

# Das Japanbild in der Literatur während der NS-Zeit

Detlev Schauwecker

## **Die Textgruppe**

Ich möchte im folgenden eine Gruppe deutschsprachiger Erzähl- und Dramenliteratur kennzeichnen, die zwischen den frühen 30er Jahren und dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Deutschland zum Thema Japan erschien. Sie war, unter der Zensur des Propagandaministeriums, tendentiell einem Japanbild verpflichtet. Wir können graduell, an der Bildtönung, die von deutscher Seite propagierte Annäherung beider politischer Systeme messen. Die Texte, größtenteils Adaptionen, neben einigen Titeln der Erzählprosa und wenigen Gedichten etwa zehn Dramen, sind damit abgegrenzt gegen deutschsprachige literarische Produkte zu Japan, deren Erscheinen den Richtlinien der Zensur zuwiderlief. Erwähnt seien hier neben B. Brechts „Die Maßnahme“, G. Kaisers „Der Soldat Tanaka“ auch H. Haunhorsts „Versunkenes Japan“ sowie K. Singers und K. Löwiths Japandarstellungen; für den trivialen Bereich des Boulevardtheaters sei „Im Reiche der Geisha“ (1934) angeführt, eine Berliner Aufführung, welche nach Einwänden der japanischen Botschaft einer Zensur des Propagandaministeriums unterworfen wurde.

## **Die Themenstellung**

Ein literaturgeschichtliches Interesse führt uns zur Frage nach der Steuerung und Propagierung des Japanbilds über diese von der NS-Zensur freigegebene Literaturgruppe und damit zur Frage nach der ihr zuerteilten kulturpolitischen Funktion. Entspre-

chende Dokumente der Steuerung werden im Zusammenhang einiger Dramen-Adaptionen angesprochen. Die Produktion dieser Dramen stieg schwunghaft nach dem Deutsch-Japanischen Kulturabkommen, 1938, an.

Einer späteren interkulturellen Untersuchung bleibt vorbehalten die Gegenüberstellung der japanischen Vorlagen mit ihren NS-zeitlichen deutschen Adaptionen, m. a. W., die Frage nach der Eignung der Stoffvorlagen des japanischen Bündnispartners für diese Aneignung. Um die Polarität dieser Thematik anzudeuten: Soll man sich begnügen mit der Feststellung, daß ein Historien-drama wie „Sugawara denju tenarai kagami“ („Terakoya no dan“) oder „Kanadehon Chushingura“ — beides Vorlagen hier zu behandelnder deutscher Adaptionen — bei japanischen Aufführungen während der zweiten Weltkriegsphase auch von japanischen Theaterkritikern in den Dienst des Kriegs gestellt worden war? Oder aber: Könnte Chushingura, jene Geschichte von den sich auflehrenden 47 herrenlosen Samurai, nicht auch im Sinne eines innerstaatlichen Widerstands gegen die Obrigkeit bearbeitet werden, oder, wie dies in der wohl interessantesten deutschsprachigen Chushingura-Version, durch C. Langenbeck, angesprochen wird, durch Vergegenwärtigung einer Katastrophe des physischen Untergangs, das Publikum nicht auch zur Besinnung über die Furchtbarkeit des Kriegs angