: Filmedition Suhrkamp 2008).

⁴ Zur Unterscheidung der Begriffe vgl. Stephan Günzel: Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen. In: Jörg Döring u. Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2009, S. 219-237.

⁵ Markus Schroer: Spatial Turn. In: Stephan Günzel (Hg.): *Lexikon der Raumphilosophie*. Darmstadt 2012, S. 380f., hier S. 380.

⁶ Michel Foucault: Von anderen Räumen. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006, S. 317-327, hier S. 317.

beiläufig einführt,⁷ gegenüber anderen Turns verteidigt, sei dahingestellt.⁸ Die mit dem Topographical und Topological Turn als Weiterentwicklung des Raumdenkens aus dem Spatial Turn eingeführten Termini ‚Topographie‘ und ‚Topologie‘ erweisen sich jedoch in Hinblick auf den urbanen Raum in den Künsten, hier für eine Analyse filmisch-narrativer Raumkonstruktionen, als gewinnbringend.

Dabei wird im Folgenden Topographie mit Laura Frahm als Ergebnis einer Vermessung des medial Sichtbaren, d. h. des im Film gezeigten Raums verstanden.⁹ Sigrid Weigel zufolge ist Topographie zu definieren „als Schrift eines Ortes/Raums, als räumliche Metaphorik, als kartographisches Diagramm oder als Bezeichnung für eine räumliche bzw. kartographische Ordnung der Dinge“.¹⁰ In diesem Verständnis von Kultur als Text stellt sich die Frage, auf welche Weise Raum erschrieben wird, d. h. auf das filmische Medium bezogen, welche audiovisuellen Techniken und Verfahren zum Einsatz kommen. Im Gegensatz zu solch einer filmischen Topographie bezeichnet die filmische Topologie eine abstrakte und relationale Räumlichkeit, die nicht in den konkreten Bildraum übersetzbar ist.¹¹ So schreibt Stephan Günzel: „Die topologische Wende zeichnet sich dadurch aus, dass sie sich nicht dem Raum zuwendet, wie dies dem spatial turn nachgesagt wird, sondern sich vielmehr vom Raum abwendet, um Räumlichkeit in den Blick zu

⁷ Vgl. Edward W. Soja: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Theory*. London/New York 1989.

⁸ Vgl. Edward W. Soja: *New Twists on the Spatial Turn*. In: Döring u. Thielmann (Hg.): *Spatial Turn*, S. 241-262, hier S. 242f.

⁹ Vgl. Laura Frahm: *Zwischen Topographie und Topologie: Los Angeles plays itself*. In: Achim Hölter, Volker Pantenburg u. Susanne Stemmler (Hg.): *Metropolen im Maßstab. Der Stadtplan als Matrix des Erzählens in Literatur, Film und Kunst*. Bielefeld 2009, S. 149-173, hier S. 158.

¹⁰ Sigrid Weigel: *Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*. In: *KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft*, Jg. 2, H. 2, 2002, S. 151-165, hier S. 157.

¹¹ Vgl. Laura Frahm: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld 2010, S. 172.

nehmen.¹² Weiterhin „geht [es] um Relationen, die selbst nicht räumlich (im Sinne von Ausdehnung oder Materialität) sind“.¹³ Der topologische Raum geriert sich als Denkraum oder ideologischer Raum, folglich als eine nicht visualisierbare, sondern durch Stellvertreter beschreibbare Räumlichkeit. Diese bildet „die Synthese der einzelnen filmischen Orte [...], wodurch nicht allein die filmischen Orte selbst, sondern vielmehr ihre Verbindungslinien und Verknüpfungen, kurz: ihre Relationen in den Blick gelangen, die sich zu einem filmischen ‚Ganzen‘ formen“.¹⁴ Zugleich ist eine topologische Beschreibung nur dann sinnvoll, „wenn es eine räumliche Entsprechung der Struktur gibt, auf welche die Beschreibung zutrifft“.¹⁵ Topographie und Topologie müssen deshalb auch für die folgende Analyse als einander bedingend betrachtet werden.

Sozialer Raum

Die Begriffe Topographie und Topologie müssen für eine Analyse von *Kuhle Wampe* um ein Konzept von sozialem Raum ergänzt werden, um die filmische Konstruktion eines solchen Raums im Hinblick auf die Subjekte, die ihn bewohnen, zu untersuchen.

Sozialer Raum kann im Sinne Pierre Bourdieus als Synonym für Gesellschaft verstanden werden, in dem soziale Positionen und Lebensstile verortet sind.¹⁶ Insbesondere der marxistische Sozialphilosoph Henri Lefebvre hat jedoch ein Konzept von sozialem Raum entwickelt, das nicht ausschließlich mental, d. h. topologisch, funktioniert, sondern auch den physischen Raum integriert. Diesen definiert er aus einer historisch-materialistischen Perspektive wie folgt:

Der soziale Raum enthält [...] die sozialen Reproduktionsverhältnisse [rapports sociaux de reproduction], d. h. die bio-physiologischen

¹² Günzel, *Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn*, S. 221.

¹³ Ebd., S. 222.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 230.

¹⁶ Vgl. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main 1982.

Beziehungen zwischen den Geschlechtern, den Altersstufen sowie die jeweilige Organisation der Familie, und die Produktionsverhältnisse, d. h. die Aufteilung und Organisation der Arbeit, also die hierarchisierten sozialen Funktionen.¹⁷

In den 1970er Jahren hat Lefebvre in zahlreichen Publikationen zur Geschichte des Stadtraumes wie z. B. in *Die Revolution der Städte*¹⁸ und in *Die Produktion des Raumes*¹⁹ seine Hauptthese immer wieder wiederholt: Raum ist Produkt sozialer Verhältnisse und produziert diese gleichfalls.²⁰ Daraus ergibt sich für Lefebvre eine, für ihn argumentativ typische, Trichotomie der Raumkonstruktion:

(1) Die Raumpraxis (das Wahrgenommene): „Sie umfasst die Produktion und Reproduktion, spezielle Orte und Gesamträume, die jeder sozialen Formation eigen sind“.²¹ Das sind soziale Praktiken innerhalb eines materiellen Raums, die zu einer Perzeptibilität derselben führen. Es handelt sich also um einen „wahrgenommenen Raum“, eine „Alltagswirklichkeit“ und „städtische Wirklichkeit“, wovon Lefebvre beispielsweise das Verkehrsnetz versteht, welches Orte der Produktion mit Orten des Privatlebens verbindet.²²

¹⁷ Henri Lefebvre: Die Produktion des Raums. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006, S. 330-342, hier S. 331. Wobei Lefebvre anmerkt, dass diese Dichotomie in der kapitalistischen Gesellschaft zugunsten einer Trichotomie ersetzt werden müsse. Diese bestehe aus den Ebenen „der biologischen Reproduktion (die Familie), [...] der Reproduktion der Arbeitskraft (die Arbeiterklasse als solche) – und [...] der sozialen Produktionsverhältnisse, d. h. der für die kapitalistische Gesellschaft grundlegenden Beziehungen [...]“ (ebd., S. 332).

¹⁸ Henri Lefebvre: *Die Revolution der Städte*. Frankfurt am Main 1976.

¹⁹ Henri Lefebvre: *The Production of Space*. Oxford 2008. Für Kapitel I in deutscher Übersetzung siehe Fußnote 17.

²⁰ Vgl. Henri Lefebvre: Space: Social Product and Use Value. In: Neil Brenner u. Stuart Elden (Hg.): *Henri Lefebvre: State, Space, World. Selected Essays*. Minneapolis, London 2009, S. 185-195, hier S. 186.

²¹ Lefebvre, Die Produktion des Raums, S. 333.

²² Ebd., S. 335.

(2) Die Raumrepräsentation (das Konzipierte): Das ist „der Raum der Wissenschaftler, der Raumplaner, der Urbanisten, der Technokraten, die ihn ‚zerschneiden‘ und wieder ‚zusammensetzen‘“, folglich der „konzipierte Raum“, ein theoretischer Raum des Absichtsvollen und der Reflexion.²³ Es ist der intentional am Reißbrett entworfene Raum.

(3) Die Repräsentationsräume (das Gelebte): „Sie weisen [...] komplexe Symbolisierungen auf, sind mit der verborgenen und unterirdischen Seite des sozialen Lebens, aber auch mit der Kunst verbunden“.²⁴ Dies ist der „gelebte Raum“, aber auch der Raum „bestimmter Künstler, vielleicht am ehesten derjenigen, die ihn beschreiben“.²⁵ Das sind für Lefebvre Schriftsteller und Philosophen, wobei auch die Filmemacher dazu gehören dürften. Jeder Film ist letztlich auch ein Repräsentationsraum, der zugleich als fiktionaler Metaraum seinerseits die Möglichkeit bietet, alle drei Raumschichten innerhalb des Narrativs darzustellen.

Als Konstruiertes und Konstruierendes besitzt der soziale Raum eine Geschichte,²⁶ d. h. eine Vergangenheit und eine (veränderbare) Zukunft. Zudem bedeutet es, dass soziale Akteure innerhalb des sozialen Raums simultan Subjekte und Objekte sind und somit eine Interdependenz zwischen Raum und Akteur besteht. Das wirft jedoch die Frage auf, wer innerhalb des räumlichen Konstruktionsprozesses privilegiert und wer marginalisiert oder sogar ausgeschlossen wird. Raum und Macht stehen in einem engen Verhältnis zueinander. Es geht daher um zu besetzende Machtorte innerhalb des sozialen Raums. Besonders deutlich wird das anhand folgender Beobachtung Lefebvres: „Is space a social relation? Yes, certainly, but it is inherent in the relation of property (the ownership of land, in particular), it is also linked to the productive forces that fashion this land.“²⁷ Nicht alle Akteure haben ein rechtliches Besitz-

²³ Ebd., S. 336.

²⁴ Ebd., S. 333.

²⁵ Ebd., S. 336.

²⁶ Vgl. auch Michel Foucault: „In der abendländischen Erfahrung hat der Raum selbst eine Geschichte, und diese fatale Kreuzung der Zeit mit dem Raum können wir nicht übersehen.“ In: Foucault, Von anderen Räumen, S. 327.

²⁷ Lefebvre, Space: Social Product and Use Value, S. 186.

verhältnis zum Raum, nutzen ihn aber als Arbeits- oder Wohnraum. Die Ausschlussmechanismen sind deshalb sowohl topographisch, als auch topologisch.

Die Beobachtungen Lefebvres bieten, insbesondere durch den gleichfalls kapitalismuskritischen Blick von *Kuhle Wampe*, die theoretische Grundlage einer möglichen Deutung des Films, der den Großstadtraum Berlins topographisch und topologisch als sozial prekär inszeniert und zugleich eine mögliche Alternative räumlicher Aneignung durch die ‚unterdrückten‘ Figuren eröffnet.

Entstehung, Zensur und ästhetisches Konzept

Als einer der wichtigsten proletarischen Filme der Weimarer Republik portraitiert *Kuhle Wampe* das Leben der Familie Bönike in Berlin zu Beginn der 1930er Jahre. In Zeiten von hoher Arbeitslosigkeit und ohne umfassende staatliche Sozialleistungen verliert die Familie ihre Stadtwohnung, die sie sich nicht länger leisten kann, und zieht in das Zeltlager *Kuhle Wampe*. Bevor ich eine chronologische Sichtung des Films unter den Aspekten der Topographie und Topologie des sozialen Raums und seiner drei Ebenen nach Lefebvre vornehme, soll zunächst kurz auf die Entstehung des Films und die sich anschließende Zensur eingegangen werden.²⁸

Das Drehbuch zum Film stammt von Bertolt Brecht und Ernst Ottwalt, die Regie führte Sláta Dudow. Verantwortlich für die musikalische Komposition zeigte sich Hanns Eisler, dessen produktive Freundschaft mit Brecht Anfang der 1930er Jahre erst begonnen hatte. Während des Drehs wurde der Film von Arbeiterorganisationen unterstützt, indem zahlreiche Statisten nahezu unentgeltlich bei den Sportszenen mitwirkten. Die Uraufführung fand schließlich am 14.5.1932 in Moskau statt, die deutsche Erstaufführung zwei Wochen später am 30.5.1932 in Berlin. Vor der Premiere war der Film in

²⁸ Ich beziehe die Informationen im folgenden Abschnitt aus dem materialreichen Kapitel zu *Kuhle Wampe* in Guntram Vogts Monographie zur Stadt im deutschen Spielfilm. Vgl. Guntram Vogt: *Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme. 1900-2000*. Marburg 2001, S. 277-286.

Deutschland kurzzeitig verboten worden, wurde allerdings – nach Protesten – in einer zensierten und gekürzten Fassung zugelassen.²⁹ Auch die offensive Thematisierung des Schwangerschaftsabbruchs der Figur Annie Bönike dürfte der Filmprüfstelle Berlin Grund zu ihrer ablehnenden Haltung gegeben haben. In der entschärften Fassung, die dieser Analyse zu Grunde liegt, wird zwar weiterhin auf das persönliche, gesellschaftliche und ökonomische Dilemma der ungewollten Schwangerschaft Annies verwiesen, jedoch nur chiffriert. Bereits im März 1933 wurde der Film in Folge der Regierungsübernahme der Nationalsozialisten erneut verboten.

Eine zentrale Stellung nehmen im Film die Stadt Berlin und die Zeltsiedlung Kuhle Wampe am Müggelsee ein, die ungefähr eine Stunde südöstlich des Berliner Zentrums gelegen ist. Dabei steht die Familie Bönike lediglich exemplarisch für das Schicksal zahlreicher Arbeiterfamilien in Berlin, weshalb nicht nur von einem individuellen Fall im doppelten Wortsinne erzählt wird, sondern auch von den kollektiven Lebensbedingungen der Berliner Arbeiterschaft. *Kuhle Wampe* oszilliert zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, dem Kollektiv und dem Individuum. Daran ist auch der Einfluss Brechtscher Dramentheorie zu erkennen. Der Film bietet dem Zuschauer wenig Anlässe, sich in die Figuren einzufühlen, deren hartes Leben – der Sohn der Familie Bönike stürzt sich aus Verzweiflung über seine Arbeitslosigkeit aus dem Fenster – sehr unsentimental beobachtet wird. Unterstützt wird dies durch Verfremdungseffekte, die ebenso aus Brechts Theaterstücken bekannt sind wie z. B. Songs oder Off-Kommentare. Die lange Eröffnungssequenz, eine Fahrradfahrt arbeitsloser Berliner auf Arbeitssuche, und das ausgelassene Sportfest der Arbeiterjugend am Ende des Films besitzen eine dokumentarische

²⁹ Brecht selbst gibt in seinem ironischen Text *Kleiner Beitrag zum Thema Realismus* an, der Zensor habe einen „künstlerischen Vorwurf“ zur Grundlage seiner Entscheidung gemacht. Problematisch sei, so habe der Zensor ausgeführt, die Typenhaftigkeit der Figuren, die ihm „nicht menschlich genug“ erschienen. Brechts Unverständnis über diese Erklärung drückt sich wie folgt aus: „Wir sagten (gekränkt): ?“ (Bertolt Brecht: *Kleiner Beitrag zum Thema Realismus*. [o. J.] In: Wolfgang Gersch u. Werner Hecht (Hg.): *Bertolt Brecht: Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien*. Frankfurt am Main 1973, S. 93-96, hier S. 93.)

Ästhetik. Eine eindeutige Abgrenzung von Fakt und Fiktion liegt letztendlich nicht im didaktischen Interesse des Films.

Die deutliche Dreiteilung des Films, auf die bereits Siegfried Kracauer in seiner Rezension hingewiesen hat,³⁰ wird zuvorderst räumlich hergestellt, indem zunächst das proletarische Berlin, dann die Siedlung Kuhle Wampe und zuletzt das Fest der Arbeitersportjugend in Szene gesetzt werden. Dieser Dreiteilung folge ich auch in meiner Analyse.

Berlin: Figurationen der Enge

Als erste Einstellung in der ersten Sequenz ist das Brandenburger Tor und die sich darauf befindende Quadriga zu sehen (Abb. 1), in der nächsten sind es Fabriksschlote (Abb. 2), die an die Säulen des Tores erinnern. Der Film befragt die repräsentative Gültigkeit eines urbanen Symbols Berlins, indem er es in Analogie zu einem der Funktion nach völlig differenten Ort setzt. Das ist ein Anfang mit Ansage, ein programmatischer Auftakt: Die Wahrzeichen der Stadt sind die Stätten schwerer körperlicher Arbeit. Anders als im nur wenige Jahre älteren Film *Berlin – Die Sinfonie einer Großstadt*³¹ geht es also nicht um den Blick einer flaneurhaften Kamera, die dem Treiben der Stadt folgt, in ihrer bildlichen Darstellung derselben jedoch unkritisch bleibt.³²

Lefebvre schreibt, „[a]uch die Repräsentationen der Produktionsverhältnisse, die Machtbeziehungen beinhalten, finden im Raum statt, und der Raum enthält solche Repräsentationen in den Gebäuden, den

³⁰ Vgl. Siegfried Kracauer: „Kuhle Wampe“ verboten! [1932] In: Inka Mülder-Bach u. Ingrid Belke (Hg.): *Siegfried Kracauer: Werke. Bd. 6.3. Kleine Schriften zum Film*. Frankfurt am Main 2004, S. 50-55, hier S. 51.

³¹ *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (D 1927; R.: Walther Ruttmann).

³² So nannte Siegfried Kracauer den Film „eine schlimme Enttäuschung“ und kritisierte u. a. ein Fehlen des Berlins „der Arbeiter“, da „die Herren nicht den kleinen Ehrgeiz hatten, eine Großstadt zu zeigen, wie sie wirklich ist.“ (Siegfried Kracauer: *Wir schaffens*. [1927] In: Inka Mülder-Bach u. Ingrid Belke (Hg.): *Siegfried Kracauer: Werke. Bd. 6.1. Kleine Schriften zum Film*. Frankfurt am Main 2004, S. 411-413.) Doch auch *Kuhle Wampe* attestiert er, „die Analysen sind verschwommen.“ (Kracauer, „Kuhle Wampe“ verboten!, S. 51.)

Denkmälern und den Kunstwerken“.³³ Den Schornsteinschlotten folgen in den nächsten Einstellungen einige Industrieanlagen, sodann ein durchfahrender Zug (Abb. 3) und schließlich Häuserschluchten (Abb. 4). Die einzelnen Orte sind durch ihre visuelle Abfolge miteinander verknüpft, Räumlichkeit entsteht: Die Analogie zwischen Quadriga und den Schloten verweist innerhalb dieser Topologie metaphorisch auf Machtbeziehungen, die zwischen Staat und Industrie bestehen. Die dialektische „Montage einiger ziemlich in sich abgeschlossener kleiner Stücke“,³⁴ wie Brecht schrieb, bleibt allenfalls durch einzelne Figuren narrativ verbunden und ist wesentlicher Bestandteil der filmischen Ästhetik.



Abbildung 1: Brandenburger Tor



Abbildung 2: Fabrik



Abbildung 3: Fahrender Zug



Abbildung 4: Häuserschlucht

³³ Lefebvre, *Die Produktion des Raums*, S. 332f.

³⁴ Brecht, *Kleiner Beitrag zum Thema Realismus*, S. 93.

Der Zug als Verkehrsmittel ist das Exempel einer filmischen Raumpraxis. Zur Erinnerung: Lefebvre versteht unter räumlicher Praxis den wahrgenommenen Raum, „die Alltagswirklichkeit (den Zeitplan) und die städtische Wirklichkeit (die Wegstrecken und die Verkehrsnetze, welche Arbeitsplätze, Orte des Privatlebens und der Freizeit miteinander verbinden)“.³⁵ Der Zug verschränkt diese ‚Wirklichkeiten‘ zeitlich und räumlich. Bei *Kuhle Wampe* führt er vom Raum der Produktion zum Raum der Reproduktion. Der Zug selbst ist demnach ein Konstrukteur des Topologischen, indem er eine Scharnierfunktion zwischen den Sequenzen übernimmt und auf die Relationalität der topographischen Orte verweist. Das geschieht auch in der Fahrradszene, als die vielen arbeitslosen jungen Männer sich auf ihre Fahrräder schwingen, um möglichst als erster bei den an einer Litfaßsäule ausgeschriebenen Tagesjobs zu sein.

In seinem Essay „Semiologie und Stadtplanung“ schreibt Roland Barthes in Anspielung auf Victor Hugo, die Stadt sei eine Schrift, lesbar als „Einschreibung des Menschen in den Raum“.³⁶ Die Stadt spreche „zu ihren Bewohnern“ und vice versa: „wir sprechen unsere Stadt, die Stadt, in der wir uns befinden, indem wir sie bewohnen, durchlaufen und ansehen“.³⁷ Wir können folglich nicht nur von einer Stadt sprechen, wie können die Stadt selbst sprechen, weil wir als soziale Akteure, d. h. als sozial handelnde und interagierende Subjekte, eine physische Präsenz in ihr geltend machen. Barthes hat eine wechselnde Subjekt-Objekt-Relation des urbanen Sprechens im Sinn, wenn er über die sprechende Stadt und ihre sprechenden Bewohner schreibt, die das System einer zirkelhaften Dialektik des Urbanen bilden. Diese Dialektik wird in *Kuhle Wampe* in der Fahrradszene evident. Die physische Präsenz der Getriebenen im Stadtraum, filmisch ins Bild gesetzt durch eine die Fahrräder verfolgende Kamera auf gleicher Höhe (Abb. 5), konstituiert eine Räumlichkeit des Überlebens. Nicht das Schicksal einzelner Figuren steht im Mittelpunkt, sondern ihre Funktion als prekäre

³⁵ Lefebvre, Die Produktion des Raums, S. 335.

³⁶ Roland Barthes: Semiologie und Stadtplanung. In: Roland Barthes: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main 1988, S. 199-209, hier S. 200.

³⁷ Ebd., S. 202f.

Agenten innerhalb eines urbanen Netzwerks. Topologisch wird Berlin zu einem sozialdarwinistischen Raum, in dem das ‚survival of the fittest‘ gilt.



Abbildung 5: Fahrradfahrt

Die acht Einstellungen auf die Wohnungen aus der Froschperspektive lassen die Häuser insgesamt höher und beengt erscheinen. Wenn Raum nicht nur durch soziale Verhältnisse produziert ist, sondern diese auch selbst hervorbringt, wird auch eine Wechselwirkung der Enge des Wohnraums mit der intellektuellen Beengtheit der Familie Bönike verständlich. Mit anderen Worten: Topographie und Topologie bedingen einander. Die Topographie der Wohnung, d. h. ihre Visualisierung im Bildraum, wird filmisch in einen topologischen Denkraum überführt; beide Räume sind konvergent zueinander. Es entsteht „eine imaginäre, rein gedankliche Karte“³⁸ der Weltanschauung der Bönikes. Die Familie besteht mitnichten aus revolutionär-proletarischen Subjekten, sondern weist Züge einer kleinbürgerlichen Lebenseinstellung auf. Mutter und vor allem Vater Bönike schelten den Sohn beim Mittagstisch, wieder

³⁸ Frahm, Zwischen Topographie und Topologie, S. 158f.

keine Arbeit gefunden zu haben. Die Schimpftiraden des Vaters, der, wie die Tochter Annie spitz bemerkt, selbst eine „Stempelkarte“ hat, über die Faulheit des Sohnes werden flankiert von den Plattitüden der Mutter: „Wer tüchtig ist, kommt immer vorwärts.“ Während der Sohn schweigt, wirft Annie mehrfach ein, dass es einfach keine Arbeit gebe. Als sich die Mutter in die Küche zurückzieht, wird zudem folgender Spruch an der Küchenwand lesbar: „Beklage nicht den Morgen, / der Müß und Arbeit gibt. / Es ist so schön zu sorgen / für Menschen, die man liebt.“ (Abb. 6)

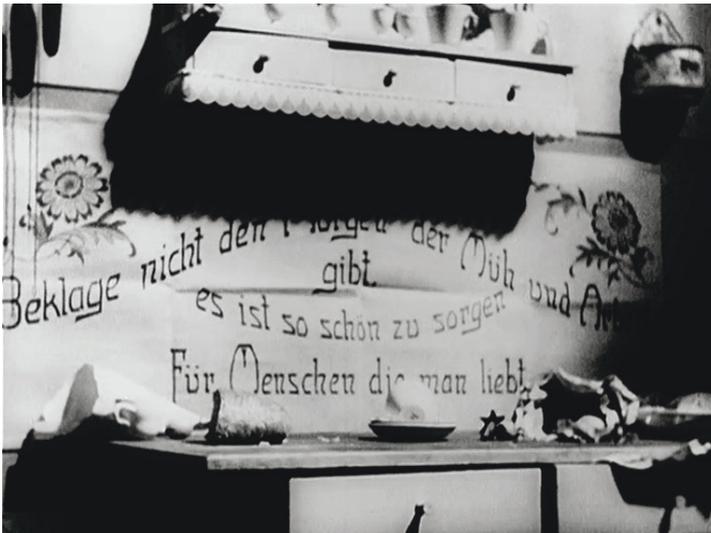


Abbildung 6: Sprichwort in der Küche der Bönikes

Die Naivität der Familie spiegelt sich in diesem Interieur ihrer Wohnung. Das konstatierte 1932 in einer Rezension zum Film auch der Kritiker Herbert Ihering:

Der Film ist unsentimental und deshalb gerecht. Er färbt nicht. Er idealisiert nicht die Arbeiter. Im Gegenteil: er zeigt auch die philiströsen Seiten, die Hinneigung zum Kleinbürgertum [...]. Er zeigt

nicht die Rührseligkeit, sondern auch die böse Spießigkeit der Enge.³⁹

Hinzu kommen die unaufgeregten Reaktionen auf den Selbstmord des Sohnes. Dieser springt im Anschluss an das Streitgespräch am Mittagstisch aus dem Fenster, legt allerdings noch seine Uhr ab, die das Einzige von Wert an ihm ist (sein eigenes Leben ist ihm nichts mehr wert, da auch seine Arbeitskraft nichts mehr wert ist). Dies inszeniert der Film in einer schlichten, banalen Dramatik, die gerade in ihrer Schonungslosigkeit schockierend ist: Der Junge öffnet das Wohnzimmerfenster, langsam nähert sich ihm die Kamera. Sie fokussiert dann jedoch die abgelegte Armbanduhr. Man sieht seine Füße auf das Fensterbrett steigen und die Hände den Rahmen loslassen. Keine Musik, kein ‚suspense‘. Die einzige emotionale Reaktion auf den Selbstmord ist ein weiblicher Schrei aus dem Hinterhof, vermutlich von Annie, die gerade erst das Haus verlassen hat. Nach dem Sprung wendet sich die Kamera einem Kaktus auf der Fensterbank zu, dann erneut der Uhr. Auch die Bewohner der an den Hinterhof angrenzenden Stiegehäuser sind wenig schockiert. Zwar stehen viele Schaulustige um den mittlerweile verdeckten Körper des Sohnes, doch eine emotionale Reaktion ist nicht auszumachen. Das beengte Zusammenleben der Menschen führt nicht zu Solidarität und Protest gegen die Verhältnisse, sondern – auch hier eine Überführung des Topographischen in eine Topologie – zu gefühlsmäßiger Verarmung. Eine Nachbarin fasst es, indem sie direkt in die Kamera schaut, so zusammen: „Ein Arbeitsloser weniger.“ Es gibt im Leben der Menschen keinen Raum für einen Ausbruch, außer dem endgültigen Ausbruch aus dem Leben in den Tod.

Darin besteht die ökonomische und gesellschaftspolitische Kritik des Films, die auch Lefebvre in seiner marxistisch grundierten Theorie vom sozial konstruierten Raum teilt: Raum als Grundeigentum ist Bestandteil kapitalistischer Ausbeutung, und die Bönikes sind nicht Eigentümer ihrer Wohnung. Die Ungerechtigkeit, die sich daraus ergibt,

³⁹ Herbert Ihering: Die verbotene ‚Kuhle Wampe‘. [1932] In: Wolfgang Gersch u. Werner Hecht (Hg.): *Bertolt Brecht: Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien*. Frankfurt am Main 1973, S. 143-144, hier S. 143.

gehört freilich seit jeher zum Repertoire antikapitalistischer Kritik. So heißt es in Friedrich Engels früher Schrift *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* (1845), in der er erstmals stadtsoziologisch die Verhältnisse der urbanen Proletariats untersucht:

[D]iese Arbeiter haben selbst durchaus kein Eigentum und leben von dem Arbeitslohn, der fast immer aus der Hand in den Mund geht; die in lauter Atome aufgelöste Gesellschaft kümmert sich nicht um sie, überläßt es ihnen, für sich und ihre Familien zu sorgen, und gibt ihnen dennoch nicht die Mittel an die Hand, dies auf eine wirksame und dauernde Weise tun zu können [...]. Die Arbeiterklasse der großen Städte bietet uns so eine Stufenleiter verschiedener Lebenslagen dar – im günstigsten Falle eine temporär erträgliche Existenz, für angestrengte Arbeit guten Lohn, gute Wohnung und gerade keine schlechte Nahrung – alles natürlich vom Arbeiterstandpunkt aus gut und erträglich – im schlimmsten bitteres Elend, das sich bis zur Obdachlosigkeit und dem Hungertode steigern kann [...].⁴⁰

Der Film illustriert diese Beobachtung auf drastische Weise und greift die Gegenwart des Deutschlands der 1930er Jahre als Schauplatz auf.

Keine Rettung: Kuhle Wampe

Die Bönikes sind nun gezwungen, mitsamt ihrem Hausrat in die Arbeit-erzelsiedlung Kuhle Wampe zu ziehen. Zunächst zeigt sich, dass der ökonomische Abstieg der Familie auch zu einer topographischen ‚Ver-randung‘ führt, indem sie am südöstlichen Rand der Stadt ihr neues provisorisches Quartier bezieht. Das Verfügen über den Raum ist im Sinne Lefebvres immer auch machtvoller Besitz. Es geht deshalb nicht nur um die Materialität des Raumes und die Möglichkeiten der An-eignung desselben, sondern auch um die Frage: Wer gehört dazu? Der Ausschluss der Bönikes aus Berlin ist somit auch im Sinne dieses Machtgefüges als gesellschaftlicher Ausschluss zu deuten. Die Periphe-

⁴⁰ Friedrich Engels: *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen. [1845] In: Karl Marx u. Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 2. Berlin 1972, S. 225-506, hier S. 304.

risierung der Familie im Raum korrespondiert mit derselben in der Räumlichkeit.

Kurz nach dem Umzug wird die Liebesbeziehung von Annie und ihrem Freund, dem Mechaniker Fritz, mit dem Song „Das Spiel der Geschlechter“ in den Film eingeführt. Hervorzuheben sind die zahlreichen Naturaufnahmen, die nun den Film dominieren. Kuhle Wampe stellt sich zunächst als lebenswerte Alternative für die Bönikes dar. Der Abstieg bietet möglicherweise Chancen, die durch den Eindruck authentischen Naturraums (im Gegensatz zur Enge Berlins) befördert werden. Doch, so Lefebvre, „[n]atural space is irreversibly gone. And although it of course remains as the origin of the social process, nature is now reduced to materials on which society’s productive forces operate“.⁴¹ Naturraum, dessen Seinsform, so Jan Engelke, bei Lefebvre stets unbeantwortet bleibt,⁴² existiert für diesen allenfalls als „negative Utopie“⁴³ und ist längst durch den sozialen Raum und die sich darin befindlichen Reproduktions- und Produktionsverhältnisse assimiliert worden. Auch in Kuhle Wampe ist Natur allenfalls Kulisse.

In der Zeltsiedlung zeigt sich filmisch eine Synchronie und auch Widersprüchlichkeit der drei Raumschichten am deutlichsten. Im Sinne der Raumpraxis wird Kuhle Wampe als Alltagsraum entworfen, dessen topographisches Provisorium Produkt eines sozialen Ausstiegs ist. Als Raumrepräsentation ist Kuhle Wampe ein geplanter Raum, der dem Zweck der wochenendlichen Erholung dient. Er ist weder zufällig noch spontan entstanden, sondern in hohem Maße organisiert. Allerdings ist die räumliche Praxis von der vorgesehenen Wohnfrequenz abgewichen, da – zumindest für die Bönikes – Kuhle Wampe ein dauerhaftes Habitat darstellt. Zum Repräsentationsraum wird Kuhle Wampe, als Annie beginnt, über ihre Schwangerschaft nachzudenken. Hier legt sich der Repräsentationsraum „über den physischen Raum und benutzt seine Objekte symbolisch“,⁴⁴ indem eine Schar Kinder, die Annie und Fritz

⁴¹ Lefebvre, *Space: Social Product and Use Value*, S. 187.

⁴² Vgl. Jan Engelke: *Kulturpoetiken des Raumes. Die Verschränkung von Raum-, Text- und Kulturtheorie*. Würzburg 2009, S. 39.

⁴³ Lefebvre, *Die Produktion des Raums*, S. 330.

⁴⁴ Ebd., S. 336.

über den Weg laufen, ineinander überblendet werden, verbunden mit Einstellungen von Kinderseife und -schuhen, immer wieder Hauschildern von Ärzten, Särgen und Bestattungsinstituten und vielen Puppen. Eine existentielle Räumlichkeit von Leben und Tod entsteht, durch die Annies innerer Konflikt in der verzerrten räumlichen Umgebung und offenbar inneren Bildern filmisch dargestellt wird als Raum, „den die Einbildungskraft zu verändern und sich anzueignen sucht“. ⁴⁵ (Abb. 7)



Abbildung 7: Annies Kinder(alp)traum (00:32:24)

Der dokumentarische Kommentar eines Sprechers, der die Siedlung Kuhle Wampe für den Zuschauer in nüchterner Manier vorstellt, entbehrt nicht einer gewissen Ironie, als dieser sagt: „auffallend ist die pedantische Sauberkeit in der Kolonie und ihrer Umgebung“. Denn Kuhle Wampe ist kein sozialrevolutionäres Experiment. Prominent ausgestellt ist im Wohnzelt der Bönikes erneut der zuvor bereits zitierte Poesiealbumsspruch. Während Mutter Bönike akribisch Buch führt über die Haushaltsausgaben, liest Vater Bönike laut einen Zeitungsartikel vor, in

⁴⁵ Ebd.

dem es um schlüpfrige Details der als Agentin enttarnten Mata Hari geht. Ebenso lässt die zuvor aus dem Radio eingespielte Marschmusik (bezeichnenderweise der Kaisermarsch) die Bönikes in einem kleinbürgerlichen Licht erscheinen. So gilt auch für Kuhle Wampe, dass der Raum von den Personen produziert wird, die ihn bewohnen. Die Fragilität dieser Behausung macht das umso mehr deutlich. Problematisch erscheint deshalb nicht das Provisorium der Zeltsiedlung oder der ökonomische Abstieg der Bönikes, sondern deren kleingeistige Lebensführung, das überholte Geschlechtermodell des jähzornigen, faulen und dominanten Vaters und der fügsamen, fleißigen und schweigsamen Mutter. Darin besteht die filmische Kritik.⁴⁶ Einzig Annie, die Tochter, wird von Beginn an, auch optisch (durch eine moderne Kurzhaarfrisur und Kleidungsstil), als Gegenpol eingeführt. Sie gibt nicht nur Widerworte gegenüber den Eltern, sondern möchte auch ihre Schwangerschaft, Ergebnis der Liaison mit Fritz, abbrechen. Fritz' Frage aber, ob sie schon „da“ gewesen sei, d. h. bei einem Arzt, der Schwangerschaftsabbrüche vornimmt, verneint sie dann doch. Zwar muss sich Annie letztlich dem gesellschaftlichen Druck beugen, und sich mit ihm verloben, doch beschließt sie nach der Verlobungsfeier, erst einmal zu ihrer Freundin Gerda zurück nach Berlin zu ziehen. Die kommentiert die Entscheidung Annies selbstbewusst: „[U]nd den Fritz lässt sitzen.“

Sozialrevolutionärer Denkraum: Die Arbeitersportjugend

Das letzte Drittel des Films zeigt den ‚Agitationsraum‘ der Berliner Arbeiterjugend. Ein großes Fest des Sports steht kurz bevor. Durch Gerda hat Annie offensichtlich neue Freundschaften geschlossen und ist bereits ein anerkanntes Mitglied der Arbeiterjugend. Anhand der

⁴⁶ Insgesamt erscheinen die Frauen in *Kuhle Wampe* positiver besetzt. Sie treiben die Handlung voran, etwa indem Annie versucht, die Wohnung der Familie doch noch zu retten, und anschließend zumindest den Platz in der Zeltkolonie organisiert, indem die Mutter Buch führt über Einnahmen und Ausgaben oder indem Gerda Fritz in seine Schranken weist. Auf der anderen Seite stehen der trinksüchtige Vater, der psychisch labile und letztlich suizidale Sohn sowie Fritz, dessen Charakter zunächst ebenfalls vom Film als zweifelhaft beleumundet wird.

Figur der Annie demonstriert der Film einen Generationenkonflikt, nicht ohne selbst eindeutige Sympathie für die Jugend erkennen zu lassen. Diese steht für einen neuen, progressiven Denkraum. Das zeigt sich auch durch die Inszenierung der Zentrale der Arbeiterjugend, in der Flugblätter gedruckt, Plakate gemalt und Aktionen geplant werden. Dutzende Figuren werden gefilmt, ein relationales Netzwerk einzelner sozialer Agenten, die gemeinsam eine revolutionäre Topologie entwerfen, also jene Form sozialistischer Raumutopie, die auch Lefebvre fordert. Gemeinsam ziehen die jungen Leute zu Hunderten ‚ins Grüne‘, singen „Vorwärts, und nicht vergessen, die Solidarität“ und schaffen einen Raum leiblicher Ertüchtigung. So finden verschiedene Wettkämpfe in Disziplinen wie Motorradrennen, Rudern und Wetschwimmen statt. Und selbst Mechaniker Fritz, der zuvor noch behauptet hatte, Annie eigne sich nicht für den Sport, ist gekommen, um sich mit ihr zu versöhnen. Die Arbeiterjugend als zukünftige Generation prägt den Raum durch ihre politische Haltung. Erstmals im Film ist die topographische und topologische Inszenierung uneingeschränkt unkritisch-positiv, indem der soziale Raum als solidarisch und progressiv entworfen wird. Die sozialen Akteure sind die Produzenten dieses Raums. Im Sport findet zudem die Produktion ein Pendant, das nicht auf Wertmaximierung, sondern auf den eigenen Körper gerichtet ist. Kracauer kritisierte diese Sequenz im Vergleich zur Verlobungsfeier von Annie und Fritz wie folgt: „Ich glaube natürlich, daß es besser ist, gemeinsam Sport zu treiben, als sich zu besaufen. Doch auch Sportfeste können Räusche sein, und ich weiß weder, ob sie zur Überwindung des Kleinbürgertums taugen, noch ob sie einen nachträglichen Katzenjammer ausschließen.“⁴⁷

Bezeichnenderweise findet die letzte Szene des Films, zugleich eine politische Diskussion um den gestiegenen Kaffeepreis, in der Berliner S-Bahn auf dem Rückweg vom Sportfest nach Berlin statt. In diesem Transitraum permanenter Bewegung wird symbolisch und verbal der Klassenkampf zwischen der Arbeiterjugend und einigen (älteren und ‚bourgeois‘ dreinschauenden) Herren ausgefochten. Die S-Bahn ist

⁴⁷ Kracauer, „Kuhle Wampe“ verboten!, S. 50.

nicht nur der Übergang von der Peripherie zum Zentrum, sondern auch ein ‚third space‘, an dem, sonst räumlich separierte Personen verschiedener Schichten, zusammentreffen. Die Frage im Filmtitel *Wem gehört die Welt?* findet hier relevanten Nachhall: Plakativ verdeutlicht der Film, dass die ganze Welt Teil einer kapitalistischen Räumlichkeit der Wertschöpfung ist, die freilich auf Ausbeutung fußt. Auf die Frage, wer denn die Welt ändern wolle, antwortet Gerda schlicht wie kämpferisch: „Die, denen sie nicht gefällt.“ So entlässt der Film den Zuschauer mit dem notwendigen revolutionären Geist und ist selbst Teil einer topologischen Dramatik, indem er zunächst mit den kontrastreichen Bildern des engen Berlins der Arbeiter beginnt, jedoch mit dem Fest der Arbeitersportjugend am Ende eine agitatorisch-ideologische Vision entfaltet.

Deutlich wird vor dem Hintergrund dieser Analyse, dass in Brechts literarischer und künstlerischer Produktion vor 1933 eine Auseinandersetzung mit der Relation räumlicher Ordnungen und gesellschaftlicher Möglichkeiten stattfindet, die der Film *Kuhle Wampe* auf exemplarische Weise nachvollzieht. Es geht dabei um die Dialektik des sozialen Raums. Doch die Raumutopie des Films, die Zeltsiedlung Kuhle Wampe, wird mit kritischem Blick dargestellt. Brechts eigener Versuch nach 1945, einen utopischen Raum in Berlin zu schaffen, ist zweifellos die Gründung des Berliner Ensembles – neben seinem poetischen Nachlass ein wesentlicher Bestandteil des Brechtschen Erbes.

Ralf Schnell

Brecht in Berlin (1948-1956)

Berlin 1948

Die prekäre Situation, die ihn 1948, nach seiner Rückkehr aus dem Exil in den Vereinigten Staaten mit den Zwischenstationen Paris, Zürich, Salzburg und Prag in Berlin empfing, hat Bertolt Brecht in einem eindrucksvollen Bild festgehalten: „Berlin, eine Radierung Churchills nach einer Idee Hitlers. / Berlin, der Schutthaufen bei Potsdam. / Über den völlig verstummten Ruinenstraßen dröhnen in den Nächten die Lastaeroplane der Luftbrücke. / Das Licht ist so schwach, daß der Gestirnhimmel wieder von der Straße aus sichtbar geworden ist.“¹ (27.10.1948) Brecht entwirft in dieser knappen Notiz die harten Konturen einer Katastrophenlandschaft. Mehr als 600000 Wohnungen waren zerstört. Von den einst 4,3 Millionen Einwohnern lebten nur noch 2,8 Millionen in der Stadt, inmitten von Trümmern, bedroht von Hunger und Seuchen, beengt durch Wohnungsmangel, ohne Aussicht auf politische Entspannung oder soziale Sicherheit und gepeinigt von Angst. „Immer noch, nach den drei Jahren“, so hatte Brecht nur zwei Tage zuvor notiert, „zittert unter den Arbeitern, höre ich allgemein, die Panik, verursacht durch die Plünderungen und Vergewaltigungen, nach, die der Eroberung von Berlin folgten. In den Arbeitervierteln hatte man die Befreier mit verzweifelter Freude erwartet, die Arme waren ausgestreckt, aber die Begegnung wurde zum Überfall, der die Siebzjährigen und die Zwölfjährigen nicht schonte und in voller Öffentlichkeit vor sich ging.“ (25.10.1948)

Dieser desaströsen inneren Lage entsprachen die außen- und weltpolitischen Zuspitzungen. Berlin war in vier Sektoren aufgeteilt und

¹ Bertolt Brecht: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller [im Folgenden: BFA]. Band 27: *Journalen* 2. Frankfurt am Main 1995, S. 104. Im Text wird aus den *Journalen* durchweg nach dem Datum des Eintrags zitiert.

unterstand der gemeinsamen Verwaltung der Besatzungsmächte USA, Großbritannien, Frankreich und Sowjetunion, die alsbald durch erhebliche Spannungen gekennzeichnet war. Hierzu trug nicht zuletzt die bereits im April 1945 unter Druck der Sowjetischen Militärverwaltung und der KPD in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und Ost-Berlin vollzogene Vereinigung von KPD und SPD zur Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) bei, die auf heftigen Widerstand bei den westlichen Alliierten stieß. Zudem waren seit dem 24. Juni 1948 die westlichen Besatzungszonen Berlins von der Versorgung mit Lebensmitteln und Gütern des alltäglichen Bedarfs abgeschnitten, verursacht durch eine Blockade der Zufahrtsstraßen und Eisenbahnverbindungen seitens der sowjetischen Besatzungsmacht. Die Westalliierten stellten seither – und noch bis zum 27. August 1949 – die Versorgung der Bevölkerung mit Hilfe von Flugzeugen sicher. Der Kalte Krieg, der in den nächsten Jahrzehnten nicht nur das Verhältnis der einstigen Verbündeten USA, Großbritannien, Frankreich und Sowjetunion zueinander bestimmen sollte, sondern auch das der Warschauer Pakt-Staaten und der NATO und ebenso die Beziehungen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR – er erlebte mit den unablässig eingesetzten „Lastaeroplanen der Luftbrücke“ seinen ersten Höhepunkt. „Allenthalben“, so resümierte Brecht die Bewegungstendenzen der politischen und sozialen Strömungen im Dezember 1948, „macht sich in dieser großen Stadt, in der immer alles in Bewegung ist, wie wenig und provisorisch dies auch alles geworden sein mag, die neue deutsche Misere bemerkbar, daß nichts erledigt ist, wenn schon fast alles kaputt ist. Die mächtigen Impulse werden von den Russen gegeben, aber die Deutschen tummeln sich mehr in dem Strudel, der dadurch entsteht, dass die andern Besatzungsmächte sich der Bewegung widersetzen. Die Deutschen rebellieren gegen den Befehl, gegen den Nazismus zu rebellieren; nur wenige stehen auf dem Standpunkt, dass ein befohlener Sozialismus besser ist als gar keiner.“ (9.12.1948)

Die Zeichen der Desillusionierung sind unübersehbar, setzt man sie in eine Beziehung zu den Eindrücken und Hoffnungen, die Brecht unmittelbar nach dem Betreten jenes „Schutthaufens bei Potsdam“ in einer seiner Aufzeichnungen festgehalten hat. „Ich war erfreut“, heißt

es in einer Notiz vom 23. Oktober 1948, „schon einen Tag nach meiner Rückkehr in Berlin, der Stadt, von der einer der furchtbarsten Kriege ausgegangen ist, einer Kundgebung der Intellektuellen für den Frieden beiwohnen zu können. Der Anblick der ungeheuerlichen Verwüstungen erfüllt mich nur mit einem Wunsch: auf meine Weise beizutragen, dass die Welt endlich Frieden bekommt. Sie wird unbewohnbar ohne Frieden.“²

Dieser Wunsch gab den Erfahrungen eines Dichters Ausdruck, den das Exil umgetrieben hatte wie kaum einen anderen deutschen Autor.³ Es führte ihn über Prag nach Wien, von dort über die Schweiz und Frankreich nach Dänemark (Svendborg), dann über Schweden nach Finnland und verschlug ihn über die Sowjetunion (Moskau, Wladiwostock) von 1941 bis 1947 in die USA (Santa Monica/Kalifornien). Den Abschluss dieser Odyssee bildete am 30. Oktober 1947 eine politische Inquisition durch das antikommunistische Committee of Unamerican Activities der Ära McCarthy. Einen Tag später nimmt Brecht das Flugzeug nach Paris, um von dort aus auf Umwegen nach Deutschland zu reisen. Fünfzehn Jahre Exil, „öfter als die Schuhe die Länder wechselnd“⁴, sind zu Ende – es war, den widrigen Umständen zum Trotz, die produktivste Phase im Leben des ‚Stückeschreibers‘. Brecht hat sich in den Jahren von 1933 bis 1939 auf der Grundlage marxistischer Kapitalismuskritik eine Faschismustheorie erarbeitet und verschiedentlich öffentlich gegen den Nationalsozialismus Stellung genommen: in Reden, Aufsätzen, Artikeln (*Aufsätze zum Faschismus*, 1933-39). Er hat die Erfahrungen des Exils in seiner Lyrik bewahrt (*Svendborger Gedichte*, 1939). Er hat, in ständiger Rücksicht auf die Zeitumstände, eine Theater- und Dramentheorie entwickelt, die fortschrittliche Tendenzen des bürgerlichen Theaters und die eigenen

² Bertolt Brecht: [„Daß die Welt endlich Frieden bekommt“]. In: BFA, Bd. 23: *Schriften* 3. Frankfurt am Main 1993, S. 104.

³ Vgl. zum Folgenden ausführlich Ralf Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar 2003, v. a. S. 96-118.

⁴ Bertolt Brecht: An die Nachgeborenen. In: BFA, Bd. 12: *Gedichte* 2. Frankfurt am Main 1988, S. 87.

Versuche mit einem ‚epischen‘ Theater im Konzept einer ‚nichtaristotelischen‘ Dramatik zusammenfasste (*Über eine nichtaristotelische Dramatik*, entstanden 1933-41; *Der Messingkauf*, 1937-51; *Kleines Organon für das Theater*, 1948). Er hat in verschiedenen Stücken Faschismus und Nationalsozialismus kritisiert und karikiert (*Die Gewehre der Frau Carrar*, 1937; *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, ab 1935; *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, 1941). Und er hat in dieser Zeit zwei seiner wichtigsten Dramen verfasst (*Leben des Galilei*, 1938; *Mutter Courage und ihre Kinder*, 1939).

Jahre des Exils also, die zugleich eine Zeit höchster Produktivität waren. Mit seiner Rückkehr nach Deutschland im Jahr 1948 verband Brecht deshalb die Erwartung auf eine Fortsetzung der außerhalb Deutschlands erarbeiteten theoretischen und ästhetischen Standards, auf eine Theaterpraxis, die es ermöglichen würde, unter veränderten politischen und gesellschaftlichen Vorzeichen an die Exil-Entwürfe eines epischen Theaters anzuknüpfen und in eine produktive Auseinandersetzung mit den Problemen der Gegenwart zu führen, um auf diese Weise zu einer Dynamisierung der notwendigen Veränderungen beizutragen.

Doch Brechts Wünsche und seine Erwartungen an das Theater wurden bereits enttäuscht, noch bevor er deutschen Boden überhaupt hatte betreten können. Ein von der Schweiz aus gemeinsam mit Max Frisch unternommener Besuch anlässlich einer Aufführung des Frisch-Stücks *Santa Cruz* (1947) im Deutschen Theater Konstanz, dessen Direktor Heinz Hilpert war, mündete in den durch Max Frisch überlieferten Zornesausbruch: „Das Vokabular dieser Überlebenden, wie unbelastet sie auch sein mochten, ihr Gehaben auf der Bühne, ihre wohlgenute Ahnungslosigkeit, die Unverschämtheit, dass sie einfach weitermachten, als wären bloß ihre Häuser zerstört, ihre Kunstseligkeit, ihr voreiliger Friede mit dem eigenen Land, alldies war schlimmer als befürchtet.“ Brecht, so Frisch, „war konsterniert, seine Rede ein großer Fluch“. Brechts Fazit lautete: „Hier muß man ja wieder ganz von vorne anfangen!“⁵

⁵ Max Frisch: *Erinnerungen an Brecht*. Berlin 1968, S. 14.

Brechts Enttäuschung war keineswegs untypisch für den Erfahrungshorizont, der sich bei den nach Deutschland zurückkehrenden Autoren vielfach aufgebaut hatte – wobei das Wort ‚Enttäuschung‘ eine vergleichsweise harmlose Umschreibung bildet für die verbreitete Reaktion auf das Maß von Gleichgültigkeit und Desinteresse, das sie zumindest im Westen häufig antrafen. *Und das wurde nicht ihr Staat* lautete der treffende Titel einer Untersuchung, die in den 1980er Jahren den „Erfahrungen emigrierter Schriftsteller mit Westdeutschland“ (Untertitel)⁶ nachging. Namhafte Autoren wie Alfred Döblin, Fritz von Unruh oder Oskar Maria Graf hatten nach 1945 Mühe auch nur einen Verleger für ihr Werk zu finden. Andere, wie etwa Robert Neumann, blieben dauerhaft Außenseiter eines Literaturbetriebs, dessen Protagonisten sich schwer taten, den simplen ‚links/rechts‘-Zuordnungsschemata des Kalten Krieges und der deutschen Teilung zu entziehen. Einmal Emigrant – immer Emigrant?⁷ lautete die Schicksalsfrage, die sich im Anschluss an eine große Zahl von Schriftstellerbiographien nach 1945 stellte. „Zehn Jahre nach der Niederlage war kaum ein namhafter Emigrant in die Bundesrepublik zurückgekehrt“, stellte Peter Härtling 1980 in einer Rede vor dem deutschen P.E.N.-Zentrum fest. „Nach Europa wohl. Sie siedelten sich außerhalb der Grenzen an und schauten besorgt auf das immer mächtiger werdende Land.“⁸

Anders stellte sich die Situation in der DDR dar, zumindest auf den ersten Blick. Autoren wie Johannes R. Becher, Arnold Zweig, Stefan Heym, Anna Seghers oder Stephan Hermlin – auch Ernst Bloch und Hans Mayer sind in diesem Zusammenhang zu nennen – waren hier nicht nur willkommen, sondern sie wurden gebraucht, ja: in Anspruch genommen. Sie sollten, zumindest für eine begrenzte Zeit, eine Rolle spielen, und sie spielten diese, aus Überzeugung für die Sache des Sozialismus, so gut sie es vermochten und so lange man sie ließ.

⁶ Peter Mertz: *Und das wurde nicht ihr Staat. Erfahrungen emigrierter Schriftsteller mit Westdeutschland*. München 1985.

⁷ Anne Maximiliane Jäger (Hg.): *Einmal Emigrant – immer Emigrant? Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897-1975)*. München 2006.

⁸ Peter Härtling: Die Macht der Verdränger. In: Bernt Engelmann (Hg.): *Literatur des Exils – Eine P.E.N.-Dokumentation*, München 1981, S. 178.

„Antifaschistisch-demokratische Erneuerung“ hieß das Schlagwort, vor dessen Hintergrund auch Schriftsteller agierten, institutionell verpflichtet auf den 1945 begründeten, zunächst überparteilich und über die Grenzen der Besatzungszonen hinweg operierenden „Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“. Eine Vereinigung im Zeichen des Antimilitarismus, des Antifaschismus und eines konservativen Konzepts zur Aneignung des „klassischen Erbes“⁹, die in der Art einer nachgeholten kulturellen Volksfront das Terrain der Literatur zu vermessen und im Sinne einer traditionellen Realismus-Doktrin zu kontrollieren begann. Der Kulturbund entwickelte sich innerhalb weniger Jahre zu einem von den Vorgaben der SED abhängigen, wirkungsvollen Instrument zur Durchsetzung kulturpolitischer Restriktionen, nicht so sehr im Sinne normativer Vorgaben, sondern durch die ideologische Prägung der Atmosphäre, von der die künstlerische Produktion in der DDR abhängig war.

Theaterarbeit

Brechts erste Eindrücke von der Situation des Theaters in Deutschland sollten sich nach der Ankunft in Berlin bestätigen – sein Urteil über die Nachkriegsbühnen fiel scharf und unnachsichtig aus: Er nannte es „Ruinentheater“ (1.1.1949). In der Tat: Nicht weniger als 98 von einst 200 deutschen Schauspielhäusern lagen in den vier Besatzungszonen in Schutt und Asche, darunter allein in Berlin 15. Doch immerhin waren bereits bis zum Herbst 1945 beim Magistrat der Stadt Berlin rund 400 Gesuche um Spielerlaubnis eingegangen. Zwar konnte – mit den Ausnahmen Wolfgang Borchert, Günter Weisenborn, Carl Zuckmayer und eben Bertolt Brecht – von einem anspruchsvollen deutschen Gegenwartsdrama im Ernst die Rede nicht sein, doch war andererseits mit Heinz Hilpert und Karl Heinz Stroux, Erich Engel und Hans Schweikart, Wolfgang Langhoff, Gustaf Gründgens und Ida Ehre, Victor de Kowa, Boleslaw Barlog und Jürgen Fehling, Falk Harnack, Gunter Groll und Egon Vietta 1945 ein breiter Fundus an Theatererfahrungen und

⁹ Vgl. hierzu Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuauflage. Zweite Auflage 1997, S. 70-77.

Regiebegabungen vorhanden.¹⁰ Und auch wenn die Tradition des großen deutschen Theaters in der Weimarer Republik und zumal in der Hauptstadt Berlin durch Exil und Tod bedeutender Regisseure und Schauspieler unwiderruflich dahin zu sein schien, wurde bereits im Frühjahr 1946 an nahezu zweihundert Stellen der Stadt wieder Theater (einschließlich Oper, Operette, Konzert) gespielt. Insbesondere kam es rasch zur Wieder- oder Neueröffnung bedeutender Spielstätten:

Das Renaissance-Theater, zunächst nur notdürftig wiederhergestellt und erst 1946 provisorisch instandgesetzt, nahm bereits am 27. Mai 1945 seine Arbeit wieder auf.

Das einzige nahezu unbeschädigte gebliebene Theatergebäude Berlins war das im amerikanischen Sektor gelegene Hebbel-Theater – es wurde am 15. August 1945 mit der *Dreigroschenoper* wieder eröffnet, seine Renovierung fiel in die Jahre 1946/47.

Nur drei Wochen nach dem Hebbel-Theater, am 7. September 1945, nahm auch das renommierte Deutsche Theater unter Gustav von Wangenheim seinen Spielbetrieb wieder auf – als dessen Intendant wirkte von 1946 bis 1963 Wolfgang Langhoff.

Die Leitung des Theaters am Schiffbauerdamm übernahm unmittelbar nach dem Krieg der Schauspieler Rudolf Platte, ab 1946 als Direktor Fritz Wisten, der später, von 1953 bis 1961, die Leitung der Volksbühne wahrnehmen sollte.

Der Wiederaufbau der Volksbühne wurde 1948 in Angriff genommen und 1954 abgeschlossen.

Darüber hinaus bemühte man sich nach 1945 um den raschen Wiederaufbau auch der fast völlig zerstörten Freien Volksbühne, ein Unterfangen, das sich allerdings wegen der durch die Alliierten gemeinsam verantworteten Lizenzvergabe als überaus schwierig erwies; 1948 kam es deshalb zur Gründung unterschiedlicher Volksbühnen-Vereinigungen und -Institutionen in Ost und West.

¹⁰ Joachim Werner Preuß: *Theater im ost-/westpolitischen Umfeld. Nahtstelle Berlin 1945-1961*. München 2004.

Neu aufgebaut wurde zwischen 1950 und 1951 das Schillertheater, zugleich mit 1067 Sitzplätzen die Hauptspielstätte der Staatlichen Schauspielbühnen Berlin.

Das Schlosspark Theater erhob man als Teil des Schillertheaters in den Rang eines Staatstheater. Gemeinsam mit der Schiller-Theater-Werkstatt und dem Ballhaus Rixdorf gehörte es – bis zu deren Schließung 1993 – zu den Staatlichen Schauspielbühnen Berlin.

Eine Folge der Auseinandersetzungen um die Theaterkonzeption Brechts war die Gründung des Maxim-Gorki-Theaters im Jahr 1952, eine Bühne, die, programmatisch auf die Doktrin des Sozialistischen Realismus verpflichtet, ein bevorzugter Ort der Präsentation russischer und sowjetischer Dramatik werden sollte.

Brecht hatte mit dem Ausdruck „Ruinentheater“ denn auch nicht in erster Linie die bauliche Substanz der Gebäude gemeint und ebenso wenig die Qualität der Bühnenpraxis allein, sondern er charakterisierte damit vor allem das Verhältnis der allmächtigen Politbürokratie zu einer innovativen, traditionelle künstlerische Grenzen überschreitenden Theaterarbeit. Brecht notiert im Januar 1949: „Werde aus der Probe zum neuen Oberbürgermeister Berlins, dem Sohn des ersten Reichspräsidenten Ebert, geholt, wo, im Beisein von Langhoff und Wisten, dem bisherigen Intendanten des Schiffbauerdammtheaters, über mein Theaterprojekt (betreffend der [sic!] Zuziehung großer emigrierter Schauspieler) gesprochen wurde. Der Herr Oberbürgermeister sagte mir weder Guten Tag noch Adieu, sprach mich nicht einmal an und äußerte nur einen skeptischen Satz über ungewisse Projekte, durch welche Vorhandenes zerstört würde. [...] Zum ersten Mal fühle ich den stinkenden Atem der Provinz hier“ (6.1.1949). Die kritischen Töne, die hier zu vernehmen waren, deuteten bereits voraus auf die Widerstände, mit denen Brecht zu rechnen hatte. Sie waren nicht in erster Linie theoretischer und konzeptioneller – sie waren vor allem politischer Art.

Brecht hatte erste Überlegungen zu seinem „Theaterprojekt“, insbesondere mögliche Darsteller betreffend, bereits während seines Aufenthalts in der Schweiz angestellt. Ausführlicher und sehr viel konkreter waren die Gespräche, die er dann in Berlin mit Wolfgang Langhoff, dem Leiter des Deutschen Theaters, führen konnte. „Arbeite mit Langhoff das Projekt eines Studiotheaters aus, angeschlossen an das

Deutsche Theater“, notiert Brecht im Journal: „Erstes Jahr: Heranziehung erster Schauspieler aus der Emigration durch kurze Gastspiele (Giehse, Steckel, Lorre, Homolka, Bois, Gold). Aufbau eines eigenen Ensembles in Verbindung damit.“ (12.12.1948) Es folgen Vorschläge für Inszenierungen, Hinweise auf mögliche Besetzungen und Pläne für eigene Stücke – insgesamt eine knappe, noch wenig differenzierte, aber sehr wohl pointierte und profilierte Perspektive für die künftige Theaterpraxis.

Doch vorerst musste Brecht sich damit zufrieden geben, dass man ihm seitens des neu gebildeten Amtes für Kultur am 18. Mai 1949 eine „Bescheinigung“ mit der Bestätigung ausstellte, „dass das Berliner Ensemble, Leitung Helene Weigel, eine Institution der Deutschen Verwaltung für Volksbildung in der sowjetischen Besatzungszone ist“ und „einer besonderen Zulassung durch den Magistrat von Berlin nicht“ bedürfe.¹¹ Es sollte bis zum März 1954 dauern, bis das Berliner Ensemble im Theater am Schiffbauerdamm seine erste eigene Inszenierung – *Don Juan* von Molière – aufführen konnte. Voran ging dieser Entscheidung ein nahezu fünf Jahre währender Gastaufenthalt unter der Intendanz von Helene Weigel am Deutschen Theater. Noch am 9. April 1953 hatte das Zentralkomitee der SED seinen früher gefassten Beschluss bestätigt, das Gebäude am Schiffbauerdamm dem Ensemble der Kasernierten Volkspolizei (später „Erich-Weinert-Ensemble“) zu übergeben, ein Votum, gegen das Brecht mit allem Nachdruck protestierte – unter anderem mit der Drohung, seine Tätigkeit gänzlich einzustellen, falls dieser Beschluss nicht zurückgenommen würde. Es bedurfte der Intervention des Ministerpräsidenten Otto Grotewohl, um eine Revision zu bewirken. Erst am 22. Juli 1953 teilt das Büro des Ministerpräsidenten mit, Brechts Wunsch werde „grundsätzlich gebilligt“.¹²

¹¹ Zitiert nach Werner Hecht: *Kleine Brecht-Chronik 1898-1956. Basiswissen über sein Leben und Werk*. Hamburg 2012, S. 169. Zur vertiefenden Lektüre empfohlen: Werner Hecht: *Die Mühen der Ebenen. Brecht und die DDR*. Berlin 2014. Ich danke Werner Hecht für Hinweise und Informationen, die meine Arbeit an diesem Beitrag gefördert haben.

¹² Hecht, *Kleine Brecht-Chronik*, S. 206.

Bis zum Spielbeginn im Theater am Schiffbauerdamm stellte Brecht das Berliner Ensemble nach eigenem Gutdünken zusammen und beschaffte – mit aufopferungsvoller Unterstützung durch Helene Weigel – Spielraum und finanzielle Mittel, Wohnmöglichkeiten für die Schauspieler und sogar Sonderverpflegung für das ganze Personal. Der außergewöhnliche Erfolg, den die Inszenierung seines Stücks *Mutter Courage und ihre Kinder* (1941) erzielte, kam dennoch selbst für Brecht unerwartet. Die Premiere am 11. Januar 1949 fand beim Publikum wie in der Presse – weit über Ost-Berlin hinaus – eine einzigartige Resonanz. Werner Hecht – Dramaturg am Berliner Ensemble und Herausgeber der Schriften Brechts, darunter auch die postum zuerst unter dem Titel *Arbeitsjournal* veröffentlichten tagebuchartigen Aufzeichnungen aus dem Exil und der Nachkriegszeit – hat sie in einer chronologischen Darstellung nachgezeichnet.¹³ Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang vor allem das geradezu enthusiastische Lob, das Helene Weigel von allen Seiten für ihre Verkörperung der Titelfigur zuteil wurde. Ihre schauspielerische Leistung würdigte Brecht noch am Abend der Premiere mit den Worten: „Die Couragefigur Hellis jetzt herrlich, von großer Kühnheit.“ (11.1.1949) Ein spontan festgehaltenes Urteil, das ein Echo in nahezu allen Kritikerurteilen dieses Zeitraums findet. Mehr als 50 Rezensionen wurden gezählt, in der DDR wie im Westen Deutschlands. Ende Februar 1949 schreibt Brecht aus Zürich – wo er unter anderem mit Caspar Neher, Teo Otto, Kurt Hirschfeld, Gottfried von Einem, Fritz Kortner und Carl Zuckmayer zusammentrifft, um über Probleme des Theaters in Berlin und Kooperationsmöglichkeiten zu sprechen – an Helene Weigel: „Die ‚Courage‘-Aufführung hat Wellen bis hierher geschlagen, wo man eigentlich nur die Westzonenzeitungen gelesen hat. Dein Erfolg gilt als enorm.“¹⁴

¹³ Werner Hecht: Brecht und Berlin im Spiegel der Presse 1948-1956. In: *notate*. Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums der DDR. 10 Jg. (1987), H. 6/87, S. 2-18. Zu Hechts Arbeit mit und über Brecht vgl. Werner Hecht: *Aufsätze über Brecht*. Berlin 1970.

¹⁴ Bertolt Brecht: Brief an Helene Weigel vom 25./26. Februar 1949. In: BFA, Bd. 29: *Briefe 2*. Frankfurt am Main 1998, S. 502.

Einem 1952 unter dem Titel *Theaterarbeit* erschienenen Band mit Zeichnungen, Programmauszügen, Szenen- und Probenfotos, Textauszügen und Diskussionsbeiträgen lässt sich entnehmen, mit welcher Akribie innerhalb des Berliner Ensembles an den Stücken *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, *Wassa Schelesnowa*, *Der Hofmeister*, *Die Mutter*, *Biberpelz und roter Hahn* und *Mutter Courage und ihre Kinder* gearbeitet wird.¹⁵ Hier geht es um detaillierte Anweisungen für Schauspieler im Sinne des epischen Theaters, um Inszenierungsprotokolle und Regieanweisungen, um Formprobleme des Theaters und Aufführungsmodelle. Die Lektüre macht deutlich: Was Brecht bis zu seinem Tod im Jahr 1956 vorgelegt, was er probiert und einstudiert, was er angeregt und unterstützt hat, das führte nicht nur ästhetisch über die skizzierten Theaterprojekte deutlich hinaus, sondern es überschritt auch die enggezogenen Margen der kulturpolitischen Lizenzgeber erheblich. Man kann, gerade aus der gewonnenen zeitlichen Distanz von mehreren Jahrzehnten, unschwer die Verbindung von politisch-sozialem und künstlerisch-ästhetischem Engagement rekonstruieren, die diese Theaterarbeit getragen hat. Und ebenso lässt sich mit einiger Empathie der kaum verhohlene Subtext der Enttäuschung vernehmen, der sie begleitet hat und der zahlreichen Äußerungen aus dieser Zeit zu entnehmen ist, so etwa im Hinblick auf das Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1940; Überarbeitung für die Zürcher Uraufführung 1948). „Die Spielweise wird in den Zeitungen durchaus akzeptiert (,wenn das epische Theater ist, schön‘)“, schreibt Brecht anlässlich der Berliner Premiere zur Eröffnung des Berliner Ensembles am 12. November 1949: „Aber es ist natürlich nur so viel episches Theater, als heute akzeptiert (und geboten) werden kann. [...] Vermutlich wird man die Vorschläge des ‚Kleinen Organon‘ eine Zeitlang als Korrekturen akzeptieren. Säkularisierung des Theaters. Mit dem Besitz bekommt die Besessenheit einen Stoß. Aber wann wird es das echte, radikale epische Theater geben?“ (13.11.1949)¹⁶ Im Rückblick auf diese Inszenierung

¹⁵ Berliner Ensemble/Helene Weigel (Hg.): *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*. Dresden 1952.

¹⁶ In vergleichbarer Weise kommentiert Brecht die Zurückstellung seines Stücks *Die Tage der Commune* (1948/49), das im historischen Gewand der Pariser Revolution von 1871 eine

stellte Brecht deshalb eine Frage, deren strategische Funktion seinerzeit unübersehbar war: „Ist ein Stück wie ‚Herr Puntila und sein Knecht Matti‘ nach der Vertreibung der Gutsbesitzer bei uns noch aktuell?“ Brechts Antwort lautet: Ja – und die Begründung, in Wahrheit eine Rechtfertigung, liest sich wie die Anleitung zu einer politisch-historischen Lektüre seiner Theatertheorie: „Weil man nicht nur aus dem Kampf lernt, sondern auch aus der Geschichte der Kämpfe. Weil die Ablagerungen überwundener Epochen in den Seelen der Menschen noch lange liegen bleiben. Weil im Kampf der Klassen der Sieg auf einem Kampfplatz ausgenutzt werden muß zum Sieg auf einem andern und die Lagen vor dem Sieg ähnliche Züge aufweisen können. Weil das Leben der von ihren Unterdrückern Befreiten eine Zeitlang schwer sein mag wie das aller Pioniere; denn sie haben das System der Unterdrücker gegen ein neues auszuwechseln.“¹⁷

Die Schwierigkeiten, auf die Brecht bei der Durchsetzung seines Theaterkonzepts stieß, seien zumindest angedeutet. Man kann sie einer Eintragung in die Journale vom November 1949 beispielhaft ablesen: „Das ‚Kleine Organon‘ kommt in eine Zeit, wo die Theater der fortschrittlichen Länder für die Erzeugung staatsgewünschter Eigenschaften mobilisiert werden. der Einfühlungsakt wird in Helden der Arbeit usw. gelegt. Er empfiehlt sich durch seine Primitivität; aber in der Tat macht er das ganze Unternehmen primitiv. So wird die Wahl der Gattung jetzt wichtig. Die meisten Stoffe der staatsbauenden Art gehören in die Gattung des Lustspiels.“ (14.11.1949) „Fortschrittliche Länder“ – das waren für Brecht die sozialistischen Staaten, „staatsgewünschte Eigenschaften“ jene Bewusstseinsformen und Aktivitäten, die sich im Sinne der kommunistischen Partei für den Aufbau des Sozialismus instrumentalisieren ließen: Orientierung an der Sowjetunion, Linientreue in ideologischer Hinsicht, Gehorsam und Disziplin gegenüber der Partei, ausgeprägtes Klassenbewusstsein und Vorbildlichkeit

Diskussion über aktuelle Erfahrungen des Proletariats im Klassenkampf führt: „Die Tage der Kommune‘ muß zurückgestellt werden, schon weil die Volksbühne, etwa 60 000 Mitglieder zählend und die Hauptmasse unseres Publikums ausmachend, nur etwa 0,3% Arbeiter enthält.“ (22.12.1949)

¹⁷ Berliner Ensemble/Weigel: *Theaterarbeit*, S. 46.

im politischen Handeln. Kunst sollte in eben diesem Sinne eine „staatsgewünschte“ Funktion für die Politik erhalten und entsprechende Dispositionen schaffen. Der Dramatiker Friedrich Wolff, der seine Arbeit in diesem – für Brecht: „aristotelischen“ – Sinne konzipiert hat, erhob gegen Brechts Inszenierung der Mutter Courage den entschiedenen Einwand: „Denn da wir beide mit den Mitteln der Bühne die Menschen weiterbringen – verändern wollen, ist die Wandlung des Menschen auf der Bühne und im Bewußtsein des Zuschauers ja das Endziel. [...] Und da hätte ich mir die ‚Courage‘ noch wirksamer gedacht, wenn ihre Worte ‚Verflucht sei der Krieg!‘ zum Schluß (wie bei der Katrin) bei der Mutter einen sichtbaren Handlungsausdruck, eine Konsequenz dieser Erkenntnis gewonnen hätte.“¹⁸

In vergleichbarer Weise hob der einflussreiche Kritiker Fritz Erpenbeck – im Moskauer Exil zählte er mit Johannes R. Becher zu den Initiatoren und Veranstaltern des „Thälmann-Clubs“ und war Redakteur der Zeitschriften *Das Wort* und *Internationale Literatur*, nach seiner Rückkehr leitete er als Chefredakteur in Berlin unter anderem die Zeitschriften *Theater der Zeit* und *Theaterdienst* –, bei aller Anerkennung rühmender inszenatorischer und darstellerischer Details, eine grundlegende Problematik der Regieleistung Brechts hervor, die auf einen ebenso grundsätzlichen Dissens verwies: „Wo verliert sich, trotz fortschrittlichen Wollens und höchsten formalen Könnens, der Weg in eine volksfremde Dekadenz – wo führt, bei fortschrittlichem Wollen und höchstem formalem Können der Weg zur Volkstümlichkeit, zur dringend notwendigen Gesundung unserer Dramatik?“¹⁹ Erpenbeck bot mit der Formulierung „volksfremde Dekadenz“ eine Begrifflichkeit auf, die sich in den folgenden Jahren zum Leitmotiv einer restriktiven Kulturpolitik in der DDR entwickeln sollte. Bereits 1950, auf dem 3. Parteitag der SED, war die Kunst zur Orientierung an der sozialistischen Entwicklung in der DDR aufgefordert worden. Spätestens mit der 5. Tagung des ZK der SED (15.-17. März 1953) richtete sich diese Politik gegen die als „Formalismus“ gebrandmarkte Signatur der künstlerischen Moderne im

¹⁸ Ebd., S. 255.

¹⁹ Fritz Erpenbeck: Einige Bemerkungen zu Brechts „Mutter Courage“. In: *Die Weltbühne* vom 18.1.1949. Zitiert nach BFA, Bd. 6: *Stücke* 6, Frankfurt am Main 1989, S. 396.

Westen, der eine zentral gesteuerte Kampagne zugunsten des sozialistischen Realismus und des Klassischen Erbes entgegengesetzt wurde – ein Indiz dafür, dass die Kulturpolitik der frühen DDR die Literatur generell und also auch einen Autor vom Rang Bertolt Brechts auf die Maximen eines sozialistischen Realismus verpflichten wollte.

Eben dies aber war der Anspruch, den Brecht für seine künstlerische Tätigkeit weder akzeptieren konnte noch hinnehmen wollte, doch sah er nur geringe Chancen, seine Ziele zu realisieren. Seine Theorie wie seine dramatische Praxis waren den Verhältnissen in der frühen DDR weit voraus. Er musste sich mit den vorhandenen Mitteln und Möglichkeiten bescheiden, wenn er überhaupt etwas erreichen wollte. Resigniert stellte er fest: „Unsere Aufführungen in Berlin haben fast kein Echo mehr. In der Presse erscheinen Kritiken Monate nach der Erstaufführung, und es steht nichts drin, außer ein paar kümmerlichen soziologischen Analysen.“ (4.3.1953)

Auseinandersetzungen mit den Kulturfunktionären der SED zählten zum Alltag des kritischen Marxisten und dialektisch geschulten Poeten. Ungeduld und Unzufriedenheit sollten zum Leitmotiv der weiteren Arbeit Brechts in der DDR werden. Sein neues Werk, *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher* (1953/54), eine komplex konstruierte Kritik an den „Tuis“, den Intellektuellen im kapitalistischen Westen mit ihren „weiß waschenden“, herrschaftssichernden Argumenten, blieb – ebenso wie *Die Tage der Commune* (1949) – zu seinen Lebzeiten unaufgeführt. Andere Arbeiten wie der „Büsching-Entwurf“ (1951-54) blieben unvollendet oder wurden wie der *Herrnburger Bericht* (1951), obwohl im Parteiblatt Neues Deutschland zunächst publiziert, „dann unterdrückt, am Ende auf Beschluß abgesetzt“. Es sei „interessant“, so Brecht sarkastisch in seinem Journal, „wie man sich ein Kunstwerk anhört, das irgendwie verurteilt worden ist. Für gewöhnlich wirkt es nicht einmal ohne Ruhm. Alles Originelle erscheint als eigenwillig, Frisches als frech, Leichtes als oberflächlich, Ernstes als vorlaut; überhaupt wirkt nichts mehr auf den, der die Wirkung abschätzt“ (17.8.1951).

Angesichts solcher Schwierigkeiten konzentrierte sich Brecht auf die Bearbeitung älterer, zum Teil in den Klassikerrang erhobener Stücke, darunter Lenz' *Hofmeister* (1950), Shakespeares *Coriolan* (1951), Goethes *Urfaust* (1952), Anna Seghers' Hörspiel *Der Prozeß der Jeanne d'Arc* zu

Rouen 1431 (1952) und Molières *Don Juan* (1954). Es wäre jedoch falsch, dieser Arbeit einen minderen Rang gegenüber Brechts eigener Produktion zusprechen oder sie gar als Fluchtbewegung deuten zu wollen. Im Gegenteil: Brecht hat seine Bearbeitungen und, soweit realisiert, auch seine Inszenierungen stets verstanden und genutzt als Auseinandersetzungen mit seiner Zeit, als Aktualisierungen strukturhomologer Probleme aus der Vergangenheit für Politik und Gesellschaft der Gegenwart – von der „deutschen Misere“ (Brecht) der intellektuellen Selbstentmannung (Hofmeister) über die Demontage historisch-literarischer Monumentalfiguren (Coriolan, Faust, Don Juan) bis zur Problematisierung des Intellektuellen-Privilegs (Jeanne d'Arc).

Betriebsarbeit

Dem unter maßgeblicher Beteiligung Brechts entstandenen Band *Theaterarbeit* ist ein Kapitel mit der Überschrift „Betriebsarbeit“ eingefügt. Es gibt Auskunft über insgesamt 93 Betriebsveranstaltungen von jeweils 40 bis 60 Minuten Dauer, mit denen das Berliner Ensemble in den Spielzeiten 1949/50 und 1950/51 etwa 32000 „Betriebsangehörige“ erreichte – Arbeiter und Angestellte in Firmen, Gewerkschafter, Rentner und Insassen des Jugendgefängnisses Köpenick. Die Themen waren um sozialistische Gedenkanklässe (Oktoberrevolution, 1. Jahrestag der DDR, 1. Mai) und Führungspersönlichkeiten (Rosa Luxemburg, Stalin, Lenin) zentriert, bezogen sich auf Brechts Theaterkonzept und sein literarisches Werk, stellten das Theaterprogramm des Berliner Ensembles vor und boten die Erprobung von Spielformen an. Die Programme, so heißt es in der Selbstdarstellung des Berliner Ensembles, „suchten zu unterhalten und zu belehren. Wir probierten mehrere Formen aus, denn wir sind der Meinung, daß auch für Betriebsversammlungen neue Formen gefunden werden müssen“.²⁰

Darüber hinaus veranstaltete das Berliner Ensemble seit 1950 Theaterwochen in verschiedenen Städten – so in Weimar, Gera, Plauen und Chemnitz –, ein Modell, das später in den Fünfjahrplan der DDR übernommen wurde und durch den Freien Deutschen Gewerkschafts-

²⁰ Berliner Ensemble/Weigel: *Theaterarbeit*, S. 402.

bund (FDGB) eine nachdrückliche Unterstützung erfuhr. Späteren Auswertungen konnten die Mitglieder des Ensembles entnehmen, dass sich ihr Publikum zu 60% aus Betriebsarbeitern, 25 % Landarbeitern und 15 % Angestellten sowie Angehörigen der Intelligenz zusammensetzte – zweifellos eine erwünschte Bestätigung des ursprünglichen Handlungsimpulses, ein möglichst breites, zugleich sozial deutlich konturiertes Publikum nicht nur in Berlin „zu unterhalten und zu belehren“.

Hinzu kam die professionelle Förderung des Laienspiels. Nicht-professionelle Spielgruppen wurden bei der Stoffwahl ebenso wie bei der Durchführung von Proben und im Zusammenhang von Aufführungen beraten. Ausführlich widmen sich die Autoren des Bandes *Theaterarbeit* daher der inhaltlichen, methodischen und analytischen Vorbereitung von Laienspielen, verbunden mit detaillierten Szenenanweisungen, Anleitungen zur Darstellung, Hinweisen zur Auswahl der Fabel und gezielten Einführungen in Theorie und Praxis des epischen Theaters und des Lehrstücks. „Bereits in der ersten Diskussion“, so heißt es in einem Erfahrungsbericht, „erkannten die Lehrlinge die Fehler ihrer Szenen, die z w e i Z u s t ä n d e gegenüberstellten und n i c h t d e n W e g von einem zum anderen zeigten. Sie erkannten die Notwendigkeit, ein Spiel zu entwickeln, das sowohl unterhielt als auch belehrte.“²¹ Erkundungen des beruflichen Umfeldes zählten ebenso zum Aufgabenspektrum der Ensemblemitglieder wie die gemeinsame redaktionelle Bearbeitung der abschließenden Textfassung. Das Ergebnis sprach für sich: „Wir selbst“, so die Mitglieder des Berliner Ensembles in einem Fazit der Probenarbeit, „waren von der Schnelligkeit, mit der die Lehrlinge von der Bühne Besitz ergriffen hatten, so überrascht, daß wir vielem nachgaben. Einfach um die Phantasie und den Humor unserer Freunde zu bewundern. Bei diesen Versuchen wurde das Spiel erst endgültig entwickelt.“²²

Die Gründe für diese intensive und zweifellos zeitaufwendige Arbeit mit Laien liegen auf der Hand: Brecht versuchte, gemeinsam mit Helene Weigel und anderen Mitgliedern des Berliner Ensembles, ein

²¹ Ebd., S. 409.

²² Ebd. S. 410.

Publikum für das von ihm begründete epische Theater heranzuziehen. In *Theaterarbeit* findet sich das Zitat einer Statistik der Volksbühne Berlin vom März 1951, nach der sich ihre Mitgliedschaft zu 31 % aus Betriebsarbeitern, 19 % Jugendlichen, 29 % Angestellten und 21 % Angehörigen freier Berufe und Hausfrauen zusammensetzte. Eine Stichprobe im Publikum hingegen habe ergeben, dass nur 3 % der Zuschauer Betriebsarbeiter seien.²³ Dieses eklatante Missverhältnis bot den Ensemblemitgliedern verschiedentlich Anlass, in den besuchten Betrieben für die Volksbühne zu werben und auf die Arbeit des Berliner Ensembles und seine Inszenierungen am Deutschen Theater aufmerksam zu machen. Als ein nur schwer überwindbares Hindernis erwiesen sich dabei immer aufs Neue die Verzögerungstaktiken der Bürokratie, insbesondere die Nachlässigkeiten der Kulturfunktionäre, die bestellte Karten nicht weitergaben. Auch deshalb wurden Voraufführungen angeboten, geschlossene Vorstellungen vor der eigentlichen Premiere, mit jeweils sich anschließender Diskussion und einem ausgewählten Publikum, das sich aus Betriebsarbeitern, auch aus Studenten und Lehrern zusammensetzte und dessen Kritik für abschließende Überarbeitungsschritte genutzt wurde.

Es lässt sich denken, dass eine solch engagierte Arbeit für das Theater – zusätzlich zum eigentlichen Spielbetrieb, auch wenn dieser dadurch profitieren mochte –, auf Dauer nicht zu verkraften war. Das Berliner Ensemble mit Gastrecht am Deutschen Theater konnte sich ein eigenes, für die Spielweise des epischen Theaters offenes, zudem klassenbewusstes Publikum in Berlin nur in einem begrenzten Maß heranziehen. Brecht hat sich dies eingestehen müssen, noch bevor er mit seinen Getreuen in das Theater am Schiffbauerdamm umziehen konnte. „Das Publikum ist das Kleinbürgerpublikum der Volksbühne, Arbeiter machen da kaum sieben Prozent aus“, notierte er im März 1953 resigniert im Journal – freilich mit einem hoffnungsvollen Ausblick: „Die Bemühungen sind nur dann nicht ganz sinnlos, wenn die Spielweise späterhin aufgenommen werden kann, d. h. wenn ihr Lehrwert einmal realisiert wird. (Das gilt, obwohl wir alles tun, für jetzt,

²³ Vgl. ebd., S. 411.

für die Theaterabende, für das Publikum von jetzt unser Bestes zu liefern.“ (4.3.1953)

Restriktionen

Die Hoffnung auf eine Zukunft des Theaters in der Metropole Berlin, auf eine zeitgemäße Dramaturgie, auf eine fortschrittliche Bühnenpraxis, auf eine Qualität des Schauspiels, die den Ansprüchen des *Kleinen Organons* gerecht werden könnte – dies waren die Impulse, die Brecht getragen haben, trotz zahlreicher Rückschläge und Enttäuschungen. Welche Intrigen und Interventionen, Kontroversen und Konflikte hinter den Kulissen stattfanden, lassen Brechts Eintragungen in den Journalen nur erahnen. Zwar waren Staat und Partei durchaus bereit, den Namen des bedeutendsten deutschsprachigen Dramatikers im 20. Jahrhundert für die Sache des Sozialismus in Anspruch zu nehmen. Nicht geneigt aber war man, der künstlerisch progressiven Formensprache oder den plebejischen Akzenten in seinem Werk Raum zu geben oder gar jenen Zügen seiner Stücke, die sich kritisch zur parteioffiziellen Geschichtsschreibung wie zur staatstragenden Politik stellten. Ein Beispiel hierfür bilden die politischen Repressionen angesichts der pazifistisch-antimilitaristischen Tendenzen in Brechts gemeinsam mit Paul Dessau entwickelter Opernfassung von *Das Verhör des Lukullus* (1949; zuerst 1939 als Hörspiel entworfen). Die erste Aufführung der Oper in der DDR war für den 17. März 1951 vorgesehen. Vorangegangen waren allerdings Versuche der inhaltlichen Einflussnahme durch das Volksbildungsministerium der DDR, das sich noch im Januar 1951 die Partitur hatte aushändigen lassen. Für die Uraufführung, die offiziell als Probevorstellung geführt wurde, durften auf Beschluss des Ministeriums Karten nicht öffentlich verkauft, sondern nur gezielt verteilt werden, und zwar vornehmlich an Mitglieder der Freien Deutschen Jugend (FDJ). Da die FDJ-Kader die Karten aber an ernsthafte Operninteressenten weiterreichten, führte der geplante Misserfolg wider Erwarten zu Ovationen im Publikum – mit dem Ergebnis, dass das Volksbildungsministerium am 19. März 1951 die Aufnahme des Werks in den Spielplan der Staatsoper untersagte. In einem seinerzeit nicht veröffentlichten Textentwurf hat Brecht diesen Vorgang als „Unterdrückung“ bezeichnet: Er wirke „als diktatorisch

administrativer Akt, da die Gesichtspunkte der Kunstkommission oder anderer Behörden nicht durch Diskussionen und Unterweisung dem Publikum klargemacht und von ihm akzeptiert wurden“.²⁴ Nur wenige Tage später, am 24. März 1951, fand in der Wohnung des Staatspräsidenten Wilhelm Pieck eine Beratung statt, an der außer Brecht und Paul Dessau auch Ministerpräsident Otto Grotewohl und Volksbildungsminister Paul Wandel sowie die ZK-Mitglieder Anton Ackermann und Hans Lauter teilnahmen. Ein mehrstündiges Treffen auf kulturpolitisch höchstem DDR-Niveau, mit massiven Vorwürfen, die zu einer Überarbeitung der zunächst aufgeführten Fassung durch Brecht und Dessau führten und zu einem Eintrag in den Journalen, der Brechts kritische Wertung der Vorgänge dokumentiert: „Was die Absetzung des ‚Lukullus‘ angeht: Es ist vorauszusehen, daß bei Umwälzungen von solchem Ausmaß die Künste selbst da in Schwierigkeiten kommen, wo sie führend mitwirken“ (25.3.1951). Um sich seine künstlerischen Möglichkeiten gleichwohl weiterhin zu sichern, sah sich Brecht – und mit ihm Paul Dessau – zu einer Revision der Uraufführungsfassung genötigt. Deren Aufführung erfolgte am 12. Oktober 1951, doch hat Brecht diese revidierte Fassung später, im 11. *Heft der Versuche* (1952), seinerseits zurückgenommen.

Einflussversuche solcher Art hat es verschiedentlich gegeben, so etwa 1951 im Fall der – wiederum gemeinsam mit Paul Dessau erarbeiteten – Kantate „Herrnburger Bericht“²⁵, so in den Jahren 1950 bis 1955 anlässlich der zu großen Teilen bereits im Exil entstandene Kriegs-fibel²⁶, so im Hinblick auf die *Buckower Elegien*, insbesondere um das kritisch sich auf den 17. Juni 1953 beziehende Gedicht „Die Lösung“²⁷,

²⁴ Bertolt Brecht: Zur Unterdrückung der Oper „Lukullus“. In: BFA, Bd. 23: *Schriften* 3. Frankfurt am Main 1993, S. 138.

²⁵ BFA, Bd. 15: *Gedichte* 5. Frankfurt am Main 1993, S. 246-253 und Kommentar, S. 455-462.

²⁶ BFA, Bd. 12: *Gedichte* 2. Frankfurt am Main 1988, S. 127-283 und Kommentar, S. 409-414.

²⁷ Ebd., S. 310 und Kommentar, S. 448f.

und so auch postum noch, angesichts der kritischen Notizen, die sich zum Unmut der Kulturfunktionäre in Brechts Journalen fanden.²⁸

Brecht – und nach seinem Tod Helene Weigel – haben sich gegen Einflussnahmen dieser Art stets entschieden zur Wehr gesetzt, und doch darf man auch die unterschwelligten Wirkungen schon des Versuches von Übergriffen nicht unterschätzen.

So bearbeitete Brecht – gemeinsam mit Benno Besson – 1955 das Stück *The Recruiting Officer* von George Farquhar (dt. *Pauken und Trompeten*), um im Gewand dieser Militärkomödie Kritik an den Kriegen in Indochina und Korea wie an der Gründung der Bundeswehr und ihrem NATO-Beitritt zu üben. Dies geschah zu einem Zeitpunkt, da die DDR Pläne für die Gründung der Nationalen Volksarmee (NVA) zu schmieden begann. Brecht, eingedenk des Lukullus-Verhörs, unterlegte seiner Bearbeitung eine unmissverständliche Stoßrichtung gegen die „revanchistische“ Bundesrepublik – und die Aufführung wurde zum offiziell belobigten Erfolg.²⁹

Als eine entscheidende Instanz im Zusammenhang kulturpolitischer Restriktionen erwies sich die *Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten* (Abkürzung: ‚Stakuko‘). Begründet am 12. Juli 1951, versuchten die ihr angehörenden Funktionäre der SED mit dem Vorsitzenden Helmut Holzauer bereits am 7. Juli 1951, noch in der Aufbauphase also, auf das Buchprojekt *Theaterarbeit* Einfluss zu nehmen.³⁰ Diese auf einen Gründungsbeschluss des ZK der SED zurückgehende Kommission sollte alle Institutionen der bildenden und darstellenden Kunst kontrollieren und lenken. Für den Bereich ‚Darstellende Kunst und Musik‘ wurde Brechts Widersacher Fritz Erpenbeck als verantwortlicher Leiter benannt. Zu den gezielt gegen Brecht gerichteten Aktivitäten wird man die Veranstaltung einer Stanislawski-Konferenz in Berlin (17.-19. April 1953) rechnen müssen, die auf eine Initiative Erpenbecks zurückging.

²⁸ BFA, Bd. 26 und 27: *Journale 1 und 2*. Frankfurt am Main 1994 und 1995. Vgl. Kommentar, S. 603f.

²⁹ Vgl. BFA, Bd. 9: *Stücke 9*. Frankfurt am Main 1992, S. 261-338 und Kommentar, S. 431-448.

³⁰ Hecht, *Kleine Brecht-Chronik*, S. 185. Hecht spricht von „Maßnahmen zur Einschränkung einer ungewünschten Wirksamkeit“.

Brecht hatte sich auf diese Konferenz durch das Studium der Schriften seines vermeintlichen Widersachers gründlich vorbereitet und sich an der Konferenz mit einer von Helene Weigel vorgetragenen Rede beteiligt, in der er die Übereinstimmungen mit der Arbeit Stanislawskis wie die Differenzen zu ihm sachlich herausarbeitete, um am Ende – listig – auf die Bedeutung des *Kleinen Organons* hinzuweisen.³¹ Der Versuch der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten, Stanislawski in der DDR gegen Brecht in Stellung zu bringen, war damit gescheitert. Will man sich die Wirkungen dieser Zensur- und Reglementierungsbehörde vor Augen führen, so kann hierfür ein Brief Hans Mayers an Johannes R. Becher, datiert auf den 30. März 1953, Aufschluss geben: „Da veranstaltet die Kunstkommission monatelang Kurse über ‚Ästhetik‘“ so der renommierte Literaturprofessor aus Leipzig voller Empörung, „und läßt Dozenten auftreten, denen auch die einfachsten Primanervoraussetzungen fehlen. Literaturgeschichte haben diese Leute nicht studiert [...] aber sie reden über Ästhetik ‚an sich‘ ... Und zwar belehrend, anmaßend, sozusagen programmatisch!“ Die Kunstkommission, so Mayer, gehöre „wohl zu den schmachvollsten Erzeugnissen unserer gesellschaftlichen Übergangsetappe“.³²

Brecht hat die Zumutungen der Staatlichen Kunstkommission, wie seine Eintragungen in den Journalen zeigen, gelegentlich sarkastisch kommentiert. Aber er hat sich in seinem Vertrauen auf die SED, seinem Glauben an die Zukunft des Sozialismus und seinem Misstrauen gegenüber der kapitalistischen Bundesrepublik nicht beeinträchtigen lassen. Seine Haltung zum 17. Juni 1953 kann hierfür beispielhaft stehen. Obwohl sich Brecht eingestand, dass der Arbeiteraufstand „die ganze Existenz verfremdet“ habe, sah er in diesem Ereignis doch eine Art historischer Notwendigkeit: „Die Partei hatte zu erschrecken, aber sie brauchte nicht zu verzweifeln. Nach der ganzen geschichtlichen Entwicklung konnte sie sowieso nicht auf die spontane Zustimmung der Arbeiterklasse hoffen. Es gab Aufgaben, die sie unter Umständen, unter den gegebenen Umständen, ohne Zustimmung, ja gegen den

³¹ Vgl. BFA, Bd. 23: *Schriften 3*. Frankfurt am Main 1998, S. 224-239, v. a. S. 234-236.

³² Hans Mayer: *Briefe 1948-1963*. Hg. und kommentiert von Mark Lehmstedt. Leipzig 2006, S. 154.

Widerstand der Arbeiter durchführen mußte.“ Brecht empfand denn auch „den schrecklichen 17. Juni als nicht einfach negativ“. Er erkannte an jenem Tag vor allem den „wiedererstarkenden Kapitalismus der faschistischen Ära“ – und im „Proletariat [...] die einzige Kraft, die mit ihr fertig werden könnte“ (20.8.1953).

Es passt zu dieser rückblickenden Notiz und auch zu weiteren Äußerungen im Kontext des 17. Juni 1953,³³ dass Brecht am Tag des Aufstandes, also noch am 17. Juni 1953, vier Briefe geschrieben und abgesandt hat, in denen er übereinstimmend – nicht im Wortlaut, doch inhaltlich – seine Solidarität mit der SED, der Regierung der DDR und der Sowjetunion erklärt und Unterstützung durch das Berliner Ensemble anbietet.³⁴ Der Brief an Walter Ulbricht lautet: „Werter Genosse Ulbricht, / die Geschichte wird der revolutionären Ungeduld der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands ihren Respekt zollen. / Die große Aussprache mit den Massen über das Tempo des sozialistischen Aufbaus wird zu einer Sichtung und zu einer Sicherung der sozialistischen Errungenschaften führen. / Es ist mir ein Bedürfnis, Ihnen in diesem Augenblick meine Verbundenheit mit der Sozialistischen Einheitspartei Deutschland auszudrücken. / Ihr bertolt brecht“.³⁵ Es entbehrt nicht der Ironie, dass die Parteizeitung Neues Deutschland aus diesem Brief lediglich den letzten Absatz veröffentlichte, während die beiden ersten, eher distanzierenden und kritisch zu lesenden Absätze kommentarlos fortgelassen wurden.³⁶ Veröffentlicht

³³ So die Texte *Zum 17. Juni 1953, Dringlichkeit einer großen Aussprache* und *Zwei Gesellschaftsordnungen*. Vgl. BFA, Bd. 23: *Schriften 3*. Frankfurt am Main 1998, S. 249ff.

³⁴ Und zwar an Walter Ulbricht, Wladimir Semjonow, Gustav Just und Otto Grotewohl. Vgl. BFA, Bd. 30: *Briefe 3*. Frankfurt am Main 1998, S. 178f.

³⁵ BFA, Bd. 30: *Briefe 3*. Frankfurt am Main 1998, S. 178.

³⁶ In einem Gespräch am 5. Juli 1953 mit Gustav Just, im Zentralkomitee der SED zuständig für die Abteilung Kunst und Kultur, hatte sich Brecht über diesen Vorgang empört gezeigt. Daraufhin schrieb ihm am 8. Juli 1953 Walter Ulbricht persönlich: „Werter Genosse Brecht! Ich danke Ihnen herzlich für Ihre Erklärung vom 17. Juni, die ein mutiges Bekenntnis für Frieden, Freiheit, Einheit, Demokratie und Sozialismus ist. Ich hatte die Absicht, mit Ihnen persönlich einige Fragen zu besprechen. Ich hoffe, daß es

wurde hingegen nur wenige Tage später eine Stellungnahme des Dramatikers zu den Vorgängen des 17. Juni, die entschieden auf einer Differenzierung bestand: „Ich habe am Morgen des 17. Juni, als klar wurde, daß die Demonstrationen der Arbeiter zu kriegerischen Zwecken mißbraucht wurden, meine Verbundenheit mit der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands ausgedrückt. Ich hoffe jetzt, daß die Provokateure isoliert und ihre Verbindungsnetze zerschnitten werden. Zugleich hoffe ich aber, daß die Arbeiter, die in berechtigter Unzufriedenheit demonstriert haben, nicht mit den Provokateuren auf eine Stufe gestellt werden, damit die so dringliche große Aussprache über die allseitig gemachten Fehler nicht von vornherein unmöglich gemacht wird.“³⁷

In diesen Zusammenhang gehört auch eine Aufsehen erregende Tagebucheintragung Erwin Strittmatters, in der Brecht allen Ernstes die Bereitschaft zum Eintritt in die SED zu unterstellt wird.³⁸ Brecht habe sich hiervon, so Strittmatter, eine „Wirkung auf die 'Gegner' im Westen versprochen, jedoch die Parteibürokraten zögerten, und als drei Tage um waren, sagte Brecht: Nun will ich nicht mehr; der Effekt ist weg“.³⁹ Werner Hecht hat diese Äußerung Strittmatters für „unsinnig“ erklärt, mit der nachvollziehbaren Begründung: „Brecht war immer der Überzeugung, dass ein Schriftsteller unabhängig zu sein habe und keiner Partei angehören dürfe. Allerdings hat er als Provokation oft spontan Sachen gesagt, die nichts mit einer ernsthaften Willenserklärung zu tun hatten. Er sagte vor 1945 im Sinne der Solidarität auch einmal: Jetzt wäre ein guter Zeitpunkt, Jude zu sein!“⁴⁰

nächste Woche möglich ist. Mit freundlichen Grüßen! W. Ulbricht“. Vgl. BFA, Bd. 30: *Briefe 3*, Frankfurt am Main 1998, S. 549.

³⁷ BFA, Bd. 23: *Schriften 3*, Frankfurt am Main 1993, S. 250.

³⁸ Vgl. Erwin Strittmatter: *Der Zustand meiner Welt. Aus den Tagebüchern 1974-1994*. Berlin 2014.

³⁹ Ebd., Eintragung vom 22. Januar 1985.

⁴⁰ Zitiert nach Peter von Becker: Alles was Brecht ist. Wollte der große B.B. am 17. Juni 1953, am Tag des Aufstands in der DDR, Mitglied der SED werden? Eine Tagebuchnotiz Erwin Strittmatters stiftet Verwirrung. In: *Der Tagesspiegel* v. 21. August 2014, S. 19.

Festzuhalten bleibt gleichwohl: Brechts Haltung ist ambivalent: Er lehnt auf der einen Seite alle Versuche einer Einflussnahme von westlicher Seite auf die Vorgänge in der DDR ab und versteht diese, soweit er über sie unterrichtet ist, als gezielte Provokationen. „Organisierte faschistische Elemente“, heißt es in dem unveröffentlicht gebliebenen Text „Zum 17. Juni 1953“, hätten versucht, die „Unzufriedenheit“ eines beträchtlichen Teils der Berliner Arbeiterschaft „für ihre blutigen Zwecke zu mißbrauchen“. Es sei „nur dem schnellen und sicheren Eingreifen der sowjetischen Truppen“ zu verdanken, „daß diese Versuche vereitelt wurden“. Andererseits aber besteht Brecht darauf, daß „das Eingreifen der sowjetischen Truppen sich keineswegs gegen die Demonstration der Arbeiter richtete“, und verlangt von „jedem einzelnen, der Regierung bei dem Ausmerzen [!] der Fehler zu helfen, welche die Unzufriedenheit hervorgerufen haben und unsere unzweifelhaft großen sozialen Errungenschaften gefährden“. ⁴¹ Vor diesem Hintergrund lässt sich auch das Gedicht „Die Lösung“ verstehen, das die Vorgänge um den 17. Juni 1953 bekanntlich mit einer ebenso würzigen wie witzigen partei- und regierungskritischen Pointe versehen hat: „Wäre es da / Nicht doch einfacher, die Regierung / Löste das Volk auf und / Wählte ein anderes?“ ⁴²

Dialektik auf dem Theater

Brechts „Lieblingswort in den letzten Lebensjahren“, liest man bei Hans Mayer, „hieß Dialektik“. ⁴³ Auch wenn sich grundsätzliche Gedanken zur Dialektik bereits zu Beginn der 1930er Jahre finden, ⁴⁴ ist die Bedeutung dieses Begriffs für Brecht nach seiner Rückkehr aus dem Exil in die DDR tatsächlich kaum zu überschätzen. Immer wieder hat sich der Dramatiker mit philosophischen Aspekten von Widersprüchen auseinandergesetzt, immer aufs Neue die Dialektik als eine produktive

⁴¹ BFA, Bd. 23: *Schriften 3*. Frankfurt am Main 1993, S. 250.

⁴² In: BFA, Bd. 12: *Gedichte 2*. Frankfurt am Main 1988, S. 310.

⁴³ Hans Mayer: *Brecht in der Geschichte*. Frankfurt am Main 1971, S. 9.

⁴⁴ Vgl. z. B. die vermutlich 1931 entstandene Notiz unter dem Titel *Dialektik* in BFA, Bd. 21: *Schriften 1*, Frankfurt am Main 1992, S. 519.

Figur des Denkens und Handelns, des Experiments und der Erprobung diskutiert, für das Theater wie für das Leben. Und nicht selten bot ihm diese Denkfigur eine Möglichkeit, den unübersehbaren politischen Problemen in der gesellschaftlichen Entwicklung der DDR als Dramatiker auf eine zugleich kritische und solidarische Weise zu begegnen.

Brecht war sich „sicher: mit der großen Umwälzung beginnt eine große Zeit für die Künste“.⁴⁵ Die Aufgabe der Künste und der Künstler in der DDR sah er nach 1945 darin, an der grundlegenden Umgestaltung des sozialen Lebens mitzuarbeiten. So übernahm er den Vorsitz des P.E.N.-Clubs in der DDR, ließ sich zum Stellvertretenden Vorsitzenden der Akademie der Künste wählen und nahm am Stanislawski-Kongress (1953) ebenso wie am IV. Deutschen Schriftstellerkongress (1956) teil. Den widerspruchsvollen und schwierigen Weg der Umgestaltung auf eine künstlerisch komplexe, innovative und damit dialektische Weise vorzuführen, bestimmte Brecht als die zeitgemäße Funktion des Theaters. In der letzten Sammlung seiner Theaterschriften, *Die Dialektik auf dem Theater* (1951-56), hat er deren Elemente auch in einem theoretischen Aufriss noch einmal zusammengefasst, dessen zentrale Einsichten er auf dem Schriftstellerkongress des Jahres 1956, kurz vor seinem Tod, in einem entschiedenen Plädoyer für künstlerische Neuerungen und Experimente pointierte: „Wenn wir uns die neue Welt künstlerisch-praktisch aneignen wollen, müssen wir neue Kunstmittel schaffen und die alten umbauen. Die Kunstmittel Kleists, Goethes, Schillers müssen heute studiert werden, sie reichen aber nicht mehr aus, wenn wir das Neue darstellen wollen. Den unaufhörlichen Experimenten der revolutionären Partei, die unser Land umgestalten und neugestalten, müssen Experimente der Kunst entsprechen, kühn wie diese und notwendig wie diese. Experimente ablehnen, heißt, sich mit dem Erreichten begnügen, das heißt zurückbleiben. Die Darstellung des Neuen ist nicht leicht [...]. Es ist eine Frage der Begeisterung für das Neue, der Kenntnis der Dialektik und damit neuer Kunstmittel.“⁴⁶

⁴⁵ *Die Künste in der Umwälzung*. In: BFA, Bd. 23: *Schriften 3*. Frankfurt am Main 1993, S. 129.

⁴⁶ BFA, Bd. 23: *Schriften 3*. Frankfurt am Main 1993, S. 373f.

Brechts Plädoyer dafür, die Welt der Künste wie die gesellschaftliche Wirklichkeit – auch die des Sozialismus – als „veränderbare“ zu zeigen, fand jedoch in der Bühnenpraxis jener Zeit kaum Widerhall. Lehrhaftes Theater – auf diesen Generalnenner lässt sich bringen, was in den 1950er Jahren die Bühnenszene in der DDR bestimmt hat. Es war, mit einem Wort, eine um die Brechtsche Dialektik gebrachte Didaktik. Brecht hielt dagegen, argumentativ wie in der Theaterpraxis. „Der Kampf gegen den Formalismus darf nicht nur als politische Aufgabe betrachtet, sondern muß auch mit politischem Inhalt erfüllt werden. Er ist ein Teil des proletarischen Kampfes für echte soziale Lösungen, und daher müssen Scheinlösungen in der Kunst als soziale Scheinlösungen bekämpft werden – nicht als ästhetische Irrtümer.“⁴⁷

Er versuchte, mit seinem Theater die gesellschaftlichen Verhältnisse selbst als einen Lernprozess zu verstehen und mit den Mitteln des Theaters in diesen einzugreifen, um ihn mitzugestalten. Beispielhaft für diesen Impuls kann die Zusammenarbeit mit dem Dichter Erwin Strittmatter anlässlich von Strittmatters Stück *Die neue Straße von Katzgraben. Szenen aus dem Bauernleben* (1951) stehen, eine Komödie, in der Strittmatter den Konflikt zwischen Großbauer, Mittelbauer, Kleinbauer und Parteisekretär, zwischen Sozialismus und Kapitalismus, zwischen Alt und Neu am Exempel einer Straße entfaltet, die zwischen dem Dorf Katzgraben und der Stadt gebaut werden soll. Brecht, durch Hans Marchwitza auf das Stück aufmerksam gemacht, sah auf Anhieb eine willkommene Gelegenheit, einen aktuellen dramatischen Stoff aus der Feder eines proletarischen Autors aufzunehmen und für die Zwecke eines nicht-aristotelischen Theaters umzuformen. „Es ist nicht genug verlangt“, so Brecht nach einer Probe, „wenn man vom Theater nur Erkenntnisse, aufschlußreiche Abbilder der Wirklichkeit verlangt. Unser Theater muß die Lust am Erkennen erregen, den Spaß an der Veränderung der Wirklichkeit organisieren. [...] Alle die Lüste und Späße der Erfinder und Entdecker, die Triumphgefühle der Befreier müssen von unserem Theater gelehrt werden.“⁴⁸ Nicht weniger als

⁴⁷ Kulturpolitik und Akademie der Künste. In: BFA, Bd. 23: *Schriften 3*. Frankfurt am Main 1994, S. 258.

⁴⁸ BFA, Bd. 25: *Schriften 5*. Frankfurt am Main 1994, S. 418.

sieben Fassungen entstanden während dieser Zusammenarbeit, deren Verlauf, einschließlich Proben und Gesprächen mit den Schauspielern, Brecht in den Katzgraben-Notaten⁴⁹ durchgängig aufgezeichnet und kommentiert hat. Die Uraufführung am 23. Mai 1953, gemeinsam mit Manfred Wekwerth erarbeitet, zeigte, wie konsequent Mittel des epischen Theaters auch bei einem Gegenwartsstoff sich einsetzen ließen. Chronikfabel, Figurentypisierung, Konfliktdialektik, Verfremdung des Handlungsgeschehens, Stilisierung der Bühnenvorgänge, Versifizierung der Sprache, Distanzierung des Publikums – keines dieser dramaturgischen Register aus dem Arsenal seiner eigenen theoretischen Konzeption ließ Brecht aus, um seiner Vorstellung von einem zugleich belehrenden und unterhaltsamen Theater Kontur und Plastizität zu verleihen. Brecht stellte mit dieser kooperativen Arbeit seine Bereitschaft unter Beweis, mit jungen Theaterleuten kollektiv zusammenzuarbeiten und in diesem gemeinsamen Arbeitsprozess Erfahrungen aus seiner jahrzehntelangen Theaterpraxis zu vermitteln.

Auch vor diesem Hintergrund ist die Bedeutung Brechts für die frühe DDR und insbesondere für das kulturelle Zentrum Berlin kaum zu überschätzen. Das Theater am Schiffbauerdamm hat, wie die Theaterarbeit Brechts, Helene Weigels und des Berliner Ensembles insgesamt, zur Entstehung einer urbanen Kultur auf eine kaum zu überschätzende Weise beigetragen. Diese Feststellung gilt nicht allein für den Ostteil der Stadt, sondern – auf Grund der großen Ausstrahlung Brechts ebenso wie auf Grund der strittigen Aspekte seiner Theaterkonzeption – auch für Westberlin. Brechts Theater blieb ein kulturelles Attraktions- und ein urbanes Integrationszentrum.

Ablesbar ist seine Wirkung nicht zuletzt am Einfluss des ‚Stückeschreibers‘ auf die jüngeren Autoren in der DDR. Erwin Strittmatter, Peter Hacks, Volker Braun, Heiner Müller – die wichtigsten Dramatiker der 1950er und 1960er Jahre haben, auf unterschiedliche Weise, von Brecht gelernt, sich mit ihm auseinandergesetzt, Elemente seiner Kunst aufgenommen oder kritisch fortentwickelt. Übrigens nicht nur im Hinblick auf das Theater. Gerade weil Brecht für die älteren, orthodoxen

⁴⁹ Ebd., S. 400-490 und Kommentar S. 542-578.

Funktionäre einen unbequemen Widerpart darstellte, bot er der nachfolgenden Autorengeneration in der DDR eine einzigartige Orientierungsmöglichkeit, insbesondere im Hinblick auf ihr positives Verhältnis zur DDR. „Dieses Parteiergeifen für die DDR hing mit Brecht zusammen“, so Heiner Müller, „Brecht war die Legitimation, warum man für die DDR sein konnte. Das war ganz wichtig. Weil Brecht da war, mußte man dableiben. Damit gab es einen Grund, das System grundsätzlich zu akzeptieren. [...] Brecht war das Beispiel, daß man Kommunist und Künstler sein konnte – ohne das oder mit dem System, gegen das System oder trotz des Systems.“⁵⁰

⁵⁰ Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln 1992, S. 12.

Soichiro Itoda

Traditionalismus und Avantgardismus.

Bertolt Brecht in der Theaterdebatte der japanischen Nachkriegsära

Die japanische Brecht-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg ist durch eine höchst dynamische Auseinandersetzung verschiedener Brecht-Richtungen charakterisiert. Der Germanist, Übersetzer und Theaterwissenschaftler Tatsuji Iwabuchi bezeichnete sich in seiner 2005 unter dem Titel „Brecht und das Nachkriegstheater“ erschienenen Autobiographie als „Brechttext-Fundamentalisten“. Dagegen bezog der Regisseur Makoto Sato, ein polemisierender Lieblingsgegner Iwabuchis, lediglich seine Inspirationen aus Brecht-Texten. Der in Japan bekannte Komponist Mitsuru Hayashi betrachtete den *Kaukasischen Kreidekreis* als Basis-konzept für eine eigene Opernkomposition, wobei sein Freund und Kollege, Regisseur Tsunetoshi Hirowatari, den Originaltext recht frei für die Opernbühne umformulierte. Schließlich lehnte der auch in Europa weithin bekannte Shuji Terayama nicht nur das „Theater als Bildungsstätte“ rundum ab, sondern bekundete auch gern seine Gegnerschaft zum Brechtschen Theaterstil. In dem hier vorliegenden Beitrag soll nicht nur das breite Spektrum dieser spezifisch nachkriegsjapanischen Brechtrezeption bzw. -ablehnung aufgezeigt, sondern gleichzeitig auch verdeutlicht werden, wie sehr das Thema Brecht die gesamtjapanische Theaterszene dieser Periode widerspiegelte.

1. Brechtrezeption in Japan – Über Fundamentalisten und Brechthasser

Tatsuji Iwabuchi hatte sich in Japan als Brecht-Kenner einen Namen gemacht. Seine Mission mit dem *BB-Ensemble* (*BB* als Abkürzung von *Bertolt Brecht*) ging jedoch weit über eine normale Brecht-Rezeption hinaus. Als glühender Brecht-Verehrer hatte er sich zur Lebensaufgabe gemacht, kommerzielle Aspekte in Bezug auf Brecht mit einer gewissen Radikalität zu unterdrücken. Zwischen Oktober 1958 und März 1960 hielt sich Iwabuchi als DAAD-Stipendiat in München auf und studierte dort unter anderem Germanistik und Theaterwissenschaften. Brecht war bereits 1956 verstorben. Schon kurz nach seinem Tod erschienen in

Deutschland zahlreiche Anmerkungen und Kommentare zu Brechtschen Dramen, die auch Iwabuchis Aufmerksamkeit erregten. In Berlin sah er die Aufführung *Leben des Galilei* am Berliner Ensemble und wunderte sich nicht wenig über die Streichung des 15. Bildes, das ihm in Japan in der Textversion so großartig und verheißungsvoll erschienen war. In Berlin erlebte Iwabuchi eine Brechtaufführung, die sich radikal von den Versionen abhob, die man in der japanischen Philologie und Theaterpraxis in das vermeintliche Original hinein zu interpretieren trachtete.

Im Jahre 1953 inszenierte Bühnenregisseur Senda, der bereits in den 1930er Jahren aus Deutschland zurückgekehrt war, das Stück *Furcht und Elend des Dritten Reiches* unter Verwendung traditioneller und Brechtscher Elemente. Dabei stand jedoch weniger der kritische Charakter der Stücke im Vordergrund. Vielmehr waren praktische Erwägungen ausschlaggebend: Galt es doch, für die Abschlussfeier der Nachwuchs-Schauspielererschule „Haiyuza“ ein Stück zu inszenieren, das sowohl Massenszenen wie auch häufige Szenenwechsel ermöglichte. Für diese Aufführungen wurden mehr als zwei Jahrzehnte lang Nachwuchsschauspieler eingesetzt, die damals die tragende Schicht des sogenannten „Shingeki“ („Neues Japanisches Theater“ im Gegensatz zum „Traditionellen Kabuki-Theater“ etc.) ausmachten. Einer dieser Jungschauspieler war Shoichi Ozawa, der in der 17. Szene einer Aufführung von insgesamt 24 Szenen mit dem Titel „Zwei Bäcker“ mitspielte. Schauplatz war ein Gefängnishof, auf dem Sträflinge im Kreise gehen. Einer fragte den anderen: „Warum haben sie dich geschnappt?“, worauf dieser antwortete: „Weil ich nicht Kleie und Kartoffeln ins Brot gab. [...] Warum bist du hier?“ – „Weil ich Kleie ins Brot gab.“ Diese kurzszeneigen Texte nahmen kaum eine Seite in Anspruch und spiegeln Brechts journalistische Intention wider, Begebenheiten und Gesellschaftszustände in intelligent getarnten Kurztexten zu verpacken.¹ Für Senda bedeutete die Auseinandersetzung mit diesem Stück jedoch einen entscheidenden Wendepunkt, der ihn tiefer in die Welt des Brechtschen Dramas führen sollte. 1955 folgte die Inszenierung von *Der*

¹ Mitsuru Hayashi: *Japanische Oper*. Tokyo 1990, S. 163.

Hofmeister, diesmal mit einer ausgewählten Truppe aus der gleichen Schauspielschule. Erstmals versuchte Senda bei dieser Aufführung eine werkgetreue Inszenierung, die auf der Übersetzung des deutschen Originaltextes beruhen sollte. Als Übersetzer wurde der 28jährige Tatsuji Iwabuchi verpflichtet, der seinerzeit als Lehrbeauftragter an einer Universität in Tokyo wirkte. Für Iwabuchi sollte dies die erste intensive Begegnung mit der Bühne und dem Brechtschen Œuvre überhaupt sein. Brecht schrieb nach dem Vorbild der 1774 von Jakob Michael Reinhold Lenz verfassten gleichnamigen Tragikomödie sein Stück *Der Hofmeister*, in dem er das Sujet der Kastration auf eine psychologische Ebene verlegte, um zu verdeutlichen, dass der Staat von seinen Pädagogen eine Art geistige Kastration verlange, um sie systemangepasst funktionieren zu lassen.

Iwabuchi galt als Verfechter einer kompromisslosen Original-Brechtaufführung. In Deutschland war er mit Brechts „Modellbuch“-Konzept in Berührung gekommen und versuchte dies auch auf die japanische Brechtaufführung anzuwenden. „Seit der Postmoderne ist es üblich, das Theater zu dekonstruieren, so dass auch Brechts Linie völlig zerstört wird“, klagte Iwabuchi. Zur Situation in Deutschland kommentierte er: „Hatten sich früher die Erben Brechts unter den Theaterleuten strikt an die Anweisungen des Brechtschen Modellbuchs gehalten und selbst die nicht im Modellbuch niedergelegten Stücke in seinem Sinne aufgeführt, so läßt sich jüngst beobachten, dass in Deutschland eine Zeit angebrochen ist, in der man stark von der Brechtschen Linie abweicht.“ Mit anderen Worten: „Eine Aufführungspraxis ohne den nötigen Hintergrund eines gediegenen Textverständnisses scheint mehr und mehr um sich zu greifen.“²

Vor diesem Hintergrund erscheint Iwabuchi unter den Nachkriegs-Brecht-Rezipienten als eine Ausnahmefigur, da er es kategorisch ablehnte, das Aufführungsgeschehen von der Regie neu definieren zu lassen. So richtete er seine beißende Kritik an die japanische Theaterkollegenschaft, die es vorzog, Brecht nach eigenen Regievorstellungen und Kriterien zu verfremden und auf die Bühne zu bringen. Einer

² Tatsuji Iwabuchi: *Brecht und das Nachkriegstheater – 60 Jahre, eine persönliche Bilanz*, Tokyo 2005, S. 15.

seiner erklärten Feinde war Makoto Sato, Regisseur und Stückeschreiber, der internationales Theater in Japan zur Erstaufführung brachte, angefangen mit Brecht, über Luigi Lunari, Bernard-Marie Koltès oder Kuo Pao Kun, sich jedoch wenig um Treue zum jeweiligen Original in Deutschland, Italien, Frankreich oder Singapur scherte.

Als Beispiel von Iwabuchis Kritik an Regisseur Sato sei Brechts *Dreigroschenoper* angeführt, die Sato 1989 in seinem bekannten „Kuro-Tento“ (Schwarzes Zelt) genannten Zelttheater aufführte. Kiyokazu Yamamoto war für die japanische Adaption des Textes zuständig, Sato übernahm die Regie. Der Schauplatz des Brecht-Stückes wurde in die japanische Meiji-Ära (zweite Hälfte des 19. Jhs.) des gleichnamigen Tenno verlegt. Iwabuchis Kritik richtete sich jedoch nicht gegen diesen offensichtlichen Ortswechsel des Stückes. Vielmehr warf er Sato vor, er habe in den wesentlichen Punkten Brechts Aufführungspraxis ignoriert und sich darüber hinaus auch am Text vergangen, der teilweise völlig falsch übersetzt worden sei und zahlreiche Ungereimtheiten aufweise.³

Als Beispiel wird „Der Anstatt-Dass-Song“ herangezogen, wo es in der ersten Strophe – vorgetragen von Peachum – heißt:

Anstatt daß
 Sie zu Hause bleiben und warmen Bett
 Brauchen sie Spaß
 Grad als ob man ihnen eine Extrawurst gebraten hätt.⁴

Iwabuchis Kritik richtet sich gegen die japanische Übersetzung der letzten Zeile. Im japanischen Wortschatz kommt das Wort „Extrawurst“ als solches nicht vor, und eine wörtliche Übersetzung dieses Idioms unter Verwendung von „Extra-Wurst“, die natürlich von jedem deutschen Muttersprachler gleich verstanden würde, sei auf Japanisch völlig abwegig und irreführend, so Iwabuchi.

Yukio Ninagawa, ein ebenfalls gut bekannter Regisseur, der allerdings Deutsch höchstens wortweise mit Hilfe eines Wörterbuches entziffern konnte, war für die Übersetzung zuständig und komponierte

³ Ebd., S. 346.

⁴ Bertolt Brecht: *Die Dreigroschenoper*. In: Ders.: *Gesammelte Werke 2, Stücke 2*. Frankfurt am Main 1967, S. 404-405.

aus Peachums Originaltext „Brauchen sie Spaß / Grad als ob man ihnen eine Extrawurst gebraten hätt“ eine wunderbar schräge japanische Fassung, die ins Deutsche rückübersetzt etwa so lauten würde:

Freudig, freudig / wie in eine frisch gebratene Wurst gebissen⁵

„Und es sollte noch schlimmer kommen“, klagte der Philologe Iwabuchi, „denn Makoto Sato, dem jegliches Gefühl für Originalität und Tradition abging, entblödete sich nicht, die katastrophale Übersetzung der ersten Strophe zum folgenden obszönen Machwerk zu verschlimmern:“

Es ist nicht auszuhalten, nicht auszuhalten,
Allein in der Heia, das schafft doch kein Mensch,
Heut auf die Nacht

Heut auf die Nacht, wird einem Kerl (Kommentar Iwabuchis: Das Folgende will ich nicht gehört haben) der Lendenschurz heruntergerissen.⁶

Doch allein bei der Kritik an dieser grotesken Übersetzung wollte Iwabuchi es nicht belassen. Sein Hauptvorwurf gegen Sato war, dass dieser den Aufbau und die Struktur der *Dreigroschenoper* völlig außer Acht gelassen hätte, was er am folgenden Beispiel ausführte.

In der Originalversion lautet der Dialog zwischen Mac und Polly:

Mac Siehst du den Mond über Soho?

Polly Ich sehe ihn, Lieber.

Fühlst du mein Herz schlagen, Geliebter?

Mac Ich fühle es, Geliebte.

Polly Wo du hingehst, da will auch ich hingehen.⁷

Sato habe diese Szene, die, wenn sie allein für sich stünde, vermutlich als romantisches Melodram interpretiert werden könnte, völlig missverstanden. Durch die vorhergehenden Äußerungen Peachums und besonders die seiner Frau

⁵ Iwabuchi, *Brecht und das Nachkriegstheater*, S. 349.

⁶ Ebd., S. 349

⁷ Brecht, *Die Dreigroschenoper*, S. 422.

Frau Peachum

Das ist der Mond über Soho

Das ist der verdammte „Fühlst-du-mein-Herz-Schlagen“-

Text

Das ist das „Wenn du wohin gehst, geh auch ich wohin

Johnny!“

Wenn die Liebe anhebt und der Mond noch wächst.⁸

entwickle sich hier eine völlig anders geartete Atmosphäre. Sato hätte dem Rechnung tragen müssen – doch habe er dies nicht einmal bemerkt.

Zu Makoto Sato: Er ist ebenfalls ein bekannter japanischer Regisseur, dazu ein erbitterter Gegenspieler Iwabuchis. Satos Feld war das avantgardistische Musiktheater. Hier fanden seine Aufführungen statt unter dem Motto „Zeitgenössisches asiatisches Theater“. Wie der Titel schon andeutet, experimentierte Sato mit Möglichkeiten, Asiatisches unter Verwendung Brechtscher Ideen in verfeinerter Form auf die Bühne zu bringen und sich nach Möglichkeit dem Geschmack sowie dem Erwartungshorizont des lokalen Publikums anzunähern. Während eines Interviews erläuterte er seinen Standpunkt:

Für mich bedeutet ‚Theater‘ in erster Linie ‚Kabukitheater‘. Auch das Neue Theater (Shingeki) steht für mich in der Tradition des Kabuki. Und auch Bildmedien wie das Fernsehen bewegen sich auf dieser Kabukilinie. Es geht hier weder um falsch noch richtig, sondern das lässt sich ganz einfach traditionell begründen.⁹

Und Sato geht noch weiter in seiner Erklärung des Phänomens Kabuki:

Ganz einfach gesagt: Das japanische Publikum interessiert sich für die Schauspieler und erst einmal nicht für das Schauspiel an sich. Auch die Aufführungskunst einzelner Personen steht nicht im Mittelpunkt des Interesses. Die Zuschauer erwarten sozusagen ein ‚charismatisches Erlebnis‘ auf der Bühne. Bei ausländischen Filmen

⁸ Ebd., S. 404.

⁹ Makoto Sato: „Makoto Sato Interview (1)“. http://www.theaterguide.co.jp/Watchfor/2001/satou_1.html (Zuletzt aufgerufen am 10.02.2013)

ist es vielleicht ein wenig anders: Da geht es im Wesentlichen auch um einen Starkult; doch man vergleicht hier eher, ob der eine besser oder eindrucksvoller spielt als der andere. Im Kabuki dagegen werden Sie so etwas kaum antreffen. Das Kabukitheater spielt sich auf einer großen Bühne ab, doch das ‚Charismatische‘ an sich entsteht hier eigentlich erst durch die Maske, also wie die Schauspieler in ihren Kostümen auftreten – das lassen die Zuschauer auf sich wirken und erst dadurch entwickelt sich das ganz spezielle Kabuki-Charisma. Anders gesagt: Das japanische Theater definiert sich über die Interaktion von Zuschauer und Bühne als Ganzem. Man ist begeistert, wenn ein beliebter Schauspieler auftritt – was er da für eine Rolle verkörpern mag, das ist eigentlich zweitrangig.¹⁰

Doch für Sato war es nicht nur wichtig, den Schauspielern, deren Kostümen und deren Auftreten eine neue Gestalt zu verleihen. Sein Anliegen bestand darin, gegen eine Tradition zu arbeiten, die ihm tagtäglich in seinem kulturellen Umfeld entgegenstand:

Was mich nicht befriedigen konnte, waren Versuche, Europa oder Amerika zu imitieren, wie das in der Oper, beim Ballett oder im Musical der Fall ist. Ich wollte immer etwas Modernes machen, etwas was sich von diesen Traditionen abhebt, einschließlich der japanischen traditionellen Kabukibühne. Aber das war gar nicht so leicht, da es schon anfang mit der ganzen Organisation, mit dem Ensemble, mit der Art, wie beispielsweise am Rand der Bühne Nägel eingehämmert werden, jede kleine Handbewegung atmet da den Geist des Kabuki. So war es mir von Anfang an klar, dass mein Herausforderer und Rivale in Sachen Theater nur das Kabuki sein konnte.¹¹

Nach Satos Verständnis ist das Theater eine Art Spiegel des in sozialen Formationen interagieren-müssenden Menschen, also eine Art

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

„Schwarmtheater“.¹² Beim Kabuki handelt es sich ebenfalls um eine Schwarmbewegung, die aber wie etwa bei einem Bienenvolk durch einen inneren Kern geleitet wird, eben durch den berühmtesten der Kabukischauspieler. Sato selbst jedoch kommt es allein darauf an, das Wesen dieses Schwarms auf der Bühne zu realisieren. Weiterhin legt er besonderes Gewicht auf die Durchführung der Proben nach seinen ganz eigenen Vorstellungen:

Das Stück entwickelt sich langsam in der Probe bis hin zur ersten Aufführung. Die Schauspielertruppe liest gemeinsam den Text. Dabei geht es nicht darum, bis zum ersten Tag der Aufführung schrittweise eine gewisse Vollkommenheit zu erreichen. Die Proben sind lediglich dazu da, immer wieder etwas Neues zu erarbeiten. Die Ideen der Schauspieler fließen dabei ganz natürlich ein, und wir legen Wert darauf, keine durchstrukturierten Teilproben zu absolvieren, sondern es geht da nur um den Fluß des Ganzen.¹³

Satos Verhältnis zu Brecht war von großer Hochachtung geprägt. Er hielt ihn für einen großen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts. Doch viel mehr hatte er zu Brechts Aufführungspraxis nicht zu sagen. Er konnte kein Deutsch, und aus den Übersetzungen, die er gelesen hatte, verstand er wohl wenig mehr, als den einfachen Text herauszulesen. So nimmt es nicht wunder, dass er Brecht ähnliche Beweggründe wie sich selbst unterstellte und auf dieser Ebene die „Brecht-Renaissance“ mit seiner eigenen „Kleintheater-Bewegung“ zur Deckung zu bringen versuchte. In dieser Hinsicht wird auch verständlich, dass es einem gestandenen Theater-Philologen wie Iwabuchi nahezu unmöglich war, mit Sato in einen fruchtbaren Gedankenaustausch zu treten.

Der avantgardistische Schriftsteller und Filmregisseur Shuji Terayama zählte zu den erbittertsten Kritikern Brechts und Benjamins, deren Werke durch den engagierten Einsatz der beiden Germanisten Osamu Nomura und Hideo Ishiguro in Japan bekannt gemacht wurden. Terayama, der ebenfalls kein Deutsch lesen konnte und auf japanische

¹² Makoto Sato: „Makoto Sato Interview: Zu einer neuen Gruppenfindung“. In: Kurotento (Hg.): *Die Dreigroschenoper*, Aufführungsbroschüre. Tokyo 1989, S. 10.

¹³ Ebd.

Übersetzungen angewiesen war, polemisierte heftig gegen Brecht und Benjamin. Bei genauer Lektüre seiner Polemik lässt sich jedoch zwischen den Zeilen eine gewisse, wenn auch versteckte, Sympathie für diese beiden Autoren herauslesen:

Als in den späten 1930ern Geborener erinnere ich mich, dass bereits in meiner Kindheit am Theater kein Orchestergraben mehr existierte. Meine Generation hatte von Wagner nichts gehört, sondern wir waren Kinder, die mit Gauklern, Kirmesveranstaltungen und in der Nähe von Striplokalen aufwuchsen und ab und zu provinzielles improvisiertes Kabuki oder kleine Konzertveranstaltungen besuchten und damit unseren Hunger nach Theatralischem stillten. Benjamin schrieb: ‚Noch liegt die Bühne erhöht‘. Das konnte ich nicht mehr nachvollziehen. Denn in unserem Theater war die Bühne nicht hoch. Und weiter meint er: ‚[...] steigt aber [...] aus einer unermesslichen Tiefe auf‘. Was soll das heißen? Die Bühne muß sich auf Augenhöhe mit den Zuschauern befinden, das habe ich durchgesetzt, indem ich aus meinem Theater dieses predigthafte Bühnenkathederding entfernt habe und damit Bühne und Zuschauer zusammenbrachte.¹⁴

Bemerkenswert in dieser Darstellung Terayamas erscheint seine Fixierung auf die Bühne als „predigthafter Bühnenkatheder“. Das Schriftbild einer japanischen Übersetzung birgt aufgrund der Plastizität der verwendeten Schriftzeichen nicht selten eine Anschaulichkeit, die zu Überinterpretationen verleiten kann. Sollte Terayama, der den Urtext nicht lesen konnte, etwa hier und auch an einigen weiteren Stellen durch seine eigene Fantasie auf eine falsche Fährte gelockt worden sein? „Noch liegt die Bühne erhöht, steigt aber nicht mehr aus einer unermesslichen Tiefe auf; sie ist Podium geworden“, schrieb Benjamin.¹⁵ Die wahre Bedeutung von „Podium“ (als leicht erhöhte Ebene) schien Terayama nicht erkannt zu haben. Sein Irrtum, es sei nach wie vor eine

¹⁴ Shuji Terayama: Über das Theaterpublikum. In: Ders.: *Sammlung Dramentheorie*. Tokyo 1983, S. 38f.

¹⁵ Walter Benjamin: Was ist das epische Theater? <1>. In: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften II/2*, Frankfurt am Main 1977, S. 519.

Hochbühne gefordert, verleitete ihn daher zu dem abwertenden Urteil: „Brecht und Benjamin sind beide tot. [...] Die beiden haben es geschafft, unsere letzten großen Helden von der Bühne zu scheuchen. Darüber hinaus haben sie die aristotelische Katharsis, das Mitfühlen mit dem Schicksal des tragischen Helden im Theater abgeschafft. Und nun sind wir dran, um die beiden B's endgültig abzuschaffen!“¹⁶ Inwieweit Terayama selbst hier einem tragischen Missverständnis erlegen ist, wäre sicherlich Stoff für eine weitere Abhandlung, und zwar im Stil eines Psychogramms.

Terayama setzt sich kritisch mit Brechts Definition des epischen Theaters auseinander. Seiner Auffassung nach wird bei Brechts epischem Theater die Erfahrung nicht als solche weitergegeben, sondern zunächst einmal in geistiges Potential übersetzt, das über die Gestik des Schauspielers auf den Zuschauer wirkt und so in ihm einen Resonanzeffekt erzielen kann. Benjamin formulierte dies so: „Gesten zitierbar zu machen, ist eine der wesentlichen Leistungen des epischen Theaters. Seine Gebärde muß der Schauspieler sperren können wie ein Setzer die Worte. Dieser Effekt kann zum Beispiel dadurch erreicht werden, daß auf der Szene der Schauspieler seinen Gestus selbst zitiert.“¹⁷ Terayama hatte sich, soweit es ihm auf Japanisch möglich war, ausführlich mit Brechts Ideen auseinandergesetzt. Er kam aber zu dem Schluss, dass es ihm selbst Unbehagen bereite, die Zuschauer an einer Aufführung teilhaben zu lassen, in der zahlreiche geplante kleine Aktionslücken zwischen dem Text den Theaterbesuchern geplante Zeitfenster zur eigenen Interpretation aufzuzwingen versuchten. Terayamas Brecht-kritik wird gern als eine Ablehnung des Brechtschen epischen Theaters gedeutet. Doch angesichts der Tatsache, dass Terayama Brecht in seiner Polemik gern und ausführlich zitiert, lässt sich eine gewisse Sympathie konstatieren, wenn auch mit durchgängig fein dosiertem kritischem Abstand.

¹⁶ Terayama, Über das Theaterpublikum, S. 39.

¹⁷ Benjamin, Was ist das epische Theater? <1>, S. 529.

2. Brecht auf der japanischen Opernbühne

Der Komponist und Regisseur Hikaru Hayashi hegte eine Vorliebe für die Kammeroper in intimer Atmosphäre vor einem ausgesuchten Publikum. Dort arrangierte er unter anderem Kafkas *Verwandlung*, Brechts *Kaukasischen Kreidekreis* und Shakespeares *Hamlet* als Oper. Seine Doppelbegabung als Philologe und Musiker kam ihm hierbei sehr zustatten. Sein Theater mit dem originellen Namen „Konnyaku-Theater“ (auf Deutsch etwa „Wackelpeter-Theater“) orientierte sich in erster Linie an den Möglichkeiten der japanischen Sprache, wobei es auf Ausdrucksformen archaischer Tanzformen zurückgriff, die im modernen Jargon als „Gummi-Turnübungen“ bezeichnet wurden. Das Ganze hat einen tieferen Sinn, denn beim Japanischen handelt es sich wie etwa beim Türkischen oder Ungarischen um eine agglutinierende Sprache ohne Flexionen, was dazu führt, dass sozusagen „gummiartig“ dehbare Wortgebilde entstehen können, was dem Sprachgefühl der Japaner sehr entgegenkommt. Bei Hayashi wurde Brechts Sprache in dieser Weise höchst kreativ verfremdet, so wie Brecht es sich nicht einmal in seinen kühnsten Träumen vorgestellt hätte. 1977 schlug Hayashi vor, eine Oper mit dem Titel *Der Kreidekreis* zu verfassen. Zuvor hatte er zwei japanische Opern zu Papier gebracht, *Okon-Joruri* und *Hyoroku der Taugenichts*, in denen er erste Versuche einer Melange aus japanischer und westlicher Musiktradition anstrebte. Darüber hinaus arbeitete er auch mit avantgardistischen Mitteln wie Instrumentenimitationen durch die menschliche Stimme. Sein Stück *Okon-Joruri* begann mit einer Szene, in der die Dame Okon mit ihrer Stimme das Shamisen, ein Saiteninstrument, geschickt imitiert (etwa: „pling-pläng-pläng“), um die Krankheit einer anderen, bettlägerigen Dame zu vertreiben. Hayashi meinte zu diesem Versuch, es sei in der Tat äußerst schwierig, ein an sich schon in der westlichen Musiknotation kaum schriftlich fixierbares Instrument nun auch noch in der Parodie irgendwie musikalisch vernünftig zu beschreiben. Ungeachtet dieser Hürde ließ er es jedoch auf einen Versuch ankommen und erklärte vorsorglich: Bei dieser Art Oper handelt es sich um eine Form, die völlig außerhalb des regulären

Verzeichnisses angesiedelt ist (Bangai opera).¹⁸ Den Stoff für seine nächste „Ausnahmeoper“ fand er in Brechts *Der kaukasische Kreidekreis*. Das Adjektiv „kaukasisch“ ließ er fort, um das Stück operngerecht auf seinen ursprünglichen sagenhaften Kern zurückführen zu können. In gewisser Weise fühlte sich Hayashi nicht nur in philologischer Hinsicht in geistiger Wahlverwandtschaft zu Brecht angesiedelt. Dies äußerte sich unter anderem darin, dass er stets darauf bedacht war, seine Musik für das Ohr nicht zu eingängig zu gestalten. Die Musik sollte den Charakter des Stückes nicht erschlagen und es bei jeder neuen Aufführung ermöglichen, eine neue, andersartige Interpretation zu finden.¹⁹ Anders gesagt, legte Hayashi großen Wert darauf, keinen ausgesprochenen Opernhit in die Welt zu setzen.

Bei Brecht beginnt der Sänger damit, die Residenzstadt des Fürsten Kazbeki als „die Verdammte“ vorzustellen. Damit wird der Fürst bereits als negative Figur gebrandmarkt und steht im Kontrast zu der armen, von ihm unterdrückten Landbevölkerung. Hayashi versucht, diese Dialektik aufzubrechen. Seiner Auffassung nach würde in einem Musikspiel wie der Oper diese einseitige Betonung des Üblen eine zu große Polarisierung hervorrufen.

Das Konnyakuza-Theater stellte dem Verfasser im Frühjahr 2013 eine bislang noch nicht im Druck veröffentlichte Original-Handschriftenpartitur dieser Oper Hayashis zur Verfügung. Wie aus dem Notenbild ersichtlich (siehe Partitur 1), ist das Libretto mit dem japanischen Text in reiner Silbenschrift unterlegt und zeigt einen melodisch rhythmischen, dabei jedoch ruhig fließenden Charakter in Sechzehnteln. Die Begleitung ist als Klavierpart in chromatischen Akkordfolgen mit auflockernden Zwischensprüngen ausgeführt. Bei der Wiedergabe einer bereits vor 30 Jahren aufgenommenen Tonkonserve dieses Stückes stellte sich auf Anhieb ein äußerst stimmiges Hörerlebnis ein: Die Melodie der Gesangsstimme erinnerte entfernt an die Rezitation einer Kantate, begleitet von einem anmutig debussyhaften Klavierpart. Zwischen Melodie und Begleitung verschmolz der auf den ersten Blick im Schriftbild etwas monoton ausschauende japanische

¹⁸ Hayashi, *Japanische Oper*, S. 152.

¹⁹ Ebd., S. 164.

Text zu einem stimmigen Ambiente, das an keiner Stelle den Eindruck von geplanter Künstlichkeit erweckte. Hayashi hat hier offensichtlich das Unmögliche geschafft, nämlich westliche Kompositionstradition und östliche Oralität in einer ganz neuartigen Weise und meisterhaft zu verschmelzen. Auf diese Weise lässt er mit einem Kunstgriff den Charakter des Fürsten und den seiner Frau soweit verblassen, dass sie zwar als Figuren, jedoch nicht mehr als Gegenspieler der von ihnen Beherrschten zu erkennen sind. Das Fürstenehepaar ist lediglich mit seinen eigenen Wünschen beschäftigt, wünscht sich einen Palast, hasst niemanden, aber liebt auch keinen Menschen und gefährdet durch diese Flachheit letztlich den Verlauf der Oper nicht, die immerhin über nahezu drei Stunden hinweg gespielt und gesungen werden muss.²⁰

Auch die bekannte letzte Szene, in der der Ziehmutter des Kindes vom Dorfschreiber und Armeleuterichter Azdak das Kind zugesprochen wird, wurde von Hayashi musikalisch umgesetzt, indem er die erschütternde Szene des Gezerres um das Kind in trommelartig crescendohaft anschwellenden monotonen Akkordfolgen untermalen lässt (siehe Partitur 2). Das physische Hin- und Herzerren des Kindes im Kreidekreis wurde abwechselnd durch einzelne hohe Sopran- und Bassnoten mit triolenhaft aufsteigenden Schleifen ausgeführt. Zum Abschluss der Gerichtsverhandlung versuchte Hayashi jedoch, Azdaks Vermittlerrolle zu relativieren, um klar herauszustellen, dass dieser nicht etwa aus purer Menschlichkeit handelte, sondern dass auch ganz konkrete wirtschaftliche Gründe in Form von Bestechungsgeldern beider Seiten im Hintergrund standen wie auch die Absicht, seinen Namen im gleichnamigen Park verewigt zu sehen. Diese Diskrepanz zwischen dem höchst human erscheinenden Richterspruch einerseits und der Gier nach Ruhm und Geld andererseits setzt Hayashi mit sparsamen musikalischen Mitteln in Szene (siehe Partitur 3): Die überlegende Pose des schlau auf seinen Vorteil bedachten Azdak untermalt er mit einem einfachen Akkord-Ostinato, dann wird rasch der Richterspruch gefällt, es folgt eine lange Fermate, darauf eine kurz hingetupfte Kadenz: Das war's. Ende.

²⁰ Ebd., S. 170f.

3. Hirowataris „Brecht-Raum“ und die Entwicklung der Tokyoter Theaterstandorte

Tsunetoshi Hirowatari, ein Zögling der berühmten Haiyuza-Schule des gleichnamigen Theaters, gründete 1967 das Tokyo Engeki Ensemble, das im August 2006 als erstes japanisches Theater zur Berliner Ensemble-Probebühne eingeladen wurde und dort das *Leben des Galilei* auf Japanisch mit deutschen Untertiteln aufführte. Hirowatari hatte für Hayashis Opernprojekt *Der Kreidekreis* die Bearbeitung übernommen. In seiner Selbstbiographie mit dem Titel „Zu einer naiven Welt“ greift er mehrfach auf Äußerungen des italienischen Filmregisseurs Robert Rossellini zurück. Rossellini, unter anderem bekannt geworden durch seinen 1948 erschienenen Film „Deutschland im Jahre Null“, war der Ansicht, einzelne Filmszenen gewönnen erst dadurch an Authentizität, dass zwischen professionellen Schauspielern auch bewusst Laienschauspieler eingesetzt würden, Leute ohne Kameraerfahrung, die auf ganz natürliche Weise verschiedene Abläufe in Szene setzen könnten. Anders jedoch als bei Sergej Eisenstein, der Laien gezielt in seinen Montagen unterbrachte, forderte Rossellini eine „Entropie“, d. h. Szenen mit nicht themengebundenen spontanen Laien-Aktionen, unterbrochen durch künstliche Szenenwechsel.²¹ Rossellini stand mit dieser Vorgehensweise in diametralem Gegensatz zur damals in Japan vorherrschenden „Stanislawski-Richtung“ der Shingeki-Bewegung, die sich am sozialistischen Realismus der Stanislawskischen „Super-Objective“-Vorgabe orientierte, die eine Zielgerichtetheit des gesamten Aktionsspektrums auf einen einzigen letzten Punkt hin einforderte.²² Hirowatari dagegen verfolgte Rossellinis Modell, das ihm am ehesten geeignet erschien, Brechts Gedankengut im Japanischen zu artikulieren.

²¹ Tsunetoshi Hirowatari: *Zu einer naiven Welt – Aufzeichnungen zu Übungsveranstaltungen im Brecht-Raum*. Tokyo 2003, S. 24f.

²² Zu „Super-Objective“ siehe Constantin Stanislavski: *An Actor Prepares*. Translated by Elizabeth Reyholds Hapgood. New York 1952 (Kapitel 15: „The Super-Objective“). In Japan wurde dieses Werk im Jahre 1969 durch Koreya Senda vorgestellt. Dabei wurde der Versuch von Käthe Rüllicke-Weiler, Stanislavski und Brecht enger zu verbinden, erwähnt – ein Dokument, das ein neues Licht auf die damaligen Beziehungen der DDR mit dem japanischen Theater wirft.

Vermutlich war er zu dieser Einsicht nach der Lektüre von Walter Benjamins „Was ist das epische Theater? <2>“ gekommen. In diesem Werk versucht Benjamin eine Zusammenführung der wesentlichen Aspekte von Theater und Film: „Das epische Theater rückt, den Bildern des Filmstreifens vergleichbar, in Stößen vor. Seine Grundform ist die des Chocks, mit dem die einzelnen, wohlabgehobenen Situationen des Stücks aufeinandertreffen.“²³ Benjamin sieht den Text einer Aufführung nicht mehr als „Grundlage“, sondern als „Gradnetz“ an, „in das, als Neuformulierungen, ihr Ertrag sich einzeichnet. Seinem Schauspieler gibt der Regisseur nicht mehr Anweisung auf Effekte sondern Thesen zur Stellungnahme. Seinem Regisseur ist der Schauspieler nicht mehr Mime, der eine Rolle sich einzuverleiben, sondern Funktionär, der sie zu inventarisieren hat.“²⁴ Ob Hirowatari diesen Text auf Deutsch oder Japanisch las, lässt sich kaum noch feststellen. Doch dass er sich, gestützt auf eine intensive Brecht-Benjamin-Lektüre, gegen den vorherrschenden Shingeki-Realismus wandte, lässt sich anhand der Quellen einwandfrei belegen.

1977 gründete Hirowatari im Westen Tokyos, an der Peripherie der Stadt, im Stadtteil Nerima seinen „Brecht-Raum“. Hierzu gab er folgende Erklärung: „Wir haben uns mit voller Absicht aus dem Kerngebiet der Shingeki-Bewegung der Hauptstadt entfernt und sind an den Rand nach Nerima gezogen, um hier unsere Zelte aufzuschlagen.“

Mit dem „Kerngebiet der Shingeki-Bewegung“ waren die folgenden realisierenden Theaterkonglomerate gemeint (Siehe Karte 1):

1. das Bungakuza in Yotsuya (1950 als Theateratelier),
2. das Haiyuza in Roppongi (1954 als vollwertige Bühne),
3. Gekidan Mingei in Minamiaoyama (1950 als Übungsbühne).

Diese drei Theatergruppen waren, wie bereits erwähnt, als Prototypen des „Sozialistischen Realismus“ bekannt, die sich an Stanislavskis Theorie orientierten. Von dieser Richtung wollte sich Hirowatari bewusst und, wie er sagte, „radikal“ distanzieren, „so wie ein

²³ Walter Benjamin: Was ist das epische Theater? <2>, In: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* II/2, Frankfurt am Main 1977, S. 537.

²⁴ Benjamin, Was ist das epische Theater? <1>, S. 520.

Insekt sich häutet und durch Metamorphose in schönerem Gewand wieder aufersteht“.²⁵

Karte 1 zeigt die japanische Hauptstadt nach dem Zweiten Weltkrieg. 1966 wird das erste japanische Nationaltheater errichtet. Es liegt direkt gegenüber dem Kaiserpalast und in unmittelbarer Nähe des japanischen Parlaments. Die Hintergründe dieses Theaterbaus spiegeln den Prozess einer japanischen geistigen Selbstfindung nach dem verlorenen Krieg wider. Man wollte die Wendung vom Militär- zum Kulturstaat. Sichtbarer Ausdruck dieser „Wende“ ist eine grandiose Idee des japanischen Parlaments, nämlich die Einführung eines Systems zur Proklamierung „Lebender Staatsschätze“. Wie das Wort „Lebender Staatsschatz“ besagt, muss es sich um eine Person handeln, die noch nicht gestorben ist. Und diese Person muss einer künstlerischen Tätigkeit nachgehen, die als „genuin japanisch“ empfunden wird. Dazu zählen etwa Künste wie Kabuki, No oder Bunraku. Ein „Lebender Staatsschatz“ erhält eine lebenslange Rente. Er ist somit „offiziell“ legitimiert und kann künftig seine wertvolle Tätigkeit für die weitere Kulturproduktion des Landes ohne finanzielle Sorgen fortführen. Im Interesse des kulturfördernden Staates bedarf es für solch verdienstvolle Personen jedoch einer adäquaten Bühne. Und genau diese Bühne war das Nationaltheater, imagerträchtig zwischen Tennopalast und Parlament gelegen, als logische Konsequenz einer radikalen Abwendung des Zeitgeistes vom Militärischen hin zum Kulturellen.

Im Hintergrund dieser scheinbar kultur-ordnungspolitisch durchorganisierten Welt kommen jedoch private Großunternehmen zum Zuge, die das japanische Unterhaltungsbedürfnis weitaus besser zu managen imstande sind, als der Staat es zu leisten vermag. Dieser bezahlt die Renten und hat möglicherweise noch solche Nô- oder Puppenschauspieler unter Vertrag, die in der zweiten Liga spielen. Die wirklichen Superstars auf der Kabukibühne werden von einem einzigen Megaunternehmen an die Staatsbetriebe ausgeliehen oder auch geleast. Der Name der größten privaten japanischen Talentschmiede lautet Shochiku. Shochiku ist seit 1902 ein börsennotiertes Unternehmen und

²⁵ Hirowatari: *Zu einer naiven Welt*, S. 31. u. 251.

aufgrund seiner Tradition jedem Japaner bekannt. Zum privaten Shochiku-Konzern zählen beispielsweise das Kabukitheater (Kabukiza) und das Meiji-Theater (Meijiza) auf der Ginza sowie das Kaiserliche Theater (Teigeki) in Hibiya. Ohne Übertreibung darf behauptet werden, dass der Name „Shochiku“ seit Vorkriegszeiten in Japan ein Gewicht hat wie etwa die „Marke“ Hollywood in Amerika.

Karte 1 zeigt weiterhin verschiedene Theaterstandorte der japanischen Hauptstadt: Im Nordosten liegt Asakusa, die ehemalige Theaterhochburg der Tokyoter Volksunterhaltung, die seit Verbreitung des Fernsehens allerdings mehr und mehr ein Schattendasein führt. Hirowataris „Brecht-Raum“ liegt am Westrand – weitab vom staatlich und privatwirtschaftlich gelenkten Mainstream.

Bei der Betrachtung dieser Karte ist zu beachten, dass sich nicht nur die Gegebenheiten für Theaterstandorte änderten. Auch die Bevölkerungsstruktur in Tokyo machte einen grundlegenden Wandel durch. Darüber hinaus war eine Abwanderung in die Randgebiete zu verzeichnen. 1953 betrug die Gesamtbevölkerungsstärke Tokyos exakt eine Dreiviertel-Million und war somit größer als vor dem Krieg. Diese Zahl wuchs in der Folge Jahr für Jahr um rund 300.000 Einwohner an. Im Jahre 1962 war die 10 Millionen-Marke überschritten. Das enorme Wirtschaftswachstum ab 1955 ließ die Zahl der Bevölkerung in den Randgebieten, die schon nach dem großen Erdbeben 1923 beständig zugenommen hatte, noch rapider anschwellen.

Auf Tafel 1 ist unschwer zu erkennen, wie stark die Bevölkerung im Umkreis von 50 Kilometern um den Stadtkern anwuchs. Im Zeitraum zwischen 1955 und 1959 waren die höchsten Zuwachsraten auf einem etwa zehn bis zwanzig Kilometer vom Stadtzentrum entfernt gelegenen Radius zu verzeichnen. In den folgenden fünf Jahren ergaben sich stärkere Zuwachsraten an der zwanzig bis dreißig Kilometer entfernt liegenden Peripherie, und in weiteren fünf Jahren wuchs diese Entfernung vom Stadtzentrum auf mehr als vierzig Kilometer an, wodurch sich dicht besiedelte Gebiete mehr und mehr aufs Land hinausschoben. Zu den 30 Kilometer außerhalb liegenden Gebieten zählen beispielsweise die Stadtregionen Omiya, Tachikawa und Machida. Rund 40 Kilometer entfernt lagen die Städte Sagami-hara, Hachioji, Kawagoe, Kasukabe und Chiba (siehe Karte 2).

Während des ungebremsen Wirtschaftswachstums entstand durch die Verschmelzung von Tokyo mit den umliegenden Präfekturen Kanagawa, Saitama und Chiba ein Gebilde, das heute als „Großraum Tokyo“ bezeichnet wird. Wie sich diese Megalopolis-Entwicklung auf den Strukturwandel in den sogenannten Kopfbahnhofsregionen Shinjuku und Shibuya auswirkte, wird durch einen Blick auf den Ausbau des Schienennetzes deutlich.

Die Odakyu-Linie, von Shinjuku an die westliche Peripherie führend, wurde 1927 in Betrieb genommen. Ein Jahr später folgte die Keio-Linie. Sie verbindet Tokyo mit Hachioji. Die heutige Tokyu-Linie mit ihrer Tokyoter Endstation Shibuya entstand 1928 aus einer Gleisverlagerung. Bereits im Jahre 1916 wurde nach der Fertigstellung des Hauptbahnhofs Tokyo eine innerstädtische Doppelringbahn (Yamanote-Linie) in Betrieb genommen. Shinjuku und Shibuya als wichtige Knotenpunkte waren stark frequentierte Umsteigebahnhöfe, die Tokyo mit seinen westlichen Randbezirken verbanden.

Tafel 2 dokumentiert Passagierfrequenzen der wichtigsten Bahnhöfe in Tokyo: Im Jahre 1960, zu Beginn des Wirtschaftsbooms, nutzten täglich bereits mehr als eine Million Menschen, darunter zahlreiche Angestellte und Pendler, den Bahnhof Shinjuku. Diese Tendenz war steigend. 1964 wurde auch in Shibuya ein ähnlich zunehmendes Personenaufkommen gemessen, wenn auch nicht ganz so hoch wie in Shinjuku.

Zu Hirowataris „Brecht-Raum“ in Nerima gelangte man aus Shinjuku mit der Seibu-Linie. Noch Anfang der 1970er Jahre lag Nerima „gefühlte“ weit außerhalb des Hauptstadtkerns. Auf Karte 3 ist die Verteilung des „intellektuellen Potentials“ in Tokyo von 1960 bis 1975 dokumentiert. Links oben wird die Lage um 1960 aufgezeigt. Rechts oben, 1965, zeichnen sich bereits verschiedene dunkle Färbungen ab: Je dunkler die Färbung, desto höher die Konzentration des gehobenen Bildungsbürgertums der jeweiligen Zone. Links unten, im Jahre 1970, findet sich die stärkste Konzentration in einzelnen Gebieten. 1975 treten dann wieder einige Fluktuationen auf, die allerdings nicht weiter ins Gewicht fallen.

Für die Stellen, an denen die Färbung besonders dunkel ausfällt, sind vor allem folgende Berufsgruppierungen zu nennen: medizinisches

Personal, Juristen, Akademiker und andere ausgebildete Spezialisten. Bei dieser Darstellung handelt es sich natürlich um eine vorläufige und ungefähre Eingrenzung von Berufsbildern. Wie gut zu sehen ist, wächst diese Konzentration seit Ende 1960 gerade in *dem* Bereich an, in dem der „Brecht-Raum“ angesiedelt ist, was bedeutet, dass sich hier ein kritisches und aufnahmebereites Publikum findet, das den Ansprüchen Hirowataris zu folgen bereit war. Auch Makoto Satos „kuro tento“, „das schwarze Zelt“, ein Untergrundtheater, folgt dieser demographischen Entwicklung und findet seinen Standort 1968 in Ogikubo westlich von Shinjuku, in einem Bereich mit hoch qualifizierter Bevölkerungsstruktur (siehe Karte 4). An den eingezeichneten Theaterstandorten lässt sich gut feststellen, dass die Theater direkt an der Peripherie eines Bezirkes angesiedelt sind, der eine Bevölkerungsstruktur mit hohem intellektuellem Potential aufweist. Das Konnyakuza wurde 1971 in Shukugahara, Stadt Kawasaki, errichtet, direkt am Tama-Fluss, der im Westen Tokyos die Stadtgrenze zur Präfektur Kanagawa bildet. Aus Karte 4 ist ersichtlich, dass dieses kleine Opernhaus in provisorischer Bauweise in unmittelbarer Nähe der Tokyoter Bildungsbürgerviertel angesiedelt ist. Als Besonderheit der Aufführungspraxis des Konnyakuza ist seine spartanische Ausstattung zu nennen: Musikalisch werden die Stücke lediglich von einem einzigen Piano begleitet, dann und wann in Verbindung mit einer Klarinette oder einem weiteren Soloinstrument.

Im Westen Tokyos liegt Kichijoji, eine kleine, eigenständige Künstlerstadt mit ausgesprochen individualistischem Charakter. Vor dem Krieg residierte hier eine Theatertruppe namens ZenshinZa. Es handelte sich um eine Gruppe von Kabukischauspielern, die nicht gewinnorientiert spielten, sondern Theater als reine Kunst betrieben. In Tokyo unterhielten sie ihre Übungsstätte und wohnten auch gleich nahebei, ein kleines künstlerisches „japanisches Worpswede“ sozusagen. Nicht zuletzt durch das Wirken dieser Truppe hat sich im Tokyoter Westen ein Gefühl herausgebildet, dass hier eine ganz besondere Atmosphäre von Kunst und Künstlertum vorherrscht, die aus dem Westen heraus auf die übrigen Regionen zu wirken imstande ist.

Die japanische Brecht-Rezeption der Nachkriegszeit lässt sich unter verschiedenen Aspekten betrachten. Ein bislang etwas vernachlässigter Ansatz scheint die Gegenüberstellung rivalisierender Theater mit ihren

gegensätzlichen ideologischen Ausrichtungen zu sein. Auch ein Blick auf die Wahl der jeweiligen Theaterstandorte und den gesellschaftlichen Hintergrund des örtlich ansässigen Publikums lässt vielseitige Rückschlüsse auf Motive und verschiedene Sachzwänge von Regisseuren, Schauspielern und Übersetzern zu. Brecht in Japan wird nicht selten als historisches Phänomen angesehen, das bei der Auseinandersetzung mit dem japanischen Shingeki eine gewisse Rolle spielte und heute kaum noch aktuell zu sein scheint. Eine Betrachtung der japanischen Brechtrezeption unter etwas anderem Blickwinkel, vor allem in Verbindung mit soziokulturellen Phänomenen der japanischen Gesellschaft, führt jedoch immer wieder zu neuen und erstaunlichen Erkenntnissen im Bereich der japanischen Theaterszene.

領主夫人

ごきげんよるしやうとのすまはきょうごのいんさくにとリかかるとをアとア、しん

るさいましたのす

あまのこゝろにわがしにわがしをア、しん

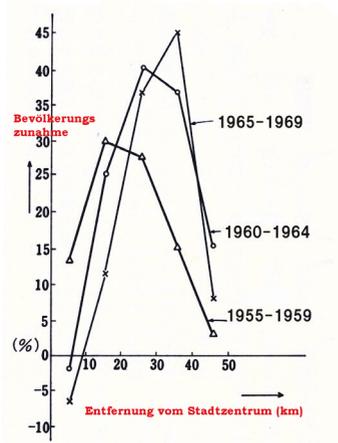
領主

Hikaru Hayashi: Partitur 1, Originalhandschrift (im Besitz des Konnyaku-za-Theaters).
Aus der Anfangsszene des Dialogs zwischen dem Fürsten und seiner Gattin.

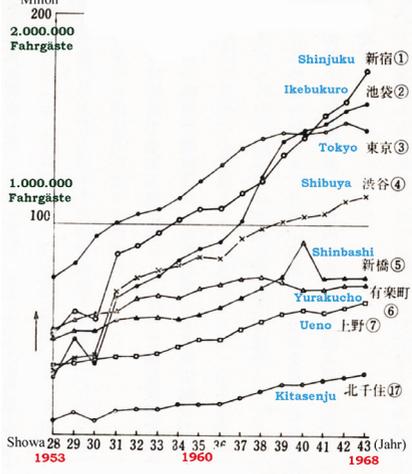
Hikaru Hayashi: Partitur 2, Originalhandschrift (im Besitz des Konnyaku-za-Theaters).
Teil der dramatischen Auseinandersetzung der beiden Mütter um das Kind.

Hikaru Hayashi: Partitur 3, Originalhandschrift (im Besitz des Konnyaku-za-Theaters).
Azdaks letztes Wort.

Entfernung vom Stadtzentrum (bis 50 km) und Bevölkerungszunahme

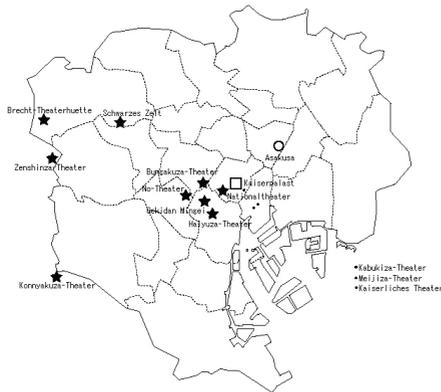


Passagieraufkommen an den wichtigsten Bahnhöfen der ehemaligen Staatsbahnen



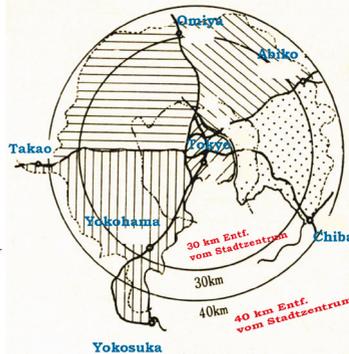
Tafel 1: „100 Jahre Tokyo“, Tokyo 1972. S. 1039.

Tafel 2: „100 Jahre Tokyo“, Tokyo 1972. S. 957.

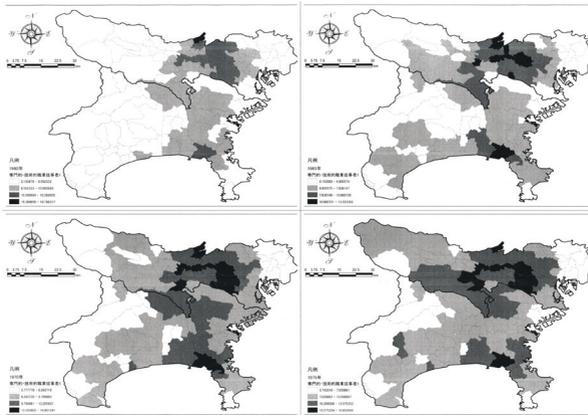


Karte 1: (Theaterstandorte) v. Verfasser.

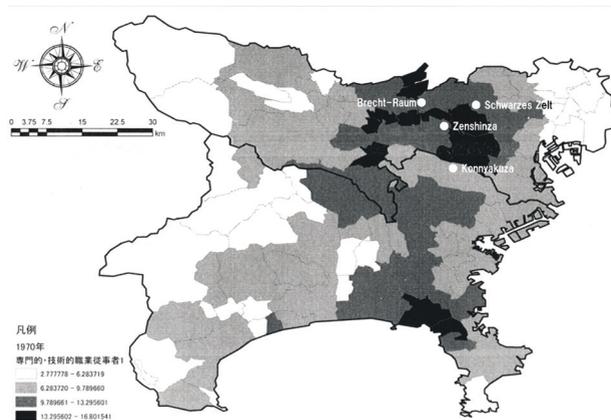
Wichtige Städte an der Peripherie von Tokyo



Karte 2: „100 Jahre Tokyo“, Tokyo 1972. S. 899.



Karte 3: Ansiedlungen kulturinteressierter Tokyoter (1960-1975). Mikoto Kukimoto (in Zusammenarbeit mit Kenta Yamamoto): „Die Verteilung einzelner Berufsbranche anhand jährlicher Volkszählungsdaten verschiedener Gemeinden.“ Links oben: 1960, rechts oben: 1965, links unten: 1970, rechts unten: 1975. Die Schattierungsintensität wechselt je nach Prozentsatz der Beschäftigtenzahlen mit Fach- oder Technikkompetenz von schwach (1) bis dunkel (4) (Fluktuationen in einzelnen Jahrgängen). Im Folgenden die Daten für das Jahr 1970, auf 2 Nachkommastellen gerundet: (1) 2,77%-6,28% / (2) 6,28%-9,78% / (3) 9,78%-13,29% / (4) 13,29%-16,80%



Karte 4: Karte von 1970, verfertigt von Mikoto Kukimoto (in Zusammenarbeit mit Kenta Yamamoto). Die betreffenden Theater hinzugefügt durch den Verfasser.

Hi-Young Song

Bertolt Brecht und das Theater in Seoul seit 1950

1. Seoul als kulturelles Zentrum

Urbanisierung und Kulturentwicklung sind, wie das Beispiel der koreanischen Hauptstadt Seoul deutlich macht, stets eng miteinander verbunden. Gerade in Seoul zeigt sich das Spannungsfeld von Tradition und Globalisierung, von Fremdem und Eigenem und von Spiritualität und Neuen Medien auf exemplarische Weise. Der hier vorliegende Beitrag verfolgt den Aspekt der urbanen Kulturentwicklung unter komparatistischen und rezeptionsgeschichtlichen Aspekten anhand der Rezeption der Werke Bertolt Brechts auf dem Theater in Seoul seit 1950.

Seoul, geographisch in der Mitte Koreas gelegen, ist seit 600 Jahren die Hauptstadt Koreas und hat sich heute zu einer Großstadt-Metropole mit mehr als 20 Millionen Menschen entwickelt, zu einem der größten Ballungszentren der Welt also. Seoul wurde 1394 zu Beginn der Chosun-Dynastie (Yi-Dynastie) als neue Hauptstadt Koreas gegründet und hat seither unter politischen, ökonomischen und kulturellen Aspekten eine zentrale Rolle gespielt. Der Höhepunkt der Choson-Dynastie war die Herrschaft König Sejong (Regierungszeit 1418-1450), unter dem koreanische Kultur und Künste in bemerkenswerter Weise aufblühten, nicht zuletzt weil Sejong das koreanische Alphabet „Hangul“ erfand. Wirtschaft, Naturwissenschaften, Geisteswissenschaften, Musik und Medizin entfalteten sich in diesem Zeitraum glänzend.¹ Von 1910 bis 1945 stand Seoul unter japanischer Kontrolle – die Stadt war von den Japanern besetzt, und die Regierung wurde von den Japanern ernannt. Trotz der Befreiung von der japanischen Herrschaft im Jahre 1948 erlebte Seoul kurz darauf wiederum eine unglückliche Phase, nämlich den Koreakrieg (1950-1953), durch den die Stadt weitgehend zerstört wurde und sich in einem chaotischen Zustand befand. Die Vielfalt der koreanischen Kulturen wurde zerstört, zahlreiche Paläste und Tempel

¹ Vgl. Kyung-Ryong Pak: *Erzählung von der Geschichte Seouls*. Seoul 2003, S. 35.

verbrannten. Die Einwohnerzahl Seouls war zu dieser Zeit von 1,5 Millionen auf 650000 zurückgegangen. Zahlreiche Familien wurden getrennt. In den 1960er Jahren kam jedoch der Industrialisierungsprozess Südkoreas in Schwung – ein entscheidender Faktor für die rasche Metropolisierung Seouls. Die Einwohnerzahl stieg auf 4 Millionen. In der Mitte der 1980er Jahre sprengte das weitere Wachstum die Stadtgrenzen und führte im Umland zur Entstehung zahlreicher neuer Großstädte, die funktional eng mit Seoul verknüpft sind. Zu dieser Zeit betrug die Einwohnerzahl von Seoul 18,4 Millionen.² In jüngster Zeit ist Seoul zur Großstadt mit 20 Millionen Einwohnern gewachsen, nach Tokyo-Yokohama die größte Megastadt der Erde.

Seoul als Hauptstadt fungiert in Südkorea nicht nur als politisches und ökonomisches, sondern auch als kulturelles Zentrum. In Seoul findet man zahlreiche Kulturveranstaltungen: Traditionelle koreanische Musik, Tanz- und Theateraufführungen wie ‚Maskentanz‘, ‚Tal-Chum‘ und ‚Madang-Guk‘ sowie moderne experimentelle Theater- und Musikaufführungen wie ‚Nanta‘ und ‚B-Boy‘ finden täglich in der breitgefächerten Kunstszene statt. Klassische Kultur sowie populäre Massenkultur sind auf verschiedene Weise vertreten.³

Insbesondere wurde seit 2005 das ‚Hi Seoul Festival‘ durchgeführt, das von der Stadt Seoul und der ‚Seoul Kunst- und Kulturstiftung‘ gesponsort wird. Das ‚Hi Seoul Festival‘ ist zu einem der größten Festivals geworden. Es gibt ein reichhaltiges und interessantes Programm mit Tanz, Musikfestivals, Theater und Nanta usw. Im Jahr 2011 fand die Veranstaltung vom 5. bis zum 10. Mai entlang des Flusses Hangang in der Innenstadt Seouls statt. Das Thema des diesjährigen Festivals ist ‚Nonverbale Performance‘.⁴ ‚Nonverbale Performance‘ bezieht sich auf Shows, bei denen Gesten, Mimiken oder Geräusche verwendet werden, so dass die Zuschauer das Geschehen mühelos verstehen können, egal welche Sprache sie sprechen, wie alt sie sind und woher sie kommen. Seit 2009 erlebt der K-Pop (koreanischsprachige Popmusik) einen rasanten Aufschwung, begründet besonders

² Vgl. Jae-Seong Jeong: *Seoul, die moderne Geschichte*. Seoul 1998, S. 25.

³ Vgl. Kyung-Sun Lim: *Das Verständnis über die koreanische Kultur*. Seoul 2009, S. 87.

⁴ Vgl. Seoul Kulturstiftung (Hg.): *Hi Seoul Festival*. Seoul 2009, S. 14.

durch das Internet. 2011 gab es weltweit rund 2,3 Milliarden Klicks auf K-Pop-Videos bei Youtube. Das Stück ‚Gangnam Style‘ ist ein repräsentatives Beispiel hierfür: ein K-Pop-Song des südkoreanischen Rappers ‚Psy‘. Mit dem internationalen Erfolg des K-Pops wurde das Interesse für die koreanische Kultur weltweit immer mehr verstärkt.

2. Theaterentwicklung und Brecht auf der koreanischen Bühne

2.1 Die Entwicklung des Theaters in Korea seit der Yi-Dynastie bis heute in Bezug auf die Rezeptionsgeschichte des deutschen Dramas

Die Yi-Dynastie, deren Hauptstadt Seoul war, dominierte Korea über mehr als 500 Jahre, und zwar von 1392 bis 1910. In diesem Zeitraum beherrschte das traditionelle volkstümliche Spiel die koreanische Theaterlandschaft. Bis zum 19. Jahrhundert waren die führenden Formen des Theaters ‚Madang-Geuk‘ und ‚Puppenspiel‘ (‚Kkoktugaksi-Norum‘). ‚Madang-Geuk‘, also ‚Madang-Theater‘ ist der koreanische Maskentanz. ‚Madang‘ bedeutet Hof, deswegen wurde das ‚Madang-Theater‘ auf einem offenen Platz gespielt. Mehrere Spieler tragen Masken und bringen den eher lose festgelegten Text durch Tanz, Dialog und Gesang zur Aufführung.⁵

Im späten 19. Jahrhundert öffnete Korea seine Pforten für das Ausland. Zahlreiche westeuropäische Theaterstücke wurden in diesem Zeitraum rezipiert, darunter auch das deutsche Theater. Im Jahre 1923 wurde als erstes deutsches Theaterstück *Alt Heidelberg* von Wilhelm Meyer-Förster durch ‚Towolhoe‘ in Korea inszeniert. Folgende repräsentative deutsche Theaterstücke wurden in den 1930er und 1940er Jahren auf der koreanischen Bühne aufgeführt: *Der blinde Jeronimo und sein Bruder* von Arthur Schnitzler, *Die Bürger von Calais* von Georg Kaiser und *Wilhelm Tell* von Friedrich Schiller.⁶

Während des Korea-Kriegs (1950-1953) und auch danach noch, bis zu den 1960er Jahren, stagnierte die kulturelle Entwicklung, doch bedurfte es in der koreanischen Kulturszene trotzdem eines neuen

⁵ Vgl. Han-Ki Chang: *Die koreanische Theatergeschichte*. Seoul 2005, S. 55.

⁶ Vgl. Ki-Seon Kim: Die Rezeption deutscher Dramen in Korea von den Anfängen bis nach dem Koreakrieg. In: *Brecht und Theater* (2000), S. 176.

Theaters. Daher wurde das moderne Drama aus dem Westen, besonders jenes aus Deutschland, aktiv rezipiert. Der Regisseur Seo Hang-Seok inszenierte Goethes *Faust* im Nationaltheater 1966 zum ersten Mal in Korea. Der Germanist übersetzte *Faust* im Jahre 1958, flog anschließend nach Deutschland und traf dort den als Goethe-Spezialisten auch in Korea bekannten deutschen Regisseur Gustaf Gründgens, um von diesem Materialien für seine Inszenierung und eine theatralische Beratung zu erhalten.

In den 1970er Jahren, in denen es sowohl eine überstürzte Industrialisierung als auch eine chaotische politische Wirklichkeit zu bewältigen galt, wurden viele absurde Theaterstücke aus Deutschland aufgeführt. Weil viele der damaligen Künstler in der realen Welt ihre politische Meinung nicht äußern durften, hatten sie solche Theaterstücke auszuwählen, die die politische Äußerung in allegorischer Form enthalten. Auf diesem gesellschaftlichen Hintergrund begannen Dramen von Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt in Korea Fuß zu fassen. Kang Du-Sik, Professor im Fachbereich Germanistik an der Seoul National Universität, stellte Max Frisch in Korea vor. Durch seine Studien wurde das Verständnis Max Frischs vertieft.⁷ Peter Handke, der experimentelle Dramatiker, wurde in den 1970er Jahren ebenfalls zum ersten Mal auf der koreanischen Bühne inszeniert. Sein bekanntes Theaterstück *Publikumsbeschimpfung* wurde im Jahre 1977 zum ersten Mal in Korea aufgeführt, und danach von verschiedenen Schauspielertruppen mindestens 1000mal inszeniert.⁸

Seit der Liberalisierung im Zusammenhang mit den Olympischen Spielen (1988) wurden auch marxistische Theaterstücke auf der koreanischen Bühne zugelassen: Mit der Öffnungspolitik und der Demokratisierung bot sich schließlich sogar die Möglichkeit, Bertolt Brecht auf der offiziellen Bühne zu sehen. Von 1988 bis heute sind zahlreiche

⁷ Kang Du-Sik schrieb zwei Aufsätze über Max Frisch: Kang Du-Sik: Das Vorbild des epischen Theaters. Max Frischs Andorra. In: *Gedankenwelt* 11 (1963), S. 319-322; Kang Du-Sik: Wahrheit und Wirklichkeit. Max Frisch Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie. In: *Gedankenwelt* 9 (1961), S. 260-262.

⁸ Vgl. Jun Song: Eine Studie über die theatralische Rezeption der deutschen Dramen in Korea. In: *Büchner und moderne Literatur* (1997), S. 185.

Theaterstücke Brechts auf der koreanischen Bühne inszeniert und neu interpretiert worden. Brecht ist unter den deutschen Autoren derjenige Dramatiker, dessen Stücke in Korea am häufigsten inszeniert wurden. Auch der aus der DDR stammende Heiner Müller ist zu einem der beliebtesten Dramatiker in Korea geworden. Heutzutage werden auch Botho Strauß und viele andere deutsche Autoren in Korea vorgestellt.

Auf diese Weise hat Korea in den letzten 30 Jahren neben der einzigartigen Vielfalt der traditionellen Theaterformen eine urbane, international orientierte und höchst innovative Theaterentwicklung erlebt. Vor allem wurden und werden verschiedene deutsche Theaterstücke auf der koreanischen Bühne in jeweils anderer Weise inszeniert, sodass sie besonders zur urbanen Kulturentwicklung von Seoul beitragen und das Bewusstsein und den Horizont des koreanischen Publikums erweitern.

2.2 Daehakro und verschiedene Theaterhäuser in Seoul

Für die Theaterentwicklung in Korea hat die Straße ‚Daehakro‘ in Seoul eine wichtige Rolle gespielt. Daehakro bedeutet wörtlich ‚Universitätsstraße‘, denn in den 1970er Jahren befand sich der Campus der Seoul National Universität, der später nach Kangnam verlegt wurde, auf dem Gelände des heutigen Marronnier Parks. In der Daehakro siedelten sich seit den 1980er Jahren verschiedene Theater an, sodass hier ein kulturelles Zentrum entstand. An die 40 Theater wie Parangsae (‚Blauer Vogel‘) oder ‚Hakjeon-Blue‘ machen die Daehakro in Verbindung mit zahlreichen Theaterfakultäten zu einem Zentrum des Theaters in Seoul. Ein repräsentatives Beispiel dafür ist das ‚Performing Art Center‘ an der Dongduk Frauen Universität. Die Studentinnen lernen hier Theatertheorie und theatralische Praxis. Außerdem ziehen zahlreiche Theater, Galerien, Jazzcafés, Volkskneipen und Restaurants nach Daehakro. Man kann dort zudem verschiedene Gemäldeausstellungen im Freien und Vorführungen auf der Straße genießen. Daehakro ist heute das Mekka des Theaters und ein Zentrum der Jugend.

Außer Daehakro befinden sich in Seoul die verschiedensten Theaterhäuser mit einem großen Fassungsvermögen (1000-3000 Zuschauer): ‚Sejong Munhwa Hoekwan‘, ‚Kunst Art Hall‘, ‚Bluesquare‘, Chungmu

Art Hall‘ usw.⁹ Sowohl koreanische als auch im Ausland bekannte Theaterstücke, Opern, Ballett-Aufführungen und Musicals werden hier inszeniert, darunter als repräsentative Beispiele das koreanische Musical *Kaiserin Myung-sung*, die Musicals *Wicked* und *The Phantom of the Opera*, die originalgetreu wie am Broadway aufgeführt wurden.

Interesse zeigte die koreanische Öffentlichkeit in jüngster Zeit an einer weiteren Inszenierung deutschsprachiger Kultur in Korea. Vom 8. Februar bis zum 13. Mai 2012 wurde das Musical *Kaiserin Elisabeth* an der Chungmu Art Hall inszeniert. In die Rolle der österreichischen Kaiserin Elisabeth, ‚Sissi‘, schlüpfte die koreanische Sängerin Kim Sun-Young, und sie spielte das tragische Schicksal der Kaiserin Elisabeth ausgezeichnet. *Kaiserin Elisabeth* erhielt den Preis als bestes Musical sowie in den Kategorien ‚Bester Hauptdarsteller‘ und ‚Bester Musikalischer Leiter‘.¹⁰ Von November 2012 bis Februar 2013 wurde das Musical *Kronprinz Rudolf* an der Chungmu Art Hall inszeniert. Das Musical *Kronprinz Rudolf*, auch bekannt unter dem Namen „Rudolf – Affaire Mayerling“, behandelt das Leben des österreichischen Kronprinzen Rudolf, Sohn von Kaiserin Elisabeth. Die Rolle des Kronprinzen Rudolf hat der beliebte koreanische Sänger Lim Tae-Kyung übernommen. Das koreanische Publikum war von diesen beiden Musicals begeistert und vergrößerte sein Verständnis der Geschichte und Kultur eines deutschsprachigen Landes. Außerhalb des Theaters setzt sich das Genre Musical in Seoul immer mehr durch. Sowohl das deutsche Drama als auch die deutschsprachigen Kulturstoffe werden bevorzugt aufgenommen und produktiv neu interpretiert. Seit 2000 finden in Seoul weltbekannte internationale Aufführungen statt – Seoul darf heute als ein Zentrum der Weltkultur gelten.

2.3 Brechts Stücke auf der koreanischen Bühne

Die urbane Kulturentwicklung von Seoul, die mit der Demokratisierung und Liberalisierung Koreas eng verbunden ist, fällt bei der Brecht-Rezeption und den Brecht-Aufführungen besonders auf. Brecht wurde

⁹ Vgl. http://www.lightkorea.org/xee/theater_seoul (Zuletzt aufgerufen am 11.10.2014.).

¹⁰ Vgl. <http://www.cmah.or.kr> (Zuletzt aufgerufen am 11.10.2014.).

jedoch wegen der koreanischen Sondergeschichte erst in den 1980er Jahren aktiv aufgenommen: Wegen des Korea-Kriegs, der Teilung Koreas und der daraus entstehenden ideologischen Zuspitzung des Kalten Krieges hatte das koreanische Publikum kaum Gelegenheit, Brecht auf der koreanischen Bühne zu sehen.¹¹

Erst anlässlich der Olympischen Spiele im Jahr 1988 wurde, wie bereits erwähnt, die Aufführung von Brechts Theaterstücken zugelassen. Seit der Öffnungspolitik wurden Brechts Stücke bis heute auf der koreanischen Bühne von verschiedenen Regisseuren in jeweils anderer Weise inszeniert, darunter als repräsentative Beispiele 1991 das Stück *Der kaukasische Kreidekreis*, das in einem Workshop als Musterexemplar gewählt wurde, bei dem 5 Regisseure verschiedene Inszenierungen in einer Marathonveranstaltung zeigten, und 1997 *Mutter Courage und ihre Kinder*, das von Kim Jeong-Ok in Hankjeon-Blue inszeniert wurde.¹²

Im Jahr 1998, anlässlich des 100. Geburtstages von Bertolt Brecht, führten die Studenten von 9 Universitäten im Zusammenhang eines Theaterfestivals 7 Dramen von Brecht am Nationaltheater in Seoul auf. Im Jahr 2006, anlässlich der 50. Wiederkehr von Brechts Todesjahr, spielten koreanische Schauspieler unter der Regie von Holger Teschke *Die Dreigroschenoper* im Seoul Arts Center. In diesem Jahr wurde *Mutter Courage und ihre Kinder* unter der Regie Lee Yun-Taek im Gerila Theater inszeniert. Im Jahr 2008 wurde *Die Dreigroschenoper* als Musical wieder aufgeführt, unter der Regie von Lee Yun-Taek in der Mirayang Theaterzone.

¹¹ Vgl. Won-Yang Rie: Bertolt Brecht in Korea. Einige Aspekte der Brecht-Rezeption im Zusammenhang mit der Entwicklung des koreanischen Theaters. In: *Brecht und Theater* (1998), S. 130.

¹² Kim Jeong-Oks *Mutter Courage und ihre Kinder* ist ein Monodrama, also ein von einer einzelnen Person aufgeführtes Stück. Die bekannte koreanische Schauspielerin Pak Jeong-Ja spielte die Rolle der Mutter Courage. Der Regisseur Kim Jeong-Ok repräsentierte mit der Schauspielerin Pak Jeong-Ja beispielhaft jene Mütter in Korea, die während des Krieges unter großen Schwierigkeiten Leid erfuhren und trotzdem, aufgrund ihres starken Willens, unbeugsam und hartnäckig weiter lebten und arbeiteten.

Von 1988 bis heute sind zahlreiche Theaterstücke Brechts inszeniert worden. Repräsentativ sind die folgenden Aufführungen von 1988 bis 2008 (Jahresangabe, Aufführungsort und Regisseur in Klammern): *Die Dreigroschenoper* (1988, Hoam Art Hall, Jeong Jin-Su), *Mann ist Mann* (1989, Hyundai Art Hall, Lim Su-Taek), *Der gute Mensch von Sezuan* (1990, Hanyang Universität, Choi Young-In), *Der kaukasische Kreidekreis* (1991, Korea Regisseur Gesellschaft, Lee Sang-Woo, Lyu Jung-Roul, Che Yun-Il, Chung Jin-Soo und Che Seung-Eun), *Mann ist Mann* (1992, Dongsung Art Center, Lim Hueng-Taek), *Kuni Nara* (1992, Experiment Theater, Lee Sang-Woo), *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1993, Uri Theater, Park Chan-Bin), *Die Dreigroschenoper* (1996, Michu, Lee Byueng-Hun), *Die Dreigroschenoper* (1996, Hangukilbo Theater, Oh Tae-Suk), *Mutter Courage und ihre Kinder* (1997, Hakjeon Blue, Kim Jeong-Ok), *Die Dreigroschenoper* (1997, Hakjeon Blue, Choi Yung-In), *Brecht-Theaterfestival* (1998, Uni Campus, 9 Regisseure), *Die Dreigroschenoper* (2006, Seoul Art Center, Holger Teschke), *Mutter Courage und ihre Kinder* (2006, Gerila Theater, Lee Yun-Taek), *Die Dreigroschenoper-Musical* (2008, Mirayang Theaterzone, Lee Yun-Taek).¹³

Die Resonanz auf die verschiedenen Veranstaltungen wie Theateraufführungen und das Symposium zum 50. Todestag Bertolt Brechts war so groß, dass man im Jahr 2011 eine Folgeveranstaltung mit dem Titel ‚Bertolt Brecht ± Heiner Müller Festival 2011‘ veranlasste. Gemeinsame Veranstalter des Festivals 2011 waren die etablierte Theatergruppe ‚Street Theater Troupe‘, das Bertolt-Brecht-Zentrum Korea, das Institut für deutschsprachige Kultur und Literaturen der Seoul National Universität und das Goethe-Institut Korea. Das Festival begann am 1. April 2011 und endete am 10. Juli mit zahlreichen Veranstaltungen. *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* wurde vom 1. bis zum 24. April 2011 im Gerila Theater aufgeführt. Interessant war eine modernisierte Interpretation des Pansori von Lee Jaram aus Brechts *Sacheon-ga* (*Der gute Mensch von Sezuan*) im Jahr 2011 am Abbesses Theater in Paris. Pansori ist ein traditionelles koreanisches Musikgenre, für das Lee Jaram ein neues Libretto auf der Basis von Brechts Text schrieb; zudem

¹³ Vgl. Symposiumsprogramm für die ‚Koreanische Brecht-Gesellschaft‘, Seoul 2009.

spielte sie als Solistin verschiedene Rollen auf der Bühne, sang und tanzte dazu. Das Publikum in Paris, das ein produktiv koreanisiertes Theaterstück Brechts erlebte, begeisterte sich für diese Neuinterpretation von Lee Jaram.¹⁴ Im Jahr 2012 ließ Lee Jaram Brechts *Sacheonga* an der Royal Festival Hall in London spielen. Auch in Korea fand sie große Resonanz, nicht zuletzt im Jahr 2012, als sie im LG Art Center Brechts *Ukchuk-ga* (*Mutter Courage und ihre Kinder*) spielte.

3. *Mutter Courage und ihre Kinder* von Lee Yun-Taek

3.1 Regisseur Lee Yun-Taek und seine Theaterwelt

Erst in den 1970er Jahren, also nach dem chaotischen Zeitraum vom Beginn des Korea-Krieges im Jahre 1950 bis zu den 1960er Jahren, wurde eine produktive Entwicklung des koreanischen Theaters ermöglicht. Erst jetzt konnten die Regisseure versuchen, Tradition und Moderne miteinander zu verbinden, indem sie ausländisches Theater in Korea aufnahmen. Zu den Regisseuren dieser ‚ersten Generation‘ zählen unter anderem Yu Deok-Hyeong, Kim Jeong-Ok und Heo Gyu. In den 1980er Jahren entstand ‚die zweite Generation‘ der Regisseure, die von der ersten beeinflusst wurde, obwohl diese die Tradition grundsätzlich transformiert, dekonstruiert und modernisiert hatte. Dazu gehören Oh Tae-Suk, Son Jin-Chaek und Lee Yun-Taek. Der Unterschied zwischen der ersten und zweiten Generation der Regisseure ist das spielerische Element des Theaters: Beispielsweise zielte Son Jin-Chaek durch Madangnori auf das Popularisieren des Theaters ab. Lee Yun-Taek strebte nach der Modernisierung der Tradition und der Popularisierung des Theaters.¹⁵ Besonders beachtenswert ist die Theaterwelt von Lee Yun-Taek. Geboren im Jahr 1952 studierte er Literatur und Theater und ist gegenwärtig als Professor an der Theaterfakultät der Youngsan Universität tätig und zudem ein repräsentativer Regisseur in Korea. Er begründete 1986 die Theatergruppe ‚Straße-Theater-Truppe‘ (‚Yeonhidan Paegeori‘) und inszenierte zahlreiche Theaterstücke,

¹⁴ Vgl. <http://www.asiatoday.co.kr/news/view> (Zuletzt aufgerufen am 11.10.2014).

¹⁵ Vgl. Yun-Taek Lee: Brecht und koreanisches Theater. In: *Brecht und Theater* (1998), S. 108.

darunter *Oh-Gu*, *Hamlet*, *Gain*, *Dosolga* und *Faust mit Blue-Jeans*. Er hat sich über einen längeren Zeitraum vor allem mit Brechts Theater befasst und dabei versucht, Brechts Theaterstücke auf koreanische Weise zu inszenieren, etwa *die Dreigroschenoper* und *Mutter Courage und ihre Kinder*.

In der Rezeption des ausländischen Theaters geht es bei ihm immer darum, wie sich die ‚fremden‘ Stoffe mit unserer ‚eigenen‘ Kultur in Einklang bringen lassen. Dieser Standpunkt lässt sich mit dem Begriff ‚Hybridität‘ von Homi K. Bhabha deuten. ‚Hybridität‘ ist nach Homi K. Bhabha eine Mischform der eigenen und der fremden Identität, eine Verbindung oder Synthese, die über diese beiden Faktoren deutlich hinausweist.¹⁶ Bhabhas Verständnis von ‚cultural difference‘ und ‚cultural translation‘ begründet sein zentrales Konzept eines ‚third space‘, eines ‚in-between‘ zwischen den Kulturen, das einen kreativen ‚dritten Ort‘ zwischen den kulturellen Räumen konstituiert. Ein fremdes Kulturprodukt wird durch die Begegnung mit dem jeweils eigenen Kontext zu einem neuen Element.¹⁷

In vergleichbarer Weise verfährt Lee Yun-Taek bei der Rezeption ausländischer Theaterstücke. Er geht davon aus, dass eine einfache Nachahmung des originalen Textes unproduktiv ist, da dieser, Wort für Wort aufgenommen, dem Adressaten in einer ‚fremden‘ Kultur nicht verständlich sei. Deshalb unternimmt Lee Yun-Taek in seinen Inszenierungen den Versuch, die fremden Stoffe in einen koreanischen Kontext zu transformieren.¹⁸ In Bezug auf die Rezeption des ausländischen Theaters hat er immer seine eigene theatralische Identität betont. Die koreanische Rezeption des ausländischen Theaters bedeutet für ihn, die koreanische Denkweise, Mentalität und Sprachhaltung mit den ausländischen theatralischen Elementen harmonisch zusammenzuschließen. Der Kernpunkt dafür ist nicht nur die Umgestaltung des Textes, sondern auch eine grundsätzliche, auf koreanische Weise erfolgende

¹⁶ Vgl. Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2007, S. 254.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Vgl. Myung-Wha Kim: Interview mit Lee Yun-Taek. Übersetzung und Translation. In: *Kritik des Theaters* (2006), S. 14.

Neuinterpretation der im Originaltext sich findenden Handlungselemente und Mentalitätsanteile.¹⁹

3.2 *Mutter Courage und ihre Kinder* von Lee Yun-Taek

3.2.1 Die auf koreanische Weise erfolgende Rezeption fremder Stoffe

Mutter Courage und ihre Kinder von Lee Yun-Taek wurde vom 1. bis zum 15. Oktober im Jahr 2006 im Gerila Theater in Seoul aufgeführt. Dieses Stück erhielt viele Preise: den Preis der Virtuosität des Jahres, „Best Performance 7“ im Jahr 2006 von der koreanischen Gesellschaft für Theater; „Best 3“ im Jahre 2006, verliehen von der koreanischen Gesellschaft für Theaterkritik; den Preis für das Werk, für Regie und Schauspiel vom Dong-A Theater; schließlich den Preis für die beste Schauspielerin von PAF. Aufgrund dieses Erfolges wurde das Stück vom 3. bis zum 18. März im Jahr 2007 im Arko Kunst-Theater in Seoul wieder aufgeführt.²⁰

Lee Yun-Taek transformiert Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* auf koreanische Weise. Er hat die Basis des Brecht-Textes stehen gelassen, also das Thema des Textes und die Charaktere der Figuren beibehalten. Die Hauptfiguren ‚Mutter Courage‘ von Brecht und Lee Yun-Taek behaupten beide, dass „der Krieg Geschäft (Business)“ sei. Die Uneinsichtigkeit und der Hang zum Geschäft lassen jedoch am Ende der Geschichte die Mutter Courage alles verlieren. Den sozialen Hintergrund bildet in beiden Theaterstücken das miserable Leben des Volks während der Kriegszeit.

Der zeitlich-räumliche Kontext und die Art und Weise der Inszenierung von Lee Yun-Taeks Stücken unterscheiden sich jedoch deutlich vom Originaltext. *Mutter Courage und ihre Kinder* von Brecht besteht insgesamt aus einem Prolog und 12 Bildern, es spielt im ‚Dreißigjährigen Krieg‘ zwischen 1624 und 1636 in Europa. Lee Yun-Taeks *Mutter Courage und ihre Kinder* ist gleichfalls aus 12 Bildern aufgebaut, behandelt jedoch den Koreakrieg und spielt im Jahr 1950 in

¹⁹ Vgl. Yun-Taek Lee: Notizen des Translationsregisseurs. In: *Das Seminarprogramm für Mutter Courage und ihre Kinder*. Seoul 2006, S. 26.

²⁰ Vgl. <http://news.donga.com/20060308> (Zuletzt aufgerufen am 11.10.2014.).

Korea. Der sich über 12 Jahre erstreckende Zeitraum von Brechts Stück wird in Lee Yun-Taeks Theaterstück auf 3 Jahre verkürzt, auf die Zeit zwischen 1950 und 1953, und das Problem des Religionskrieges damit in die ideologische Auseinandersetzung des Koreakrieges verwandelt.²¹

Mutter Courage ist im Theater von Lee Yun-Taek ebenfalls eine geschäftstüchtige Frau. Ein Marketenderwagen ist für sie das einzige Mittel, mit ihren drei Kindern zu leben. Ihr erster Sohn tritt während des Koreakrieges ins Heer ein und erwirbt sich militärische Verdienste, doch wird er darüber zu einem wahnsinnigen Mordsüchtigen. Auch der zweite Sohn wird Soldat und bemüht sich, sein Bestes zu geben, fällt jedoch auf dem Schlachtfeld. Die stumme Tochter Sunna, ein Mischling aus Russland, trommelt das Dorf wach und rettet es somit vor der Vernichtung, bezahlt dafür aber auch mit ihrem Leben. Obwohl der dreißigjährige Religionskrieg sich zu einem dreijährigen Koreakrieg in Lee Yun-Taeks Theater gewandelt hat, bleibt das grundlegende Thema das gleiche, nämlich die Gewalt des Kriegs und das Elend des Volkes.

Interessant ist im Theater von Lee Yun-Taek die Hauptfigur. Sowohl Brecht als auch Lee Yun-Taek zeigen Mutter Courage als eine arme Frau, die wegen des Krieges ihre Kinder verliert, jedoch nicht die Widersprüche und die Gewalt des Kriegs erfasst, sondern weiterhin den Soldaten folgt, weil sie lukrative Geschäfte wittert.

Der Unterschied zwischen den beiden Konzepten ist folgender: Die Mutter Courage Brechts ist skrupellos, wenn es ums Geld geht. Sie besitzt ein unglaubliches Durchhaltevermögen und verhält sich eher rational und realistisch. Die Mutter Courage bei Lee Yun-Taek wird dagegen als eine emotionale Person dargestellt, die unter dem Tod ihrer Kinder leidet. Die Szene, in der die stumme Tochter Sunna das Dorf wach trommelt, von einem Soldaten erschossen und von ihrer Mutter in die Arme genommen wird, fand im koreanischen Publikum eine starke Resonanz. Die Mutter Courage bei Lee Yun-Taek symbolisiert mit ihrer Trauer und ihrem Leiden eine typisch koreanische Mutter, die große Schwierigkeiten erfährt und dennoch hartnäckig weiterlebt – in dieser

²¹ Vgl. Keong-Hi Kyun: Mutter Courage und ihre Kinder von Lee Yun-Taek. In: *Theorie des koreanischen Theaters* (2006), S. 51.

gleichsam transformierten Form spricht diese Mutter Courage Gefühlsregister des koreanischen Publikums an.²²

3.2.2. Darstellungsweise: Dialekt, Planwagen, Masken und Pansori

Lee Yun-Taek strebt in seinem Stück danach, Szenen, Charaktere und Dialoge auf eine koreanische Weise darzustellen. Deshalb verwendet er in seinem Theater Dialekt, Wagen, Masken und Pansori als eigentümliche Darstellungsweisen. In Brechts Theater benutzt der Schauspieler den süddeutschen Dialekt, Lee Yun-Taek lässt in seinem Theater die Schauspieler die Dialekte von Jeonra-Do und Hamkyeng-Do sprechen. Jeonra-Do liegt im Süden Koreas, und Hamkyeng-Do liegt im Norden von Korea. Die nördlichen kommunistischen Partisanen-Soldaten benutzen den Dialekt von Hamkyeng-Do, während Mutter Courage, zwei Söhne und die südlichen Soldaten den Dialekt von Jeonra-Do benutzen. Der Gebrauch des Dialekts erzeugt eine koreanische Stimmung und vertraute Affekte. Der Marketenderwagen von Brechts Mutter Courage stammt aus dem Europa der 1300er Jahre – er verwandelt sich bei Lee Yun-Taek in einen koreanischen Planwagen. Der europäische Marketenderwagen hat vier, der koreanische Planwagen nur zwei Räder. Der Planwagen ist von Anfang bis zum Ende auf der Bühne und spielt je nach Ereignis eine andere Rolle. Auch repräsentiert er die unbeugsame Lebensweise der Mutter Courage und vermittelt eine typisch koreanische Stimmung. Auffällig an diesem Theaterstück ist vor allem auch die Anwendung der Maske. Normalerweise nutzt man Masken für den traditionellen Talchum (Maskentanz).²³ Lee Yun-Taek benutzt Masken in seinem Theater für die Nebenfiguren, also für Oberfeldwebel, Regimentskommandeur und Militärpolizei sowie für Oberfeldwebel, Zugführer, Bauern usw. der Partisanen. Die Hauptper-

²² Vgl. <http://news.donga.com/20060308> (Zuletzt aufgerufen am 11.10.2014.).

²³ Talchum (T'alch'um) ist der Maskentanz, der aus der volkstümlichen Herkunft stammt, jedoch heutzutage immer noch populär ist. Talchum ist sowohl Schauspiel als auch Tanz und macht sich in komischen Szenen mit Schamanen, korrupten Mönchen, dickköpfigen Adligen, zänkischen Weibern über den Adel lustig. Die Tänzer tragen stilisierte Masken, die die Charaktere ausdrücken. Mit weiten Sprünge und ausholenden Bewegungen der Köpfe erzählen sie die Geschichten.

sonen, also Mutter Courage, ihre beiden Söhne und Sunna, können sich ohne Maske frei und emotional bewegen. Die Masken verdecken den Charakter der anderen Figuren, und die Rolle der Gesellschaftsmitglieder erscheint komisch und extrem übertrieben. Daraus entsteht eine Distanz zwischen dem Schauspieler und dem Publikum: Das Publikum reflektiert und betrachtet das Geschehen kritisch – der Gebrauch der Maske wird auf der koreanischen Bühne zum Mittel des Verfremdungseffekts, ganz im Sinne Brechts.²⁴

In diesem Theater erweist sich auch das Pansori zumindest teilweise als Verfremdungseffekt. ‚Pansori‘ ist die volkstümliche Musik Koreas, eine Art von ‚Storytelling‘ mit einem zentralen Darsteller, der eine ganze Geschichte durch Gesang und Dialog erzählt. Die Kombination zwischen Gesang (Chang) und Dialog (Aniri) ist das Hauptelement von Pansori,²⁵ das auch Lee Yun-Taek in seinem Theater benutzt. ‚Chang‘ erzeugt emotionale, fantastische Effekte, damit das Publikum sich in das Theaterstück einfühlen kann, ‚Aniri‘ ist eine Erzählung der Geschichte oder eines Ereignisses, damit das Publikum sich von der Handlung distanziert. Die wiederholende Struktur zwischen Gesang (Chang) und Dialog (Aniri) besitzt einen epischen Effekt im Sinne Brechts. Mit Hilfe dieser Darstellungsweisen wird *Mutter Courage und ihre Kinder* dem koreanischen Publikum nahe gebracht und dieses mit dem scheinbar ihm ‚fremden‘ Theaterstück vertraut gemacht.

3. Ukchuk-ga (*Mutter Courage und ihre Kinder*) von Lee Jaram

Lee Jarams Neuinterpretation von Brechts Theaterstück ist sehr beachtenswert. Lee Jaram ist eine herausragende koreanische Künstlerin, die früher als ‚Yesol‘ in Korea bekannt war. Das kleine süße Mädchen, das mit seinem Vater lieblich sang und damit beliebt beim koreanischen Publikums war, ist heute zu einer 33jährigen Frau herangereift. Sie hat an der Seoul National Universität ‚Gukak‘ (traditionelle koreanische

²⁴ Vgl. Yun-Taek Lee: Notizen des Translationsregisseurs. In: *Das Seminarprogramm für Mutter Courage und ihre Kinder*. Seoul 2006, S. 26.

²⁵ Vgl. Gesellschaft für Pansori: *Die Welt des Pansori. Literatur und Intellektuelle*. Seoul 2000, S. 23.

Musik) studiert und danach verschiedene Theaterstücke inszeniert, sowohl in Korea als auch in Paris und London.

Ukchuk-ga ist eine modernisierte Interpretation des Pansori von Lee Jaram nach Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder*. *Ukchuk-ga* wurde vom 15. März bis zum 30. Dezember 2012 im LG Art Center in Seoul aufgeführt. Auf der Basis von Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* schrieb Lee Jaram den Text ganz neu, sang und tanzte auf der Bühne und spielte allein 15 Rollen. Aufgrund dieser Leistung erhielt sie verschiedene Preise: den Kulturpreis Koreas 2012, der vom koreanischen Kultusministerium an Personen verliehen wird, die sich in ausgezeichneter Weise Verdienste im Bereich der Kultur erworben haben; das ‚Musical-Award‘ im 2011; den Preis für junge Künstler 2010; zudem den Preis für die beste Schauspielerin am internationalen Kontakttheater in Polen.²⁶ *Ukchuk-ga* von Lee Jaram wird im Jahr 2013 an verschiedenen Theatern in Seoul inszeniert, die Vorstellungen sind jeden Tag ausverkauft.

Lee Jarams ‚Mutter Courage‘ spielt in der Geschichte Chinas zur Zeit der Drei Reiche‘ (ca. 208-280). Die Hauptfigur ist eine in China lebende gebürtige Koreanerin namens Kim Sunzong – ‚Sunzong‘ bedeutet hier eine gehorsame Frau. Sie ist mithin eine einfache Dorffrau, doch hat sie sich wegen der schwierigen Lage des Krieges in ‚Kim Ukchuk‘ umbenannt – ‚Ukchuk‘ bedeutet Mutter Courage. Das Überleben mit den Kindern während der Kriegszeit macht also aus der einfachen, gehorsamen Frau Kim Sunzong eine Mutter Courage namens Kim Ukchuk, die mit zwei Söhnen und einer Tochter, deren Väter verschieden sind, zusammen lebt. Um sich das Überleben zu sichern, wird sie während des Krieges zur skrupellosen Händlerin und kalten Mutter. „Der Krieg ist nix als die Geschäfte“²⁷ bleibt auch bei diesem Theaterstück das Motto der Mutter Courage.

Ukchuk-ga ist ein von einer einzelnen Person aufgeführtes Monodrama. Lee Jaram spielt in diesem Stück allein 15 Rollen: Mutter Courage, zwei Söhne, die stumme Tochter Chuseon, die Soldaten usw.

²⁶ Vgl. <http://hermhideaways.com/2011/08/23/lee-jaram-pansori-performance> (Zuletzt aufgerufen am 11.10.2014.).

²⁷ Bertolt Brecht: *Mutter Courage und ihre Kinder*. Frankfurt 2004, S. 46.

In diesem Theaterstück ist eine der beeindruckendsten Szene die folgende: Die stumme Tochter Chuseon trommelt, um das Dorf zu retten, wird jedoch von den Soldaten erschossen. Bei der Beschreibung der stummen Chuseon benutzt die Sängerin Lee Jaram die Fingersprache. Bei der Todesszene Chuseons wird die Bühne mit einem Blut repräsentierenden roten Licht beleuchtet, während die Mutter Courage traurig und einsam auf der Bühne schluchzt.

In Lee Jarams Fassung werden Identitätsprobleme der heutigen Mittdreißiger ebenso wie die Frage nach dem Gelderwerb im Kapitalismus thematisiert. Mutter Courage Kim Ukchuk meint am Schluss: „der Kriegsort ist gerade hier, wo die Menschen nicht leben können, ohne hartnäckig zu sein, also ohne ‚Ukchuk‘ zu sein“.²⁸

Auf der Bühne spielt Lee Jaram alle Charaktere selbst, es treten jedoch auch Musikbegleiter auf. Diese musikalischen Begleiter spielen sowohl traditionelle koreanische Instrumente wie ‚Buk‘ (Trommel) als auch Instrumente der Massenmusik wie Schlagzeug, Gitarre und Bass. Lee Jaram singt Pansori, eine volkstümliche Musik Koreas, ein langer epischer Gesang, der verschiedene Vorgänge umfasst: Chuimsae (Ermutigung durch das Publikum), Balim (körperliche Aktivität), Aniri (Wörter ohne Melodie), Chang (Geschichte mit Melodie und Rhythmus). Durch diese Vorgänge reagieren die Zuschauer aktiv, sodass interaktive Beziehungen zwischen Lee Jaram und den Zuschauern entstehen.

²⁸ Jaram Lee: *Ukchuk-ga*. LG Art Center, 05.12.2012.

Heiner Müller

Christian Ganseuer

„Man muss sich ungeheuer beeilen, eine Tür einzutreten, bevor sie geöffnet wird“¹ – Heiner Müllers Hamlet-Projekt (1989/90)

Heiner Müllers Bedeutung für seine persönliche Wirkungsstätte Berlin – mit seiner Arbeit am Berliner Ensemble und der Volksbühne, seiner Tätigkeit als Akademiepräsident und Theaterintendant, seiner sehr wahrnehmbaren Stimme im politischen wie im kulturellen Raum – lässt sich kaum überschätzen. Wenn dem Theater im Hinblick auf die Urbanitätsentwicklung nach 1945 eine besondere Rolle zukommt, dann bietet das Werk Heiner Müllers für die Untersuchungsperspektive des vorliegenden Projekts ein breites Forschungsfeld, insbesondere im Hinblick auf die Zeit der Wende und des Übergangs zur deutschen Einheit. Heiner Müller – 1929 in Eppendorf/Sachsen geboren und 1995 in Berlin gestorben – war zweifellos einer der bedeutendsten Schriftsteller der DDR und zugleich einer der wichtigsten deutschen Dramatiker des zwanzigsten Jahrhunderts. Insgesamt 30 Stücke aus seiner Feder, darunter *Hamletmaschine* (1977), *Der Auftrag* (1980), *Quartett* (1981), *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1983) und *Wolokolamsker Chaussee* (1985ff.), haben die Neuorientierung des modernen Theaters nicht nur in Europa massiv beeinflusst. Dass in den Metropolen Berlin, Seoul und Tokyo das Theater nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem Instrument der gesellschaftlichen Selbstverständigung geworden ist, dass sich in allen drei Städten eine Tradition des rebellischen, an- und aufregenden Theaters ausbilden konnte, das den Skandal nicht gesucht, aber – künstlerisch wie politisch-gesellschaftlich, theoretisch wie ästhetisch – auch nicht gescheut hat, das hängt zu einem nicht geringen Teil mit dem Werk des Dramatikers Heiner Müller zusammen.

Gefragt wird deshalb im Folgenden, in welcher Weise Müllers Arbeiten für das Theater und am Theater zu einer ästhetischen wie zu

¹ Michael Merschmeier: Es kommen viele Leichen zum Vorschein. Gespräch mit Ulrich Mühe, Heiner Müller und Hilmar Thate. In: *Theater-heute*, 12/1989, S. 4-11.

einer kulturellen und gesellschaftlichen Identitätsbildung beigetragen haben. Gefragt wird aber auch danach, inwiefern ästhetische und kulturell-gesellschaftliche Identitätsbildung sich voneinander unterschieden haben. Und nicht zuletzt stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, inwieweit Müllers Verstummen, das sich in seinem 1993 erschienen Langgedicht *Mommsens Block* mitteilt, nicht allein auf eine politisch zu verstehende Orientierungslosigkeit deutet, sondern auch eine kulturell-gesellschaftlich geprägte Situation des Fremdwerdens im eigenen Land einschließt, das sich für Heiner Müller mit der politischen Wende 1989/1990 ereignet haben könnte. Diesen Fragen soll anhand der Produktions- und Rezeptionsgeschichte von Heiner Müllers Hamlet-Projekt 1989/90 nachgegangen werden, um die Rolle des Theaters für die kulturelle Entwicklung der Stadt zu reflektieren. Zu diesem Zweck werden vor allem autobiographische Texte, Interviews und die zwischen Juni 1988 und November 1995 aufgezeichneten Gespräche mit Alexander Kluge – eines der wichtigsten dieser Gespräche, das am 2.7.1990 ausgestrahlte Garather Gespräch, beschäftigt sich mit Müllers Hamlet-Projekt – als Primärquellen ausgewertet. Hinzu kommen Medienberichte und Kommentare aus den Jahren 1989 bis 1993, die späten Quellen erweitern den Fokus um Schlüsseltexte rund um die Akademiepräsidentschaft Heiner Müllers.

Inszenierungsgeschichte

Die Inszenierung des Hamlet hat Müller annähernd 30 Jahre lang leitmotivisch in der Arbeit auch an seinen eigenen Stücken verfolgt. Diese umfasste die Übersetzung von Shakespeares *Hamlet* ebenso wie die Ausarbeitung seines eigenen Meisterwerks *Hamletmaschine* (1977). Das Gesamt-Projekt mündete nach Jahren des Aufführungsverbots der *Hamletmaschine* in der DDR schließlich in die siebeneinhalbstündige Inszenierung *Hamlet/Maschine*, die Müller vor, während und nach den Ereignissen von 1989 erarbeitet hat – eine Produktion, die die Bedeutung der Krise in Shakespeares Stück und seiner Zeit betont und auf die krisenhafte Situation im Zusammenhang der deutschen Wiedervereinigung 350 Jahre später bezieht. Die Inszenierung basierte auf einer Übersetzung Heiner Müllers, die vor allem zu Beginn und am Ende mit den Texten der *Hamletmaschine* verwoben wurde. Müllers

Inszenierung hatte nicht nur einen Anhaltspunkt in der konkreten Zeitgeschichte mit der aufkommenden Revolte in der DDR, sondern sie war selbst deren Teil. Sie verwob Geschichte mit unmittelbarer Gegenwart und wurde durch die gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Ereignisse des Spätherbstes 1989 zu einem kulturellen Symbol des Abgangs auf die DDR. Die Proben begannen im September 1989 und gipfelten in der Premiere am 24. März 1990 am Deutschen Theater in Berlin. Die Premiere begann um 16:00 Uhr und war etwa gegen Mitternacht beendet. Die Inszenierung wurde auch medial zur Montage. Neben sechs Bildschirmen wurde die Inszenierung musikalisch durch die Band *Einstürzende Neubauten* begleitet. Eingebildet wurden zeithistorische Dokumente wie die verzerrte Radioberichterstattung von Stalins Staatsbestattung. Insgesamt wurden bis zum 18. Dezember 1993 40 Vorstellungen gegeben, darunter Gastspiele in Frankfurt am Main, Wien und Antwerpen.

Theater als „Ort der Geschichtsschreibung“

Das Theater als „Ort der Geschichtsschreibung“² ist eine Funktionsbestimmung Heiner Müllers in einem seiner Gespräche mit Alexander Kluge, eine Bestimmung, die auf sein Verständnis des Theaters nach 1989 in einem besonderen Maße zutrifft. Damit einher geht der Appell zur Aufrechterhaltung des Gedächtnisses bzw. der Erinnerung als Gedächtnisraum, den Müller als Emanzipationsraum begreift, um sich der „restlosen Verwertung des Menschen als Arbeitskraft“³ zu entziehen. „Gedächtnis“ hat bei Heiner Müller grundsätzlich zwei Funktionen: Es erinnert und macht gleichzeitig die Notwendigkeit von Zukunft deutlich. Müllers historische Stoffe waren in seinem Verständnis immer Material zur Beschreibung von Gegenwärtigkeit, gewissermaßen Ausrufungszeichen eines historischen Kontinuums oder anders gesagt: von einer Gegenwartsbarbarei, die die Notwendigkeit der Utopie unter-

² Alexander Kluge, Heiner Müller: *„Ich schulde der Welt einen Toten“*. Gespräche. Hamburg 1995, S. 34.

³ Norbert Otto Eke: Geschichte und Gedächtnis im Drama. In: Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi (Hg.): *Heiner Müller Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2003. S. 55.

streicht. Er selbst drückt es an anderer Stelle in einer Dreierformel aus: „Literatur ist nicht nur Erinnerung an die Vergangenheit und Notieren von Gegenwart, sondern auch Erinnerung an Zukunft“. ⁴

Müllers Hamlet-Projekt erfüllt genaugenommen alle drei genannten Funktionen. Während der Proben zum Hamlet fanden die Demonstrationen vom 4. November 1989 auf dem Alexanderplatz statt, die größte nichtstaatliche Demonstration in der DDR, an der etwa 500.000 Menschen teilnahmen. Die Organisation der Demonstration wurde maßgeblich von Schauspielern des Deutschen Theaters bestritten, unter ihnen auch der populäre, zu früh verstorbene Ulrich Mühe, der in Müllers Inszenierung die Titelrolle spielte. In einem *Theater heute*-Gespräch, das er zusammen mit Heiner Müller und Hilmar Thate im Dezember 1989 führte, hat Ulrich Mühe anhand der Politisierung der Theater erläutert, wie die zunehmende Realitätskopplung mit den politischen Prozessen des Herbstes 1989 verlief:

Wir am Deutschen Theater haben schon 1988 im Zusammenhang der Rosa-Luxemburg-Demonstration und der Relegation der Ossietzky-Schüler Versammlungen abgehalten, Resolutionen verfasst und Briefe geschrieben, die kaum oder eigentlich nie beantwortet wurden. ⁵

Die Diskurse während der Proben für das Hamlet-Projekt sind immer wieder durch die aktuellen politischen Ereignisse massiv beeinflusst worden. Vor allem bei Ulrich Mühe führte die Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle zu einem besonderen Engagement, spielte er doch auf der Bühne jenen Intellektuellen, dem die Fähigkeit zur Gestaltung des Wandels fehlte. Umso vehementer engagierte sich der Schauspieler in der (kultur-)politischen Bewegung des Herbstes 1989. Mühe weiter:

Innerhalb des Ensembles hat seitdem eine zunehmende Politisierung stattgefunden, so daß wir am 6. Oktober einfach gesagt haben: Wir machen jetzt die Theater auf – zum Beispiel für Diskussionen

⁴ Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer* 2. Hg. v. Gregor Edelmann und Renate Ziemer. Frankfurt am Main 1990, S 148.

⁵ Merschmeier, Es kommen viele Leichen zum Vorschein, S. 4-11.

nach den Vorstellungen, deren Hauptthema nicht die Aufführungen, sondern die aktuelle politische Situation sein soll, was wir dem Publikum vorher auch ankündigen.⁶

Müller selbst beschrieb die Probenstimmung im Garather Gespräch mit Alexander Kluge:

Es war interessant. In der ganzen Probenzeit hörte man Polizeisirenen, ab und zu auch Hubschrauber. All diese Geräusche haben auch sehr inspiriert. Sie haben sozusagen den Tonteppich der Aufführung gelegt.⁷

In der Müller eigenen sarkastischen Art beschreibt er, wie das Stück auch während der Proben seine täglich vorgeführte Aktualität besaß.

Der Demonstration am 4. November 1989 ging eine Versammlung von ca. 800 Theaterleuten am 15. Oktober 1989 voraus, die wiederum unter dem Eindruck der teils gewaltsamen Auseinandersetzungen mit Demonstranten anlässlich des 40. Jahrestages der DDR am 7. Oktober 1989 stand. Am 17. Oktober 1989 stellte eine Gruppe von Theaterleuten den Antrag auf Zulassung einer Demonstration für Artikel 27 und 28 (Meinungs- und Versammlungsfreiheit) der Verfassung der DDR, der am 26. Oktober 1989 durch das Polizeipräsidium genehmigt wurde. Heiner Müller fand sich neben weiteren Nationalpreisträgern, Vertretern der Opposition und Funktionären auf der Rednerliste der Veranstaltung. In seinem autobiographischen Text *Krieg ohne Schlacht* (1992) bekennt Müller:

[...] und als ich hinkam hatte ich das ungute Gefühl, dass da ein Theater inszeniert wird, das von der Wirklichkeit schon überholt ist, bei den Akten, das Theater der Befreiung von einem Staat, der nicht mehr existierte.⁸

⁶ Ebd., S. 4-11.

⁷ Kluge, Müller, „*Ich schulde der Welt einen Toten*“, S. 46.

⁸ Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*. Köln 1992, S. 354.

Auf diese Weise wurde Müller selbst zu einer Art Hamlet, wie Matussek bilanziert,

[a]ls er am 4. November auf dem Ost-Berliner Alexanderplatz seine Stimme erhob, las er einen fremden Text – er klinkte sich kurzfristig ein in einen Diskurs, der nicht seine Sache war. Eine politische Pflichtübung, für die er die erwarteten Pfiffe kassierte, um sich befreit wieder in Hamlets Labyrinth zu vergraben, in einem Irrgarten, der sein eigener ist.⁹

Shakespeares *Hamlet*, ein intellektueller, privilegierter und ohnmächtiger Held, wird zum Spiegelbild für Heiner Müller selbst. „Seine Waffe ist sein methodischer Wahnsinn, sein Zynismus, sein Witz, sein Ekel“, so beschreibt Mathias Matussek die Figur – ein Psychogramm, das auch auf Heiner Müller zutrifft.

Durch die Inszenierung wurde das Draußen in das Theater geholt, die Gegenwart in das Bühnengeschehen eingeblendet, so wenn vier große Monitore rechts und links der Bühne, im Parkett und im ersten Rang die Zuschauer zeigen und auf diese Weise dem Publikum den Spiegel vorhalten. Hinzu kam, dass die plüschig rote Samtsesselatmosphäre durch gelbe Scheinwerfer in ein realsozialistisches Schwarzbraun verwandelt wurde.

Der Gegenwartsbezug von Müllers Inszenierung wurde im Feuilleton ausführlich referiert und reflektiert. Bernd C. Sucher etwa sah einen *Hamlet*, „der zuweilen fast zu eng verknüpft ist mit der gegenwärtigen Tagespolitik in der DDR“¹⁰. Durch die Demonstrationen während der Proben, auf Grund der Rolle der Schauspieler im Prozess und nicht zuletzt wegen Müllers grotesker Rolle bei der Demonstration

⁹ Mathias Matussek: Requiem für einen Staat. DDR-Dramatiker Heiner Müller inszeniert „Hamlet/Hamletmaschine“ als achtstündigen Theatermarathon in Ost-Berlin. In: *Der Spiegel*, 26.03.1990, S. 290-293. Müller las einen Text der Initiative für unabhängige Gewerkschaften, seinen unglücklichen Auftritt rückte Müller selbst durch den Artikel „Plädoyer für den Widerspruch“, der im Dezember 1989 im *Neuen Deutschland* gedruckt wurde, zurecht – vgl. Müller, *Gesammelte Irrtümer 2*, S. 79-82.

¹⁰ Bernd C. Sucher: Heiner Müller, Hamlet und Shakespeare. In: *Süddeutsche Zeitung*, 26.03.1990, S. 37.

am 4. November 1989 wird das Theater seinerseits zu einem Bestandteil des Draußen. Zwei gegenläufige Bewegungen (Draußen-Innen und Innen-Draußen) repräsentieren die Verwobenheit der beiden Welten, der Theaterwirklichkeit und der gesellschaftlich-politischen Lage, kurz: von Ästhetik und Politik. Benjamin Henrichs bilanzierte:

Die Inszenierung ist keine Inszenierung, sondern eine Demonstration [...]. Sie teilt uns, den Gaffern am Straßenrand, mit, daß es angesichts des Todes, angesichts der Verrottung des Staates, angesichts des Jammers der Liebe lächerlich wäre, auf der Bühne irgend ein ‚Theater‘ zu veranstalten.¹¹

Abgesang auf die DDR

Die Parallelität zwischen dem Stück und den aktuellen Geschehnissen am Beispiel der Handlung und der Figuren, der Rolle für die Schauspieler und der geschilderten Situationen trägt dazu bei, dass *Hamlet* zum Subtext der politischen Umwälzungen werden kann. Bereits der Plot spricht für sich: „Macht zerbricht, die Herrscher sterben an den eigenen Intrigen, und am Ende steht ein Kolonisator vor der Tür“¹², so fasst Franz Wille den Handlungskern zusammen. Konkrete Referenzen auf die DDR, die mit dem *Hamlet*-Stoff korrespondieren, vor allem die Beschreibung des handlungsunfähigen Staatsapparates, der im Chaos zu versinken droht, durchziehen die gesamte Inszenierung. So wird die Inszenierung zum „Requiem für einen Staat“¹³.

Am 24. März 1990 war *Hamlet*-Premiere im Deutschen Theater – die alte DDR verabschiedete sich an diesem Tag endgültig von sich selbst. Im Sinne der erinnernden Funktion des Theaters hat die Inszenierung hinreichend viele Anknüpfungspunkte geliefert, um die ‚Erinnerung‘ hier als ‚Abgesang‘ zu verstehen, die DDR zu begraben. „Müller lässt

¹¹ Benjamin Henrichs: Acht Stunden sind kein Theater. Keine Inszenierung, eine Demonstration: Heiner Müller, Erich Wonder und Ulrich Mühe zeigen „Hamlet/Maschine“. In: *Die Zeit*, 30.03.1990.

¹² Franz Wille: Mühe hat's gemacht. Über Heiner Müllers achtstündigen Marathon im Deutschen Theater Berlin. In: *Theater heute*, 5/1990, S. 25.

¹³ Mattussek, Requiem für einen Staat.

weder in seiner Übersetzungsfassung noch in seiner Inszenierung eine Möglichkeit aus, auf das System der DDR aufmerksam zu machen. Hinweise auf Staatsbeamte, auf west-östliche Saufereien, auf Wahlen werden vom Publikum dankbar angenommen“, heißt es in der *Süddeutschen Zeitung* vom 26. März 1990. Mit dem Blick auf die historische Situation in der DDR – am 18. März 1990 fand die erste freie Volkskammerwahl in der DDR statt, aus der die Allianz für Deutschland, ein Bündnis aus CDU, DSU und DA, siegreich hervorging – ist die Inszenierung als letztes Dokument des Stillstands zu verstehen. Gerhard Stadelmeier geht in seinem Kommentar in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 26. März 1990 sogar soweit zu behaupten:

[V]om Stillstehen handelt diese Inszenierung Heiner Müllers nicht nur, sie gehört selbst dazu. Sie wirkt wie eine Art letzte Verbunkerung des DDR-Theaters: eine Winterschlacht gegen das, was kommen mag.¹⁴

Zukunftsungewissheit

Jener Zukunftsbezug, den Stadelmeier in seinem FAZ-Kommentar als „Verbunkerung“ implizit negiert, manifestiert sich gleichwohl in der Müllerschen Inszenierung, und zwar in der indirekten Form der Angst oder Furcht vor dem Neuen. Konkret betritt, nachdem Hamlet Polonius ermordet hat, eine „grauerregende lächerliche amerikanische Gestalt“¹⁵ den Raum. Auf dem Kopf trägt sie einen martialischen Helm mit Hörnern, sie ist über und über bestückt mit Eisenzähnen, Metallhäuten und -gedärmen. Die Gestalt beugt sich triumphierend über den Toten – sie wirkt wie „eine Science-Fiction-Gestalt“, ein „Herrscher des Imperiums“¹⁶, der von nun an den Ton angibt.

Der Zukunftsbezug findet in der Figur des Fortinbras in das Stück, aber auch als reale Angst vor einem kapitalistischen Kulturverständnis, eine Angst, besser: eine Sorge, die Müllers Wirken als Präsident der

¹⁴ Gerhard Stadelmeier: Hamletmaschinenbau. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.03.1990, S. 33.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

„Ost“-Akademie der Künste weiterhin prägen wird. Müller selbst bezeichnet im Garather Gespräch Fortinbras als die wichtigste Figur des Stückes. Fortinbras tritt in seiner Inszenierung zweimal auf. „Ganz simpel könnte man sagen: Vorher war es Stalin, also die Vaterfigur, und am Schluß tritt die Deutsche Bank auf.“¹⁷ Mit der dann folgenden Ansprache an den toten Hamlet, einem Text, der weder von Shakespeare noch von Müller stammt, sondern von dem polnischen Schriftsteller Zbigniew Färber, verabschiedet sich das Prinzip Hamlet „zugunsten der freien Marktwirtschaft“.¹⁸

Mit dem Untergang der DDR wird auch ihr Theater in seiner Funktion als Austragungsort kritischer Öffentlichkeit weniger wichtig – so kann ein Gespräch Heiner Müllers mit dem Dresdner Theaterintendanten Gerhard Wolfram, dem Intendanten des Deutschen Theaters Dieter Mann und dem Schweriner Schauspieler und Regisseur Christoph Schroth im Januar 1990 gedeutet werden. Die Rolle des Theaters als Austragungsort kritischer Öffentlichkeit, den vor allem die Presse in der DDR nicht erfüllen konnte, werden die neu belebten Medien füllen: Print-Journalismus und Fernsehen. Heiner Müllers Forderung: „Theater muss nun autonom werden“.¹⁹

Heiner Müllers Bewusstsein der Fallhöhe in der Post-Wende-Gesellschaft nach dem Ausverkauf der alten Strukturen und seine Frage nach der Kapitalisierung des Ostens bleibt bis zu seinem Tode leitmotivisch präsent: „Auch was jetzt in der DDR passiert, daß die Leute schlagartig Wohlstand haben wollen, ist Theater“ – so formuliert Müller in einem Gespräch mit Frank Raddatz, – „[s]ie können nicht mehr zwischen der Welt der Reklame und der Realität unterscheiden. Es fehlen die Maßstäbe.“²⁰

¹⁷ Kluge, Müller, „*Ich schulde der Welt einen Toten*“, S. 51.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Helmut Schmitz: Dem Theater läuft die Zeit weg. Heiner Müller und andere DDR-Bühnenleute diskutierten. In: *Frankfurter Rundschau*, 22.01.1990, S. 18.

²⁰ Heiner Müller, Frank M. Raddatz: Die Reflexion ist am Ende, die Zukunft gehört der Kunst. In: Bernd Ruping, Florian Vaßen, Gerd Koch, (Hg.): *Widerwort und Widerspiel. Theater zwischen Eigensinn und Anpassung. Situationen, Proben, Erfahrungen*. Lingen und Hannover 1991, S. 125.

Retardiertes Ende: Hamlet-Projekt, die Akademiepräsidentschaft und *Mommsens Block*

In Heiner Müllers letzter großer Inszenierung verknüpfte sich die Fiktion eines Theaterprojekts, das sich im Laufe der Ereignisse erst selbst entwickeln konnte, auf eine erstaunlich synchrone und bruchlose Weise mit dem Umbruch eines ganzen politischen Systems. Mehr noch: Dieses Theaterprojekt ist das letzte große kulturelle Portrait dieses Systems. Müllers *Hamlet*, dessen Negation durch die *Hamletmaschine*, die Proben und die Aufführung beider Werke als Montage *Hamlet/Maschine* in den Wendejahren 1989/90 sowie die Rolle der Akteure und Akteurinnen rund um Heiner Müller am Deutschen Theater zu Berlin haben im Kontext der deutschen Revolte, die letztlich in die Einheit der beiden deutschen Staaten mündete, die kulturelle Landschaft des gesellschaftlichen und kulturellen Umbruchs nachhaltig mitgeprägt. Die aus diesem Umbruch resultierende Frage „Was nun?“ hat Müller weiter beschäftigt und mit Sorge erfüllt. Zwischen 1990 und 1993 war Heiner Müller der letzte Präsident der ostdeutschen Akademie der Künste. Er war bemüht, deren Abtretung an den Westen entgegenzuwirken, konnte jedoch am Ende nicht verhindern, dass die beiden deutschen Akademien 1993 vereinigt wurden. Sein Kampf gegen eine damals raumgreifende politisch-ideologische Auslöschung des kulturellen Erbes der DDR blieb erfolglos.

Heiner Müller hat diese Niederlage – so wie er sie sah: in einer fraglos überzogenen Weise, die ihm einige westliche Kulturschaffende denn auch übel genommen haben – im Gespräch mit Alexander Weigel folgendermaßen kommentiert:

Die ökonomisch überlegene und kulturell unterlegene Zivilisation der ehemaligen Bundesrepublik versucht, die in der ehemaligen DDR im Widerstand gegen die stalinistische Kolonisierung gewachsene Kultur durch Diffamierungen und administrativ auszulöschen. Die Geschichte soll auch diesmal von den Siegern umgeschrieben werden. Der Verdrängung der Nazi-Vergangenheit entspricht und

dient die Dämonisierung der DDR-Geschichte. Vierzig Jahre Bautzen machen zehn Jahre Auschwitz vergessen.²¹

Mit der ebenso resignativen wie melancholischen Perspektive seines Langgedichts *Mommsens Block* beschließt Heiner Müller, was er mit der *Hamlet/Maschine* 1989/1990 begonnen hat. Es ist ein retardiertes Ende: In seiner Produktivität gelähmt und voller Bitterkeit zieht Müller hier die Parallele zur Blockierung des Historikers Theodor Mommsen, dem es nicht gelingt, den noch fehlenden vierten Band seiner *Römischen Geschichte* zu schreiben.

²¹ Müller, *Gesammelte Irrtümer* 2, S. 125.

Niino Morihiro¹

Deutsches Theater in einer urbanisierten Konsumgesellschaft. Die Rezeption der Werke Heiner Müllers in Japan

1. Einleitung

Im Folgenden wird ein Theaterfestival vorgestellt, das im Jahr 2003 in Tokyo stattfand. Seine Veranstalter hatten sich seit 1990, nach dem Fall der Berliner Mauer, kontinuierlich damit beschäftigt, Lesungen, Symposien und Theaterfestivals in Bezug auf Heiner Müller zu veranstalten. Das Veranstalterteam, bestehend aus Theaterleuten, Kritikern und Wissenschaftlern, nannte das Unternehmen *Heiner Müller Projekt*.

Schon in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre hatten sich die Initiatoren bemüht, neue Aufführungsmöglichkeiten zu schaffen, die zu einer urbanisierten Konsumgesellschaft eine kritische Distanz haben könnten. Als Hintergrund ihrer Bemühungen ist die Urbanisierung der japanischen Gesellschaft zu benennen: In den 1980er Jahren beschleunigte sich die radikale Veränderung der japanischen Gesellschaft, die nach dem Wirtschaftswunder in den 1970er Jahren eingesetzt hatte, noch mehr, und es kam zur Transformation einer an der Tradition orientierten Gemeinschaft in eine urbanisierte Gesellschaft mit großer Nachfrage nach Unterhaltung. Seither verlor das sozialkritische, vor allem das auf dem Brechtschen Konzept basierte Theater, an kultureller Resonanz.

Anlässlich des Falls der Berliner Mauer wurde allerdings das Interesse an einer sozialkritischen Tendenz wiederbelebt. Es gab verschiedene Lesungen, Symposien und Theateraufführungen in Bezug auf Heiner Müller, was dessen Rezeption den Anschein einer Moderscheinung gab. Als Höhepunkt dieses Phänomens kann die Aufführung von *Die Hamletmaschine* im Jahre 1992 in Tokyo genannt werden.

¹ In diesem Beitrag wird die im Japanischen übliche Namensreihenfolge Nachname-Vorname verwendet.

Das Stück wurde mit japanischen Schauspielern der Theatergruppe *Tokyo Theatre Ensemble* aufgeführt und von Josef Szeiler inszeniert.²

Es ist klar, dass die plötzlich einsetzende Rezeption Heiner Müllers seit 1989 die Folge des Niedergangs der japanischen Brecht-Tradition in den 1980er Jahren war. Viele Zuschauer wollten in Heiner Müller ein zeitgenössisches Äquivalent von Bertolt Brecht sehen, aber die politischen und kulturellen Kontexte, die Müller in der DDR erlebte, und die Theaterästhetik, die er durch seine Texte zu realisieren versuchte, waren für das japanische Publikum nur schwer zu verstehen.

Nach dem Tod des Autors am 30. Dezember 1995 schwand das breite Interesse an Müllers Werken in Japan. Trotz der ungünstigen Situation bemühten sich die Mitglieder des *Heiner Müller Projekts* kontinuierlich, verschiedene Veranstaltungen durchzuführen. Im Herbst 2003 konnten sie ein Theaterfestival *Heiner Müller / the World* in Tokyo realisieren. 18 Theatergruppen nahmen daran teil, was für Japan außergewöhnlich umfangreich war. In diesem Beitrag können einzelne Inszenierungen nicht behandelt werden. Ich möchte hauptsächlich auf die Resonanz dieses Festivals eingehen.

Die Rezeption Heiner Müllers steht in einem engen Zusammenhang mit der allgemeinen Rezeption deutscher Literatur in Japan: Die Rezeption seiner Werke kann ohne eine angemessene Berücksichtigung des paradigmatischen Wechsels in Bezug auf den theatralischen Schwerpunkt in der Urbanisierung der Gesellschaft nicht befriedigend beantwortet werden. Aus diesem Grunde werde ich zunächst das japanische Theatersystem der Gegenwart kurz skizzieren und zeigen, wie sich die Theaterlandschaft in Japan im Prozess der Urbanisierung verändert hat.

2. Das japanische Theatersystem der Gegenwart

2.1 Theater als kulturelle Attraktion in der urbanen Konsumgesellschaft

Im Gegensatz zu den deutschen Stadt- und Staatstheatern sind japanische Theater meist privat geführte Vergnügungsbetriebe. Vor allem in

² Vgl. Aziza Haas (Hg.): *HamletMaschine. Tōkyō. Material. Eine Theaterarbeit von Josef Szeiler und Aziza Haas in Japan*. Berlin 1996.

Großstädten wie Tokyo und Osaka stellen Theater eine unentbehrliche Attraktion in der Konsumgesellschaft dar. Gleichzeitig gibt es dort auch einige Theaterhäuser, in denen Theater- und Tanzgruppen Produktionen mit hohem künstlerischen Anspruch zur Aufführung bringen können. In mittelgroßen und kleinen Städten stehen dafür Mehrzweckhallen zur Verfügung. Subventionen der öffentlichen Hand gibt es im japanischen Theatersystem erst seit den 1990er Jahren. Einer der Gründe mag die historische Tatsache sein, dass Mitte des 19. Jahrhunderts nach der Öffnung des Landes, als alle Bereiche der Gesellschaft unter scharfen Modernisierungsdruck gerieten, der Schwerpunkt ganz und gar auf die Einführung der Schul- und der Wehrpflicht gelegt wurde. An erster Stelle wollte man damals disziplinierte Menschen mit ausgeprägtem Nationalgefühl heranbilden. Die Idee eines Nationaltheaters spielte keine Rolle.

Erst Mitte der 1960er Jahre wurde das erste nationale Theater gegründet. Das Ziel war, die finanzielle Lage der klassischen Theaterformen wie *Kabuki*, *Nô*, *Kyôgen* und *Bunraku* zu verbessern. Für das zeitgenössische Theater ist seit den 1990er Jahren The Japan Arts Council zuständig. Seitdem haben sich die Produktionsbedingungen privater Theater und Theatergruppen zwar verbessert, doch werden sie weiterhin privat und von freiwilligen Initiativen freier Künstler geführt.

Das Theatersystem in Japan ist dadurch gekennzeichnet, dass jedes Haus als Spielstätte ohne eigenes Ensemble fungiert. Ein Beispiel dafür ist selbst das traditionelle *Kabuki-za* [= *Kabuki*-Theater]. Fast alle Schauspieler und Mitarbeiter gehören zu der privaten Produktionsfirma *Shôchiku*, die seit 1913 das *Kabuki-za* führt. Obwohl 1966 in Tokyo das erste nationale Theater gebaut wurde, gehören die Schauspieler nach wie vor der privaten Firma *Shôchiku* an. Auch im zeitgenössischen Bereich sind Theater mit einem eigenen Ensemble Ausnahmen.

Das zweite nationale Theater für Oper, Ballett und zeitgenössisches Theater, das 1997 eröffnet wurde, hat kein Ensemble. Trotz dieser Tendenz gibt es dennoch einige Beispiele für Häuser mit eigenem Ensemble: Im *Shingeki* [= Neues Theater], einem Theatergenre, das Ende des 19. Jahrhunderts im Zug der Modernisierung der Gesellschaft nach dem Muster der europäischen Schauspielkunst entstand, gibt es beispielsweise *Haiyû-za* [= Schauspieler-Theater] und außerdem in

Musicaltheatern wie dem Shiki, das nicht nur Musicals wie *Cats* und *Lion King*, sondern auch originale japanische Musicals aufführt, eigene Ensembles, ebenso im *Takarazuka*, einem Musicaltheater, in dem nur Frauen – somit auch in Männerrollen – auftreten und das sich vor allem bei Frauen aller Generationen großer Beliebtheit erfreut. Es gibt auch viele kleine Ensembles so etwa wie das *Bungaku-za* [= Literatur-Theater], das *Seinen-za* [= Theater der Jugend] und das *Seinendan*, die ihr eigenes kleines Studio haben.

Außerdem ist die Koexistenz eines breiten Spektrums von Theatergenres auffällig: Von alten Theaterformen wie *Kabuki* oder *Nô* sowie dem traditionellen Puppentheater *Bunraku* über *Kyôgen*, *Shingeki*, *Shinpa* [= Neue Schule] und *Shinkokugeki* [= Neues Nationaltheater] bis zu *Butô*, *Zelttheater* sowie einigen postmodernistischen Performancegruppen wie *Dum Type*, *Kaitaisha* oder *Chelfitsch* reicht die Palette. Trotz der Vielfalt und Koexistenz verschiedener Theatergenres und Theaterformen ist der Kreis des Publikums je nach Genre jedoch sehr geschlossen. Das Publikum und auch die Theatermacher selber gehen meistens nur in das Theater ihres eigenen Genres. Große Unterhaltungstheater wie Musicaltheater, *Kabuki-za* sowie *Takarazuka* und *Shiki* sind gut besucht. Sie sind finanziell fast selbstständig. In einer höchst urbanisierten Konsumgesellschaft genießen sie hohe Popularität.

Gleichzeitig muss darauf hingewiesen werden, dass die Bemühungen der Theaterleute, die die ästhetische Innovation ihres eigenen Genres versuchen und verschiedene Genres überqueren, nicht sehr anerkannt sind. Die Geschichte des japanischen Theaters der Gegenwart kann also als Geschichte der Bemühungen einiger Theaterleute betrachtet werden, die künstlerische Potenz in dieser auf Konsum orientierten, nach Genres geteilten Theaterlandschaft zum theatralischen Ausdruck zu bringen.

2.2 Die veränderte Theaterlandschaft und die Rezeption deutscher Stücke

Hier scheint ein kurzer Überblick über die Vorgeschichte des zeitgenössischen japanischen Theaters in Bezug auf die Rezeption der deutschen Stücke nützlich zu sein. Die Aufführung deutscher Stücke trug in Japan vor allem in den 1950er und 1960er Jahren sehr viel zur Reflexion der Intellektuellen bei. Damals erlebte das Theatergenre *Shingeki* seine

Blüte. Das *Shingeki* war Ende des 19. Jahrhunderts entstanden. Seine Begründer, unter anderen Tsubouchi Shôyô, Osanai Kaoru, Hijikata Yoshi und Senda Koreya, suchten ihr Vorbild in der modernen europäischen, vor allem naturalistischen und symbolistischen Schauspielkunst, um ein kulturelles Gegengewicht zu dem traditionellen, damals sehr populären Theatergenre *Kabuki* zu schaffen. Nachdem es in den 1930er Jahren und in der ersten Hälfte der 1940er Jahre wegen seiner linken, marxistischen Tendenzen unterdrückt worden war, wurde das *Shingeki* nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zur Hauptströmung der Kulturentwicklung und erlebte Blüte und Anerkennung als das zeitgenössische Theater der Moderne, weil man die Niederlage des Kaiserreichs als Befreiung vom alten Joch der vormodernen Gesellschaft betrachtete.

Die Brecht-Rezeption – erste Versuche gab es schon in den 1930er Jahren –, die wegen des Krieges unterbrochen und erst Ende der 1950er Jahre wieder aufgenommen worden war, fand in den 1960er Jahren ein großes Echo. Gleichzeitig – vor allem Ende 1960er und in den 1970er Jahren – kritisierte die Theateravantgarde das etablierte *Shingeki* heftig. Terayama Shûji, Kara Jûrô, Suzuki Tadashi und Satô Makoto urteilten, dass das *Shingeki* seine innovative künstlerische Kraft verloren habe, und begründeten ihre eigenen Gruppen, die man ‚under ground movement‘ kurz ‚Angura‘ nannte. Ihre Auseinandersetzung mit dem *Shingeki* stand im Mittelpunkt der Kulturlandschaft. Es gab viele provokante Inszenierungen, Debatten und sogar skandalöse Happenings, über die nicht nur in den Fachzeitschriften, sondern auch in den Massenmedien berichtet wurde.

In den 1980er Jahren beschleunigte sich die radikale Veränderung der japanischen Gesellschaft, die nach dem Wirtschaftswunder in den 1970er Jahren eingesetzt hatte, noch mehr, und wie bereits erwähnt kam es zur Transformation einer an Tradition orientierten Gemeinschaft in eine urbanisierte Gesellschaft mit großer Nachfrage nach Unterhaltung. Seitdem verlor das Theater an kultureller Resonanz. Selbst in der Tokyoter subkulturellen Szene, die in den 1970er Jahren entstanden und mit dem ‚under ground movement‘ lebendig geworden war, herrschte in den 1980er Jahren eine kommerzielle Tendenz. Die in den 1980er Jahren debütierenden Dramatiker und Regisseure wie etwa Noda Hideki

und Kôgami Shôji bemühten sich, durch rasche Themenwechsel und beschleunigte Körperbewegungen das neue Tempo der Medien und der Großstadt Tokyo theatralisch zum Ausdruck zu bringen.

Mit dieser Generation, die nicht darauf abzielte, sich vom sozialen Prozess der Gesellschaft kritisch zu distanzieren, sondern darauf, mit dem Publikum die Freude zu teilen, in einer urbanen Umgebung das Großstadtleben genießen zu können, endete die Ära der sozialkritischen Theater und der Theateravantgarde, die beide in den 1970er Jahren die Hauptströmung gewesen waren. In der Popularisierung des Theaters in den 1980er Jahren, vor allem in der Zeit der sogenannten ‚bubble economy‘, fanden die aufklärerische Tendenz à la Brecht und die Theateravantgarde nur schwer Resonanz. Seit den 1990er Jahren geriet die japanische Wirtschaft in die Rezession. ‚Das stille Theater‘ von Hirata Oriza stellte die Wende von der ‚bubble economy‘ zur lange andauernden Rezession gut dar. Heute sieht man auf den Bühnen der Tokyoter Theaterszene immer mehr eine ironisch-sarkastische Distanz statt sozialkritischer Beschreibung und moralischer Empörung der kleinen Theaterbewegung der 1970er Jahre, obwohl die Realität in offenkundig schwer erträglichen Zügen heute noch abgebildet wird.

3. Das Theaterfestival Heiner Müller / the World

3.1 Konzept

Im November und Dezember 2003 fand in Tokyo das Theaterfestival *Heiner Müller / the World* statt. 18 Theatergruppen nahmen daran teil. Darunter befanden sich auch eine aus Korea und eine aus China. Es gab 63 Aufführungen, 19 after-performance-Gespräche und drei Symposien. Nach der Schätzung des Veranstalters kamen insgesamt 5000 Zuschauer.

Das Festival wurde von dem schon erwähnten *Heiner Müller Projekt* veranstaltet. Die Mitglieder des Projektteams waren unter anderen der Theaterkritiker Nishidô Kôjin, die Dramatikerin Kishida Rio, der Theatermacher Suzuki Kenji, die Theaterwissenschaftlerin Tanigawa Michiko und der Theaterwissenschaftler Uchino Tadashi. Das Team wurde 1990 gegründet und vor allem von dem Kritiker Nishidô Kôjin initiiert. Nishidô schrieb über das Festival folgendes: „Von den Zahlen her war das Festival ein großer Erfolg. Aber was heißt Erfolg bei einem

Festival über Heiner Müller? Jedenfalls darf es nicht bei ‚Rührung‘ oder ‚Faszination‘ ein Bewenden haben. Und die Zuschauerzahl allein ist kein Kriterium, sie ist nur ein Barometer des Kapitalismus. Die Hauptsache bei diesem Festival war es, neue Aufführungsmöglichkeiten zu finden“.³

Nach Nishidô sollte das Festival nicht bloß Vorstellungsversuch der Werke eines deutschen Dramatikers der Gegenwart sein. Er schrieb, „dass die Rezeption Müllers in Japan die Stufe der selbständigen Bearbeitung erreicht hat“.⁴ Es sollte weder um die Zahl der Besucher gehen, noch um die Faszination der Bühnenästhetik, die normalerweise als Erfolg einer neuen Inszenierung betrachtet wird. „HM/W [= *Heiner Müller / the World*] war ein alternatives Theaterfestival, für dessen Gestaltung vor allem zwei Aspekte eine Rolle spielten: Erstens enthalten seine als schwierig bekannten Werke keine ‚richtige Lösung‘ der gezeigten Konflikte, sie sind offen. Jeder sollte daher nach seiner eigenen Antwort suchen. So wurden Überlegungen herausgefordert, die weder von der künstlerischen Erfahrung noch von der Leistung abhängen. Der zweite Zug war der distanzierende Effekt der Werke Müllers, sofern sie die durch Produktorientierung und Verehrung des Geldes beschmutzte Theaterlandschaft in Japan verfremden. [Die Möglichkeit,] über die Aufführungsmöglichkeit der Werke Müllers zu diskutieren, führte so zu der praktischen Frage, wie man den ‚Bann‘ des Kapitalismus im Theater brechen kann“.⁵

Auffällig bei Nishidô ist die utopische Haltung, dass er als Veranstalter des Festivals eine antikapitalistische Theaterästhetik in der realen kapitalistischen Gesellschaft haben will. Auch darauf ist hinzuweisen, dass er Wörter wie ‚verfremden‘ oder ‚der distanzierende Effekt‘ benutzte, die im Kontext der Brecht-Rezeption in Japan stehen. Er schrieb: „Das Festival HM/W mit seiner Suche nach neuen alternativen Aufführungsmethoden könnte man einen Versuch nennen, nach der Theaterrevolte der 1960er Jahre eine ‚zweite Theaterrevolution‘ zu

³ Nishidô Kôjin: Heiner Müller in Japan. Ein Katalysator für demokratische Theaterkonzeptionen. In: *Theater der Zeit* 9 (2006), Japan-Insert S. 25.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

suchen. Aber gemeint ist nicht mehr die alte Revolution, sondern ein Widerstand gegen die Macht, wie sie gerade auf der mikroskopischen Ebene der Gesellschaft allgegenwärtig ist“.⁶ Die zeitgenössische, vor allem französische, insbesondere Foucaultsche Philosophie der Bio-Macht assoziierend, thematisierte Nishidô einen Widerstand, und zwar einen gegen die auf der mikroskopischen Ebene der Gesellschaft allgegenwärtige Macht. Damit meinte er, dass es nicht mehr um die Theaterrevolte der 1960er und 1970er Jahre geht, um Terayama Shûji, Kara Jûrô und Suzuki Tadashi, deren Theaterästhetik in der Diskussion über die kulturelle Identität in den 1960er und 1970er Jahren ein großes Echo fand. Vielmehr betonte Nishidô die neue Situation der Gegenwart, für die man entsprechend eine völlig neue Theaterästhetik brauche. In diesem Sinne wollte er Heiner Müller als Katalysator benutzen, der in der heutigen kapitalistischen Konsumgesellschaft den Kapitalismus kritisch zum theatralischen Ausdruck bringen kann.

3.2 Theaterfestival als Workshop

Nishidô und andere Mitglieder des Projektteams organisierten das Festival als eine Art riesigen Workshop, um „die durch Produktorientierung und Verehrung des Geldes beschmutzte Theaterlandschaft“⁷ zu brechen. Sie hielten ein monatliches HM/W-Treffen ab, in dem die Teilnehmer an dem Festival ihre Konzepte den anderen präsentierten. Dadurch wollten sie das Festival als Ort der Diskussion ausrichten, in dem alle Teilnehmer ihre Konzepte gleichberechtigt austauschen können. Nishidô schrieb: „Unser Hauptziel sollte sein, grundlegende Gedanken über das Theater auszutauschen. Man machte keinen Unterschied zwischen Erfahrenen und Neulingen, alle Teilnehmer standen gleichberechtigt nebeneinander an der Startlinie. [...] Durch den Gedankenaustausch verwandelte sich unser Theater nicht nur für die Neulinge, sondern auch für die Erfahrenen in einen Raum des Lernens“.⁸

⁶ Ebd., S. 27.

⁷ Ebd., S. 25.

⁸ Ebd.

Nach Nishidô sollten alle Teilnehmer gleichberechtigt sein. Durch die Idee einer künstlerischen Gleichberechtigung sollte das Festival sich zu einer Art riesigem Workshop verändern. Das Projektteam wollte „eine Antithese zu normalen Festivals“ haben, „bei denen hervorragende Theatergruppen konkurrieren, um nach einem höheren ästhetischen Niveau zu suchen“.⁹ Bei dieser Idee eines alternativen Theaterfestivals kann man das Echo des Brechtschen Lehrstück-Konzeptes hören.

Nachstehend die Liste der 18 Theatergruppen und der aufgeführten Stücke oder Texte:

Theatergruppe (Stadt): aufgeführte Stücke/Texte

1. Uzume Gekijō (Kita-Kyūshū): Lesung aus Texten Müllers
2. Engeki Sūhai©Jidō Shōten (Tokyo): *Herakles 13*
3. Fueda Uichrō Engeki Jimusyo (Tokyo): *Wildharrend*
4. Mōzeru Jū Chōsadan (Tokyo): *Mauser*
5. crossroad project/Kōsaten Kikaku (Tokyo): *Medeamaterial*
6. Sōtsui Tenshi (Tokyo): *Anatomie Titus Fall of Rome*
7. Senga Yōko Unit (Tokyo): *Heiner Müller Mirror*
8. Gekidan Shin Jinruien (Kanazawa): *Die Hamletmaschine*
9. Renniku Kōbō (Tokyo): *Die Hamletmaschine*
10. hmp (Ōsaka): *Medeamaterial*
11. Rakuen Ō (Tokyo): *Bildbeschreibung*
12. Nanatsu Dera Prodyūsu (Nagoya): *Die Hamletmaschine*
13. Tokyo (n – 1) (Tokyo): *Bildbeschreibung*
14. Imāju Opera (Tokyo): *Traktor*
15. Gekidan Chanpa (Seoul, Korea): *Die Hamletmaschine*
16. Paper Tiger Studio (Beijin, China): *Mörder Hamlet/Virus*
17. OM-2 (Tokyo): *Die Hamletmaschine*
18. AGUA GALA (Tokyo): *HM/Eidos*

Auch wenn auf die vielfältige Theaterästhetik der Aufführungen an dieser Stelle nicht im Einzelnen eingegangen werden kann, sei doch

⁹ Ebd.

darauf hingewiesen, dass das Festival nur eine geringe Resonanz in der Öffentlichkeit finden konnte. Obwohl insgesamt 5000 Zuschauer nach der Schätzung des Veranstalters gekommen sein sollen und Nishidô ausführliche Berichte in den Theaterzeitschriften schrieb, gab es außer seinen eigenen Berichten fast keine Rezension in anderen Zeitungen und Zeitschriften.

Dies lag einerseits an der Diskrepanz zwischen der Idee des Veranstalters und der tatsächlichen Realisation einzelner Theatergruppen. Der Veranstalter wollte ein alternatives Theaterfestival organisieren. Wie schon erwähnt, ging es dem Projektteam hauptsächlich darum, neue Aufführungsmöglichkeiten zu finden, die den ‚Bann‘ des Kapitalismus im Theater brechen kann. Nishidô proklamierte Theater als „Widerstand gegen die Macht, wie sie gerade auf der mikroskopischen Ebene der Gesellschaft allgegenwärtig ist“.¹⁰ Er überließ den einzelnen Theatergruppen die theaterästhetische Antwort auf die Frage, wie man diesen mit der Foucaultschen Philosophie aufgeladenen Gedanken mit der theatralischen Realisation der Werke Müllers kombinieren kann. Manchmal bekamen die Zuschauer den Eindruck, dass die Aufführungen mit dem Leben und den Werken des Autors gar nichts zu tun hatten. Offensichtlich war es für Theaterkritiker schwer, die Aufführungen und das Festival zu rezensieren.

Andererseits ist die fehlende Resonanz in der Öffentlichkeit auf die negative Reaktion der renommierten Theatergruppen im Hinblick auf die radikale Kapitalismuskritik des Projektteams zurückzuführen. Wie bereits erwähnt, sind japanische Theater meist privat geführte Vergnügungsbetriebe. Für das Projektteam war der Theaterbetrieb nichts anderes als „die durch Produktorientierung und Verehrung des Geldes beschmutzte Theaterlandschaft“.¹¹ Inmitten dieser Landschaft wollte das Projektteam eine Verfremdung durch die Werke Müllers erreichen. Gewünscht war tatsächlich ein anderer Brecht. Das aber war sehr problematisch, weil die Mitglieder der älteren und renommierten Theatergruppen, die sich seit den 1960er Jahren mit den Werken Brechts beschäftigt hatten, sich von dem Projektteam kritisiert fühlten

¹⁰ Ebd., S. 27.

¹¹ Ebd., S. 25.

und an dem Festival entweder gar nicht teilnahmen oder nur wenig Interesse daran zeigten.

Die 16 japanischen Theatergruppen, die sich an dem Festival beteiligten, waren meistens unbekannt kleine Gruppen, die in der sogenannten subkulturellen Szene anzusiedeln sind. Es war klar, dass sie tatsächlich nicht in der „durch Verehrung des Geldes beschmutzten Theaterlandschaft“¹² lebten. Natürlich hatte das Projektteam ohne diese kleinen Gruppen und öffentliche Subventionen überhaupt keine Chance, solch ein kapitalismuskritisches Festival zu realisieren. In diesem Sinne gereichte dem Projektteam die subkulturelle Szene zum Vorteil. Gleichzeitig muss auf einen Nachteil hingewiesen werden: Das Festival blieb eine Randerscheinung. Über die neue Theaterästhetik, die gegenüber der urbanisierten Gesellschaft eine kritische Distanz haben kann, diskutierten die Teilnehmer an dem Festival miteinander und versuchten, die Diskussionen in ihren Aufführungen theaterästhetisch zu realisieren. Aber ihre Diskussionen und Aufführungen fanden in der Öffentlichkeit leider nur eine geringe Resonanz.

4. Das Interesse am deutschen Theater in der urbanisierten Konsumgesellschaft Japans

Es ist allerdings schwierig, sich in der heutigen Konsumgesellschaft eine vom Kapitalismus sich distanzierende Theaterästhetik mit breiter Resonanz vorzustellen. Aber je schwieriger die Arbeit ist, desto mehr fühlt man sich herausgefordert. In kritischer Distanz gegenüber der Gesellschaft und der Politik, arbeiten zahlreiche Theaterleute, Produzenten, Kritiker, Wissenschaftler und Übersetzer. Das Theaterfestival *Heiner Müller / the World* war ein gutes Beispiel dafür. Natürlich ist der Kontrast zu früheren Zeiten deutlich. In den 1950er und 1960er Jahren war das Interesse für das deutsche Theater in Japan sehr groß. Die Stücke von Autoren wie Bertolt Brecht oder Peter Weiss wurden regel in Japanische übersetzt und fanden eine lebhaft Resonanz. Wesentlich für die Nachkriegszeit des japanischen Theaters war die Herausbildung

¹² Ebd.

einer aufklärerischen Tendenz. Das deutsche Theater spielte dabei eine unentbehrliche Rolle. Heute ist die Situation ganz anders.

Wie sieht das deutsche Theater in dieser veränderten Theaterlandschaft Japans aus? In der Tabelle 1, worin Auszüge der auf Japanisch aufgeführten Inszenierungen angegeben sind, finden sich noch viele deutsche Stücke. Der am meisten aufgeführte Autor ist Bertolt Brecht. Man kann daraus aber nicht schließen, dass es in Japan einen Brecht-Boom gibt. Die Resonanz liegt vielmehr darin begründet, dass es einige Theatergruppen gibt, die ständig Brechts Stücke spielen.

Wenn ein Theaterhaus öffentliche oder private Förderung erhält, kann es auch ausnahmsweise aus eigener Initiative Theaterfestivals organisieren – so kam beispielsweise das Heiner-Müller-Festival in Tokyo (2003) zustande (vgl. Tabelle 2). Auch ein internationales Zusammenarbeiten konnte verwirklicht werden. So arbeiteten bei *Yotsuya Ghost Story* im Theater X (2005) und bei *Soylent Green ist Menschenfleisch, sagt es allen weiter!* im Theater Project Tokyo (2006) Jossi Wieler bzw. René Pollesch als Gastregisseure aus Deutschland mit japanischen Schauspielern zusammen (vgl. Tabelle 3).

Trotz der kleinen Zahl des Publikums kann man auf die Tatsache hinweisen, dass die Stücke von Autoren wie Bertolt Brecht, Heinrich von Kleist, Heiner Müller, Franz Kafka, Elfriede Jelinek, Georg Büchner, Dea Loher oder Roland Schimmelpfennig kontinuierlich in Japan aufgeführt worden sind. Von der Produktionsseite gesehen, passen diese deutschsprachigen Stücke allerdings zum Vergnügungsbetrieb nicht. Ohne Initiative der kleinen Theatergruppen und ohne Subventionen könnten deutsche Stücke nur schwer zur Aufführung gebracht werden. Trotz dieser schwierigen Bedingungen lässt sich aber sagen, dass das deutsche Theater in der Übersetzungskultur in Japan noch als sozialkritisch, theoretisch und avantgardistisch betrachtet wird und sein Potenzial zur Kritik der Gesellschaft ein nicht allzu geringes Publikum ansprechen kann.

Die japanischen Theaterleute versuchen immer noch, die frühere Basis eines aufklärerischen Theaters heute in einer veränderten Theaterlandschaft zu aktualisieren. Ob das Interesse für das deutsche Theater in Japan auf Dauer bestehen kann, hängt von ihren Bemühungen ab.

Anhang

Tabelle 1: Auszug der Aufführungen in Bezug auf das deutsche Theater außer Festivals¹³

Feb. 2007	<i>Hamletmaschine</i> . Heiner Müller (OM-2, Tokyo)
Mär. 2007	<i>Die Verwandlung. Nach Kafka</i> (Theatergruppe Mode, Tokyo)
Mär. 2007	<i>Wolken.Heim</i> . Elfriede Jelinek (Port-B, Tokyo)
Mär. 2007	<i>Furcht und Elend des Dritten Reiches</i> . Bertolt Brecht (Theatergruppe Kaze, Tokyo)
Aug. 2007	<i>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i> . Bertolt Brecht (Theatergruppe Kaze, Tokyo)
Okt. 2007	<i>Die Dreigroschenoper</i> . Bertolt Brecht (Setagaya Public Theatre, Tokyo)
Okt. 2007	<i>Die Mutter</i> . Bertolt Brecht (Tokyo Theater Ensemble, Tokyo)
Nov. 2007	<i>Der Prozess</i> und <i>Der Verschollene</i> . Nach Kafka (Setagaya Public Theatre, Tokyo)
Feb. 2008	<i>Biedermann und die Brandstifter</i> . Max Frisch (Seiryû-theatre, Osaka)
Mär. 2008	<i>Über Dantons Tod</i> . Nach Büchner (Kamome-za, Tokyo)
Juli 2008	<i>Rose Bernd</i> . Gerhart Hauptmann (Rinko-gun, Tokyo)
Juli 2008	<i>Der Bus</i> . Lukas Bärfuss (Neues Nationaltheater, Tokyo)
Aug. 2008	<i>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i> . Bertolt Brecht (Theatergruppe Kaze, Tokyo)
Okt. 2008	<i>Der Besuch der alten Dame</i> . Friedrich Dürrenmatt (Owlspot, Tokyo)
Dez. 2008	<i>Ulrike Maria Stuart</i> . Elfriede Jelinek (Theatre Project Tokyo, Tokyo)
Jan. 2009	<i>Rozznjogd</i> . Peter Turrini (Uzume Theatre, Tokyo)
Feb. 2009	<i>Antigone</i> . Bertolt Brecht (Tokyo Theater Ensemble, Tokyo)
Mär. 2009	<i>Wolken.Heim</i> . Elfriede Jelinek (Port-B, Festival/Tokyo, Tokyo)
Mär. 2009	<i>Feuergesicht</i> . Marius von Mayenburg (Sample, Festival/Tokyo, Tokyo)
Mär. 2009	<i>Die alte Frau</i> . Roland Schimmelpfennig (The New Nationaltheater, Tokyo)
Apr. 2009	<i>Die Dreigroschenoper</i> . Bertolt Brecht (Theatre Cocoon, Tokyo)
Mai 2009	<i>Tätowierung</i> . Dea Loher (The New Nationaltheater, Tokyo)
Sep. 2009	<i>Der Besuch der alten Dame</i> . Friedrich Dürrenmatt (Heishō, Tokyo)
Dez. 2009	<i>Bremer Freiheit</i> . Rainer Werner Fassbinder (Theatre Japan Production, Tokyo)
Dez. 2009	<i>Mutter Courage und ihre Kinder</i> . Bertolt Brecht (Theatergruppe Kaze, Tokyo)
Dez. 2009	<i>Die Verstörung</i> . Falk Richter (Bungaku-za, Tokyo)
Jan. 2010	<i>Die Dreigroschenoper</i> . Bertolt Brecht (Musiktheater Konnjaku-za, Tokyo)

¹³ Ich danke Shibata Takako für diese ausführliche Information.

In: <http://homepage2.nifty.com/famshibata/top4.html> (Zuletzt aufgerufen am 12.09.2014.)

- Mär. 2010 *Die Verwandlung*. Franz Kafka. Bearbeitung: Steven Berkoff (Le Théâtre Ginza, Tokyo)
- Juli 2010 *Der Häßliche*. Marius von Mayenburg (Setagaya Public Theatre, Tokyo)
- Sep. 2010 *Sommergäste*. Maxim Gorki. Bearbeitung: Botho Strauß (Tokyo Theater Ensemble, Tokyo)
- Okt. 2010 *Goldberg Variationen*. George Tabori. (Haiyū-za, Tokyo)
- Sep. 2011 *Groß und Klein*. Botho Strauß (Theatre Project Tokyo, Tokyo)
- Sep. 2011 *Wolken.Heim*. Elfriede Jelinek (Kamome-Machine, Tokyo)
- Okt. 2011 *Das letzte Feuer*. Dea Loher. (hmp theatre company, Osaka, Tokyo, Sendai)
- Jan. 2012 *Der kaukasische Kreidekreis*. Bertolt Brecht (Edo-Itoayatsuri-Ningyō-za, Tokyo)
- Feb. 2012 *Das letzte Feuer*. Dea Loher (Terra Arts Factory, Tokyo)
- Mär. 2012 *Die Präsidentinnen*. Werner Schwab (Black Tent Theater, Tokyo)
- Juli 2012 *Leben des Galilei*. Bertolt Brecht (Theatergruppe En, Tokyo)
- Oct. 2012 *Faust*. J.W. von Goethe (Matsumoto Citizen's Art Center, Matsumoto)
- Nov. 2012 *Kein Licht*. Elfriede Jelinek (Chiten, Festival/Tokyo)
- Nov. 2012 *Kein Licht II*. Elfriede Jelinek (Port-B, Festival/Tokyo)
- Nov. 2012 *Wolken.Heim*. Elfriede Jelinek (Jūryoku/Note, Festival/Tokyo)
- Mär. 2013 *Der goldene Drache*. Roland Schimmelpfennig (I.N.S.N., Tokyo)
- Mär. 2013 *Das Schloss*. Franz Kafka (Theatergruppe Mode, Tokyo)
- Mär. 2013 *Der Kuss des Vergessens*. Botho Strauß (Tokyo Theater Ensemble, Tokyo)
- Apr. 2013 *Die Räuber*. Friedrich Schiller (Kaminari Strangers, Tokyo)
- Juni 2013 *An und Aus*. Roland Schimmelpfennig (The New Nationaltheater, Tokyo)
- Juni 2013 *Leben des Galilei*. Bertolt Brecht (Bungaku-za, Tokyo)
- Juli 2013 *Die Dreigroschenoper*. Bertolt Brecht (Biwako-Halle, Tokyo)
- Sep. 2013 *Woyzeck*. Georg Büchner (FujiyamaAnnette, Tokyo)
- Okt. 2013 *Woyzeck*. Georg Büchner (ACT-Theatre, Tokyo)
- Okt. 2013 *Woyzeck*. Georg Büchner (Seiryū-theatre, Osaka)
- Okt. 2013 *Das Gauklermärchen*. Michael Ende (Shizuoka Performing Arts Center, Shizuoka)
- Okt. 2013 *Der Müll, die Stadt und der Tod*. Rainer Werner Fassbinder (SWANNY, Tokyo)
- Okt. 2013 *Die Kleinbürgerhochzeit*. Bertolt Brecht (Theatre Project Tokyo, Tokyo)
- Nov. 2013 *Aus den Werken Wolfgang Borcherts*. Wolfgang Borchert (Saitama Art Theatre, Saitama)
- Nov. 2013 *Kein Licht. Prolog?* Elfriede Jelinek (Festival/Tokyo)
- Dez. 2013 *Reigen*. Arthur Schnitzler (Ort-d.d, Tokyo)
- Jan. 2014 *Fatzer*. Bertolt Brecht (Chiten, Kyoto)

Feb. 2014 *Der Sandmann*. E. T. A. Hoffmann (Uzume Theatre, Tokyo)
 Feb. 2014 *Tanikō/Der Jasager*. Bertolt Brecht (Inorimura, Osaka)
 Mär. 2014 *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Bertolt Brecht (Tokyo Theater Ensemble, Tokyo)

Tabelle 2: Unabhängige Theaterfestivals in Bezug auf das deutsche Theater

Aug. 2002 *Heiner Müller Festival* (Kanazawa Citizen's Art Center, Kanazawa)
 Nov. und Dez. 2003 *Heiner Müller / the World* (die prätze u. a., Tokyo)
 2004-2005 *Brecht Festival* (Theatre X, Tokyo)
 Juli. 2006 *Brecht-Festival* (Tanimachi-Theater, Osaka)
 Dez. 2011 Lesungsfestival deutschsprachiger Stücke (Theatre Iwato, Goethe Institut Tokyo): *Bildbeschreibung* (Heiner Müller), *Land ohne Worte* (Dea Loher), *Kein Licht*. (Elfriede Jelinek), *Der Kick* (Andres Veiel), *Unter Eis* (Falk Richter), *Idomeneus* (Roland Schimmelpfennig)

Tabelle 3: Gastregisseure [Regisseure sind nach Japan eingeladen, um mit japanischen Schauspielern zusammenzuarbeiten.]

Aug. 2005 *Yotsuya Ghost Story*. Regie: Jossi Wieler (Theater X, Tokyo)
 Mär. 2006 *Soylent Green ist Menschenfleisch, sagt es allen weiter!* Regie: René Pollesch (Theater Projekt Tokyo, Tokyo)
 Mär. 2009 *Der Häßliche*. Marius von Mayenburg. Regie: Thomas Oliver Niehaus (Theatre Project Tokyo, Tokyo)
 Juli 2009 *Kebab*. Gianina Carunariu. Regie: Enrico Stolzenburg (Seika Shō Gekijō, Osaka)
 Apr. 2014 *Wozzeck*. Regie: Andreas Kriegenburg (The New Nationaltheater, Tokyo)

Tabelle 4: Gastspiele aus den deutschsprachigen Ländern

Sep. 2002 *Richard II*. Berliner Ensemble (Festival/Tokyo, Tokyo)
 Juni 2005 *Nora*. Schaubühne Berlin (Setagaya Public Theatre, Tokyo)
 Juni 2005 *Feuergesicht*. Schaubühne Berlin (Setagaya Public Theatre, Tokyo)
 Juni 2005 *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Berliner Ensemble (The New Nationaltheater, Tokyo)
 Mär. 2006 *Emilia Galotti*. Deutsches Theater Berlin (Festival/Tokyo, Tokyo)
 Juli 2007 *Körper*. Schaubühne Berlin (Saitama Art Theatre, Saitama)
 Mai 2008 *Elisabeth II*. (Shizuoka Perfing Arts Center, Shizuoka)
 Feb. 2009 *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band*. Rimini Protokoll (Festival/Tokyo, Tokyo)

- Nov. 2009 *Cargo Tokyo-Yokohama*. Rimini Protokoll (Festival/Tokyo, Tokyo)
- Nov. 2010 *Riesenbutzbach*. Wiener Festwochen (Festival/Tokyo, Tokyo)
- Nov. 2010 *Die Wildente*. Deutsches Theater Berlin (Owlspot, Tokyo)
- Feb. 2011 *Testament*. She She Pop (Kanagawa Art Theatre, Yokohama)
- Feb. 2011 *Mausoleum Buffo*. andcompany & Co. (Kanagawa Art Theatre, Yokohama)
- Feb. 2011 *Black Tie*. Rimini Protokoll (Kanagawa Art Theatre, Yokohama)
- Sep. 2011 *Cinecittà Aperta*. Volksbühne Berlin (Festival/Tokyo, Tokyo)
- Nov. 2012 *Rechnitz*. Münchner Kammerspiele (Festival/Tokyo, Tokyo)
- Juni 2013 *Die (s)panische Fliege*. Volksbühne Berlin (Shizuoka Performing Arts Center, Shizuoka)
- Juli 2013 *Stifters Dinge*. Heiner Goebbels (Yamaguchi Center for Arts and Media, Yamaguchi)
- Okt. 2013 *Schubladen*. She She Pop (Kyoto International Performing Arts Festival, Kyoto)
- Nov. 2013 *100% Tokyo*. Rimini Protokoll (Kanagawa Art Theatre, Festival/Tokyo)
- Mär. 2014 *Kontakthof*. Tanztheater Wuppertal (Saitama Art Theatre, Saitama)
- Apr. 2013 *Faust I*. Thalia Theater Hamburg (Shizuoka Performing Arts Center, Shizuoka)

Yusuke Idenawa

Der Versuch des Projektes HMP

1. Einleitung

Die erste Begegnung eines japanischen Germanisten mit den frühen Stücken Heiner Müllers fand 1958 statt. Tatsuji Iwabuchi¹ studierte damals an der Freien Universität Berlin. Als er in Ostberlin ein Theaterplakat zum „Lohndrucker“ sah, dachte er, es handle sich um ein stereotypes sozialistisches Produktionsstück.² Die *eigentliche* Müller-Forschung begann in Japan Ende der 1970er Jahre. 1978 wurde das Protokoll *Peter Hacks und Heiner Müller*³ von fünf Germanisten veröffentlicht, von denen insbesondere Noboru Koshibe später als Übersetzer Müllers tätig wurde. Im gleichen Jahr erschien auch der Sammelband *Heiner Müller – Dramen der Produktivität und der Geschichtlichkeit* von fünf anderen Germanisten in Osaka. Die Müller-Forschung in Japan war damals noch nicht auf Müller spezialisiert, sondern die Theaterwissenschaftler mit Schwerpunkt Deutschland waren vor allem Brecht-Forscher. Die Müller-Rezeption ging in Japan also von der Brecht-Forschung aus.

Brechts Werke wurden in den 1960er und 1970er Jahren in Publikationen und auf der Bühne rezipiert. Das Interesse an Müllers Werken stieg dagegen in der Öffentlichkeit relativ spät⁴, also gegen 1990,

¹ Tatsuji Iwabuchi (1927-2013) war ein japanischer Germanist und Literaturwissenschaftler mit dem Schwerpunkt auf der Neueren deutschen Literatur sowie Theaterkritiker, Regisseur und Dramatiker. Er übersetzte alle Theaterstücke von Brecht und einige Theaterstücke von Müller. Er war bis zur Emeritierung im Jahre 1998 Professor an der Gakushuin-Universität in Tokyo.

² Vgl. Tatsuji Iwabuchi: Zur Rezeption Heiner Müllers in Japan, aus persönlicher Sicht. In: *Das Kaleidoskop. Theater und Literatur in den deutschsprachigen Ländern*. Tokyo 1997, S. 1f.

³ Toshio Igarashi, Yoko Katsumata, Shigemitsu Yoshida, Noboru Koshibe und Yuji Sato.

⁴ Vgl. Michiko Tanigawa: Japan. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): *Heiner Müller-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart 2003, S. 378.

obwohl Müller als Brecht-Nachfolger im theaterwissenschaftlichen Bereich bereits seit Mitte der 1970er Jahre betrachtet wurde. Vor der diplomatischen Anerkennung der DDR durch Japan im Jahre 1973 war es ziemlich schwierig, Informationen über die sogenannten nonkonformistischen Autoren der DDR zu bekommen. Die in der DDR bis Ende der 1960er Jahre erschienenen Stücke Müllers sind in Japan über die BRD bekannt geworden. In Westjapan bestand eine Forschungsgruppe für die Literatur der DDR, die versuchte, den Spuren speziell der sozialistischen Produktionsstücke zu folgen. Nach der Normalisierung der diplomatischen Beziehungen der DDR mit Japan begannen dann japanische Germanisten, in der DDR zu studieren. Dort setzten sie sich mit Heiner Müller und seinen Stücken intensiver auseinander, und in der Folge wurde das Interesse an Müller immer stärker, während das für Peter Hacks schwächer wurde, nachdem er sich dem neuen Klassizismus zugewandt hatte. In diesem Zusammenhang erschien 1978 also das oben erwähnte Protokoll über Hacks und Müller.

Der Germanist Akira Ichikawa erinnert sich an seinen Forschungsaufenthalt in Deutschland in dem Aufsatz „Von Brecht zu Müller“⁵. Er studierte ab 1979 an der Humboldt-Universität und war ursprünglich nach Ostberlin gekommen, um sich mit Brecht zu beschäftigen. Als er Heiner Müller kennenlernte, veränderte sich jedoch sein Forschungsthema. Er schrieb, er habe größeres Interesse an Müllers Stücken gewonnen, da sie ihn stärker beeindruckten als Brecht.⁶ Ausgehend von Forschern wie Ichikawa, Iwabuchi und anderen, die in Ost- oder Westberlin studiert hatten, entwickelte sich die Müller-Forschung in Japan in der Nachfolge der japanischen und auch der deutschen Brecht-Forschung in Theaterwissenschaft und Germanistik. Nach Müllers Tod erneuerte sich das wissenschaftliche Interesse an Müller. 1996 erschien eine Sondernummer der Zeitschrift *EUREKA* mit Übersetzungen von Stücken Heiner Müllers und Aufsätzen der deutschen und japanischen Müller-Forschung. 1999 veröffentlichte Morihiro Niino in der germanistischen Zeitschrift *Doitsu Bungaku* (= *Die Deutsche Literatur*)

⁵ Akira Ichikawa: Von Brecht zu Müller. In: Osamu Ikeda (Hg.): *Einladung zur kosmopolitischen Landeskunde*. Kyoto 1998, S. 243-260.

⁶ Ichikawa, Von Brecht zu Müller, S. 244.

eine Müller-Bibliographie. Nach 2000 sind neben Morihiro Niino auch Michiko Tanigawa und Kojin Nishido in der Müller-Forschung aktiv.

2. Aufführungen in Japan und das HMP

Als erstes Müller-Stück wurde im November 1979 *Die Schlacht* durch das Brecht-Kollektiv („Brecht no kai“) auf die Bühne gebracht, Regie führte Toru Uchida. Seitdem gab es Aufführungen von verschiedenen Ensembles, doch steht im Folgenden das sogenannte *HMP* (*Hamlet Maschine Projekt*, später *Heiner Müller Projekt*) im Vordergrund der Darstellung. Es knüpft in doppelter Weise, fortsetzend und opponierend, an die japanische Theatergeschichte an. Gegen Ende der Meiji-Zeit (1868-1912) trat das sogenannte „Neue Theater“ („Shingeki“) in Konkurrenz zum traditionellen japanischen Theater. Es führte vor allem realistische Stücke auf, es gab aber auch eine starke sozialistische Strömung. Eine wichtige Rolle spielte der Regisseur Koreya Senda, der sich von 1927 bis 1931 in Berlin aufhielt und dabei Erwin Piscator kennenlernte. Er sah mehrere Brecht-Aufführungen, so *Die Maßnahme*, *Mann ist Mann* und die *Dreigroschenoper*. Nach seiner Rückkehr inszenierte er in Tokyo die *Dreigroschenoper*. Den stärksten Einfluss auf das japanische Theater entwickelten aber seine Brecht-Inszenierungen in den 1950er Jahren, darunter *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (1953), *Leben des Galilei* (1958) und *Die Mutter* (1960).⁷ Seit den 1970er Jahren wandte sich das neue Underground-Theater („Angura“) gegen die Dominanz der europäischen Dramen auf japanischen Bühnen. In den 1980er Jahren wurde diese Bewegung noch stärker, so dass sich viele junge Dramatiker und Regisseure vom Shingeki entfernten. In dieser Situation der Krise des westlichen Theaters in Japan entstand in den 1990er Jahren das *HMP* als Versuch, dem westlichen Theater erneut Geltung zu verschaffen. Die Müller-Rezeption strebte zwar eine Erneuerung an, konnte aber zugleich an die große Zeit der Brecht-Rezeption anschließen, weil Müller als Schüler Brechts galt.

⁷ Vgl. Senda Koreya: Senda Koreya's directing history (1923-1990). In: *The Brecht Yearbook* 19 (1994), S. 296-321.

Das *HMP* wurde von dem Redakteur und Theaterkritiker Kojin Nishido, der Germanistin Michiko Tanigawa und dem Anglisten Tadashi Uchino im Jahr 1990 gegründet. Zum Kern des *HMPs* gehörten weiterhin der Germanist Morihiro Niino, der Dramatiker Rio Kishida und der Regisseur Kenzi Suzuki. Nach Nishido bestand das Kernteam, abgesehen von Tanigawa, nicht aus Müller-Spezialisten. Man las daher zunächst den noch unbekanntes Text *Die Hamletmaschine* und versuchte, ihn zu verstehen. Damit wandte sich Nishido gegen die japanische Theaterkritik, obwohl er selbst Theaterkritiker ist. Er nennt diesen Kampf einen Grund der Gründung des *HMPs*.⁸ Tanigawa nennt aber andere Gründe. Das *HMP* begann ihr zuzufolge mit einem abenteuerlichen Vorgefühl und der Vermutung, mit der *Hamletmaschine* zum Kern des Theatralischen vorstoßen zu können.⁹ Das *HMP* beförderte die Veröffentlichung von Übersetzungen und Aufführungen von Stücken Müllers und veranstaltete Symposien über den Autor.¹⁰ Nishido berichtete über die Regeln des *HMP* in Nr. 5 des *HMP*-Newsletters. Danach gibt es vier Regeln: 1) Die *Hamletmaschine* ist kein autoritatives Stück, sondern bloß Material. Aus dem Gebrauch des Materials ergeben sich seine Funktionen. 2) Aufführungen der *Hamletmaschine* sollen nicht in den Massenmedien beworben und nicht mit Schlagworten assoziiert werden. 3) Das Stück soll aus verschiedenen Perspektiven durchgedacht werden, z. B. aus der des Regisseurs, des Theaterkritikers usw. 4) Der Standpunkt der Frauen soll zur Geltung kommen.¹¹ Nishido und Tanigawa stimmen hinsichtlich der Motive für die Gründung des *HMP* nicht überein, doch der Kern des Gründungsgedankens besteht darin, gegen das damalige Theater Position zu beziehen und das japanische Theater durch *Die Hamletmaschine* bzw. eine intensive Heiner Müller-Rezeption zu verbessern.

⁸ Kojin Nishido: *Heiner Müller und Welttheater*. Tokyo 1999, S. 15-17.

⁹ Michiko Tanigawa: *Heiner Müller Maschine*. Tokyo 2000, S. 76f.

¹⁰ Vgl. Michiko Tanigawa: Politics! Politics! Politics and Political animals! <http://www.hmp-theater.com/tanigawa.html> (Zuletzt aufgerufen am 31.03.2013.) Auf dieser Seite erinnert Tanigawa sich teilweise an die Gründung des *HMPs*.

¹¹ Vgl. <http://www.oxna.net/hmwnews.html> (Zuletzt aufgerufen am 31.03.2013.). Auf dieser Seite gibt es News Letter von der Versammlung *Heiner Müller / The World 2003*.

Iwabuchi war es gelungen, Heiner Müller für eine Lesung auf der Tagung der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG), die 1990 in Tokyo stattfand, einzuladen.¹² Auf einem Symposium lernten die Mitglieder des *HMP* Heiner Müller zum ersten Mal kennen. Im Sommer 1990 fuhren Nishido und Uchino zur Experimenta 6 nach Frankfurt, auf der Müllers Stücke gespielt wurden, und sahen sich mehrere Vorstellungen an. Nach dem Frankfurter Erlebnis schrieb Nishido Berichte, die unter dem Titel: *Ist die Aufführung von HM möglich?* in sechs Heften von 1990 bis 2003 erschienen. Seit dem Tod Heiner Müllers im Jahre 1995 nennt sich das *HMP* nicht mehr *Hamlet Maschine Projekt*, sondern *Heiner Müller Projekt*.

1994 gründete das *HMP* ein Theater-Café, in dem sich die Mitglieder Theaterstücke ansahen und darüber debattierten. Das Werk Heiner Müllers wurde vom *HMP* als „Achse“ der modernen Welt rezipiert. Heiner Müller ist nach Nishido nicht nur ein unabhängiger europäischer Dramatiker der modernen Gesellschaft, der das Theater reformiert, sondern eine Schlüsselfigur für den Theatergedanken des 20. Jahrhunderts und eine Übergangsfigur zur nächsten Epoche. Vor dem Hintergrund dieser Idee veranstaltete das *HMP* viele Symposien und entfaltete vielfältige Aktivitäten in Japan. So wurden auf dem internationalen Theaterfestival in Kanazawa im Jahre 2002 ausschließlich Stücke von Müller auf die Bühne gebracht. Schauspieler des *hmp* (Osaka) führten die *Hamletmaschine* auf. Regisseur war Tomohito Kasai von der Kinki-Universität in Osaka, der zu Heiner Müller forschte und das *hmp* Osaka gründete. Vier andere Truppen, *Zijanthropus boisei*, *TPCB*, *Hueda Uichiro-Engeki Jimusho* und die koreanische Truppe *Champa* spielten ebenfalls auf dem Festival (s. Material). Studierende der Gakugei- und der Doushisya-Universität lasen aus Müllers Werken vor. Es gab ein wissenschaftliches Müller-Symposium, an dem auch Vertreter des *HMP* und Nishido als Beobachter teilnahmen.

Seit den 1990er Jahren hatten die Mitglieder des *HMPs* intensiv über Heiner Müller gearbeitet, und die Müller-Forschung wurde zunehmend

¹² Vgl. Iwabuchi, Zur Rezeption Heiner Müllers in Japan, S. 5.

bekannt.¹³ Vom 23. Oktober bis zum 23. Dezember 2003 fand schließlich das erste große Theaterfest zu Müllers Stücken in Tokio statt, *Heiner Müller / The World 2003*. Auf diesem Festival ging es vor allem um praktische Probleme der Aufführung von Müller-Stücken. Das HMP hatte zuvor über 60 Symposien, Videovorführungen und Gespräche über Heiner Müller im Theater-Café veranstaltet.

An dem Festival nahmen achtzehn Gruppen teil, und es gab drei Symposien. Die Uzume-Gekijo-Gruppe las sämtliche Stücke Müllers und seine Reden. Andere japanische Gruppen spielten seine Stücke und Bearbeitungen durch japanische Dramatiker und Regisseure. Es gab auch eine chinesische und eine koreanische Aufführung. Auf dem ersten Symposium ging es um einen Vergleich der Aufführungspraxis in Deutschland und Japan. Hans-Thies Lehmann, der den Begriff „Postdramatisches Theater“ eingeführt hat, nahm als Panelist teil, ebenso die HMP-Gründungsmitglieder Tanigawa und Uchino. Auf dem zweiten Symposium ging es um den Gebrauchswert der Stücke Müllers in Asien. Es nahmen teil der koreanische Theaterkritiker O Se-gon, der koreanische Regisseur Che Sun-hun, der chinesische Regisseur Tian Ge Bing und der japanische Germanist Niino. Das letzte Symposium diente einem Rückblick. Der Sinn und die Ergebnisse des Festivals wurden den Teilnehmern zur Diskussion gestellt. 2004 gab es noch Fortsetzungsveranstaltungen, die letzte fand am 23. Dezember 2004 statt.¹⁴

Das bislang letzte Müller-Festival fand von November 2006 bis Februar 2007 in Tokio unter dem Titel *Heiner Müller / Link* statt. Fünf japanische Gruppen nahmen daran teil, und es gab auch ein Symposium. Der Regisseur Makoto Sato übernahm die Leitung. In der Begrüßungsansprache meinte er, das Festival sei ein bescheidener Versuch, die Grenzen zwischen Theater und Welt, Aufführung und Kritik, Realismus des Marktes und Realismus des Diskurses zu überschreiten. Diese Grenzüberschreitung sollte Antworten auf die ungelösten Thea-

¹³ Vgl. Heiner Müller / The World 2003. In: <http://www.oxna.net/hmw03fes.html> (Zuletzt aufgerufen am 31.03.2013.). Nishido informiert auf dieser Seite über den Grund der Veranstaltung Heiner Müller / The World 2003.

¹⁴ Nishido auf <http://www.oxna.net/hmwtop.html>. Diese Seite wurde seit dem 30. April 2005 nicht erneuert.

terfragen des 20. Jahrhunderts geben. In diesem weiten Horizont wurden nicht nur Heiner Müllers Stücke, sondern auch die anderer Dramatiker diskutiert. Drei japanische Gruppen spielten Originalstücke von Müller, z. B. *Hamletmaschine* und *Quartett*, zwei andere Gruppen spielten Bearbeitungen.

3. Schluss

Ein Grund für diesen ungewöhnlichen Erfolg eines deutschen Gegenwartsautors ist im Auftreten des japanischen Untergrundtheaters um 1970 zu vermuten, das sich gegen die Dominanz der europäischen Dramen auf japanischen Bühnen wandte. Dadurch waren ausländische Stücke in den 1980er Jahren weniger auf japanischen Theatern zu sehen. In dieser Situation wurde das *HMP* von Nishido, Tanigawa und anderen gegründet, um das europäische Theater gegenüber dem japanischen zu stärken. Das *HMP* sollte sowohl als Denkanstoß für einen erneuten Austausch zwischen Japan und Europa dienen, als auch eine kritische und praktische Reflexion der Situation des japanischen Theaters in Gang bringen. Daher war das *HMP* für das japanische Theater von großer Bedeutung.

1. Liste der Übersetzungen der Dramen, der Lyrik, der Prosa, der Essays etc.

Übersetzer/in	Titel	Verlag	Jahr	In
Shige-ichi KISHI	Der Lohndrücker		1976	Dohshisya-Universität, Dohshisya Gaikoku Bungaku kenkyu, Nr. 15
Noboru KOSHIBE	Der Horatier	Engeki za	1977	AMD
KISHI	Die Bauern		1979	Dohshisya-Universität, Dohshisya gaikoku bungaku kenkyu, Nr. 19/20, 22, 23
Toshio IGARASHI	Mauser	Doyoh Bijyutsu Sya	1979	Syakai ronhyo Nr. 23
KISHI	Bericht vom Großvaer	Sansyu Sha	1980	Gendai Doitsu Tanpen Syu
KISHI	Der Vater	o. a.	o. a.	o. a.
Michiko TANIKAWA	Die Hamletmaschine	Seijo-Universität	1983	Keizai Kenkyu
Tatsuji IWABUCHI	Der Auftrag	Seidosha	1985	Eureka
Akira ICHIKAWA	Die Schlacht	Waseda-Universität Verlag	1991	Germania Tod in Berlin
ICHIKAWA	Traktor	o. a.	o. a.	o. a.
KOSHIBE	Der Lohndrücker	o. a.	o. a.	o. a.
KOSHIBE	Germania Tod in	o. a.	o. a.	o. a.

	Berlin			
KOSHIBE	Glücksgott	o. a.	o. a.	o. a.
Shigemitsu YOSHIOKA	Der Horatier	o. a.	o. a.	o. a.
YOSHIOKA	Mauser	o. a.	o. a.	o. a.
YOSHIOKA	Brecht	o. a.	o. a.	o. a.
IWABUCHI u. TANIKAWA	Die Hamletmaschine	Miraisya	1992	Hamletmaschine –Shakespeare Factory –
IWABUCHI u. TANIKAWA	Anatomie Titus Fall of Rome	o. a.	o. a.	o. a.
IWABUCHI u. TANIKAWA	Bildbeschreibung	o. a.	o. a.	o. a.
IWABUCHI u. TANIKAWA	Die Wunde Woyzeck	o. a.	o. a.	o. a.
IWABUCHI u. TANIKAWA	Shakespeare eine Differenz	o. a.	o. a.	o. a.
Hideki TERUI	Zur Lage der Nation (Rotbuch 1990)	Madosya	1992	Jinrui no kodoku – Doitsu ni tsuite
TERUI	Es kommen viele Leichen zum Vorschein (Theater heute 12/1989)	o. a.	o. a.	o. a.
TERUI	Ohne Hoffnung, ohne Verzweiflung (<i>Der Spiegel</i> Nr. 49/1989)	o. a.	o. a.	o. a.
ICHIKAWA	Liebesgeschichte	Dogakusha	1992	Elbe ha nagareru –Higasi Doitsu Tanpen Syu

ICHIKAWA	Das eiserne Kreuz	o. a.	o. a.	o. a.
ICHIKAWA	Todesanzeige	o. a.	o. a.	o. a.
IWABUCHI, KOSHIBE u. TANIKAWA	Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten	Miraisya	1993	Medeamaterial – Greece Archives
IWABUCHI, KOSHIBE u. TANIKAWA	Philoktet	o. a.	o. a.	o. a.
IWABUCHI, KOSHIBE u. TANIKAWA	Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet	o. a.	o. a.	o. a.
IWABUCHI, KOSHIBE u. TANIKAWA	Ödipus- Kommentar	o. a.	o. a.	o. a.
IWABUCHI, KOSHIBE u. TANIKAWA	Herakles 5.	o. a.	o. a.	o. a.
IWABUCHI, KOSHIBE u. TANIKAWA	Herakles 13.	o. a.	o. a.	o. a.
IWABUCHI, KOSHIBE u. TANIKAWA	Zement	o. a.	o. a.	o. a.
Michiko TANIKAWA u. a.	Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen	Miraisya	1993	
IWABUCHI, KOSHIBE u. TANIKAWA	Quartett	Miraisya	1994	Quartett –Müller Contemporary-
IWABUCHI, KOSHIBE u.	Leben Gundlings Friedrich von	o. a.	o. a.	o. a.

TANIKAWA	Preußen Lessing Schlaf Traum Schrei			
IWABUCHI, KOSHIBE u. TANIKAWA	Wolokolamsker Chaussee I-V	o. a.	o. a.	o. a.
Terui	Jenseits der Nation	Kohchi Shoboh	o. a.	
TERUI	Jenseits der Nation (Rotbuch 1991)	Kouchi-Syoboh	1994	Aku koso ha mirai
TERUI	Jetzt ist da eine Einheitssoße (<i>Der Spiegel</i> Nr. 31/1990)	o. a.	o. a.	o. a.
TERUI	Bautzen oder Babylon; Was wird aus dem größeren Deutschland? (<i>Sinn und Form</i> 1991)	o. a.	o. a.	o. a.
TERUI	Zehn Deutsche sind dümmer als fünf. (<i>Neue Rundschau</i> , Heft 2/1992)	o. a.	o. a.	o. a.
IWABUCHI	Mommsens Block	Bansei Shobou	1995	Theater Arts Nr. 3
IWABUCHI	Germania 3 Gespenster Am Toten Mann	Seidosha	1996	Eureka
ICHIKAWA	Nachtzug ...	Irumu no kai	1996	Higashi Doitsu Bungaku II
	Theatertod	o. a.	o. a.	o. a.
	Leere Zeit	o. a.	o. a.	o. a.

	Leichter Regen auf leichtem Staub...	o. a	o. a	o. a
	Bruchstück für Luigi Nono	o. a	o. a	o. a
Tanigawa	Heiner Müller- Maschine	Miraisya	2000	

Vgl. Morihiro Niino: Bibliographie. Heiner Müller in Japan. In: *Doitsu Bungaku* (= *Deutsche Literatur*). Herbst 1999. Nr. 103. Hg. v. der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. Tokyo 1999. S. 199-234. Vgl. National Diet Library of Japan (<http://www.ndl.go.jp/>).

2. Liste der Aufführungen in Japan

Jahr	Theater, Ort	Stück	Truppe	Regisseur
11/1979	Chida-Studio	Die Schlacht	Brecht no Kai	Tohru Uchida
9/1980	Bungeiza Le Pilier	Philoktet	Remunosu- Kikaku u. Le Pilier	Hideo Kanze
6/1986	Seiryokai-kan Hall	Philoktet	Remunosu- Kikaku	Hideo Kanze
11, 12/1990	Tokyo Geijutsu Gekijo	Hamletmaschine	Il Magazini	F. Tiezzi
5/1991	Nanatudera Studio, Nagoya	Hamletmaschine	Ost Organ	Hiromi Unakami
5, 6/1991	Media Theater, Sumida-ku	Verkommenes Medeamaterial...	TAO	Kenji Suzuki
8, 9/1991	Goethe-Institut, Tokyo	Verkommenes Medeamaterial...	Kikuda-Ongaku- Jimusho	Tatsuji Iwabuchi
10/1991	Ohtsuki Shimin Kaikan	Hamletmaschine	Ost Organ	Hiromi Unakami

3/1992	Studio Kinshicho	Bildbeschreibung	Quatro gast	Tsudashi Simizu
5/1992	Space Zero	Hamletmaschine	Rinkougun	Yoji Sakate
8,9/1992	TAO Studio	Hamletmaschine	TAO	Kenji Suzuki
9, 10/1992	Brecht no Shibai-Goya	Hamletmaschine	Tokyo Engeki Emsemble	J. Seiler
11/1992	Space5 an der Waseda-Uni	Hamletmaschine	Shohin-gekijo	Jun Ojoka
2/1993	Tanimachi-Gekijo	Die Schlacht	Gekidan-Osaka	Hiroyuki Horie
3/1993	Nakano Studio Akutore	Quartett	Kishida-Jimusho und Rakutendan	Rio Kishida
9/1993	Theater X	Quartett	vier Gruppen aus Japan, Russland, Deutschland	Moriaki Watanabe u. a.
11/1995	Hongo DOK	Hamletmaschine	Party	Suhun Che
11/1996	Tanimachi-Gekijo	Wolokolamsker Chaussee I	Gekidan-Osaka	Hiroyuki Horie
11/1996	Saino-Kuni Saitama Geijutsu-Gekijo	Zement	Saino-Kuni Saitama Geijutsu-Gekijo	Heiner Goebbels
3/1997	Theater X	Heiner Müller-Anthology	TAO	Organisation: Tanikawa u. a.
6/1997	Hamamatsu-Cho Theater	Mommsens Block	Syohin-Gekijo	Jun Ohoka
11/1997	Saino-Kuni Saitama Geijutsu-Gekijo	Herakles 2	Saino-Kuni Saitama Geijutsu-Gekijo	Heiner Goebbels
6/1998	Benisan-Pitto	Verkommenes Medeamaterial...	Ninagawa-Company	Yukio Ningawa
10/1998	Proto Theater	Hamletmaschine	Hueda Uiciro Engeki Jimusho	Makoto Sato

10, 11/1998	Sedagaya Public Teater	Hamletmaschine	Ren-niku-koubo	Akira Okamoto
6/1999	Shizuoka Geijutsu-Gekijo	Herakles 2, 13	Theater Olympics	Theodoros Terzepoulos
1/2000	Space Zero	Hamletmaschine	AGUA GALA	Arisaka
5/2002	Kakurazaka diepratze	Hamletmaschine	Kosaten-Kikaku	Yasuyuki Oyadomari
6/2002	Art Theater dB	Hamletmaschine	hmp	Tomonori Kasai
8/2002	Kanazawa Teaterfest	Hamletmaschine	Zijanthropus boisei	Makoto Nakashima
8/2002	o. a	Hamletmaschine	hmp	kasai
8/2002	o. a	(HM) IN THE BRIG OF LADIES	TPCB	Rei Yamada
8/2002	o. a	Hamlet / Kritischer Punkt	Hueda Uichiro Engeki Jimsho	Uichiro Hueda
8/2002	o. a	Hamletmaschine	Chamba (Korea)	Che Sunhun
10/2002	EX'REALM	Hamletmaschine	Zinjanthropus boisei	Makoto Nakashima
10/2003	HM /W	Heiner-Müller-Mirror	Senga Yoko-Kikaku	Yuko Senga
11/2003	o. a	Hamletmaschine	Ren-niku-koubo	Akira Okamoto
11/2003	o. a	Yudeta Kaeru. Vorlesung	Uzume Gekijo	Peter Gesner
12/2003	o. a	Bildbeschreibung	Rakuen-Oh	Hiroshi Nagahori
12/2003	o. a	Herakles 13	Gekidan Suhhai Jido Shoten	Katsumi Sasaki
12/2003	o. a	Hageshiku Machi Kogarenagara	Hueda Uichiro Engeki Jimusho	Uichiro Hueda

12/2003	o. a	Moses Juh Tyosa Houkoku Kai	Moses Juh Tyoda Dan	Makoto Sato, Itsuki Umezama
12/2003	o. a	Medeamaterial	crossroad project	Yasuyuki Oyadamari
12/2003	o. a	Anatomie Titus Fall of Rome	So tai Ten shi	Tetsushi Inomato
12/2003	o. a	Hamletmaschine	Shin Jinrui Enjin	Kazuzoshi Wakayama
12/2003	o. a	Medeamaterial	hmp	Tomonori Kasai
12/2003	o. a	Hamletmaschine	Nanatsuji Produce	Nopapa Zyakonezumi
12/2003	o. a	Tokyo (n-1)	Bildbeschreibung	Yuji Kido
12/2003	o. a	Traktor	Image Opera Project	Kairi Wakikawa
12/2003	o. a	Hamletmaschine	Chamba (Korea)	Che Sunhun
12/2003	o. a	Hamletmaschine		Tian Ge Bing
12/2003	o. a	Sakuhin No.2. Aus HM	OM-2	Shigeo Makabe
12/2003	o. a	HM/Eidos	AGUA GALA	Arisaka
8/2004	Kyoto Studio 21	Hamlet	dracom	Jun Tsutsui
2/2005	Toho-Gakuen- Geijutsu-Tanki- Daigaku	Die Schlacht	Toho-Gakuen- Geijutsu-Tanki- Daigaku Studenten	Peter Gesner
3/2005	Kunsthochschule Tokyo	Hamletmaschine	Uni Studenten	Makoto Sato
3/2005	Theater X	Der Horatier	Port B	Akira Takayama
7/2005	Stripe House Gallery	Heiner-Müller- Mirror Vol. 2	Senga Yuko- Kikaku	Yuko Senga

7/2005	Terpsichore	Medeamaterial	ACT Net-Work	Ren Nishihara
9/2005	Benisan Pit	Quartett	tpt	Hiromasa Kiuchi
10/2005	Stripe House Gallery	Heiner-Müller-Mirror Vol. 2	Senga Yuko-Kikaku	Yuko Senga
11/2006	HM/LINK	Hamletmaschine	Kamome-za	Makoto Sato
12/2006	o. a	Heiner-Müller-Mirror Vol. 2	Senga Yuko-Kikaku	Yuko Senga
12/2006	o. a	Heiner-Müller-Mirror Vol. 2	Senga Yuko-Kikaku	Yuko Senga
1/2007	o. a	Quartett	Kira Office	Kira Aoyama
1/2007	o. a	Hageshiku Machi Kogarete	Ueda Uichiro Engeki Jimusho	Uichiro Hueda
2/2007	o. a	Hamletmaschine	OM-2	Shigeo makabe
4/2007	Azabu diepratze	Woyzeck/ Trauma H.M. u. Büchner	Noi Kikaku	Shiro Nakano
10/2009	Sazan Theater	Anatomie Titus Fall of Rome	Bulandra Theater	Alexander Darie
3/2010	SPACE Zatsuyu	Philoktet	Office Cottone	Peter Gesner

Material über die Aufführungen in Japan aus: The Tsubouchi Memorial Theatre Museum of Waseda University. In: <http://enpaku.waseda.ac.jp/db/enpakujoho/> (Zuletzt aufgerufen am 31.03.2013.).

Joung-Ja Chang

Heiner Müller auf der koreanischen Bühne

1. Grundsätzliche Überlegungen

1.1 Rezeptionsgeschichte unter dem Aspekt des Hybridcharakters der Kulturalität

In der Rezeption künstlerischer Werke aus fremden Kulturen ist zu beobachten, wie das Fremde mit dem Eigenen ein „tragfähiges Zwischen“¹ findet, ohne dass es dabei zu Konflikten kommt. In meiner letzten Forschungsarbeit über die Hermann Hesse-Rezeption in Korea hatte ich das im Problemfeld das Fremde und das Eigene enthaltene Konfliktpotential im Zusammenhang mit dem Begriff der Internationalisierung/Globalisierung schon erwähnt. Darin hatte ich auch die Befürchtung Heideggers zitiert, dass diese Janusköpfigkeit der „Internationalisierung“ durch die Beseitigung der Entfernung keine Nähe bringen würde.

Wie ist es möglich, den Blick auf das Eigene zu richten, beharrend und dennoch weltoffen, und dabei den Blick auf das Andere, auf das Fremde beizubehalten? Die Untersuchung der Vielseitigkeit der Hesse-Rezeption in Korea ließ mich zu dem Schluss kommen, dass ‚ein tragfähiges Zwischen‘ möglich und sogar eine Bereicherung sei, etwas ‚Fruchtbares‘, selbst wenn es sich um ein Missverständnis handelt.² Diese Schlussfolgerung finde ich bei Homi Bhabhas Konzept von „Trans-Kolonialismus“ und „Trans-Nationalismus“ sowie bei Wolfgang Welschs Konzept der „Transkulturalität“ bestätigt.

Der rezeptionsgeschichtliche Ansatz meiner Untersuchung über Schwellenüberwindung im Problemfeld „Das Fremde und das

¹ Vgl. Illi Synn: Das tragfähige Zwischen. In: Alois Wierlacher und Georg Stötzel (Hg.) *Blickwinkel*. München 1996, S. 101-113.

² Vgl. Joung-Ja Chang: Die Vielfalt und Popularität der Hesse-Rezeption in Korea. In: Soichiro Itoda, Ralf Schnell, Hi-Young Song (Hg.): *Von Goethe bis Grünbein: Deutsche Dichter im transkulturellen Dialog*. Siegen 2011, S. 98-116.

Eigene“ setzte die Idee voraus, dass jede Kultur als Kultur eines Volkes von den Kulturen anderer Völker auf spezifische Weise unterschieden und distanziert ist, dass also jede Kultur die Form der Homogenität und Separiertheit hat.³ Aus diesem Ansatz lässt sich die Folgerung ziehen, dass die Kulturen nicht miteinander kommunizieren, etwa einander durchdringen, sondern einander nur „stoßen“ können.⁴

Aber in der Realität zeigt sich oft, dass das Fremde dem Eigenen nicht entgegensteht, sondern sich in der gegenseitigen Kommunikation eine andere Möglichkeit im Zwischenort findet, nämlich ‚das tragfähige Zwischen‘, nach Homi Bhabha „third space of enunciation“ eines „in-between“. Hier wäre der Fall Palästina und die Zusammenarbeit von Edward Said, dem Theoretiker der Trans-Nationalität, und dem Dirigenten Daniel Barenboim zu erwähnen, die 1999 in Weimar das „West-Eastern Divan Orchestra“ gründeten. Mit der Hilfe von Bernd Kauffmann, dem Intendanten des Kunstfestes Weimar, riefen die beiden in der Stadt Goethes und der deutschen Klassik das nach einem Gedichtzyklus von Goethe benannte Orchester ins Leben, dessen Mitglieder junge begabte, teilweise schon weltbekannte Musiker und Musikerinnen aus Israel, Syrien, dem Libanon und anderen Ländern des Nahen Ostens sind. Edward Said und Daniel Barenboim wollten Kriege und Konflikte zwischen den Völkern und Kulturen durch Musik überwinden mit dem Motto: „Verschiedenheit bedeutet nicht, dass der andere unrecht hat, wir sollten versuchen, uns gegenseitig zuzuhören [...]. Wenn es möglich ist, dass wir nebeneinander sitzen und zusammen Musik spielen können, warum können wir nicht koexistieren?“⁵ Orchesterkonzerte in Sevilla und Berlin im Jahre 2002 – hier auch der Besuch von Buchenwald – sowie 2004 unter lebensgefährlichen Bedingungen in

³ Vgl. Wolfgang Welsch: Was ist eigentlich Transkulturalität? S. 3/16.

Online auf: <http://www2.uni-jena.de/welsch/> (Zuletzt aufgerufen am 10.08.2014.).

⁴ Daher ergibt sich die Befürchtung eines „clash of civilisations“, die in mancher Hinsicht – religiös, ideologisch oder politisch bedingt – überall auf der Welt vorhanden ist. Vgl. Samuel P. Huntington: *The clash of civilizations and the remaking of world order*. New York 1996.

⁵ Vgl. den Dokumentarfilm über Daniel Barenboim am 15. Juni 2011 in der Hoam Art Hall Seoul.

Ramallah nach der Bombardierung der Stadt boten beispielsweise Möglichkeiten, zwar nicht direkt Frieden zu vermitteln, aber zusammenzuarbeiten und sich gegenseitig zuzuhören.

Die drei sogenannten transkolonialistischen Theoretiker Homi Bhabha, Edward Said und Gayatri Spivak lösten zusammen mit Wolfgang Welsch⁶ mithilfe der Begriffe „Hybridcharakter“, „Ambivalenz“ und „Liminalität der Kulturen“⁷ die alte Verfassung von Volk, Nation und deren Kultur⁸ auf. Die neue Kulturauffassung orientiert sich „nicht mehr nach dem alten Modell klar gegeneinander abgegrenzter Kulturen, sondern nach dem Modell von Durchdringungen und Verflechtungen der Kulturen“. Diese neue Auffassung versucht Welsch mit dem Begriff „Transkulturalität“ zu erklären.

Unsere Kulturen haben de facto längst nicht mehr die Form der Homogenität und Separiertheit, sondern sie durchdringen einander, sie sind weithin durch Mischungen gekennzeichnet. [...] ‚Transkulturalität‘ will, dem Doppelsinn des lateinischen *trans* entsprechend, darauf hinweisen, dass die heutige Verfassung der Kulturen jenseits der alten⁹ Verfassung liegt und dass dies eben insofern der Fall ist, als die kulturellen Determinanten heute quer durch die Kulturen hindurchgehen, so dass diese nicht mehr durch klare Abgrenzung, sondern durch Verflechtungen und Gemeinsamkeit gekennzeichnet sind.¹⁰

⁶ Welsch, Was ist eigentlich Transkulturalität?, S. 3/16: „[...] Hybridcharakter der Kulturen“ und S. 9: „Homogenitätsfiktion“.

⁷ Hierzu vgl. auch Edward Said: „Alle Kulturen sind hybrid, keine ist rein, keine ist identisch mit einem ‚reinen‘ Volk, keine besteht aus einem homogenen Gewebe“, zit. nach Welsch, Was ist eigentlich Transkulturalität?, S. 9.

⁸ Vgl. Homi K. Bhabha: „Dissemi-Nation“. In: Ders. (Hg.): *Nation and Narration*. New York 1990, S. 291-322.

⁹ Vgl. Welsch, Was ist eigentlich Transkulturalität?, S. 2: Hier meint er das Kugelmodell der Kultur von Herder. Dem zufolge ist jede Kultur als Kultur eines Volkes von den Kulturen anderer Völker spezifisch unterschieden und distanziert.

¹⁰ Ebd., S. 3.

Die Homogenität des Volkes und die einer Kultur sei eine Homogenitätsfiktion. Welschs Theorie der „Transkulturalität“ setzt mithin einen Hybridcharakter der Kulturen voraus. Er erklärt dies folgendermaßen: „Griechenland‘ beispielsweise, einst zur ganz aus sich selbst sprudelnden Quelle des Abendlands stilisiert, war keinesfalls ‚rein‘: Ohne Ägypten und Asien, Babylonien und Phönizien ist die Entstehung der griechischen Kultur gar nicht zu verstehen.“¹¹ Er weist darauf hin, dass nahezu 40% der griechischen Wörter semitischen Ursprungs seien. Dies sei eine realistische Beschreibung der historischen Genese eines ‚Volkes‘. Damit erklärt er, dass die Homogenität eines Volkes eine Fiktion sei.¹² Mir scheint die Meinung von Welsch gerechtfertigt zu sein, dass nämlich die geschlossene Bedeutung von Nation, Volk und Kultur, die stolz die Einbeziehung des anderen ablehnt und infolgedessen dazu führt, den Anderen abzustoßen und zu bekämpfen, nicht mehr auf die heutige Situation passt.

Dem wäre noch hinzuzufügen, dass die heutigen Kulturen nicht nur durch das Phänomen der Verschmelzung charakterisiert sind, sondern auch durch eine rapide und grenzenlose Verbreitung, die durch moderne Medien wie das Internet und SNS (social network service) wie Twitter oder Facebook simultan vollzogen wird. Die junge Generation geht noch einen Schritt weiter; für sie gibt es keine Landesgrenzen, keine Unterschiede zwischen Völkern und Kulturen mehr. Die Welt ist für sie ein offener Raum, den sie zur Verwirklichung ihrer Ziele und Ideale nutzen. Sie leben wie Nomaden und sind nirgendwo ansässig. Im Kulturbereich kann man schwer von Überlegenheit – Sieger oder Besiegte – sprechen. Wenn man beispielsweise die weltweiten Auftritte von koreanischen Pop-Gruppen (K-Pop) und dem koreanischen Rapper Psy mit seinem Hit „Kangnam Style“ und dem dazugehörigen „Pferdetanz“ betrachtet, kann man sehen, wie die jungen Leute durch Musik und Tanzen im Enthusiasmus eins werden können. Die Fremdheit von

¹¹ Ebd., S. 8; vgl. ein weiteres Zitat aus *Des Teufels General* von Carl Zuckmayer : „[...] und der Goethe, der kam aus demselben Topf und der Beethoven, [...] Es waren die Besten, mein Lieber! Die Besten der Welt! und Warum? Weil sich die Völker dort vermischt haben.“, S. 8.

¹² Vgl. Welsch, Was ist eigentlich Transkulturalität?, S. 9.

Nationen, Sprachen und Kulturen stellt kein Hindernis dar. Das Publikum amüsiert sich einfach, indem alle glücklich zusammen mit den K-Pop Sängerinnen und -sängern singen und tanzen. Manche K-Pop Fans sollen nicht einmal wissen, dass „K“ Korea bedeutet. Hier ist noch zu beachten, dass die Performance nicht einseitig von den Personen auf der Bühne gestaltet, sondern durch das Zusammenwirken mit dem Publikum vollendet wird.

Diese Überlegungen dienen der Spekulation, woran bei der Kulturübertragung zu denken ist. Festzuhalten ist: Die Rezeptionsgeschichte der Kulturalität zeigt einen totalen Hybridcharakter. Dieser gilt nicht nur für den Begriff von Nation, Volk und Kultur, sondern auch für die Rezeption von Kunstwerken. Bei der Inszenierung von Heiner Müllers *Hamletmaschine* in Korea ließ sich dieses Phänomen wiedererkennen.

1.2 Kleintheaterbewegung und Zentralisierung der Kleintheater im Stadtviertel Daehak-Ro in Seoul

In der Rezeption der literarischen Gattungen sind insbesondere bei den Dramen hybride Erscheinungen zu beobachten. Robert Wilson behauptet, der Abstand zwischen Dramentext und dessen Inszenierung, wie er auf der Bühne konkretisiert werde, gebe ihm enorme Freiheit und Lücken.¹³ Bezeichnend für die Texte von Heiner Müller ist ihre sehr abgekürzte und abstrahierte Form. Als *Die Hamletmaschine* 1993 zum erstenmal vom Regisseur Seung-Hun Chae aufgeführt wurde, war das für die Zuschauer ein Schock und ein Skandal. Aber nicht nur die Zuschauer, sondern auch der Regisseur selbst war schockiert. Was Müller in seinem Text versucht, ist eine Destruktion des Dramas und ein experimenteller Versuch für die Bühne. Ein solcher provozierender

¹³ Vgl. Mihae Kim: *Die Strömung des Avantgarde-Dramas*. Hyundae Mihaksa Verl. 1997, S. 320f. (deutsche Übersetzung). Heiner Müller scheint nicht dieser Meinung zu sein, denn er lehnt es ab, dass der Regisseur mit seiner eigenen Interpretation den hinter den Zeilen versteckten Sinn herauszuarbeiten versucht. Er sagt: „Der Text selber als solcher spricht.“ Trotz ihrer Meinungsverschiedenheiten bezüglich der Dramatisierung und trotz ihres unterschiedlichen kulturellen Hintergrundes – nach den Worten Heiner Müllers handelte es sich um einen Zusammenstoß von deutschem und amerikanischem Unbewusstem – sollen Autor und Regisseur gut miteinander gearbeitet haben.

und progressiver Stil weckt aber die Neugier und das Interesse von Kleintheater-Dramatikern. Denn die Kleintheater entlang der ‚Daehak-Ro‘ (= Universitätsstraße, so genannt nach der Seoul National University, die früher dort ansässig war) eignen sich gerade für Experimente. Der experimentelle Versuch der Dramatisierung von Heiner Müllers Werken hat mit der damaligen Herausbildung einer urbanen Kultur in Seoul bzw. in ‚Daehak-Ro‘, dem „Mekka der Kunstperformance“ und dem „Theaterdorf“ zu tun.

Diese circa 2,5 km lange Straße und das darum herum liegende kleine Viertel, in dem auf einer Fläche von nur wenigen Quadratkilometern ungefähr 150 Kleintheater beheimatet sind – was vielleicht in anderen Ländern kaum zu finden ist¹⁴ – blicken auf eine lange, verwickelte Geschichte zurück. In den 1960er Jahren beginnt mit dem Bau des Theaters ‚Wongagsa‘ (1958 errichtet) die Kleintheaterbewegung in Korea.¹⁵ Dahinter stecken einige wichtige Faktoren. Als erster ist die Förderungspolitik der koreanischen Regierung für Kunst und Kultur zu nennen. In den Jahren 1977 und 1981 erfolgte eine Revision der Gesetze, die die zweckmäßige Errichtung von Theatern sowie Theateraufführungen regeln. Mit der Revision der Aufführungsgesetze von 1981 wurden die Einschränkungen für den Bau von Theatern, die bis dahin die Entwicklung von Kleintheatern gehemmt hatten, beseitigt. Im gleichen Jahr ziehen die beiden staatlichen Institutionen ‚Koreanische Gesellschaft zur Förderung der Kultur und Kunst‘ und ‚Komitee für Kultur und Kunst‘ in die Daehak-Ro-Straße, von wo zuvor die Seoul National University weggezogen war. Um diese Zeit siedeln auch 10 Kleintheater vom Gelände der Yonsei-Universität, die meistens rein künstlerische und experimentelle Stücke aufführten und daher

¹⁴ Vgl. Yun-Cheol Kim: Diskussion über die neue Orientierung für Dramen in der Epoche der mittelgroßen Theater. In: *The Korean Theatre Review*, Jan. 2009, S. 63. Vgl. auch den Theater-Führer für Daehak-Ro in: *Daehak-Ro Kultur-Landkarte*, Feb. 2012, S. 8-15. Darin wird das Viertel in 4 Zirkel (A, B, C, D) eingeteilt, in denen 150 Kleintheater eingezeichnet sind.

¹⁵ Vgl. Min-Jeun Kim: Kleintheater gestern und heute. In: *The Korean Theatre Review*, Jan. 2004, S. 12-17.

keinen geschäftlichen Erfolg hatten, sodass sie sich die teure Miete nicht mehr leisten konnten, nach Daehak-Ro um.

Damit fing der große Exodus der Theater aus dem Stadtteil Myungdong und aus der Umgebung der Hongik-Universität an. Sie alle versammelten sich nun in ‚Daehak-Ro‘. Zwischen 1960 und 1980 entstanden zuerst studentische Theatergruppen, später entwickelten sich daraus professionelle Theatergruppen. Das Ziel dieser Gruppen war, das schöpferisch Künstlerische und den experimentellen Geist der Dramen auf die Bühne zu bringen.

1985 erfuhr das Viertel durch den Bau der U-Bahn-Linie 4, deren Station direkt in der Daehak-Ro liegt, einen zusätzlichen Aufschwung. Die Klinik der Staatlichen Universität, die neue U-Bahn-Linie und die Konzentration der Kleintheater bringen große Massen, besonders junge Leute nach Daehak-Ro. Deshalb nennt man diese Straße „die Straße der jungen Leute“. Dies nahm die Stadtregierung zum Anlass, diese Straße 1990 zuerst als ‚Kultur-Allee‘ und schließlich im Jahr 2004 als ‚Kultur-Distrikt‘¹⁶ zu deklarieren. Das diente dem Zweck, die Kulturgüter der Stadt planmäßig zu verwahren und zu zentralisieren. Nach dem Kulturförderungsgesetz von 2004 bietet die Regierung große finanzielle Unterstützung für Theateraufführungen an, damit sich die Kleintheater auf die schöpferische Seite konzentrieren können.¹⁷ Als Folge dieser Maßnahme nimmt das Schauspielwesen einen Aufschwung, und die Zahl der Theaterbesucher vermehrt sich. ‚Daehak-Ro‘, das früher für Studentendemonstrationen bekannt war, hat sich nun in eine Kulturallee mit zahlreichen Kleintheatern verwandelt. Die Zahl der Kleintheater stieg von 70 im Jahr 2004 auf 120 im Jahr 2006 und schließlich 150 im Jahr 2009. Am Anfang wurden hier überwiegend ausländische und nur wenige koreanische Stücke aufgeführt, jetzt werden mehr koreanische Dramatiker, Bearbeitungen von Werken ausländischer Schriftsteller oder deren Werke in koreanischer Übersetzung auf die Bühne gebracht.

¹⁶ In Seoul gibt es zwei Kultur-Distrikte: Der eine ist Insa-Dong, eine alte traditionelle Marktstraße, die 2002 zum Kultur-Distrikt erklärt wurde, der andere ist ‚Daehak-Ro‘.

¹⁷ Vgl. Yun-Woo Choi: Was geschieht in der Universitätsstraße nach der Bestimmung als ‚Kultur-Distrikt‘?. In: *The Korean Theatre Review*, Jan. 2006, S. 50-55.

2. Heiner Müller auf der koreanischen Bühne

2.1 Der Regisseur Seung-Hun Chae und die beiden Aufführungen von *Die Hamletmaschine*

Vom 1. April bis zum 10. Juli 2011 führte das Kleintheater „Guerrilla Theatre“ (gegründet 2004 in Daehak-Ro) im Rahmen der „Bertolt Brecht und Heiner Müller-Festspiele“ Theaterstücke von Bertolt Brecht, Heiner Müller und Marius von Mayenburg auf. Das Programm enthielt sechs Werke: *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* von Brecht, *Die Hamletmaschine*, *Quartett*, *Der Auftrag* und *Die Schlacht* von Heiner Müller sowie *Der Häßliche* von Marius von Mayenburg. Dazu gab es noch einen Vortrag von Jan Knopf über Bertolt Brecht und Heiner Müller¹⁸ und eine Rezitation von Gedichten.

Heiner Müller wurde erst durch die Wiedervereinigung Deutschlands in Korea bekannt. Bereits nach dem Fall der Berliner Mauer im Herbst 1989 brachte die Zeitschrift Oeguk-Munhak (= Ausländische Literatur) ein Sonderheft „DDR-Literatur“ heraus, das auch Übersetzungen von Werken Heiner Müllers enthielt.¹⁹ Bis dahin war es in Südkorea aus ideologischen Gründen streng verboten, Schriftsteller und literarische Werke aus kommunistischen Ländern vorzustellen, zu übersetzen oder auf die Bühne zu bringen. Nach der Auflösung der DDR und des Ostblocks wurde dieses Verbot aufgehoben, so dass nun viele Werke der wichtigen DDR-Autoren – darunter vor allem Heiner Müller – ins Koreanische übersetzt und erforscht werden konnten.

Die Wissenschaftler – meistens Germanisten – hofften, durch die Analyse der DDR-Literatur den Grundstein für eine kulturelle, gesellschaftliche Vereinigung in einem in Zukunft vereinigten Staat Korea zu legen. Nach Min-Young Chung lässt sich seit den 1990er

¹⁸ Vgl. dazu Won-Yang Rhies Übersetzung von Jan Knopfs Vortrag am 14. April 2011 an der Seoul National University: „Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat“ – Geschichte und Fabel bei Heiner Müller und Bertolt Brecht. In: *Gongyeon-Yaesul (Zeitschrift für Kunstperformance)*, Heft 19, Mai 2011, S. 51-61.

¹⁹ Vgl. Kison Kim: Deutschsprachige Gegenwartsdramen in Korea. In: Han, Ukhun u. a. (Hg.): *Festschrift für Bonghi Cha zu ihrem 60. Geburtstag. Deutsche Literatur in Korea: Ein Beispiel für angewandte Interkulturalität*. Seoul 2000, S. 198-215, hier S. 210.

Jahren eine neue Forschungsrichtung erkennen, die unter dem großen Thema ‚Vereinigungsliteratur‘ die Autoren der beiden deutschen Staaten miteinander vergleicht: Bis Ende 1990 sind unter 168 Aufsätzen über die Literatur der DDR – außer über Brecht – 39 Aufsätze über Christa Wolf und 45 Aufsätze und 3 Dissertationen über Heiner Müller veröffentlicht worden.²⁰

Dong-Zun Song stellte in seinem 1989 veröffentlichten Aufsatz „DDR-Drama nach Brecht“²¹ Heiner Müllers Werk *Der Auftrag* vor, und in demselben Jahr wurde das Stück von Eun-Ih Jung übersetzt. Im April 1990 wurde das Werk dann von dem Regisseur Lee Yun-Taek auf die Bühne gebracht. Danach folgten noch fünf weitere Inszenierungen von Theaterstücken Heiner Müllers: *Quartett*, *Die Hamletmaschine*, *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, *Bildbeschreibung* und *Mauser* wurden entweder von professionellen oder von studentischen Theatergruppen aufgeführt. „Man sah in Heiner Müller den Nachfolger von Brecht und erwartete so, in seiner Theaterkonzeption eine neue Form des epischen Theaters zu erfahren.“²² Aber Heiner Müller selber kritisiert, dass sich Brecht mit seinem epischen Theater immer noch an der Handlung orientiert habe und deshalb von der aristotelischen, klassischen Tradition nicht ganz weggekommen sei.²³ Jan Knopf übernimmt einen Satz von Heiner Müller: „Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat“ als Titel seines Vortrags anlässlich der „Bertolt Brecht und Heiner Müller-Festspiele“ in Seoul. Jan Knopf zufolge ist Brecht mit seinem epischen Theater immer noch [traditionell] dramatisch, indem er Text und Plot für wichtig hält, während Müllers Dramen postdramatisch sind, und er erklärt die

²⁰ Vgl. Min-Young Chung: DDR-Literatur in Korea. In: Ukhun Han u. a. (Hg.), *Festschrift*, S. 216-224, hier S. 217f. und S. 221.

²¹ Dong-Zun Song: DDR-Drama nach Brecht. In: *Contemporary World Literatur*, H.3, 1989, S. 11-41.

²² Vgl. Kim, Kison: Deutschsprachige Gegenwartsdramen in Korea. In: Han, Ukhun u. a. (Hg.), *Festschrift*, S. 211.

²³ Ebd.

Beziehung zwischen Müller und Brecht wie folgt: Das postdramatische Drama [Brechts] ist das postbrechtische [Müllers] Drama.²⁴

Die Dramen Heiner Müllers zeigen eine extreme Demolierung der Dramenform. Eine traditionelle Handlung (Plot oder Mythos) ist nicht mehr vorhanden. Keine verbundene Handlung, die Aufhebung der Einheit von Figuren, Ort und Zeit – zum Beispiel erscheint der Hamlet-Darsteller plötzlich als Richard III. oder als Macbeth und Ophelia als Elektra –, Textmontage und Textcollage, schwer verständlich abgekürzte, sprunghaft gereimte Wörter, ideologisch abstrahierte Begriffe, Kontamination von Prosa und Gedicht, dazu noch Grausamkeit und Obszönität – für das koreanische Publikum sind diese Elemente schockierend genug. Müllers Absicht „Lernen durch Schrecken“²⁵ ist hier in Korea gut angekommen.

Zwischen 1990 und 2000 wurde der Name Heiner Müller durch wissenschaftliche Arbeiten und durch Theateraufführungen verbreitet. Je schwerer seine Werke zu verstehen waren, desto leidenschaftlicher rangen die koreanischen Rezipienten damit. *Die Hamletmaschine* wurde von demselben Regisseur, Seung-Hun Chae, zweimal (1993 und 2000), und zwar jeweils auf verschiedene Weise, inszeniert. Erstaunlicherweise waren beide Aufführungen sehr erfolgreich. Jedesmal war das Theater überfüllt. Während die erste Inszenierung die Grausamkeit, Obszönität und die sogenannte Körpersprache mittels gewagter Erotik verdeutlicht hatte, kamen bei der zweiten Aufführung die schwierige, abschreckende Sprache und die Obszönität in gedämpfter Form zum Ausdruck. Stattdessen rückten das Motiv des Leidens der Intellektuellen, die keine Rolle in der geschichtlichen Entwicklung spielten, und das Motiv des Bestrebens der Frau, sich aus der von Männern dominierten Geschichte zu befreien, in den Vordergrund.²⁶

Seinen Artikel über die erste Inszenierung der *Hamletmaschine* betitelte Dong-Jun Song mit „Das Drama von Schock und Schwerbegreiflichkeit“. Die Schwerbegreiflichkeit komme daher, dass

²⁴ Vgl. Rhies Übersetzung von Jan Knopfs Vortrag, S. 53.

²⁵ Zit. nach Min-Young Chung: Heiner Müller auf der Koreanischen Bühne. In: Forschungsblatt, *Brecht und das moderne Theater*, H. 9, 2001, S. 150.

²⁶ Vgl. Chung, DDR-Literatur in Korea, S. 223.

der Hamlet Heiner Müllers nicht der von Shakespeare, sondern der Ausdruck seines eigenen Lebens, seiner Zeit und seiner Situation sei. Müller zitiere fragmentarisch die unverbundenen Ereignisse aus unterschiedlichen Geschichten, um diesen Zustand auszudrücken. Song kritisiert, dass die Übersetzung des Textes, der ja die Grundlage für die Aufführung sein soll, nicht ganz gelungen sei. Er unterstreicht die Bedeutung der Interpunktion, von der eine korrekte Übersetzung abhängt, und weist als Beispiel auf einige Stellen im Text hin, die anders übersetzt werden müssten. Außerdem vermisst er Erläuterungen zum historischen Hintergrund, wo doch Heiner Müller selbst im Programmheft zu seiner Inszenierung zur Erleichterung des Verstehens ein Literaturverzeichnis beigefügt habe. Bezüglich der in der Aufführung von 1993 enthaltenen erotischen Elemente (z. B. tritt die Heldin in einer Szene völlig nackt auf die Bühne) hat Dong-Jun Song eine positive Meinung. Er hält Seung-Hun Chae's Erotik für effektiv.²⁷

Seung-Hun Chae versucht, das Drama als ‚mitwirkender Produzent‘ ganz koreanisch zu gestalten. Er bringt in seiner Inszenierung von 1993 das altkoreanische, traditionelle Totentrauer-Ritual auf die Bühne. Bei der zweiten Inszenierung im Jahr 2000 versucht er, eine durch schamanistische Rituale koreanisierte Bühne zu gestalten.²⁸

In beiden Inszenierungen werden zwei Motive einander gegenübergestellt: Hamlet steht der Gewalt der verderbten Geschichte und der Geschichte der Unterdrückung, Ausbeutung und Trümmer, die aufgehört hat, sich weiter zu entwickeln, ohnmächtig gegenüber. Als Intellektueller sollte er sich für den Widerstand oder die Revolution entscheiden. Hier lässt aber Heiner Müller Hamlet erklären, dass er kein

²⁷ Vgl. Dong-Jun Song: Das Drama von Schock und Schwerbegrifflichkeit. In: *Korean Theatre Review*, Sept. 1993, S. 46-52, hier S. 52. Vgl. auch Myung-Soo Seo: Seung-Hun Chae's Hamletmaschine. In: *Korean Theatre Review*, April 2000, S. 118. Er meint, anders als Dong-Jun Song, dass die Erotik das Wesentliche des Theaterstücks störe.

²⁸ Vgl. Press Release für die Aufführung von *Die Hamletmaschine*, März 2000. Dieser News Release enthält Notizen für die Inszenierung, Interpretation des Werkes, die Vorstellung von Schauspielern usw.

Hamlet ist und eine Maschine werden möchte.²⁹ Hamlet lehnt es ab, die Verantwortung auf sich zu nehmen und die verderbte Geschichte umzustürzen. Stattdessen zieht sich dieser mutlose Intellektuelle zurück: „Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber.“³⁰ So wird der Rücktritt des machtlosen Intellektuellen angekündigt.

Dagegen tritt Ophelia als Heldin der Revolution auf, nicht als eine Kämpferin für die Frauenemanzipation, sondern als ein Opfer der Gewalt der unterdrückerischen Geschichte und der Gesellschaft: „Hier spricht Elektra. [...] Im Namen der Opfer. [...] Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe.“³¹ Ophelia spricht, fast wie eine rachsüchtige Medea, einen Monolog voll von giftigen Beschimpfungen und Verwünschungen: „Nieder mit dem Glück der Unterwerfung. Es lebe der Haß, die Verachtung, der Aufstand, der Tod. Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen.“³² Mit ihrem Aufstand wendet sie sich energisch gegen die Geschichte der Unterdrückung. Ophelia verkörpert anders als Hamlet, der grübelnde Intellektuelle, die Hoffnung auf Heilung der verderbten Geschichte.

Seung-Hun Chae hat die beiden Motiven richtig gedeutet, aber seine Inszenierung von 2000 zeigt die „pessimistische Seite“, indem er Hamlet Ophelia, die mit ihrer ganzen Seele und ihrem Körper revoltiert, ausdrücklich unterdrücken lässt. Hamlet gießt den Rotwein in den Sarg, aus dem Ophelia aufzustehen versuchte. Es gelingt ihr nicht, das Publikum hört nur ihr Geschrei. Darüber argumentiert Min-Young Chung wie folgt: „Ophelia kann am Ende der Inszenierung bis zum curtain call nicht aus dem Sarg kommen. Worin besteht die Absicht des Regisseurs? Ist es so, dass er die Aspekte der Geschichte von Gewalt und der von Männern dominierten Unrechtsgeschichte besonders hervorheben will?“

²⁹ Heiner Müller: *Die Hamletmaschine*. In: *Mausier*. Berlin 1978 (16.-17. Tausend 1994), S. 89-97: „Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr“ und S. 96 „Ich will eine Maschine sein.“

³⁰ Ebd., S. 94.

³¹ Ebd., S. 97.

³² Ebd.

[...] Ophelia sollte aber kein Opfer von Hamlet sein.“³³ Die Figur Ophelia als Symbol der Hoffnung und des Widerstandes sei auf der Bühne nicht erfolgreich zum Ausdruck gekommen. Er nennt dafür zwei Gründe: Der Regisseur legte erstens Gewicht auf den Schauspieler Chul-Jong Sim, der die Rolle des Hamlet spielt und nicht nur in Korea, sondern auch in Japan als Performer bekannt ist, wodurch Ophelias Widerstandswille verhältnismäßig abgeschwächt wirkt. Zweitens verwende Ophelia in ihrem letzten Monolog einen langsamen, klagenden Tonfall, wo sie vielmehr ihren Widerstand und ihre Rachsucht auf ganz expressive Weise zum Ausdruck bringen müsste.³⁴

2.2 Yun-Taek Lees Aufführung der *Hamletmaschine*

Nach langem, fast zehnjährigem Schweigen wurden im April 2011 bei den „Bertolt Brecht und Heiner Müller-Festspielen“ wieder vier Theaterstücke von Heiner Müller inszeniert. Im Zentrum dieser Veranstaltung stand der Regisseur Yun-Taek Lee, der vor elf Jahren als Erster in Korea ein Werk Heiner Müllers, nämlich *Der Auftrag* auf die Bühne gebracht hatte. Heiner Müller hatte mit seiner Entdramatisierung durch Demolierung der Theaterform, seinen Sätzen voller Images und semiologischer Zeichenkomplexe sowie mit seinem abgekürzt sprunghaften Sprachstil den Rezipienten – sowohl dem Regisseur und den Schauspielern als auch den Zuschauern – sehr zu schaffen gemacht. Anfangs – so scheint mir – bestand aus Wissbegierde und Neugier ein großes Interesse an Heiner Müller als einem Schriftsteller aus der DDR, aber dann erlosch das Interesse an diesem schwer verständlichen Dramatiker für fast zehn Jahre.

Als Yun-Taek Lee diese Serien-Aufführung von Heiner Müllers Werken plante, äußerten seine Kollegen gleich ihre Befürchtungen. Min-Young Chung, der die meisten Werke Müllers übersetzt hat, schrieb in seinem im Programmheft abgedruckten Grußwort zu der Aufführung von *Die Hamletmaschine* Folgendes:

³³ Chung, H. Müller auf der koreanischen Bühne, S. 152f.

³⁴ Ebd., S. 153 und 161.

Es ist sehr schwer, mit den Werken Heiner Müllers vertraut zu werden. Sie sind schwer zu verstehen. Ich kann mir gut vorstellen, wie Herr Lee in seiner Werkstatt, die in dem kleinen Dorf Dojo liegt, sich damit abmüht, die einzelnen Wörter, die Heiner Müller ausspuckt, zu interpretieren und daraus sein Inszenierungskonzept erarbeitet, und wie viel Kopfzerbrechen dies den Schauspielern, die ihre Rolle nach den Anweisungen des Regisseurs zu gestalten versuchen, bereitet. Und schließlich die Zuschauer, wie sie sich angestrengt konzentrieren müssen, um die Sätze, die Wörter zu entschlüsseln.³⁵

Yun-Taek Lee selbst gesteht, wie schwer es für ihn war, das Werk, die Sätze und die Wörter zu erfassen und zu konkretisieren. Er habe drei Krisen-Phasen bei der theatralischen Umsetzung überstehen müssen und sich mehrere Monate lang mit dem Text beschäftigt. Um Vergleiche ziehen zu können, schaute er sich die Videoaufzeichnung einer Inszenierung von Robert Wilson an, die ihm aber keine Impulse gab. Dies war seine erste Krise.

Er sagte sich: „Nein, das stimmt nicht, Das ist ein in lauter schöne Images eingepacktes totes Schauspiel! [...] Wie kann es mit so einer klaren und kalten Imagination das brutal-blutige Geschichtserlebnis Heiner Müllers hervorheben? Und dann ich, wie soll ich es denn anders machen?“ Und dann sei ihm der Monolog von Hamlet eingefallen: „Meine Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn. Mein Gehirn ist eine Narbe.“ „Die Wunden im Gehirn“³⁶ – daran sollte er sich klammern. Diese Situation wird er als Koreaner, der wie Müller in einem geteilten Land, in der gleichen Spannung in der geschichtlichen Entwicklung, mit den „Wunden im Gehirn“ lebt, besser auffassen können.

Als zweiten kritischen Punkt in der Inszenierung des Stückes nennt Yun-Taek Lee das steif Ideologische der Sprache. Beim Proben zeigte sich, dass die Dialoge dem Publikum schlecht dargeboten wurden, und je eifriger die Schauspieler deklamierten, desto geräuschvoller und unver-

³⁵ Min-Young Chung: Rede an das Publikum und an alle an der Aufführung der *Hamletmaschine* Beteiligten, April 2011.

³⁶ Müller, *Die Hamletmaschine*, S. 96: „Meine Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn. Mein Gehirn ist eine Narbe. Ich will eine Maschine sein.“

ständiglicher blieben ihre Dialoge. Hamlets Monolog „Wunden im Gehirn“ gab ihm wieder einen Hinweis. Er verlangte von den Akteuren, die Dialoge im Gehirn zu photokopieren, als ob man mit dem Gehirn photographieren (!) würde. Hier habe er die Wörter eins nach dem anderen von den Schauspielern zerkauen (!) lassen, indem sie den Text nacheinander im Kanon wiederholten und dabei konkret mit dem ganzen Körper spielten. Dadurch konnte er jedoch von dem Problem der Sprache, die dem Publikum schwer zugänglich ist, nicht ganz loskommen.

In der dritten schwierigen Phase sollte er dieses Problem lösen. Er sagt, er habe sich für diese Phase die meiste Zeit nehmen müssen. Hier musste er die Bühne konkret gestalten. Anders als in der Inszenierung von *Der Auftrag*, wo er an den Stellen, die für das koreanische Publikum zu fremd wirkten, Veränderungen am Inhalt und an den Dialogen vornahm, blieb er dieses Mal dem Text Wort für Wort treu. Durch die Konkretisierung von Müllers Vorstellungen gelang es ihm, das Stück in Szene zu setzen. Er schildert den Vorgang, wie er seine Interpretation auf der Bühne umsetzte, wie folgt: „Ich stoppte den Leichenzug, stemmte den Sarg mit dem Schwert auf, dabei brach die Klinge, mit dem stumpfen Rest gelang es, und verteilte den toten Erzeuger FLEISCH UND FLEISCH GESELLT SICH GERN an die umstehenden Elendsgestalten. Die Trauer ging in Jubel über, der Jubel in Schmatzen [...].“³⁷ Er lässt einen Sarg anfertigen und die Leiche hineinlegen; aber alle Glieder der Leiche sind aus Brot und Baguette, der Kopf aus Kuchen, und die Rippen aus Rippenstücken, so dass es ein Jubel, ein richtiges Fest für die Armen wird.

In einer anderen Szene, wo das Scheitern des Aufstandes, die Verzweiflung, Machtlosigkeit des Individuums gegenüber der gewaltigen Macht, die Resignation vor der verwirrten Welt zum Ausdruck kommt, ekeln sich die Akteure. Um den Ekel realistisch auszudrücken, wendet er dieselbe konkrete Methode wie oben beschrieben an. Er lässt die Schauspieler Reispulver-Getränke (in Wasser aufgelöstes, gebranntes

³⁷ Müller, *Die Hamletmaschine*, S. 89.

Reispulver) ausspucken, während sie auf der Bühne zusammen im gleichen Ton wie der Chor einstimmig den Text vortragen.

Die Figuren, die ohne Übergang ununterbrochen verschiedene Rollen spielen, wie Hamlet als Richard III., Macbeth und Raskolnikow, lässt er außer dem Narrator alle Masken tragen, um den schnellen Rollenwechsel zu ermöglichen. Yun-Taek Lee zieht für seine Aufführung oft traditionelle Formen der koreanischen Volkskultur heran wie Maskentanz, Namsadang-Spiel, Madang-Spiel oder Pansori. Besonders das „Ha-Hwae Maskentanzspiel“ ist dafür bekannt, dass in den Zeiten einer streng in Klassen unterteilten Gesellschaft die untere Klasse der Bauern und Knechte in dem adligen Dorf von Ha-Hwae im Maskentanzspiel die Adligen beschimpfen und parodieren oder pöbelhafte Reden halten durfte.³⁸ Grobe, obszöne Ausdrücke hinter der Maske zu gebrauchen, sagt dem koreanischen Gemüt zu. Auf diese Weise nimmt die Bühne allmählich konkrete Gestalt an.

Um das Drama effektiver zu machen, bestand der Regisseur auf Live-Musik, und so wurden ein Klavier und ein Cello auf die Bühne gestellt. Zur Betonung der Realität zeigte er Ausschnitte aus Fernseh-Nachrichten. So benutzte er beispielsweise für die Darstellung der Auflösung der kommunistischen Staaten eine Szene aus einer Nachrichten-Sendung, die zeigt, wie eine Lenin-Statue von einem Hub-schrauber abtransportiert wird. Außerdem verwendete er Nachrichten-material über den Bürgerkrieg in Lybien und den Tsunami in Fukushima. Als Elektra (Ophelia) in ihrer Wut, ihrem Hass und ihrer Rache-sucht gegen die Welt, gegen die geschichtliche Misere ihren Monolog ausstößt,³⁹ wird er von den Nachrichten über den Tsunami in Japan begleitet. Nachdem Yun-Taek Lee mit dieser realistischen Gestaltung des Dramas zufrieden war, erkannte er: „Wir wunderten uns, wie dramatisch Müllers Textbuch ist. Wir hatten alle möglichen Requisiten mobilisiert und uns alle verfügbaren Methoden ausgedacht, um ein nur neunseitiges Textbuch in ein zweistündiges Schauspiel zu transfor-

³⁸ In Korea gibt es mehrere traditionelle Maskentanz-Schauspiele, die nach der Provinz, in der sie entstanden, benannt sind und sich in ihrem Inhalt voneinander unterscheiden. Dazu gehört auch das „Ha-Hwae Maskentanzspiel“.

³⁹ Vgl. Müller, *Die Hamletmaschine*, S. 97.

mieren. Wenn wir die Dialoge in den Mittelpunkt gestellt hätten, wäre uns ein postmodernes Drama nicht gelungen. Außerdem hielten wir die Realität für das Wichtigste, damit das Thema Heiner Müllers auf deutliche und realistische Weise hervorgehoben wird. Heiner Müller sagte: [...] wenn meine Dramen als postmodern bezeichnet werden, dann bin ich ein postmoderner Realist“.⁴⁰

Als Thema des Dramas konzipierte Yun-Taek Lee den Widerstand gegen den Kreislauf der Gewalt in der Geschichte, das Individuum als Opfer des geschichtlichen Prozesses, die Ohnmacht der Intellektuellen in der Geschichte⁴¹ und die Geschlechterrollen von Mann und Frau in der Geschichte.

Für Heiner Müller ist das Theater ein Ort des Experiments, das zum Nullpunkt, d. h. zur Entdramatisierung führt. Seine Wirkungsstrategie besteht darin, alle versteinerten geschichtlichen Situationen und festgehaltenen zeitgenössischen Gedanken zu zertrümmern. Er definiert Theater als „Laboratorium sozialer Fantasie“ und als „Instrument von Fortschritt“. Durch seine Dekonstruktion des Dramas entstehen viele freie Räume und Lücken, die die Rezipienten mit ihren eigenen Kenntnissen und Erfahrungen füllen können. Heiner Müller verlangt, dass der Rezipient seiner Werke nicht einfach als passiver Kunstkonsument, sondern als aktiver Koproduzent an seiner Theaterarbeit teilnimmt. Yun-Taek Lee sagt, gerade diese Möglichkeit habe ihm Freude bereitet und in ihm die Lust geweckt, die schwere Aufgabe zu übernehmen. „Freie Räume und Lücken“ hat Lee Yun-Taek mit seinen schöpferischen Ideen ausfüllen und so eine neue Version der *Hamletmaschine* herstellen können. Müllers Text zu bearbeiten habe ihm Spaß

⁴⁰ Yun-Taek Lee: Warum jetzt und hier Heiner Müller? – Ein Spiegel, der die geschichtliche Realität und das Erlebnis des Individuums widerspiegelt. In: *Journal für die Kunst auf der Bühne*, Heft 19, 2011, S. 62-68, hier S. 66f. Vgl. ebd., S. 62f.: „Man könnte *Die Hamletmaschine* [...] als eine postmoderne Erzählung bezeichnen.“

⁴¹ Vgl. Müller, *Die Hamletmaschine*, S. 89: „Die Resignation der Intellektuellen äußert sich, indem Hamlet folgendes sagt: ‚Ich lege mich auf den Boden und hörte die Welt ihre Runden drehn im Gleichschritt der Verwesung. I’M GOOD HAMLET GI’ME A CAUSE ... A REAL SORROW...‘“ Vgl. auch S. 96: „Ich will eine Maschine sein [...]“. Man muss die Aufmerksamkeit auf den Titel des Werks – *Die Hamletmaschine* – lenken.

gemacht, und dies sei der Grund, warum man die schwer verständlichen Dramen Müllers auf die Bühne bringe. Um dies näher zu erklären, zitiert Yun-Taek Lee Heiner Müllers Äußerungen nach seinem Besuch verschiedener Disneyland-Parks in den USA: „Warum ist es so uninteressant? Alle Imaginationen werden den Kindern so präzise und freundlich erklärt und fertig zum Einnehmen angeboten, dass sie sie nur noch hinunterzuschlucken brauchen. Dies raubt ihnen ihre Einbildungskraft!“⁴² Nicht erzählen, sondern die Verdichtung, Abkürzung und das Sprunghafte vorherrschen lassen, damit die Fantasie der Zuschauer wirke – diese Forderung Heiner Müllers ist von den beiden Regisseuren Yun-Taek Lee und Seung-Hun Chae auf schöpferische Weise erfüllt worden.

⁴² Lee, Warum jetzt und hier Heiner Müller?, S. 66.

Peter Handke

Iris Hermann

**Identität, Transkulturalität und Heterotopie in
Peter Handkes *Untertagblues***

1.

Im Mittelpunkt von *Untertagblues* steht die Diskussion um die Flexibilität, ja Fluidität von Lebensentwürfen, so wie sie sich in einer transkulturell dynamischen Welt generieren. In einem Stück, das in der U-Bahn spielt, jenem Ort, der uns am schnellsten durch eine große Metropole bringt, treffen Individuen mit den unterschiedlichsten Lebensentwürfen aufeinander. Ohne dass es zu einem Dialog kommen muss, sind auf engem Raum viele unterschiedliche Menschen versammelt. Handke nutzt diese Laborsituation, um exemplarisch, an fiktiven U-Bahnstationen, einen Nörgler, Grantler, ja Stadtneurotiker als Kommentator der ihm begegnenden Fahrgäste einzusetzen. So sarkastisch, böse und kleinkariert dieses Nörgeln sein mag, so sehr bringt es doch die (vermeintlich) wahrgenommenen Lebensentwürfe und Identitäten auf den Prüfstand. Es entsteht eine Fahrgastbeschimpfung, in der der Blick unbarmherzig auf eine Vielzahl merkwürdiger Beobachtungen und den sich anschließenden Bewertungen dieser Beobachtungen liegt. Letztendlich stellt das Stück die grundlegende Frage, wie mit Alterität umzugehen ist.

Peter Handke schreibt das Stück *Untertagblues* 2003, die Uraufführung ist in der Regie von Luc Bondy am Burgtheater für den Sommer des Jahres vorgesehen. Der kürzlich verstorbene Gert Voss soll die Rolle des Wilden Mannes, des Grantlers spielen, die bis auf eine kleine andere Sprechrolle die einzige wirkliche Rolle im Stück ist. Ein großer Monolog also in der Tradition anderer großer Monologe auf dem Theater, in denen es immer um alles zu gehen scheint: den Menschen, seine Stellung in der Welt, sein Glück und Unglück, Gott, die Religion, den Mythos und das Imaginäre, das heißt um alles, was das Leben und mit ihm die Kunst ausmacht. Luc Bondy aber sieht sich nicht in der Lage das handlungsarme Stück zu inszenieren, bricht die Proben ab, und so kommt das Stück wie viele andere Handke-Stücke, so auch die

Publikumsbeschimpfung 1966, zu Claus Peymann, zum Berliner Ensemble. Den Monolog übernimmt jetzt Michael Maertens, das Bühnenbild wird von Karl Ernst Herrmann gebaut, dem langjährigen Mitstreiter Peymanns.

Warum interessiert gerade dieses Stück innerhalb unserer Themenstellung, der Beziehung zwischen Urbanität und Theater in den Metropolen Tokyo, Seoul und Berlin?

Über die *Publikumsbeschimpfung*, das Stück mit dem sowohl Handke als auch Peymann bekannt werden, ist zumindest in Deutschland genug gesagt worden. Natürlich ist es in unserem Kontext sehr interessant, wie dieses Gegendtheater, diese Verweigerung, der Illusion des Theaters noch einmal zu erliegen, in Seoul und in Tokyo aufgenommen wurde, wie es in Japan und Korea inszeniert und vor allem, welche Wirkung es dabei erzielt hat. Viele Jahre später liegt mit *Untertagblues* eine Fahrgastbeschimpfung vor, in der Handke tragende Ideen aus der *Publikumsbeschimpfung* hat aufleben lassen.

2. Fahrgastbeschimpfung

Ein Mann, von Handke als „Volksredner“, „wilder Mann“, „Spielverderber“, „Volksfeind“ oder, so wörtlich, „was auch immer“ eingeführt,¹ betritt die U-Bahn, geht unsicher hin und her und beginnt zu reden. Nicht mit sich selbst, sondern zielgerichtet wendet er sich an einzelne Mitfahrer, spricht sie an, sagt ihnen, was er über sie denkt und redet sich dabei immer mehr in Rage. Im Folgenden nur ein Beispiel von vielen – hier wendet sich der wilde Mann an „eine Frau“²:

Und du, was hast du da nur ständig vor dich hinzulächeln? Wem willst du da eine eben noch durchlebte Liebesnacht vortäuschen? Was soll der aufgemalte Schimmer auf Deinen Lippen? Was soll dein Kunstlichtblick? Und während du zum Schein an den Lippen deines Scheingeliebten hingest, stierdest du in Wahrheit nur deine dummen Fingernägel an. Nichts war zwischen dir und dem andern, nichts. Nichts ist, und nichts, rein gar nichts wird gewesen sein. Und

¹ Peter Handke: *Untertagblues*. Ein Stationendrama. Frankfurt am Main 2003, S. 9.

² Ebd. S. 16.

wenn etwas gewesen ist, ist es dir längst schon entfallen, und ebenso bist du entfallen schon längst deinem Scheinliebhaber. Was er von dir behalten hat, das sind deine abgebitenen Scheinfingernägel, das ist das taube Gefühl – Gefühl? Vom Berühren deiner gefärbten Haare, das ist das Halskettchen von deinem Vor-Liebhaber, das ist der Ausdruck – Ausdruck? der falschen Seligkeit auf deinem Gesicht.³

Handke hat eine alltägliche Situation für sein Stück gewählt, wir alle kennen sie, in jeder Stadt und in fast jeder U-Bahn gibt es jemanden, der aus der Rolle fällt und seine Mitreisenden in seinen eigenen Gedankenstrom zwingt, zumindest ist das in Berlin so, in Tokyo und auch Seoul wird wohl höflicher und rücksichtsvoller miteinander umgegangen, denkbar ist es dennoch in jeder Metropole.

Dass Handke sich nicht für eine klare Rollenbezeichnung entscheiden kann, zeigt schon an, dass die Rolle des wilden Mannes nicht eindeutig zu fassen ist, sie lässt Spielraum für die Interpretation des Regisseurs und des Schauspielers. Claus Peymann hat sie sich vor allem komisch vorgestellt, wenn er in einem Interview bemerkt: „Ich finde das einen ganz großen Wurf, das Antistück gegen eine zeitgenössische Dramatik, ohne Form, Geist und Witz. Dieser Misanthrop ironisiert sich immer wieder selbst, das ist schönste, spielerische Komik.“⁴

³ Ebd., S. 17.

⁴ In diesem Interview mit der Zeitschrift *Focus* sagt Peymann zu Handkes Stück Folgendes: FOCUS: Haben Sie nach Luc Bondys Ausstieg in Wien die Uraufführung von „Untertagblues“, dem neuen Handke-Stück, ans BE geholt?

Peymann: Ja, die Uraufführung kommt ans BE, wo sie hingehört, so wie Handke zu Peymann gehört.

FOCUS: Macht Sie die Schimpf- und Hasstirade gegen die Zivilisation, die der „Wilde Mann“ bei Handke in der Metro loslässt, nicht beklommen?

Peymann: Ich finde das einen ganz großen Wurf, das Antistück gegen eine zeitgenössische Dramatik ohne Form, Geist und Witz. Dieser Misanthrop ironisiert sich immer wieder selbst, das ist schönste spielerische Komik. Deswegen spielt das Michael Maertens, einer der wenigen intelligenten Komiker auf der deutschen Bühne.

(http://www.focus.de/kultur/medien/kultur-wir-sind-die-avantgarde_aid_197305.html, zuletzt aufgerufen am 3.3.2014)

Claus Peymann inszeniert den *Untertagblues* in diesem Sinne, vielleicht weniger komisch, als von ihm selbst angedeutet, aber der wilde Mann ist eine Kunstfigur, die, zumindest was die Kostümierung und die Gesten des Schauspielers angeht, andeutungsweise an Handke selbst erinnert. Aber Michael Maertens geht auch weit über Peymanns Empfehlung hinaus, komisch zu sein, er spielt den einsamen wilden Mann als einen Fall für die Polizei, so sehr pöbelt er herum und wird mitunter sogar handgreiflich. Das Stück selbst legt die Figur vielschichtiger an, die Reden und Tiraden verstricken sich und haben nicht immer eine eindeutige Stoßrichtung, sie fallen sich selbst mitunter ins Wort.

Worüber redet der wilde Mann? Er ist offensichtlich ein Intellektueller, der sich darin gefällt, seine Mitreisenden auf ihre Defizite, vor allem ihre Hässlichkeit und Unzulänglichkeit, ihre Spießigkeit und ihre verpassten Lebenschancen hinzuweisen. Er macht öffentlich, was man sicher hin und wieder selber tut, wenn man unterwegs auf viele Menschen trifft, so flüchtig die Begegnungen sind, so schnell trifft man über einen anderen Menschen ein Urteil. Handkes Volksfeind aber spricht laut und unzensiert alles aus, was ihm da durch den Kopf fährt. Das geschieht nicht als Gedankenstrom wie etwa in James Joyces berühmtem Molly-Bloom-Monolog im *Ulysses*, sondern durchaus druckreif, elaboriert und mit Anklängen an große literarische und mythische Traditionen. Zu Beginn spricht er die Menschen in der U-Bahn als Gemeinschaft an, er fühlt sich von ihnen verfolgt:

Und schon wieder ihr. Und schon wieder muss ich mit euch zusammen sein. Halleluja. Miserere. Ebbe ohne Flut. Ihr verdammten Unvermeidlichen. Wärt ihr wenigstens Übeltäter. Nichts da: ohne eine spezielle Übeltat seid ihr das Übel der Übel. Mach mich die Leute da meiden. [...] Auf Schritt und Tritt kreuzt ihr meine Wege. Ihr durchkreuzt sie, mit eurer gottsjämmerlichen und von allen guten Geistern verlassenem Unnatur.⁵

So allgemein und unbestimmt, so religiös grundiert zudem die Anwürfe hier noch sind, so sehr konkretisieren sie sich dort, wo sie in den folgenden Stationen (und ein Stationendrama ist dieses Drama im wörtlichen

⁵ Handke, *Untertagblues*, S. 10f.

Sinn) sich einer Person oder einer Personengruppe zuwenden. All die Dinge, die da schimpfend fallen, sind politisch inkorrekt, man kann sie nicht gutheißen, richten sie sich doch in einer reaktionären Haltung gegen Frauen, Ausländer, Wissenschaftler, Leser, Paare, letztendlich gegen jeden und jeden und damit auch gegen sich selbst:

Und was hast du da auf unserer Strecke zu suchen, du Japaner oder Lettländer oder Senegalese oder wer oder was du auch bist? Schon deinem ahnungslosen Profil ist anzumerken, daß du einzig ange-reist bist, um im Weg herzustellen und uns reinem die Perspektive zu stehlen. Hör endlich auf, mir meine Gegend wegzulächeln. Und wenn du schon mit Photoapparat, so komm mir wenigstens mit einem, du Erfindervolk, der unsichtbar ist. Und verbeug dich vor deinen Götzen statt vor uns. Küß daheim deine Ikonen statt hier die Fremdenführerin. [...] Viel zu klein bist du für hier, und zu groß, und zu dunkel, und zu blaß, und zu sommersprossig, und zu schwarzhaarig, und zu blond, und zu rothaarig und viel zu viel, und viel zu wenig, und viel zu vertraut, und viel zu fremd – genügt es denn nicht, daß schon wir selber hier viel zu fremd für hier sind?⁶

Wenn man solche Zitate jedoch genauer betrachtet, wird deutlich, dass diese Aussagen zwar böse und unhaltbar sind und die Mitreisenden provozieren, aber, und das ist genau der Punkt, hier bricht das Drama auf und wird interessant. Der wilde Mann ist eben nicht nur wild, sondern in seinem Aufbegehren ein Begehrender, der allzu gut kennt, wogegen er sich so vehement auflehnt. Für die eben zitierte Stelle heißt das, er betont zwar die Fremdheit der Ausländer, aber er kommt zu dem Schluss, dass alle fremd sind. Aus dieser richtigen Einsicht zieht er jedoch keine Konsequenz.

Der wilde Mann spricht nicht aus dem Unbewussten, sondern setzt seine Rede bewusst, das heißt gezielt und kalkuliert ein. Zugrunde liegt ein Lebensekel, der sich melancholisch, aber vor allem aggressiv und mitunter erheitert und sich selbst ironisierend Bahn bricht. Der Schimpfende holt weit aus, eine sehr konservativ denkende, kulturkritische Invektive versteckt sich in seinen Äußerungen. Seine

⁶ Ebd., S. 52f.

Schimpfkanonaden richten sich gegen die Außenwelt, zielen aber auch auf ihn selbst, denn in das Fremdsein schließt auch er sich ein, ebenso wie auch er selbst zu den meisten Gruppen, die er angreift, gehören könnte. Dies trifft freilich nicht auf die Frauen zu, die er völlig ohne Ironie und jegliches Verständnis angreift: Er ist stolz darauf, auf ihre „Anmache“ nicht hereingefallen zu sein, und freut sich darüber, dass die neue Freiheit der Frauen sie gerade wegen ihrer Unabhängigkeit einsam werden lasse:

Deiner Art Liebe bin ich entgangen, Frau. Hast mich nicht in eine Falle gelockt. Wirst mich nicht in deine Falle locken. Lock jemand anderen darein. Ich bin dir allzeit erfolgreich aus dem Weg gegangen. Schon auf der Straße hinter mir deine Absätze knallen hören: nichts wie auf die Gegenseite. Dein Stöckelschnuhknallen: der einzige Rhythmus, den du beherrschst. [...] Einsam, einsam, einsam stöckelst und schrammst du deine Frauenrunden. Allein wie noch nie auf den Straßen [...] ⁷

Auch hier ist nicht nur die Frau gemeint, die er anspricht, sondern im Blick auf ihre angenommene Einsamkeit ist auch seine eigene schon angedeutet, und am Ende wird es ein weibliches Wesen sein, das den wilden Mann aus seiner spezifischen Einsamkeit errettet.

3. Stilgericht: Tiraden gegen das Hässliche

Ein immer wiederkehrendes Ziel seiner Kritik ist die überall vom wilden Mann wahrgenommene Hässlichkeit. Er spielt sich auf wie das jüngste Stilgericht, verdammt schlecht sitzende Pullover und allzu nachlässige Kleidung ebenso wie zu „aufgetakeltes“ Auftreten. Warum äußert er solche Empfindlichkeiten, die, je länger der wilde Mann spricht, umso ausgeprägter werden? Da möchte einer die Welt schöner haben, als sie ist, angenehmer, dem Auge schmeichelnder, und entfernt sich dabei immer mehr von der Wirklichkeit. An diesem Punkt könnte man vielleicht noch am ehesten Verständnis für die Tiraden des Mannes entwickeln, auch wenn man deren politische Stoßrichtung nicht teilen

⁷ Ebd., S. 47.

kann und mag. Der wilde Mann nimmt die Außenwelt und die Zumutungen seiner Mitreisenden überdeutlich wahr und geißelt sie ohne Nachsicht. Er schaut genau und macht sich sehr viele Gedanken über das, was er sieht, das heißt aber auch, dass er nicht ohne Empathie ist.⁸ Im Gegenteil, er klagt mangelnde Rücksichtnahme lauthals ein, ohne aber auch selbst Rücksicht zu üben. Die Belesenheit, die seine Äußerungen zeigen, weist ihn nicht als einfachen Pöbler aus, sondern als übel gelaunten Intellektuellen, der unter der Dummheit und Hässlichkeit seiner Mitmenschen leidet. Die Heftigkeit, mit der das geschieht, auch die Wortwahl, die zum Teil aus dem 19. Jahrhundert zu stammen scheint, rückt den wilden Mann in die Nähe von Nietzsches *Zarathustra*, dessen Reden an die Menschen zum Ziel haben, die Verzagtheit und mangelnde Stärke der Menschen aufzubrechen und dem fehlenden Mut die Vision vom Übermenschen entgegenzustellen:

O meine Brüder, als ich euch die Guten zerbrechen hiess und die Tafeln der Guten: da erst schiffte ich den Menschen ein auf seine hohe See. Und nun erst kommt ihm der grosse Schrecken, das große Um-sich-sehn, die grosse Krankheit, der große Ekel, die große See-Krankheit. Falsche Küsten und falsche Sicherheiten lehrten euch die Guten; in Lügen der Guten wart ihr geboren und geborgen. Alles ist in den Grund hinein verlogen und verborgen durch die Guten. Aber wer das Land ‚Mensch‘ entdeckte, entdeckte auch das Land ‚Menschen-Zukunft‘. Nun sollt ihr mir Seefahrer sein, wackere, geduldsame! Aufrecht geht mir bei Zeiten, oh meine Brüder, lernt

⁸ Fritz Breithaupt hat in seinen *Kulturen der Empathie* gezeigt, dass Empathie nicht zwingend mit Nächstenliebe gleichzusetzen ist, sondern der Begriff auch die strategische Fähigkeit meinen kann, sich in den Nächsten so hinein zu versetzen, dass er erfolgreich manipuliert werden kann: „Es wurde bereits daran erinnert, dass Empathie zu sehr unterschiedlichen Zwecken eingesetzt werden kann. Einer der von Biologen betonten evolutionären Vorteile der Empathie besteht darin, den Konkurrenten besser zu verstehen. Wenn man versteht, kann man besser ausschalten. Empathie hilft also den Empathie-Fähigen – aber keineswegs immer den Empathie-Empfängern.“ Vgl. Fritz Breithaupt: *Kulturen der Empathie*. Frankfurt am Main 2009, S. 175f.

aufrecht gehn! Das Meer stürmt: Viele wollen an euch sich wieder aufrichten.⁹

Die Tiraden des wilden Mannes haben aber eine völlig gegenteilige Wirkung, sein Granteln und Schimpfen vermittelt keine positive Stärkung, sondern entmutigt die Mitfahrenden, provoziert sie und beleidigt sie so, dass man sich von ihm abwendet. Was lässt sich mit dem manischen Monolog dieser „tintenfischschwarz“¹⁰ schlecht gelaunten Oberpriesterfigur „anfangen“, welche Funktion kommt ihm zu?

4. Blues unter Tage

Der Text ist monoton, die Monotonie wird auch nicht unterbrochen von Kommentaren der Mitreisenden, die alle stumm bleiben. Manchmal setzen sie jedoch ihre Mimik ein, um auf das Geschwafel des Mannes zu reagieren. Handke hat in den Text aber einige Mechanismen eingebaut, die dem einseitigen und massiven Eindruck des Gesagten entgegenwirken können.

Der *Untertagblues* führt in dieser Bezeichnung zwei Bereiche zusammen, zum einen die topographische Verortung unter Tage, zudem den Hinweis auf den Blues. Der wilde Mann ist weniger wild als vielmehr melancholisch gedacht, zudem ist seine Tirade musikalisch wahrzunehmen, als Blues mit seinen für den Blues typischen *Blue Notes*, die aus der afrikanischen Musiktradition stammenden, für das europäische Musiksystem ungewöhnlichen Tonabstände, die im Blues mit den herkömmlichen Dreiklängen eine solche Verbindung eingehen, die das Bluesgeschehen ausmacht.¹¹ Die *Blue Notes* sind es, die dem Blues ihre melancholische Note geben und dabei zeigen, dass die Tongeschlechter Dur und Moll weniger eindeutig sind, als es unserer Wahrnehmung normalerweise entspricht. Auch die Rede des Mannes ist ja nicht Fisch,

⁹ Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra III*. In: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hg.): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe*, Bd. 4. München 1988, S. 267.

¹⁰ Handke, *Untertagblues*, S. 22.

¹¹ Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept der „blue notes“ findet sich bei Hans Weisethaunet: Is there such a thing as the ‚blue Note‘? In: *Popular Music* (2001), Volume 20/1 (2001), S. 99–116.

nicht Fleisch, sondern ein Umhertaumeln im Reden selbst. Was er sagt, tritt hinter die Hervorbringung des Gesagten zurück. Anders gesagt: Er ist ein musikalisches Phänomen, seine Rede changiert zwischen Dur und Moll, er liebt die *dirty tones*, er tritt für die diskursive Richtigkeit des Hervorgebrachten nicht ein. An Stelle der Exaktheit des artikulierten Zusammenhangs steht das Gefühl, an die Stelle des Arguments rückt der *Drive* von Tönen und Rhythmen: „Nicht umsonst nämlich will der ‚Untertagblues‘ ein ‚Blues‘ sein, bei dem die ‚Blue Notes‘ auf Terz und Septim das Tongeschlecht schillern lassen, Moll mit Dur, Weh mit Lust mischen, wo der Rhythmus aus dem Stockenden und Stolpernden das Drängende, aus dem zur Erde Stürzenden das Himmeljauchzende gewinnen müßte.“¹²

Unter Tage spielt sich die Tirade des wilden Mannes ab, an einem Ort, der global und archaisch zugleich wirkt. Die U-Bahn ist das Verkehrsmittel der Megacities schlechthin, oft sind die U-Bahnen der großen Städte so berühmt wie diese selbst, das trifft neben London und Paris vor allem auch auf Tokyo zu, und spätestens seit den erfolgreichen Musicals *Linie 1* gehören auch Berlin und Seoul dazu. Die U-Bahn-Stationen haben von Handke Namen erhalten, die einerseits auf keine wirkliche Stadt verweisen, andererseits aber die Stationennamen verschiedener real existierender Stationen zu einem Phantasienamen amalgamieren: „Jede der Stationen hat mindestens zwei Namen; manche haben drei oder vier. Diese heißt zum Beispiel OUHABIA-TERUEL-EL ALAMEIN.“¹³ In dieser Zusammenstellung verschiedener Ortsnamen ist schon ein Hinweis auf die Heterotopie¹⁴ dieses Ortes

¹² Gerhard Stadelmeier: Also brach Zarathustra. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 02.10.2004, Nr. 230, S. 33.

¹³ Handke, *Untertagblues*, S. 9.

¹⁴ Zum Konzept der Heterotopie s. Michel Foucault: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Zweisprachige Ausgabe, übers. von Michael Bischoff. Frankfurt am Main 2005, S. 7-22. Ders.: „Von anderen Räumen“. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006, S. 317-329. In ihrer Studie *Raumsoziologie* greift Martina Löw Foucaults Heterotopiegedanken auf und versteht ihn generell als einen Begriff, der Raum nicht als Behältnis, sondern als „Ensemble von Relationen“ auffasst, der gesellschaftlich gedacht werden kann

enthalten. Heterotopisch deshalb, weil er zwar einerseits alltäglich und banal ist, andererseits aber ist er ein Ort des Übergangs, des Transits, des Unterwegsseins und doch ein Ort, an dem man wartend innehält und über den Raum und das von ihm repräsentierte Lageverhältnis reflektiert.¹⁵ In der Negativität des Textes heißt das: „Du bist nicht gern, wohin es dich verschlagen hat. Du bist nicht gern, wo Du hinsollst.“¹⁶

Am Anfang des Stückes ist das eine überdeutliche Markierung, dass Handke sich die In-Between-Situation¹⁷ der U-Bahnfahrt zu Nutze macht, um das Leben zu befragen, zumindest aber streng auszuleuchten in einem Raum, der es ihm in seiner Unbestimmtheit ermöglicht, das scheinbar Selbstverständliche in Frage zu stellen und das heißt, in der Diktion des wilden Mannes, unter den Beschuss einer ätzenden Kritik zu nehmen. All das geschieht in der U-Bahn unter Tage, mytholo-

als eine Vernetzung von „Menschen, Dingen oder Handlungen“. Martina Löw: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main 2001, S. 148.

¹⁵ In den Worten von Rose Braidotti sind Transiträume: „In between zones where all ties are suspended and time stretched to a sort of continuous present. Oases of nonbelonging, spaces of detachment. No-(wo)man’s lands.“ – Rose Braidotti: *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994. S. 18f.

¹⁶ Handke, *Untertagblues*, S. 22. Hier ist eine der vielen intertextuellen Anspielungen enthalten, von denen die Rede war, hier ist es eine intertextuelle Verwendung von Brechts Gedicht *Der Radwechsel*, in dem es heißt:

Ich sitze am Straßenrand
 Der Fahrer wechselt das Rad.
 Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.
 Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.
 Warum sehe ich den Radwechsel
 Mit Ungeduld?

¹⁷ Thomas Moore begreift solche Zwischenräume als Räume mit magischem Potenzial: „There are places in this world that are neither here nor there, neither up nor down, neither real nor imaginary. These are the in-between places, difficult to find and even more challenging to sustain. Yet they are the most fruitful places of all. For in these liminal narrows a kind of life takes place that is out of the ordinary, creative, and once in a while genuinely magical.“ Thomas Moore: Neither Here nor There. In: *Parabola* 25/1 (2000), S. 34.

gisch betrachtet ein Ort wie der Hades oder die Katakombenzuflucht der frühen Christen, wie das folgende Zitat zeigt:

Ja das Himmels- und Oberlicht haben wir uns wohl verscherzt für immer. Oder? Nur noch hier im Katakombenlicht kommen wir zum Vorschein? Oder? Bist herabgestiegen hier in den Untergrund, um nicht allein zu sterben? Erwartetest die letzte Festlichkeit hier unten im Getümmel? Und wirst nun doch allein sterben, sei beruhigt, sei nicht beruhigt –.¹⁸

Am Ende zitiert der Name der letzten U-Bahn-Station Heraklits berühmte Sequenz, dass man nicht zwei Mal in denselben Fluss steigen kann: „Toisin–Autoisin–Potamoisin“.¹⁹

Offensichtlich war das den Mitfahrenden in der U-Bahn vorher möglich gewesen, etliche stiegen wieder ein, obwohl sie aus der Bahn schon ausgestiegen waren. Die U-Bahn fährt in diesem Stück deutlich im Kreis und nicht von A nach B; auch so ist eine Nähe zu Nietzsches Auffassung von der Ewigen Wiederkehr des Gleichen herzustellen.

Handke zeigt uns einen Grantler, aber indem er ihn und seine Mitreisenden in eine U-Bahn platziert, die überall sein kann,²⁰ als Ort des Transits, des In-Between, aber auch des Todes und der Schattenwelt, stellt er ihn und die Anderen in eine Heterotopie, wie sie markanter kaum sein könnte. In diesem Stück geht es tatsächlich um ein

¹⁸ Handke, *Untertagblues*, S. 71.

¹⁹ Ebd., S. 78.

²⁰ Gerhard Stadelmeier schreibt Folgendes in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: „Diese U-Bahn rast globalisiert. Ihr Fahrplan ist der Kosmos. Das wiederum heißt, daß Stationen hier keine Haltestellen sein sollen, sondern die Haltestellen Passionsstationen: Leidens- und Kreuzwegsorte unterschiedlicher Foltergrade. Es ist die Folter, die das Schöne erduldet, wenn es auf das Häßliche, das Erhabene, wenn es auf das Triviale, das Rechthaben, wenn es auf das Falschsehen, das Dichterische, wenn es auf das Prosaische trifft. Insofern kann nur einer am Steuer dieser U-Bahn sitzen: der dramatische Dichter Peter Handke, der die Welt schöner haben möchte, als sie ist. Aber weil sie das nicht ist, legt er ihr einfach seine Hand auf und sagt: Du bist schön. Was weder die Welt noch die Worte juckt, mit denen Handke seine Hand überall drauf legt. Sondern: Es tut sich immer eine Lücke auf zwischen Hand und Welt. Und oft gähnt diese Lücke.“ (Stadelmeier, Also brach Zarathustra, S. 33).

Welttheater, nicht um weltberühmtes Theater, sondern um ein Theater mit Weltgeltung, weil es Fragen aufwirft, die in einer globalisierten Welt alle angehen. Es erscheint mir sinnvoll, auf dem Hintergrund dieser Überlegungen das Stück noch einmal zu befragen.

5. Ist Handkes Drama *Untertagblues* ein postdramatisches Theaterstück?

Handke hat seine Figur radikal „vereinzelt“, erst ganz am Schluss wird sie durch den kurzen Widerpart einer ihm überlegenen und ihm seine Situation erklärenden Fee erlöst. Der wilde Mann bleibt bewusst einsam, indem er seinen Ekel über die Mitreisenden mehr als deutlich artikuliert, aber wer ist er? Wer ist diese Figur, wie ist sie gestaltet?

Er ist ebenso wie die Figuren Elfriede Jelineks keine richtige Figur mehr, sondern im Sinne des postdramatischen Theaters, wie es Hans Thies Lehmann aufgefasst hat,²¹ eine Sprachfläche, in der viele verschiedene Elemente sich verknüpfen. Elfriede Jelinek hat ihre Auffassung vom Theater der Sprachflächen wie folgt dargelegt: „Nicht eine Person oder sechs Personen suchen einen Autor, sondern das Sprechen sucht eine Hülle. [...] Ich will dem Theater das Leben austreiben. Ich will kein Theater. [...] Der Zuschauer soll auf der Bühne nicht sehen, was er hört. Die Dispartheit von Gebärde, Bild und Sprache öffnet die Möglichkeit des freien Assoziierens. Ich setze nicht Rollen gegeneinander, sondern Sprachflächen.“²²

Für den wilden Mann stimmt das allerdings nur bedingt, so radikal wie Elfriede Jelinek in ihren jüngsten Stücken geht Peter Handke nicht vor. Seine Figur setzt sich noch mit ihrem eigenen Lebensentwurf auseinander, sie ist in diesem Sinne noch eine Figur der Moderne und nicht der Postmoderne, und das heißt auch, dass sie keine typische Figur eines postdramatischen Theaterstücks ist. Dem Grantler steht die Weltliteratur als Zitatreservoir zur Verfügung, seine Rede speist sich zudem aus Stammtischreden von gehobenem Niveau, auf die unmittelbare Tagespolitik geht er jedoch nicht ein. In Hinblick auf die übrigen

²¹ Hans Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 2005.

²² Elfriede Jelinek: Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater. In: *Theater heute* 1989, Heft 8, S. 30ff., hier S. 31f.

Figuren entwirft sich diese Figur in radikaler Ablehnung eines Gegenüber. Der „Volksfeind“ bezieht sich jedoch nicht mehr auf bruchlose kollektive Identitäten, dieses Modell des Selbstentwurfs ist einem anderen Modell gewichen, das kollektive Identitäten als „lifescripts“ im Sinne von Anthony Appiah verwendet: „Collective identities, again, provide what I have been calling scripts: narratives that people in shaping their and in telling their life stories. And that is why, as we’ve seen, the personal dimensions of identity work differently from the collective ones.“²³ Das heißt, dass dort, wo kollektive Identitäten als „lifescripts“ dienen, die man auch umschreiben und flexibel handhaben kann, eine Identität entsteht, die, wie Zygmunt Baumann hervorhebt, sich als flüssig und beliebig veränderbar ansprechen lässt.²⁴ Nur eine solche Figur kann auch überhaupt erst so losschimpfen wie der wilde Mann es tut. Er stellt so gut wie alles, was sich ihm als Entwurf darbietet, in Frage, nichts ist ihm gut genug, um sich damit identifizieren zu können, entsprechend harsch fällt seine Kritik aus. Das ist die eine Seite der Medaille, die sich ergibt, wenn man aus der Sicht der Gesellschaft auf die problematische Figur schaut. Wenn man jedoch aus seiner Perspektive sieht, womit und wie er sich auseinandersetzt, dann wird deutlich, dass ihm der Bezug zu einem wie auch immer gearteten Kollektiv abhanden gekommen ist und sei es nur der Bezug zu Mitreisenden in einer U-Bahn. Die U-Bahn selbst kann man natürlich auch noch etwas grundsätzlicher verstehen als das Unterwegssein auf

²³ Anthony Appiah: *The ethics of identity*. Princeton 2005, S. 108.

²⁴ Diesen Zusammenhang entfaltet Zygmunt Bauman in *Liquid Life*, Cambridge 2005. Christoph Houswitschka hat gezeigt, wie in einer globalisierten Welt Identitätsfindung als ein Prozess verläuft, der sich immer weniger an traditionellen Mustern von stabilen Identitätsbildungsmechanismen ausrichtet: „Following Appiah and Baumann, I suggest that the closer the exchange of cultures becomes within Europe and in a globalized world, the more people cease to support their identities and affiliations to any given society or culture in a traditional way by establishing exclusive concepts of otherness.“ – Christoph Houswitschka: *Cosmopolitanism and Citizenship. Identities and Affiliations in Monica Ali’s In the Kitchen*. In: Irene Gilsean Nordin, Julie Hansen und Carmen Zamorano Llena (Hg.): *Transcultural Identities in Contemporary Literature*. Amsterdam/New York 2013, S. 71-91, hier S. 73f.

dem Lebensweg schlechthin. Der wilde Mann hat sich entworfen in der Freiheit, die ihm eine Gesellschaft bietet, in der jede und jeder egalitär mit der U-Bahn unterwegs sein kann. Im übertragenen Sinne heißt das, jeder und jede kann so unterwegs sein mit seinem flexibel zu handhabenden Lebensentwurf, wie er oder sie möchte. Mit dieser Egalität kommt der wilde Mann jedoch nicht richtig zurecht, zumindest für die Anderen scheint der Volksfeind genau zu wissen, was opportunistisch ist und was nicht. Er selber ist nicht konturiert, er geht in seiner Verweigerung so sehr auf, dass seine Suche nach einem idealen Leben zum Scheitern verurteilt ist. Als reflektierende Figur wird er sich selbst zum Fremden, macht er selbst die Erfahrungen derer, die er am Beginn so heftig beschimpft. Auch das ist ein Hinweis auf das Welttheater der Globalisierung, die mangelnde Fixierung des Einzelnen, die verunsichern kann, aber eben auch als die Möglichkeit aufgefasst werden kann, sich selbst als „Anderen“ wahrzunehmen und in diesem Prozess der Ausweitung der eigenen Möglichkeiten eine flexiblere, reichere und aus vielen verschiedenen Versatzstücken gepatchte Identität zu entwickeln: „In a cosmopolitan world, the citizen evolves as a stranger who begins with the ‚Other‘ to define his or her own transcultural identity and affiliations.“²⁵

Am Schluss wird dieser Modernität Rechnung getragen. Wenn am Ende eine Stimme ertönt, die die Orientierungslosigkeit als Glück preist,²⁶ dann ist dies wiederum auf die Figur des wilden Mannes zurückzuzuwenden, sie ist ebenso wie die anderen Figuren nicht genau zu verorten, sondern definiert sich in Bezug auf das, was sie so vehement ablehnt. Der Widerpart zu dieser Figur, die Wilde Frau, die am Ende des Stückes dem Mann den Spiegel vorhält und seine Kritik als lebensverneinend analysiert, macht den Weg frei zu anderen Einsichten. Indem auf die genaue Topographie verzichtet, die Einsicht formuliert wird, dass eben nicht zu sagen sei, wo sich das Schöne aufhalte, ist die erste Voraussetzung dafür geschaffen, es im tatsächlich Vorhandenen entdecken zu können. Letztendlich wird in diesem Stück in der Rede

²⁵ Houswitschka, *Cosmopolitanism and Citizenship*, S. 74.

²⁶ „He, am schönsten war’s, wenn man nicht wußte, wohin man führe; an welcher Station man austiege; wie’s dort aussähe; was einen dort erwartete.“ Handke, *Untertagblues*, S. 78.

der Wilden Frau noch einmal der Idealismus zu Grabe getragen und die Einsicht, die Büchner seiner Figur des *Lenz* in den Mund legt, dass alle Kunst sich an der Wirklichkeit des Lebendigen zu orientieren habe, erneuert.²⁷ Schon lange vor Handke ist das Hässliche schon allein deshalb Gegenstand der Kunst geworden, weil es die ästhetische Erfahrung in alle Bereiche des Wirklichen ausweitet. Wenn jetzt hier nochmal zumindest *ex negativo* der, der alle Hässlichkeit zum Verschwinden bringen lassen will, zum Schweigen gebracht wird und fast so etwas wie eine Bekehrung erlebt, dann kann man das etwas platt finden, aber, angesiedelt in den Katakomben eines Überall, ist die Einsicht, dass nicht alles aus der Sicht eines Einzelnen optimiert werden sollte, eine wichtige Voraussetzung für das Miteinander in einer globalen Welt. Es ist diese Einsicht, auch wenn der Wilde Mann sie nicht selbst formuliert, sondern von ihr erst überzeugt werden muss, die dann doch eine wichtige Gemeinsamkeit mit Nietzsches *Zarathustra* herstellt. Dort heißt es beispielsweise:

Auf vielerlei Weg und Weise kam ich zu meiner Wahrheit; nicht auf Einer Leiter stieg ich zur Höhe, wo mein Auge in meine Ferne schweift. Und ungerne fragte ich stets nach Wegen, – das gieng mir immer wider den Geschmack! Lieber fragte und versuchte ich die Wege selber. Ein Versuchen und Fragen war all mein Gehen: – und wahrlich, auch antworten muss man l e r n e n auf solches Fragen! Das aber – ist mein Geschmack: – kein guter, kein schlechter, aber m e i n Geschmack, dessen ich weder Scham noch Hehl mehr habe. ‚Das – ist nun mein Weg, – wo ist der eure?‘ so antwortete ich Denen, welche mich ‚nach dem Wege‘ fragten. Den Weg nämlich – den giebt es nicht.²⁸

²⁷ „Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen.“ Georg Büchner: *Lenz*. In: *Georg Büchner. Werke und Briefe*. Nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann, München 1980, S. 69-89, hier S. 76.

²⁸ Nietzsche: *Also sprach Zarathustra* III, S. 245.

Hier wird die Überzeugung formuliert, dass Individuen verschiedene Wege für ihr Leben wählen können, es somit keinen Königsweg und nicht nur eine Wahrheit geben kann. Gerade in einer Welt, in der viele Verschiedenheiten nebeneinander koexistieren, ist eine solche Haltung hilfreich und letztlich unabdingbar. Die Achtung der Diversität des Anderen ist Grundbedingung für das friedliche Zusammenleben in einer globalisierten Welt.

Das Schimpfen des wilden Mannes ist wie in der *Publikumsbeschimpfung* ein befreiender Akt, weil er sich zurücklenken lässt auf den Akt der Beschimpfung selbst. Wo ihre Aggression befürchtet werden musste und auch von Michael Maertens in der Uraufführung so gespielt wurde, da hat Handke ihm, wenn man den Text ernstnimmt, die eher melancholische Note eines *ennui* mitgegeben, wie ihn alle großen Stadtneurotiker, insbesondere aber der Bernardo Soares in Fernando Pessos *Livro do desassossego* an den Tag legen.²⁹ Dass bei Handke das Granteln und Beschimpfen in *Untertagblues* zur einzigen Artikulationsweise wird, ist dann aber doch wieder etwas Regionales und ist ein spezifisch österreichischer Beitrag zur modernen Welt.

Meines Wissens gibt es noch keine japanische oder koreanische Aufführung dieses Stückes. Neben der *Publikumsbeschimpfung* ist es in Tokyo vor allem *Kaspar*, das zu den häufig gespielten Stücken gehört. Eine Aufführung in Seoul oder Tokyo könnte in dem Stück die Kräfte freisetzen, die in ihm in besonderer Weise am Werk sind: Die Anerkennung von verschiedenen Lebensentwürfen und mit ihnen verbundenen Identitäten als eine fluide Dynamik, die sich offen erweist für die Diversität der Erfahrung, wie sie die Begegnung mit vielen verschiedenen Menschen mit sich bringt.

²⁹ Fernando Pessoa: *Livro do desassossego*. Lissabon 1982. Auf Deutsch am besten zu lesen in der folgenden Ausgabe: *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Fernando Soares*. Hg. v. Richard Zenith. Aus dem Portug. übers. und rev. von Inés Koebel. Zürich 2010.

Tomoko Somiya

Die Handke-Rezeption bei Shūji Terayama

1.

In Japan kennt man Peter Handke vor allem als Drehbuchautor des Films *Der Himmel über Berlin*.¹ Manche seiner Theaterstücke und Prosawerke sind seit den 1970er Jahren zwar ins Japanische übersetzt, aber bis jetzt nicht sehr oft aufgeführt worden; seine Rezeption fand eher in der akademischen Germanistik statt denn in Theaterkreisen.² In den letzten Jahren fand man seinen Namen in Japan zudem eher in Zeitungsartikeln, in denen das Serbienproblem behandelt wurde.³ In Japan ist Peter Handke demnach kein völlig Unbekannter, aber er ist nicht sehr breit – das heißt in diesem Falle: als Theaterautor – rezipiert worden.

Trotzdem wurde sein Theaterstück *Kaspar* seit 2001 bereits drei Mal in Tokio aufgeführt, jedes Mal von bekannten japanischen Regisseuren und Schauspielern, so dass diesen Aufführungen viel Aufmerksamkeit zu Teil wurde.⁴ In diesem Zusammenhang spielt der Theaterregisseur und Theatertheoretiker Shūji Terayama eine große Rolle.

Im dramaturgischen Begleitheft zur Aufführung von *Kaspar* erklärt der Theaterproduzent Hiroshi Sasabe, Terayama habe ihm die Publikation der Übersetzung von *Kaspar* empfohlen.⁵ *Kaspar* von Peter Handke sei, neben *Warten auf Godot* von Samuel Beckett, ein Klassiker

¹ Die japanische Erstaufführung fand im April 1988 statt.

² Die erste japanische Übersetzung des Handkeschen Werkes ist *Fuan: penalty kick wo ukeru Goalkeeper no* (Übersetzung von *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*). Tokyo 1971.

³ Vgl. Shūji Terayama: ‚Nein‘ zu dem Dramatiker, der den Ex-Präsident Milosevic rühmte. In: *Asahi Shimbun* vom 23.05.2006

⁴ Im Oktober 2001 (Regie: Takaaki Inoue), im März 2007 (Regie: Yoshihiro Kurita), im März 2009 (Regie: Hiroshi Sasabe).

⁵ Tatsächlich gab Sasabe im Jahr 1984 die japanische *Kaspar*-Übersetzung in seinem Verlag (Geki-Shobō) heraus.

des Theaters des 20. Jahrhunderts.⁶ Diese positive Bewertung Terayamas dient als plausible Begründung für die *Kaspar*-Aufführungen, denn Terayama zählt zu den ‚Legenden‘ der avantgardistischen Theaterwelt Japans.

Dennoch gibt es keine Theaterbesprechung oder Ähnliches über Handkes *Kaspar* von Terayama selbst. In seinen theatertheoretischen Äußerungen zitiert er lediglich aus *Publikumsbeschimpfung*, deren Aufführung er in Deutschland sah. Er schreibt in einem seiner Texte, er sei mit der Berliner Vorführung der *Publikumsbeschimpfung* nicht zufrieden gewesen.⁷ Trotzdem entspricht die Idee der *Publikumsbeschimpfung* der Theatertheorie von Terayama insbesondere dort, wo sie die Rolle des Publikums reflektiert.

2.

Shūji Terayama (1935-1983) gründete 1967 seine avantgardistische Theatertruppe *Tenjō Sajiki*. Mit dieser Truppe wurde er 1969 zum internationalen avantgardistischen Theaterfestival, zur dritten „experimenta“, eingeladen. Dort sah er verschiedene Gegenwartstheater aus Europa bzw. aus den USA, so z. B. eine Aufführung von Joseph Beuys *Titus Andronicus / Iphigenie* sowie das Bread and Puppet Theatre *The cry of the people for meat*. Im August 1969, gleich nach der Rückkehr aus Deutschland, schrieb Terayama in einer japanischen Zeitung über die „experimenta 3“.⁸ Daran lässt sich ablesen, dass diese Erfahrung in Deutschland die grundlegende Theaterauffassung Terayamas beeinflusste und letztendlich auch bestätigte. In seinem Artikel schreibt er, die Zeit des bloßen ‚Zusehens‘ sei vorbei und die Zuschauer seien aufgefordert, sich an der Theatervorführung aktiv zu beteiligen. Das Theater biete dem Publikum nicht mehr nur ‚eine Erfahrung‘, sondern das Theater fordere das Publikum zum ‚Mitspielen‘ auf. Diese Forderung wird zur Basis der Theatertheorie Terayamas.

⁶ Vgl. das dramaturgische Begleitheft zu *Kaspar* 2007.

⁷ Vgl. Shūji Terayama: *Yōroppa Zeronen*. Tokyo 1970, S. 113f. Alle Übersetzungen aus dem Japanischen in diesem Text von Tomoko Somiya.

⁸ Shūji Terayama: Von der Erfahrung zum Mitspielen. In: *Asahi Shimbun* 05.08.1969.

Im Vorwort seiner Theatertheorie konstatiert Terayama, er habe das Theater nicht als eine Form der Kunstdarstellung gewählt, sondern als Mittel für sein soziales und politisches Engagement.⁹ Er wolle sich mit seiner eigenen Theatertruppe gegen das alltägliche Realitätsprinzip auflehnen, ohne jedoch aktiv in die Politik zu gehen. Und zugleich versucht er, „das Theater“ zu zerstören.

Mit dem ‚Theater‘ meint er hier das sogenannte japanische „Shingeki“ („das neue Theater“) mit seiner vergleichsweise realistischen Theaterauffassung, das europäische Dramen spielt. Laut Terayama ist dieses ‚neue Theater‘ eng mit Walter Benjamins und Bertolt Brechts Theatertheorie verbunden: Es reproduziert den europäischen Lebensstil als „zitierbaren Gestus“ auf der Bühne, und daraus entnehmen die Zuschauer Schlussfolgerungen und Lehren für ihr eigenes Leben.¹⁰ Terayama will auf keinen Fall das Aufklärungstheater, vielmehr will er die Grenzen zwischen Bühne und Zuschauerraum aufheben. Vom Theater verlangt er die Herstellung einer vitalen Wechselbeziehung zwischen der Welt des Theaters und der Welt des Zuschauers. Er erhebt einen starken Einspruch gegen das rein passive Zuschauen des Publikums. In diesem Sinne stimmt Terayama mit Handke überein. Mit *Publikumsbeschimpfung* kritisiert Handke die Erwartungsroutine des Theaterpublikums; Terayama setzt seine Theatertheorie noch viel radikaler um als Handke. Er versucht, dem Publikum durch das Theaterspiel tatsächlich zu begegnen, das heißt, die Zuschauer wirklich anzufassen, das heißt zu berühren. Das Publikum nur von der Bühne herab zu beschimpfen war ihm noch nicht unmittelbar und direkt genug.

3.

In seiner Theatertheorie beschäftigt sich Terayama eingehend mit der grundlegenden Problematik, wie Schauspieler und Schauspielerinnen die Begegnung mit dem Publikum gestalten können. Wie bereits erwähnt, lässt Terayama in seinem Theater die Schauspieler die

⁹ Shūji Terayama: *Engeki Ronshū*, Tokyo 1983, S. 8.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 42f.

Zuschauer tatsächlich „angreifen“. Das war seine radikale Methode, die Menschen aus ihrer Zuschauerrolle zu befreien. In seiner Abhandlung führt er das Schauspiel *Paradise Now* von der Theatergruppe *The Living Theatre* als Beispiel an und analysiert dort die Beziehung zum Publikum anhand dieses Beispiels.¹¹ Bei der zugrundegelegten Aufführung von *Paradise Now* umarmen die Schauspieler die Zuschauer, sie reden die Zuschauer mit ‚Sie‘ an und versuchen sogar, sie zu lieblosen. Im Theater gehören die Schauspieler zu der fiktionalisierten Welt des Rituals, aber wenn sie die Zuschauer, die sich im „alltäglichen Realitätsprinzip“ befinden, unmittelbar anreden und berühren, müssen die Zuschauer sich entscheiden, ob sie Zuschauer bleiben wollen oder ob sie eine Rolle mitspielen. Terayama erklärt seine Schauspieler zu einer Art von „Magiern“ und lotet das Verhältnis zwischen Schauspielern und Zuschauern wie folgt aus:

Durch Berührung wollen die Schauspieler das Publikum infizieren und zu theatralischen Wesen machen. Dieses Prinzip kann man als ‚ansteckende Magie‘ bezeichnen. Die durch Berührung hervorgerufene Wechselwirkung ist über den Raum hinweg nachhaltig. Bei dieser Wechselwirkung fehlt jegliches Wissen, die Berührung erzeugt nur die Illusion der Zusammengehörigkeit. Das hebt die hierarchische Ordnung zwischen ‚Publikum‘ und ‚Schauspieler‘ auf. ‚Berühren‘ heißt, dass ‚Publikum‘ und ‚Schauspieler‘ auf gleicher Ebene stehen. Auf keinen Fall können wir den Traum berühren, wir können weder die Vergangenheit noch die Zukunft berühren.¹²

Im Jahr 1973, bei seinem dritten Gastspiel in Deutschland, führt Terayama sein Skandalstück *Tor zur Hölle* auf, das bei dem Berliner Theaterkritiker Roland H. Wiegenstein auf herbe Kritik stößt.¹³ Bei dieser Aufführung ist der Theaterraum von Anfang an finster und verqualmt, die Zuschauer müssen ihre Sitzplätze selbst suchen, und schwarz kostümierte „Polizisten“ kujonieren die Zuschauer mit Prügeln. Diese Bühnen- und Theatergestaltung veranlasst Wiegenstein

¹¹ Vgl. ebd., S. 26ff.

¹² Ebd., S. 27.

¹³ Vgl. Hitler war besser. In: *Der Spiegel* Nr. 44/1973. S. 170ff.

dazu, den Raum zu verlassen, dabei kommt es zu Handgreiflichkeiten. Das alles war von Terayama als reine provokativ eingesetzte ‚Begegnung‘ gemeint, Wiegenstein beharrt jedoch darauf, dass Schauspieler Zuschauer nicht zu berühren haben. Im direkten Gespräch mit Terayama betont Wiegenstein, Darsteller und Publikum könnten im Theater auf keinen Fall gleichgestellt werden.¹⁴ Die Darsteller wüssten ja schon vorher, was sie machen, sie hätten eine bestimmte Erwartung an das Publikum. Laut Wiegenstein ist der Berührungsversuch nichts anderes als eine ‚Manipulation‘ und ‚Falle‘. Darauf antwortet Terayama, er stelle absichtlich diese ‚Falle‘ im Theater, um eine zufällige Begegnung zu provozieren. Für Terayama bildet eine solche ‚Begegnung‘ die Grundlage seiner Dramaturgie, die darauf abziele, die Begegnung mit dem Publikum auf jede mögliche Art und Weise herzustellen:

Ich finde es seltsam, dass die Zuschauer anonym bleiben und nur die Schauspieler auf der Bühne ihre Namen nennen. Im Grunde müssen auch die Zuschauer ihre Gesichter haben und ihre Namen nennen. Sie sollten sich mit der Begegnung identifizieren. Brecht entfremdete die Zuschauer den dargestellten Figuren, lehnte jegliche Einfühlung ab, versuchte immer, die beiden auseinanderzubringen. Dadurch sind die Zuschauer zu Außenseitern geworden, sie sind in der Isolation in sich gekehrt, und diese Zuschauer, die nicht mit ‚Sie‘ angesprochen werden dürfen, sind nur durch Wissen verbunden. Diese Art von Puritanismus sorgt für eine Verfremdung, die die Welt nur als ein Symbol zeigt. Aber ich will die Zuschauer schlagen, hypnotisieren, lieblosen, die Erfahrung mit ihnen teilen, ohne sie auf das Wissen zurückzuführen. Daher müssen wir uns identifizieren. Das ist meine Vorstellung von Theater.¹⁵

4.

Auch wenn die *Publikumsbeschimpfung* von Handke für Terayama eigentlich nicht unmittelbar genug war, dient sie ihm als Grundlage für

¹⁴ Vgl. Terayama, *Engeki Ronshū*, S. 29.

¹⁵ Ebd., S. 30.

seine Publikumstheorie. Wiederholt zitiert Terayama die folgende Stelle der *Publikumsbeschimpfung* in seinen Schriften:

Sie sind das Thema. Sie stehen im Mittelpunkt des Interesses. Hier wird nicht gehandelt, hier werden Sie behandelt. Das ist kein Wortspiel. Hier werden Sie nicht als Einzelmenschen behandelt. Sie sind hier nicht einzeln. Sie haben hier keine besonderen Kennzeichen. Sie haben keine besonderen Physiognomien. Sie sind hier kein Individuum. Sie haben keine Charakteristiken. Sie haben kein Schicksal. Sie haben keine Geschichte. Sie haben keine Vergangenheit. Sie sind kein Steckbrief. Sie haben keine Lebenserfahrung. Sie haben hier Theatererfahrung. Sie haben das gewisse Etwas. Sie sind Theaterbesucher. Sie interessieren nicht wegen Ihrer Eigenschaften. Sie interessieren in Ihrer Eigenschaft als Theaterbesucher. Sie bilden hier als Theaterbesucher ein Muster. Sie sind keine Persönlichkeiten. Sie sind keine Einzahl. Sie sind eine Mehrzahl von Personen. Ihre Gesichter zeigen in eine Richtung. Sie sind ausgerichtet. Ihre Ohren hören dasselbe. Sie sind ein Ereignis. Sie sind das Ereignis.¹⁶

Terayama sah *Publikumsbeschimpfung* im Berliner Forum-Theater. Er schreibt, er habe sich beim Anschauen dieses Theaterstückes als „profilierter Darsteller“ akzeptieren müssen, weil er in jedem Falle in diesem Theaterstück adressiert wurde, egal, ob er eine aktive Reaktion zeigte oder nicht.¹⁷ Das Stück beschäftigt sich mit den Theaterzuschauern, sie sind sozusagen von Anfang an die ‚Mitspieler‘. Die Zuschauer zum Mitspielen zu bringen, ist das Ideal von Terayama, aber laut Terayama ist *Publikumsbeschimpfung* zu kalkuliert, zu sehr durchgeformt, weil es keine spontane Reaktion zulasse. Die letzte Adressierung „Ihr seid profilierte Darsteller“ usw. sei schon vorher als Bühnentext vorbereitet, und von diesem Stück sei nichts spontan Zufälliges zu erwarten gewesen. Terayama legt jedoch auf die „zufällige

¹⁶ Peter Handke: *Stücke 1*. Frankfurt am Main 1972, S. 24.

¹⁷ Vgl. Terayama, *Engeki Ronshū*, S. 35.

Begegnung“¹⁸ großen Wert. In diesem Punkt unterscheiden sich Terayamas und Handkes Auffassungen des ‚Mitspielens‘.

Bei der „experimenta 3“ 1969 waren Terayama und Handke anwesend und schrieben Beiträge über dieses Festival. Ihnen zufolge spielten die Zuschauer bei den meisten Theaterstücken mit. Doch die Aufführungen von Terayama und Handke berücksichtigen dieses Mitspielen des Publikums nicht. In einem Gespräch erzählten die Mitglieder der Theatertruppe Terayamas, sie seien zu Beginn des Frankfurter Festivals sogar verwirrt gewesen, weil fast alle Theatervorführungen und Veranstaltungen durch die Beteiligung des Publikums unterbrochen wurden.¹⁹ Aber bei Terayamas Aufführungen geschah nichts, und auch bei Handkes Stummspiel *Das Mündel will Vormund sein* verhielten sich die Zuschauer passiv. Erst nach diesem avantgardistischen Theaterfestival begann Terayama, das Publikum zum Mitspielen aufzufordern, doch Handke betrachtete schon während der „experimenta 3“ das Mitspielen des Publikums mit Skepsis.²⁰

Auf der „experimenta 3“ wurden Theaterstücke aufgeführt, in denen eigentlich ‚nichts‘ auf der Bühne geschah. Dadurch sahen sich die Zuschauer veranlasst, im Theater mitzuspielen, sei es durch Zwischenrufe, sei es durch Auftritte auf der Bühne. Terayama hält diese Zuschauer für „Märtyrer des Mitspieltheaters“²¹, die sich aus der selbstzufriedenen Zuschauerrolle befreien und die harmonische Beziehung zwischen ‚Sehen‘ und ‚Gesehen-Werden‘ zu brechen suchen. In dieser Art von Mitspieltheater können die Zuschauer nicht einmal richtige ‚Theaterzuschauer‘ sein, wenn sie sich nicht für ‚das Theater‘ interessieren dürfen, behauptet Terayama. Denn dieses Mitspieltheater verlange die ‚Begegnung‘, und durch ‚Begegnung‘ könne die Innenwelt der Zuschauer bzw. der Darsteller verändert werden.²²

¹⁸ Vgl. ebd. S. 30.

¹⁹ Vgl. Terayama, *Yōroppa Zeronen*, S. 237.

²⁰ Peter Handke: Die ‚experimenta 3‘ der Deutschen Akademie der darstellenden Künste. In: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main 1972. S. 102-111.

²¹ Terayama, *Engeki Ronshū*, S. 36.

²² Vgl. ebd. S. 37.

Peter Handke sieht dieses Mitspielen des Publikums völlig anders. In Bezug auf die „Performance“ eines Joseph Beuys kritisiert Handke an den mitspielenden Zuschauern, dass sie ihr Mitmachen bei der Auf-
führung überschätzen:

Man kam nicht darauf, daß es an jedem einzelnen Zuschauer selber lag, statt unproduktiv und faul sich zu langweilen, sich zu einer Arbeit zu entschließen. Aus der Langeweile aber ergab sich jener erbärmliche, fahrige Aktionismus, das Gebrüll und Geflegel, welches einige mit der erstrebten Beteiligung des Zuschauers verwechseln, während es in Wahrheit nichts als ein Reflex ist; denn indem man fordert, daß der Zuschauer im Theater zwischenrufen und auf die Bühne gehen und mitmachen sollte, möchte man ihn nur darüber hinwegtrösten, daß er draußen, in den Produktionszwängen seiner hierarchisch bestimmten Existenz, eben von Zwischenrufen und vor allem vom ‚Mitmachen‘ brutal abgehalten wird.²³

Handke betont, die Aktivität des Zuschauers müsse als die ruhige, klare Reflexion beim distanzierten, angestregten Zuschauen verstanden werden, und die Forderung nach der Aktivität des Zuschauers als mechanischer Aktivismus der bloß körperlichen, bewusstlosen Reflexe sei heuchlerisch und infam. Handke zufolge müssen die Ereignisse auf der Bühne distanziert und hermetisch vorgeführt werden, damit die Zuschauer abstrakte Ideen auf der Bühne auf ihre eigene Situation hin konkretisieren können.²⁴ Diese Forderung stellt das Gegenteil der Auffassung Terayamas dar.

5.

Die Theaterstücke von Handke, *Publikumsbeschimpfung* und *Das Mündel will Vormund sein*, die Terayama in Deutschland sah, waren nicht von Handke selbst inszeniert worden. Terayama jedoch leitete seine Theatertruppe, schrieb die Stücke für sie und übernahm auch die Inszenierungen selbst. Handke entwickelte seine Theatertheorie in

²³ Handke, Die ‚experimenta 3‘ der Deutschen Akademie der darstellenden Künste, S. 104.

²⁴ Ebd.

seinen Stücken, ansonsten blieb er Zuschauer und reflektierte die auf der Bühne dargestellte Idee aus einer gewissen Distanz. Diese grundlegende Differenz kann womöglich ein Grund für die Kritik Terayamas an den Inszenierungen der Handke-Stücke sein. Aber die häufige Zitierung der *Publikumsbeschimpfung* durch Terayama könnte ein aus Japan stammender Hinweis darauf sein, dass die *Publikumsbeschimpfung*, wie Claus Peymann im Gespräch mit der FAZ im Jahr 2009 hervorhob, der „Beginn des modernen Dramas“²⁵ war.

²⁵ Im Gespräch: Claus Peymann: „In Frankfurt als denkender Mensch geboren“. In: <http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/kultur/im-gespraech-claus-peymann-in-frankfurt-als-denkender-mensch-geboren-1926948.html> (Zuletzt aufgerufen am 20.08.2012.).

Sukhie Kim

Wie ist das Publikum in Korea beschimpft worden? Die Handke-Rezeption in Korea am Beispiel der *Publikumsbeschimpfung*

1. Handkes Rezeption in Korea

In der Theaterwelt Koreas werden die deutschen Dramen nicht sehr häufig aufgeführt. Sie gelten als idealistisch, unverständlich und schwer, sie werden für publikumsunfreundlich gehalten. Dennoch ist Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* seit fast vierzig Jahren kontinuierlich auf den Bühnen Seouls zu sehen. Das ist schon deshalb außergewöhnlich, wenn man bedenkt, dass die Stücke von Thomas Bernhard oder Botho Strauß, denen in den 1970er Jahren in Deutschland eine so große Aufmerksamkeit zu Teil wurde, in Korea bis jetzt jeweils nur einmal aufgeführt worden sind.¹ Handkes Dramen und Romane dagegen sind in Korea relativ häufig übersetzt und inszeniert worden, und dies verdankt sich vor allem dem großen Erfolg der *Publikumsbeschimpfung*.²

1.1 Übersetzungen und Aufführungen der Werke Handkes

Der Name ‚Peter Handke‘ tauchte im Jahre 1971 zum ersten Mal in Korea auf, als die Germanistin Hyesuk Yang seine *Publikumsbeschimpfung* ins Koreanische übersetzte. Daraufhin erschienen sein Drama *Selbstbezeichnung* und der Vortrag *Peter Handkes Dramen* von Marianne Kesting (Universität Bielefeld) im Journal ‚Yunguk Pyungron‘

¹ Das Stück *Theatermacher* von Bernhard wurde erst im Jahre 1994 in Seoul gespielt und *Hypochonder* von Strauß wurde 1986 von der Gruppe ‚Freie Bühne‘ einmal aufgeführt. Vgl. Kim, Kisun: Eine Übersicht über die Rezeption des Dramas in Korea. In: Bonghi Cha (Hg.): *100 Jahre Rezeption der deutschen Literatur in Korea (1)*. 2. Aufl., Seoul 2002, S. 243f.

² Neben der *Publikumsbeschimpfung* wird auch *Kaspar* gelegentlich aufgeführt. Vgl. ebd., S. 244.

(d. h. Dramen Kritik) im Koreanischen.³ Bis 1995, als das Gesetz des Urheberrechts in Korea in Kraft trat, sind sechs Dramen und neun Romane Handkes übersetzt und veröffentlicht worden. Danach erscheint keine neue Übersetzung mehr, obgleich die Forschung über Handke im akademischen Bereich ununterbrochen weitergeht.⁴

Folgende Theaterstücke Handkes sind in Korea publiziert oder aufgeführt worden:

Publikumsbeschimpfung: Übersetzung 1971, Uraufführung 1976

Selbstbeziehung: Übersetzung 1974

Kaspar: Uraufführung 1983

Das Mündel will Vormund sein: Übersetzung 1969, Uraufführung 1976

Der Ritt über den Bodensee: Aufführung 1981

Die Stunde da wir nichts voneinander wußten: Aufführung 1993⁵

1.2 Die Aufführungsgeschichte der *Publikumsbeschimpfung* in Korea

Es gibt in Korea eine Theatertruppe, die die *Publikumsbeschimpfung* als ihr Hauptrepertoire seit 1976 fortdauernd aufgeführt hat. Sie heißt ‚76Theater‘, und der Regisseur des Stücks ist Gukseo Gi. Er ist auch der Leiter der Theatergruppe. Aus diesem Grunde verknüpft sich der Name ‚Handke‘ für Koreaner fast automatisch mit der *Publikumsbeschimpfung* und dieses Stück zudem mit dem ‚76Theater,‘ und dem Regisseur Gi. Die Tabelle zeigt die Aufführungschronik der *Publikumsbeschimpfung* in Seoul.

Jahre – Theatergruppe – Ort der Aufführung

*1976: ‚76Theater‘, 76Kleintheater (Sinchon-Viertel)

*1977: ‚Freie Bühne‘ (Regie: Kumsuk Koh)

*1978: ‚76Theater‘, 76Kleintheater (Sinchon-Viertel)

³ Vgl. Yongho Yun, Die Rezeption Handkes in Korea. In: Cha (Hg.): *100 Jahre Rezeption der deutschen Literatur in Korea(1)*, S. 331ff. Die ins Koreanische übertragenen Romane sind *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970), *Wunschloses Unglück* (1972), *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) und *Die linkshändige Frau* (1976).

⁴ Vgl. ebd. S. 331.

⁵ Vgl. ebd.

- *1981: ‚Silhulgukzang,‘ (=Experimental Theater)
 *1983: ‚76Theater‘, Gonggan Sarang (Chongno-Viertel)
 *1986: ‚76Theater‘, Gonggan Sarang (Chongno-Viertel)
 *1989: ‚76Theater‘, Dongsung Arts Center (Daehagro-Viertel)
 *1996: ‚76Theater‘, Kleintheater Akademie (Daehagro-Viertel)
 *2004
 März-April: ‚76Theater‘, Dongsung Arts Center (Daehagro-Viertel)
 Mai: ‚76Theater‘, Urim-chungdam Theater (Gangnam-Viertel)
 Juli-August: ‚76Theater‘, Daehagro-Theater (Daehagro-Viertel)
 *2005
 Jan.-Feb.: ‚76Theater‘, Koex Art-Hall (Gangnam-Viertel)
 März-Juni: ‚76Theater‘, Changjo Concert-Hall (Daehagro-Viertel)
 Juli-Okt.: ‚76Theater‘, Changjo Concert-Hall (Daehagro-Viertel)
 Dez. 2005–Jan. 2006: ‚76Theater‘ *Publikumsbeschimpfung Woman*,
 Changjo
 ConcertHall (Daehagro-Viertel)
 *2006
 März-Juni: ‚76Theater‘, Changjo Concert-Hall (Daehagro-Viertel): das
 dreißigste Jubiläum der Gründung der Schauspieltruppe und die
 dreitausendste Aufführung.
 Aug.-Okt. : ‚76Theater‘, Studio 76 (Daehagro-Viertel)
 *2007
 Mai-Juli: ‚76Theater‘, Studio 76 (Daehagro-Viertel)
 *2009
 Jan.-Juli : ‚76Theater‘, Changjo Art-Center (Daehagro-Viertel)
 *2014
 März: ‚76Theater‘, Theater Art One (Daehagro-Viertel)⁶

Wie man sieht, hat diese Theatertruppe erstaunlicherweise im März 2014 nach einem Abstand von mehr als fünf Jahren dieses Stück erneut in Seoul aufgeführt. Das ist bemerkenswert genug. Der Regisseur Gi,

⁶ Hier sind nur die Aufführungen in Seoul angeführt. Das ‚76Theater‘ hat dieses Stück jedoch nicht nur in der Hauptstadt Seoul, sondern auch in den Städten Busan, Daegu und Chuncheon gezeigt. Neben dem ‚76Theater‘ haben auch ‚die Freie Bühne‘ (1977) und die Theatertruppe ‚Silhulgukzang‘ (=Experimental Theater) (1981) dieses Werk inszeniert.

der mit alten und neuen Mitgliedern der Theatertruppe bei diesem Stück Regie geführt hat, kommentiert die Reaktionen der Zuschauer: „Als wir dieses Stück uraufführten, gab es ein paar Zuschauer, die die Stühle des Zuschauerraums auf die Bühne warfen, da sie ärgerlich wurden wegen der Schimpfwörter der Schauspieler. Aber die heutigen Zuschauer genießen es, beschimpft zu werden. Die Denkweise der Theaterbesucher hat sich sehr verändert.“⁷

Obwohl in der Theaterwelt Koreas der fortdauernde Erfolg eines Theaterstücks nur sehr schwer zu erreichen ist, ist die *Publikumsbeschimpfung* über die Jahre sehr erfolgreich gewesen und nimmt als ‚das Schauspiel der Jugendlichen‘ einen festen Platz im koreanischen Theaterleben ein. Dieser lang andauernde Erfolg verdankt sich nicht nur dem Originaldrama, das alle Regeln des Theatermachens zu durchbrechen versucht, sondern auch dem Charakter der Schauspielgruppe ‚76Theater‘ und dem des Regisseurs Gi. Die Schauspielgruppe ‚76Theater‘, die sich als Provokateur der koreanischen Theaterszene versteht, versucht, einen „freien Experimentiergeist“ zu entwickeln und eine „Ästhetik der Armut und des Widerstandes“ zu verfolgen. Ein Kritiker hat sich über diese Truppe folgendermaßen geäußert: „Das ‚76Theater‘ ist stets eine Untergrundgruppe geblieben, obgleich es ein gutes Ansehen und eine lange Tradition besitzt.“⁸ Auch der Regisseur Gi, der als der Vertreter und Leiter der Gruppe seit Gründung des ‚76Theaters‘ die *Publikumsbeschimpfung* inszeniert hat, ist als ein ‚abenteuerlicher Querulant‘ bekannt, der die koreanische Theaterwelt herausfordert und anregt.⁹ Der Kritiker Ahn hat den Regisseur Gi als den

⁷ Artikel in der Zeitung ‚Asia Gyungze‘(= asiatische Wirtschaft) 21. März 2014, übersetzt von Sukhie Kim.

⁸ Das ‚76Theater‘ wird deswegen so genannt, weil es im Jahre 1976 gegründet wurde. Diese Gruppe konfrontiert das koreanische Publikum zumeist mit avantgardistischen und experimentellen europäischen Stücken. Vgl. <http://cafe.daum.net/76theater> (Zuletzt aufgerufen am 07.06.2005.); vgl. Ahn, Chiun, Über den Regisseur Gukseo Gi: „Die kalte Erde und die heiße Lust“, in: *Kleintheaterbewegung in Korea. Der Pulsschlag seit den 1970er Jahren*. Hier zitiert nach: <http://www.hani.co.kr> (registriert von der Tageszeitung *Hanguyze* am 21.02. 2006).

⁹ Vgl. <http://www.cine.21.com> (Zuletzt aufgerufen am 07.06.2005.).

‚Führer der Gruppe‘ bezeichnet, die dem Prinzip der Gleichheit der Mitglieder verpflichtet ist und anarchistisch agiert. Gis Arbeit wird von ihm als ‚anti-systematisch, anti-kulturell und non-konformistisch‘ bewertet.¹⁰ Mit diesen individuellen Eigenschaften hat der Regisseur Gi seine eigene, speziell koreanische *Publikumsbeschimpfung* geschaffen, wobei er das Drama der jeweiligen Situation der Zeit in Korea angepasst hat. Über die Uraufführung dieses Dramas sagt er: „Das ‚76Theater‘ war damals wie ein Zufluchtsort vor der Diktatur. Ich hatte die Untergrundstimmung unserer Schauspielgruppe so gern, mit der, wie mir scheint, wir irgendwas aufrühren konnten, also eine depressive, und gleichzeitig sich bewegende, ungehemmte Atmosphäre.“¹¹

Im Jahre 2005, eine Generation nach der Gründung der Theatertruppe und der Uraufführung des Stücks *Publikumsbeschimpfung*, hat die Truppe den Schauspieler und Rapper Donggun Yang¹² engagiert, um das Stück für Jugendliche attraktiv zu machen. Dieser Plan ist gut aufgegangen. Kurz danach, am Ende desselben Jahres, wurde die *Publikumsbeschimpfung* in einer feministischen Version, die nur von Schauspielerinnen ohne männliche Kollegen auf der Bühne gespielt wurde, inszeniert, und im Jahre 2007 folgte eine Rap-Version der *Publikumsbeschimpfung*, die den ganzen Text in Form eines Raps spielte, wobei der Schauspieler Yang selbst Regie führte. Auf dem Plakat von 2005 kann man Folgendes lesen: „Ein herausforderndes Drama, das den matten Eindruck und falsche Tränen ablehnt! Das neunundzwanzig Jahre dauernde Charisma der *Publikumsbeschimpfung*!“ Wenn der vierundzwanzigjährige junge Autor Handke vor vierzig Jahren mit dem Original *Publikumsbeschimpfung* die gesamte Topographie des damaligen europäischen Theaters ins Wanken gebracht hatte, hat es der Schauspieler

¹⁰ Hier zitiert nach: <http://www.hani.co.kr> (Zuletzt aufgerufen am 07.06.2005.).

¹¹ Zitiert nach: ebd. Die zehn Deklarationssätze, inklusive dem Satz „Denen, die nicht betrachten und beurteilen, sondern schaffen und zerstören, gehört das ‚76Theater,“ zeigen den fundamentalen Grundcharakter und die Richtung, der die Gruppe folgen möchte. Übersetzt von Sukhie Kim.

¹² Der Schauspieler Yang spielt in Filmen und TV Dramen meistens eine Jungenfigur, die sich den Konventionen der Gesellschaft widersetzt und deshalb viele Anhänger besonders unter jungen Leuten hat.

und Rapper Yang mit dieser Rap-Version der *Publikumsbeschimpfung* mit Breakdance, Hip-Hop und Rap als eine populäre und postmoderne Version in Korea noch einmal ganz neu inszeniert und interpretiert.¹³ Das ‚76Theater‘ bekräftigte zudem, dass es die *Publikumsbeschimpfung* als Rap-Version gestaltet habe, um die satirischen Züge des Dramas am wahrhaftigsten, direktesten und revolutionärsten zu zeigen.¹⁴

2. Wie ist das Publikum in Korea beschimpft worden?

2.1 Das Theaterstück *Publikumsbeschimpfung* in Korea

Das Sprechstück *Publikumsbeschimpfung* hat weder Handlung noch handelnde Personen, die die Bühne betreten oder verlassen. Im Theater stehen auf der Bühne nur vier Stühle – daher vier Schauspieler – und das Publikum im Zuschauerraum. Die Aufführungen des ‚76Theaters‘ setzen sich normalerweise aus drei Elementen zusammen: die Beurteilung über das bestehende System des Theaters und Theaterbesuchs durch Sprachkritik, zudem als zweites das Einschleichen eines ‚Spiels ins Drama‘ – d. i. ein Zwischenspiel – und drittens die eigentliche Publikumsbeschimpfung mit Schimpftiraden und Wasserattacken. Von Anfang an irritieren die Schauspieler die Zuschauer, indem sie beispielsweise die Scheinwerfer im Zuschauerraum nicht ausschalten, und verdeutlichen so, dass das Publikum in diesem Drama noch weitere Zumutungen zu erwarten hat. Das Spiel geht weiter, während die Schauspieler beim Sprechen der Dialoge den Tonfall und die Aussprache des Textes variieren. Sie ahmen vielerlei verschiedene Sprechweisen nach: mal das politische Reden des Politikers, mal die Kanzelrede des Predigers, mal die Zungenfertigkeit des Händlers auf dem Jahrmarkt, mal die Nachrichten des Ansagers usw. Sie sprechen zudem mitunter denselben Satz auf Koreanisch, Deutsch, Französisch,

¹³ Vgl. www.cine21.com (Zuletzt aufgerufen am 07.06.2005.).

¹⁴ Vgl. <http://cafe.daum.net/76theater/>. Ein Kritiker hat zur genannten Aufführung bemerkt: „In der *Publikumsbeschimpfung* 2005 wurde der Text noch spannender, die Art und Weise der Beschimpfungsmethoden gegen das Publikum noch grausamer. Und die Anziehungskraft des Schauspielers Yang war besonders hervorragend.“ Vgl. www.cine21.com (Übersetzt von Sukhie Kim.).

Japanisch und schließlich sogar mit der Fingersprache. Sie versuchen so, den festen Rahmen des Sprechens im Theater selbst zu zerbrechen, indem sie die Sprache zum Gegenstand des Spiels machen: Sie stammeln absichtlich, trennen die Wörter falsch und setzen gleichzeitiges Sprechen ein. Der Regisseur Gi hat diese ‚Aussageformen‘ des Alltags als ein Mittel für das Erkennen der wirklichen Welt mit Absicht verdreht, verzerrt und zerbrochen, in der Hoffnung, den Absichten des Autors damit zu entsprechen.¹⁵

In der Mitte des Stückes wird ‚das Zwischenspiel‘ eingeschoben. Jeder der vier Schauspieler besetzt eine Rolle und stellt diese weiterhin mit der übertriebenen Mimik und Gestik dar, wie sie üblicherweise auf der Bühne verwendet wird. Hier kommt nun ein Schauspieler dazu, der sich als Leiter des Zwischenspiels (das heißt als fünfter Schauspieler) ausgibt. Er beobachtet, wie das Publikum reagiert, und fragt es, wie er das Spiel weiterführen soll. Das heißt: Das Publikum nimmt auch teilweise aktiv am Spiel teil. Ein Beispiel kann diese Praktik verdeutlichen: Die Heldin des Zwischenspiels wird vergewaltigt, und ihr Geliebter wird bei einer körperlichen Auseinandersetzung mit dem Täter getötet. Hier greift der Leiter ein und fragt die Zuschauer: „Sagt mal, wie er getötet werden soll: mit dem Messer, mit der Pistole, oder erwürgt, erschlagen?“ Das Publikum antwortet oder schlägt eine neue „Idee“ vor.

Nach einem solchen Zwischenspiel setzen die Schauspieler mit der ‚regelrechten Publikumsbeschimpfung‘ ein. Dieses ‚Festmahl der Schmähreden, Schimpf-, Verleumdungswörter und des Fluches‘ dauert etwa 20 Minuten. Die Schauspieler auf der Bühne fangen zu schimpfen an, indem sie das Publikum direkt „anglotzen“, und die Stärke der Beschimpfung steigert sich immer weiter, von der Anrede „du“ über eine Vielzahl „unanständiger“ Schimpfwörter bis hin zu einer Kritik der

¹⁵ Dieses Experiment mit der neuen Theatersprache von Gi kann man mit den Mitteln vergleichen, die Claus Peymann in der deutschen Aufführung mit Beat-Musik und Beat-Rhythmus eingesetzt hat. In diesem Sinne wird in beiden Aufführungen eine ähnliche, neuartige Theatersprache artikuliert. Vgl. Jaimin Shim: Die *Publikumsbeschimpfung* Handkes und die Aufführung in Korea 2004. In: *Journal Koreanische Theaterwissenschaft*, Nr. 23 (2004), S. 226ff.

sozialen Verhältnisse. Ein paar ‚Scheiß‘-Leute werden nach dem Befehl eines Schauspielers auf die Bühne gezogen und ahmen auf komische Weise einen Affen nach. Im gleißenden Scheinwerferlicht verleumden und diffamieren sich die Schauspieler gegenseitig, indem sie mit Fingern aufeinander zeigen und schließlich Wasser auf das Publikum schütten, Salz streuen sowie bunte Schnipsel und kleine Blumen werfen. Viele Zuschauer strömen auch auf die Bühne hinauf und schütten ebenfalls Wasser auf die Schauspieler. Am Ende tanzen sie chaotisch durcheinander. So sind das Wasserausschütten und die damit einhergehende Flut an Beschimpfungen ein besonderes Kennzeichen der koreanischen *Publikumsbeschimpfung* geworden.

2.2 Aufnahme des Publikums: lustige Beschimpfung¹⁶

Die Menschen, die das Stück angeschaut hatten, fanden den ersten Teil des Dramas, der die Sprachkritik (die Kritik an der üblichen traditionellen Theatersprache) thematisierte, schwierig. Aber im Großen und Ganzen haben sie die Aufführung als lustig und unterhaltsam empfunden, obgleich sie mit Wasser übergossen und beschimpft wurden. Sie fühlten ‚sich auf erquickende Weise beleidigt‘ und erlebten dabei eine Art von Katharsis. Viele Zuschauer sagten so oder ähnlich: „Ich lache glücklich über so starke Schimpfwörter, die ich während meines ganzen Lebens hören sollte“, oder „Es scheint mir, mein beklommenes Herz wurde durchbohrt.“¹⁷ Während die Zuschauer in anderen Aufführungen im Dunkeln schweigend für abwesend gehalten werden, verlangt dieses Stück von ihnen, dass sie keine Schatten bleiben, während die Schauspieler sie schelten und sogar handgreiflich werden. In diesem Agieren der Schauspieler erfährt das Publikum die Aufhebung der Trennung zwischen Bühne und Publikum, Subjekt und Objekt und kommt so in den Genuss einer ganz neuartigen Theatererfahrung. Die Zuschauer betrachten zudem die Schimpfwörter aus den Mündern der Schauspieler nicht als Kritik und Warnung an sie

¹⁶ Die hier gezeigten Publikumsreaktionen sind der Homepage des Cafes ‚76Theater‘ im Internet entnommen: <http://cafe.daum.net/76theater>.

¹⁷ Ebd.

persönlich, sondern begreifen sie als kritische Reflexion der koreanischen Gesellschaft, das heißt als Kritik an der sozialen Ungerechtigkeit, die im politischen, wirtschaftlichen und sozialen Leben Koreas an der Tagesordnung ist.

So wie die *Publikumsbeschimpfung* bei der Uraufführung in Korea damals unter der koreanischen Diktatur das Publikum durch die Schimpfwörter ein Befreiungsgefühl spüren ließ, schenkt sie auch dem heutigen Publikum, das im alltäglichen Leben unter Stress u. Ä. leidet, eine Art Befriedigung und Katharsis. Um dies zu erreichen, hat der Regisseur Anspielungen auf aktuelle Ereignisse ins Drama integriert. Zum Beispiel ist in der Aufführung von 2007 der CEO eines Konzerns in Korea zum Gegenstand des Schimpfes und Vorwurfs geworden, weil er Kellner, die mit seinem Sohn in Streit gerieten, schwer verwundete und nach der Tat mit Geld ihr Schweigen erkaufen wollte.

In den 2000er Jahren wurde das Stück *Publikumsbeschimpfung* noch populärer, als es zuvor schon war. Es ist dem Schauspieler Yang zu verdanken, dass sich das Stück inzwischen auch in der jungen Bevölkerung etabliert hat.

Nach der Jahrtausendwende veränderten sich die Aufführungen des Dramas sehr, auch wenn sie die Grundstruktur des Stückes beibehielten. Was das Publikum in der Aufführung von 2005 vor allem anzog, ist der Rap des Schauspielers Yang am Ende des Stückes. Junge Leute standen zwanglos von selbst auf und genossen die Tanz- und Gesangeinlage. Für die Jugendlichen im Theater erschien das Stück ähnlich wie eine ‚talk-show‘, ein ‚live-concert‘, in denen die Form des Theaters aufgebrochen und spontan zum Publikum gesprochen wird.¹⁸ In der Aufführung als Rap Version von 2007 werden Texte musikalisch adaptiert, um eine von der Musik inspirierte Sprache zu ermöglichen. Was die jungen Leute in das Theater strömen ließ, war also nicht der Inhalt des Originaltextes oder die besondere Dramaturgie, sondern

¹⁸ So wie in vielen anderen Ländern leiden auch in Korea viele junge Leute unter einer Vielzahl schwieriger Probleme: Arbeitslosigkeit, Prüfungsstress usw. So ist seit Jahren ein Showformat bei Jugendlichen sehr beliebt, in dem Prominente als Mentoren ihrem Kummer und ihrer Sorge zuhören und sich mit ihnen ohne Distanz (und unter dem Einsatz von Musik) unterhalten.

vielmehr die Änderung der Darbietungsform selbst. In den Aufführungen von 2009 und 2014 hat man sich danach wieder der eigentlichen, alten Version angenähert.¹⁹

3. Von der *Publikumsbeschimpfung* Handkes zur *Publikumsbeschimpfung* Gis

Genau genommen sind die Publikumsbeschimpfungen, die in Korea aufgeführt worden sind, nicht mehr das Drama des Autors Handke, sondern das Drama des Regisseurs Gi, das seine ganz eigenen Merkmale besitzt. Man kann das Werk von Gi anhand dreier besonderer Charakteristika kennzeichnen: das koreanische Sprachspiel, das mit der Verfremdung der koreanischen Sprache arbeitet, das Zwischenspiel, das in der Mitte des Stückes anders als im Originaldrama unerwartet eingeschoben wird, und die „lange Feier der Schimpfwörter“, die mit dem Wasserschütten endet.²⁰ Im Originaltext Handkes gibt es die Bemerkung: „ein Zwischenspiel kann eingeschoben werden“, daher ist das ‚Spiel im Spiel‘ nicht verwunderlich. Außerdem hat der Regisseur Gi den fünften Schauspieler, d. h. den Spielleiter des Zwischenspiels, auftreten lassen. Gi hat sich dahingehend geäußert, dass er das Zwischenspiel eingebaut habe, um die Langeweile des Inhalts im Originaltext nicht zu wiederholen.²¹ Anhand des eingeschobenen Zwischenspiels wolle er die Kritik Handkes am bestehenden Theatersystem unterstreichen. Gis Absicht war es demnach, durch die Komik, die das Zwischenspiel darbietet, den satirischen Charakter des Stückes erkennen zu lassen und somit dazu beizutragen, dass die Zuschauer ihre eigene Situation kritisch beurteilen lernten. Über das Zwischenspiel wurde aber auch negativ geurteilt, und insbesondere von akademischer Seite gab es Kritik: So bestehe noch die Gefahr, dass die Zuschauer das Zwischenspiel nicht als Mittel zur Erkenntnis, sondern nur als Gegenstand der Lust verstehen. In der Tat greifen die Zuschauer selber ins

¹⁹ Vgl. <http://cafe.daum.net/76theater> (Zuletzt aufgerufen am 31.03.2014.).

²⁰ Vgl. Shim, Die *Publikumsbeschimpfung* Handkes und die Aufführung in Korea, S. 223.

²¹ Das Zwischenspiel wurde ab der zweiten Aufführung 1978 eingeschoben. Vgl. <http://cafe.daum.net/76theater>.

Zwischenspiel ein, wobei sie, wie schon erwähnt, von den Schauspielern dies oder jenes verlangen bzw. fordern. Aber durch die maßlose Komik gelingt es ihnen nur schwer, den satirischen Charakter und die Anspielungen des Zwischenspiels richtig zu begreifen. Wegen der unnötigen Komik und des Gelächters diene das Zwischenspiel nur als Mittel der Versöhnung oder der Eintracht mit dem Publikum und verhindere die Erweiterung des Bewusstseins der Zuschauer.²² Auch bezüglich der Schimpfwörter könne man ähnliche Bedenken äußern. Die Schimpfwörter seien zu unverblümt und niederträchtig, um den Zuschauern zur Bewusstwerdung und einer neuen Denkweise zu verhelfen, da sie nur zum einfachen Vergnügen diene.²³ Während Handke versucht hat, die Schimpfwörter als einen Teil des Spiels aufzunehmen, damit das Publikum dadurch die Verfremdung von den dramatischen und theatralischen Regeln im üblichen Sinne erfährt und erkennt, dass die Schimpfwörter selbst als der stärkste Katalysator für die „Umkehrung des Denkens“ des Publikums dienen können, ist es fraglich, ob die Aufführungen Gis zum Erreichen desselben Ziels geführt haben. Dann wären die Inszenierungen von Gi eventuell nicht genug, um beim Publikum die richtigen Erkenntnisse wachzurufen.²⁴ Aber trotz aller negativen Kritik und Skepsis ist die *Publikumsbeschimpfung* in Korea ein Werk geworden, das bei jeder Aufführung großes Aufsehen erregt und einen großen Publikumserfolg darstellt.

Bei der Uraufführung hat der Regisseur Gi in seiner Inszenierungsnotiz die folgenden sechs Punkte festgehalten: 1) Eines der wichtigen Themen ist die Bloßstellung des Systems Bühnenspiel und Theater. Dadurch versuchen wir den erstarrten Habitus des Theaterbesuchs vom Publikum zu zerstören. 2) Durch unnötige Wiederholungen der Sätze, Störungen der richtigen Artikulation und Aussprache und komische Nachahmungen bestimmter Ausdrucksweisen üben wir Kritik an festgesetzten Redewendungen und dem stereotypen Sprechen im Theaterstück und in der Literatur. 3) Wir weichen von der Formel

²² Vgl. Shim, Die *Publikumsbeschimpfung* Handkes und die Aufführung in Korea, S. 226f.

²³ In der Inszenierung von Gi waren die Schimpfwörter viel krasser, aufreizender und gemeiner als die im deutschsprachigen Originaltext. Vgl. ebd., S. 230ff.

²⁴ Vgl. ebd., S. 221.

„Sprache = Zeichen, Symbol, Gefühl“ ab. 4) Das Zwischenspiel sollte das Publikum an andere übliche Theaterstücke erinnern: die stilisierte Schauspielkunst und übertriebene Darstellung usw., die dort vorherrscht. Wir spielen darauf an, dass die Schauspieler im Allgemeinen das Gemüt der Zuschauer stereotyp missbrauchen. 5) Als ein Mittel für den Dialog mit dem Publikum wird das Begießen mit Wasser, das Streuen von Blumen, Bändern und Schnipseln benutzt. 6) Am wichtigsten ist uns unsere Vorstellung, dass das Publikum nicht ein Objekt (Gegenstand), sondern ein Teil von uns ist, mit dem wir uns auseinandersetzen (= diskutieren) können.²⁵

Man kann sagen, dass die Absichten des Regisseurs, die er in der Inszenierungsnotiz bekundet hat, zu einem Großteil gelungen sind. Das bezeugen die unzähligen Einschätzungen und Würdigungen, die auf der Homepage des ‚76Theaters‘ erfasst sind.²⁶ Es ist nicht zu leugnen, dass viele Zuschauer mit den Erfahrungen von Gis *Publikumsbeschimpfung* ihre Auffassung vom Theater verändert und neue Erkenntnisse gewonnen haben. Es gab nicht wenige, die sich nach dem Besuch des Stückes für den Autor Handke interessiert haben und den Originaltext der *Publikumsbeschimpfung* lesen wollten. Nicht wenige haben gesagt, dass sie durch diese Aufführung über das Theater noch einmal anders nachgedacht haben. Somit bezeugen die wiederholten und immens erfolgreichen Aufführungen des Dramas *Publikumsbeschimpfung* in Korea, trotz der teilweisen Kritik und Skepsis, dass das Drama seit der Uraufführung inzwischen eine eigenständige Kraft entwickelt hat.

Heutzutage ist das Drama *Publikumsbeschimpfung* zu einem eigenartigen Text für die Theaterleute und Theaterbesucher geworden. Es scheint, als sei darin alles verschmolzen, was das Schaffen und das Schauen von Theaterstücken angeht. Es ist, in einem gewissen Sinne, ‚ein Underground-Nachschlagewerk zur Inszenierungskunde geworden.

²⁵ Vgl. Gukseo Gi: Inszenierungsnotiz von *Publikumsbeschimpfung*. In: Peter Handke: *Publikumsbeschimpfung*. Übersetzt von Hyesuk Yang. Verlag Yeni, 2. Aufl. 1995, S. 58.

²⁶ Es gibt viele aktive Zuschauer, die mehrmals, zum Teil sogar fünf Mal das Theater besucht haben. Und viele Zuschauer kamen aus Andong, Kwangju, Daejun usw., um das Theaterstück zu sehen.

Dieses Drama ist als ‚ein moderner Klassiker‘ des koreanischen Theaters anzusehen.

4. Die Kulturtopographie der Metropole Seoul

4.1 Das Daehagro Viertel – ein Raum der jugendlichen (Sub-) Kultur

In den letzten 38 Jahren seit der Uraufführung ist die *Publikumsbeschimpfung* zumeist in den kleinen Theatern im Daehagro-Viertel in Seoul aufgeführt worden. Dieser Ort ist als sogenannte ‚Straße der Jugend‘ sehr bekannt. In Seoul sind drei Orte entstanden, die jeweils mit ihren vielen Theatern eine Performancekultur pflegen, und zwar das Daehagro-Viertel, das Sinchon-Viertel und das Gangnam-Viertel. Davon erlebt das Gangnam-Viertel zur Zeit einen Aufschwung, während die Bedeutung des Sinchon-Viertels zurückgeht. Nur die Daehagro-Straße floriert als Theaterviertel seit den 1990er Jahren unverändert weiter: Hier gibt es seit 2000 109 Theater – davon sind Kleintheater in der großen Mehrheit –, vierzehn Performance & Planungsbüros, sechzig bis achtzig Theatertruppen, neun Schauspiel- und Kunstfakultäten und die Institutionen wie die National Theater Association of Korea, der Korea Arts & Culture Education Service usw.²⁷

Daehagro ist im Jahre 1975 entstanden, als die Seoul National Universität (SNU) von der damaligen Mitte der Stadt in die Außenbezirke der Stadt Seoul verschoben wurde²⁸ und an dieser Stelle ein Park und ein Freilicht-Theater gebaut wurden. Dieser Ort hat sich zur ‚Straße der Jugend‘ entwickelt, da die Straßenkünstler dort mit freien Konzerten, Gedicht-Lesungen und Pantomimen usw. frei ihre künstlerischen Aktivitäten ausübten.²⁹ Die Tatsache, dass das diktatorische

²⁷ Vgl. Hyunwon Lee u. a.: Ein Vergleich von Theatertowns in Kultur-Kunst Städten der Welt. In: *Zeitschrift für Theaterforschung und -erziehung* (17), 2010, S. 178ff.

²⁸ Es entstand damals unter dem diktatorischen Regime das Gerücht, dass die Regierung die SNU in die Sinrimdong fern von der Stadtmitte verlagert hat, um die Massenkundgebungen der Studenten von vorneherein zu verhindern. Daehagro liegt nicht weit vom Blauen Haus des Präsidenten und dem Parlamentsgebäude.

²⁹ Auch der Name ‚Daehagro‘ wurde deswegen im Mai 1985 so genannt, weil dort eigentlich die SNU gewesen war. Sie hat 1,6 km Länge.

Regime des Präsidenten Chun in der Anfangsphase seiner Herrschaft die Daehagro zur ‚Wochenende-Feststraße‘ machte, um dem Image der unterdrückerischen Militärregierung entgegenzuwirken, hat auch dazu beigetragen, dass die Straße zum jugendlichen Kulturzentrum wurde.³⁰

4.2 Das Daehagro-Viertel und die *Publikumsbeschimpfung*

Die *Publikumsbeschimpfung* ist bis jetzt hauptsächlich in kleinen Theatern im Daehagro-Viertel aufgeführt worden. Es ist nicht zu verleugnen, dass die räumlichen Bedingungen, das heißt die Aufführungen in den kleinen Schauspielhäusern, viel zum Erfolg dieses Stückes beigetragen haben, da sich hier das Mitgefühl und die Wechselwirkung zwischen den Schauspielern und den Zuschauern sehr leicht und spontan entfalten konnten. Viele Theaterbesucher haben nach dem Erleben des Stückes bemerkt, dass sie in diesem Raum, mit der kleinen Bühne und den engen Zuschauerplätzen, die Schauspieler gut verstehen und mit ihnen mitfühlen konnten. Das Publikum im Zuschauerraum musste so eng zusammen sitzen, dass sie miteinander in Berührung kamen, den Atem des Schauspielers hören konnten und zudem sogar ab und zu etwas Spucke der Schauspieler abbekamen. Dagegen hatten einige Aufführungen im Schauspielhaus im Gangnam-Viertel (2004/2005), das mit einer besseren Infrastruktur versehen ist, kaum Erfolg.

5. Die *Publikumsbeschimpfung* und Transkulturalität

Für die koreanischen Zuschauer bei der Uraufführung in den 1970er Jahren, die sich in der uniformierten, im Grunde konfuzianischen Gesellschaft an den Habitus des konventionellen Theaterbesuchs gewöhnt hatten, wäre die Erfahrung der *Publikumsbeschimpfung* auf der

³⁰ Vgl. Lee u. a., Ein Vergleich von Theatertowns in Kultur-Kunst Städten der Welt, S. 177 ff. Daehagro-Straße war eigentlich eine Kunststraße, wo sich viele Galerien angesiedelt haben. Aber die meisten haben den Ort bereits verlassen, da es so laut geworden ist wegen der zahlreichen Jugendlichen. Daher konnte sich in dieser Straße ein Theaterviertel bilden. Diese Straße war einst auch ‚ein Raum der Straßenpolitik‘ z. B. durch die demokratische Widerstandsbewegung im Juni 1987.

einen Seite sicher ein Schock oder zumindest eine Überraschung gewesen. Und auf der anderen Seite ist uns KoreanerInnen die Darbietungsform der *Publikumsbeschimpfung*, die die direkte Kommunikation und Wechselwirkung der Zuschauer mit den Schauspielern zulässt, im Grunde gar nicht fremd. Unser traditioneller Maskentanz und das Hof-Theater (Madangguk) werden in einem kreisförmigen Hof auf dem Boden vorgeführt, wo zwischen den Vorführenden und den Betrachtern kaum eine Grenze gezogen wird. Diese traditionellen Performanceformen, die von der Spontaneität und dem Eingreifen der umherstehenden oder dasitzenden Zuschauer ihre Lebenskraft bekommen, erklären, warum ein Stück wie die *Publikumsbeschimpfung* sich in Seoul durchsetzen konnte. Die *Publikumsbeschimpfung* des Regisseurs Gi bot zudem, wie der koreanische Maskentanz und das Hof-Theater, dem Publikum einen Raum für Improvisation und Mitwirkung an. Deshalb konnten die aktuellen Probleme ins Stück eingeschoben werden, da das Publikum sie als die Probleme auffassen konnte, mit denen es selbst konfrontiert war. Was die Zuschauer folglich erfahren haben, war nichts über die Lage und die Probleme Deutschlands, sondern über die Koreas.³¹

Ob ein übersetztes deutsches Drama in Korea auch erfolgreich aufgeführt werden kann, hängt eben nicht nur vom Originaltext ab. Mir scheint, ein Regisseur kann sein Ziel nicht erreichen, wenn er vom koreanischen Publikum keine Sympathie und kein Mitgefühl erhält, auch wenn er die deutschen und österreichischen Verhältnisse noch so ausgezeichnet auf die Bühnen Koreas überträgt. Das würde nur unangenehm auffallen. In der Aufführung eines übersetzten Theaterstücks ist es sehr bedeutsam, ob sich die Verhältnisse im Originaltext mit denen Koreas ineinanderfügen und wie diese Adaptierung auf der Bühne tatsächlich verwirklicht wird.³²

Wenn man bedenkt, dass der Autor Handke die *Publikumsbeschimpfung* geschrieben hat, um eine neue Sichtweise auf die Beziehung zwischen dem Theater und dem Publikum zu zeigen, so ist die Absicht oder Anschauung des Originalautors in Korea angemessen umgesetzt

³¹ Vgl. Kisun Kim, ebd., S. 244.

³² Vgl. ebd., S.258.

worden. Wahrscheinlich liegt das an den folgenden drei Aspekten: dem Experimentiergeist des Regisseurs, der den Originaltext der koreanischen Situation gemäß gut adaptiert hat, dem richtigen Einsatz des kleinen Schauspielhauses und dem emotionalen Zuspruch des jugendlichen Publikums.

Eine Freundin der Verfasserin, die in Washington, USA wohnt, hat mir in einem E-Mail mitgeteilt, dass die Aufführung der *Publikumsbeschimpfung* (*Offending the Audience*) in New York (Off-Broadway) von 2008 von einundzwanzig Schauspielern gespielt wurde. Aber im Publikum saßen nur vierzig Personen. Also einundzwanzig gegen vierzig. Wie konnten die Schauspieler das Publikum beschimpfen? Es war kaum möglich. Die Aussagen der Schauspieler konnten vom Publikum kaum aufgenommen werden. Was besagen diese extrem unterschiedlichen Rezeptionsweisen in Korea und in den USA? Wie kann man die unterschiedliche Aufführungspraxis in den beiden Ländern verstehen? Die so sehr voneinander abweichenden Publikumsreaktionen lassen an einen Satz von Jean-Francois Lyotard erinnern: Kultur muss als Ort des Widerstreits zwischen Repräsentationen von Welt, Subjekt, Geschichte usw. verstanden werden.³³ Schließlich ist der Widerstreit um denselben Gegenstand so sehr unterschiedlich in Erscheinung getreten: in einem Land als willkommener Beifall, im anderen Land als nüchterne Aufnahme. So denken wir noch einmal an das Eigene und an das Fremde.

³³ Vgl. Jean-Francois Lyotard: *Le différend*. Paris 1983. Hier vgl. Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius: *Hybride Kulturen*. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. In: Dies. und Therese Steffen (Hg.): *Hybride Kulturen*. Tübingen 1997, S. 11.

Botho Strauß

Ralf Schnell

Botho Strauß und das Theater in Berlin

„Wer Schuld und Irrtum nicht als Stigmata (im Grenzfall sogar Stimulantien) der Größe erkennt, sollte sich nicht mit wirklichen Dichtern und Denkern beschäftigen, sondern nur mit den richtigen“, schreibt Botho Strauß in einer Würdigung mit dem Titel „Was bleibt von Handke?“ Es ist eine Würdigung in polemischer Absicht: Sie hebt außer Peter Handke – „ein Episteme-Schaffender [...], eine Wegscheide des Sehens, Fühlens und Wissens in der deutschen Literatur“ – auch Ezra Pound, Carl Schmitt, Martin Heidegger und Bertolt Brecht hervor, Repräsentanten eines Typus von „wirklichen“ Dichtern und Intellektuellen, die „in der Höhe sich härter ausbilden und [...] selbst aus einer Verrannt- und Verstiegtheit heraus mehr unter die Menschen bringen als je tausend Richtige zusammen“.¹

Kein Zweifel: Botho Strauß spricht hier in eigener Sache. Der Dramatiker und Prosaautor steht quer zur öffentlichen Meinungsbildung in Deutschland, seit er mit seinem Skandal machenden Pamphlet *Anschwellender Bocksgesang* (1993) im *Spiegel* das beredete Zeugnis eines Selbstdenkens publiziert hatte: ein Exempel politisch sensibler, provokanter Literatur in der Tradition der öffentlichen Pamphletistik, das auch deswegen zum Skandal wurde, weil es sich seinerzeit mit der Thematik einer Neuen Rechten im wiedervereinigten Deutschland problemlos verbunden hatte.² Seither zählt Strauß zu den stigmatisierten Außenseitern eines Kultur- und Literaturbetriebs, in dem Qualität und Leistung durch temporäre Sensationen und zeitbedingte Aufgeregtheiten abgedrängt und überlagert werden. Ein unkonventioneller Gedanke, ein extravagantes Kunstwerk, Unangepasstes oder gar ein Irrtum erfahren weiträumig Missbilligung und einhellig Verdammnis – auf der Strecke bleibt das produktive Zusammenspiel

¹ Botho Strauß: Was bleibt von Handke? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 01.06.2006.

² Vgl. Ralf Schnell: *Dichtung in finsternen Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus*. Reinbek 1998, S. 19-22.

von Persönlichkeit und Werk, Gedanke und Form, (Selbst-)Isolation und Dissidenz.

Überraschend an diesen Mechanismen des kulturellen Diskurses ist vor allem der Verlust des öffentlichen Gedächtnisses, von dem sie zeugen. Wer sich die Anfänge des bedeutendsten Gegenwartsdramatikers deutscher Sprache vor Augen führt, wird rasch erkennen, dass sich die seit Ende der 1990er Jahre durch Botho Strauß vertretenen Positionen sehr früh bereits abzeichnen.³ Nach einem – abgebrochenen – Studium der Germanistik, Soziologie und Theatergeschichte in Köln und München arbeitete der 1944 geborene Botho Strauß von 1967 bis 1970 als Kritiker bei der Zeitschrift *Theater heute*, zuerst als freier Mitarbeiter, seit 1968 als Redakteur. Anschließend wirkte er bis 1975 als Dramaturg an der Schaubühne am Halleschen Ufer, bevor er sich Mitte der 1970er Jahre mit seinen ersten Theaterstücken einen Namen machte. Diesen Anfängen – nicht dem Gesamtwerk des Autors – gilt im Folgenden die Aufmerksamkeit: den Theaterkritiken, der Tätigkeit des Dramaturgen und den frühen Stücken.

Der Theaterkritiker

In einem ganz buchstäblichen Sinn durchläuft der angehende Autor zunächst Wanderjahre, die ihn an alle bedeutenden und auch zu den weniger bedeutenden deutschen Bühnen führen, von München und Frankfurt über Heidelberg und Kassel bis nach Göttingen, Bochum und Wuppertal. Entstanden ist daraus nicht allein ein panoramatischer Überblick über die Stärken und Schwächen deutscher Schauspielkunst in einer Zeit des gesellschaftlichen und kulturellen Umbruchs, sondern, im Zusammenspiel hiermit, ein Kaleidoskop des kritischen Blicks, dessen Wertungskriterien Maßstäbe zu setzen wussten.⁴

³ Vgl. hierzu auch Botho Strauß: *Herkunft*. München 2014.

⁴ Die Kritiken liegen seit 1987 gesammelt vor. Botho Strauß: *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken*. Frankfurt am Main 1987. Die in Klammern gesetzte Seitenangaben beziehen sich durchweg auf diese Ausgabe. Vgl. hierzu auch Jan Eckhoff: *Der junge Botho Strauß. Literarische Sprache im Zeitalter der Medien*. Tübingen 1999, S. 68-161.

Anhand einer Sammelkritik aus dem Jahr 1970 lassen sich die Erträge dieser Wanderungen durch die Gegenwartswirklichkeit der deutschsprachigen Bühnen beispielhaft nachzeichnen.⁵ Insgesamt sechs Inszenierungen – in Hamburg, Köln, Basel, Bremen und Berlin – besuchte Strauß auf einer zusammenhängend resümierten Reise, Regiearbeiten von Fritz Kortner, Hansgünther Heyme, Hans Hollmann, Klaus Michael Grüber, Claus Peymann und Hans Bauer, Aufführungen von Goethes *Clawigo*, Schillers *Wallenstein*, Shakespeares *Titus Andronicus* und *Der Sturm*, Tschechows *Kirschgarten* und Molières *Tartuffe* – alles, was im Jahr 1970 gut und teuer war, die *crème de la crème* des zeitgenössischen Theaters mit Standards setzenden Werken, renommierten Ensembles und namhaften Regisseuren, kritisch wahrgenommen unter der übergreifenden, den jeweiligen Regieansatz kritisch musternden Fragestellung: „Warum überhaupt, für wen denn und zu welchem Zweck betreiben wir das Theaterspiel“ (S. 208) – eine Frage, die im Hinblick auf die genannten Inszenierungen durch eine weit überwiegend negative Gesamtbilanz beantwortet wird. „Daß alle Macht vom Übel und alle Kriege verheerend sind, um das zu erfahren, hätte ich mir nicht dreieinhalb Stunden Schillers *Wallenstein* [...] vorbrüllen lassen brauchen“ (S. 199), lautet etwa das zornige Fazit im Hinblick auf Heymes Inszenierung in Köln. Sarkastisch wird am Beispiel von Hollmanns *Titus*, *Titus* in Basel die „volksverdummende Methode“ gerügt, mit der „diese scharfsinnigen Wahrheitssucher [...] ihre wirklich verblüffende These abhandeln, daß Machtrausch und Brutalität allüberall und immerdar am Werke sind, wo Menschen miteinander... eben weil homo homini lupus und weil es eben immer nur Führer und Verführte geben wird und weil alle Extreme ein extremes Ende nehmen“ (S. 203). „Keine Distanzen mehr, paradis artificiel, camp statt Straßenschlachten, Eigenliebe statt Klassenkampf, Revolution nur von innen“ (S. 204) heißt es anlässlich von Grübers *Sturm* in Bremen, dessen „politischer Eskapismus“ sich „ohne Scham [...] als solcher zu erkennen“ (S. 205) gebe. Und auch angesichts von Peymanns Berliner *Kirschgarten*-Inszenierung ist

⁵ Vgl. Botho Strauß: Die schönen und die schlechten Szenenbilder: Sie hängen alle schief ... Aufzeichnungen nach einer längeren Theaterreise [1970]. In: Strauß, *Versuch*, S. 199-208.

die Enttäuschung unüberhörbar: „Peymann hat das Stück nicht so inszeniert daß man erfahren hätte, warum er und wir alle das Stück für ungeheuer halten.“ (S. 205)

Woran es den Regisseuren nach der Wahrnehmung ihres Kritikers mangelt, ist eine grundlegende Voraussetzung jeder Bühnenarbeit in dieser Zeit der Umwälzungen und des Übergangs, der Neuorientierung und Neubestimmung des Theaters: dass sie nämlich „eine übergeordnete, die Meta-Kritik am Stück in ihre Interpretationen miteinarbeiten, d. h. sichtbar machen, warum dieses Stück jetzt, unter welchen Bedingungen, aufgrund welcher ästhetischen Anschauungen und für wen gezeigt wird“ (S. 206f.). Die von Strauß genannten Regisseure hingegen „verzichten weitgehend darauf, die sinnlichen Prozesse des Theaterspiels zur Vermittlung von Information zu benutzen, sie versuchen nicht aus Beziehungen (der handelnden Figuren, ihrer Psychologien und Ideologien) heraus zu interpretieren, d. h. sie gehen niemals STRUKTURELL-analytisch vor, sondern stets präjudizierend, ihre Aussagen und Intentionen vor die Darstellung schiebend“ (S. 203). Man kann in dieser Einschätzung eine frühe und sehr weitsichtige Kritik am Regietheater sehen. Die Überlagerungen des Textes und seiner Struktur, seiner Intentionen und seiner Ästhetik durch die vorgefassten Ansichten und Absichten von Regisseuren, Dramaturgen und Ensembles gelten dem Kritiker als Zu-, Ein- und Übergriffe, die den künstlerischen Eigenwert eines Werks zugunsten modischer Aktualisierungen und Pointierungen vernachlässigen. „Das gewöhnliche Kunst-Theater aber“, so Strauß schon im Jahr 1970, „hat seine Chance zu nutzen, mit Hilfe seiner ästhetischen Mittel in politisches Denken einzuüben, das nicht gleich auf unverbindliche Schluß-Sätze wie ‚Alle Kriege bringen Elend‘ oder ‚Jede Gesellschaftsordnung produziert Gewalt‘ verfällt.“ (S. 204)

„Grenzenlose Wahrheiten“ dieser Art gelten dem jungen Kritiker als „gemeingefährlich“ (S. 204). Doch er findet auch Gegen-Beispiele im Mainstream der inszenatorischen Blindheit und Ratlosigkeit. Eines von ihnen sieht Strauß in der umstrittenen Hamburger *Clavigo*-Inszenierung Fritz Kortners aus dem Jahr 1960, ein anderes in der Baseler Regieleistung von Molières *Tartuffe* durch Hans Bauer. Hebt Strauß an dieser „eine sehr subtile Zerstörung der Komödienkonvention“ (S. 207) hervor, so nennt er – im Gegensatz zu Kritikern, die Kortner seinerzeit

eine „beserkerhafte Schwere“ (S. 199) zum Vorwurf machten – dessen Inszenierung „eine unheimlich kostbare Arbeit“ (S. 200) aufgrund der „Zärtlichkeit und Stille und Unerbittlichkeit der ENTFALTUNG, die man als mählichen und besessenen Prozeß erlebte, einige Figuren im Gespräch aufeinander überempfindlich zu machen“ (S. 200). Die Wertungen entspringen in beiden Fällen einem argumentativen Horizont, der nicht auf ‚Werktreue‘ um ihrer selbst willen besteht, wohl aber darauf, dass sich eine Regie auf der Höhe ihrer Zeit in ein Verhältnis zu ihrer dramatischen Vorlage zu setzen habe, wenn sie deren Stoff und Struktur, ihr historisches Substrat und dessen verborgene Aktualität herausarbeiten will. Strauß sieht die fragwürdigen Anteile der Leistung Kortners „im Sinne autoritärer Regiepraxis“ durchaus. Doch er besteht auf der Einsicht: „Was man von Kortner lernen kann, zu wirken durch die Empfindlichkeit der Darstellungsweise, ist nicht an die Außerordentlichkeit einer Regiepersönlichkeit für immer gebunden, das ist verwertbar auch unter Voraussetzungen einer demokratischer verfaßten Theaterarbeit.“ (S. 202)

Was Strauß' Essay ebenso auszeichnet wie seine Theaterkritiken aus den Jahren 1967 bis 1970 insgesamt, ist die Fähigkeit, ästhetische und politische Gegensätze nicht nur zu benennen, sondern die erkannten Widersprüche zwischen ihnen offenzuhalten und die aus ihnen resultierenden Konflikte intellektuell und gestaltend auszutragen.

Eine entscheidende Voraussetzung hierfür bildet ein historisches und gesellschaftliches Bewusstsein, das seine politische Zeitgenossenschaft ebenso reflektiert wie es ein die Grenzen der Zeit überschreitendes Bild autonomer Kunst entwirft. Deren Substanz und Kontur im Ensemble zeitgemäßer Bühnenarbeit stellt für den jungen Botho Strauß Peter Steins Inszenierung des *Torquato Tasso* in Bremen (1969) dar, für deren „ästhetische und emanzipatorische Aktualität“ entscheidend gewesen sei, „daß die Schauspieler sich in diesem Interpretationszusammenhang zu identifizieren vermochten, daß sie wahrhaftig vermittels ihrer Darstellungsweise, durch die demonstrative Pointierung aller Expressionen, auf ihre Arbeitsprobleme und die zweifelhafte Rolle des Theaters in der spätbürgerlichen Gesellschaft hinzudeuten wußten. In vergleichbarer dialektischer Präzision und mit adäquateren ästhetischen Mitteln ist, während irgendeiner Phase der folgenden politischen

Entwicklung in der Linken, bis jetzt auf der Bühne nicht wieder reagiert worden“ (S. 57f.). Der Kritik jener Inszenierung⁶ lässt sich im Detail entnehmen, welche Faktoren nach Strauß' Wahrnehmung zu dieser Einzigartigkeit beigetragen haben: die produktive Aufnahme der historischen Widersprüche in der dramatischen Vorlage, das Ernstnehmen des Theaters als eines „schönen Anachronismus“, ja: als „Luxus“ (S. 165), die ästhetische Souveränität der durch Peter Stein erstellten Bühnenfassung, nicht zuletzt die schauspielerische Leistung der Ensemblemitglieder, allen voran Edith Clever, Jutta Lampe und Bruno Ganz – all diese Ingredienzien der Aufführung führten, so Strauß, zur „durchdachtsten, aufregendsten Inszenierung, die seit langem dem Theater hierzulande vergönnt war“ (S. 170). Das vorbehaltlose Resümee lautet: „Zu bestaunen ist in Bremen ein *Tasso* wie eine kostbare uns verbliebene Rarität in der übersteigert schönen, überaus nutzlosen Isolation, die ihm heute als Prototyp eine Kunstwerks allein zuzukommen scheint.“ (S. 165)

Der Dramaturg

Der dem 1987 veröffentlichten Sammelband den Titel gebende Essay „Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken“⁷ wurde nach dem Ende der Tätigkeit als Redakteur der Zeitschrift *Theater heute* geschrieben. Man geht nicht fehl in der Annahme, dass dieser theoretisch und programmatisch orientierte Text als Brückenschlag zur Theaterpraxis zu verstehen ist. Tatsächlich findet Strauß' Tätigkeit als Dramaturg an der Schaubühne am Halleschen Ufer ihre Vorbereitung in der kritischen Auseinandersetzung mit dem Repertoire und den Innovationsschüben der deutschsprachigen Bühnen. In der Ära Peter Stein verbinden sie sich mit der Verantwortung des Dramaturgen in der Absicht, Arbeit am Kunstwerk zu leisten.

Dass diese Arbeit als ein Beitrag zur urbanen Kulturentwicklung zu verstehen sei, ließ sich alsbald unmissverständlich erkennen. Die im Jahr

⁶ Botho Strauß: Das schöne Umsonst. Peter Stein inszeniert „Tasso“ in Bremen. In: Strauß, *Versuch*, S. 164-170.

⁷ In: Strauß, *Versuch*, S. 50-73.

1970 auf Initiative von Jürgen Schitthelm begründete Schaubühne am Halleschen Ufer wurde in wenigen Jahren zur führenden Bühne nicht nur Berlins, sondern des gesamten deutschsprachigen Raums. Schauspieler wie Bruno Ganz, Edith Clever, Jutta Lampe, Otto Sander und Peter Fitz trugen zu ihrem Ruf ebenso bei wie der Bühnenbildner Karl-Ernst Herrmann und der Regisseur Peter Stein sowie – seit 1970 – auch der Dramaturg Botho Strauß. Und ebenso mehrte der Ruf der Schaubühne ihr Programm, darunter als erste, durchaus umstrittene Inszenierungen Peter Steins der *Viet Nam-Diskurs* von Peter Weiss (1968/69) und *Die Mutter* von Bertolt Brecht (1970), bevor Stein mit seiner sensationellen Inszenierung von Henrik Ibsens *Peer Gynt* der Bühne 1971 europaweit Aufmerksamkeit sicherte.

Aufsehen hatte zunächst jedoch das einzigartige Demokratiemodell der Schaubühne gefunden, das allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern – unabhängig von ihren Aufgaben und Funktionen am und im Theater – eine vollständige, in allen Fragen gleichberechtigte Mitbestimmungsmöglichkeit einräumte. Kollisionen konnten angesichts dieses weit gesteckten Ziels kaum ausbleiben. Sie ergaben sich zum einen aus den unterschiedlichen Verantwortungen, Beanspruchungen und Belastungen der Ensemblemitglieder und des technischen Personals, zum anderen aus Reibungen mit den Parteien und Institutionen der Stadt Berlin, die aus politischen Gründen drohten, der Schaubühne ein Großteil der zur Aufrechterhaltung des Betriebes erforderlichen Subventionen zu entziehen. Es war freilich nicht die Politik, sondern es waren künstlerischen Selbstkorrekturen, die das Programm und die Strukturen der Schaubühne veränderten.

Einem Rückblick von Botho Strauß auf diese Jahre lässt sich entnehmen, worum es der Schaubühne in den 68er Jahren ging – und warum sich die politisch inspirierten und ideologisch bestimmten Orientierungen des Theaters auf Dauer nicht halten ließen. Dieser Rückblick galt im Jahr 1996 bezeichnenderweise dem Schauspieler Bruno Ganz, für den Dramatiker Botho Strauß einer „der letzten Überlebenden vom Heldenfach“. Ihn nimmt Strauß zum Anlass, das Profil der „Intellektuellen von Achtundsechzig“ zu zeichnen, „die freilich Formzerstörung und Deheroisierung zu ihren Erfolgen zählen dürfen“. Bruno Ganz – so Strauß – „hat damals an der Schaubühne gleichsam im Auge des Zyklons der Kunstentfremdung gearbeitet. [...]

Jeder Schritt auf der Bühne musste elend genau begründet sein, und die Bühne selbst war ein illusionsloser Raum inmitten eines politischen Kollektivismus, der sich im Nachhinein als die eigentliche Illusion erwies“. Es waren Zeiten, „da Proben noch Zerreißproben waren, Fragen militante Selbstinfragestellung, Probleme ein quälendes Problembewusstsein – so die allgemeine krause Stimmungslage damals, die den Nachfolgenden inzwischen historisch so entrückt sein mag wie der Byronsche Weltschmerz“⁸.

Strauß selbst war in den Jahren von 1970 bis 1975 maßgeblich an den Auseinandersetzungen um die und in der Schaubühne am Halleschen Ufer beteiligt. Er hat, so der Theaterkritiker Peter Iden, „zunächst als Dramaturg, dann auch als Autor, auf die Entwicklung der Schaubühne einen Einfluß genommen, der demjenigen von Stein, Grüber und Dieter Sturm nicht nachsteht“.⁹ Er hat auf diese Weise zur Veränderung des Theaters in Berlin im Sinne einer Erneuerung beigetragen. Er hat dem Theater nach Bertolt Brecht ein anderes, ein kunstvolles Gesicht gegeben und ihm zu einer Perspektive für die Zukunft verholfen. Durch die Zusammenarbeit mit Peter Stein, durch seine Übersetzungen und Bearbeitungen wirkte Strauß daran mit, dass sich auf der politischen Insel West-Berlin ein neues kulturelles Zentrum bilden konnte. „Das jeweils projektbezogene Arbeiten“, so Peter Iden, „in dessen Verlauf Strauß nicht nur peripherer dramaturgischer Begleiter einer Inszenierung war, sondern diese gemeinsam mit dem Regisseur trug, hat die Funktion der Dramaturgie an deutschen Theatern neu bestimmt. Der Begriff der ‚Produktionsdramaturgie‘ ist durch die Rolle von Strauß an der Schaubühne erstmals wirklich inhaltlich erfüllt worden.“¹⁰

Beigetragen hat hierzu in einem wesentlichen Maße auch die besondere Architektur dieses Theaters.¹¹ Der Bühnenraum diente stets als Mehrzweckareal. Bemerkenswerterweise war es gerade seine technisch

⁸ Botho Strauß: Der Fürstreiter. In: *Der Spiegel* 21/1996 vom 20.05.1996.

⁹ Peter Iden: *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1979*. München/Wien 1979, S. 218f.

¹⁰ Iden, *Die Schaubühne am Halleschen Ufer*, S. 219.

¹¹ Vgl. zum Folgenden: Die Räume der Schaubühne. In: *50 Jahre Schaubühne 1962-2012*. Hg. v. Jürgen Schitthelm. Berlin 2012, S. 572-577.

karge Ausstattung – keine Drehbühne, keine Versenkung, kein Schnürboden –, die zu einer großen Variationsbreite seiner Gestaltungs- und Nutzungsmöglichkeiten führte, ja diese geradezu erzwang. Die wiederholte Auflösung der 18 traditionell starr angeordneten Sitzreihen wurde zum Merkmal des Theaters, das Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum zum festen Bestandteil seiner Inszenierungen, die Integration des Publikums diente als Regieakzent in ästhetischer wie in politischer Hinsicht. Das gilt zumal für die epochalen Inszenierungen Peter Steins. „Die Mutter“, „Peer Gynt“, das „Antikenprojekt 1“ mit den „Übungen für Schauspieler“, die „Orestie“ des Aischylos – mit diesen Arbeiten „sollten nicht die traditionellen Mittel des Theaters, sondern konventionelle Aufführungstraditionen infrage gestellt“¹² werden, ein Regiegestus, der in den folgenden Jahren eine deutliche Ausweitung über den Bühnenraum hinaus erfuhr. Der Philips-Pavillon auf dem Messegelände, das CCC-Filmatelier in Spandau, das Olympiastadion im Westen der Stadt boten Möglichkeiten für innovative Inszenierungsansätze, die den jeweils zugrundeliegenden Vorlagen – die „Bakchen“, „Shakespeare’s Memory“ und „Wie es euch gefällt“, „Groß und klein“ von Botho Strauß und die „Winterreise“ in der Bearbeitung von Klaus Michael Grüber und Dieter Sturm – völlig neue Entfaltungsräume eröffneten. Das Areal der Stadt selbst, exemplarisch repräsentiert in signifikanten Spielorten, erhielt durch diese den Raum des Theaters entgrenzende Öffnung kulturelle Akzente, wie sie bis zu diesem Zeitpunkt allein den Open Air-Veranstaltungen der Rock- und Popmusik in der traditionsreichen Berliner Waldbühne vorbehalten waren.

Botho Strauß nahm auf diese Entwicklung als Dramaturg vor allem durch seine enge Kooperation mit Peter Stein Einfluss, so – um nur zwei Beispiele zu nennen – durch die Übersetzung und Bearbeitung von Eugene Labiches *Sparschwein* (1973) und durch die Bearbeitung von Maxim Gorkis *Sommergäste* (1974), Aufführungen, zu deren Erfolg die von Strauß für die Schaubühne sorgsam präparierten Vorlagen den Grund legten. Es waren Bearbeitungen, die den historischen Kontext der Originalfassungen nicht nur erhielten, sondern zugleich analysierten

¹² Die Räume der Schaubühne, S. 575.

und auf diese Weise transzendierten. Das sprachliche Material der Stücke, die Dispositionen der Figuren, ihre Wahrnehmungen und Wertungen wurden in ihrer Bedeutung für die Gegenwart transparent und konnten ihr aktuelles politisches und gesellschaftliches Potential entfalten, ohne ihren Eigenwert, ihr ästhetisches Eigengewicht und ihre künstlerische Substanz, zu verlieren. „Diese Antizipation eines heutigen Bewußtseins, das sich in den alten Stücken nur erst ausbildet, das Interesse an der Widersprüchlichkeit von Menschen, am Eindruck ihrer Unwirklichkeit mitten im Wirklichen – wäre vielleicht ein Grundzug der Bearbeitungen von Strauß zu nennen.“¹³

Doch es bestanden auch Differenzen zu Peter Stein. Sie lassen sich an einem markanten Beispiel illustrieren. Während Strauß in seiner Bearbeitung von Eugene Labiches *Sparschwein* den Schluss des Autors bewahrte, ließ die Regiearbeit Peter Steins die Szene (Bühnenbild: Karl-Ernst Herrmann) buchstäblich kollabieren. „In der Schluß-Katastrophe“, so der Theaterkritiker Henning Rischbieter anlässlich der Premiere am 1. September 1973 in der Zeitschrift *Theater heute*, „wenn die verdreckten Übernächtigten gegen ihre eigene Mittellosigkeit, den Hunger, die Verzweiflung wüten, wenn sie aufs Heftigste gegeneinander geraten, wenn Schaufenster, Gemüsestände und ganz Hauswände zu Bruch gehen – dann zeigt sich im Wüten eine Art von anarchischer Kraft: gegen die androhende Polizei rotten sich die Bürger zusammen, reißen Steine aus dem Pflaster, errichten damit und aus dem zertrümmerten Marktstand eine Barrikade, hinter die sie sich – heulend, schluchzend – verkriechen.“¹⁴ Stein hatte auf den Schock gesetzt – und erzeugte damit einen weit über Berlin hinaus vernehmlichen Widerhall in der Theaterkritik. Strauß hingegen verband in seiner Bearbeitung die subjektivierende Perspektive mit der des gesellschaftlichen Rahmens. Bei ihm – wie bei Labiche – finden zwei junge Liebende zueinander, verbunden in einem ebenso freundlich-versöhnlichen wie ab- und hintergründigen Happy-End? „Nein“, so der Kritiker Benjamin Henrichs, „es wird eine Finanzgemeinschaft gegründet. Zwei Leute, die sich seit Jahrzehnten kennen und lieben, planen zu heiraten, ihr Kapital

¹³ Iden, *Die Schaubühne am Halleschen Ufer*, S. 219.

¹⁴ Zitiert nach: *50 Jahre Schaubühne*, S. 90.

zusammenzulegen. Dieses gute Ende hätte eine weit böser Botschaft gehabt als Steins apokalyptisches Spektakel: denn nicht die Alpträume, in die sie sich verirrt, sind das Schreckliche an der Bourgeoisie, sondern die illusionslose Selbstverständlichkeit, mit der man, kaum ist der Alptraum ausgeträumt, zu den alten traurigen Geschäften zurückkehrt.“¹⁵

Die Gegenposition zur Klartext-Strategie Peter Steins repräsentierte für Strauß seinerzeit an der Berliner Schaubühne – neben dem Schauspieler Bruno Ganz – der Regisseur Klaus Michael Grüber, der als Stein-Antipode in West-Berlin mit einer Reihe ungewöhnlicher Inszenierungen Aufsehen erregte, darunter *Geschichten aus dem Wiener Wald* von Ödön von Horváth (1972), *Die Bakchen* von Euripides (1974 im Messegelände am Funkturm), *Empedokles – Hölderlin lesen* (1975, mit Bruno Ganz) und *Winterreise im Olympiastadion* (1977). Es waren, so Botho Strauß in seiner Würdigung des Schauspielers Bruno Ganz, „nicht nur kunstlose Jahre. Sie brachten auch die Geburt eines neuen ästhetischen Rigorismus, der im Nachkriegsdeutschland bis dahin unbekannt war. Figuren wie Beuys, Straub, auf dem Theater Grüber erlebten ihren Aufstieg, eine asketisch-monologische, oft auch kultstiftende Kunst rückte von den Rändern in den Vordergrund des Interesses. Die Hölderlin-Stimulation ergriff die postrevolutionären Gemüter und führte zu zahllosen Elegien über das Thema der gescheiterten Hoffnung“¹⁶.

Der Dramatiker

Man kann diese rückblickende Würdigung eines Schauspielers als eine Schnittmenge jener Entwicklungslinien verstehen, die der Dramaturg Botho Strauß nutzt, um sich als Dramatiker zu profilieren. Nicht in dem Sinne, dass er seine Lehrjahre an der Schaubühne als Initiationsraum zum Erlernen des dramatischen Handwerks versteht und nutzt. Schon der Theaterkritiker und erst recht der Dramaturg vereint in sich mehr Wissen über die Bauform von Theaterstücken, über Bühnentechnik und Raumgestaltung, Lichteffekte und Kostümbilderei als der Dramatiker

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Strauß: Der Fürstreiter. In: *Der Spiegel* 21/1996.

benötigt. Was Strauß aber gewonnen hat in der kritischen Auseinandersetzung mit den Aufführungen der 1960er Jahre, in der praktischen Ermöglichung bedeutender Inszenierungen in den 1970er Jahren, das ist eine Vorstellung von den Themen, deren das Gegenwartstheater bedarf, von der Kraft der Reflexion, die den Bühnen fehlt, von der Sprache, die sie benötigen, um ihr Publikum zu fordern – mit einem Wort: eine Vorstellung von dem, was Bühnen-Kunst kann und was sie soll.

Der Dramatiker Strauß trifft, im Übergang zu den 1980er Jahren, auf eine Situation, die der Verwirklichung seiner Vorstellungen Raum bietet. Das westdeutsche Drama dieser Zeit ist gekennzeichnet durch Reproduktion.¹⁷ Die alten Stoffe werden erneut durchgespielt, bekannte Motive variiert, vertraute Sprachmuster wiederholt, überkommene und erprobte dramaturgische Techniken verfeinert oder aber abgestreift. Man hat für diese neue Bühnenwirklichkeit den Begriff des „postdramatischen Theaters“ (Hans Thies Lehmann)¹⁸ erfunden, eine Bezeichnung, welche die Sache präzise trifft. Die Welt, die auf dem Theater erscheint, ist eine Welt der unablässigen Wiederholung, eine Spätzeit ohne Geschichte, ohne Verbindlichkeiten, ohne Orientierungsmöglichkeiten und ohne jene dramatischen Effekte, die im Sinn einer klassischen Moderne des Theaters – man kann an Brecht, an Dürrenmatt oder Frisch denken – auf die Erzeugung von Spannung angelegt sind. Bekanntlich lebt Brechts episches Theater nach 1945, auch in seiner Berliner Theaterpraxis, durchaus noch von jenen ‚aristotelischen‘ Strukturen, gegen die sich der Verfasser des *Kleinen Organons* ausdrücklich und mit bedenkenswerten Argumenten wendet. Frisch und Dürrenmatt arbeiten ihrerseits mit einer Dramaturgie, die überlieferte Techniken wie Exposition, Peripetie und Katastrophe nicht nur in klassischem Sinne nutzt, sondern pointiert und zuspitzt.

In der Tradition des postdramatischen Theaters, bei dem man auch an Heiner Müller, Thomas Bernhard oder Elfriede Jelinek denken kann, steht hingegen Botho Strauß. Mehr noch: Er ist einer seiner wichtigsten Autoren. Er hat bereits mit seinem ersten Theaterstück (*Die Hypo-*

¹⁷ Vgl. hierzu Ralf Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Stuttgart 2., überarbeitete und erweiterte Auflage 2003, S. 408ff.

¹⁸ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 1999.

chonder, 1971) sein Thema gefunden: Entfremdung, vorgeführt in vielfältigen Situationen, Sprechweisen, Haltungen. Nach *Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle* (1974) und *Trilogie des Wiedersehens* (1976) gelang ihm dann mit *Groß und klein* (1977) in der Inszenierung von Peter Stein an der Berliner Schaubühne ein durchschlagender Erfolg bei Kritik und Publikum. Dieses Stück entfaltet als Stationendrama eine erfolglose Suche nach Haltepunkten, Sicherheiten, Gewissheiten, Liebe. Lotte, die Hauptfigur, sitzt in der ersten Szene allein in einem marokkanischen Hotelrestaurant, in der letzten findet sie sich im Wartezimmer eines Internisten. Zwischen diesen Stationen ihres Dramas durchläuft sie eine Art Odyssee der Beziehungslosigkeit: Städte wie Saarbrücken und Essen, Szenen einer zerbrechenden Ehe, Wohnungen eines Miethauses („Im Prinzip kommt hier jedes Zimmer allein zurecht“), die Insel Sylt, eine Schulfreundin – Etappen auf dem Wege zur Beantwortung von Lottes Frage „Wo-/h i n?“ und zu ihrer beängstigenden Einsicht: „Jeder Schritt kann der falsche sein.“¹⁹ Ein Kaleidoskop der Unbeständigkeit und Flüchtigkeit, des Kommunikationsverlustes und der Ausdruckshemmung. Und zugleich – und hierin liegt ein eigentümlicher Zug der Dramen bis hin zu *Kalldewey Farce* (1981) – nicht ohne Komik, voller Brillanz der Sprache wie der Bilder und der dramaturgischen Technik. Was aber 1978 die Einzigartigkeit der Aufführung in der Berliner Schaubühne ausmachte, das war die Präzision, mit der die Hauptdarstellerin Edith Clever die Figur Lotte verkörperte. Sie verlieh dem Text des Dramatikers Strauß nicht nur Mimik, Gestus und Stimme, sondern nuancierte und intensivierte das diesem Stück innewohnende sprachliche Potential auf eine Weise, die das Publikum – und auch die professionelle Kritik – buchstäblich in Bann schlug. Als Beleg hierfür sei stellvertretend abermals der Theaterkritiker Peter Iden zitiert, der im Hinblick auf die Darstellung des siebten Bildes („Falsch verbunden“) resümierte:

In der Uraufführung durch die Schaubühne ist ihre Wirkung die eines tiefen Erschreckens gewesen. Der Regisseur Peter Stein und

¹⁹ Botho Strauß: *Trilogie des Wiedersehens. Theaterstück. Groß und klein. Szenen*. Stuttgart (o. J.), S. 226 („Falsch verbunden“).

die Schauspielerin Edith Clever sind den enormen Risiken der Überschreitung, die Strauß gewagt hat, nicht ausgewichen. Man kann hier darum etwas sehen, das auf dem Theater sehr, sehr selten ist: Eine Darstellung, für die eine Schauspielerin alle gewohnten Maßnahmen des Selbstschutzes außer acht zu lassen scheint, alle technischen Mittel und alle Erfahrungen der eigenen Existenz und vieler früherer Rollen einbringt in den Ausdruck eines innersten, ersehnten Ergriffen-Werdens, gegen das aber gleich Stimme, Glieder, Gesicht sich wehren, der ganze Körper sich aufbäumt. Die Wahrheit, die die Clever dieser Szene gibt, ist zuerst ihre eigene: Weil die Transgression, die Strauß meint, hier die dieser Schauspielerin ist. Und dennoch wird aus dem Auftritt nicht die Ausstellung eines blinden, hingetobten Wahns; er behält vielmehr die im Text vorgegebene Struktur, Form. So groß, beinahe unaushaltbar der Druck ist, den die Clever hervorruft (fast: das Entsetzen) – es bleibt doch die Möglichkeit, diese Schilderung eines äußersten Verlangens zu begreifen als Beschreibung der Ausweitung eines Menschen, der alle Einbildungskräfte daran setzt, sich zu begründen.²⁰

Diese Kritik – und darum wird sie hier so ausführlich zitiert – gibt einen zutreffenden Eindruck nicht nur von der Schauspielkunst einer Edith Clever (hervorgehoben werden außerdem ausdrücklich auch Jutta Lampe und Udo Samel), sondern sie versteht darüber hinaus auch die Bedeutung der Schaubühne am Halleschen Ufer für die Stadt Berlin angemessen einzuschätzen. Die Sprachgewalt des Dramatikers Botho Strauß, die Regieleistung Peter Steins und die schauspielerischen Qualitäten des Ensembles, insbesondere einzelner seine Mitglieder, verbinden sich in den Augen des Kritikers zu einem für die seinerzeit noch geteilte Stadt prägenden Ereignis – prägend, weil hier Maßstäbe gesetzt wurden, die weit über die politische und kulturelle Insel West-Berlin hinauswiesen und Signalwirkung bekamen für die Bundesrepublik Deutschland insgesamt. Die wiederholte Überschreitung des Spielorts am Halleschen Ufer, durch Peter Stein wie durch Klaus Michael Grüber, steht hierfür ebenso zeichenhaft wie die Symbiose aus Dramatik und

²⁰ Iden: *Die Schaubühne am Halleschen Ufer*, S. 228.

Dramaturgie, Regieleistung und Schauspielkunst, die in einzelnen Inszenierungen gelungen war.

Peter Steins Inszenierung (in den schon für das Shakespeare-Projekt benutzten, früheren Filmateliers am Stadtrand Berlins) schildert Gesellschaft so, daß an ihrer Normalität nach einer Weile immer ein Moment von Wahnsinn erkennbar wird. Es ist eine sehr einläßliche, detailgenau, auch für die Komik mancher Passagen empfängliche Arbeit. Die Bilder erscheinen hinter wogenden, hohen Vorhängen, die sie jeweils langsam freigeben: Eine Aufführung, die sich selbst so enthüllt wie ihr Stück unsere Gesellschaft [...].²¹

Von seinen Anfängen als Theaterkritiker über die Tätigkeit als Dramaturg der Berliner Schaubühne bis zum bedeutendsten Dramatiker des deutschsprachigen Theaters der Gegenwart erscheint Botho Strauß' Entwicklung in sich folgerichtig. Zu bedenken ist freilich, dass es sich bei dieser Schrittfolge durchaus nicht um einen Positions- und Funktionswechsel bei einer im Übrigen unveränderten Haltung und Einstellung gegenüber der Kunst und dem Theater handelt. Nicht alles, was der Kritiker gefordert hatte, konnte der Dramaturg realisieren, und nicht alles, was der Dramatiker entworfen und ausgeführt hat, geht auf die Praxis und die Einsichten des Dramaturgen zurück. Hinzu kommt die Eigenlogik, die der Prozess des literarischen Schreibens in sich trägt: die fortschreitende Arbeit an und mit der poetischen Sprache, deren Situierung in unterschiedlichen Kontexten – politischen, sozialen, kulturellen, individuellen –, die Reflexion auf die Möglichkeiten des Theaters im Zeitalter der audiovisuellen Medien, nicht zuletzt die theoretische Orientierung und Positionierung performativer Ausdrucksformen.

Auch wenn sich der Dramatiker Botho Strauß diesen Herausforderungen auf eine keineswegs widerspruchsfreie Weise gestellt hat – geblieben ist er, was er von Anfang an war: ein Equilibrist des Wortes, ein Artist des Zitats und der Anspielung, ein Meister der schönen Sprache. Doch mit der Fortschreibung seines Werks stellt sich immer drängender die Frage, ob in der nuancenreichen Suada seiner Figuren sein eigenstes Thema, Entfremdung, nicht allenfalls szenisch repetiert,

²¹ Ebd., S. 233.

keineswegs jedoch dramatisch transzendiert wird. Bei Strauß gibt es fraglos ein falsches Leben im falschen, um Adornos Diktum zu variieren.²² Die dialektische Spannung von Anspruch und Realität, die damit entfällt, nimmt – um nur ein Beispiel anzuführen – in *Die Fremdenführerin* (1986) selbst der Erfahrung des Verlustes die Substanz von Trauer. Daher muss in diesem Zwei-Personen-Stück um eine Liebesbeziehung und deren Ende die Antike bemüht werden: der Mythos von Pan, das Stadion von Olympia, eine Berghöhle, Ovids Metamorphosen, um historisch jene Spannung herzustellen, die der Autor seinem Stück dramaturgisch verweigert. Mit Recht monierte anlässlich der Uraufführung dieses Stücks unter der Regie von Luc Bondy der Kritiker des *Spiegel*: Strauß, „der so genau hinsehen kann, möchte ein Seher sein. Es genügt ihm nicht, dass er seine Figuren durchschaut, er möchte, dass sie ihm den Rang des Mythenstifters verleihen: ein Homer, ein Dante, ein Ovid vom Lehniner Platz“.²³ Was der Kritiker nicht allein Strauß, sondern der Schaubühne insgesamt vorwarf, war ihr „Sendungsbewusstsein“:

Seht her, sagt da jede Geste, jeder Gang, jedes Detail des Bühnenbilds, jede Zeile des mit Mythendeutung und Bühnenbildkunstgewerbe vollgepfropften Programmhefts, wir sind des modernen Deutschland Wort-Bayreuth. Wir haben nicht nur die teuerste und modernste Bühnentechnik, auf der wir Glas-Bungalows und Mythen aufwuchten, vorschieben und wegfahren können, wir haben auch die erlesensten Pausen und den erlesensten Kunstgeschmack. Wenn bei uns jemand jemanden liebt, und es geschieht in Olympia, dann kommt der nicht aus Kreuzberg oder Charlottenburg, wenn er auftritt, sondern sein Wohnort ist die höhere Bedeutung, und deren Bezirke heißen Olymp oder Hades.²⁴

Stimmen wie diese finden sich zahlreich anlässlich der Theaterpremierer von Strauß-Stücken, nicht nur zu den Berliner Inszenie-

²² „Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“ – Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*. Gesammelte Schriften Bd. 4. Frankfurt am Main 1997, S. 43.

²³ Helmuth Karasek: Auf den Olymp getragen. In: *Der Spiegel* 9/1986.

²⁴ Ebd.

rungen. Ob Helmuth Karasek, Benjamin Henrichs oder Urs Jenny, ob Aufführungen in Berlin oder in München: Gelobt wird der Dramatiker Botho Strauß als brillanter Wortkünstler, der die Kommunikationsoberflächen unserer Alltagswirklichkeit aufraut, kritisch, satirisch, ironisch – getadelt wird der Denker Botho Strauß, der die Gegenwärtigkeit unserer Sprache wie unseres Denkens in überhistorische Dimensionen entgrenzt, der die Dichtung, die Philosophie, den Mythos der Antike bemüht, um die Bodenlosigkeit oder den Substanzverlust unserer Zeit offenzulegen. „Es gibt in diesen Texten“, so auch Peter Iden anlässlich der Uraufführung der *Fremdenführerin* in Berlin, „sehr genaue Beobachtungen und Spiegelungen der gegenwärtigen deutschen Gesellschaft. Andererseits fragen sie aber auch über den Tagesrand hinaus, suchen – mal mit mutig ausholender, mal mit tastend vorsichtiger Gebärde – jenseits des bloß Gegenwärtigen noch eine andere Wirklichkeit, die des Mythos und der Erinnerung zum Beispiel, wären dort Halt und Sinn?“²⁵

Resümee

Man wird diese Frage nur dann angemessen beantworten können, wenn man den Bühnenautor Botho Strauß nicht isoliert wahrnimmt, sondern sein dramatisches Werk im Zusammenspiel mit der Arbeit des Prosaisten und des Essayisten sieht. Eine kritische Wahrnehmung der Inszenierungen wird ebenso wie die analytische Lektüre der Texte, gleichviel ob Essays, Romane oder Stücke, zu dem Befund kommen, dass es einen Widerspruch zwischen dem geschichtsbewussten und mythennahen Denker und dem brillanten Wortartisten in Wahrheit nicht gibt. Was sich in seinem Werk und dessen Entwicklung findet, ist vielmehr eine erstaunliche Kontinuität. Sie ist – von den frühen Theaterkritiken über die Tätigkeit als Dramaturg bis hin zu den Arbeiten für die Bühne und den großen essayistischen Polemiken von einem entschiedenen Kunstwillen geprägt – davon, unserer Wirklichkeit nicht nur einen Spiegel vorzuhalten, sondern ihr durch Einreden und

²⁵ Peter Iden: Das unbetretene Land, viel betreten. „Die Fremdenführerin“ von Botho Strauß, uraufgeführt an der „Schaubühne“. In: *Frankfurter Rundschau* vom 17.02.1986.

Widerspruch ein Umdenken anzuraten und, soweit möglich, neue Wege und eine veränderte Gangart abzuverlangen.²⁶

Diese Eigenart hat Strauß immer wieder den Vorwurf der Regression, des Pathos und der Feierlichkeit eingetragen. Anlass hierzu hat man auch in seinem Gedicht *Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war* gesehen, das 1985 erschienen ist. Eine Elegie von 74 Seiten Länge – irritierend genug in einer Zeit der schnellen Literaturverwertung, zumal sie von einem Autor stammt, der nicht nur mit seinen Theaterstücken, sondern auch mit seinen Erzählungen und Romanen seit Mitte der 1970er Jahre Aufsehen erregt hatte (*Die Widmung*, 1977; *Rumor*, 1980; *Der junge Mann*, 1984). Strauß hat in seinem Werk immer wieder das bestimmende Thema dieser Zeit, das Leiden an der Entfremdung in der deutschen Gesellschaft, aufgenommen. Es geht auch ihm in seinem literarischen Werk um Gesellschaftskritik, er verfügt über ein vielfältiges Instrumentarium zur Gesellschaftsanalyse. Doch hat der an Adorno geschulte Poet die Dialektik als Erkenntnisprinzip suspendiert – und die entsprechende Einsicht in *Paare, Passanten* (1981) als Bonmot kokett in Klammern gesetzt: „(Ohne Dialektik denken wir auf Anhieb dümm; aber es muß sein; ohne sie!)“.²⁷ Der Lakonismus seiner Formulierung verdankt sich den desillusionierenden Einsichten ‚nach 68‘: Da angesichts der Eigendynamik moderner Gesellschaften alle Theorien und gerade die revolutionären versagt haben, taugt offenbar auch die politisch-philosophische Theoriebildung in der dialektischen Tradition Hegels nicht dazu, gültige Gesetzmäßigkeiten gar teleologischer Art verbürgen zu können.

In dieser Verabschiedung der Dialektik verbirgt sich eine Phänomenologie, die zum Programm geworden ist. Strauß versucht in seinem Gedicht *Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war* – und hier erstmals in seinem Werk – einen ‚hohen Ton‘ anzuschlagen, der sich nicht abstrakt-reflexiv mitteilt noch gar von anderen Entwürfen sich abstößt, sondern der für sich einsteht. Strauß will in seinen Bildern, in

²⁶ So zuletzt in dem abermals im *Spiegel* 31/2013 veröffentlichten Essay mit dem Titel „Der Plurimi-Faktor: Anmerkungen zum Außenseiter“, ein Vorabdruck aus dem Band *Lichter des Toren: der Idiot und seine Zeit*. München 2013.

²⁷ Botho Strauß: *Paare, Passanten*. München 1981, S. 115.

konzentrierenden Substantivierungen, in Ansprachen und Selbstanreden die Wirklichkeit, indem er sich über sie erhebt, vollkommen hinter sich lassen. Diesem Anspruch ist Strauß auf andere Weise in seinem Roman *Der junge Mann* (1984) treu geblieben: eine die Tradition des Bildungsromans spielerisch aufnehmende „Mythenumschrift auch einer ‚Bundesrepublik‘“, in der Märchenmotive und Allegorien mit Traumvisionen und Einbrüchen des Phantastischen eine verwirrende, die Zeit- und Raumorientierungen der Alltagsszenarien aufhebende Verbindung eingegangen sind: „Denn wie es Erinnerung gibt, da gibt es Trübung. Und aus solcher Trübung flocken Partikel Goldener Zeit aus.“²⁸ Bis hin zu seiner zweiten Sammlung von Reflexionen, die 1992 unter dem programmatischen Titel *Beginnlosigkeit* erschienen ist, lässt sich dieses Wort als eine Art Motto verstehen – als Ausdruck einer Poetik, die, bei all ihrer filigran demonstrierten Intelligenz, auf Schönheit, Hoheit, Erhabenheit setzt.

An einem Beispiel aus jüngerer Zeit lässt sich dieser Zusammenhang noch einmal veranschaulichen, an dem Stück *Leichtes Spiel. Neun Leben einer Frau*, das 2009 in den Münchner Kammerspielen unter der Regie von Dieter Dorn uraufgeführt wurde. Es ist dramaturgisch, wie *Groß und klein* auch, als Stationendrama angelegt: Kattrin; Katja; Kathinka; Käthchen, das Mädchen; Katharina Minola; Katharina; Kitty; Kathie; Käthchen, das späte Mädchen – so heißen die neun Frauen, die in Wahrheit nur eine sind, und diese wiederum umfasst die Leben aller Frauen dieser Welt, vorgeführt am Beispiel von neun Leben einer Frau. Sie stehen Männern gegenüber, die Namen tragen wie „Tommi, die Nebenrolle“ – Männern, die Luft sind, Zwerge, die sich groß machen, leere Hüllen, die sich aufblasen. Der Kritiker der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, Gerhard Stadelmeier, war begeistert wie kaum je in einer seiner Rezensionen:

Es sind nicht nur neun Katharinen in einer. Es sind neun Stücke in einem. Neun Lebensdramen, Gesellschaftsfarce, Beziehungstragödien, Wirtschaftspossen in einer Universalkomödie, die unendlich leicht und luftig und tollmundig geschrieben ist. Es ist wie immer

²⁸ Botho Strauß: *Der junge Mann*. München 1987, S. 206.

bei Botho Strauß: das Platte neben dem Schönen, das Erhabene neben dem Geisterhaften, das Rätselhafte neben dem Derben, das Gesellschaftliche neben dem Vereinzelten – und eben nicht nur neben, sondern immerfort auch in einem und allem. Das Stationendrama funktioniert kontrapunktisch. [...] Utopie ist hier weiblich. Botho Strauß ist ihr traurig lächelnder Prophet.²⁹

Gelobt wird anlässlich von *Leichtes Spiel*, in dieser wie in anderen Theaterkritiken, das Fehlen einer diskursiv in Mythos oder Philosophie ausgreifenden dramaturgischen Tiefendimension, goutiert wird, wie seinerzeit anlässlich von *Groß und klein*, die Sprachvirtuosität und -sensibilität des Dramatikers Botho Strauß. „Bunte Welt der Demokratie, wahrer Materialismus, Blütezeit der Dinge. Harte Rhythmen, schnell Schnitte. Daneben Todesängste wie vordem, Unheils-Witterung, Degouts und überdüngte Träume, Gelüsteschwund, auch Überdruß und Langeweile sind gründlich demokratisiert“,³⁰ lautet das Resümee, das Strauß 1989 in seiner Rede anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises gezogen hat. Es ist einzig die Instanz des Dichters, der er, bei aller Schwäche, die Kraft zuschreibt, einen Ausweg zu weisen: „Der Dichter ist die schwache Stimme in der Höhle unter dem Lärm. Ein leises, ewiges Ungerührtsein, das Summen der Erinnerung. Die Gegenwart schreibt auf seinen Rücken. Am Rand der einzigen, allgewaltigen Terrapolis bietet er den verborgenen Auslaß für solche, die tiefer in die Zeiten wollen; aus der Stadt gelangt man nur durch ihn.“³¹ Auch diese Auskunft wird man einen Beitrag des Theaters zur urbanen Kultur nennen dürfen.

²⁹ Gerhard Stadelmeier: Das große Weibertheater. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 06.04.2009.

³⁰ Botho Strauß: Die Erde ein Kopf. Rede zum Büchner-Preis 1989. In: *Die Zeit*, Nr. 44, vom 03.11.1989, S. 15.

³¹ Ebd.

Tomoko Fukuma

**Botho Strauß in Tokio.
Zur Rezeption seiner Theaterstücke auf der japanischen Bühne**

1. Einleitung

Während Botho Strauß in Europa bereits in den 1970er Jahren als Schriftsteller und Dramatiker große Anerkennung fand, kam die Strauß-Rezeption in Japan erst in den 1990er Jahren in Gang. Wegen der zwanzigjährigen Verspätung wurden seine dramatischen Arbeiten bisher nur dreimal in Tokio auf die Bühne gebracht¹:

Jahr	Titel des Stückes / der Aufführung	Regisseur	Ensemble	Theater
2000	Groß und klein / Lotte	Paul Binnerts	Haiyūza	Aoyama Round Theatre
2003	Die Zeit und das Zimmer / Jikan to Heya	Thomas Oliver Niehaus	TPT	Benisan-Pit
2011	Groß und klein / Gross und klein. Dai to shou	Toru Tezuka	TPT	Ueno Storehouse

Trotz der geringen Zahl von Inszenierungen zeigt sich in qualitativer Hinsicht eine interessante Entwicklung, an der sich der stufenförmige

¹ Nach Abschluss des vorliegenden Aufsatzes fand die vierte Aufführung durch das *Tokyo Engeki Ensemble* unter der Regie von Yoshinori Kuge statt (*Der Kuss des Vergessens*, 1998).

Verlauf der Strauß-Rezeption in Japan aufzeigen lässt. Im Hinblick auf die Tatsache, dass unter den ca. 2000 Theaterstücken, die der Auführungsstatistik² zufolge in Japan jährlich aufgeführt werden, europäische Stücke, und besonders die deutschen, nur einen kleinen Teil ausmachen, ist dieses Phänomen ziemlich beachtenswert. Im Folgenden soll diese Entwicklung genauer dargestellt und die Bedeutung der Theaterstücke von Botho Strauß und ihrer Aufführungen für die japanische Kulturszene bestimmt werden.

2. Rezeptionsgeschichte

Die erste in Japan veröffentlichte selbständige Publikation war die Übersetzung von *Beginnlosigkeit* (1992) durch Takayoshi Aoki im Jahr 1996. Zwei Jahre später wurde *Wohnen Dämmern Lügen* (1994) von Shizuo Hinaka übersetzt. Diese beiden Übersetzungen erschienen in der von der Hosei University Press herausgegebenen Reihe *Universitas*, die als Autorität für die Übersetzung philosophischer Schriften gilt. Strauß, der damals nur einem beschränkten Kreis von Wissenschaftlern bekannt war, wurde also seit der Verleihung des Georg-Büchner-Preises im Jahr 1993 als relevantem Schriftsteller wachsende Aufmerksamkeit gewidmet. Die beiden Werke, bei denen es sich um einen naturwissenschaftlichen Essay und ein literarisches Werk handelt, sind durch die fragmentarische Form gekennzeichnet, die Strauß seit *Paare, Passanten* (1989) häufig genutzt hat. Die für Strauß typische Komplexität der Texte und der fragmentarische Stil waren zunächst für die Rezeption in Japan, insbesondere unter den japanischen Germanisten, prägend.

Neben diesen Übersetzungsarbeiten wirkte der Schock, den der *Anschwellende Bocksgesang* aus dem Jahr 1993 in Deutschland auslöste, auch in Japan nach. Anlässlich dieses provokativen Essays im *Spiegel* begann eine intensive Beschäftigung mit Strauß unter japanischen Literaturwissenschaftlern, die sich aus dem Interesse an der veränderten deutschen Mentalität nach der Wiedervereinigung speiste. In diesen

² Vgl. Gendai Engeki Jouen Kiroku Database (Datenbank der Aufführungen von modernen Theaterstücken), <http://www.enpaku.waseda.ac.jp/db/enpakujocho/> (Zuletzt aufgerufen am 14.03.2013.).

Jahren wurden relativ viele Aufsätze über Strauß veröffentlicht. Einer darunter ist *Die Phantasie des Verlustes*³ von Hironobu Uchimura, der 1996 in *Doitsu Bungaku. Die Deutsche Literatur* erschien. Nach einer Darlegung von Strauß' Aufklärungskritik und der Klage über den Geschichtsverlust schreibt Uchimura, es gehe Strauß um den gnostischen Begriff der Anamnese, nämlich darum, die Kontinuität des gegenwarts-konstitutiven Diskurses zu unterbrechen und die Geschichte nicht mehr als Folge von Handlungen, sondern von Unterbrechungen oder Sprüngen zu strukturieren. Diese Interpretation zeigt, dass die japanische Strauß-Forschung schon damals ein beachtliches Niveau erreicht hatte, auch wenn sie nur wenig originell war.

Erst in den 2000er Jahren begann eine neue Phase der Strauß-Rezeption in Japan. Neben die literaturwissenschaftliche Forschung trat die Übersetzung repräsentativer dramatischer Arbeiten wie *Der Park* und *Schlußchor*. Sie erhielten jeweils einen eigenen Band in der Buchreihe *Deutsche moderne Theaterstücke (Neue Bühne 30)* im Verlag Ronsosha. Darin erschienen seit 2005 in Übersetzung Theaterstücke von aktuellen deutschsprachigen Dramatikern, darunter Marius von Mayenburg, Elfriede Jelinek und Falk Richter.

Der Park (1984) wurde 2006 von Itaru Terao übersetzt, *Schlußchor* (1991) 2007 von Motoi Hatsumi. Durch diese Übersetzungen wurde dem japanischen Publikum über den engeren Kreis der Literaturwissenschaftler hinaus die literarische Zeitkritik von Botho Strauß zugänglich. In diesem Sinne kann man diese Übersetzungen als großen Fortschritt der Strauß-Rezeption in Japan betrachten.

Durch Übersetzungen und die germanistische Forschung wurde Strauß seit den 1990er Jahren allmählich in Japan rezipiert. Die Rezeption auf dem Theater beginnt dagegen erst seit dem Jahr 2000, unabhängig von der Literaturwissenschaft.

³ Hironobu Uchimura: Die Phantasie des Verlustes. In: *Doitsu Bungaku. Die deutsche Literatur* Bd. 96 (1996), hg. v. der Japanischen Gesellschaft für Germanistik, S. 106-116.

3. Strauß auf der japanischen Bühne

3.1 Haiyūza: „Lotte“ (*Groß und klein*)

Strauß' Theaterstücke kamen bisher in Tokio nur dreimal auf die Bühne. Die wenigen Inszenierungen zeigen aber einen interessanten Verlauf der Aneignung von Strauß in Japan.

Die japanische Aufführungsgeschichte begann mit „Groß und klein“ (1978), das vom 15. bis zum 24. September 2000 im Aoyama Round Theatre (Aoyama Enkei Gekijo) unter dem Titel „Lotte“, dem Namen der Hauptfigur, gegeben wurde. Das japanische Theaterensemble Haiyūza spielte das Stück unter der Regie von Paul Binnerts. Binnerts ist zwar Niederländer, es handelte sich aber keineswegs um ein Gastspiel. Im Rahmen einer Veranstaltungsreihe zum 400jährigen Handelsverkehr zwischen den Niederlanden und Japan wurde es von japanischen Schauspielern auf Japanisch gespielt.

Binnerts und das Haiyūza-Ensemble sind stark von Brecht beeinflusst und arbeiteten schon seit 1997 zusammen. Das Haiyūza, das alle Schauspieler zur Strauß-Aufführung stellte, gehört zu den Ensembles, die das vom Westen beeinflusste japanische Drama, insbesondere das Shingeki (Neues Drama), vertreten. Einer der Gründer des Haiyūza war Koreya Senda (1904-1994), der im Berlin der 1920er Jahre die moderne Dramentheorie kennengelernt hatte und nach der Rückkehr die europäische darstellende Kunst in Japan förderte. Er übersetzte zahlreiche europäische Theaterstücke und führte sie mit dem seit 1944 bestehenden Haiyūza auf. Seit den 1950er Jahren inszenierte man dort mehrere Brecht-Dramen und fand große Anerkennung mit der *Dreigroschenoper*, *Mutter Courage* und *Der gute Mensch von Sezuan*. Aufgrund dieser Tradition ist das Haiyūza auch noch nach dem Tod Sendas das wichtigste Ensemble für westliche Dramen. Paul Binnerts, 1938 in Den Haag geboren, war nach dem Studium der Theatergeschichte an der Universität Amsterdam hauptsächlich in Amsterdam und von 1979 bis 1986 in Frankfurt am Main als Regisseur tätig.⁴ Seit 1997 betreute er in einem Workshop junge Schauspieler der Haiyūza-

⁴ Vgl. http://www.paulbinnerts.nl/paul_binnerts.php (Zuletzt aufgerufen am 14.03.2013.).

Schule. In einem Interview erklärte er über seinen Umgang mit dem Haiyūza:

Hinsichtlich des Begriffs „episches Theater“ von Brecht habe ich viele Gemeinsamkeiten mit dem Haiyūza. Seit 1997 veranstalte ich jährlich mit ihm einen Workshop. Im ersten Jahr lehrte ich 50 bis 60 Teilnehmer anhand des Monologs meine erzählerische Methode. Jedes Element der Bühnenexistenz und des Körpers als Organ freizulassen, die eigenen Sinne und Empfindungen umsichtig zu schärfen [...] wir haben zahlreiche solche nonverbalen Übungen gemacht.⁵

Die Aufführung von *Lotte* entstand aus dieser Verbindung. Für Binnerts bedeutete sie, sein „erzählendes Theater“, das er aus dem Brecht'schen „epischen Theater“ abgeleitet und entwickelt hat, in die Praxis umzusetzen. Seiner Theorie zufolge bildet das Erzählen den fundamentalen Inhalt des Dramas, d. h. der Schauspieler ist zunächst einmal Erzähler des Stückes und begleitet seine Darstellung schauspielerisch. Anders formuliert: die Person auf der Bühne verkörpert nicht nur die Rolle, sondern erzählt sie auch, wobei sie sie selbst sein soll.⁶ Binnerts fordert vom Schauspieler die Fähigkeit, zwischen diesen beiden Rollen frei zu wechseln. Auf dieser Grundlage schöpft der Darsteller ihm zufolge die Rolle aus sich selbst, statt sie einfach nachzuahmen.

Die Anwendung dieser Methode auf die Schüler der Haiyūza-Schaupielschule stellt für Binnerts eine Herausforderung dar, weil sie nach der Tradition des Haiyūza ihre Rolle zu stilisieren haben. Binnerts versucht in seinen Workshops, die stilisierte Darstellung zurückzudrängen und die Schauspieler als Individuen in ihrer eigenen Realität agieren zu lassen. Aus diesem Konzept heraus spielten die Schauspieler in „Lotte“ die Rollen in der Mitte der Bühne, während sie sich an den Bühnenseiten von ihren Rollen trennten, zu sich selbst kamen und die Zuschauer mit Reflexionen über das Stück ansprachen. Die Inszenierung war vor allem durch diese Parallelität und den Austausch von

⁵ Masahide Yūki: Interview. Paul Binnerts no Engekiron (Ein Interview. Die Dramaturgie von Paul Binnerts). In: *Theatro* Nr. 699 (2000), hg. v. chamomile AG, S. 37. Die Übersetzung stammt, wie alle folgenden, von der Verfasserin dieses Beitrags.

⁶ Vgl. ebd., S. 38.

Rolle und schauspielerischem Selbst gekennzeichnet, für die es im Originaltext keine Anhaltspunkte gibt.

Groß und klein erfüllte für Binnerts die Funktion, diesen Perspektivenwechsel mit den Schauspielern einzuüben. Er erläutert das Stück wie folgt:

Die grundlegende Methode, die ich diesmal benutzt habe, ist die Montage. Das Theaterstück besteht aus zehn Szenen, die auf den ersten Blick ganz fragmentarisch aussehen, aber tatsächlich ist jede eine bis ins Einzelne vollendete Geschichte und erzeugt zugleich im Ganzen eine einheitliche Atmosphäre. Hier verläuft keine konsequente Handlung wie im traditionellen Drama, aber das ist die späte Moderne. Aus „Berichten über eine Situation“ wird das Drama konstruiert – das kann man „Brechtisch“ nennen.⁷

Er setzt die Erklärung folgendermaßen fort:

Der Text von „Lotte“, d. h. *Groß und klein*, ist voll von Symbolen. Obwohl zahlreiche literarische Vorstellungen in dem Stück angeboten werden, passiert nichts Konkretes. Doch soll man sich bei der Inszenierung eines derartigen Stückes nicht auf einen Symbolismus stützen. Vielmehr sollte man auf das Konkrete, auf konkrete Erscheinungen wie Denkweisen, großen Wert legen.⁸

Man kann also sagen, dass Binnerts *Groß und klein* als experimentelles Material betrachtet, aus dessen schwer zugänglicher Sprache die Schauspieler durch Annäherung und Distanzierung eine konkrete Realität für sich selbst schöpfen. Eine Aufführung in Tokio hielt er für sinnvoll, weil die Entfremdung, mit der sich die Hauptfigur Lotte im Umgang mit den Anderen konfrontiert sieht, heutzutage nicht nur für Deutschland, sondern gerade auch für Japan typisch ist. Aufgrund dieser Erkenntnis erwähnte er das Thema des Stückes:

Was den Titel angeht, so steht in Frage, was überhaupt „Groß“ und was „Klein“ ist. Wie Sie sagen, kann man die Adjektive ja als Gott

⁷ Ebd., S. 39.

⁸ Ebd., S. 39f.

und Mensch interpretieren. Mir scheint dieses Werk jedoch ein Versuch zu sein, aus der Perspektive des Individuums Lotte in der ganzen Welt umherzuschauen. In diesem Sinne betrachte ich es als „die ganze Welt und ein Individuum“. Dieses Stück thematisiert die lange Wanderschaft in der modernen Stadt; Tokio macht da keine Ausnahme. Der Sachverhalt, den Lotte erlebt, ist die Isolation von den Anderen bzw. der Mangel an Kommunikation. Am Ende der Reise akzeptiert sie die Realität, ohne Selbstmord zu begehen.⁹

Das Thema „Kommunikationsschwierigkeiten“ und die versöhnliche Haltung der Hauptfigur gegenüber der Gesellschaft, die der Regisseur für den Berührungspunkt mit Tokio hält, scheinen zwar zeitgemäß zu sein, es gelang Binnerts aber nicht, sie verständlich auf der Bühne darzustellen. Die Aufführung wurde von der Kritik nicht positiv beurteilt. Der Theaterkritiker Jun Watanabe schrieb in der Zeitschrift *Theatro*, die Schauspieler hätten die Absicht des Regisseurs nicht ausreichend verwirklicht, obwohl das Publikum die Intention des Regisseurs habe vermuten können. Watanabe schätzte einerseits die vielen Monologe und die aktive Bewegung der Schauspieler als Ertrag der langen Beschäftigung mit Strauß im Workshop; sie gäben dem Drama einen roten Faden. Andererseits kritisierte er aber den Mangel an Intensität.

Das Drama wirkte in dem Raum des Aoyama Round Theatre zum großen Teil zerstreut, und es gelang nicht, den Raum erzittern zu lassen, so dass man das Stück ab und an langweilig fand. Das im „erzählenden Theater“ vermittels der Handlung von Lotte entschleierte wahnsinnige Gesicht des Alltags machte auf Vernunft und Gefühl der Zuschauer keinen starken Eindruck.¹⁰

Watanabe wies darauf hin, dass die Aufführung dieses schwierigen Textes trotz der zweischichtigen Darstellung die unzulängliche Verarbeitung des Straußschen Stückes durch die japanischen Schauspieler nicht verdecken konnte. Zweifellos leistete Binnerts jedoch mit der japanischen Erstaufführung einen bedeutenden Beitrag für die Strauß-

⁹ Ebd., S. 40.

¹⁰ Jun Watanabe: Nichijo to Kyoki to Gensou to (Alltag, Wahnsinn und Phantasie). In: *Theatro* Nr. 700 (2000), S. 108.

Rezeption. Es brauchte allerdings noch einige Zeit, bis die Stücke von Botho Strauß nicht lediglich als Lehrmaterial für Schauspieler benutzt, sondern in ihrer Bühnen- und Publikumswirksamkeit entdeckt wurden.

3.2 TPT Aufführung: „Jikan to Heya“ (*Die Zeit und das Zimmer*)

Als zweite japanische Aufführung wurde vom 20. Juni bis zum 13. Juli 2003 *Die Zeit und das Zimmer* (1989) im Bensen-Pit gegeben. Die Theatergruppe *Theatre Project Tokyo* (Abk.: TPT) führte es unter der Regie von Thomas Oliver Niehaus auf. Hier ist zu erwähnen, dass das TPT kein festes Ensemble wie das Haiyūza ist, sondern die Schauspieler für die jeweilige Produktion eigens engagiert. Das experimentelle Theaterprojekt TPT wurde 1993 von dem englischen Regisseur David Leveaux und dem japanischen Produzenten Hitoshi Kadoi in Angriff genommen. Es zielt darauf, Stücke aus unterschiedlichen Gattungen und Epochen bis hin zur Gegenwart aufzuführen und die Bühnendarstellung ohne Bindung an eine bestimmte Tradition weiterzuentwickeln. In diesem Sinne unterscheidet es sich sowohl von traditionellen Theatern wie dem Haiyūza als auch von den sogenannten „Kleinen Theaterensembles“ (Shogekijo), die in Japan seit den 1980er Jahren von talentierten Theaterleuten wie Hideki Noda oder Shoji Kokami gegründet wurden und die durch ihr energisches Spiel besonders bei jungen Leuten beliebt sind. Daher beteiligen sich häufig namhafte Schauspieler an Aufführungen des TPT, die sonst für Film- und Fernsehproduktionen tätig sind. Das TPT ist auch bekannt für Aufführungen von ausländischen, insbesondere europäischen Stücken von hoher künstlerischer Qualität. Es entwickelt seine Technik durch regelmäßig abgehaltene Workshops weiter, weshalb es in den letzten zwanzig Jahren bereits ca. 30 Preise für seine Inszenierungen bzw. Schauspieler erhielt, darunter den Yomiuri Theaterpreis und den Kinokuniya Theaterpreis.

Seine Spielstätte, die 2009 aus Kostengründen abgerissen werden musste, befand sich nicht wie die der „großen“ Theater im Zentrum oder im Westen Tokios, sondern in Koto-ku am Ostrand der Stadt. Als Theatergebäude wurde eine kleine ehemalige Färberei genutzt, die 1985 zum Schauspielhaus mit dazugehörigem Studio umgebaut worden war und unter dem Namen „Benisan-Pit“ zum Markenzeichen des TPT

wurde. Seit dem Abriss spielt das TPT in verschiedenen Häusern weiter. Der Spielraum für *Die Zeit und das Zimmer* war ein leerer, düsterer Raum mit ca. 150 Sitzplätzen, der einstige Heizraum der Färberei. Nach dem Umbau konnte er der jeweiligen Inszenierung entsprechend frei arrangiert werden. Aus der räumlichen Nähe zwischen Schauspielern und Publikum in der Dunkelheit entstand beispielweise bei der Aufführung von *Hedda Gabler* (1994) eine intime, hochgespannte Atmosphäre. Sie wurde von der Kritik positiv beurteilt und trug zur Bekanntheit des Theaters bei. Seit den späten 1990er Jahren wird dem TPT auch wegen der schlichten Spielstätte eine besondere Aufmerksamkeit in der japanischen Kulturszene gewidmet.

Strauß' *Die Zeit und das Zimmer* spielte das TPT als zweites Stück im Jahre 2003. Die Auswahl ging wahrscheinlich auf den damaligen Regisseur Thomas Oliver Niehaus zurück. Niehaus wurde 1966 in Bochum geboren und war nach dem Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, der Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Köln als Regieassistent in Dortmund und Wien tätig. Daran anschließend etablierte er sich 1993 als freier Regisseur. Niehaus hatte kontinuierlich die dramatische Produktion von Strauß und ihre Reflexion der deutschen Verhältnisse beobachtet. Im Programmheft zur TPT-Aufführung äußerte er zu Strauß:

Für mich ist Strauß ein Symbol für das Westdeutschland der 1970er und 1980er Jahre, während Heiner Müller dasselbe für die damalige DDR ist. [...] In den 1980er Jahren unter dem Neoliberalismus von Helmut Kohl hat sich die gesellschaftliche und politische Situation radikal geändert und dementsprechend auch der Ton von Strauß' Werken. Er wurde seitdem zu einem Dichter, der inmitten des Alltags den Mythos zu erfüllen strebt. Die Kritik an der Gesellschaft hat ihn selbst jedoch außerhalb der Gesellschaft gestellt. In den 1990er Jahren erwies er sich als anachronistisch, während seine früheren Werke viel rezipiert wurden. [...] In Ostdeutschland werden

seine Stücke selten gespielt. Seine Erlebnisse sind typisch „westlich“, ebenso wie seine Figuren.¹¹

Niehaus kritisierte Strauß und seine späteren Werke nach 1993, lobte aber auf der anderen Seite die früheren Werke wie *Die Zeit und das Zimmer* wegen des klaren Blicks auf die Wirklichkeit. Er sagt, dass ihn Strauß' Liebesszenen stets faszinierten, bei denen die Beziehungen zwischen den Menschen und der ihnen zugrunde liegende Mechanismus sich im Gespräch zusammenziehen. Darüber hinaus nannte er als anziehende Punkte von Strauß' Dramen das präzise Zusammenspiel von Text und Subtext, die hohe Sensibilität für das Alltagsleben und die kräftigen Frauenfiguren.¹² In dieser Hinsicht sei *Die Zeit und das Zimmer* eines seiner bedeutendsten Stücke, die häufiger aufgeführt werden sollten.

Die Zeit und das Zimmer hat zwei Akte. Im ersten Aufzug treten verschiedene Personen auf, im zweiten führt Marie, eine der Hauptfiguren, nacheinander Gespräche mit anderen. In den oft misslingenden Dialogen häufen sich die Missverständnisse. Niehaus bezeichnet diese wiederholten Dialogszenen als „Variation der (gescheiterten) Koexistenz“,¹³ es drückten sich darin das Verlangen des Menschen nach dem Anderen und die Ahnungslosigkeit aus, wie es zu erfüllen sei. Diese verzweifelten Kommunikationsversuche spielten auf die (damals, 1989) gegenwärtigen Verhältnisse zwischen den Menschen an. *Die Zeit und das Zimmer* biete aber noch ein anderes Moment. Im zweiten Aufzug gibt es eine Szene, in der Marie vergleichsweise die Medea aus der Tragödie des Euripides heranzieht, die von ihrem Mann Jason verraten wurde und aus Rache ihre Kinder tötete. Diese wahnsinnige Leidenschaft Medeas, die auch Marie erfülle, interpretiert Niehaus als „das mystische Flüstern aus dem Abgrund des Mythos“¹⁴ und behauptet, Strauß fordere von den Menschen der Gegenwart, dem

¹¹ Thomas Oliver Niehaus: Über Botho Strauß. In: *Die Zeit und das Zimmer*, t.p.t. 43 (Broschüre, 2003), hg. v. Theatre Project Tokyo, S. 3.

¹² Ebd., S. 3f.

¹³ Ebd., S. 4.

¹⁴ Ebd., S. 5.

zuzuhören. Im Hinblick auf diese Straußsche Auffassung von der Aktualität des Mythos versuchte Niehaus mit seiner Inszenierung, die Doppelstruktur der Gesellschaft, die sich in oberflächlichem Geschwätz und den dadurch unterdrückten unbefriedigten Bedürfnissen zeigt, auf der japanischen Bühne zu vergegenwärtigen.

Das Stück war mit berühmten Schauspielern besetzt; die Rolle der Marie übernahm Tomoko Nakajima, die seit ihrer Kindheit in der bekannten Fernsehserie „Kita no Kuni kara“ (Aus dem Norden) spielte. Julius wurde von Toru Tezuka und Olaf von Tetsuji Tanaka gespielt. Beide sind ebenfalls bekannte Schauspieler.

Dennoch stieß die Aufführung auf Schwierigkeiten, wenn man den Theaterkritiken glaubt. Der Kulturredakteur Takashi Kono schrieb in der Nikkei Zeitung:

Das Stück ist zwar als dialogisches Drama geschrieben, aber den auf der Bühne geführten Gesprächen liegt keine Realität zugrunde. Die Personen sprechen ohne die Voraussetzung, von jemandem verstanden zu werden. Man spricht um des Sprechens willen, das in den Mythos übergehen soll. Aber die Schauspieler selbst waren offensichtlich wegen des unbegreiflichen Textes so verlegen, dass es fraglich ist, ob sie ihn bis in die kleinsten Einzelheiten darstellen konnten.¹⁵

Kono zufolge forderte Niehaus von den Schauspielern, „in sich selbst die Logik der Energie zu strukturieren“.¹⁶ Vermutlich erwartete er von ihnen, dass sie in den Straußschen Worten, die manchmal überflüssig, fragmentarisch oder unlogisch wirken, gewisse konsequente Gedanken zu finden. Aber Kono erwähnt auch, Niehaus sei von der japanischen Probenpraxis frustriert gewesen. Was damit konkret gemeint war, wird nicht klar, aber es besteht die Möglichkeit, dass ihn die relativ passive Haltung der japanischen Schauspieler, die sich lieber den Anweisungen des Textes und des Regisseurs fügen als sich die Identität einer Rolle durch Auseinandersetzung damit anzueignen, unbefriedigt ließ.

¹⁵ Takashi Kono: Theaterrezension – TPT „Jikan to Heya“. In: *Nihon Keizai Shimbun*, Abendblatt (03.07.2003), S. 12.

¹⁶ Ebd.

Wie bei der Haiyūza-Aufführung wurde das Drama auch hier nicht hinreichend verarbeitet. Dennoch war es beachtenswert, dass die Hauptdarstellerin die weibliche Erotik angemessen darstellte, die einen wichtigen Aspekt der Straußschen Dramatik ausmacht und die Niehaus betonen wollte. Hinzu kamen die dissonante Kommunikation und die überraschend auf die Protagonisten einwirkende Kraft des Mythos, zwei weitere wichtige Aspekte bei Strauß, so dass die Aufführung als Fortschritt betrachtet werden kann. Vermutlich verdankt er sich dem kleineren Ensemble, dem hohen Niveau der Schauspieler und Niehaus' Leitung. Strauß' Drama gab hier kein bloßes Lehrmaterial mehr ab. Zweifellos hat diese Aufführung der Strauß-Rezeption auf der japanischen Bühne eine neue Dimension erschlossen.

3.3 TPT-Aufführung: „Groß und klein. Dai to shou“ (*Groß und klein*)

Die dritte Aufführung vom 2. bis zum 11. September 2011 wurde wieder am TPT inszeniert. Regie führte Toru Tezuka, der in *Die Zeit und das Zimmer* den Julius gespielt hatte. Tezuka, 1962 geboren, debütierte 1982 unter der Regie von Yukio Ninagawa in der Aufführung von Juro Karas „Schwarze Tulpe“ und spielte seit 1986 am Theaterensemble Kenko, das von einem der in Japan unter Jugendlichen sehr beliebten Regisseure, Keralino Sandorovich, gegründet wurde. Nach dessen Auflösung war er hauptsächlich in Theater-, Fernseh- und Filmproduktionen aktiv. 1993 begann er, Regie zu führen. Vor *Groß und klein* hatte er 2008 schon Molières *Der Menschenfeind* und 2009 Strindbergs *Fröken Julie* (unter dem Titel: *Fräulein und Diener*) inszeniert.

Über den Anlass zur Strauß-Aufführung erzählt er im Vorwort des Programmheftes:

Die Zeit und das Zimmer von Botho Strauß – mit diesem Stück war ich erstmals am TPT beteiligt. Es wirkte so hart, dass ich es nicht leicht fassen konnte. Ich erinnere mich noch deutlich, dass ich trotz

meiner großen Anstrengung von der subtilen Struktur und dem Wortschatz fasziniert war.¹⁷

Die einerseits fragmentarische, andererseits hoch raffinierte Zusammenstellung einzelner Szenen und tiefgründiger Sätze, die den Kern des Zeitalters treffen, mussten den jungen Schauspieler und Regisseur tief ergreifen. Die anderen Schauspieler waren aber nicht an der vorigen Aufführung beteiligt gewesen. Während die meisten Darsteller in *Die Zeit und das Zimmer* bekannt waren, spielten diesmal relativ junge Schauspieler, wenn man von der Hauptdarstellerin Yūko Miyamoto absieht, die Lotte verkörperte. Bei diesem ersten Versuch, ein Strauß-Stück von japanischen Schauspielern unter einem japanischen Regisseur zu spielen, beabsichtigte Tezuka wahrscheinlich, sich ganz frisch ohne besondere Einarbeitung mit Strauß auseinanderzusetzen. Tezukas einführende Worte im Programmheft zeugen von einer solch leichten Haltung Strauß gegenüber. Diese dritte Aufführung kennzeichnete eine gewisse Kühnheit, die aus der Loslösung sowohl vom traditionellen Stil der japanischen Bühne als auch von der europäischen Tradition entstand.

Diese Lösung aus der Tradition zeigt auch das für die Aufführung genutzte Theater, das *Ueno Storehouse*, ein kleines Theater mit ca. 100 Klappstühlen im Kellergeschoss eines wenig auffallenden Gebäudes. Es befindet sich in Taito-ku, im östlichen Teil von Tokio in der Nähe von Asakusa und dem Ueno-Park. Das Theater war drei Monate vor der TPT-Aufführung von Ekoda (Nerima-ku) nach Ueno umgezogen und neu eröffnet worden. Es unterscheidet sich sowohl von den großen zentralen Theatern wie dem Aoyama Round Theatre als auch von avantgardistischen wie dem Benisan-Pit. Normalerweise spielen im Ueno Storehouse Amateurtheater. Mit der Verkleinerung der Bühne und der Aufführung überhaupt deutet sich eine Zurücknahme des Anspruchs auf Öffentlichkeit an, die keineswegs eine Verschlechterung des Niveaus bedeuten muss. Indem das Ensemble sich unmittelbar mit Strauß beschäftigte, ohne sich auf bestimmte Autoritäten oder Traditionen zu

¹⁷ Toru Tezuka: Vorwort. In: *Groß und klein, t.p.t.* 79 (Broschüre, 2011), hg. v. Theatre Project Tokyo, S. 3.

stützen, entstand im Theaterraum eine spannungsvolle Einheit der Atmosphäre gescheiterter Kommunikation.

Die Inszenierung von Tezuka zeigte sich als fast werkgetreue Wiedergabe der Handlung. Die Hauptfigur Lotte befindet sich also am Anfang in Marokko, beginnt zu reisen und besucht verschiedene Bekannte. Mit der zunehmend erfahrenen Ablehnung wird sie allmählich wahnsinnig. Der Notiz des Regieassistenten Kazuhiro Tamaru zufolge forderte Tezuka von den Schauspielern, inhaltliche Lücken durch Einbildungskraft zu ergänzen, ihre körperliche Sinnlichkeit zu entwickeln, um sich mit der ganzen Persönlichkeit der Rolle zuzuwenden, und darüber hinaus alles realistisch darzustellen.¹⁸ Es folgen einige wichtige Notizen von Tamaru:

Zur dritten Szene:

In der dritten Szene gibt es einige kleine Geschichten, die später weiter entwickelt werden. Es fehlt diesem Stück ein wenig an Erläuterungen zur Handlung und Informationen zum Hintergrund. Sozusagen ein unfreundliches Buch. Tezuka sagt: Dass wir es eben darum mit unserer Einbildungskraft ergänzen müssten, sei der interessanteste Punkt dieses Stückes. Es bedarf also keiner Erklärung, die den Zuschauern ermöglicht, die Antwort herauszufinden.¹⁹

Zur neunten Szene:

[...] Tezuka sagt, es gelte, „die Spannung“ herauszuarbeiten. Damit ist nicht gemeint, dass das Stück zu den „spannenden“ Dramen zählt, sondern dass wir ein „Spannungsfeld“, das die Zuschauer anzieht, auf der Bühne erzeugen müssen. An verschiedenen Stellen dieser Szene sind solche Mechanismen sicherlich angelegt.²⁰

Tezukas Regiekonzept wirkt ganz normal oder simpel. Im Unterschied zu Binnerts und Niehaus, die sich als europäische Regisseure bei Strauß

¹⁸ Kazuhiro Tamaru: Notizen bei der Generalprobe von *Groß und klein*. In: *Groß und klein*, t.p.t. 79, S. 6-7.

¹⁹ Ebd., S. 6.

²⁰ Ebd., S. 7.

auskennen und dadurch die Darsteller auf mehr oder weniger anspruchsvolle Weise anleiten wollen, erlaubt Tezuka ihnen, sich frei der Rolle anzunähern und den Charakter der Figur selbst zu prägen. Deswegen machte die Charakteristik einzelner Personen ab und zu einen primitiven Eindruck. So kehrte beispielsweise Lotte meines Erachtens von Anfang an den Wahnsinn zu sehr heraus, weshalb der Vorgang des Identitätszerfalls nur schwer nachvollziehbar war. Trotz dieser Schwächen der Inszenierung entstand wenigstens in einzelnen Szenen durch eine kühne Verkörperung der Rolle ein Spannungsfeld. Die Freiheit der Schauspieler, ohne Vorkenntnisse und ohne vorherige Aneignung des Kontextes die Persönlichkeit der Rollen und das Verhältnis zueinander selbst auszubilden, erzeugte eine bisher bei Strauß-Inszenierungen nicht dagewesene Einheit auf der Bühne.

Wegen der Verkleinerung von Bühne und Ensemble erhielt Tezukas Inszenierung leider nur wenig Aufmerksamkeit und wurde in Zeitungen und Theaterzeitschriften kaum besprochen. Aber im Kontext der Strauß-Rezeption leistete sie einen großen Beitrag, weil sich hier erstmals Japaner mit Strauß' Werk selbst auseinandersetzten und sein Werk aufgrund ihrer eigenen Empfindungen verkörperten. In diesem Sinne kann sie als erste *aktive* Rezeption bezeichnet werden, während die beiden vorigen sich als *passive* darstellen.

4. Fazit

Die drei voneinander unabhängigen Strauß-Aufführungen in Tokio seit 2000 deuten auf eine langsam voranschreitende Strauß-Rezeption. Wie die wissenschaftliche Rezeptionsgeschichte zeigt, bedarf es längerer Zeit, um die komplexen Werke von Strauß, die eng mit der Situation im Deutschland der 1970er und 1980er Jahre verbunden sind, angemessen zu verstehen. In diesem Sinne haben alle Aufführungen einen Beitrag dazu geleistet, das dramatische Werk von Botho Strauß dem allgemeinen Publikum zugänglich zu machen.

Die erste Inszenierung von Paul Binnerts hatte Bedeutung, weil sie Strauß zum ersten Mal aus Europa nach Japan brachte. Darüberhinaus konfrontierte sie *Groß und klein* mit dem traditionellen japanischen Stil des Haiyūza. Das TPT-Ensemble der zweiten Inszenierung von Thomas Oliver Niehaus steht dem Charakter von Strauß näher, aber das Werk

blieb hier noch eine den Schauspielern von außen auferlegte Aufgabe. Trotz ihrer hohen künstlerischen Potenz konnten sie daher das von Niehaus erstrebte Niveau nicht erreichen. Gerade die Verbundenheit des deutschen Regisseurs mit dem Werk von Strauß hat die Darsteller vielleicht gehindert, sich die Bedeutung des Werkes selbst zu erarbeiten. Eine solche Dissonanz zwischen Regisseur und Darstellern ergibt sich aber vielleicht unvermeidlich bei der Konfrontation mit Texten einer fremden Kultur. Die dritte Inszenierung von Tezuka, der durch die vorherigen tief beeindruckt wurde, kann daher als wichtiger Schritt im Sinne des Brückenschlages zwischen zwei Kulturen und der Aneignung der fremden Kultur gelten. Aus der bloß passiven Rezeption wurde eine aktive.

Allen Aufführungen ist der Wunsch der Regisseure ablesbar, die japanischen Schauspieler sollten Strauß selbständig begreifen. Dieser Wunsch wurde Schritt für Schritt erfüllt. Die nächste Stufe der Rezeption wäre wohl, dass Strauß auch dem Publikum verständlich wird. Die Verbindung von Theaterpraxis und Wissenschaft wird sicherlich dazu beitragen.

Young-Sook Kim

Botho Strauß und seine Rezeption in Korea

1. Einleitung

Deutschsprachiges Theater findet in Korea weniger Beachtung als englisch- oder französischsprachiges. Es herrscht im Allgemeinen die Auffassung, das deutsche Theater behandle vor allem abstrakte, schwierige, schwer verdauliche und ernste Themen. Dennoch stehen Goethe, Brecht, Heiner Müller, Dürrenmatt, Handke oder Franz-Xaver Kroetz regelmäßig auf den Spielplänen koreanischer Bühnen. Sie werden in gewissen Abständen immer wieder und – in Bezug auf die Besucherzahlen – auch erfolgreich aufgeführt. Im Fall von Brecht¹ und Handke kann man sagen, dass diese einen festen Platz auf den Bühnen Koreas gefunden haben. Erst vor kurzem erhielten zudem Stücke wie

¹ Brecht zählt mittlerweile zum Standardrepertoire der koreanischen Kunst- und Theaterzene. So wurden im Jahre 2006 zu seinem 50. Todestag nicht nur *Mutter Courage und ihre Kinder*, *Leben des Galilei* und *Die Dreigroschenoper* aufgeführt, sondern es fanden auch zahlreiche weitere Veranstaltungen wie akademische Konferenzen, Ausstellungen oder Liederabende statt, die das Interesse an Brecht förderten. Unter den Jubiläumsaufführungen im Brechtjahr erhielt *Mutter Courage und ihre Kinder* unter der Regie von Lee Yun Taek unter anderem den Donga-Theaterpreis sowie weitere Preise, und im Jahre 2007 erfolgte auch eine Einladung zum Shizuoka Theaterfestival in Japan, wo eine weitere Aufführung stattfand. Besonders erwähnenswert ist darüber hinaus auch die Bearbeitung von *Der gute Mensch von Sezuan* durch Lee Jaram im Jahre 2009 in Form des traditionellen koreanischen epischen Gesangs Pansori unter dem Titel *Sacheon-Ga*. Im Theaterdorf Miryang, wo eine der repräsentativsten Theatergruppen Koreas, die Street Theatre Troupe, in einer Gemeinschaft lebt und Theaterprojekte durchführt, gibt es ein Brecht-Theater. Auch die Tatsache, dass in Korea ein Brecht-Theater-Forschungsinstitut existiert, weist auf seine besondere Stellung in der koreanischen Theaterlandschaft hin. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Hi-Young Song im vorliegenden Band.

*Der Hässliche*² von Marius von Mayenburg und *Der goldene Drache*³ von Roland Schimmelpfennig besondere Beachtung und positive Kritiken.

Botho Strauß trat zu Beginn der 1970er Jahre, als das Dokumentarstück seine Blütezeit erlebte, als Vertreter der ‚Neuen Subjektivität‘ erstmals in Erscheinung und wurde bis zum Ende der 1970er Jahre zu einem der meistgespielten Dramatiker im deutschsprachigen Raum. Die Botho-Strauß-Rezeption in Korea begann im Jahre 1986 mit der Aufführung von *Die Hypochonder* durch die Freie Bühne. Eine weitere Aufführung erfolgte 1995, neun Jahre später, als in der Freien Bühne *Groß und Klein* zu sehen war. Bei der Freien Bühne, die bei der Einführung deutscher Bühnenwerke in Korea eine wichtige Rolle spielte, handelte es sich um eine Amateur-Theatergruppe von Germanistikstudenten. Sie wurde im Jahre 1968 gegründet, um deutsche Dramen auf die Bühne zu bringen. Sie bot Germanistikstudenten und weiteren Interessierten durch den übersetzten Text die Gelegenheit, an den Aufführungen teilzunehmen und begann so mit der Rezeption des deutschen Theaters in Korea.⁴

Seit den Aufführungen der Freien Bühne wurden 20 Jahre lang keine weiteren Stücke von Botho Strauß durch etablierte Theater in Korea aufgeführt. Lediglich *Zeit und Raum* wurde im Jahr 2006 als studentische Workshop-Aufführung an der Chungwoon-Universität dargeboten.

² Regie: Yun Gwang-jin, im Guerilla-Theater des Gongyeonjejak-Center vom 15.06. bis zum 10.07.2011 und im Jayu-Theater des Seoul Arts Center vom 18.05. bis zum 03.06. 2012.

³ Regie: Yun Gwang-jin, im Daehangno Arts Theater des Gongyeonjejak-Center vom 06.04. bis zum 14.04.2013.

⁴ Bei der Rezeption deutscher Dramen auf der Bühne spielte die *Freie Bühne* vor allem in den 1970er Jahren eine große Rolle. Diese Gruppe, die aus Germanistikstudenten verschiedener Universitäten bestand, sorgte, teilweise mit Unterstützung des Goethe-Instituts, für Erstaufführungen einer Reihe deutscher Werke. Im Laufe ihres Bestehens stellte sie etwa 70 deutsche Theaterstücke in Korea vor, darunter auch die ersten Brecht-Stücke. Manche der von der Freien Bühne erstmals vorgestellten Stücke wurden später von professionellen Theatergruppen übernommen und aufgeführt.

Im vorliegenden Beitrag wird versucht, die Botho-Strauß-Forschung in der koreanischen Germanistik und die Botho-Strauß-Rezeption auf koreanischen Bühnen zu untersuchen.

Von der Freien Bühne gespielte Stücke:

Die Hypochonder (Regie: Kim Pyoung-son), 1986

Groß und klein (Regie: Wi Ki-Hoon), 1995

Universitäts-Aufführung

Chungwoon Universität. Department of Acting Art

– *Die Zeit und das Zimmer* (Regie: Kim Yun-Geol), 2006

2. Schwierigkeiten bei der Beschreibung der Theatergeschichte von Botho Strauß in Korea

Bislang wurde kein einziges Theaterstück von Botho Strauß in etablierten Theatern Koreas zur Aufführung gebracht. Dementsprechend gestaltete sich das Sammeln von Materialien zur Geschichte seiner Rezeption mühsam. In Erfahrung zu bringen war zunächst, dass zwar kein etabliertes Theater, wohl aber die auf deutsches Theater spezialisierte, studentische Freie Bühne (1968-1998) in den Jahren 1986 und 1995 Stücke von Botho Strauß aufgeführt hat. Darüber hinaus wurde die Materialsuche durch verschiedene Faktoren erheblich erschwert: Bei der Aufführung handelte es sich um eine Vorführung an der Universität, die für studentisches Publikum gedacht war. Die Freie Bühne existiert mittlerweile nicht mehr, und Materialien zur Aufführung (Programmhefte o. ä.) von damals wurden nicht aufbewahrt. Auch in der Bibliothek des Goethe-Instituts Korea, welches die Aufführung seinerzeit gefördert hatte, fand sich kein einschlägiges Material. Ebenso schwer war es, Regisseure, Projektteilnehmer oder Zuschauer von damals ausfindig zu machen. Schließlich gelang es nach vielen Erkundungen, mit dem Regisseur von *Groß und Klein* in Kontakt zu treten und immerhin ein vergilbtes Programm von damals zu erhalten.

In Korea gibt es kein Theatermuseum oder Archiv, in dem wichtige Theaterdokumente wie Programme, Textbücher, Regieskizzen, Fotos von Aufführungen, Zeitungsartikel, Kritiken, Videomitschnitte oder dergleichen systematisch gesammelt und geordnet werden. Es gelang zwar, als einziges Dokument ein Programmheft der damaligen Aufführung zu erhalten, dieses war jedoch inhaltlich so dürftig, dass sein

Wert als Nachschlagematerial ausgesprochen begrenzt erschien, so dass ein E-Mail-Interview mit dem Regisseur erforderlich war, um genauere Fakten rekonstruieren zu können. Da seit der Aufführung bereits 18 Jahre vergangen waren, konnte sich auch der Regisseur an viele Einzelheiten seiner damaligen Studienzeit nicht mehr genau erinnern. Erst nach einigen Erklärungen und nach der Vorlage einiger Materialien über Botho Strauß und Strauß-Aufführungen in Deutschland konnte er sich die damalige Aufführung wieder ins Gedächtnis rufen.

Eine Aufführung ist ein einmaliges Ereignis zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort. Die nachträgliche Sammlung diesbezüglicher Materialien ist daher stets mit gewissen Schwierigkeiten und Begrenzungen verbunden. Personen, die die Aufführung selbst nicht miterlebt haben, besitzen durch Materialien wie Aufführungsprotokolle, Rezensionen oder Regieprotokolle immer nur beschränkten Zugang zu der eigentlichen Aufführung. In dieser Hinsicht stand die Verfasserin dieser Arbeit vor dem Zweifel, inwieweit ein Artikel über die Rezeption der Werke von Botho Strauß in Korea überhaupt von wissenschaftlicher Bedeutung sein könnte.

3. Die Strauß-Rezeption in Korea

Botho Strauß wurde im Jahre 1980 von Professor Song Dong-jun in der Zeitschrift *Segyemunhak* (Literatur der Welt) in einem Artikel mit dem Titel *Theaterstücke von Botho Strauß* erstmals in Korea vorgestellt. In seiner Arbeit präsentiert Song die Werke von Strauß in knapper Form, so *Die Hypochonder* (1972), *Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle* (1974), *Trilogie des Wiedersehens* (1976) und *Groß und klein* (1978). Erst 1991 erschien mit *Groß und Klein* die erste Übersetzung eines Strauß-Dramas, weitere Übersetzungen folgten 1998 mit *Trilogie des Wiedersehens* und 1999 mit *Die Zeit und das Zimmer*. Darüber hinaus erschien im Jahre 2008 eine Übersetzung der Sammlung von Prosatexten *Paare, Passanten*. Bei den Übersetzern handelte es sich jeweils um Professoren der Germanistik. (Das Stück *Die Hypochonder*, das von der Freien Bühne aufgeführt wurde, wurde von den Studenten selbst übersetzt und nirgendwo verlegt.) Aufgeführt wurden bislang drei Werke von Strauß, nämlich *Die Hypochonder*, *Groß und Klein* und *Die Zeit und das Zimmer*.

Zwischen 1993 und 2013 wurden in Korea insgesamt 55 wissenschaftliche Arbeiten über Botho Strauß veröffentlicht. Es wurden elf Magister- und zwei Doktorarbeiten über Botho Strauß geschrieben, alle im Bereich der Germanistik. Von den 13 Arbeiten behandeln zehn Untersuchungen die Dramen, das entspricht etwa 85 Prozent.

Ordnet man die Magisterarbeiten nach Werktiteln, so gibt es vier Arbeiten über *Groß und klein*, drei über *Trilogie des Wiedersehens*, eine über *Marlenes Schwester*, zwei über *Der junge Mann*, eine über *Schlußchor* und eine über *Ithaka*. Darüber hinaus behandelten zwei Dissertationen die Werke von Botho Strauß in den 1970er Jahren. Die Arbeiten legen ihren Schwerpunkt vor allem auf Botho Strauß' Dramaturgie (Bewusstseinsspiel, mentales Theater usw.) und auf Aspekte wie Neue Subjektivität, Mythosrezeption, Postmodernität (Antimodernismus, Gegen-Aufklärung, Botho Strauß und [Post-]Moderne), Konservatismus, Literaturstreit im vereinigten Deutschland und Strauß' Kulturkritik.

Besonders die Resonanz auf seinen 1993 im Spiegel erschienenen Essay *Anschwellender Bocksgesang* sorgte für wachsendes Interesse an Botho Strauß. Die Bedeutung und die Resonanz dieses Essays im wiedervereinigten Deutschland erweckten auch in Korea Aufmerksamkeit und führten zu Kontroversen um den Autor, worauf auch viele koreanische wissenschaftliche Abhandlungen eingehen.

Das Recherchematerial zu Botho Strauß in Korea belegt insgesamt, dass nur wenige seiner Werke ins Koreanische übersetzt und auf koreanischen Bühnen aufgeführt wurden. Hingegen werden immer mehr Magister- und Doktorarbeiten sowie wissenschaftliche Abhandlungen über ihn und seine Werke verfasst. Dies weist darauf hin, dass den Arbeiten von Botho Strauß in Korea zwar nicht als Aufführungsgegenstand, aber doch als Forschungsgegenstand Aufmerksamkeit zuteil wird.

4. Botho Strauß auf koreanischen Bühnen

4.1 Die Hypochonder (1986, Freie Bühne)

Deutschland: 1972 Uraufführung Hamburg. Deutsches Schauspielhaus.

Regie: Claus Peymann. Bühne: Erich Wonder

Korea: 1986 Freie Bühne

Regie: Kim Pyoung-son

Die koreanische Aufführungsgeschichte Straußscher Werke beginnt 1986 mit der Aufführung von *Die Hypochonder* durch die Freie Bühne. In einer Denkschrift⁵ zur Freien Bühne – auch dieses Material befindet sich in Privatbesitz – findet sich lediglich ein einzeliger Vermerk darüber, dass *Die Hypochonder* im Jahre 1986 aufgeführt wurden. Bei der mühsamen Suche nach dem damaligen Regisseur ließ sich lediglich in Erfahrung bringen, dass dieser mittlerweile ausgewandert ist. Für die Übersetzung des Werks waren damals die Studenten zuständig, und so fallen zahlreiche Übersetzungsfehler ins Auge. Leider sind keine weiteren Materialien (Programmheft, Zeitungsrezensionen etc.) in Bezug auf die Aufführung erhalten, weshalb bedauerlicherweise kein direkter Vergleich zwischen einer deutschen und einer koreanischen Interpretation von *Die Hypochonder* möglich ist.

4.2 Groß und Klein (1995, Freie Bühne, Semi-Theater)

Deutschland: 1978 Uraufführung Berlin. Schaubühne am Halleschen Ufer. Mit Edith Clever.

Regie: Peter Stein. Bühne: Karl Ernst Herrmann

Korea: 1995 Freie Bühne, das reguläre Programm zum 70. Mal

Regie: Wi Ki-hoon

In Korea wurde *Groß und Klein* erstmals 1995 im Rahmen des regulären Programms zum 70. Mal von der ‚Freien Bühne‘ im Semi-Theater in der Daehakno (Seoul) aufgeführt, das nicht mehr existiert. In der koreanischen Aufführung wurde der Titel des Stücks in *Wohin? – Kaputte Menschen* umgeändert. Auch der Inhalt weist große Unterschiede zum Original auf. Wi Ki-hoon, der seinerzeit die Regie übernahm, war Mitglied der Freien Bühne, hatte jedoch Germanistik nicht im Hauptfach studiert. 18 Jahre nach jener Aufführung, nachdem die Verfasserin ihn nach mühevoller Recherchearbeit ausfindig machen konnte, vermochte er sich durch das Interview die Vergangenheit wieder ins Gedächtnis zu rufen. Er erinnerte sich, dass viele der im Stück dargestellten Situationen für Koreaner sehr schwer verständlich ge-

⁵ Vgl. zum 30jährigen Jubiläum der Freien Bühne (1968–1998), Seoul 1998.

wesen seien. Er habe die Regie übernommen, weil er in seiner Studienzeit davon geträumt habe, später Schriftsteller zu werden.

Wi Ki-hoon schreibt im Programmheft zu der von ihm inszenierten Aufführung: „Ich wollte die wahrgenommene Langeweile des Originals und den Ernst der Thematik überwinden. Anstatt eines langweiligen und schwierigen wollten wir ein interessantes Universität-Theaterstück bieten und haben daher Stoffe und Themen des Werks der koreanischen Situation entsprechend abgeändert.“

Mit einer in der modernen Gesellschaft leicht zu findenden Protagonistin, die zwar zu einer Gruppe gehört, sich aber ausgegrenzt fühlt, wollte sich die Freie Bühne dem Modernismus widersetzen. Protagonistin Lotte steht zwar für die gesellschaftliche Stimmung Deutschlands in den 1970er Jahren. Ihr Weg ist der Weg durch die westdeutsche Gesellschaft,⁶ und dadurch wird sie allmählich immer ärmer, schwächer, haltloser. Aber Regisseur Wi Ki-hoon, der als Koreaner die damalige gesellschaftliche Stimmung in Deutschland nicht nachvollziehen konnte, liest aus ihrem als Frau gescheiterten Leben einen Kommunikationsabbruch und den Verlust der menschlichen Beziehungen in der modernen Zeit heraus, ähnlich wie in dem in den 1970er Jahren in Korea sehr beliebten Film *Young-Ja's Heydays* (1975), in dem dargestellt wird, wie das Leben der Heldin durch fortgesetztes Unglück ruiniert wird.

Wi Ki-hoon sagt, dass das aus zehn unzusammenhängenden Szenen bestehende Werk für das koreanische Publikum nicht nachzuvollziehen gewesen sei, weil es die koreanische Gefühlswelt nicht anzusprechen vermochte. Daher seien zusätzliche Szenen produziert worden, die zum besseren Verständnis der nicht zusammenhängenden Texte beitragen sollten, was sehr aufwendig gewesen sei. Zu schwierige philosophische Texte hingegen wurden mit Rücksicht auf das Publikum ausgelassen. In der fünften Szene („Station“) telefoniert Lotte in einer beleuchteten Telefonzelle am Rande einer Landstraße. Dafür installierte Wi Ki-hoon eine ausgediente Telefonzelle mit einem Telefonhörer ohne Netzan-

⁶ Lotte wandelt von einer Szene in die nächste, durch Orte „der bundesdeutschen Beton-, Verwaltungs-, Konsum-, und Freizeitkultur“, wie es in *Kindlers Neues Literaturlexikon* heißt, von einer Station zur anderen.

schluss und ließ die Beleuchtung plötzlich von Weiß auf Rot springen, um die Geistesverwirrung von Lotte effizient zum Ausdruck zu bringen. In dieser Szene erinnerte der Regisseur an ein koreanisches Ritual für eine Schamanin, die in Erwartung der spirituellen Initiation ganz hemmungslos unverständliche Monologe murmelt.

Die Aufführung sei insgesamt nicht sehr positiv beurteilt worden, meint Wi Ki-hoon und erinnert sich, dass einige Zuschauer unter anderem auf das Problem der sehr freien Adaption, die den Originaltext stark abgewandelt habe, hingewiesen hätten.

4.3 Die Zeit und das Zimmer (2006, Chungwoon-Universität, Department of Acting Art, Workshop-Aufführung)

Deutschland: 1989. Uraufführung Berlin. Schaubühne am Lehniner Platz.

Regie: Luc Bondy. Bühne: Richard Peduzzi.

Korea: 2006 Chungwoon Universität Department of Acting Art

Regie: Kim Yun-geol

Die Zeit und das Zimmer stammt aus dem Jahre 1988, also aus der Zeit kurz vor der deutschen Wiedervereinigung, als sich Deutschland gesellschaftlich, wirtschaftlich, kulturell und politisch in einer relativ ungeordneten Phase befand. In den meisten seiner Stücke, so auch in *Die Zeit und das Zimmer* verweigert sich Strauß dem herkömmlichen Schema des Dramas mit seiner klassischen Spannungskurve und verwendet stattdessen eine vielschichtige Dramenstruktur. Hierdurch wird die Einheit der Ereignisfolge aufgelöst und eine Montage aus fragmentarischen Szenen entworfen. In *Die Zeit und das Zimmer* kann man daher kaum einheitliche, eindeutige Handlungsverläufe erwarten, die einem logischen Ablauf folgen. Die auftretenden Charaktere entsprechen dem Typus der Neuen Subjektivität, der in den 1970er Jahren in Deutschland zu einer wichtigen literarischen Strömung wurde.

Die Zeit und das Zimmer wurde 2006 anlässlich eines Workshops im Fachbereich Schauspielkunst (Department of Acting Art) an der Chungwoon-Universität aufgeführt. Regisseur Kim Yun-geol weist im Programmheft zu dem Theaterstück darauf hin, dass es nicht einfach gewesen sei, Material über die Werke von Botho Strauß zu finden, weil dieser in Korea kaum bekannt sei. Auch die Werkanalyse habe sich

schwierig gestaltet, so dass sich der Regisseur, wie er selbst meint, schließlich auf Experimente und auf seine Intuition habe verlassen müssen, nicht zuletzt, weil ihm der Gang der Handlung, also die Folge der nicht zusammenhängenden Ereignisse und die Figuren, zunächst fremd erschienen seien.

Für Regisseur Kim Yun-geol war es, wie er selbst im Interview meint, zugleich ein wenig fremd, aber auch interessant, wie sich das Stück, das menschliche Beziehungsspiele, Persönlichkeits- und Beziehungskrisen darstellt, thematisch ohne weiteres auch auf unsere heutige Gegenwart beziehen lässt und wie sich durch die sich zufällig ergebenden Gespräche und Begegnungen innerhalb des Stücks eine komplexe verflochtene Episodenhandlung, aus der neue Geschichten entstehen, und eine offene dramatische Form entfalten können. Interessant sei auch die Schlusszene, in der offenbleibt, ob es zu einem Treffen zwischen der Protagonistin Marie Steuber und dem Grafiker kommt. In Hinsicht auf Struktur und Form des Stücks sowie auf die dargestellten Charaktere unterscheidet sich *Die Zeit und das Zimmer* deutlich vom herkömmlichen Drama. Daher könnten traditionelle Lesarten und Möglichkeiten der Figurengestaltung in diesem Werk neu erprobt werden.

Wenn deutschlandbezogene Situationen, beispielsweise solche mit besonderem Geschichtsbezug, eins zu eins auf eine koreanische Bühne übertragen werden, findet das normale Publikum nur schwer Zugang, und die Aufführung bleibt letztlich einfach die Vorstellung irgendeines deutschen Werks in Korea. Um die kulturelle Entfernung zu überbrücken, wurden Textstellen mit spezifischem Deutschland-Bezug (beispielsweise: Julius' Monolog in der ersten Szene über den „bräunlichste[n] Tag des Jahres“) in der Aufführung der Chungwoon Universität ausgelassen.

Regisseur Kim Yungeol hatte die Absicht, die Bühne des kleinen Theaters zu einem experimentellen Raum für Studenten werden zu lassen, und forderte die Schauspieler auf, den völlig leeren Raum in ihrem Spiel und ihren Bewegungen kreativ zu nutzen und zu gestalten. Es ging ihm darum, die Zeit der unmittelbaren Präsenz – im Gegensatz zu der im konventionellen Drama vorherrschenden Zeit der Repräsentation – in Szene zu setzen und den Bühnenraum nicht zum Ort einstudierter Wiedergabe zu machen, sondern zu einem Raum, in dem die

Schauspieler selbst Möglichkeiten der Bewegung, des Sehens, des Spürens und des Erlebens erschließen und so den Raum selbst verändern, indem sie all diese Erfahrungen sichtbar machen.

Dem Regisseur war nicht an einem realistischen Bühnenbild gelegen, weshalb er auch auf die sogenannte Vierte Wand verzichtete. Stattdessen ließ er die Schauspieler im leeren Raum durch ihre Bewegungen Raum und Zeit erleben. Beseitigt werden sollte der Aspekt der Einbildung und der Fantasie, der im traditionellen Theater eine wichtige Rolle spielt, wo eine unsichtbare Vierte Wand an der Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum vorausgesetzt wird. Zu diesem Zweck ließ er in manchen Szenen auch Schauspieler im Zuschauerraum auftreten.

In der letzten Szene sorgte der Regisseur bewusst für eine Veränderung des Raums. Die drei Fenster an der Hinterwand des Bühnenraums wurden nach vorne, in Richtung des Zuschauerraums bewegt, so dass es sich nicht mehr um ein statisches, sondern um ein bewegliches Bühnenbild handelte. So wollte der Regisseur dafür sorgen, dass das Theater für den Zuschauer nicht länger ein Raum der Fantasie ist, sondern ein ganz realer Raum, und dass der Zuschauer das, was er sieht, nun nicht mehr als Fantasiefiguren, sondern als schauspielernde Bühnenakteure wahrnimmt. Das Theater sollte nicht länger ein Raum der Fantasie sein, der abgetrennt ist vom Zuschauer und vom Zuschauerraum, sondern ein anregender Ort, an dem die Menschen zusammenkommen, um dort gemeinsam Theater zu erleben, und an dem dabei entdeckte Bedeutungen kommuniziert werden.

Kim Yun-geols Inszenierung von *Die Zeit und das Zimmer* erprobt Brechtsche Verfremdungseffekte und eine auf den Theaterraum ausgerichtete Performativität, wobei räumliche Effekte zum Tragen kommen. Dies gilt insbesondere dann, wenn durch die Verfremdung der Lebenswirklichkeit betont werden soll, dass es sich hierbei um Realität und nicht um Fiktion handelt: Die Grenzen zwischen den Realitäten der Schauspieler, der Zuschauer und des Autors sowie zwischen den Realitäten innerhalb des Stücks werden aufgehoben. Dabei ermöglichten insbesondere die Räumlichkeiten der Kleinbühne einen unmittelbaren Kontakt zwischen Akteuren und Publikum. Um Langeweile zu vermeiden und um für zusätzliches Tempo zu sorgen, setzte Kim Yun-geol

außerdem schwungvolle deutsche Popmusik ein und ließ die Figuren Bewegungen von slapstickartiger Motorik ausführen.

Als Reaktion auf die Aufführung wurde unter anderem geäußert, dass das Stück auf interessante Weise den Menschen und sein Leben in der heutigen Gesellschaft darstelle, aber auch, dass es aufgrund des umfangreichen Textes doch recht langweilig und der Text schwer zu verstehen gewesen sei. So bereiteten trotz der Alltagsthematik des Stücks der schwierige Text und die puzzleartige, vielschichtige Struktur des Werks dem an realistische Theateraufführungen gewöhnten Publikum große Schwierigkeiten. Als Universitätstheater war diese Aufführung nach Einschätzung des Regisseurs durchaus von Bedeutung, doch die Möglichkeiten im Hinblick auf kommerzielle Unterhaltung und ein breites, positives Publikumsinteresse beurteilt er skeptisch.

Die Zeit und das Zimmer stieß als theoretisch-spekulativ angelegtes Werk zwar bei denjenigen Zuschauern auf Zustimmung, die sich durch die Aufführung intensiver mit dem Text auseinandersetzen wollten. Von denjenigen Teilen des Publikums jedoch, die sich viel Bewegung auf der Bühne von Seiten der Schauspieler erhofft hatten, wurde es eher als langweiliges und schwer verständliches Werk aufgenommen. Regisseur Kim Yun-geol erkennt hingegen in diesem Werk produktive Möglichkeiten des postmodernen Dramas, das die neuen Aufführungsmöglichkeiten einer Bühne aufzeigt, die einen spielerisch-sinnlichen Erfahrungsraum bietet. Er gibt aber zugleich zu bedenken, dass es sich letztlich um ein Werk handle, dem sich das breite Publikum wohl nur schwer nähern dürfte und das als Stück aus einem fremden Kulturkreis darüber hinaus auch der Mentalität des koreanischen Publikums nicht unbedingt entgegenkomme.

5. Probleme der Rezeption Straußscher Dramen in Korea

Wenn ein Werk in Deutschland erfolgreich aufgeführt worden ist, bedeutet das nicht, dass dies auch in Korea der Fall sein muss. Stücke von Thomas Bernhard oder Botho Strauß, die in den 1970er Jahren in Deutschland Aufsehen erregten und rezensiert wurden, wurden in Korea bis jetzt kaum aufgeführt. Erste Versuche mit Thomas Bernhard gab es erst 1994 mit *Der Theatermacher* und, wie gesehen, im Fall von

Botho Strauß mit der Aufführung von *Die Hypochonder* 1986 durch die Freie Bühne.

Die Werke der Vertreter der Neuen Subjektivität, die in den 1970er Jahren die deutsche Theaterszene beherrschten, haben etwas an sich, das sich mit der Stimmung in Korea in den 1970er und 1980er Jahren nur schwer in Einklang bringen lässt. Kim Ki-son schreibt in ihrer Arbeit *Rezeption des deutschen Gegenwartsdramas der 70er und 80er Jahre*, dass Strauß – oft auch als Protagonist der sogenannten Tendenzwende Anfang der siebziger Jahre bezeichnet – die deutsche Gesellschaft der 1970er Jahre und die Psyche ihrer Mitglieder nach dem Scheitern der 68er-Studentenbewegung genau unter die Lupe nahm und Probleme der Subjektivität in den Vordergrund treten ließ. Doch die Psyche der durch die spezifische Situation im spätindustriellen Deutschland geprägten Menschen konnte im Korea der 1970er und 1980er Jahre, das durch gesellschaftliche Revolten und die Arbeiterbewegung geprägt wurde, auf keine besondere Resonanz stoßen.⁷

Eine der Hauptschwierigkeiten bei der Rezeption der Straußschen Dramen liegt offenbar in den als kompliziert empfundenen Texten. Botho Strauß zählt zu denjenigen deutschen Schriftstellern, die am schwierigsten zu verstehen sind, insofern sich seine Werke durch eine komplexe Struktur, anspruchsvolle Themen und vieldeutige Textpassagen auszeichnen.⁸

Sowohl Wi Ki-hoon, der Regisseur von *Groß und Klein*, als auch Kim Yun-geol, der Regisseur von *Die Zeit und das Zimmer*, erinnern sich, dass es viele Situationen gegeben habe, in denen der Text, die im Stück dargestellten Situationen, die fehlende Konsistenz der Handlung oder die scheinbar fehlende Verbindung zwischen einzelnen Szenen für Schwierigkeiten gesorgt habe.

⁷ Vgl. Ki-sun Kim: *Rezeption des deutschen Gegenwartsdramas der 70er-80er Jahre in Korea – mit einer Liste der Textauswahl*. In: *Ponyokyongu (Übersetzungsforschung)*. Heft 4 (1996), Institut für Übersetzungsforschung zur deutschen und koreanischen Literatur, S. 123.

⁸ Vgl. Lothar Pikulik: *Botho Strauß Der Park. Traumspiel-Experiment-Zeitbild*. In: Ders., Hajo Kurzenberger, Georg Guntermann (Hg.): *Deutsche Gegenwartsdramatik*. Bd 2. Göttingen 1987, S. 86-121, S. 90.

Die Tatsache, dass Botho Strauß' Werke in Korea bisher noch nicht auf professionellen Bühnen aufgeführt wurden, hängt möglicherweise auch mit der kommerziellen Ausrichtung der Theaterbühnen in Korea⁹ und mit der äußerst geringen Anzahl der Übersetzungen ins Koreanische zusammen. Deren Zahl ist mit insgesamt drei Werken gemessen am umfangreichen Gesamtwerk Strauß' ausgesprochen gering. Auf dem koreanischen Buchmarkt gibt es für seine Dramen keine Nachfrage. Auch gibt es für eine solch schmale Leserschaft keinen Verlag, der sich auf Dramenübersetzungen spezialisiert hätte, und nur sehr wenig Fachliteratur, so dass Leser, in diesem Fall Regisseure, nur wenig Gelegenheit haben, mit neuen Dramen in Berührung zu kommen, was wiederum dazu führt, dass auch nur wenig Gelegenheit besteht, ein breiteres Interesse zu fördern.

An einigen Beispielen erfolgreicher Aufführungen deutschsprachiger Dramen auf koreanischen Bühnen sei dieses Problem noch einmal aus anderer Perspektive beleuchtet. Vor kurzem wurde in Korea das Stück *Der Hässliche* des deutschen Autors Marius von Mayenburg aufgeführt, das viel Zuspruch erhielt. Seit der deutschen Uraufführung im Jahr 2007 wurde das Werk in 25 Sprachen übersetzt und erregte weltweit Aufmerksamkeit, so dass Mayenburg in die Riege der Dramatiker von Weltrang aufrückte. Auch in Korea wurde das Stück im Rahmen des Brecht-/Heiner-Müller-Festivals 2011 unter der Regie von Yun Gwang-jin erstmals aufgeführt. 2012 wurde es in die ‚Reihe der großen Theaterstücke‘ aufgenommen und erneut auf die Bühne gebracht. Die Besucher der koreanischen Erstaufführung zeigten durchweg positive Reaktionen. Das Werk wurde durch die Vereinigung der Kritiker unter die ‚Besten drei Theaterstücke des Jahres‘ gewählt, und einer der beteiligten Schauspieler erhielt zweimal in Folge einen Preis für seine schauspielerische Leistung.

⁹ Dass die Freie Bühne das Theaterstück von Botho Strauß auf die Bühne brachte, ging auf die Empfehlung von Professoren der Germanistik zurück, die die Theaterraufführung dann auch inszenierten. Daraus ist ersichtlich, dass die Auswahl des Werks nicht auf kommerziellen Erfolg abzielte, sondern literarischen Kriterien folgte, wobei die Anerkennung des Autors in Deutschland den Ausschlag gab.

Bei dem Stück *Der Hässliche* handelt es sich um eine Komödie, in der schauerliche Episoden im Zusammenhang mit einer Schönheitsoperation geschildert werden. ‚Cloning‘ lautet ein weiteres Schlagwort für dieses Werk. Auf der Grundlage der Themen ‚Cloning‘ und ‚Schönheitschirurgie‘ wird dargestellt, wie ein Individuum in der modernen Gesellschaft an der unbarmherzigen Logik des Systems zerbricht und zugrunde geht. Als Stück, das eine universelle Thematik mit komischen Elementen und einer ernsthaften Botschaft verbindet, wurde es insgesamt positiv aufgenommen. Zwar handelt es sich um ein deutsches Werk, doch insofern es sich fast noch treffender auf die Situation in Korea beziehen lässt – bekanntlich zeigen hier so viele Menschen Interesse an Schönheitsoperationen, dass man beinahe von einer ‚Chirurgischen Republik‘ sprechen könnte –, traf es beim koreanischen Publikum einen ganz bestimmten Nerv. Auf den ersten Blick wirkt die Handlung des Stücks möglicherweise banal. Doch scheinen hier alle krankhaften Symptome und Ängste der modernen Gesellschaft durch: die zwanghafte Betonung des Äußeren, übersteigertes Konkurrenzdenken und Leistungsstreben sowie Identitätsverlust.

Der entscheidende Grund dafür, dass Yun Gwang-jins Inszenierung von *Der Hässliche* in solchem Maße das Interesse des Publikums wecken konnte, lag zum einen an der für Koreaner leicht zugänglichen Thematik, zum anderen aber und vor allem an der Art und Weise, wie das Stück auf die Bühne gebracht und wie es von den Schauspielern umgesetzt wurde. Die auf Effizienz und Ästhetik ausgerichtete Inszenierung von Yun Gwang-jin sowie die ihr stets angemessene Leistung der Darsteller sorgten dafür, dass die Aufführung für die Zuschauer zu einem regelrechten ‚Augenschmaus‘ wurde. Anderthalb Jahre nach der Aufführung von *Der Hässliche* brachte Yun Gwang-jin *Der Goldene Drache* von Roland Schimmelpfennig im Seouler Theater-Mekka Daehakno auf die Bühne. Bei beiden Texten handelt es sich um modernes, zeitgenössisches Theater.

Regisseur Yun Gwang-jin sagt in einem Interview:

In der Vergangenheit waren deutsche Theaterstücke meist politisch und behandelten gewichtige, schwierige Themen. Das koreanische Publikum tat sich eher schwer damit. *Der Hässliche* und *Der Goldene Drache* sind zwar durchaus politische Stücke, sie stecken aber auch

voller Humor und sind in vielerlei Hinsicht sehr universell – für koreanische Theaterbesucher gibt es viele Anknüpfungspunkte. In *Der goldene Drache* wird u. a. die Ausbeutung chinesischer Gastarbeiter thematisiert und die Gewalt, die sie erleiden. Tatsächlich handelt es sich dabei um Phänomene, die genauso auch in Korea passieren können, etwa im Yeongdeungpo-Bezirk von Seoul oder in der Satellitenstadt Ansan, wo viele Gastarbeiter leben. Die Probleme illegaler Einwanderer werden in Seoul mittlerweile immer gravierender. Insofern kommt das Stück genau zum richtigen Zeitpunkt. Vor allem halte ich es für wichtig, dass die Vereinsamung und Entfremdung der Menschen problematisiert wird. Auch stilistisch erscheinen mir deutsche Dramen ziemlich avantgardistisch, sie gehen sehr frei mit den Ausdrucksmitteln des Schauspiels um. *Der Goldene Drache* kann zum postdramatischen Theater gezählt werden, das in Europa zurzeit Erfolge feiert. In Deutschland hat sich das postdramatische Theater mittlerweile fest etabliert, aber für uns in Korea ist es sehr aufregend und neu.

Weil es eine ungewohnte Art von Theater ist, glaube ich, dass *Der Goldene Drache* sicherlich auch der koreanischen Theaterszene neue Impulse geben kann, Dramatikern ebenso wie Schauspielern. Für mich als Regisseur ist die Produktion eines solchen ungewöhnlichen Stückes einerseits nicht einfach, andererseits aber auch sehr schön, weil es neue Herausforderungen bietet. Das Gefühl, mit den Schauspielern gemeinsam an etwas Neuem zu arbeiten, ist sehr befriedigend.

Der Übersetzer Lee Won-yang schreibt im Programmheft, insofern der Autor in seinem Stück ein Panorama der gegenwärtigen deutschen Gesellschaft zeige, indem er das harte Leben ausländischer Gastarbeiter und gleichzeitig die Haltung der mit ihnen in Verbindung stehenden Deutschen darstelle, stehe er in der Tradition von Botho Strauß, der in den 1970er und 1980er Jahren Stücke über die Mittelschicht schrieb, und in der von Franz Xaver Kroetz, der mit Stücken in der Tradition des Volkstheaters in Erscheinung trat:

Der Goldene Drache ist ein Stück, das ein deutscher Autor für die deutsche Gesellschaft geschrieben hat. Neben Immigranten, die

durch berufliche Anstellung oder Heirat einen legalen Status erwerben, drängen auch viele Flüchtlinge, die den ‚europäischen Traum‘ träumen, aus Afrika und Asien nach Europa und nach Deutschland. Auch in Korea gibt es mittlerweile eine Million Immigranten. Viel wird über Interkulturalität diskutiert, doch kommt es oftmals auch zu Konflikten. Insofern behandelt dieses Theaterstück, ohne dass oberflächliche Adaptionen nötig wären, sehr direkt auch Probleme der koreanischen Gesellschaft.

Der Verfasserin des vorliegenden Beitrags war daran gelegen, in Erfahrung zu bringen, inwieweit die Werke von Botho Strauß Aktualität für die koreanischen Bühnen besitzen und wie sie von den koreanischen Regisseuren eingeschätzt werden. Fragt man Germanisten, die mit Theater zu tun haben, nach Botho Strauß, so erhält man als erste Antwort oft: „Strauß ist schwierig.“ An diese Antwort lassen sich einige grundsätzliche Fragen anschließen: Bedeutet die vermeintliche „Schwierigkeit“ der Werke von Botho Strauß, dass die Theater und die Regisseure in Korea nur Werke auf die Bühne bringen, die für das Publikum leicht verständlich sind? Auch in Korea kommen doch Stücke von starker literarischer oder performativer Qualität auf die Bühne. Und gibt es nicht Beispiele, wo ein deutsches Theaterstück dank einer originellen Neuinterpretation oder Bearbeitung¹⁰ in Korea gut aufgenommen wurde? Was mögen die Gründe dafür sein, dass Botho Strauß als viel gespielter deutscher Theaterautor in Korea bislang nicht von professionellen Theaterbühnen ins Programm genommen wurde? Haben die fähigen Bühnenregisseure in Korea nicht den Ehrgeiz, sich mit Strauß' Werken zu befassen? Oder kennen sie diesen Dramatiker einfach nicht?

Um diesen Fragen nachzugehen, wurde ein Bühnenregisseur vor Ort befragt. Lee Yun-taek, künstlerischer Leiter der Street Theatre Troupe teilte seine diesbezügliche Meinung in einer E-Mail-Korrespon-

¹⁰ Repräsentative Beispiele für erfolgreiche Inszenierungen sind unter anderem *Linie 1* von Volker Ludwig in der Inszenierung von Kim Min-gi und Brechts *Mutter Courage* in der Inszenierung von Lee Yun-taek.

denz mit.¹¹ Er weist darauf hin, dass in einer Zeit, die vom „Verfall der Geisteswissenschaften“ und von „Oberflächlichkeit“ geprägt sei, deutsche Dramatiker, also künstlerisch orientierte Stückeschreiber, in Korea keine besondere Aufmerksamkeit erlangen könnten. Auch würden die Germanisten in Korea ihre Pflichten vernachlässigen. Man brauche nicht nur Übersetzungen der Strauß'schen Werke ins Koreanische, sondern auch vielfältige Möglichkeiten der Aufführung, doch leider gebe es in dieser Hinsicht kaum engagierte Germanisten. Von Seiten der Theatergruppen, des Goethe-Instituts Korea und der Universitäten sei eine gezielte Unterstützung und Vermittlung nötig, doch sei in Bezug auf Botho Strauß bislang kein besonderes Engagement erkennbar.

Nach Aussagen von Lee Yun-taek gab es im Fall von Bertolt Brecht und Heiner Müller solche Unterstützer durchaus. In den 1990er Jahren wurde die Aufführung aktueller deutscher Theaterstücke vom Goethe-Institut finanziell unterstützt und ein vielfältiger Austausch vermittelt. Doch im Laufe der Zeit wurden die Gelder von Seiten des Goethe-Institutes drastisch gekürzt, so dass oftmals ein Großteil oder sogar die Gesamtsumme der Produktionskosten von den Ensemblemitgliedern selbst, oftmals Studenten, getragen werden musste.

Wie Recherchen der Verfasserin ergeben haben, wurden im Jahre 1988 auch Stücke von Franz Xaver Kroetz im Rahmen des vom Goethe-Institut veranstalteten Kroetz-Festivals erstmals in Korea vorgestellt, darunter *Der Nusser*, *Wunschkonzert* und *Nicht Fisch nicht Fleisch*. Sie wurden, obwohl es sich um übersetzte Werke handelte, als Werke, die die inneren Widersprüche und Übel des modernen Lebens zeigen, sehr positiv beurteilt. Alle diese Stücke zeichnen sich dadurch aus, dass sie von unterdrückten und vernachlässigten Menschen der Unterschicht

¹¹ Bühnenregisseur Lee Yun-taek, als wichtige Figur der koreanischen Theaterszene, der darum bemüht ist, ein koreagemäßes Theater zu erforschen und die Tradition zu erneuern, leistete unter anderem wichtige Beiträge im Bereich der koreanischen Bühnenumsetzung der Werke Bertolt Brechts und Heiner Müllers. Im 50. Todesjahr Bertolt Brechts brachte er *Mutter Courage* in einer Bearbeitung als *Eine Chronik des Koreakrieges* auf die Bühne, eine interkulturelle Umgestaltung, die insgesamt sehr positiv bewertet wurde.

handeln und den Existenzkampf gewöhnlicher Menschen beschreiben, die mit der Entwicklungsgeschwindigkeit der Industriegesellschaft nicht Schritt halten können, so die *Mail Business Newspaper* vom 22. Februar 1988. Kroetz' Dramen werden bis heute aufgeführt. Auch die Aufführungen und die Übersetzungsausgabe von Mayenburgs *Der Hässliche* und das im Zuge von dessen Erfolg ebenfalls auf die Bühne gebrachte Stück *Der Goldene Drache*, als zweite Auflage modernen deutschen Theaters, kamen mit Unterstützung des Goethe-Institutes zustande.

Nach Einschätzung der Verfasserin besitzen auch die Werke von Botho Strauß eine solche Universalität und Zeitlosigkeit, die in der koreanischen Realität auf Sympathie stoßen könnte. Allein, es ist bedauerlich, dass sich niemand ihrer annimmt. Insofern es sich bei früheren Aufführungen Straußscher Werke um Laien-Aufführungen der studentischen Schauspielerguppe der Freien Bühne und um Aufführungen an der Universität handelte, war es gewiss nicht leicht, das Interesse einer größeren Öffentlichkeit zu erlangen. Und vor allem herrschte in Korea zu der Zeit, als die Stücke aufgeführt wurden, nicht die Mentalität, die mit Werken der Neuen Subjektivität wie *Die Hypochonder* oder *Groß und Klein* etwas hätte anfangen können. Wenn man bedenkt, dass es Beispiele gab, in denen erfolgreiche Erstaufführungen der Freien Bühne zu Aufführungen bei professionellen Theatern geführt haben, wird einem die Bedeutung und der besondere Wert dieser Erstaufführungen bewusst.¹² In Anbetracht der Tatsache, dass Regisseure, die an der Freien Bühne begonnen haben, in der koreanischen Theaterszene heute ausgesprochen rege aktiv oder auch als Germanistikprofessoren beschäftigt sind, erscheint es bedauerlich, dass von ihrer Seite nicht mehr Engagement und Pionierarbeit geleistet wird und dass sich in der koreanischen Theater- und Verlagsszene eine kommerziell

¹² Beispielsweise war die erfolgreiche Aufführung von Handkes *Publikumsbeschimpfung* (1977, Regie Go Geum-seok) durch das Ensemble der Freien Bühne der Auslöser dafür, dass in der Folge weitere Werke Handkes aufgeführt wurden, so unter anderem *Das Mündel will Vormund sein*, *Der Ritt über den Bodensee*, *Kaspar* und *Die Stunde, da wir voneinander nicht wußten*. Vgl. Ki-son Kim: Eine Übersicht über die Rezeption des Dramas in Korea. In: Bonghi Cha (Hg.): *100 Jahre Rezeption der deutschen Literatur in Korea* (1). 2. Aufl., Seoul 2002, S. 244.

orientierte Realität entwickelt hat, in der es schwer ist, künstlerisch ambitionierte Werke auf die Bühne zu bringen.

Auch wenn Werke aus dem für die Koreaner fremden deutschen Kulturkreis, die sich durch hohe literarische und dramaturgische Qualität auszeichnen, nur schwer das Interesse breiter Publikumsschichten erlangen können, bleibt zu hoffen, dass Germanisten und Bühnenregisseure in Korea ihrem professionellen Auftrag in Zukunft gerecht werden. Noch immer wartet das anspruchsvolle Theaterpublikum darauf, dass professionelle Theaterleute die Pionierleistung vollbringen, dem koreanischen Publikum die ihm bislang noch fremd geliebten Werke von Botho Strauß vorzustellen und den Bedarf der Zuschauer nach kultureller Vielseitigkeit zufrieden zu stellen.

6. Schluss

In den meisten Kulturen ist das Theater nicht in Isolation entstanden und entwickelt worden, sondern in regem Austausch mit dem Theater anderer Kulturen, wobei die Entwicklung einer bestimmten Theaterform häufig gerade durch die Begegnung mit anderen Kulturen entscheidende Impulse erhalten hat. Bestimmte Elemente aus Theatertraditionen anderer Kulturen wurden übernommen und dem eigenen Theater anverwandelt – auf diese Weise wurden die Ausdrucksmöglichkeiten und -mittel des Theaters erweitert. Der produktive Umgang mit Elementen anderer Kulturen ist so immer wieder zum Instrument und Vehikel der Veränderung und Erneuerung geworden.¹³

Obwohl die Aufführung von spezifischen, deutlich konturierten lokalen Traditionen ausgeht, vollzieht sie einen Übergang von einer Tradition zu einer anderen, von einer Kultur zu einer anderen, von einer Identität zu einer anderen und reflektiert zugleich diesen Übergang. So entsteht etwas völlig Neues. Dies versetzt die Zuschauer in einen Zustand der Liminalität, der durch diese spezifische Verflechtung von Kulturen entsteht, in einen ‚dritten Raum‘ (‘third space‘), um mit Homi

¹³ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen/Basel 2010, S. 175-193.

K. Bhabha zu sprechen.¹⁴ Zuschauer haben demnach eine ganz besondere Art von liminaler Erfahrung, die Faszination ebenso einschließt wie Verfremdung, Verzauberung ebenso wie Reflexion.

Absicht dieses Beitrags war es zunächst, die Rezeption der Dramen von Botho Strauß in Korea unter dem Gesichtspunkt einer ‚Verflechtung der Kulturen‘ (‚Kulturtransfer‘, ‚kulturelle Mischung‘, ‚Spagat zwischen den Kulturen‘) zu behandeln. Diese Absicht erwies sich jedoch als zu ehrgeizig, weil die Werke von Strauß in Korea bedauerlicherweise noch nicht in etablierten Theatern aufgeführt wurden. Außerdem erwies sich dieses Unterfangen insofern als undurchführbar, als es sich bei den zur Verfügung stehenden Materialien einzig um Programmhefte zu wenigen, vor vielen Jahren aufgeführten Stücken handelte.

Die Inszenierung von *Die Zeit und das Zimmer* durch Kim Yun-geol folgte der Handlung des Originals beinahe ohne Abweichung, während Wi Ki-hoon in seiner Inszenierung von *Groß und Klein* den Versuch unternahm, den Inhalt des Originals an koreanische Gegebenheiten anzupassen, wobei es allerdings, um als regelgerechte Bearbeitung von ausländischem Theater ‚nach Art des koreanischen Theaters‘ gelten zu können, dann doch an Perfektion mangelte. Für ‚Kulturtransfer‘-Bearbeitungen sind vor allem gute Text- und Kulturkenntnisse der Regisseure Voraussetzung. Die Aufführung ausländischer Dramen zielt meist darauf ab, dass die Zuschauer Informationen über die Werke erhalten, um sie besser verstehen zu können. Aber sie müssen vor allem so inszeniert werden, dass sie das koreanische Publikum ansprechen. Insofern ist die Bearbeitung für die koreanische Bühne von großer Bedeutung.

Andererseits ist es nicht unproblematisch, wenn bei der Bearbeitung die Absicht des Autors außer Acht gelassen oder das Original grundlegend verändert wird. Daher ist eine Ausgewogenheit zwischen Original und Neubearbeitung vonnöten, was auf jeden Fall ein korrektes Werkverständnis seitens des Regisseurs voraussetzt. Wie oben erwähnt, ist es bereits 26 Jahre her, dass Strauß' Dramen von der Theatergruppe Freie Bühne aufgeführt wurden, doch führte dies nicht zu weiteren

¹⁴ Vgl. Homi K. Bhabha: Culture's In Between In: Stuart Hall, Paul du Gay (Hg.): *Questions of cultural identity*. London 1996, S. 53-60; ders.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.

Aufführungen in professionellen Theatern. Die Frage, ob die Aufnahme eines Dramas in Korea erfolgreich ist, hängt nicht unbedingt von der Berühmtheit des Originalwerks ab.

Zu hoffen bleibt, dass weitere Werke von Botho Strauß übersetzt werden und sich kompetente Regisseure und Schauspieler finden, um eine bessere Rezeption der Dramen und einen erhöhten Bekanntheitsgrad des Autors in Korea zu ermöglichen. Man kann sich fragen, ob die Dramen von Botho Strauß in Deutschland so großen Erfolg gehabt hätten, wenn es nicht Regisseure wie Peter Stein und Luc Bondy und Schauspielerinnen wie Edith Clever (Lotte in *Groß und klein*) und Libgart Schwarz (Marie Steuber in *Die Zeit und das Zimmer*) gegeben hätte. Es ist zu wünschen, dass auch die Werke von Botho Strauß inszenatorisch und schauspielerisch gelungen umgesetzt und dem koreanischen Publikum Aufführungen geboten werden, die Kunstsinn und Popularität in angemessener Weise miteinander verbinden.

Anhang

Theaterstücke-Übersetzung

Titel	Jahr	Übersetzer/in	Verlag
<i>Die Hypochonder</i> 1972	1986	Freie Bühne (Textbuch)	
<i>Trilogie des Wiedersehens</i> 1976	1998	Rhie, Won-yang	Deutsches Theater der Gegenwart, Benedict Press, Boondobook
<i>Groß und klein</i> 1978	1991	Pae, Chong-sok	Moderne Dramen der Welt, Yeuleumsa
<i>Die Zeit und das Zimmer</i> 1998	1999	Kim, Hyung-ki	Moderne deutsche Dramen. Eine Anthologie I, Sungkyunkwan Uni. Verlag

Prosa-Übersetzung

Titel	Jahr	Übersetzer/in	Verlag
<i>Paare, Passanten</i> 1981	2008	Jeong, Hang-kyun	Eulyoo Publishing Co.

Rede-Übersetzung

Titel	Jahr	Übersetzer/in	Verlag
<i>Die Erde, ein Kopf.</i> Rede zum Büchner Preis. 1989	2004	Chang, Hye-sun	Büchner und moderne Literatur

Magisterarbeiten

1. Seon-Mi Chae: Eine Untersuchung über *Groß und klein* von Botho Strauß – für eine Dramaturgie der Inszenierung in Korea. Pusan Uni. 1993.
2. Geum-Hwan Choo: Die Krise der menschlichen Beziehung in Botho Strauß' *Groß und klein*. Seoul Uni. 1993.
3. Mi-Eun Hwang: Eine Studie über die Dramaturgie der *Trilogie des Wiedersehens* von Botho Strauß. Pusan Uni. 1994.
4. Youn-Hee Lee: Das Bild des modernen Menschen in dem Drama *Trilogie des Wiedersehens* von Botho Strauß. Sogang Uni. 1995.
5. Hyeon-Jeong Lee: Krise der Identität in Botho Strauß' Erzählung *Marlenes Schwester*. Yonsei Uni. 1999.
6. Moon-Jung Hwang: Eine Studie zum Roman von Botho Strauß' *Der junge Mann*. Ewha Frauen Uni. 1999.
7. Jin-Chul Choi: Die Kommunikationslosigkeit in der modernen Gesellschaft. Eine Studie zum Theaterstück von Botho Strauß' *Groß und klein*. Yonsei Uni. 2000.
8. Min-Jeong Ku: Konstitutive Funktion und die Bedeutung des Mythos in Botho Strauß' Dramen *Schlußchor* und *Ithaka*. Seoul Uni. 2005.
9. Young-Hee Mun: Das Theaterstück *Groß und klein* von Botho Strauß: Kommunikationsproblem und Existenzkrise bei Menschen der Gegenwart, Chonnam Uni. 2007.
10. Jin-Tae Seo: Von Kronos zum Aion: Die Zeit und die Welt in Botho Strauß' *Der junge Mann*. Seoul Uni. 2011.
11. Jeong-Seon Hyeon: Die Sinnleere des Seins und der vergessene Mythos. Eine Untersuchung von Botho Strauß' *Trilogie des Wiedersehens*. Seoul Uni. 2011.

Dissertationen

1. Mi-Eun Hwang: Bewußtseinszustand des modernen Menschen in den Dramen von Botho Strauß: in Bezug auf die Texte der 70er Jahre. Pusan Uni. 1999.
2. Jong-Lin Lee: Botho Strauß's criticism on Today's civilized society in His Dramas. Focusing on 1970's Dramas. Donga Uni. 2001.

Wissenschaftliche Abhandlungen

1. Dong-Zun Song: Theaterstücke von Botho Strauß. In: *World Literature* (1980)
2. Dong-Zun Song: Neue Subjektivität in den 70er Jahren und Botho Strauß. In: *Korean Theater Study* Bd 2, Seoul 1985.
3. Won-Yang Rhie: *Erläuterung zur deutschen Literatur. Trilogie des Wiedersehens. Groß und klein*. Seoul 1986.
4. Won-Yang Rhie: Eine Studie über *Trilogie des Wiedersehens* von Botho Strauß. In: *Werkbetrachtung (Tokiljakpumeui Haeseok)*, Bd. I. *Gedichte, Dramen*. Seoul 1987.
5. Won-Yang Rhie: Über die *Trilogie des Wiedersehens* von Botho Strauß. In: *Comparative Culture-Study*, Research Institute of Comparative Culture. Hanyang Uni. 1988.
6. Choong-Nam Kim: Die zwischenmenschliche Beziehung in der *Trilogie des Wiedersehens* von Botho Strauß. In: *Hankuk University of Foreign Studies Journal* Bd 23. (1990).
7. Won-Yang Rhie: Die Spiegelung der Wiedervereinigung in zwei neueren Theaterstücken – B. Straußens *Schlußchor* und K. Pohls *Karate-Billi kehrt zurück*. In: Koreanische Gesellschaft für Germanistik (Hg.): *Realismus, Expressionismus, Gegenwart. Stiltendenz in der deutschen Literatur. Dokumentation der Tagungsberichte*. Bd. 1, Seoul 1993, S. 234-253.
8. Won-Yang Rie: Die bundesrepublikanische Gesellschaft in der Dramatik der siebziger Jahre – Strauß' *Trilogie des Wiedersehens* und Kroetz' *Nicht Fisch nicht Fleisch*. In: Koreanische Gesellschaft für Germanistik (Hg.): *Krisen und Wandlungen der Nachkriegszeit – zur deutschsprachigen Literatur 1945-1990. Dokumentation der Tagungsberichte*. Bd. 2, Seoul 1994, S. 185-209.
9. Sang-Uk Lee: Gegenwartsdramatiker und Dramen in Deutschland. B. Brecht, P. Handke und Botho Strauß. In: *Humanities Research*, Donga Uni. 1994.
10. Sang-Uk Lee: Eine Studie zu *Besucher* von Botho Strauß. In: *Fachzeitschrift für Deutschlandkunde* Bd. 10, Dong-A Uni. 1994.
11. Horst Denkler: *Trilogie des Wiedersehens*. In: Harro Müller-Michaels (Hg.): *Deutsche Dramen*. Bd. 2., Königsteins/Ts. 1981 (Übersetzt von Yoo, Hyun-Joo in: *Einführung in deutsche Dramen. Von Aufklärung bis Gegenwart*, Sogang Uni. 1995).
12. Hyung-Ki Kim: Eine Studie zu den literar-ästhetischen Neuerscheinungen in der deutschen Literatur nach der „Wende“. In: *Bertolt Brecht und das moderne Theater* 1995.
13. Ki-son Kim: Die deutsche Dramen der 70er und 80er Jahre. Neue Subjektivität und Botho Strauß. In: *Contemporary World Literature* 1995.
14. Hye-Suk Yang: Botho Strauß. In: Hye-Suk Yang (Hg.): *Die Forschung der modernen deutschsprachigen 15 Dramatiker*. Seoul 1998.
15. Yang-Hun Lee: Botho Strauß und Neue Subjektivität anhand von *Trilogie des Wiedersehens* und *Groß und klein*. In: *Koreanische Zeitschrift für Deutschunterricht* 1999.

16. Rae-Hyeon Kim: Ich beherrsche das Imperfekt nicht – Die Unbeholfenheit im Umgang mit der Vergangenheit bei Botho Strauß. In: *Dokilomunhak*, Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft 1999.
17. Choong-Nam Kim: Die aktuellen Fragen der Gegenwart im Mythos-Plot. Eine Studie über die Dramen von Botho Strauß, *Das Gleichgewicht* und *Ithaka*. In: *Foreign literature studies* no. 6 (2000).
18. Yang-Hun Lee: Gibt es Geschichtsbewußtsein? Deutsche Dramen der 90er Jahre. In: *Yong Bong Nonchong*, The Institute of Humanities Chonnam National University 2001.
19. Hang-Kyun Jeong: Vom Eheroman zum Beziehungsroman – aufgrund der Werke von Botho Strauß. In: *Büchner und Moderne Literatur*. Heft 16 (2001).
20. Hang-Kyun Jeong: Von der Selbstfindung bis zum Tod des Egos – Das Problem des Ich in der deutschen Literatur: Theodor Fontane, Martin Walser und Botho Strauß. In: Koreanische Franz-Kafka-Gesellschaft (Hg.): *Kafka Yöngu*. 2001.
21. Hye-Sun Chang: Die mythische Denkform im *Park* von Botho Strauß. In: *Bertolt Brecht und das moderne Theater*. 2001.
22. Hye-Sun Chang: Botho Strauß: Das älteste Modell, das die Wurzel des Menschen findet, ist Theater. In: *Performance & Theory*. Heft 8 (2002).
23. Shi-Eung Ryu: Die Sprachdekonstruktion in den modernen Dramen – Strauß, Ionesco, Achterbusch und Jandl. In: *Dokilomunhak*, Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft 2002.
24. Dok-Hyung Lee: Der Literaturstreit im vereinigten Deutschland (II) – Der Streit um Botho Strauß. In: *Dokilomunhak*, Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft 2002.
25. Jong-Lin Lee: Die Krise der menschlichen Beziehung in Botho Strauß' Dramen. In: *Deutschlandforschung* 2002.
26. Hang-Kyun Jeong: Kritik der modernen Medien und Erinnerung an den Mythos – Überlegung zu Botho Strauß. In: Koreanische Gesellschaft für Germanistik (Hg.): *Dokilmunhak* 2003.
27. Bong-Hee Cha: Das Problem der erzählerischen Selbstreflexion in *Der junge Mann* von Botho Strauß. In: Bong-Hee Cha: *Tradition, Dekonstruktion und Verwandlung literarischer Texte: Vom Text zum Hypertext*, Seoul 2003.
28. Eun-A Choi: Sehen, Versehen und Wiedersehen – Eine Studie zum Sehen als Erkenntnisakt in *Schlußchor* von Botho Strauß. In: Koreanische Gesellschaft für Germanistik (Hg.): *Dokilmunhak* 2003.
29. Hang-Kyun Jeong: Ästhetik der Umkehrung. Überlegung zur Ästhetik von Botho Strauß. In: *Büchner und moderne Literatur* 2004.

30. Hang-Kyun Jeong: Die Ästhetik des Aion in *Der junge Mann* von Botho Strauß. In: *Büchner und moderne Literatur* 2004.
31. Hong-Kyung Yi: In der Grenze zwischen Moderne und Postmoderne Botho Strauß' Prosa *Paare, Passanten*. In: Koreanische Gesellschaft für Germanistik (Hg.): *Dokilmunhak* 2004.
32. Yoon-Hee Joung: Selbstkritik und Reflexion über die Modernität – in Bezug auf die Auflösung des Subjekts in Botho Strauß' *Paare, Passanten*. In: Koreanische Franz-Kafka-Gesellschaft (Hg.): *Kafka Yöngu* 2004.
33. Hang-Kyun Jeong, Mi-Ae Yun: Zwischen Fleck und Linie. Die kritische Rezeption der Chaostheorie in *Beginnlosigkeit* von Botho Strauß. In: Koreanische Brecht-Gesellschaft (Hg.): *Brecht Yöngu* 2005.
34. Yun-Hee Song, Dok-Hyoung Song: *Anschwellender Bocksgesang* bei dem Streit um Botho Strauß (1993). In: *Dokilmunhak, Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft* 2006.
35. Hee-Kwon Jang: Die Rückkehr des Konservatismus – Die geistige Lage Deutschlands am Beispiel der Kulturdebatten der 90er Jahre. In: *Dokilmunhak, Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft* 2006.
36. Yun-Hee Song, Dok-Hyoung Lee: Ästhetik der Erinnerung – bei Botho Strauß und Martin Walser. In: *Koreanische Zeitschrift für Deutschunterricht* 2006.
37. Hang-Kyun Jeong: Die Begegnung mit dem Anderen. Künstler als Einzelner – Eine Studie zum Prosawerk. *Paare, Passanten* von Botho Strauß. In: *Büchner und moderne Literatur* 2007.
38. Hang-Kyun Jeong: Die Struktur des Chaosmos und die mythische Welt in *Schlußchor* von Botho Strauß. In: Koreanische Goethe-Gesellschaft (Hg.): *Goethe-Yöngu, Goethe-Studien* 2008.
39. Mi-Eun Hwang: Der Aufschwung zum Utopischen in der Kunst – mit Blick auf *Kalldewey, Farce* von Botho Strauß. In: *Dokilmunhak, Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft* 2001.
40. Hang-Kyun Jeong: Die Funktion der Mündlichkeit und des Gesangs im Werk von Botho Strauß. In: Koreanische Franz-Kafka-Gesellschaft(Hg.): *Kafka Yöngu, Kafka-Studien* (2011).
41. Mi-Eun Hwang: Passantenwelt, die Remythisierung des Alltags – Eine Studie zum Werk *Paare, Passanten* von Botho Strauß. In: *Dokilmunhak, Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft* 2011.

Yoko Tawada

Iris Hermann

Hybride Relektüren in Yoko Tawadas Theaterstück *Kafka Kaikoku*

Yoko Tawada ist eine singuläre Autorin. Sie schreibt auf Deutsch und auf Japanisch, und in den letzten Jahren hat sie mitunter Texte produziert, die in beiden Sprachen zugleich verfasst sind. Sie ist *die* Autorin des kulturellen Austauschs zwischen Japan und Deutschland – und dort, wo sie theoretische Überlegungen anstellt, auch darüber hinaus.¹ Als Slawistin bezieht sie zudem Russland mit ein, so etwa in ihrem ersten Text *Wo Europa anfängt*, dem Bericht einer Reise in der transsibirischen Eisenbahn, die sie schließlich nach Deutschland führt.²

Yoko Tawada ist nicht nur in mehreren Sprachen, sondern auch in verschiedenen Gattungen zu Hause: in ihren das Sprechen und die Sprache reflektierenden Erzählungen, in der Lyrik ebenso wie in ihren

¹ Christine Ivanovic fällt zudem ihr „Spannungsverhältnis zur Muttersprache“ auf: „Im Gegensatz zu den meisten anderen AutorInnen, die in ihren Schriften den Sprachwechsel ins Deutsche vollzogen haben, fällt bei ihr das besondere, teils offen thematisierte, teils unterschwellig mitsprechende, meist jedoch konstitutiv eingesetzte Spannungsverhältnis zur Muttersprache auf, in welches sie ihre Texte rückt [...]“. Christine Ivanovic: Aneignung und Kritik: Yoko Tawada und der Mythos Europa. In: *Etudes Germaniques* 63 (2008), 1, S. 131-152, hier S. 131. Tawadas stets präsente Sprachreflexion versteht Ivanovic als „konsequentes Abtasten der Sprache“ (ebd., S. 132). Das ist bemerkenswert deshalb, weil diese Formulierung die Sprachreflexion Tawadas als einen körperlich-sensitiven Vorgang versteht, der auch in *Kafka Kaikoku* eine Rolle spielt.

² Yoko Tawada: *Wo Europa anfängt*, Tübingen 2006. Karl Esselborn fasst diesen 1988 geschriebenen Text als einen keineswegs traditionellen Reisebericht auf: „Statt eines traditionellen Reiseberichts wird hier eine postmoderne Collage von früheren und späteren Aufzeichnungen, von Märchen, Mythen, Träumen, von Erinnerungen und Erwartungen geboten, verbunden mit poetologischen und kulturellen Reflexionen, speziell zur Frage der Grenzziehung (nicht nur zu Europa) und der kulturellen Identitäten. Im Zentrum steht dabei der Transitraum selbst und das Prinzip des Unterwegsseins und Ankommens.“ Karl Esselborn: Übersetzungen aus der Sprache, die es nicht gibt. Interkulturalität, Globalisierung und Postmoderne in den Texten Yoko Tawadas. In: *Arcadia – International Journal for Literary Studies* 42, Heft 2 (2007), S. 240-262, hier S. 243.

Dramen, die sie selber durchweg als Theaterstücke ansieht und die deshalb auch hier so bezeichnet werden. In ihrer Literatur werden die Bedingungen, unter denen diese entstehen, immer mit reflektiert.³ Fast jedes beobachtete kulturelle Phänomen wird dann zum Reflexionsgegenstand, der aus verschiedenen kulturellen und das heißt auch kulturhistorischen Traditionen heraus betrachtet wird und so Einsichten hervorruft, die über die jeweilige kulturelle Herkunft hinausgehen und die Erfahrungen berücksichtigen, die der Flexibilität moderner Lebensentwürfe entsprechen. So ist es auch in einem ihrer neuesten Theaterstücke: *Kafka Kaikoku*, das schon im Titel eine kulturelle Hybridität in sich trägt: *kaikoku* heißt auf Japanisch Öffnung.

1. Hybride Relektüren: Kafka, Izumi und die japanische Legende Yashagaike

Dem Titel entsprechend bildet die Auseinandersetzung mit Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* die Basis des Stückes. In einem Interview anlässlich der Aufführung ihres Stückes in Berlin verdeutlicht Yoko Tawada, worum es in ihrem Stück geht: „Es geht um das deutsche Wort ‚Ungeziefer‘. In Kafkas *Verwandlung* verwandelte sich Gregor Samsa in ein Ungeziefer. In Kluges etymologischem Wörterbuch bedeutete das Wort ursprünglich ‚ein unreines Tier‘, wahrscheinlich ‚ein nicht zum Opfer geeignetes Tier‘. Als Ungeziefer konnte Samsa nicht mehr als Kaufmann arbeiten. Oder: Er musste nicht mehr arbeiten. Es hieß, dass er die Schulden seiner Eltern abzahlen müsse, aber später, als er nicht mehr arbeitete, ist das anscheinend kein Problem mehr für die Eltern. Wie können wir das verstehen? Die Geschichte endet mit der Hoffnung auf die Hochzeit seiner Schwester. Wie ist dieses Bild der Zukunft zu verstehen? Es geht um diese Fragen in meinem Theaterstück, das eine Adaption von Kafkas *Verwandlung* ist.“⁴

³ In diesem Sinne sind ihre Theaterstücke auch nach Hans Thies Lehmann als postdramatisch zu bezeichnen.

⁴ Das Interview ist nachzulesen in den Veröffentlichungen des Deutsch-Japanischen Zentrums in Berlin: <http://www.jdzb.de/fileadmin/Redaktion/PDF/veroeffentlichungen/echo/echo93d.pdf> (Zuletzt aufgerufen am 15.03.2013.).

Zum anderen geht es aber auch um die Öffnung (*kaikoku*) Japans nach Westen, genauer nach Europa und insbesondere nach Preußen. Am 24. Januar 1861 unterzeichneten Japan und Preußen einen Handelsvertrag, wenige Jahre später begann in Japan die Meiji-Epoche mit ihren Reformen: Vom Feudalstaat wurde Japan schließlich zur imperialen Großmacht. Auch darauf nimmt Yoko Tawada Bezug:

Ende des 19. Jahrhunderts öffnete Japan seine bescheidenen Türen, die über 250 Jahre geschlossen waren, zur Welt. Preußen wurde als ein Vorbild für die Modernisierung Japans ausgewählt, weil dieses Land eine schnelle Entwicklung hinter sich hatte. Was bedeutet aber die Schnelligkeit für die Kultur und für die Menschen? Gespenster, Geister, Fantasiefüchse und andere Figuren aus der Edo-Zeit hatten zum Beispiel nicht genug Zeit zum Verschwinden. So erscheinen sie heute noch mitten in der modernen Technik, in Manga und Anime. Aber die erzwungene Schnelligkeit hat die Menschen auch müde gemacht. Japan raste durch die Modernisierung, die Militarisierung, die Kolonialisierung anderer asiatischer Länder, die Kriege, die Demokratisierung, die Industrialisierung usw., einfach um mitzuhalten. Jetzt ist die Zeit gekommen, sich auszuruhen und gleichzeitig einen kritischen Rückblick auf die eigene Geschichte zu werfen.⁵

Im Mittelpunkt des Stücks steht demnach auch die Modernisierung Japans, seine Öffnung für kulturelle Einflüsse aus Europa, das seinerseits, im Gegenzug, zum Beispiel die japanische bildende Kunst begierig aufnahm.⁶ Yoko Tawada beleuchtet in einer globalisierten Welt, in der es normal geworden ist, nicht mehr dort zu leben, wo man geboren ist, bzw. eine Sprache zu sprechen, die nicht die eigene Muttersprache ist, den Beginn dieses Prozesses für Japan und Preußen. In ihrem Stück tritt zusätzlich zur Figur des Izumi noch eine gleichnamige Erzählerfigur auf, die beide auf den japanischen Autor Izumi Kyôka verweisen. Izumi ist nach Tawadas Auffassung derjenige Autor, der nach der Modernisierung Japans die „Geister der Edo-Zeit nicht

⁵ Ebd.

⁶ Zum Japonismus in der europäischen Kunst s. u. a. Claudia Delank: *Das imaginäre Japan in der Kunst. „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus*. München 1996.

vergessen, sondern in die moderne Sprache gerettet hat“⁷. *Kafka Kaikoku* bezieht sich auf Izumis Stück *Yashagaike*, das in Tokyo 1913 erschienen ist, also nur ein Jahr nach der Publikation der *Verwandlung*. Worum geht es in diesem Stück, auf das mehrfach in Tawadas Stück Bezug genommen wird?

Die Handlung spielt zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Ein Bergdorf leidet unter der Dürre. Obwohl die Dürre anhält, nutzt die Dorfbevölkerung den See und einen Bach nicht, weil sie Angst vor einem Drachen hat, der im See hausen soll. In der Nähe des Dorfes wohnen Akira und Yuri bei einem kleinen Bach. Akira, der aus Tokyo in das Dorf kam, wurde die Aufgabe übertragen, dreimal am Tag die Tempelglocke zu läuten. Er lebt nur dort, weil er einerseits seine Frau liebt und andererseits, um den Pakt mit der Prinzessin Shirayuki zu erfüllen, die Gefangene des Bergsees ist, sich aber nach ihrem Geliebten sehnt. Solange die Glocke ertönt, ist ihr jedoch auferlegt, im Bergsee zu bleiben und so die Dorfbevölkerung vor Flutkatastrophen zu schützen. Als Gakuen, ein früherer Jugendfreund Akiras an ihrem Haus vorbeikommt, gehen Akira und Gakuen zum Teufelssee. Yuri fürchtet sich, dennoch unternehmen beide Männer die nächtliche Wanderung. Yuri bleibt allein zurück und wird von den Dorfbewohnern bedrängt, die wegen der Dürre um ihre Existenz fürchten. Ein Regenritual, in dem Yuri als Opfer gewählt wird, soll den ersehnten Niederschlag bringen. Sie wird dazu auf den Rücken eines schwarzen Stiers gebunden. Akira kann den Regenzauber jedoch verhindern, als er plötzlich zurückkehrt. Das Dorf ist aufgebracht, Akira wird jedoch unter der Auflage, er möge sich von Yuri trennen, Unversehrtheit gewährt. Weil er sich weigert, zu gehen und Yuri zu verlassen, entsteht eine ausweglose Situation, aus der Yuri nur die Möglichkeit des Suizids sieht. Akira folgt ihr in den Tod. So läutet niemand mehr die Glocke, mit der die Prinzessin Shirayuki an ihren Pakt gebunden wird, und deshalb erlangt sie die Freiheit. Am Ende des Stücks reißt eine große Flutwelle das Dorf in die Tiefe.

⁷ Yoko Tawada im schon erwähnten Interview (siehe Anm. 4).

Tawada spielt in ihrem Stück auf die Legende, auf der Izumis Stück basiert, womöglich gerade deshalb an, weil sie wie bei Kafka eine Opfergeschichte erzählt. Aber während Gregor als Ungeziefer kein Opfer mehr sein kann, wird bei Izumi Yuri zum Opfer. Doch auch sie entzieht sich dem Opfersein durch ihre Selbsttötung. Yoko Tawada verbindet die beiden Texte jedoch nicht sehr eng miteinander, ihr Bezug aufeinander bleibt vage. Sie stehen als heterogen wirkende Bestandteile des Theatertextes nebeneinander, fast unverbunden, und konfrontieren die Zuschauer vor allem mit magischen Ungeheuern (in Yashagaike und in Tawadas Stück steht etwa eine riesige Wasserschlange im Mittelpunkt), die aus der Vormoderne hinüberrauchen in die Moderne, aber es bestehen zwischen ihnen keine thematisierten gemeinsamen Bezüge oder andere Ähnlichkeiten. Es ist Tawadas Theater eigentümlich, dass es Relikte aus vormodernen Zeiten wiederbelebt und in einen modernen Hintergrund hineinmontiert. Welche Funktionen verbinden sich mit ihnen in Tawadas Stück?

2. Verwandlungsprozesse in *Kafka Kaikoku*

Inszeniert wurde Tawadas Stück vom Theater Lasenkan, das seit 1996⁸ kontinuierlich mit Yoko Tawadas Texten arbeitet. In der Theaterpraxis dieses Theaters findet sich wieder, was Yoko Tawada auch in ihren Texten selbst realisiert, die Begegnung zwischen Ost und West, Japanisch und Deutsch. In der Theaterpraxis von Lasenkan spielen deutsche und japanische Schauspieler und Schauspielerinnen zusammen. *Kafka Kaikoku* ist als eine Art magisches „Traumspiel“ aufgeführt worden, es enthält surreale Momente, die von Anfang an das Stück bestimmen. Am Anfang des Stücks heißt es aus dem Munde des Erzählers Izumi sowie aus dem der Figur Izumi:

⁸ Zur Theaterpraxis von Lasenkan siehe Saburo Shimada: Der Erinnerung einen Namen geben. Über Sancho Pansa und andere Publikationen von Stücken Tawadas; Maria Eugenia de la Torre: Transformierte Transformationen: Lasenkans mehrsprachige Inszenierungen von Sancho Pansa. Beide Texte in: Christine Ivanovic (Hg.): *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*. Tübingen 2010, S. 57-70.

Izumi als Erzähler Als ich eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand ich mich in meinem Bett zu einem Europäer verwandelt.

Izumi Was ist mit mir geschehen? Ist es ein Traum?

Izumi als Erzähler Zu meinem Erstaunen sprach ich auch noch deutsch.

Izumi Wo ist mein Futon?

Izumi als Erzähler Ich schob mich auf den Rücken langsam näher zum Bettpfosten, um den Kopf besser heben zu können, und fand die juckende Stelle, die mit lauter kleinen weißen Pünktchen besetzt war.

Izumi Es juckt!

Izumi als Erzähler Die Moderne juckte!⁹

Der Regisseur Saburo Shimada hat in seiner Berliner Aufführung¹⁰ die Rolle des Erzählers Izumi mit einer deutschen Schauspielerin besetzt (Franziska Piesche), dadurch vermeidet er jede realistische Rezeptionsmöglichkeit. So werden nicht nur die kulturellen Herkünfte vertauscht, sondern auch die Genderzuordnungen verschieben sich. Es entsteht so eine hybride dritte Sphäre,¹¹ weder etwas rein Japanisches, noch etwas rein Deutsches, weder eine Adaption von Izumi, noch eine von Kafka, sondern ein surreales Mosaik aus Versatzstücken der verschiedenen Kontexte: den deutschen, japanischen, „kafkaesken“ Bildern und dazu Bildern aus der vormodernen Edozeit, wie sie bei Izumi Kyôka durch seine Texte, geschrieben am Anfang der japanischen Moderne, hindurchschimmern. Wie jedoch sind die verschiedenen Elemente miteinander verwoben?

Kafkas Text von 1912 bildet die Basis des Dramas, das mitunter bis in Einzelheiten dem Text der Erzählung folgt. Die Affinität von Yoko

⁹ Yoko Tawada: *Kafka Kaikoku*. In: Dies.: *Mein kleiner Zeh war ein Wort. Theaterstücke*. Tübingen 2013, S. 271-284, hier S. 272.

¹⁰ Im Japanisch-Deutschen Zentrum am 9.-18.2. 2011.

¹¹ Zum Begriff des Hybriden siehe vor allem Homi K. Bhabha: *The location of culture*. New York 1994.

Tawadas Werk zu dem Kafkas¹² ist spätestens seit ihrer Dissertation *Spielzeug und Sprachmagie* offenkundig, in der sie sich u. a. mit Kafkas Erzählung „Blumfeld, ein älterer Jungeselle ...“ auseinandersetzt. Angeregt durch Walter Benjamins Kafkalektüre, interpretiert sie den in Kafkas Blumfelderzählung vorkommenden Nähkasten als poetologisches Bild, auch das Spielzeug (Kreisel und Ball) rückt sie in diese Dimension. Kafkas Schreiben generell begreift sie von seinen Verwandlungsbildern:

Kafkas Texte sind mit der Rückseite des bestickten Stoffes vergleichbar. Während die Sprache eine Bahn erhält, erscheinen zugleich immer mehr verworren wirkende Bilder. Beim Sticken werden durch die Erstellung eines Musters jene Linien, die auf der Vorderseite versteckt werden, auf der Rückseite sichtbar und bilden Spuren, die an entstellte Bilder erinnern. Die Entstellung der Bilder bei Kafka funktioniert also keineswegs beliebig, sondern die entstellten Bilder entstehen dadurch, daß die Linien der Vergessenheit monströse Gestalten zeichnen.¹³

„Monströse Gestalten“ gibt es tatsächlich bei Kafka in vielen Texten. Die Erzählung von der Verwandlung des Handelsreisenden Gregor in ein Ungeziefer ist eine solche Imagination des Schreckens und zugleich eine Erzählung vom versteckten Begehren und seiner unverhofften Realisierung.¹⁴ Sie ist eine entschieden ambivalente Geschichte, in der schlussendlich die Schrecken überwiegen, weil die Verwandlung nicht zu einer Befreiung führt, wenn sie auch am Beginn der Erzählung Gregor mit positiven Veränderungen seines Körpers und den mit ihnen verbundenen Möglichkeiten konfrontiert. Hansjörg Bay hat diese

¹² Vor allem Hansjörg Bay hat Tawadas Nähe und Distanz zu Kafkas Werk thematisiert. Vgl. dazu vor allem: A und O. Kafka – Tawada. In: Ivanovic: *Yoko Tawada*, S. 149-169.

¹³ Yoko Tawada: *Spielzeug und Sprachmagie*. Tübingen 2000, S. 151.

¹⁴ Eine der ersten Lektüren, die die Erzählung in dieser Hinsicht auffassen, findet sich bei Hans Helmut Hiebel: *Franz Kafka. Kafkas Roman ‚Der Prozeß‘ und seine Erzählungen ‚Das Urteil‘, ‚Die Verwandlung‘, ‚In der Strafkolonie‘ und ‚Ein Landarzt‘: Begehren, Macht, Recht. Auf dem französischen Strukturalismus (Lacan, Barthes, Foucault, Derrida) beruhende Textanalysen*, Hagen 1987.

Ambivalenz betont, wenn er im Kontext der Kafkarezeption Yoko Tawadas über Gregors Verwandlung schreibt:

Als ungeheures Ungeziefer beschreitet er nolens volens eine Fluchtlinie (Deleuze/Guattari 1976, 19), die hinausweist aus dem Verhaftetsein in jener Welt, die ihm eine verhasste Existenzweise auferlegte. Und auch wenn dieser Weg mit schmerzlichen Verlusten verbunden ist, eröffnet er doch auch neue Möglichkeiten, etwa die einer ‚fast glücklichen Zerstretheit‘ (KKAD, 159) im richtungslosen Herumkriechen an den Wänden oder im freien Schwingen an der Zimmerdecke. Während ihm die Verfügung über den kulturellen Code der Sprache zunehmend abhanden kommt, meint Gregor in einer neuen Empfänglichkeit für Musik sogar den ‚Weg zu der ersehnten unbekannteren Nahrung‘ (ebd., 185) zu erkennen. Wenn schon nicht den Schritt in die Freiheit, so stellt die Verwandlung also doch zumindest einen ‚Ausweg‘ dar, eine Fluchtmöglichkeit, die er in seinem Beruf als ‚Reisender‘ (ebd., 115) paradoxerweise nie hatte finden können. Dieser Ausweg jedoch, darauf haben Gilles Deleuze und Félix Guattari hingewiesen, erweist sich im Verlauf der Erzählung als blockiert.¹⁵

Gregor kann sich nicht mehr artikulieren, er hat seine ursprüngliche Sprache verlernt. Das ist, zugespitzt, die Situation dessen, der in einen neuen Kulturkreis kommt. Er nimmt Abstand von den alten Artikulationsmöglichkeiten, die neuen aber müssen erst noch entwickelt werden. Wie wird man ein solches „Ungeziefer“? Welchen Anteil hat der Prozess der Moderne daran mit seinen spezifischen Entzäuberungen einerseits und der Rückkehr des Verdrängten andererseits? Weder die Figur des Gregor noch der Izumi des Stücks von Yoko Tawada wollen Opfer eines ambivalenten Moderneprozesses sein. Izumi als alter ego Gregors und wohl auch der Figur Kafkas im Stück irrt schon zu Beginn zwischen einem japanischen und einem deutschen Frühstückstisch hin und her, er ist als Europäer aufgewacht und verwandelt sich später in eine Ratte. In Europa ist die Ratte das Ungeziefer par excellence, in Japan werden mit ihr auch Klugheit, Fleiß und

¹⁵ Bay, A und O, S. 154.

Humor verbunden: „Am Ende wird er zu einer Ratte. Die Ratte wird hier aber nicht als ekelhaftes Tier dargestellt, sondern als kluges, bescheidenes, fleißiges Säugetier.“¹⁶

Das Stück nimmt permanent neue Bewertungen von Traditionen und deren Kontexten vor, es zeigt stete Verwandlungen, und doch fokussiert der Blick sich auf den Beginn der Moderne, auf jene Zeit, als Europa und Japan Abschied nehmen von vormodernen Denkweisen, insbesondere auch von mythischen Welterklärungen, die aber dennoch, und das ist eine der Überzeugungen des Stücks, auch in der Moderne noch ihre Wirkkraft entfalten wie Irrlichter, die sichtbar noch da sind, aber keine wirkliche Orientierung mehr zu geben vermögen.

Kafka tritt im Stück aus einem Porträt heraus, das über Izumis Arbeitstisch hängt, und verwandelt sich in Gregor Samsa, Gregor verwandelt sich in eine Art Käfer, und damit entsteht in diesem Spiel der Interferenzen, Dialoge und Verwandlungen auch das Spiel eines sich artikulierenden Begehrens, denn dann betritt die Dame im Pelz die Bühne. Schon in Kafkas Text ist sie das Zitat eines anderen Textes: der *Venus im Pelz* von Sacher-Masoch.¹⁷ Ist der Gegenstand des Textes von Sacher-Masoch das Begehren der dortigen Gregor-Figur nach Unterwerfung, so wird deutlich, dass auch dieses Begehren letztlich zum Ziel hat, die eigene Person zum Kunstwerk zu erheben. Es gibt keine Verständigung zwischen der Witwe Wanda und dem ihr unterworfenen Severin/Gregor, aber dort, wo sie eingehend über Kunst, vor allem bildende Kunst in Gestalt von Statuen sprechen, entsteht ein Dialog. Sogar eine Heilung wird erreicht, als beide sich in Italien befinden und Gregor sich fortan einem männlichen Gegenüber unterwirft.

Die *Venus im Pelz* ist neben der Novelle *Die Verwandlung* der Schlüsseltext des Dramas, das vor allem auch eines ist: ein Spiel über die Möglichkeiten der Kunst im globalen Zeitalter transkultureller Verwobenheiten. Das Begehren des Severin vollzieht sich imaginär, und das heißt auch: bezogen auf den Bereich der Kunst. Auch *Die*

¹⁶ Tawada, *Kafka Kaikoku*, S. 272.

¹⁷ Noch nicht veraltet ist in dieser Hinsicht Peter B. Waldecks kleiner Text: Kafka's „Die Verwandlung“ and „Ein Hungerkünstler“ as influenced by Leopold von Sacher-Masoch, in: *Monatshefte* 64, No. 2 (Summer 1972), University of Wisconsin Press, S. 147-152.

Verwandlung könnte man so lesen. In Yoko Tawadas Stück *Kafka Kaikoku* werden imaginäre Potentiale der Moderne gezeigt, die nicht auf vormoderne Reservoirs verzichten.

Nicht nur Japans Öffnung erfährt eine Thematisierung in diesem parabelartigen Stück, auch Kafkas Text wird um eine weitreichende und transkulturelle Signatur erweitert und geöffnet und zudem zum Hybridtext zwischen dem Verlust der menschlichen Identität und der gleichzeitig sich artikulierenden Vorstellung der Realisierung des Begehrens. Wenn Christine Ivanovic für Tawadas Werk generell bemerkt: „In der Kreuzung verschiedener Klang- und Bedeutungslinien oder -schichten konstruiert Tawada hybride Figurationen, die das bipolare Denken diagonal durchmessen; dies betrifft gleichermaßen sprachliche, kulturelle, aber auch gender-Dispositive“,¹⁸ dann trifft dies auch auf das Vorgehen in *Kafka Kaikoku* zu. Tawadas Hybridisierungstechnik lässt sich an einer Figur besonders gut verfolgen. Es ist die Figur des Schein, die als japanisch-deutscher Hybrid im Stück eingesetzt wird. Vom Erzähler Izumi wird er als eine besonders typische Figur der Moderne betrachtet: Pünktlichkeit, Fleiß, Sparsamkeit und andere Sekundärtugenden sind die Merkmale des Angestellten, denn das heißt „sháin“ auf Japanisch. Auf Izumi wirkt die Figur des Schein wie eine monströse Schreckensgestalt, er fühlt sich nach der Begegnung mit ihm unwohl und will sich deshalb krankschreiben lassen. Erkrankt ist Izumi aber daran, dass sich seine Vorstellungen allmählich auflösen, so wie sich auch die von ihm gebrauchten Satzglieder auflösen. In der Regieanweisung ist zu lesen, dass Izumi die folgenden Sätze gebrochen spricht, „als hätten die Sätze Knochenbrüche“.¹⁹ Daraufhin betritt eine weitere Figur Kafkas die Bühne: der Landarzt, dessen Pferd aus einem Ukyio-e-Bild geschnitten wird. Der Landarzt diagnostiziert das Unwohlsein Izumis wie folgt: „Das ist eine sprachliche Krankheit. Die Glieder, ja diese Satzglieder gesellen sich nicht zu ihren Gliedern.“²⁰

¹⁸ Christine Ivanovic: Aneignung und Kritik: Yoko Tawada und der Mythos Europa. In: *Etudes Germaniques* 63 (2008), 1, S. 131-152, hier S. 132.

¹⁹ Tawada, *Kafka Kaikoku*, S. 277.

²⁰ Ebd., S. 278.

Hierin ist die bevorzugte Verwandlungstechnik in *Kafka Kaikoku* zu sehen: Figuren treten aus Büchern und Bildern heraus, sie gewinnen eine Körperlichkeit, die Schriftbilder, Bilder, auch Texte mit körperlich-sinnlichen Erfahrungen eng verknüpft. Der Landarzt schreibt Izumi wörtlich krank, indem er ihm das Wort „krank“ auf den Rücken schreibt. Als er dann noch eine Pille bekommt, setzt eine weitere Verwandlung ein: Er wird zu einer weiblichen Gliederpuppe, der traditionellen japanischen Bunraku-Puppe. Der zur Gliederpuppe werdende Schauspieler wird in der Aufführung tatsächlich an Fäden geführt. Gerade weil die Bunraku-Puppe eine vormoderne Figur ist, ist die Landarztfigur in *Kafka Kaikoku* der Auffassung, als Puppe ließe sich die Moderne besser ertragen. Izumi, zur Bunrakupuppe mutiert, reagiert auf diese Verwandlung mit sichtbaren Schritten in die Vergangenheit, sowohl sprechend als auch spielend:

*Izumi mit einer Körperbewegung, die an eine Bunraku-Puppe erinnert und dennoch der Grammatik entsprechend: Warum nur bin ich dazu verurteilt, bei einer Firma zu dienen, wo man bei dem kleinsten Versäumnis gleich den größten Verdacht fasst? Anschließend schreitet er rückwärts und sagt den ganzen Satz noch einmal rückwärts.*²¹

Konfrontiert mit den Anforderungen der Moderne, pünktlich, effizient und leistungsstark zu agieren, verwandelt sich Izumi, den die Moderne krank gemacht hat, mit Hilfe des Landarztes in eine Bunraku-Puppe, die den Weg zurückgeht in die Vormoderne und dies auch sprachlich hörbar artikuliert.

3. Tawadas transkulturelles Verwandlungstheater

„Ich habe „Kafka Kaikoku“ auf Deutsch geschrieben,“ schreibt Yoko Tawada,

denn es geht in diesem Projekt um einen kulturellen Austausch, in dem wir nicht etwa ein fertiges Produkt exportieren, sondern im Prozess des Schaffens vom Ort lernen, an dem wir leben, proben und spielen, [...] ich spiele mit den Wörtern. Der ‚Ort‘ ist in diesem

²¹ Ebd., S. 278.

Fall ‚die deutsche Sprache‘. Es gibt aber auch einige japanische Stellen im Stück, die man onomatopoetisch verstehen kann.

Tawada entwirft ihre Theaterstücke als eine transkulturelle und transtextuelle Form des Theaters. In ihm verweben sich, zum Teil unentwirrbar verwickelt, traditionelle mit modernen Formen, östliche mit westlichen Techniken, alte mit neuen Texten, Sprachen und Praktiken. Tawada zeigt, welchen Reichtum der künstlerische Ausdruck gewinnt, wenn er sich fortwährend verwandelt und das Material seiner Verwandlung aus einem denkbar reichen kulturellen Reservoir bezieht, aus dem Japanischen und dem Deutschen. Vielleicht ließe sich diese Imagination des Heraufziehens der Moderne auch anders darstellen, nicht jedes Bild ist plausibel. Hier ist sie zu einer hybriden Dialektik der Moderne geworden: einer dreidimensional verketteten Relektüre westlicher und östlicher Traditionen. Christine Ivanovic spricht in diesem Zusammenhang mit Blick auf die onomatopoetischen Strategien der Texte von Exophonie – das heißt von der Stimme, die aus der Schrift heraustritt –, die sie als Tawadas Strategie begreift, „Eigenes und Fremdes, Gegenwärtiges und Vergangenes, räumlich und zeitlich weit voneinander Entferntes, Lebendes und Totes, die Sprache der Dinge und die der Menschen gleichzeitig vernehmbar macht – und dabei deren jeweilige Autonomie zu wahren versucht. Exophonie bedeutet demzufolge, die Kulturanalyse Benjamins in unsere Zeit zu verlängern, nicht allein um der Aufzeichnung von Geschichte(n) willen, sondern um ‚die von Jetztzeit erfüllte‘ Geschichte gerade in ihrer Mehrstimmigkeit zur Sprache kommen zu lassen“.²² Mehrstimmigkeit bedeutet auch, dass keine Hierarchie etabliert wird, sondern dass sich die Stimmen, Traditionen, Herkünfte und Texte überlagern, manchmal lauter, manchmal auch kaum vernehmbar, sich hören lassen. Gregor Samsa kann nicht mehr sprechen, aber er kann Sprache als Musik wahrnehmen. Ähnliches geschieht, wenn deutsche Zuschauer und Zuschauerinnen auf der Bühne Japanisch hören und nicht damit gerechnet wird, dass eine Übersetzung erfolgt.

²² Christine Ivanovic: Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins. In: Dies. (Hg.): *Yoko Tawada*, S. 171-206, hier S. 205.

In ihrem Theaterstück *Pulverschrift Berlin*²³ hat Yoko Tawada einen noch größeren und detailreicheren Mikrokosmos entworfen. Soichiro Itoda hat, angeregt von Kleist, Walter Benjamin und Heiner Müller, dargelegt, wie Yoko Tawada unter Einbeziehung traditioneller Elemente des Nô-Theaters eine moderne Gesellschaftsanalyse Europas und Japans vorlegt. Er betont zum Schluss seiner Ausführungen, „dass es sich bei dem Stück *Pulverschrift Berlin* um den gelungenen Versuch handelt, ein Stück ‚Japan zu kreieren‘, einen Mikrokosmos auf der Bühne, der, durchwirkt mit Elementen einer traditionellen Nô-Aufführung, Theatralisches und Poetisches in sich vereint“. Und er fährt fort: „Durch die Verquickung der Handlung mit Elementen und Mustern des traditionellen Nô will sie keine historisierende Rückbesinnung inszenieren, sondern, ganz im Gegenteil, kulturelle Grenzen sprengen, um [...] ein ganz eigenes ‚Japan zu kreieren‘.“²⁴

Auch unter Bezugnahme auf *Kafka Kaikoku* lässt sich dieser Analyse zustimmen. Kreiert wird nicht nur Japan, sondern auch Deutschland wird noch einmal neu entworfen. Kafkas und Izumis Texte werden neu vermessen, aufeinander bezogen, und ihre Figuren betreten wortwörtlich die Bühne Tawadas. Dabei kommt es aber nicht immer zu Vermischungen und Hybridisierungen. Oft genug bleiben die verschiedenen Elemente nebeneinander stehen und tragen zur Verwunderung der Zuschauenden bei. Dabei ist zudem zu berücksichtigen, dass Yoko Tawadas Bilder generell sich zwar mit den von Kafka heraufbeschworenen vermischen, dennoch aber, weil sie aus deutlich verschiedenen Kontexten stammen, auch anders zu bewerten sind. Kafkas Transkulturalität war keine von ihm freiwillig begrüßte, sondern sie ergab sich zwangsläufig aus seiner Lebenssituation als Jude in einer antisemitischen Umgebung, während Yoko Tawada Transkulturalität weniger politisch und deswegen auch nicht mit Hinblick auf gesellschaftliche Machtverhältnisse bewertet. Kafkas monströsen Bildern bleibt deshalb der Schrecken eingeschrieben, während sich die auch von

²³ Es wurde 2004 in Berlin uraufgeführt.

²⁴ Soichiro Itoda: Anatomie west-östlicher Diskurssemantik. Yoko Tawadas *Pulverschrift Berlin* – Ein Kulturwelten-Szenario zwischen Tradition und Moderne. In: Ivanovic (Hg.): *Yoko Tawada*, S. 125-148, hier S. 148.

Tawada verwendeten Bilder weiter verwandeln, indem sie sich immer weiter mischen.²⁵

Tawada begreift Kafkas Erzählung jedoch als einen Schlüsseltext der Moderne, indem sie in ihm eine Dialektik der Aufklärung wahrnimmt, die einerseits das Potenzial der Verwandlung als positive Veränderung begreift und andererseits ebenso deutlich macht, dass die Verwandlungen zugleich auch Schrecken bedeuten, weil sie die Gefahren, die mit der Moderne sich verbinden, abzubilden vermögen. Anders ausgedrückt: Ein Individuum in der Moderne kann und soll (?) sich dem Prozess der Moderne nicht aufopfernd zur Verfügung stellen, sondern sich der Dynamik der Verwandlungen reflektierend nähern, indem die Verluste, so wie sie sich als wiederkehrende Bilder der Erinnerung zeigen, wahrgenommen werden.

Yoko Tawada hat für diese Verwandlungsmechanismen eine eigene poetologische Technik gefunden. Wenn Gregor sagt: „Ich wurde von meinem Autor zur Adoption freigegeben“,²⁶ dann ist mit diesen Worten gesagt, wie Tawada die Figuren, und um die geht es hier in erster Linie, aus ihren ursprünglichen Kontexten löst und in neue hineinpasst. Die Figuren und auch die Figuren der Autoren werden zu Wiedergängern auf der Bühne, begegnen sich dort und setzen ihre Erfahrungen dem Dialog mit anderen aus ihrem ursprünglichen Kontext losgelösten Figuren aus. Sie sind als solche auch Flüchtlinge, Migranten aus vergangenen Textwelten, die bei Tawada auf der Bühne revitalisiert werden. Die Figuren haben insoweit neben ihrer grotesken auch eine leidvolle Seite. Sie scheinen aus sagenhaften mythischen und unbewussten Welten aufgestiegen und werden dazu verwendet, Yoko Tawadas mehrdimensionale, transkulturelle Dialektik der Moderne zu imaginieren und in einem weiteren Schritt imaginativ zu bewältigen.

Es bleibt festzuhalten, dass das Stück – das verdeutlicht auch der Bezug auf die Ukiyoe-Bilder ganz programmatisch – „Bilder aus einer schwebenden Welt“²⁷ zeigt, die nicht immer greifbar, aber in ihrer Subtilität doch sehr deutlich als zusammengesetzte, umherflirrende,

²⁵ Zu diesem Zusammenhang vgl. Hansjörg Bay, A und O, S. 167.

²⁶ Tawada, *Kafka Kaikoku*, S. 273.

²⁷ Ebd.

transkulturell dynamische Bilder wahrzunehmen sind: „Izumi Ukiyoe, die Bilder aus einer schwebenden Welt. Die Kleidung ohne Knöpfe flatterte im Wind, die Füße schwammen ohne Schuhen [sic], die Männer schwebten ohne Krawatten. Das Weltliche schwebte.“²⁸

Yoko Tawadas Theaterstück denkt die Begegnung zwischen verschiedenen Kulturen so beweglich, dass es sehr verschiedene kulturelle Inhalte pulverisiert und neu zusammenfügt, zu einer *Pulverschrift*, die keine Fremdkulturalität mehr kennt, sondern nur noch ein Amalgam darstellt von sich ständig vermischenden und vielleicht in letzter Instanz sich nicht mehr zu erkennen gebenden Heterogenitäten.

²⁸ Ebd., S. 273.

Hiroaki Nakajima

Yoko Tawadas Einsatz von Parabelementen. Zum Verständnis des Anderen im Theaterstück *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt*¹

Das 1993 uraufgeführte Werk *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt*² ist das erste Theaterstück von Yoko Tawada, einer in Deutschland damals bereits hochgeschätzten Autorin, ein Werk, das zwischen Fiktion und Wirklichkeit, in einem von Wörtern gestützten kulturellen Grenzbereich angesiedelt ist. Die parabelhaften Elemente, die dazu dienen, reale Sachverhalte zu beschreiben, sollen im Folgenden analysiert werden. Vorab sei darauf hingewiesen, dass dieses Theaterstück zuerst auf Deutsch verfasst wurde. Zu untersuchen ist, wie die in der Fremde lebende Autorin ihre Ausdrucksmittel einsetzt, um ihren Lesern und Zuschauern das

¹ Der vorliegende Text ist die ins Deutsche übersetzte und überarbeitete Fassung des 1998 auf Japanisch erschienenen Aufsatzes: Über Yoko Tawadas Theaterstück „Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt“ (erschieden in: *Tokyo-Gakugei-Daigaku Kiyô, Dainibumon, Jinbunkagaku* 49, 1998, S. 105-113). Die Abfassung des Aufsatzes liegt bereits mehr als fünfzehn Jahre zurück, was jedoch nicht zu einer Änderung des Inhalts führte. Deshalb wurde davon abgesehen, neue Informationen einzuarbeiten. Ergänzungen wurden nur dann hinzugefügt, wenn es unerlässlich schien, Missverständnissen entgegenzuwirken. Auf die Vorstellung der Autorin, die bei der Erstveröffentlichung des Aufsatzes angebracht war, wurde hier verzichtet.

² Yoko Tawada: *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt*. Ein Theaterstück. Tübingen 1993. 1995 erschien eine Neufassung. In *Theater Arts*, einer japanischen Zeitschrift für Theaterkunst aus dem Jahr 1996 (Band 2, Ausgabe Mai), findet sich auf den Seiten 182-199 die erste japanische Fassung. Im Jahr 2013 wurden Yoko Tawadas Theaterstücke in einem Band veröffentlicht, in dem das hier besprochene an erster Stelle steht. Das Buch hat den Titel: *Mein kleiner Zeh war ein Wort*. Theaterstücke. Tübingen 2013. Mit Ausnahme eines später noch zu erläuternden Teils gibt es in der Ausgabe von 1995 nur geringfügige Änderungen. Die Stelle des Textes, der in diesem Aufsatz zitiert wird, wird nur mit der Seitennummer aus diesem letzten Buch ihrer Theaterstücke angegeben, mit Ausnahme jener Textstellen, die sich nur in der japanischen Fassung oder in der deutschen Fassung aus dem Jahr 1995 befinden.

eigentliche Thema ihres Werks – das Verständnis des Anderen – nahe-zubringen.

1. „Totenwache“ in der Fremde

Das Stück spielt am Vorabend der Bestattung einer Schwester – auf Japanisch „ältere Schwester“ – genannten Frau. Diesen Abend nennt man auf Japanisch Totenwache. Auf der Bühne stehen vier Särge. Man sieht außerdem noch einen zerstörten Sarg, der halb im Boden versunken ist. Die tote ältere Schwester liegt jedoch nicht im Sarg, sondern in der Mitte der Bühne. Bis zur letzten Szene des Stückes agiert und spricht sie überhaupt nicht.

Die vier Personen auf der Bühne erheben sich aus ihren unzerstörten Särgen und beginnen zu sprechen. Im Verlauf ihres Gesprächs stellt sich heraus, dass eine Schwester – auf Japanisch jüngere Schwester und ein Bruder – auf Japanisch „jüngerer Bruder“ – zur Bestattung der älteren Schwester gekommen sind und dass die Geschwister offenbar in der Fremde leben.

Ein Übersetzer, der bei der Bestattung behilflich sein will, und ein Nachbar, der sich über üblen Gestank beklagt, treten auf. Mit Ausnahme der in der Mitte als Leiche im Sarg liegenden „älteren Schwester“ kommen in dem Stück nur diese vier Personen vor, die jedoch im Verlauf des Stückes auch in anderen Rollen auftreten. An einer Wand der Bühne hängen sieben Tiermasken: Kranich, Hund, Fuchs, Katze, Affe, Wolf und Fisch. Im Stück werden jedoch nur die des Kranichs und des Hundes verwendet. Nicht nur durch das Verhältnis der Auftretenden zur toten Schwester, sondern auch durch die Erinnerungen, die jeder einzelne von ihnen an sie hat, kommt es zu Veränderungen der Atmosphäre, und noch bevor man begriffen hat, wie sie in den Handlungsablauf passen, kommt es bei den Auftretenden zu Wesensänderungen.

Im Hinblick auf die Aufführung des Stückes handelt es sich um einen Einakter. In der letzten Szene erhebt sich die Leiche der toten älteren Schwester und reicht den lebenden anderen Auftretenden eine brennende Kerze. Sie nehmen sie und gehen in die Särge zurück, aus denen sie zu Beginn des Stückes herausgekommen waren. Die Leiche verlässt die Bühne. Das Stück geht zu Ende.

2. Wirklichkeit und Fiktion bei der Berührung mit einer fremden Kultur

2.1 Wirkliche Probleme bei der Berührung mit einer fremden Kultur

Bei der Aufführung des Stückes wird den vier Auftretenden dadurch, dass sie von lebenden Schauspielern dargestellt werden, ein wirkliches Dasein verliehen. Normalerweise führt dies dazu, dass der Zuschauer neben der Sprechart der Schauspieler auch in den von ihnen vermittels ihrer Körper zum Leben erweckten Auftretenden jeweils einen konstanten oder innerhalb des Stückes konsequenten Charakter erkennen sollte. In diesem Stück gelingt dies jedoch bis zum Schluss nicht. Um die bei der Begegnung mit einer fremden Kultur wirklich auftretenden Probleme von verschiedenen Blickwinkeln her beleuchten und erhellen zu können, kommen für die Auftretenden von Szene zu Szene andere Verhaltensweisen zum Einsatz.

Indem die Schauspieler auf diese Weise spielen, tragen sie dazu bei, die Zusammensetzung der Szenen komplex zu gestalten. Es wird erkennbar, dass im Hinblick auf die Probleme bei der Berührung mit einer fremden Kultur keine einfache, klare Lösung präsentiert wird und die Probleme nur bruchstückhaft zum Tragen kommen. Dadurch gelingt es, die unlösbare und vielschichtige Komplexität, die ihnen innewohnt, aufzuzeigen.

Nachdem die jüngere Schwester und der jüngere Bruder die Trauerfeierlichkeiten für die ältere Schwester besprochen haben, tritt als erstes der Übersetzer auf. „Sie müssen die Beerdigung auf jeden Fall in einer fremden Sprache durchführen. Ich werde dann die Worte in die Muttersprache der Trauergäste übersetzen“ (S. 11), sagt der Übersetzer. Aus dieser Rollenbezeichnung wird ersichtlich, dass er bereit ist, die Rolle des Vermittlers zwischen der Kultur der älteren Schwester, der jüngeren Schwester und des jüngeren Bruders und einer anderen Kultur, die sie als Fremde behandelt, zu übernehmen. Allerdings hält er es nicht für angebracht, „Sätze, die grammatikalisch nicht empfehlenswert sind“ zu bilden. „Aus Ihrem eigenen Tagebuch“ (S. 12) etwas Falsches zu zitieren, sei nicht gut, wendet er sich an den jüngeren Bruder, und „einen richtigen Satz“ auswendig zu lernen, erfordere Lernen. Für ihn als Vermittler zwischen den Kulturen ist das offensichtlich ein wichtiger Teil seiner Arbeit. Die Menschen aus einer

fremden Kultur zu verstehen und ihnen die Denkweise seiner eigenen Kultur verständlich zu machen, stellt er sich als eigene Aufgabe. Doch ist er blind dafür, dass die Assimilation immer nur einseitig geschieht.

Als nächstes tritt der Nachbar der Fremden auf. Sein erster Satz lautet: „Sollten Sie das Fleisch nicht lieber in den Kühlschrank tun?“ (S. 11). Dabei ist es ihm offenbar völlig gleichgültig, dass es sich bei dem Fleisch um einen menschlichen Leichnam handelt. „Hauptsache, Sie tun das, was stinkt, in den Kühlschrank“ (S. 12), beklagt er sich. Das Geruchsproblem tritt beim Aufeinandertreffen von fremden Kulturen oft als erstes zu Tage und ist und bleibt eines der typischsten und unlösbarsten Probleme. Der Nachbar hat eine konservative Haltung Ausländern gegenüber, er ist nicht bereit, sie freundlich aufzunehmen und lehnt alles Fremde rigoros ab.

Indem der Übersetzer, der mit starken Worten die Assimilierung in die eigene Kultur versucht, und der Nachbar, der alles Fremde ablehnt und unterdrücken möchte, auftreten und da es um eine Trauerfeier geht, bei der es wegen der unterschiedlichen Sitten und Gebräuche kaum möglich ist, die Fremdartigkeit zu verstecken, wird die Problematik einer Gesellschaft erkennbar, die bereit ist, eine fremde Kultur in die eigene aufzunehmen und deshalb sich auch mit Ausschlussbegriffen auseinandersetzen muss. Diese Problematik ist die wirklichkeitsbezogene Grundlage dieses Dramas. In der Szene, in der diese beiden auftreten, werden die sieben an der Wand hängenden Masken nicht eingesetzt.

2.2 Fiktive Geschichten über Andersartige

Es ist nicht zu leugnen, dass sowohl Zuschauer als auch Leser von der Schrägheit des Werks angezogen werden. Als der jüngere Bruder auftritt, wird angedeutet, dass er mit einer Muschel zusammenlebe. Als der Übersetzer sagt, „Sie sind mit einem Tier verheiratet“, hat der Nachbar sofort den folgenden Vorschlag parat: „Soll ich die Polizei anrufen?“ (S. 12) Kurz darauf wird tatsächlich erklärt, dass der jüngere Bruder mit einer Muschel verheiratet ist. Seine Frau, die Suppe auf verbotene Art kocht, „hatte die Gewohnheit, einen Kochtopf als Nachttopf“ zu benutzen und stets den jüngeren Bruder „gewarnt, nach Sonnenuntergang die Küche zu betreten“. Doch in einer Winternacht

hörte er „aus der Küche“ „ein Wassergeräusch“, ging in die Küche und sah dort seine Frau, die „bei dem Kochtopf hockte“ (S. 13) und Suppe kochte. Allerdings hatte die Muschel ihn zu diesem Zeitpunkt noch nicht bemerkt.

Im Verlauf des Gesprächs über die Muschel gesteht der jüngere Bruder, dass er zuvor auch mit einer Schildkröte im Meer lebte. „Eines Tages schlief ich sogar in meinem Boot ein“, erzählt der jüngere Bruder, als eine Schildkröte kam und sagte: „Setz dich auf meinen Panzer, ich bringe dich nach Hause“ (S. 18). Er befolgte ihre Worte und blieb bei ihr. Als einer, der „nicht aus einem Ei geboren“ (S. 23) war, bekam er später jedoch „Minderwertigkeitsgefühle“ (S. 23), verließ das im Wasser gelegene Haus der Schildkröte und kehrte zu seinen Schwestern zurück. In diesem Werk tritt der jüngere Bruder als einer auf, der mit Andersartigen auch Umgang geschlechtlicher Art hat.

Ungefähr in der Mitte des Stückes erzählt der Nachbar von einem „Kranich“ (S. 23), der verletzt am Ufer eines Teichs lag und dem von einer Postbotin geholfen wurde. Der Kranich wurde ein „schöner junger Mann“. Der Übersetzer spielt die Postbotin, die mit ihm „Kaffee trinken“ (S. 24) geht. Daraufhin zieht der vom Nachbarn gespielte Kranich „aus der Hosentasche“ „so viel Geld wie er wollte“. Dann erklärt die jüngere Schwester, dass ihre ältere Schwester oft nachts huste, was daran liege, „dass sie zu viele Federn eingeatmet habe“ (S. 24). Hier ist zu vermuten, dass es sich bei der Postbotin um die ältere Schwester handelt.

Der Kranich, dem geholfen wurde und der sich in einen „schönen Mann“ verwandelte, der mit der Postbotin „Kaffee trinken“ ging, wird zuerst von dem Nachbarn und dann vom jüngeren Bruder mit Kranichmaske gespielt. Die Postbotin wird zuerst von dem Übersetzer und dann von der jüngeren Schwester gespielt. Bei dieser Gelegenheit sagt die von dem Übersetzer gespielte Postbotin, dass sie „nicht mit einem Ausländer Kaffee trinken“ gehen möchte, „der Kaffee mit ‚C‘ schreibt“ (S. 24). Als von der jüngeren Schwester gespielte Postbotin fragt sie: „Bist du der Kranich, den ich gerettet habe?“, was der zum Kranich gewordene jüngere Bruder offen zu lassen scheint (S. 25).

Die Haltung der älteren Schwester, von der vermutet wird, dass sie die Postbotin ist, wird vom Übersetzer und von der jüngeren Schwester

erläuternd gespielt. Als nächstes kommt eine vom Inhalt her ganz und gar gewöhnliche Szene, in der der Nachbar erzählt, wie er einmal der älteren Schwester einen Regenschirm anbot, weil sie ohne Schirm schon total durchnässt war (S. 29). Die Schwestern pflegten über das Wetter zu streiten. Als die ältere Schwester eines Tages meinte, es würde nicht regnen, konnte sie deshalb keinen Regenschirm mitnehmen, obwohl es regnete, weshalb der Nachbar ihr half. Die jüngere Schwester, die davon hörte, warnte, dass der Nachbar der Polizist sei und sie „verhaften“ wolle (S. 31). Die Begebenheit, in der der Nachbar mit seinem Schirm als Helfer der älteren Schwester erscheint, wird am Ende des Stücks erneut aufgegriffen. Der jüngere Bruder spielt dabei den Nachbarn und der Übersetzer mit Kranichmaske die tote ältere Schwester, wodurch in dieser Szene ihre Gedanken und die des Nachbarn offengelegt werden.

Die Geschichte des Kranichs enthält zwei Entwicklungsstränge. 1) Die Geschichte der Wiedervergeltung der Wohltat, in der der schöne Mann bei der Postbotin erscheint, die dem Kranich geholfen hat. Die Rolle des schönen Mannes, d. h. des Kranichs, dem geholfen wurde, spielt zuerst der Nachbar und dann der jüngere Bruder mit der Kranichmaske. Der Übersetzer, der als erster die helfende Postbotin spielt, lehnt die Einladung des schönen Mannes ab, doch nachdem die jüngere Schwester erzählte, dass ihre ältere Schwester von zu viel eingatmeten Federn nachts oft husten musste, fragt sie als Postbotin wiederholt, ob der jüngere Bruder der Kranich sei. 2) Die Geschichte von dem Nachbarn, der der älteren Schwester seine Hilfe anbietet. In diesen Szenen, worin es Stellen gibt, die nicht unbedingt unwirklich sein müssen, trägt der Übersetzer die Kranichmaske als die ältere Schwester, der geholfen worden ist. Dies wird besonders deutlich, als der „Übersetzer-Toter-Kranich“ erklärt, warum der Regen für ihn als die ältere Schwester kein Problem darstellt: „Meine Federn haben eine Fettschicht, die mich vor dem Wasser schützt.“ (S. 30) Daraufhin fordert der „jüngere Bruder-Nachbar“ ihn auf, die Menschen zu verlassen und bei ihm zu bleiben. Die vom „Übersetzer-Toter-Kranich“ gespielte ältere Schwester kann nicht entscheiden, ob sie sich weiter auf den Bruder-Nachbar einlassen soll, und fragt die jüngere Schwester um Rat, der es

jedoch nicht gefällt, dass sie für die ältere Schwester Entscheidungen treffen soll.

Leser oder Zuschauer, die Japanisch als Muttersprache haben, müssen bei diesen Szenen trotz der veränderten Form sofort an altbekannte Volksmärchen denken, und zwar an „Urashima Tarô“ und „Die Dankbarkeit des Kranichs“. Die diese Geschichten betreffenden Geschichtentypen finden sich in Band 11 der *Großen japanischen Märchensammlung*³ als „Die Venusmuschelfrau“ (111)⁴ und „Die Kranichfrau“ (115)⁵, die beide Hochzeitserzählungen sind, und als „Urashima Tarô“ (224)⁶, worin es sich um die Heimkehr aus einem fremden Land handelt. Dass die Autorin Yoko Tawada Anleihen bei japanischen Märchen macht, ist nichts Außergewöhnliches.

Den Titel *Hundebräutigam*⁷ für ihr 1992 erschienenes Werk, für das sie 1993 den Akutagawa-Preis bekam, hat sie dem gleichnamigen Märchen (106)⁸ entlehnt, und auch inhaltlich gibt es Ähnlichkeiten wie den Hundemann, der zu einer Frau kommt. Der Roman spielt in einem neuerrichteten Wohnblockviertel in Japan – in diese reale Welt ist die Erzählung des Hundemannes eingebettet. Die Handlung ist extrem schräg, entzieht sich rationalen Erklärungsversuchen, ja sie kann sogar als grotesk bezeichnet werden. Allerdings kann man auch nicht einfach sagen, dass die Autorin verschiedene andersartige, nicht menschliche Wesen einfach in eine phantastische irrealer Welt verpflanzt hat. Indem sie verschiedene Elemente von „Andersartigkeiten“ einführt, entsteht in der menschlichen Gesellschaft eine Art von Zwischenzone zwischen Fiktion und Wirklichkeit, in der ein bestimmtes Thema von verschiedenen Gesichtspunkten behandelt wird. Wie in dem Roman *Der*

³ Keigo Seki (Hg.): *Nihon mukashibanashi taisei*. (*Große japanische Märchensammlung*), Bd. 11. Tokyo: 1980.

⁴ Ebd., S. 26. Die Nummer nach dem Namen des Geschichtentyps bezieht sich auf die Nummer des betreffenden Geschichtentyps in der Sammlung von Keigo Seki.

⁵ Ebd., S. 27.

⁶ Ebd., S. 50.

⁷ Yoko Tawada: *Inu mukoiri*. Tokyo 1993; dies.: *Der Hundebräutigam*. Übersetzt von Peter Pörtner. In: Dies.: *Tintenfisch auf Reisen*. Tübingen 1994.

⁸ Seki (Hg.), *Nihon mukashibanashi taisei*. S. 25.

Hundebräutigam werden im hier untersuchten Drama die Geschichtentypen aus *Die Venusmuschelfrau*, *Urashima Tarô* und *Die Kranichfrau* nicht einfach unverändert übernommen, sondern vielmehr werden ihnen Motive entlehnt.

Damit der Übersetzer und der Nachbar die bei interkulturellen Begegnungen wirklich auftretenden Probleme zeigen können und damit der jüngere Bruder und die jüngere Schwester demonstrieren können, zu welchen fiktiven Erzählungen die Begegnung mit dem Fremden führen kann, werden ihre Geschichten, teilweise mit der älteren Schwester verwoben, von ihrem eigenen Gesichtspunkt aus erzählt. Grundlage dieses Werks sind wirklich auftretende Probleme bei der Begegnung mit dem Fremden, doch sind bruchstückhaft Elemente aus Erzählungen, in denen Andersartige vorkommen, eingearbeitet.

3. Erzählungen über Andersartige, bei denen Tawada Anleihen machte

3.1 *Die Venusmuschelfrau* und *Urashima Tarô*

Bei näherer Betrachtung der drei zuvor angeführten Werke ist festzustellen, dass die der *Venusmuschelfrau* entlehnte Geschichte von dem jüngeren Bruder und der Muschel nicht allzu viele Änderungen erfuhr. Allerdings hat Tawada das Motiv der Wiedervergeltung von Wohltaten, das in diesem Geschichtentyp über die Heirat mit der Andersartigen unentbehrlich ist, fallen lassen. Der jüngere Bruder hat der Muschel offenbar nicht geholfen, und warum die beiden zusammenlebten, wird auch nicht erklärt. Was das in diesem Geschichtentyp so wichtige Motiv des Tabubruchs angeht, so ist zu sagen, dass bei Tawada der jüngere Bruder unerlaubterweise in die Küche schaut und die Muschel das nicht bemerkt, dass es deshalb keine Strafe für Tabubruch gibt und es auch nicht zu einer Auflösung des Verhältnisses der beiden führt. Was danach aus den beiden wird, wird nicht erläutert. Dass wie in der *Venusmuschelfrau* in der Küche mit Urin eine leckere Mahlzeit zubereitet wird, ist für Menschen zwar schwer vorstellbar, wird aber als wundersame Andersartigkeit hingenommen. Die Freude, die diese Andersartigkeit mit sich bringt, möchte der jüngere Bruder nicht missen.

Auch in der Geschichte von dem jüngeren Bruder und der Schildkröte, von der anzunehmen ist, dass sie dem Märchen *Urashima Tarô*

entlehnt ist, fehlt das Motiv der Wiedervergeltung von Wohltaten. Auch die Rückkehr mit einem Schatz, die im Volksmärchen eine wichtige Rolle spielt, sowie das Motiv von Glücksverlust und Erwachen aus einem Traum findet im untersuchten Werk keine Entsprechung. In dieses hat nur der Besuch eines fremden Landes Eingang gefunden. Der glückliche Aufenthalt in einem fremden Land, der in diesem Geschichtentyp vorkommt, wird hier durch die Andersartigkeit eines Menschen, nämlich des auf Besuch bei der Schildkröte weilenden jüngeren Bruders, zu einer bitteren Erfahrung. Weil er nicht wie die Schildkröte werden kann, vor allem deshalb, weil er keine Eier gebären kann und ein Stigma – einen Nabel – besitzt, leidet der jüngere Bruder und entwickelt Minderwertigkeitsgefühle. Außerdem hat er „keinen Panzer“ (S.21). Die Schildkröte zieht sich den Unwillen ihrer Mitbewohner zu, weil sie ein Wesen wie den jüngeren Bruder zu sich eingeladen hat. Aufgrund seiner eigenen Unzulänglichkeit meint der jüngere Bruder, nicht länger bleiben zu können, und kehrt in die Gesellschaft der Menschen zurück.

Im Geschichtentyp, in dem Andersartige heiraten, geht es in der Regel darum, dass der Mensch zum Helfer wird – geht es um eine andersartige Frau, hilft ihr der Menschenmann –, und um die Wiedervergeltung dieser Hilfe, die darin besteht, dass die beiden zusammenleben und es im Lauf dieses Zusammenlebens zu einem Tabubruch kommt. Dieser wiederum führt dazu, dass ihre Beziehung ein Ende findet. Im untersuchten Werk sind jedoch weite Teile ausgelassen, und Wert wird nur auf die Tatsache des Zusammenlebens gelegt. Im Brennpunkt stehen die Kommunikationsprobleme beim Zusammenleben mit Andersartigen, was im Volksmärchen, also dem Original, kaum gestreift wird. In der Erzählung von dem jüngeren Bruder und der Muschel geht es um die Freude, die die andersartige Muschel mit sich bringt, und in der Erzählung von dem jüngeren Bruder und der Schildkröte geht es darum, dass sich der jüngere Bruder in der Welt der Schildkröten als Störfaktor fühlt.

Der jüngere Bruder versucht zwar, die tiefe Kluft, die zwischen Menschen und Andersartigen besteht, auf geschlechtlichem Weg zu überwinden, doch ist festzustellen, dass diese Möglichkeit hier mit einem Fragezeichen versehen ist. Sein Versuch, sich mithilfe der

ursprünglichsten Energie aller Lebewesen in eine fremde Kultur einzugliedern, trägt nicht dazu bei, die grundlegenden Unterschiede, die zwischen Schildkröten und Menschen bestehen, zu überwinden. Diese Unterschiede verursachen ihm Minderwertigkeitsgefühle, und als er feststellt, dass er seiner andersartigen Partnerin große Probleme bereitet, erkennt der jüngere Bruder, dass eine so primitive Vereinigung allein nicht ausreicht, um in der Fremde zu leben. Die geschlechtliche Verbindung mag zwar ausreichend sein, um ein Gefühl der Gemeinsamkeit bei ersten Begegnungen aufkommen zu lassen, doch wird die Andersartigkeit des Anderen früher oder später Anlass zu Reibereien geben. Um diese zu überwinden, ist eine höhere Art von gegenseitigem Verständnis unabdingbar.

3.2 *Die Kranichfrau*

Im Vergleich zu *Die Venusmuschelfrau* und *Urashima Tarô*, in denen es um den jüngeren Bruder geht, ist die Geschichte der gestorbenen älteren Schwester, die der *Kranichfrau* entlehnt ist, komplizierter. Wie bereits erwähnt, gibt es in dieser Geschichte zwei Erzählebenen. Die erste ist der Besuch in der Fremde als Dank für eine erwiesene Wohltat – wobei allerdings das andersartige Lebewesen keine Frau, sondern ein Mann ist und es die Frau ist, die diesen Besuch erhält –, die zweite ist das Zaudern diesem Hilfe anbietenden Fremden gegenüber, was ausdrücklich thematisiert wird.

Der Nachbar, der diese Geschichte als erster vorstellt, spielt mit Kranichmaske den zum Kranich gewordenen Mann. Als Postbotin, die dem Kranich geholfen hat, sagt der Übersetzer dem schönen Mann, dass sie seine Einladung ausschlage, weil er die Wörter nicht richtig schreiben könne: „Ich möchte nicht mit einem Ausländer Kaffee trinken gehen, der Kaffee mit ‚C‘ schreibt“ (in der japanischen Fassung: ‚der die chinesischen Schriftzeichen nicht beherrscht‘). In dieser parabelhaften Geschichte kommt die Gefahr ins Spiel, die von einem Ausländer ausgeht, der die fremde Sprache nicht angemessen beherrscht, wodurch eine höchst aktuelle Problematik ins Spiel kommt. Es wird erkennbar, dass die Helferin dem Besucher, der gekommen ist, um seine Dankbarkeit auszudrücken, mit äußerster Vorsicht begegnet. Es scheint, dass die Fähigkeit, symbolhaltige Worte der eigenen Sprache richtig zu

benutzen, als Parameter dient, um den plötzlich auftauchenden unbekanntem Besucher zu testen. Der Übersetzer, der als Verhörender die Aufgabe hat, die richtige Grammatik zu beschützen, macht klar, dass die ältere Schwester, die die Kranichfedern einatmete, es dem Fremden gegenüber an der gebührenden Vorsicht hat mangeln lassen.

Als nächstes fragt die jüngere Schwester (S. 24), ob der jüngere Bruder nicht der zum schönen Mann gewordene Kranich sei. Damit wird eine Variation eingeführt. In dieser Variation agiert der jüngere Bruder als Kranich und die jüngere Schwester als Postbotin. Zuvor galt, dass der Kranich vom Nachbarn gespielt wurde und die Postbotin vom Übersetzer. Dort stand der Initiationstest für Fremde im Vordergrund, hier der Versuch der jüngeren Schwester, den fremden Besucher zu identifizieren. Jetzt fragt die jüngere Schwester mehrfach, wer der andersartige Kranich (= der „schöne Mann“) ist und ob er der Kranich ist, den sie gerettet hat. Darauf gibt der jüngere Bruder als Kranich zur Antwort: „Ich‘ hieß der Kranich.“ (S. 25) Der Nachbar, der wie ein Vermittler in die Geschichte eingreift, sagt, dass die jüngere Schwester nicht in dieser Weise fragen darf, doch sie versteht die Handlungsweise des zum schönen Mann gewordenen Kranich nicht und wiederholt deshalb die Frage: „Bist du der Kranich, den ich gerettet habe?“ Indem sie ihn fragt, in welcher Beziehung er zu ihr steht, versucht sie zu bestimmen, wer er ist, da sie nur einen Teil ihrer eigenen Sprache für ein unbekanntes Objekt gelten lässt. Doch dann bekommt sie die Antwort, dass sein Name „Ich“ ist, woraus man schließen kann, dass es sich bei diesem Ich um ein eigenständiges Wesen handelt, das schon vorher ohne Beziehung zu ihr bestand. Im Gegensatz zu dem Subjekt, das alle Objekte als Gegenstand seiner Handlung erkennen möchte und deshalb immer weiter nachfragt, wird hier die von Anfang an bestehende Andersartigkeit des anderen angeführt.

Nachdem er die Streiterei der älteren Schwester und der jüngeren Schwester gehört habe (S. 27), habe er die im Regen ohne Schirm ausgehende Schwester angesprochen (S. 29), erzählt der Nachbar, und aus der bis dahin sehr realistischen Erzählung von einem Nachbarn und zwei Schwestern entwickelt sich jetzt eine Variation der Kranich-Geschichte. Der Übersetzer als tote ältere Schwester setzt sich die „Kranich-Maske“ auf (S. 29). Obwohl er noch nicht als Kranich spielt,

nimmt er doch schon in parabelhafter Manier die Stellung des Kranichs in „Die Dankbarkeit des Kranichs“ ein. Geht man davon aus, dass hier die Geschichte *Die Kranichfrau* mit der Geschichte der Postbotin und des Kranichs verwoben wurde, dann wird hier offenbar das Problem angesprochen, ob man das Hilfsangebot von Fremden annehmen soll oder nicht.

Die ältere Schwester und die jüngere Schwester, beide Ausländerinnen, sind sich nicht einig, wie sie mit dem Hilfsangebot des Nachbarn, der ein Polizist zu sein scheint, umgehen sollen, und geraten darüber in Streit. Auf das Märchen *Die Kranichfrau* übertragen, bedeutet dies, dass die Schwestern der Kranich sind und der Nachbar derjenige, der dem Kranich hilft und somit auch der Menschenmann ist. Für den Kranich, der zu den Behausungen der Menschen herabgestiegen ist, ist der Mensch, mit dem er in Berührung kommt, ein Fremder – nicht mehr und nicht weniger. Obwohl der Menschenmann nur Gutes im Sinn hat, kann der Kranich nicht umhin, dem Menschen gegenüber Vorsicht walten zu lassen. Wenn der Menschenmann dem Kranich hilft, entsteht daraus für ihn die Verpflichtung, diesen Menschen aufzusuchen und ihm seine Dankbarkeit zu erweisen. Das bedeutet für ihn auch, sich freiwillig der Welt des Menschen anzupassen, sich, von der Gestalt her, den Menschen der Menschenwelt anzugleichen und ein Teil ihrer Kultur zu werden. Andersherum betrachtet, kann es auch bedeuten, dass die Hilfe, die ein Mensch auf der Grundlage der von seiner eigenen Kultur vorgegebenen Normen einem Andersartigen angedeihen lässt, nichts anderes ist als eine Art Kolonisierungsversuch auf geistiger Ebene, um eine größere Homogenität in der eigenen Kultur durchzusetzen, eine Tatsache, die durchaus als Gefahr zu verstehen ist. Das Hilfsangebot des Nachbarn an den Kranich – sprich: die Schwestern – kann auch als Falle gesehen werden, die ihnen gestellt wurde, um sie darin zu fangen und zu beherrschen.

Auf den Unterbau, den Tod einer Ausländerin und die Zeremonien wie Totenwache und Bestattung, die – im Werk – realistisch stattfinden, sind die Märchenelemente wie Muschel, Kranich und Schildkröte montagehaft aufgelegt. Deshalb erscheinen sie nicht wie etwas absichtlich Fabriziertes, Unrealistisches und Phantastisches, sondern sie werden *volens volens* mit den Elementen des Geschichtentyps, dem sie

entlehnt sind, und den am Beginn des Dramas erläuterten wirklichen Verständigungsproblemen bei der Begegnung mit einer fremden Kultur vermengt. Durch ihr wiederholtes Auftreten wird der Leser respektive der Zuschauer gezwungen, sie auf ihre Bedeutung hin zu befragen. Man kann sagen, dass der realistische Hintergrund zusammen mit den aus Märchen entlehnten Erzählbruchstücken eine Parabelhaftigkeit entstehen lässt, die das Kernstück dieses Werks bildet.

Obwohl Märchen nicht als vollständige Erzählungen aufgenommen werden, hat doch jedes einzelne im Hinblick auf seinen Geschichtentyp eine in sich abgeschlossene und geordnete Form. Durch ihre geordnete Struktur haben sie zudem die Tendenz, eine Moral zu enthalten. Sie nehmen für die Gesellschaft, in der sie tradiert werden, die wichtige erzieherische Aufgabe wahr, erhaltenswerte Lehren auf eine erbauliche Weise zu vermitteln. Indem jedoch – wie wir gesehen haben – im untersuchten Werk ihre Inhalte und Motive nur bruchstückhaft übernommen und bruchstückhaft wiedergegeben werden, kommt es zu einer Verfremdung der in ihnen enthaltenen moralischen Lehren. Indem konkrete Bilder von Märchen, die wir schon als Kinder hörten, und sprachlich nicht auszudrückende Gefühle in Erinnerung gerufen werden, finden sich erneut parabelhaft bereits bekannte Morallehren, und indem parabelhafte Elemente mit konkreten Problemen in Verbindung gebracht werden, können wir uns ein konkretes Bild von den eingangs erwähnten Themen machen, auf die es keine einfache Antwort gibt. So wird es auch möglich, die Bedeutungen herauszufinden, die von einer utopischen Idee oder einer stringenten Lehre zu handhaben wären.

Vermittels dieser Vorgehensweise gelingt es in diesem Werk, im Grenzgebiet zwischen Parabelhaftigkeit im Hinblick auf den Umgang mit Andersartigen einerseits und Realität im Hinblick auf das Verständnis von fremden Kulturen andererseits das allgemeine Problem des Verständnisses Anderer überzeugend zu thematisieren. Das Verständnis Andersartiger vom Standpunkt des Menschen aus, das Verständnis fremder Kulturen mit der eigenen Kultur als Mittelpunkt, das Verständnis Anderer mit dem eigenen Selbst als Mittelpunkt – das bedeutet in jedem Fall, dass das Verstehen zum Beherrschen des Unbekannten führen könnte. Es wird in diesem Werk gezeigt, dass die

Nichtbeachtung dieses Zusammenhangs bei der Begegnung mit dem Fremden zur Tragödie führt.

4. Der Tod der älteren Schwester als Folge des „Verständnisses anderer Kulturen“

Die Tragödie besteht hier nicht in der Tatsache, dass die ältere Schwester von der jüngeren Schwester aus Verwandtschaftshass getötet würde. Vielmehr entsteht sie durch die Missverständnisse und die inneren Verwicklungen, die daraus resultieren, dass bei dem Wunsch nach einfacher Kommunikation nicht bemerkt wurde, dass das Verständnis zum Beherrschen führen könnte. Der Tod der älteren Schwester ist nichts als ein theatralischer Ausdruck dieses Problemkomplexes – die Tragödie, die hierdurch entsteht, findet sich auch an anderer Stelle. Der Nachbar, der auf eine Erhaltung der Identität seiner Kultur Wert legt, behauptet, die Gespräche der älteren und der jüngeren Schwester vollkommen verstehen zu können, wohingegen der Übersetzer darauf hinweist, dass er nur das höre, was er auch verstehen könne (S. 27). Menschen, denen die Erhaltung ihrer eigenen Identität wichtig ist, entledigen sich oft derer, die sich nicht anpassen können. Der Nachbar hatte schon dreißig Jahre vorher gewarnt, dass es zum Chaos komme, wenn man in die eigene Gesellschaft fremde Elemente aufnehme. Um dieses Chaos unter Kontrolle zu bringen, helfe nichts als gewaltsame Unterdrückung, äußert der Nachbar: „Jetzt ist alles zu spät. Jetzt kann man alles nur noch mit Gewalt auslöschen“ (S. 32). Andersartigen, die man nicht als Menschen anerkenne, könne man nur auf eine Weise beikommen, meint er: „Sofort losschießen! Bevor aus den Eiern die Unbekannten geboren werden!“ (S. 32) Wenn es zur Vermengung verschiedener Kulturen kommt, sind Fragen nach dem Namen, das Problem, ob man stinkende Sachen unter Verschluss halten soll, und der Anspruch darauf, als Mensch angesehen zu werden, konkrete Auslöser für das Entstehen von Tragödien – das zeigt dieses Werk in seiner Parabelhaftigkeit auf eine erfrischende Weise.

Dass es bei der Vermittlung zwischen den Kulturen zu Problemen aufgrund von Lärm kommen kann, ist für den Übersetzer selbstverständlich. In dem „Überseegespräch“ (S. 17), das nur nach bestimmten Regeln durchgeführt werden kann, soll man „ein

Wassergeräusch“ so gut wie möglich vermeiden. „Sprechen Sie bitte nicht in Ihrer Muttersprache. Vergessen Sie nicht, dass es sich um ein Überseegespräch handelt. Jedes Mal, wenn die Seepflanzen sich bewegen, kommt ein Missverständnis zustande. Ich muss als Übersetzer mein Boot schnell rudern, wie ein Wort von einer Küste zur anderen schwimmt. Das ist mein Beruf“ (S. 18), sagt der Übersetzer. Die Denkweise, dass durch einen gemeinsamen Kode eine allgemein verbindliche Sprache entsteht, mag zwar in angemessener Form durchaus richtig sein, doch wenn man in der atheistischen Gegenwartsgesellschaft unziemliche Worte benutzt und verlangt, dass andere genauso denken, wie man selbst es für richtig hält, so beschwört dieser Anspruch Religionskriege herauf. Inwieweit können wir Geräusche und verschiedenerlei Erschütterungen im Umfeld solcher Gespräche hinnehmen, während wir an Normen festhalten? Inwieweit sind wir uns genügend der Tatsache bewusst, welche Hindernisse die ursprüngliche Bedeutung von übersetzen (= „ans andere Ufer übersetzen“) im Deutschen annimmt? Wenn man sich die Breite und Tiefe des Flusses nicht klar macht – heißt das nicht, einen Zusammenhang zwischen Grammatiknormen und Religionskrieg herzustellen?

Die Unmöglichkeit, Fremde zu verstehen, und die Probleme, die die Erhaltung und Ausdehnung des Gleichartigen mit sich bringen, von innen her und als persönliches Problem betrachtet, werden durch den Tod der älteren Schwester zum Ausdruck gebracht. Der Psychologe Hayao Kawai sieht in dem Tod der älteren Schwester, der in den japanischen Volksmärchen auftaucht, vom Standpunkt der Tiefenpsychologie aus ein mütterliches Opfer für die Familie (eigentlich für den jüngeren Bruder).⁹ Doch in Tawadas Werk besteht die Bedeutung des Todes der älteren Schwester darin, dass dieser nicht für den jüngeren Bruder wichtig ist, sondern vielmehr für die jüngere Schwester. Überdies ist die jüngere Schwester nicht das, was man gemeinhin darunter versteht. Zwischen der älteren Schwester und der jüngeren Schwester scheint von Anfang an ein angespanntes Verhältnis

⁹ Vgl. Hayao Kawai: *Mukashibanashi to Nihonjin no kokoro* (Märchen und die japanische Volksseele), S. 131. Tokyo 1982; Hayao Kawai: *Harmonie im Widerspruch. Die Frau im japanischen Märchen*. Einsiedeln 1999.

zu bestehen, was wir schon zu Beginn des Stücks den Worten des jüngeren Bruders entnehmen können, der sagt, dass die jüngere den Tod der älteren gewünscht habe (S. 11). Den Höhepunkt in ihrer gespannten Beziehung bildet die unterschiedliche Haltung, die beide gegen Ende des Stücks dem Nachbarn gegenüber einnehmen (S. 31). Im Gegensatz zur jüngeren Schwester, die meint, dass Unvorsichtigkeit gegenüber dem Nachbarn zum Problem werden könnte, sagt die ältere Schwester der jüngeren, dass sie für sie denken und alles bestimmen solle, weil sie sonst hinterher gesagt bekäme, dass sie alles falsch gemacht habe. Die ältere Schwester sagt auch, dass sie von der jüngeren getötet würde, wenn sie diese verlasse und zum Nachbarn ziehe (S. 31). Außerdem gibt es den Hinweis, dass sie mit einem Andersartigen verheiratet war, doch den Kindern, die sie aus den Nasenlöchern und aus den Augen gebar, nicht erlaubt wurde, am Leben zu bleiben. Der Nachbar meint dazu: „Entweder gebiert eine Frau ihre Kinder in einer vorbestimmten Weise, oder sie verzichtet ganz und gar darauf.“ (S. 32)

Betrachtet man sich die Einstellung der älteren Schwester und die Kritik, die sie von verschiedenen Seiten erhält, einmal genauer, stellt man fest, dass sie sich auf Andere einlässt und ein passiver, sich selbst nicht stark behauptender Mensch zu sein scheint. Die ältere Schwester behauptet der jüngeren gegenüber, dass es nicht regnet, und darf gerade deshalb auch nicht nass werden (S. 30). Die ältere Schwester, die sich anderen gegenüber nicht durchzusetzen vermag, leidet zwar darunter, den Anderen ausgeliefert zu sein, vermag jedoch offenbar auch nicht, daran selbst etwas zu ändern.

Andererseits ist es so, dass beide „aus einem Ei geschlüpft sind“, dass sie Zwillinge waren, „die nicht im gleichen Jahr geboren wurden“, worauf der Übersetzer meint: „Es kann ja sein, dass Sie und Ihre Schwester als ein Mensch zur Welt gekommen sind“ (S. 26). Bei näherer Betrachtung könnte es also sein, dass beide dieselbe Person sind oder dass die jüngere Schwester das Kind der älteren ist.

Bringt man die Einstellung der älteren Schwester Anderen gegenüber, den Tadel der jüngeren Schwester für deren Unvorsichtigkeit und Passivität und den Ärger der älteren Schwester darüber, dass sie von der jüngeren getötet wurde, auf einen Nenner, könnte es auch sein, dass beide ein und dieselbe Person sind, wobei die jüngere das *alter ego* der

älteren ist. Die ältere Schwester, die inmitten einer anderen Kultur zu passiv ist und andere Personen, auch Fremde ohne Vorsichtsmaßnahmen an sich heranlässt, ist das alte Ich und wird von der jüngeren Schwester, die ihr neues Ich darstellt, gehasst, und sie bedauert ihr zurückgelassenes altes Ich. Könnte es nicht sein, dass die jüngere Schwester die Trauerzeremonien für ihr altes Selbst plant?

Es gibt mehrere Belege, die diese Interpretation untermauern. Der erste ist das Fehlen des Prologs und Epilogs der deutschen Version in der japanischen Übersetzung. Der Epilog entspricht weitgehend dem Prolog, der Inhalt ist unverändert. In diesem Prolog/Epilog geht es um das Wesen des Wassers. Auch „wenn man viele Gestalten darin zu sehen glaubt“¹⁰, ist das Wasser immer eins, heißt es darin. In der deutschen Ausgabe geht es also darum, wer das eigentliche, das unveränderte Selbst ist und wie sich das eigene Selbst, das jetzt ist, und ein anderes Selbst, das an einem anderen Ort ist, voneinander unterscheiden. Im Epilog, der von der toten älteren Schwester und der jüngeren Schwester gesprochen wird, wird also auch das Thema der Selbsterkenntnis angesprochen.

Ein weiterer Beleg sind die von der Autorin in der japanischen Ausgabe hinzugefügten bibliographischen Angaben. Im Kommentar zur japanischen Ausgabe sprach die Autorin auch vom „Szenario der eigenen Trauerfeier“¹¹. Einer spaßhaften Auslegung zufolge soll sie für ihre eigene Trauerfeier dieses Szenario testamentarisch verfügt haben. Doch eigentlich geht es hier weniger darum, ob die Trauerzeremonie für sie irgendwann tatsächlich so ausgeführt wird, sondern nur darum, dass die Autorin über ihren eigenen Tod und die damit verbundenen Trauerangelegenheiten nachgedacht hat, dass sie also überlegt hat, was nach ihrem Tod von ihrem Werk stirbt, was überdauern und im Widerspruch zum Gestorbenen stehen könnte. Auch in anderen Werken hat Yoko Tawada über das Problem ihres eigenen Selbst bei der Berührung

¹⁰ S. 8 in der deutschen Fassung vom Jahr 1995. Dieser Prolog/Epilog fehlt auch in der neuesten deutschen Fassung aus dem Jahr 2013.

¹¹ S. 199 der japanischen Fassung.

mit dem Fremden geschrieben. Beispielsweise schrieb sie in *Persona*¹² über das Gefühl des Abscheus beim Einswerden mit dem Anderen, eine Thematik, die sich auch im hier untersuchten Werk findet.

Die Veränderung der Haltung in eine trotzige, die bei Michiko in *Persona* auftritt, die die Maske von Fukai trägt, ist bei der jüngeren Schwester im untersuchten Werk nicht wahrnehmbar. Diese Haltungsänderung entsteht, als Michiko sich weigert, assimiliert und verstanden zu werden, und sich nur auf sich selbst konzentrieren möchte. Das Interesse der jüngeren Schwester, die die Trauerfeierlichkeiten für die ältere Schwester vorbereitet, richtet sich auf ihr altes Ich als ältere Schwester, das die Fremden nur zu gut verstanden hatte. Hier kann man buchstäblich die Trauer über einen verlorengegangenen Teil des eigenen Selbst spüren.

Zumindest sagt die jüngere Schwester, dass sie die ältere Schwester nicht hasse, und wehrt sich gegen den ungerechtfertigten Verdacht ihres jüngeren Bruders, dass sie die ältere Schwester habe töten wollen. Das Interesse der jüngeren Schwester scheint sich von ihrem alten Selbst zu ihrem neueren hin zu verlagern. Die jüngere Schwester versteht wahrscheinlich, dass ihr neues Leben nur auf der Ablehnung der älteren Schwester basieren sollte. Die Existenz des toten Körpers scheint der Ausdruck dafür zu sein, dass das neue Selbstbewusstsein sich noch nicht richtig verfestigt hat und dass sie durch die Trauerfeierlichkeiten, die sie arrangiert, Abschied vom alten Selbst nehmen will, damit sich das neue konsolidieren kann.

Die Geste, mit der die jüngere Schwester die letzten Worte der älteren Schwester sucht, bringt die Schwierigkeit dieses Vorgangs zum Ausdruck. Das gegenwärtige Selbst, das entsteht, indem man Teile des alten Selbst ablehnt, scheint inmitten dieser abgelegten Teile zu existieren. Bevor sie die letzten Worte der älteren Schwester findet, wird verkündet, dass die Beerdigung nicht stattfinden wird. Bedeutet das nicht, dass die jüngere Schwester bereit ist, in der Kommunikation mit der älteren Schwester weiterzuleben? Das bedeutet, dass etwas vom alten Selbst immer noch übrig bleibt und man mit diesem

¹² Yoko Tawada: *Persona*. In: Dies.: *Inu mukoiri* (Der Hundebräutigam). Tokyo 1993. Die Erzählung ist meines Wissens noch nicht in einer deutschsprachigen Fassung erschienen.

Übriggebliebenen weiter leben muss, wenn auch das alte Selbst für tot erklärt wird. Die Auftretenden kehren einer nach dem anderen in ihre Särge zurück. Weil das Fenster zu und die Tür auch „von außen zugenagelt“ (S. 33) ist, gibt es keinen Ausweg mehr. Auch wir müssen erkennen, dass es keine vollkommene Selbsterkenntnis gibt und wir auf dieser Welt, ob wir wollen oder nicht, mit anderen, die nicht mit uns konform gehen, leben müssen.

5. Unnatürliche Wörter von Yoko Tawada

In der vorliegenden Arbeit wurde durch Analyse des irrealen Stücks von Yoko Tawada untersucht, wie parabelhafte moderne Techniken eingesetzt werden, um Verständigungsprobleme zwischen Fremden zum Ausdruck zu bringen. Wie bereits erwähnt, kommt es dadurch, dass in der japanischen Ausgabe Prolog und Epilog fehlen, dazu, dass über das Thema des Werks keine weiteren logischen Erklärungen in Erfahrung gebracht werden können. Ein äußerst interessanter Punkt ist auch, dass die jüngere Schwester, als sie klar gemacht hat, dass sie die Trauerfeier ausrichten wird, in der japanischen Version beschließt, „trockene Baumblätter“¹³ auf den Körper zu streuen, in der deutschen Version jedoch „Splitter eines Spiegels“ (S. S. 10). Da der Spiegel in Europa ein Symbol für Selbsterkenntnis ist, zeigen hier die Splitter, dass eine aus solchen Splittern zusammengefügte Selbsterfahrung nicht möglich ist. Die verstreuten trockenen Baumblätter in der japanischen Fassung scheinen das für Japaner so vertraute Gefühl der Vergänglichkeit zu repräsentieren. Während die Spiegelsplitter das Gefühl vermitteln, dass das Einswerden von älterer und jüngerer Schwester so gut wie ausgeschlossen ist, scheinen die trockenen Blätter gegenüber der älteren Schwester, die sterben muss, einen Abschiedsschmerz zu repräsentieren.

Wenden wir uns hier nochmals den märchenhaften Elementen des Werkes zu. Welche Elemente aus welchen Werken in das Werk Tawadas einfließen, wurde bereits gezeigt. Doch sollte auch Erwähnung finden, ob sich im Hinblick auf Motive oder Erzählweise Gemeinsamkeiten mit

¹³ S. 183 in der japanischen Fassung.

Märchen aus anderen Kulturen zeigen und welche Unterschiede es in europäischen Märchen im Vergleich mit japanischen gibt, wenn es um Heirat mit Andersartigen geht. Der Analyse Toshio Ozawas¹⁴ und anderer zufolge geht es in europäischen Märchen bei Heiraten mit Andersartigen meist um folgendes: Ein Mensch (eine Frau) wird durch einen Zauber in ein Wesen anderer Art verwandelt; ein Mensch (ein Mann) erscheint, um sie zu retten; durch die aufopferungsbereite Hilfe des Mannes wird die Frau erlöst; die beiden heiraten und alles nimmt ein glückliches Ende. Die Unterschiede zu japanischen Märchen sind folgende: 1) Wirkliche Andersartigkeit gibt es nicht. 2) Nachdem die Andersartigen unterworfen wurden oder man sich ihrer sonstwie entledigt hat, führen die Menschen, um die es geht, ein harmonisches, glückliches Leben. Das heißt, in Europa steht der Mensch im Mittelpunkt, und für die Deutschen, die diesen Geschichtentyp gewöhnt sind, steht von vorn herein fest, dass ein Zusammenleben mit den Andersartigen gar nicht möglich ist, weshalb eine Annäherung an dieses Stück nicht so einfach ist und in der deutschen Ausgabe einige logische Ergänzungen nötig schienen.

Es ist völlig richtig zu sagen, dass die Autorin Yoko Tawada in sowohl der deutschen als auch der japanischen Version Änderungen vornahm, um sie dem jeweiligen Publikum nahe zu bringen. Was die Dramatisierung angeht, die nötig ist, um das Stück aufzuführen, so ist zu den trockenen Baumblättern und den Spiegelsplintern zu sagen, dass diese je nach dem Kultur- oder Sprachraum, in dem sie vorkommen, eine eigene symbolische Bedeutung haben. Man kann wohl sagen, dass gerade diese nicht unumstößlich festgelegten Symbole den Zuschauern die Annäherung an die Thematik des Stückes erleichtern.

Die Autorin ist niemals der Versuchung erlegen, eine komplizierte Sprache fließend zu verwenden.¹⁵ Hier ein paar Beispiele, auf die jedoch

¹⁴ Toshio Ozawa: *Sekai no minwa – hito to dôbutsu to no kon'intan* (Märchen aus der Welt. Heiratsgeschichten von Tieren und Menschen). Tokyo 1979, S.169-189. Kawai, *Mukashibanashi to Nihonjin no kokoro*, S. 190-202.

¹⁵ Im Nachwort zur japanischen Fassung des Werks spricht die Autorin von „unnatürlichen Wörtern“. Sie verlangt von den Schauspielern, dass sie sprechen, wie

in vorliegender Abhandlung nicht näher eingegangen werden konnte. Die Haut, die das Selbst beschützt, die „übereinander angelegten Kleidungsstücke“, der Mensch als Postpaket, der Fotoapparat, der das eigene Aussehen für eine halbe Ewigkeit festhalten kann, das Telefon als Mittel zur Kommunikation mit Anderen, das Salzwasser als Störgeräusch in einem Überseegespräch, die Eier, die aus der Verbindung mit Andersartigen hervorgehen, der menschliche Nabel, der die Vereinigung mit Andersartigen unmöglich macht – all diese Begriffe haben je nach Sprache und Kultur einen konkreten Inhalt, können zur gleichen Zeit aber auch aufgrund ihrer Vielschichtigkeit verschiedenartig interpretiert werden.

Die Verwendung von Wörtern wie diesen sowie ihre nicht eindeutig festgelegte Bedeutung geben einem jedoch das Gefühl, als ob man ihren Klang und ihre Form gleichsam lebendig spüren könne. Die nicht eindeutig festgelegte Bedeutung der Wörter wird samt ihrer Substanz auf den Leser oder Zuschauer geworfen und umschwebt dort das Bewusstsein, das Gedächtnis und das sie umgebende Gefühl der Empfangenden. Dass dies gelingt, liegt daran, dass das Werk, wie zuvor erläutert, parabelhaft moderne Techniken einsetzt. Auf diese Weise werden ganz gewöhnliche und vertraute Wörter von ihrer im Alltagsleben ampelhaft funktionierenden Rolle getrennt und von ihrer handelsüblichen Bedeutung befreit. Die Substanz jedes Wortes, das durch Klänge und Formen mit bestimmten konkreten Dingen assoziiert wird, wird sowohl aufrechterhalten als auch weitergeführt.

Es ist gleichsam so, als ob zwischen verschiedenen Kulturen ohne Unterbrechung ein Strom aus Wörtern dahinfließt, der unterwegs nie innehält, der sich von keinem Felsen anhalten lässt, der Schwankungen fühlt und stets aufs neue entdeckt, wie sich ein Wort in einer anderen Sprache anfühlt. Durch diese Art des Wortgebrauchs gelang Yoko Tawada nicht nur ein modernes Theaterstück, das mit einfachen Mitteln erlaubt, existentielle und konkrete Probleme zu erfahren, sondern sie hat es zudem geschafft, der Bühnenkunst neue Perspektiven zu eröffnen.

Außerirdische „*Man'yōshū*“, die älteste japanische Gedichtsammlung aus dem 8. Jahrhundert, lesen würden.

Bi-nationale Projekte

Yu-Sun Lee

Das Seouler Selbstporträt *Linie 1*. Eine Bestandsaufnahme des Seouler Alltags in den 1990er Jahren

1. Einführende Bemerkungen: Seoul und Berlin

Großstadt und Urbanisierung sind große Themen der Moderne gewesen, und beide Begriffe sind auch immer noch aktuell in Bezug auf die Postmoderne. Die Urbanisierung der Städte vollzog sich mit einer rapiden Industrialisierung. Die Großstadt stellte sich als ein vielschichtiges Problem der modernen kapitalistischen Gesellschaft dar. Ohne die Trias von Industrie, Geld und Modernisierung wäre die Jahrhundertwende um 1900 in ihrer spezifischen neuzeitlichen Gestalt gar nicht denkbar.¹

Heutzutage, 100 Jahre danach, zeigen sich globalisierte Metropolen nicht nur politisch und wirtschaftlich sondern auch kulturell als ein multifunktionaler Komplex. Dabei spielen die Metropolen als Geburtsort und Motoren der Künste und als gestaltender Raum für Malerei, Architektur, Städtebau, Design, Film, Theater, Mode und Musik eine wichtige Rolle. In der vorliegenden Untersuchung liegt der Fokus allerdings auf dem kleinbürgerlichen Alltag in der Großstadt, wodurch die politische, soziale und wirtschaftliche Nachwirkung der Urbanisierungsgeschichte in den Blickpunkt rückt. Beide Metropolen, Seoul und Berlin, sind zwar je der zentrale Ort zweier verschiedener Kulturen, aber sie teilen miteinander mehrere Ähnlichkeiten inmitten des Prozesses der Urbanisierung.

Insbesondere hatten die beiden Städte als die jeweiligen Hauptstädte eines auf der Nord-Süd- und eines auf der West-Ost-Achse geteilten Landes eine politisch und sozial gemeinsame Problemlage. Inzwischen ist die Bundesrepublik Deutschland schon seit 25 Jahren wiedervereinigt, während Korea immer noch ein geteiltes Land ist. In diesem Zusammenhang sind die beiden Städte zu vergleichen, insbesondere im

¹ Vgl. Klaus R. Scherpe: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Hamburg 1988, S. 11.

Hinblick auf die aus der geteilten Lage resultierenden geschichtlichen, politischen und gesellschaftlichen Probleme, die sich in der Literatur widerspiegeln.

Kim Min Gi hat das Theaterstück *Linie 1* von Volker Ludwig der koreanischen Situation gemäß bearbeitet. Diese koreanisierte *Linie 1* ist seitdem so erfolgreich – mehr als 3000mal – im Hakchon-Theater aufgeführt worden, dass eine neue Version vorgesehen ist. Im Folgenden geht es darum, sowohl die Probleme der Urbanisierung als auch den entstellten Alltag moderner Städte zu untersuchen, indem die Entstehungsgeschichte, der zeitgemäße Inhalt und die Aufführung dieses Theaterstückes analysiert werden.

2. Die Entstehung der koreanisierten *Linie 1* und ihre Erfolgsstory

2.1 *Linie 1* des Grips-Theaters

Linie 1 ist ein Musical, das vom Berliner Grips-Theater am 30. April 1986 uraufgeführt wurde. Die Musik schrieb Birger Heymann mit der Rockband „No ticket“, die Texte verfasste Volker Ludwig, Regie führte Wolfgang Kolneder. *Linie 1* spielt in der Szenerie der Berliner U-Bahn-Linie 1.² Die Linie verlief damals im Westteil der Stadt zwischen den Bahnhöfen Uhlandstraße und Schlesisches Tor (Kreuzberg) und durchquerte dabei verschiedene Bezirke mit gänzlich unterschiedlicher Sozialstruktur. Ein Mädchen vom Land kommt nach Berlin, sucht ihren vermeintlichen Freund³ und lernt bei der Fahrt in der U-Bahn verschiedene Gestalten aus dem Berliner Milieu kennen. Volker Ludwig wollte in einem Theaterstück viele kleine Geschichten statt einer langen erzählen. Die Idee, sie in die U-Bahn zu verpflanzen, war das Überbleibsel eines gescheiterten Kabarett-Programms, das in einem Zugabteil

² Der östliche Abschnitt der Linie U1 ist der älteste Teil des Berliner U-Bahnnetzes. Die U1 hat 13 Stationen, ist 9 km lang und verläuft in Ost-West-Richtung, von der Warschauer Straße bis zur Uhlandstraße.

³ Vgl. Volker Ludwig: Musikalische Revue Linie 1. 1.-3. Bild: Das Mädchen kommt mit dem ersten D-Zug aus Frankfurt am Bahnhof Zoo in Westberlin an und möchte nach Kreuzberg, wo ihr „Märchenprinz“ wohnt.

spielen sollte.⁴ *Linie 1* wurde anfangs von allen großen Bühnen Deutschlands unbeachtet gelassen. Bundesweit bekannt wurde *Linie 1* dadurch, dass mehrere Lieder in der Fernseh-Satiresendung "Scheibenwischer" aufgeführt wurden. 1987 wurde Volker Ludwig für *Linie 1* mit dem Mülheimer Dramatikerpreis ausgezeichnet. Von da an führte das Stuttgarter Staatsschauspiel das Stück auf und erzielte damit einen großen Erfolg. Nachdem das Grips-Theater in Amsterdam, Dublin, Kalkutta, London, Paris, New York City, Omsk, Seoul, Vilnius und Wien Gastspiele absolviert hatte, nahmen nun auch andere Theater – darunter Köln, Mannheim, Stuttgart, Wien und New York – das Musical in ihr Programm auf. Das Stück wurde der größte Erfolg des Grips-Theaters in Berlin. Es war das meistgespielte deutsche Theaterstück seiner Zeit. Nach der *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht ist es weltweit⁵ das erfolgreichste deutsche Musical.

2.2 Regisseur Kim Min Gi

Kim Min Gi, der 1970 mit dem Song „Morgentau“⁶ nicht nur der koreanischen Popmusik, sondern auch der koreanischen Jugendkultur

⁴ Vgl. www.gripstheater.de/chronik.pdf. S. 23. Volker Ludwig sagt dort: „LINIE 1 war der Triumph des ganzen Theaters: des Ensembles von A wie Thomas Ahrens bis Z wie Petra Zieser, der Regie Wolfgang Kolneders samt Neva Howard, Yoshi Yabara und Mathias Fischer-Dieskau, seit zehn Jahren Bühnenbild-Spezialist für unsere Arena, die Bühnenbilder eigentlich gar nicht zulässt; der Band, die Birger Heymanns Melodien nicht nur arrangierte, vermehrte und einstudierte, sondern sich zu einem festen kreativen Bestandteil und Rückgrat des Ensembles entwickelte, und schließlich der gesamten Technik, die eine Aufführung zuwege brachte, die unsere Verhältnisse bei weitem überstieg.“

⁵ Vgl. www.grips.de/chronik.pdf. 24: „Mit LINIE 1 – für die wir auch eine englische Fassung erarbeitet hatten – gastierten wir in der ganzen Welt, von USA bis Australien, Irland bis Indien, Russland bis Korea, London bis Jerusalem.“

⁶ Ein bekanntes koreanisches Lied beginnt mit den Worten: „Wie Morgentau auf den Blättern, so lässt sich tiefe Trauer während einer langen durchwachten Nacht in mir nieder, ich steige auf einen Hügel in der Frühe, und ein Lächeln entspringt mir.“ Der Song, mit Folk-Gitarre in den 1970er Jahren gesungen, war damals eine inspirierende Überraschung für die koreanische Pop-Musik-Community. Er wird von vielen Leuten auch

(青年文化) einen neuen Anfang gegeben hatte, wollte ein Selbstporträt von Seoul in den 1990er Jahren zeichnen. Er hatte ursprünglich Malerei an der Staatlichen Universität Seoul studiert und interessierte sehr für das gesellschaftliche Engagement durch Kunst, wobei er Gesang und Theater als wirksamste Gattungen und Instrumente ansah. Er half bisweilen als Kostümbildner bei der Theatergruppe der human- und naturwissenschaftlichen Fakultät der Staatlichen Universität Seoul aus, die seinerzeit als Hauptquartier der koreanischen Studentenbewegung galt. Möglicherweise ist der Dichter Kim Ji-Ha⁷ sein Vorbild gewesen, weil dieser das Fach Ästhetik studierte – auch an der Staatlichen Universität Seoul –, das damals zur Fakultät für Bildende Kunst gehörte. Die autoritäre Regierung belegte Kim Min Gis Lieder mit einem Aufführungsverbot. Ab 1981 zog er sich von all seinen öffentlichen Aktivitäten auf das Land zurück und wurde Bauer. Ab dem 26. Juni 1987 wurden seine Lieder ohne alle Einschränkungen wieder veröffentlicht. Er hatte sich über einen so langen Zeitraum hinweg verändert, doch nun war er als Regisseur wieder da und gründete in Seoul die Theatertruppe "Hakchon". Mit dieser produzierte er meistens Rock-Musicals. Dabei versuchte er erneut, aus Musicals vielfältige künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten herauszuholen, und zwar mit im Ausland entstandenen, ins Koreanische übertragenen Musicals. Denn er wollte von nun an jedweder Zensur, die seine originellen Umgestaltungen hätte beeinträchtigen können, aus dem Wege gehen.

Er wählte das deutsche Musikspiel *Linie 1* aufgrund zweier Gesichtspunkte: Einerseits hat das Stück eine strukturell offene Form und ist dem koreanischen traditionellen Pansori oder Maskendrama sehr

heute noch gesungen, rund drei Jahrzehnte nach dem Debüt. Mit diesem Lied machte sich Kim Min-Gi als Komponist einen Namen.

⁷ Kim Ji-Ha und seine Anhänger bildeten eine Künstlergruppe, die künstlerische Ausdrucksformen wie Lyrik, Lied und Theaterspiel volksorientiert umsetzen wollte. Sie nannten sich selbst „TanTanra“ (판다라) – ein Pejorativ für eine niedere populäre Künstlergruppe. Kim Ji-Ha und seine Anhänger gehörten zu der Universitätstheater- und Maskentanzgruppe der human- und naturwissenschaftlichen Fakultät, wobei sie traditionelle koreanische Theaterformen wie Pansori, Madangspiel, Maskentanz usw. experimentell mit dem europäischen Drama verbanden.

ähnlich, andererseits, so nahm er an, sei inhaltlich die unverblümete satirische Gestaltung der aus der deutschen Teilung resultierenden Probleme auf die koreanische Situation übertragbar. Seine Intention war, ein Seouler Selbstporträt der 1990er Jahre zu erschaffen. Aus seiner Sicht war Seoul im Jahre 1994 zwar als Hauptstadt – gerade 600 Jahre bestehend – eine große Weltstadt geworden, aber diese stelle sich dar als ein gigantischer, siedender Kochkessel und als Sammelkrug der koreanischen Probleme. Alle aus der Süd-Nord-Teilung und aus verschiedenen gesellschaftlichen Konflikten sich ergebenden Probleme verstärkten sich dabei gegenseitig, und es gebe keine Aussicht für deren Lösung. Außerdem gebe es nicht die geringste Wiedervereinigungsvision in der Bevölkerung. Dafür konnte Kim Min Gi indessen in der deutschen *Linie 1* eine Art Keim oder Embryo entdecken, eine Spur, die in diese Richtung verlief.⁸

2.3 Entstehung der koreanisierten *Linie 1* und deren Erfolgsstory

Kim Min-Gi produzierte und arrangierte dieses Werk in einer Weise, die wirksam koreanische Emotionen und Verhältnisse berücksichtigte. Das Stück wurde uraufgeführt in Hakchon im Jahr 1994 und dort bis Dezember 2008 4000 Mal gespielt. *Linie 1* beschreibt Bilder von Menschen im modernen Seoul, so wie sie ein in China lebendes koreanisches Mädchen (Chosunjok, 朝鮮族) aus Yanbian wahrnimmt. Das Theater zeigt die Alltagsszenarie der einfachen Leute, darunter einen arbeitslosen Hausvater, ein außer Kontrolle geratenes Teenager-Mädchen, einen Erpresser, einen Straßen-Verkäufer, Mischlinge, einen Pseudo-Pastor, einen Obdachlosen, Engagierte der Studentenbewegung usw. Das Musical ist voller Satire und Humor. *Linie 1* erregte im Jahr 2000 besonderes Aufsehen, als der Autor Volker Ludwig persönlich das Theater anlässlich der 1000sten Aufführung besuchte. Es wird bis heute als das erste erfolgreiche Rock-Musical in Korea anerkannt. Ludwig befreite die Inszenierung von Lizenzgebühren seit dem 1. Januar 2000. Danach wurde das Rockmusical von Hakchon auch in Deutschland,

⁸ Vgl. Kim Min Gi: Regisseurnotizen. 1994. In: Book Rock Musical. Linie 1. 3000-maliges Aufführungsjubiläum. Seoul 2006, S. 55.

China und Japan aufgeführt. Im Jahr 2005 wurde das Seouler Theaterensemble nach Berlin in das Grips Theater eingeladen und dort ebenso gespielt wie auf der Frankfurter Buchmesse. Als Volker Ludwig 2006 zum Besuch der 3000sten Aufführung abermals nach Seoul kam, bezeichnete er in einem Interview *Linie 1* in der Fassung von Kim Min Gi als dessen eigenes, selbstständiges und mit Recht erfolgreiches Stück. Aufgrund des originellen Textes und der Musik sei das Stück sehr gut auf die Seouler Situation übertragen worden, und die darin vorkommenden Charaktere würden sich deutlich von den ursprünglichen Charakteren unterscheiden.

Kims Werke sind längst in der Realität verwurzelt. Er hat immer versucht, Bilder von Menschen auf der Grundlage seiner persönlichen Beobachtungen der verschiedensten Gebiete und Orte darzustellen. Die bis 2008 bereits 4000 Mal aufgeführte *Linie 1* sei, so Kim, bereits altmodisch und brauche ein inhaltliches und formelles Update. Er arbeitet zur Zeit daran, eine dem 21. Jahrhundert angemessene neue Version zu schreiben.

3. Koreanische Geschichte, exemplifiziert durch Charaktere, die an ihr leiden

3.1 Die repräsentativen Zeichenfiguren der historischen Wunden

Die U-Bahn Linie 1 wurde am 15.8.1974 als erste U-Bahn-Linie überhaupt in Korea eröffnet, Sie erstreckte sich seinerzeit über 9 Stationen über eine Länge von 7.8 km. Diese Linie läuft durch das Zentrum in Seoul hindurch vom Hautbahnhof über das Rathaus, Jongro, Dongdaemun (Osttor) und Dongmyo (Ostgrab) bis zum Chungryangri-Bahnhof. Jongro ist seit der Yi-Dynastie die bekannteste Einkaufsstraße. Entlang dieser verlaufen heute repräsentative freie Großmärkte wie der Dongdaemunmarkt, der Friedensmarkt usw. Chungryangri war ein Stadtteilzentrum gewesen und zugleich der Ausgangsort zum Ostteil Koreas, nämlich nach Kangwondo und dem nordöstlichen Kyunggido. Dort gab es auch eine Anstalt für geistig Behinderte und einen Prostituiertenbezirk, den sogenannten 588. Bezirk. Dies trägt bis heute zu dem negativen Image von Chungryangri bei, obwohl die damaligen Bewohner und Bewohnerinnen schon vor langer Zeit aus- bzw. umgezogen waren. Paradoxerweise hat deshalb

Chungryangri in manchen Literatur- und Theaterstücken als Handlungsort eine Rolle gespielt. Die U-Bahn Linie 1 ist nicht nur die älteste und längste (inzwischen ausgedehnte) Linie, sondern auch die verschlissenste und schmutzigste, deren Stationen manchmal von armen oder älteren Leuten bevölkert sind. Daher vermeiden es mittlerweile viele Menschen, die U-Bahn Linie 1 zu benutzen.

Die Charaktere der *Linie 1* sind symbolhafte Figuren. Sie haben alle ihre eigene Story, die in dem jeweiligen „Leidknotenpunkt“ der modernen koreanischen Geschichte entstanden ist. Die Handlung nimmt ihren Stoff aus einer krummen koreanischen Moderne, in der sich verschiedene Probleme ineinander verkettend verschärfen.

Schlagwortartig lässt sich diese moderne koreanische Geschichte wie folgt darstellen: Zeit der japanischen Kolonialherrschaft, Besatzungsperiode der Alliierten nach der Befreiung, Teilung des Landes in Süd- und Nordkorea nach der Jaltavereinbarung, Bürgerkrieg zwischen dem Süden und dem Norden, Elend- und Hungerszeit, illegale Präsidentenwahl, die sogenannte 4.19 studentische Revolution, der 5.16 Militärputsch durch General Bak Jung Hee, intensive Entwicklungspolitik und Industrialisierung unter seiner 18-jährigen autoritären Regierung, die ständig studentische Widerstandsbewegungen hervorrief, politischer Demokratisierungsprozess bis zu den Seouler Olympischen Spielen 1988, die Verwandlung Südkoreas in ein modernes Industrieland infolge wirtschaftlicher, politischer und gesellschaftlicher Entwicklungen, die sogenannte IMF-Krise, rasche Rehabilitierung der koreanischen Wirtschaft, Beginn des Süd-Nord-Dialoges, Treffen der die nördliche Heimat verlassenden und im Süden ansässigen ‚Heimatlosen‘ (失郷民) mit ihren im Norden verbleibenden Familien, der Beitritt Südkoreas in den Club der wichtigsten Industrieländer, die G20-Runde, globale Anerkennung Südkoreas als IT-Industrieland und vollständig demokratisierte Gesellschaft, die gegenwärtig auf einen Wohlfahrtsstaat und soziale Gerechtigkeit zusteuert. Die Charaktere in der *Linie 1* sind alle im Zusammenhang mit den oben genannten Ereignissen entstanden. Man könnte daher sagen: Sie sind repräsentative Zeichenfiguren der historischen Wunden.

3.2 Einzelne Charaktere

Die Hauptfigur heißt Sunnyo – das bedeutet Fee –, und sie ist eine in Yanbian, in der Mandschurai lebende Koreanerin, die bei einer Reiseführung einen Touristen aus Südkorea kennengelernt hat und sein Kind im Bauch trug. Ihr Großvater war Widerstandskämpfer gegen das japanische Kolonial-Regime gewesen. Deshalb hatte er seine Heimat verlassen und war nach China gekommen. Seit Ende der Yi-Dynastie begann die Auswanderung der Koreaner in die Mandschurai, weil Widerstandskämpfer gegen die japanische Kolonie nicht mehr im Inland ihre Aktivitäten ausüben konnten und daher ins Ausland flüchteten. Andererseits zwang Japan Koreaner zum Auswandern in die Mandschurai, um mehr Arbeitskräfte für den Pazifik-Krieg zu gewinnen. Nach der Befreiung von den japanischen Kolonialherren sind die meisten dort geblieben, und sie konnten Südkorea erst nach der Öffnung Chinas wieder besuchen. Seitdem können Südkoreaner nach dort hin- und wieder zurückreisen. Damals hatte die Reise nach Yanbian und zum Baekdu-Berg Hochkonjunktur.

Der Tourist, der sogenannte Jebi (das bedeutet ‚Schwalbe‘ und ‚Jüngerischer Frauenjäger‘), war nach Yanbian gekommen, um sich in der Gegend in der Nähe des Baekdu-Berges umzusehen. Chulsoo ist ein Mischling, er stammt von einer Koreanerin und einem schwarzen amerikanischen Soldaten ab. Er war in einer Gasse von Itaewon – dieser Ort liegt neben dem Hauptstützpunkt des amerikanischen Militärs in Yongsan und ist daher eine sehr internationale Gegend – ausgesetzt. Er hasst amerikanische Soldaten und versteht sich als Nationalist. Zur Zeit, in der die Handlung spielt, lebt er als Zuhälter in Chungryangri, im 588. Bezirk. Er möchte seinem Schwager Sunnyo helfen.

Während des Bürgerkriegs 1950 und danach war Korea das ärmste Land in der Welt, und viele Frauen wurden zwecks Bestreitung ihres Lebensunterhaltes Prostituierte, besonders in der Nähe der Hauptquartiere des amerikanischen Militärs. So waren in vielen Orten, wie in Dongduchon, Pazu und im nördlichen Kyunggido, große Bordell-Dörfer entstanden. Von einer koreanischen Mutter und einem amerikanischen Soldaten abstammende Mischlinge riefen oft Abscheu hervor und mussten immer wieder mit Vorurteilen und Feindseligkeiten kämpfen, während sie selbst meistens uneheliche Kinder waren und, von der

Mutter verworfen, im Waisenhaus erzogen wurden. Sie durchlitten in der Mehrzahl der Fälle eine Identitätskrise.

Gulrae (das bedeutet ‚Putzwäsche‘) ist eine alte Prostituierte im 588. Bezirk. Sie wurde vom Liebhaber ihrer Mutter vergewaltigt und kann seitdem – ganz ohne Hoffnung – nur mit Rauschgift und Drogen leben. Sie hat sich ‚Brille‘ als eine ideale Partnerfigur imaginiert und ihn einseitig geliebt. So konnte sie ihre Verzweiflung überwinden. Aber als er ihr tatsächlich als Mann entgegenkam, stürzt sie, einen Konflikt zwischen Glück und Verzweiflung durchlebend, in Verwirrung und wird wegen einer Unaufmerksamkeit von einem Zug überfahren.

‚Brille‘ ist ein Behinderter und singt Lieder über Seoul in der U-Bahn, wovon er lebt. Die Leute des 588. Bezirkes und des Seouler Hauptbahnhofes hielten ihn zwar für einen engagierten und deswegen verfolgten Studenten der studentischen Widerstandsbewegung gegen die diktatorische Regierung, tatsächlich ist er aber ein wegen eines Firmenbankrotts arbeitslos gewordener Lump. Betrunknen schlief er in der Straße, und nach dem Erwachen konnte er nicht aufstehen. Gulrae sah in ihm einen verfolgten Studenten, der sich aufgrund von Auseinandersetzungen mit den Herrschenden ein Bein gebrochen hat. Seitdem gilt er in ihrer Phantasie als ein Behinderter.

Die Studentenbewegung spielt eine sehr wichtige Rolle für die Demokratisierung in der modernen koreanischen Geschichte. Während der Revolution vom 19. April 1960 opponierte sie gegen die illegale Präsidentenwahl. Sie leistete ebenso Widerstand gegen die Korea-Japan-Vereinbarung, die in eine offizielle diplomatische Zusammenarbeit (1963-1965) einmündete. Schließlich bekämpfte die Widerstandsbewegung die Erneuerungspolitik von Park Hung Hee (1972). Die Demokratiebewegung vom 18. Mai 1980 setzte sich – wie die Demokratiebewegung von 1987 – für mehr Mitbestimmungsrechte ein.

Rothose ist eine reiche Inhaberin von mehreren Gebäuden in einem freien Großmarkt wie Namdaemunsijang und Kyungdongsijang. Eigentlich war sie ein hilfloses Mädchen auf dem Land und nach Seoul gekommen, um dort zu leben. Sie träumte von einem erfolgreichen und glücklichen Leben, in dem sie tagsüber in der Fabrik arbeitete und abends in der Abendschule lernte. Aber sie hatte eine falsche Beziehung zu ihrem Vorsteher, wurde aus der Fabrik entlassen und landete

schließlich im 588. Bezirk. Es ist eine typische Figur, die in manch populärer Literatur der 1970er und 1980er Jahre⁹ erscheint. Solch hilflose Menschen fielen dem rücksichtslos und sehr zielbewusst vorangetriebenen Industrialisierungsprozess Koreas zum Opfer und wurden ruiniert. Rothose konnte jedoch als erfolgreiche Spekulantin mit ihren erfolgreichen Investitionen in Immobilien wieder auferstehen. Sie hatte Jebi als Liebhaber, und Gombo, die Verkäuferin eines Straßenimbisses, ist ihre Mutter. Während des geregelten wirtschaftlichen Entwicklungsprozesses wurde das spekulative Investieren in Immobilien, insbesondere das in Grundstücke, ein optimales Instrument der Vermögensvermehrung. Einfache Äcker und steinige Grundstücke, die in den Neubaugebieten urbanisiert wurden, warfen für viele Menschen großen Gewinn ab, ohne dass diese dafür hätten arbeiten müssen. Gierig und rücksichtslos stürzten sich daher zahlreiche Menschen auf die ertragsversprechenden Immobilien. Es hieß, einer dieser Spekulanten habe eine rote Hose angehabt. Das Seouler Zentrum lag nördlich des Hans, im sog. Gangbuk (江北), doch von den 1970er bis in die 1980er Jahre wurde die südliche Seite des Hans, das sog. Gangnam (江南), intensiv urbanisiert. Besonders Frauen der gesellschaftlich führenden Schichten, Samomnim, 師母, genannt, erwarben Immobilien in dieser Gegend. So konnten sie mit nützlichen Vorinformationen in kurzer Zeit ein großes Vermögen anhäufen.

In diesem Entwicklungsprozess konzentrierte sich der nationale Reichtum auf wenige Schichten, dies führte zu einer negativen Konsumkultur. Daraus resultierten radikale wirtschaftliche Unterschiede und schließlich Konflikte zwischen verschiedenen Bevölkerungsgruppen, wie der zwischen den Bewohnern von Gangbuk und Gangnam, der gegenwärtig immer schärfer wird. Die Südseite des Hanflusses ist in wirtschaftlicher, kultureller und kommerzieller Hinsicht ein Teil des Zentrums von Seoul geworden. Fast jeder Koreaner träumt

⁹ Repräsentative Romane waren *Höchste Periode von Yong-Ja* (Cho Sun Jak, 1974), *Heimat der Sterne* (Choi In Ho, 1972) und *Menschenmarkt* (Kim Hong Sin, 1981–85). Diese Romane waren meistens in Zeitungen erscheinende Fortsetzungsgeschichten, die bis zu ihrer Verfilmung populäre Bestseller wurden.

von einem Wohnsitz auf dem Gebiet der Südseite des Hanflusses in Gangnam. Das ist die negative Seite der Seouler Urbanisierung.



Urbanisierung und Erweiterung von Seouler Bezirken

Gombo¹⁰ halmum ist heimatlos und allein. Während des Bürgerkrieges kam sie aus dem Norden in den Süden, aber ihr Mann und ihre Kinder waren ums Leben gekommen. Sie hatte zum Geldverdienen die niedrigste und schmutzigste Arbeit angenommen, sodass sie Verkäuferin eines Straßenimbisses am Hauptbahnhof geworden war. Sie schimpft häufig und handelt grob, jedoch hilft sie gutherzig Kriegswaisen oder armen Leuten. Gulrae ist auch eine von jenen, die Hilfe erhalten.

Nach der Befreiung 1945 entstand die Demarkationslinie auf dem 38. Breitengrad zwischen dem von den Russen besetzten Nordkorea und dem von den Alliierten besetzten Südkorea. Man konnte jedoch bis zum Ausbruch des Bürgerkriegs frei zwischen den beiden Gebieten hin und her wandern. Aber nach dem Ende des Krieges entstand die DMZ, und man durfte die Linie nicht mehr überqueren, wodurch viele Leute, die vor oder während des Krieges ihre Heimat verlassen hatten, nicht mehr in ihre Heimat zurückkehren konnten. Die Anzahl dieser Personen erreichte bis zu 8 Millionen. Seit 2000 gibt es einige Gelegenheiten, Nordkorea zu besuchen und auf geregelte Weise Verwandte eine begrenzte Zeit lang an einem Ort zu treffen.

¹⁰ Das Wort ‚Gombo‘ bedeutet ein Gesicht mit Pocken und Altersflecken.

4. Berliner *Linie 1* vs Seouler *Linie 1*

Berlin-Lied vs Seoul-Lied

Berlin-Lied (Volker Ludwig)	Seoul-Lied (Kim Min Gi)
<p>Berlin- Du einzige Stadt auf der Welt Wo in allen Richtungen Osten ist Die Sonne also nie untergeht Sondern immer nur auf</p> <p>Darum, du Sonnenaufgangstadt, Solange die Zwangsneurose blüht Sing ich dein Lied, Berlin Sing ich dein Lied</p> <p>Du Parasiten-Paradies aus Subvention und Abschreibkies Du Fixertrip, du Rentnerberg Du Dauerfurz, du Mauerwerk</p> <p>Du Türkensee in Taubenkack Touristennepp für Wessipack Du Filzgeflecht, du Nazimüll Kaninchen- und Köter- und Bullen-Idyll</p> <p>Von Stöhneberg bis Stempelhof von Krankwitz bis Moabit Sing ich dein Lied, Berlin Sing ich dein Lied</p> <p>Du Lupperschlamme, du Preußenschlumpf Studentenhalde, Müslisumpf Du Springenburg, du Tantenmuff</p>	<p>Seoul – Du einzige Stadt auf der Welt Wo in allen Richtungen Süden ist Selbst Dampfkessel sieden nicht so heiß wie diese Stadt –</p> <p>Darum, solange die unerträgliche Fieberkrankheit nicht mehr zu Ende geht, Sing ich dein Lied, Seoul Sing ich dein Lied</p> <p>Du, das Vielgeldverdienenden- Paradies ohne zu arbeiten eine Stadt gleicht fast einem halben Land, einem Super-Luftballon in der Form eines Dinosauriers, die voll ist von Schwefelessigsäuregas auf deren Erde kein einziges Körnchen wächst, in deren Fluss bucklige Fische leben, die seltsame Stadt, wie ein gigantischer Magnet, dicht an ihr klebend niemand sie verlassen kann Du, Blau-Dachhaus (Cheong Wa Dae), Generalgouvernement und Hauptquartier der</p>

<p>Versyphter Spekulantenpuff Du Whopper, du Provinzpipi Du Schulabgängerdeponie Du Hauptstadtsturks, du Küngelpest Du Selbstmordherd, Synchronsprechernes Du Schnulzenschleim, Subventionsgebrüll Du – von allen gehätscheltes Maueridyll</p> <p>Mit dem Fuß in Hundescheiße Mit dem Kopf in Dioxid Sing ich dein Lied, Berlin Sing ich dein Lied</p>	<p>Besatzungstruppen – Sing ich dein Lied, Seoul Sing ich dein Lied</p> <p>Du Spekulanten-Paradies, Du Parasiten-Paradies Du Prostituierten-Nest Ausländer-Paradies nicht mehr fahrbare Autos keine Stelle kriegende Hochausgebildete Aufnahmeprüfungshölle, Verkehrshölle, traditionelle Hanok bleiben nur im Bergdörfchen stehen, Du, 600 Jahre lang ohne den Stumpf gewachsen – Du, ein großer Giftpilz – Seoul</p> <p>Mit dem Fuß in erbrochenen Instantnudeln Mit dem Kopf in Dioxid Sing ich dein Lied, Seoul Sing ich dein Lied</p>
---	---

Der Vergleich der beiden Versionen des einleitenden Songs verdeutlicht die verschiedenen, aber auch gemeinsamen Problemlagen der beiden Metropolen, so wie sie sich im Berlin der 1980er Jahre und im Seoul der 1990er Jahre zeigen. Der Fokus liegt jeweils auf einer eigenen kritischen Sicht der modernen Geschichte und dem Urbanisierungsprozess.

Das Originalwerk, die Berliner *Linie 1*, gehört immer noch zum populären, oft gespielten Repertoire, jedoch haben sich mit der Zeit nicht nur die Stimmung und die Atmosphäre der Aufführungen geändert, sondern auch die Haltung des Publikums ist eine andere geworden. Deutschland ist nicht mehr ein getrenntes Land, sondern

erlebt zur Zeit als das führende Land der EU einen wirtschaftlich neuen Aufschwung. Die Atmosphäre der stets ausverkauften Aufführungen erinnert mehr an ein Fest und einen Familienausflug.

Kims *Linie 1* stellt zwar ein trauriges Alltagsdasein elend lebender Leute dar, aber dies geschieht sowohl sehr einfühlsam lyrisch als auch kraftvoll, amüsant mit der Livemusik einer Rockband. Traurig, aber nicht mehr demütig, sondern lustig, witzig, spöttisch und scherzend singen und bewegen sich die Figuren. Das Publikum kann das Rock-Musical sehr genießen, dabei lachen, ohne Tränen vergießen zu müssen, während auf der Bühne ein so trauriges und elendes Geschehen abläuft. Auf diese packende Dramaturgie ist die erfolgreiche langjährige Aufführung von Kims *Linie 1* zurückzuführen. Eine humoristisch distanzierte Inszenierung mit kraftvoller Livemusik kommt einem koreanischen Publikum entgegen, das sich rückblickend mit seinen wirtschaftlichen Erfolgen und den hervorragenden politischen Errungenschaften identifizieren kann: Es war einmal so und so. Wir sind sehr stolz auf unseren gegenwärtigen Zustand. Wir gehen weiter vorwärts und vorwärts!

Die *Linie 1* von Kim Min Gi ist inhaltlich erfolgreich koreanisiert, jedoch hatte dieses Werk die Bühnengestaltung der Version des Grips-Theaters deutlich nachgeahmt. So war z. B. das Innere der U-Bahnen in beiden Versionen gleich, obwohl sich die Realität in der Berliner U-Bahn und der Seouler U-Bahn voneinander unterscheidet. Deshalb ist der überragende Erfolg der koreanischen Linie 1 in erster Linie auf die gelungene Vorlage zurückzuführen. Kims *Linie 1* geht ins Seouler städtische Museum, und damit wird es still um ein ausgestopftes Drama. Jedoch freuen wir uns schon auf die neue *Linie 1* in der Version des 21. Jahrhunderts.

Nicole Pöppel

**Der Berliner Gaettong.
Wiedervereinigung im deutsch-koreanischen Puppentheater**

Die koreanische Street Theatre Troupe¹ führt unter der Leitung des deutschen Regisseurs Alexis Bug ein politisches Puppentheaterstück mit Wiedervereinigungsthematik auf, in Korea und Deutschland, basierend auf einem traditionellen koreanischen Stoff und einer deutschen Dramenvorlage. Die binationale Kooperation von *Der Berliner Gaettong* (2008), initiiert vom Leiter der Street Theatre Troupe, Youn-Taek Lee, und dem Regisseur Alexis Bug, wird in mehreren Rezensionen als „wirkliche“, „gelungene“ „interkulturelle“² Theaterproduktion bezeichnet, und auch das Portfolio des Projekts beschreibt „Berliner Gaettong“ als „inhaltlich wie strukturell“³ interkulturelle Theaterproduktion, was sie für den vorliegenden Zusammenhang interessant macht, ebenso wie die Tatsache, dass sie in beiden Ländern – in Deutschland wie in Südkorea – mehrmals aufgeführt und rezipiert wurde.⁴ Der Terminus des interkulturellen Theaters, der seit den 1970er

¹ 1986 von Lee Youn-Taek gegründet, ist die Street Theatre Troupe eine der führenden Theatergruppen Koreas. Siehe z. B. Hye-Kyung Lee: Yi Yun-Taek. In: Mee-Wong Lee u. a. (Hg.): *Contemporary Korean Theatre. Playwrights, Directors, Stage-Designers*. Seoul 2000, S. 155-165.

² Vgl. Jan Creutzenberg: „Gaettong“ Takes Berlin by Storm. Korean-German theater production deals with the division of both countries in a burlesque way [2008]. http://english.ohmynews.com/articleview/article_print.asp?menu=c10400&no=384129&relno=1&isPrint=print (Zuletzt aufgerufen am 27.03.2012.); Myeong-Hwa Kim: Eine koreanisch-deutsche Begegnung in dem nicht-kommerziellen Puppentheaterstück „Der Berliner Gaettong“, übersetzt von Won-Yang Rhie. In: *The Hankyoreh (dailynews)* vom 17.01.2008, o. S. Seoul.

³ Elena Polzer, Ilka Rümke. Berlin: ehrliche arbeit – freies Kulturbüro. Pressemappe *Der Berliner Gaettong*. [http://www.mannam.de/mannam/test/DerBerlinerGaettong\(4\).pdf](http://www.mannam.de/mannam/test/DerBerlinerGaettong(4).pdf).

⁴ Die Uraufführung fand am 11.01.2008 im Guerilla-Theater in Daehagno, Seoul, statt. Weitere Aufführungen im Gamagol Theater in Busan, beim Sommer-Festival in Miryang und beim Geochang-Festival in Südkorea. In Deutschland gab es 2008 Gastspiele beim

Jahren Verwendung findet, hat Kritik hervorgerufen, alternative Bezeichnungen wie transkulturelles Theater haben sich aber keinesfalls allgemein durchgesetzt. Am Anfang des Beitrags stehen daher terminologische Überlegungen zum theoretischen Spannungsfeld der Inter- bzw. Transkulturalität, bevor Aspekte der *interkulturellen* Dimension der Berliner Aufführung von *Der Berliner Gaettong* analysiert werden.

Überlegungen zum *interkulturellen* Theater

Interkulturalität und interkulturelle Transfers sind kein neues Phänomen, sondern prägen die Theatergeschichte seit jeher.⁵ Die Theaterwissenschaftlerin Christine Regus versteht unter interkulturellem Theater „ein Theater, in dem Elemente aus beliebigen, unterscheidbaren Kulturen auf irgendeine Weise verbunden werden und dieses ein zentrales Merkmal ist. Dabei sind viele Möglichkeiten denkbar: Etwa dass verschiedene Sprachen, Techniken, Stilmittel, Stoffe oder bestimmte Themen miteinander verknüpft oder die Gruppen personell interkulturell zusammengesetzt werden.“⁶ Die Definition löst – darauf weist Regus selbst hin – das implizite Problem nicht, sich darüber verständigen zu müssen, wie man *Kultur* versteht und wie man über das Verhältnis von Kulturen sprechen kann.⁷

Der Aufführung von *Der Berliner Gaettong* sind zahlreiche interkulturelle Transfers in Form von sprachlichen Übersetzungen und stofflichen Adaptionen vorausgegangen. Die Idee zum Stück hatte Alexis Bug, als er die Aufzeichnung einer Inszenierung von Kyeong-Hwa Kims *Sanneumeo Gaettong*⁸, einem Repertoirestück der koreanischen STT sah, das eine Bearbeitung von *Kkokdu*⁹ ist.¹⁰ Für Bugs Inszenierung hat

Kölner Festival „Politik im Freien Theater“, in der Hamburger Fleetstreet und an der Berliner Volksbühne.

⁵ Christine Regus: *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld 2009, S. 9ff.

⁶ Ebd., S. 42.

⁷ Ebd., S. 25.

⁸ Dt. = Gaettong, der hinter den Bergen wohnt.

⁹ Bedeutet übersetzt „Puppen“ und bezeichnet traditionelles koreanisches Puppentheater.

Marcus Braun einen Theatertext aus 13 Szenen mit dem Titel „Der Berliner Gaettong. Für ein Theater mit Puppen und Menschen (Nach Manier der arte povera)“ verfasst, die in weiten Teilen nach der Vorlage von Kyeong-Hwa Kims *Sanneumeo Gaettong* konzipiert ist. Die Handlung von Kims Theatertext ist folgende: „Hauptfigur ist der Lebemann Park Tscheomji auf der Wanderschaft durch Korea. Er verlässt seine alte Frau und verliebt sich in eine junge ‚Gisaeng‘ (= traditionelle koreanische Animierdame). In einem Streit mit der jungen Frau fällt die Alte tot um, und Gaettong erweckt sie wieder zum Leben. Er besiegt auch das Monster ‚Isimi‘, das das Volk belästigt und bedroht.“¹¹ Brauns *Berliner Gaettong* „bleibt nicht auf der Ebene eines Volkstheaters, das sich durch Humor und Satire auszeichnet, sondern es wird zu einer Parabel, in die die traditionellen kulturellen Elemente Deutschlands voll eingegangen sind“.¹² Den Bühnentext, der die Basis für die Inszenierung bildet, hat der Germanist Won-Yang Rhie ins Koreanische zurückübersetzt.

Sofern man nur diese Aspekte betrachtet, scheint das Projekt leicht in Zuständigkeitsbereiche und im Einzelnen nachvollziehbare Austauschprozesse aufzuschlüsseln zu sein. Auch der Begriff der interkulturellen Beziehung im Sinne von zwei voneinander unterschiedlichen Kulturen, die in Kontakt miteinander treten, scheint in Bezug auf verschiedene Sprachen oder Nationalitäten einleuchtend zu sein. Aber die genannten Komponenten können keinen Aufschluss über die ästhetische Dimension der daraus entstandenen Aufführung oder die ‚Qualität‘ der *interkulturellen* Theaterform geben. Aus den praktischen

¹⁰ Ock-Jae Jeong: „Der Berliner Gaettong“ geht nach Berlin. Gastspiel im November 2008 an der Berliner Volksbühne. Übersetzt von Won-Yang Rhie. In: KookjeShinmun (dailynews) Busan vom 02.08.2008. http://www.brecht-zentrum-korea.org/bbs/view.php?id=other&page=1&sn1=&divpage=1&sn=off&ss=on&sc=on&select_arrange=hit&desc=desc&no=20&PHPSESSID=079e8843ac77d41daab41a72284aa6e3 (Zuletzt aufgerufen am 18.11.2013).

¹¹ Won-Yang Rhie: Das Puppentheaterstück Der Berliner Gaettong hat neue Möglichkeiten gezeigt. In: *Vierteljahresschrift Bonjil & Hyeonsang* (= *Wesen und Schein*), Nr. 11/2008, Frühling; 01.03.2008, Institute of Freedom Culture, Korea, S. 303-310, hier S. 304.

¹² Ebd., S. 305.

Bedingungen – der deutsch-koreanischen Theaterarbeit ohne gemeinsame Sprache¹³ – sowie den vielfachen stofflichen Bezügen und sprachlichen Transfers geht eine *interkulturelle* Gemengelage hervor, die vielfältige (Be)Deutungspotenziale vermuten lässt. Theaterpraktische Herausforderungen der interkulturellen Theaterarbeit wie die Verständigung unter den Beteiligten sind ein entscheidender Faktor, der allerdings hier kaum berücksichtigt werden kann (sofern die Aufführung diese Prozesse nicht selbst sichtbar macht).¹⁴

Interkulturelles Theater ist wie der Interkulturalitätsbegriff generell aus verschiedenen Gründen in die Kritik geraten.¹⁵ Die Verbreitung des Begriffs habe dazu geführt, dass er banal geworden¹⁶ oder angesichts der zunehmenden Komplexität kultureller Verflechtungen nur noch wenig aussagekräftig sei. Ein wesentlicher Kritikpunkt am interkulturellen Theater ist darüber hinaus die Vereinnahmung und Sinnentfremdung des Anderen, wie sie z. B. Rustom Bharucha am nunmehr „klassischen“ interkulturellen Theater des Westens gezeigt hat, das Formen asiatischer Theaterkulturen de-historisierere und verkläre.¹⁷ Sowohl Bharucha als auch TheaterwissenschaftlerInnen wie Erika Fischer-Lichte weisen darauf hin, dass bei Betrachtungen des *interkulturellen* Theaters nicht nur die ästhetische Dimension bedacht werden müsse, sondern auch die (kultur)politischen und sozial-ökonomischen

¹³ Zur damit verbundenen Schwierigkeit äußert sich auch Regisseur Bug: Won-Yang Rhie, ders.: „Der Berliner Gaetjong“ ist ein Parabelstück – Interview mit Alexis Bug. http://www.brecht-zentrum-korea.org/bbs/view.php?id=essay&page=1&sn1=&divpage=1&sn=off&ss=on&sc=on&select_arrange=headnum&desc=asc&no=32&PHPSESSID=5d20aeb8556618ddc3e722fbae5743b9 (Zuletzt aufgerufen am 18.08.2013.).

¹⁴ Vgl. Rustom Bharucha: *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London/New York 1993, S. 6.

¹⁵ Vgl. Patrice Pavis: *Le théâtre interculturel aujourd'hui* [2010]. In Gerald Siegmund, Petra Bolte-Picker (Hg.): *Subjekt: Theater: Beiträge zur analytischen Theatralität; Festschrift für Helga Finter zum 65. Geburtstag*. Frankfurt am Main 2011, S. 187-202, hier S. 191. Pavis ersetzt außerdem den Begriff „Theater“ durch den weniger spezifischen Begriff der „intercultural performances“, die er ferner systematisch in mehrere Untergruppen einteilt.

¹⁶ Ebd., S. 187.

¹⁷ Vgl. Bharucha, *Theatre and the World* am Beispiel des indischen Theaters, S. 4f.

Beziehungen.¹⁸ Eine Fremdheitserfahrung, die das Andere nicht reduziert und es nicht a-historisch, bloß in ästhetischen Auszügen adaptiert und unabhängig von politischen Zusammenhängen darstellt, bildet den Anspruch, mit dem einem interkulturellen Theater widersprochen wird. Fischer-Lichte folgert daher, dass der Begriff des interkulturellen Theaters zu meiden sei, da er den „Verflechtungsprozessen“¹⁹ zwischen Kulturen kaum gerecht werde.

Eine klare Präferenz für ein nicht nur begrifflich, sondern konzeptuell unterschiedlich zu akzentuierendes transkulturelles Theater formuliert auch der Theaterwissenschaftler Günther Heeg. Er fordert in seinen „Thesen zum Transkulturellen Theater“ ein transkulturelles Stadttheater als ideale Theaterform: „Anders als das sogenannte interkulturelle Theater und seine Theorie geht das transkulturelle Theater nicht von abgeschlossenen, distinkten Kulturen aus, die es miteinander in Kontakt zu bringen sucht. Es setzt an der Fremdheitserfahrung im Inneren der kulturellen Phantasmen an, die uns umgeben. Wo auch immer das Theater sich auf die Suche nach dem Fremden macht, bei den Randgruppen und Parallelkulturen, den Armen und den Dropouts der Stadt, bei den Klassikern oder im Apparat des eigenen Hauses, entscheidend ist, dass es das Fremde nicht exotisiert. Dass es sich nicht anmaßt, stellvertretend für andere zu sprechen und sie zu repräsentieren, sondern dass es unsere Wahrnehmung des Fremden verfremdet als Wahrnehmung eines Entzugs und einer Abwesenheit im Eigenen.“²⁰ Heegs Verständnis von Transkulturalität betont also die Rückständigkeit eines Interkulturalitätsverständnisses, das die per se vorhandene Verflechtung von Kulturen nicht ausreichend berücksichtigt.²¹

¹⁸ Dazu auch Regus, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 26, und Pavis, *Le théâtre interculturel aujourd'hui*, S. 193.

¹⁹ Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft*. Tübingen/Basel 2010, S. 181.

²⁰ Günther Heeg: Fremdheitserfahrung ohne Exotisierung (Hildesheimer Thesen XI – Die Zukunft liegt im transkulturellen Theater). Hildesheim, 16. Januar 2013.

²¹ Wie es schon Wolfgang Welsch herausgearbeitet hat. Vgl. ders.: Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung. In: Paul Drechsel (Hg.): *Interkulturalität. Grundprobleme der Kulturbegegnung*. Mainz 1999, S. 45-72.

Die Ablösung des interkulturellen Theaters zu postulieren, hat unter den genannten Prämissen seine Berechtigung. Auch wenn der alternative Begriff der Transkulturalität ebenso wenig frei von Angriffsflächen ist, ist er aufgrund der genannten Aspekte dennoch vorzuziehen. Ein adäquater Umgang mit dem Fremden ist eine Zielvorstellung und bestimmt den Blickwinkel einer Analyse aus transkultureller Sicht. Diese Erwartung bietet aber noch kein Instrumentarium, um eine transkulturelle Performance zu beschreiben und dürfte auf der abstrakten Ebene nicht weiterführen. Der Autor des deutschen Theatertexts, Marcus Braun, äußert, als er 2008 vor der Deutschland-Premiere nach seinen Erwartungen zur Rezeption in Deutschland gefragt wird, dass er in der Anlage des Stücks bereits zahlreiche „Spiegelungen“ angelegt sehe, die zu „vielfältigen Verfremdungseffekten“ führten, so dass die Aufführung „für die deutschen Zuschauer mindestens so ‚exotisch‘, wie für die koreanischen“²² werden dürfte. Exotismus bezeichnet in postkolonialer Kritik die Verklärung räumlich ferner Kulturen und deren Reduzierung auf idealisierende oder negative Aspekte aus Sicht des Westens. Brauns Kommentar deutet die „exotische“ Wirkung aber im Sinne einer neuen Wahrnehmung auf der Rezeptionsebene, die ZuschauerInnen unterschiedlicher Herkunft möglicherweise eine je gleichbedeutende Erfahrung des „Exotischen“ vermitteln könnte, die die Wahrnehmung des Anderen nicht als reine Projektion oder Gegenstück des Eigenen erscheinen lässt.

²² Marcus Braun, Won-Yang Rhie: Das war meine erste Berührung mit koreanischem Theater, aber Theater lebt überall vom gleichen Blut. Interview mit Marcus Braun (2008) per E-Mail. <http://www.brecht-zentrum-korea.org/bbs/view.php?id=essay&no=37>. Online seit 28.09.2009 (Zuletzt aufgerufen am 17.10.2013.).

Die Aufführung²³ von *Der Berliner Gaettong*

Die Handlung von *Der Berliner Gaettong* setzt kurz vor dem Mauerfall ein, zeigt diesen und konzentriert sich auf die Schwierigkeiten nach der Einheit, die über zwei Ebenen transportiert werden. Hauptfigur ist der Michel (ein Hase), der sich nach dem Mauerfall von den Verlockungen einer ostdeutschen Braut verführen lässt und dafür seine „Alte“ verlässt. Diese erste Konfliktebene bildet die Herausforderungen der Einheit ab, unter anderem in Form eines Kampfs zwischen beiden Frauen, die mit dem Tod der Alten endet. Die Begegnung zweier Kulturen, beispielhaft sichtbar in Verständigungsschwierigkeiten und Klischees, wird durch die Verführung des Neuen und die zeitweilige Überwerfung mit dem Alten als Krisenmoment dargestellt, das durch den Schamanen Gaettong, der die Schlüsselposition repräsentiert, gelöst werden muss.

Das Stück, das konkret auf die deutsche Wiedervereinigung bezogen ist, verfügt über eine zweite Ebene, die universeller und systemkritisch angelegt ist. Titelgebende Figur und kurioser Held des Stücks *Der Berliner Gaettong* ist ein mit Wiederbelebungs Kräften ausgestatteter Schamane, der den Widersacher eines bedrohlichen Monsters bildet, das als Allegorie des Totalitarismus fungiert. In je gewandelter Gestalt und über den Zusammenbruch des einen Systems hinweg bedroht es den Einzelnen und die Menschen insgesamt. In drei Krisensituationen ist die Heldenrolle des Gaettong dramaturgisch entscheidend für die Fortsetzung der Handlung. Drei Mal wird Gaettong angerufen, um in Aktion zu treten: zuerst um die ostdeutsche Braut (Blume) vom Monster des Kommunismus zu befreien (ein Schauspieler im T-Shirt mit Hammer und Sichel-Symbol); ein zweites Mal taucht er auf, um die Alte wiederzubeleben, die nach einem Kampf mit der Braut tot umgefallen

²³ Aufführung in Koreanisch mit deutschen Übertiteln. Die Analyse gründet auf einer Videoaufzeichnung (68 Minuten) vom 09.11.2008 an der Berliner Volksbühne, die das mime Zentrum Berlin zur Verfügung gestellt hat. Aufgrund der Schwierigkeit, die performative, ästhetische Wirkung des Stücks über die Videoaufzeichnung angemessen zu erschließen, spiegeln die Überlegungen nur selektive Aspekte wider. Zum Problem der Aufführungsanalyse Jörg von Brincken, Andreas Enghart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. Darmstadt 2008, S. 107ff.

war; am Ende des Stücks lässt sich Gaetiong ein letztes Mal bitten, um alle Puppen (Menschen), die vom Monster verschlungen wurden, zu befreien.

Mit einem wortlosen Vorspiel beginnt das Stück: Es zeigt das Zubettgehen der beiden Hauptfiguren, des schlafmützigen deutschen Michel (Hase, gespielt von Seung-Hun Lee) und seiner Frau (die Alte, alias Mi-Sook Kim). Das Spiel zeigt einen Moment vor dem Mauerfall und illustriert die miesige, spießige Alltäglichkeit im Leben des Michel und seiner Frau – das Leben im Westen. Durch die Betonung der derben Körperlichkeit (Michel schneidet seine Fußnägel und kehrt sie unters Bett, die Alte benutzt ein Deo statt sich zu waschen), die die beiden Hauptfiguren zu Beginn vorführen, stimmen sie die ZuschauerInnen auf das Puppenspiel und die Komik des Stücks ein. Nachdem der Michel und die Alte vom Publikum abgewandt nebeneinander im Bett liegen, wird mit gleichzeitigem schnellem Umdrehen in Richtung Publikum und ihrer Maskierung – sie halten sich die Stabpuppen vors Gesicht – der Übergang zum Puppenspiel eingeleitet. Das Puppenspiel variiert in der Aufführung vielfältig: Zum Beispiel finden ‚Verpuppung‘ und Identifikation des Spielers oder der Spielerin mit der Puppenfigur statt, oder beide treten in eine Dialogsituation oder agieren synchron oder auch durch Mimik und Ausdruck widersprüchlich zur Puppenhandlung. Das Heraustreten der Schauspieler aus der Figur deutet, wie Jörg Lehmann hervorhebt, das „Zeigen-Zeigen“ (nach Brecht) bzw. das „Verstecken-Zeigen“ (nach Lyotard) an und macht auf diese Weise einen Kern der theatralischen Ästhetik sichtbar.²⁴ Die erste Szene nach dem Vorspiel verdeutlicht, dass nie eine vollständige Verpuppung stattfindet und dass die Schauspieler immer Schauspieler bleiben. Teilweise agieren sie auch ohne Puppen, bisweilen begleitet von verschiedenen Handpuppen, die hinter den Kulissenwänden im Rhythmus der jeweiligen Musik zur Szene animiert werden. Verfremdungseffekte kommen unter anderem zu Beginn vor: Immer wieder wird dem Publikum gezeigt, dass gespielt wird und dass die Figuren Schauspieler

²⁴ Jörg Lehmann: Zeigt, dass ihr zeigt! Wiederbegegnung oder Ankunft? Über das Wechselspiel zwischen Puppen und Menschen auf der Schauspielbühne. In: *Theater der Zeit*, 6/2012, S. 20f.

sind, zum Beispiel indem sie ihre Funktion als Spielende (oder als Puppe) kommentieren, was besonders deutlich am Ende wird, als Gaetiong aus der Garderobe von der Toilette geholt werden muss, um die verschlungenen Puppen aus dem Bauch des Monsters zu befreien.

Die besondere Materialität der Puppen wird in Rezensionen als das Markanteste des Stücks hervorgehoben: Es sind „bizarre Hasen, groteske Ratten, surreale Schweine, absurde Pferde [...] wild gewordene [...], schlabberige [...] Schaumstoff-Puppen“²⁵, die schon allein das Eintrittsgeld wert seien. Die Gestaltung der Schaumstoffpuppen, aber auch die Verfahren der Interaktion bzw. Animation, das Zusammenspiel der Schauspieler und der Puppen, münden in einer komischen Ästhetik: „The light sponge puppets are the play’s most unique feature. They have an avant-garde aspect that differs from the usual puppet show. The puppets are not cute. In fact, they look like dusters. But, they dance, sing and speak about politics.“²⁶ Es bleibt im Unklaren, auf welche Tradition der Verfasser die „usual puppet show“ bezieht. Mehrere Rezensionen betonen den avantgardistischen Aspekt des Puppentheaters und dessen Neuartigkeit, ohne sich konkreter auf traditionelle Puppentheaterformen der beiden Länder zu beziehen. Jörg Lehmann sieht in der Puppentheaterästhetik per se eine „Herausforderung für die Sehgewohnheiten im Stadttheater“²⁷: „Wo im Schauspiel Puppen auftreten, ist zunächst immer dieses Staunen. Ein Staunen über die verschüttet geglaubten Möglichkeiten des Sehens? Über die Ungeheuerlichkeit der möglichen Naivität der Wahrnehmung? Eine Verblüffung über die scheinbare Einfachheit des Mittels, über die Anmut, die Grazie der Bewegung der da plötzlich transpirationsfrei Agierenden?“²⁸ Der Umgang mit verschiedenen Puppenarten macht das Spiel variantenreich und unterstützt die Dramaturgie: Es agieren Stabpuppen, große und kleinere Handpuppen bzw. Mischtypen, und es

²⁵ Frank Dietschreit: Der Berliner Gaetiong. *rbb Kulturradio*. http://www.das-helmi.de/index.php?option=com_content&view=article&id=98:qder-berliner-gaetiongq-&catid=21:presse&Itemid=70 (Zuletzt aufgerufen am 18.11.2013.).

²⁶ Creutzenberg: „Gaetiong“ Takes Berlin by Storm.

²⁷ Lehmann, Zeigt, dass ihr zeigt!, S. 20f.

²⁸ Ebd.

werden Figurationen aus mehreren Spielenden gebildet, die, mit Stab- oder Handpuppen ausgestattet, Fragmente einer größeren Figur animieren. Abgesehen vom ästhetischen Effekt kommt der unterschiedlichen Gestaltung und Handhabung der Puppen eine sinnstiftende Funktion zu. Differenzen zwischen den Figuren werden in der Ausgestaltung der Puppen sichtbar: zum Beispiel die bemerkenswert schöne Braut (eine Blume), die schäbige Alte, der Schamane Gaetong, der sein Puppentier wie ein Häuptling als Kopfschmuck trägt, das ihm sogar wie bei einer Throneinführung vor einer seiner Rettungsaktionen, der Wiederbelebung der Alten, aufgesetzt wird.

Die Suche nach Einheit nach dem Mauerfall: Konflikt und Parabel(be)deutung

Die erste an das Vorspiel anschließende Szene markiert den Beginn der eigentlichen Handlung. Das Licht geht an, während sich die SchauspielerInnen noch sortieren. Die Kulisse bilden drei einfache weiße Wände; eine parallel zum Publikum, hinter der die beteiligten Figuren als Handpuppen erscheinen, und zwei seitlich schräg ausgerichtete Wände. Es folgt ein pulsierender, mit Musik und Megaphonen begleiteter Dialog des Michel (hinter der Mauer) mit dem ostdeutschen Volk, das durch die mittlere weiße Wand hervortritt und sich, von einer Umzäunung eingepfercht, protestierend in Richtung Publikum bewegt. Ein Wortführer skandiert und die Gruppe wiederholt – die lautstark vorgetragene Forderung nach Bananen.²⁹ Das Volk wird durch mehrere Puppengesichter aus Schaumstoff repräsentiert, die wie Fratzen wirken. Michel, hinter der Mauer, versucht, das ostdeutsche Volk mit einer überdimensionierten Möhre abzuspeisen, woraufhin die Proteste stärker werden. Die Szene endet mit dem Mauerfall, womit der Kern der Handlung beginnt: die Schwierigkeit, eine Einheit zu finden.

Der Michel ist der Inbegriff des verschlafenen Wessis, der angesichts der Herausforderungen der Wiedervereinigung im wahrsten Sinne zwischen Alt und Neu hin- und hergerissen ist. Zaghafte nähert er sich

²⁹ Diese Szene ist im Trailer der Berliner Volksbühne auf *Youtube* zu sehen: <http://www.youtube.com/watch?v=qfmkBW1AyIc> (Zuletzt aufgerufen am 18.11.2013.).

nach dem Mauerfall der ostdeutschen Braut – einer jungen Frau mit betörender Stimme (eine Blume). Das Stück spielt mit westlichen Klischees gegenüber dem Osten als Terrain der FKK und illustriert diesen Zusammenhang durch sexuell konnotierte Missverständnisse. Die ostdeutsche Braut singt für den westdeutschen Michel (Hase) und fragt ihn nach einem Geschenk. Er überreicht ihr eine Karotte, die er ihr mit Erfolg als Banane (Symbol des kapitalistischen Westens) verkauft, woraufhin beide einen freudigen Annäherungstanz beginnen, der von Musik und einem Handfigurenensemble hinter den Wänden choreographisch begleitet wird. Am Ende der Szene erscheint das Monster und verschlingt die Braut, woraufhin der Hase zum ersten Mal den Schamanen Gaetiong anruft, der sie erfolgreich befreit. Nach dem zwischenzeitlichen Sieg über das kommunistische Monster nähern sich der Michel, jetzt mit Uncle Sam-Mütze, und die Braut singend und tanzend in einer Version von „They all laughed“ einander an, die in vielen Teilen spielerisch und teils albern, zum Ende hin aber von beiden mit Gesten und Paar-Haltung im Revuestil vorgetragen wird.

In der Zwischenzeit hat sich die Alte auf die Suche nach Michel gemacht, und, nachdem sie fündig geworden ist und beide sich erneut – wenn auch von Seiten des Michel widerwillig – annähern, kommt es zu einem Kampf zwischen der Braut und der Alten, der wie in Zeitlupe vollführt wird und mit dem Tod der Alten endet. Ihr Tod ruft einen Chor auf den Plan, der, über die Leiche gebeugt – das „Halleluja“ Leonard Cohens singt. Einem Arzt im UN-T-Shirt bleibt allerdings nur noch, den Tod der Alten festzustellen. Michel ergreift die Initiative und ruft Gaetiong erneut an, der mit der erfolgreichen Wiederbelebung der Alten den Wende- und Scheitelpunkt der Parabel herbeiführt: Alt und Neu beginnen in einem System zu koexistieren, dessen neuer Überbau und politischer Horizont eine globalisierte Staatengemeinschaft ist. Auch wenn der historische Kontext des Stücks klar definiert ist, wenn er sich der Zusammenführung von Alt und Neu und den Exotismen von Ost und West konkret am Beispiel der deutschen Einheit widmet, so ist die Parabel per Genredefinition universeller angelegt, was auch die gewandelte Erscheinung des Monsters im historischen Verlauf verdeutlicht. Durch die Wiederbelebung der Alten in der Mitte des Stücks und einem Wechsel der Systeme, die den Bezugsrahmen bilden,

wird die Koexistenz der beiden „Systeme“ Alt und Neu herbeigeführt und die Entwicklung bis zum Ende und damit die allgemeine Bedrohung der Menschen zu einer allgemeinen systemkritischen Pointe zusammengeführt.

Die Rolle des Gaettong ist der zentrale Anhaltspunkt, um sich der inter- bzw. transkulturellen Dimension der Darstellung anzunähern. Gaettong ist mehrdeutig angelegt. Der Titel des Theaterstücks macht aus dem Schamanen einen Berliner. Im Kern ist er das Symbol der verschüttet geglaubten „traditionellen Welt“³⁰, die er im Schlussmonolog anruft, weil sie an die Kraft und Identität des Volkes glaubt und an den Einzelnen appelliert. Gaettong, der Schamane ist ein lustloser Held, der sich widerwillig auf seine Aufgabe einlässt. Er ist komisch mit seiner exaltierten Performance oder seinen lapidaren Äußerungen zu den Geschehnissen.

Was ist von der Heldenfigur angesichts der erwähnten Kritik am interkulturellen Theater, die Rustom Bharucha vorgebracht hat, zu halten? Schließlich erscheint eine spirituelle Form koreanischer Volkskultur, der Schamanismus, hier nur als Reminiszenz eines völlig unmythischen, globalisierten Helden. Der Schamane ist ein profaner und komisch wirkender Held, der einem Rezensenten wie eine Mischung aus Tarzan, Iggy Pop und Bruce Lee erscheint.³¹ Seine Performance zeigt eine globalisierte Mischfigur, die vielerlei Deutungsangebote und groteske Komik bietet: In Kenntnis der koreanischen Herkunft des Gaettong-Ausdrucks dürfte z. B. die Diskrepanz zwischen der üblichen Stellung des Gaettong als niederer Typ der koreanischen Volkskultur ähnlich dem deutschen Michel³² im Verhältnis zu seiner Bühnen-Darstellung einiges Amüsement hervorrufen. Seine Erscheinung und die Performance machen aus ihm einen grotesken Helden, der durch und durch von Anspielungen auf globale Populärkultur

³⁰ Marcus Braun: Der Berliner Gaettong. Für ein Theater mit Puppen und Mensch (Nach Manier der arte povera). In: Uwe B. Carstensen und Stefanie von Lieven (Hg.): *Theater Theater. Anthologie Aktuelle Stücke 19*. Frankfurt am Main Fischer 2009, S. 49-70, hier S. 70.

³¹ Creutzenberg: „Gaettong“ Takes Berlin by Storm.

³² Ebd.: „Gaettong, literally meaning ‚dog dung‘ is a traditional Korean character of low reputation.“ „Dog dung“ bedeutet wörtlich übersetzt „Hundescheiße“.

durchdrungen ist. Mal erscheint sein Kampf wie eine Persiflage auf Karatefilme, mal stellt er einen Rapper dar, der bei seinen Groupies ein schauerndes Entzücken hervorruft. Die Befreiung der Puppen am Ende des Stücks zu Musikbegleitung („Get back“³³ von den *Beatles*), vollführt er mit einer Lässigkeit, die an einen Filmabspann erinnert (wo noch gefilmt wird, wenn die Akteure das Spielen schon aufgegeben haben). Gaettong tötet mit seinem Urinstrahl das Monster, woraufhin alle Puppen wieder aufstehen und „nun als Menschen erscheinen“³⁴, wie es in der Textvorlage heißt. Sein abschließender Monolog stellt einen Rundumschlag dar, der die Quintessenz, die Lehre des Stücks ausdrückt. Im Dramentext heißt es:

Ich gebe mein Bestes / *Beschwörung, Musik.* / Nord ist Süd / Und
 Westen Ost / Die organisierte Welt / Der Kapitalismus / Der
 Kommunismus / Die Globalisierung / Ihr kennt ja diesen ganzen
 Blödsinn / Der uns auf den Sack geht! / Verdunkelt das Licht der
 traditionellen Welt / Die organisierte Welt übt einen mächtigen
 magnetischen Sog / auf die Seele des Einzelnen aus wie ein böser
 Geist / Aber wenn der Mensch ein Einzelner bleibt kann er /
 widerstehen / Wenn wir die Einheit finden in uns / Können wir
 widerstehen / Und Leben / Und in Frieden sterben / Mir reicht's
 jetzt / Aber zunächst / verdammte Scheiße / Leben / *Alle erstehen
 wieder auf, erscheinen nun als Menschen.* / *Schlussnummer.* / Ende³⁵

Die Inszenierung des *Berliner Gaettong* bietet unterhaltsames Puppentheater mit schlichten Kulissen und pragmatischer Kleidung im Freizeitstil, das das körperbetonte agile Spiel des Ensembles begünstigt.

³³ Im Refrain heißt es: „Get back to where you once belonged“. Rhie: „Die musikalischen Einlagen stehen auf der Traditionslinie der Song-Kultur, die Bertolt Brecht und Kurt Weill mit der Dreigroschenoper (1928) eingeführt haben, und interpretieren die dramatische Handlung auf einer höheren Ebene.“ In: Das Puppentheaterstück *Der Berliner Gaettong* hat neue Möglichkeiten gezeigt. In: *Vierteljahresschrift Bonjilǒ Hyeonsang* (= *Wesen und Schein*), Nr. 11/2008, Frühling; 01.03.2008, Institute of Freedom Culture, Korea, S. 303-310, S. 308.

³⁴ Braun, *Der Berliner Gaettong*. S. 70.

³⁵ Ebd.

Es führt eine politische Parabel mit humanistischer Botschaft auf, die den deutschen Wiedervereinigungskonflikt mit koreanischen SchauspielerInnen in Koreanisch durch eine ungezwungene, humorvolle Distanz inszeniert. Die Einfachheit der Handlung lässt die Frage aufkommen, wozu die zahlreichen Übertragungen notwendig waren, um die einfach strukturierte Geschichte, den dramatischen Konflikt zu erzählen. Wozu benötigt das Stück überhaupt die vielfältigen Transfers, die eine andere Sprache, die andere Spielweisen brauchen, wenn die Handlung und die vorgestellte Deutung ohnehin auf eine globale, transnationale und verallgemeinerbare Pointe zusteuern? Wozu einen von der Volkskultur entfremdeten Schamanen als Helden nach Berlin versetzen, um die Konflikte der Wiedervereinigung zu lösen?

Die Fragen sind falsch gestellt, da sie davon ausgehen, dass das Ferne fern ist und die Gemeinsamkeit der beiden Länder bezüglich des Teilungsschicksals vergisst. Die *interkulturelle* Kooperation zeigt Inspiration und gegenseitige Beeinflussung als Selbstverständlichkeit, die in einer kreativen Koproduktion mündet. Wie dabei die zahlreichen losen Enden, die ein- und vieldeutigen Verweise, die durch intermediale und intertextuelle Referenzen das Stück formen, durch die ZuschauerInnen rezipiert werden – ob sie die jeweiligen Anspielungen zurückverfolgen und sie in einem spezifischen kulturellen Wissenshorizont verstehen, missverstehen oder gar nicht sehen, ob man die Zeichen zu lesen versteht, ob man Brüche, Konventionen und Verschmelzungen zwischen den Theaterformen und anderen Kunstformen sieht – all das entzieht sich der allgemeinen Beschreibbarkeit. Sie können wie ein Subtext oder ein Paratext eine tiefere Bedeutungsdimension eröffnen: Komik, Identifikation, Tragik, Ironie etc. Ob man als Betrachterin beispielsweise in der letzten Szene, als die Puppen aus dem Leib des gefräßigen Monsters befreit werden, ein Rotkäppchenmotiv erkennt oder nicht, das ist nicht entscheidend für die (Be)Deutung. Ebenso wenig, ob man in der Figur der „Alten“ eine „Ajumma-ähnliche Schildkröte“³⁶ sieht, ein kulturelles Klischee des Stils und der nachlässigen Äußerlichkeit der koreanischen Frau mittleren Alters.

³⁶ Creutzenberg: „Gaettong“ Takes Berlin by Storm.

Die zahlreichen Elemente aus traditioneller Volkskultur wie Pansori-Gesang, Schamanismus, Märchenmotive wie Rotkäppchen, die Banane als Metapher für den westlichen Wohlstand und den freien Zugang zum internationalen Warenmarkt, die Motive aus globaler Populärkultur wie Muppet-Show, Karatefilm oder aus der Zeitgeschichte – sie stellen in ihrem Zusammenspiel eine interkulturelle Theaterproduktion in einen globalen Kontext:

In fact, the play is full of more or less obvious allusions to German and Korean history as well as global politics and popular culture. There is Barbarossa and ABBA, Gershwin and Gorbachev, SpongeBob and The Muppets, Little Red Riding Hood and terrapin and rabbit, the two protagonists of the ‚Underwater Palace‘, a famous Pansori song.³⁷

Auch in die vielfältigen Aufführungstechniken wie Tanz, Pantomime, Puppenspiel, Maskentheater, Rap, klassische Musik, Musicals, Revue, A capella haben sich verschiedene kulturelle Traditionen eingeschrieben. Der interkulturelle Arbeitsprozess und die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Theatertraditionen, Praktiken und Ästhetiken werden in der Aufführung nicht vordergründig selbstreflexiv eingesetzt. Dafür wird der Identitätskonflikt – die Frage nach der Identität, die durch die Einheit angestoßen wird – auf einer viel grundlegenden und universellen Ebene vorgeführt: zum einen über die Ästhetik des Puppenspiels und der Interaktion mit den Spielenden und zum anderen auf der systemkritischen Inhaltsebene der Parabel.

Es bleibt zu fragen, ob es angesichts des Stoffs problematisch ist, dass Deutschland und Korea, was Teilung und Wiedervereinigung betrifft, einen unterschiedlichen Stand haben. Deutschland ist bereits wiedervereinigt, während Korea nach wie vor ein geteiltes Land ist. Die Teilungsgeschichte der beiden Völker spiegelt ihr gemeinsames Schicksal (als vergangenes, als gegenwärtiges) wider, und diese Ebene ist mit vielen Aspekten des Stoffs verwoben. Dass die Wiedervereinigung am Beispiel der Deutschen von koreanischen SchauspielerInnen amüsant, ironisch, lebendig und ambitioniert aufgeführt

³⁷ Ebd.

wird, mindert den Repräsentationskonflikt und verhindert, dass es auf eine mögliche Belehrung des ‚Anderen‘ hinausläuft, was auch keinesfalls, so Regisseur Bug, intendiert war:

Wir möchten den Koreanern nicht vorführen, wie eine Wiedervereinigung funktioniert. Marcus [sic!] Stück beginnt mit der Wiedervereinigung. Aber dann wird erzählt, dass die Einheit erst noch gefunden werden muss. Wenn Gaetiong das Monster besiegt, gibt es ein traumhaftes Ende. Die Spieler steigen aus dem toten Monster und erkennen und verstehen sich als Menschen. Das Stück ist als Wunsch zu begreifen, dass es Korea besser machen möge mit der Einheit als Deutschland.³⁸

Die deutsche Wiedervereinigung ist Geschichte, sie ist der Modellfall, sie ist der konkrete Konflikt, der, in Form der Parabel auf eine allgemeine Ebene gehoben, an den einzelnen Menschen appelliert. Der Bedrohung durch die stets wechselnden totalitären Systeme – so lautet der Aufruf – muss sich der Einzelne stellen. Gaetiong, der globale Held, der die Befreiung der Puppen, die nun erst als Menschen erscheinen, ein letztes Mal widerwillig vollführt, trifft zum Schluss klare Worte und formuliert die eigentliche Aufgabe: „Wenn wir die Einheit finden in uns / Können wir widerstehen“³⁹. Er appelliert an den Einzelnen, an jeden. Gaetiong kann nur ein globalisierter Held sein. Wenn es einen Berliner Gaetiong gibt, kann es überall einen Gaetiong geben.

³⁸ Won-Yang Rhie, Alexis Bug: „Der Berliner Gaetiong“ ist ein Parabelstück – Interview mit Alexis Bug. http://www.brecht-zentrum-korea.org/bbs/view.php?id=essay&page=1&sn1=&divpage=1&sn=off&ss=on&sc=on&select_arrange=headnum&desc=asc&no=32&PHPSESSID=5d20aeb8556618ddc3e722fbae5743b9 (Zuletzt aufgerufen am 18.08.2013.S).

³⁹ Braun, Der Berliner Gaetiong, S. 70.

Autorinnen und Autoren

Joung-Ja Chang (*1944): 1969-75 Studium der Germanistik an der Gutenberg-Universität Mainz; 1975-84 Professorin und Dozentin an der National University Chungnam und Gastprofessorin an der Chinese University of Hong Kong; 1985-2010 Professorin an der Dongduk-Frauen-Universität, Seoul (Korea); wichtigste Publikationen: *Demian – Das Menschenbild von Jenseits von Gut und Böse* (1980); *Künstler leben die Originalität des Menschendaseins* (1982).

Tomoko Fukuma (*1974): Studium der Germanistik an der Universität Tokyo; 2004 Promotion über die Poetik Paul Celans an der Universität Tokyo; 2005-2010 Professorin an der Fakultät für Kulturwissenschaft an der Musashi-Universität Tokyo; seit 2010 Professorin am Institut für Germanistik der Meiji-Universität Tokyo; Fachgebiete: Deutschsprachige jüdische Literatur seit 1900; Deutsche Lyrik der Moderne; Österreichische Literatur der Gegenwart.

Christian Ganseuer (*1982): Studium der Germanistik, Sozialwissenschaften und Pädagogik an der Universität Siegen; Promotion zum Thema Poesie und Poetologie – Untersuchungen zum Verhältnis von literarischer Theorie und poetologischer Praxis bei Durs Grünbein; derzeit Geschäftsführer des Zentrums für Hochschul- und Qualitätsentwicklung an der Universität Duisburg-Essen.

Iris Hermann (*1962): Studium der Germanistik, Allgemeinen Literaturwissenschaft, Geschichte und Lateinamerikanischen Geschichte in Bonn, Recife und Bielefeld; Promotion über die Prosa Else Lasker-Schülers; Habilitation über die Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse; seit 2009 Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg; aktuelle Forschungsinteressen: Empathie im literarischen Text, Jüdisch-deutschsprachige Literatur nach 1945, Lyrik von Friederike Mayröcker, Ilse Aichinger und Robert Schindel.

Yusuke Idenawa (*1986): 2008-2010 Masterstudium an der Meiji-Universität (Tokyo); seit 2010 Doktorand an der Meiji-Universität; seit 2013 wissenschaftlicher Assistent an der Meiji-Universität; derzeit Vorbereitung der Dissertation zum Thema „Autobiographie in Adalbert Stifters

Werken“; wichtigste Publikationen: *Autobiographie als Nachahmung und Selbstreflexion in Stifters* ‚Die Mappe meines Urgroßvaters‘ (2013); *Narrheit und Vernunft – Zur Genealogie in Stifters* ‚Narrenburg‘ (2012).

Soichiro Itoda (*1950): Studium der Wirtschaftswissenschaften und Germanistik an der Keio-Universität Tokyo; 1998 Promotion an der RWTH Aachen; 1981-1999 Professor an der Fakultät für Wirtschaftswissenschaften der Keio-Universität Tokyo; seit 1999 Professor am Institut für Germanistik der Meiji-Universität Tokyo; Fachgebiete: Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaften; wichtigste Veröffentlichungen: *Die Funktion des Paradoxons in Heinrich von Kleists Aufsatz* ‚Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‘. In: Kleist-Jahrbuch (1991), S. 218-228. – *Berlin & Tokyo – Theater und Hauptstadt*, München 2008. – *Anatomie west-östlicher Diskurssemantik*. *Yoko Tawadas Pulverschrift* ‚Berlin – Ein Kulturwelten-Szenario zwischen Tradition und Moderne‘, in: Christine Ivanovic (Hg.): *Poetik der Transformation*. Tübingen 2010, S. 125-148.

Sukhie Kim (*1947): 1969-1980 Journalistin der Tageszeitung *Gyunghyang* und des Nachrichtenbüros *Dongyang* in Seoul, Korea; 1975-1980 Lehrtätigkeit als Dozentin an der Ewha Frauen-Universität Seoul; 1980-1983 Studium der Germanistik in Bamberg und Freiburg; 1984-2012 Professorin für Deutsche Literatur an der Dongduk-Frauen-Universität Seoul; Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literatur und Gender Studies; Übersetzungen u. a. *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (Johann Wolfgang von Goethe), *Das siebte Kreuz* (Anna Seghers), *November* (Rolf Schneider).

Young-sook Kim (*1968): Studium der Germanistik an der Yonsei-Universität in Seoul; 1997 Magisterarbeit über Geschichtsauffassung und Dramatik in Heiner Müllers *Hamletmaschine*; Lehrbeauftragte an der Dongduk-Frauen-Universität in Seoul.

Yu Sun Lee (*1953): Studium der Germanistik (Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Sprachwissenschaft) an der Staatlichen Universität Seoul (Korea) und der Universität Konstanz; 1987 Promotion an der Universität Konstanz; seit 1988 Professorin an der Dongduk-Frauen-Universität; 2001-2004 Vorsitzende der Koreanischen Kafka-Gesellschaft; 2012 Vorsitzende der Koreanischen Gesellschaft für Germanis-

tik; Schwerpunkte in Lehre und Forschung: Literaturtheorie, Moderne deutsche Literatur, Franz Kafka.

Florian Lehmann (*1986): Studium der Germanistik, Geschichte und Erziehungswissenschaft an den Universitäten Bamberg und Aarhus (Dänemark); seit 2014 Doktorand an der Bamberger Graduiertenschule für Literatur, Kultur und Medien; zuletzt erschienen: *Realität und Imagination. Photographie in W. G. Sebalds Austerlitz und Michelangelo Antonionis Blow Up*. Bamberg 2013.

Hiroaki Nakajima (*1957): Studium der Germanistik an der Waseda Universität in Tokyo und der Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin; seit 2007 Professor für Theaterwissenschaft an der Tokyo Gakugei Universität; Forschungsgebiete und -schwerpunkte: Theater der Gegenwart, Theaterpädagogik, Literatur der DDR, Performance Studies.

Morihiro Niino (*1958): Studium der Germanistik an der Universität Tokyo; Professor an der Rikkyo-Universität zu Tokyo; seit 2012 President of Japanese Section of International Association of Theatre Critics (Sitz Paris); zahlreiche Beiträge über deutschsprachiges und japanisches Theater der Gegenwart; Übersetzer verschiedener Theaterstücke, darunter *Goldberg-Variationen* von George Tabori, *Stadt als Beute* von René Pollesch und *Das letzte Feuer* von Dea Loher.

Nicole Pöppel (*1984): Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Lehr- und Forschungsgebiet Neuere Deutsche und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Siegen; von 2010-2012 war sie Mitarbeiterin im Forschungsprojekt „Boulevard, Bohème und Jugendkultur. Verhandlungen von Massenmedialität und Marginalität“ (Prof. Walburga Hülk-Althoff, Prof. Georg Stanitzek) an der Universität Siegen; von 2003-2010 Studium der deutschen und französischen Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften an den Universitäten Siegen und Tours.

Tomoko Somiya (*1974): Studium der Germanistik an der Meiji Universität Tokio; seit 2007 Lehrbeauftragte an der Meiji Universität Tokio; Forschungsschwerpunkte: Deutsche Gegenwartsliteratur (Peter Handke, Karin Struck), Österreichische Literatur der Gegenwart

(Kathrin Röggla, Thomas Glavinic); Übersetzung von Peter Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* (2011).

Hi-Young Song (*1965): Promotion an der Universität Siegen; seit 2003 Professorin für Deutsche Literatur an der Dongduk Women's University, Seoul (Korea); Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literatur, Medienwissenschaft, Komparatistik und Gender Studies; wichtigste Publikationen: *Von Goethe bis Grünbein: Deutsche Dichter im transkulturellen Dialog*. Soichiro Itoda, Ralf Schnell, Hi-Young Song (Hg.). Siegen 2011; *Begegnung der deutschen Literatur mit dem Film*. Hi-Young Song (Hg.). Seoul 2012; „Mediengeschichte als Erweiterung der koreanischen Germanistik seit der Umorientierungsphase“, in: Koreanische Gesellschaft für Germanistik (Hg.): *Koreanische Germanistik 50 Jahre*, Seoul 2008. S. 231-249; „Brecht Rezeption in Korea und Japan“, in: *Koreanische Zeitschrift für Deutschunterricht* (2008) S. 255-274.

Ralf Schnell (*1943): 1981-1987 Professor für Neuere Deutsche Literaturgeschichte an der Universität Hannover; 1988-1997 Professor für Deutsche Gegenwartsliteratur an der Keio-Universität Tokio; 1997-2006 Inhaber des Lehrstuhls für Germanistik / Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Siegen; 2006-2009 Rektor der Universität Siegen; lebt seit 2010 als wissenschaftlicher Autor in Berlin; Mitherausgeber und Sprecher des Herausgebergremiums der *Kölner Ausgabe* der Werke Heinrich Bölls (27 Bde., 2002-2010); zuletzt erschien *Deutsche Literatur von der Reformation bis zur Gegenwart* (2011).



Im Mittelpunkt der Studien steht die Frage nach der spezifischen Funktion der Literatur, insbesondere des Theaters, für die Entwicklung einer urbanen Kultur nach 1945. Die beteiligten Beiträge konzentrieren sich dabei auf die Aufnahme des dramatischen Werks deutschsprachiger Autoren (Bertolt Brecht, Heiner Müller, Peter Handke, Botho Strauß) in Berlin, Tokio und Seoul. Einen ergänzenden Untersuchungsaspekt bildet die Rezeption der japanischen Autorin Yoko Tawada und des koreanischen Dramaturgen und Regisseurs Kim Min-Gi in Deutschland.

Die Konstellation der Metropolen Berlin-Tokio-Seoul unter kulturkomparatistischen und rezeptionsgeschichtlichen Gesichtspunkten bietet eine nicht nur reizvolle, sondern auch innovative Fragestellung, insbesondere im Hinblick auf Aspekte der urbanen Kulturentwicklung seit 1945. Das Ende des Zweiten Weltkriegs brachte für die Hauptstädte Deutschlands, Japans und Koreas gleichermaßen das Erfordernis einer radikalen Neuorientierung mit sich, die den gesamten kulturellen Bereich einbeziehen sollte. Dem Theater – und zwar der neu entstehenden Dramatik und ihren bedeutenden Autoren ebenso wie den bestehenden und den neu zu errichtenden Bühnen – kommt hierbei eine kulturpolitisch wie kulturgeschichtlich einzigartige Bedeutung zu.

eISBN 978-3-86309-343-3



9 783863 093433

www.uni-bamberg.de/ubp/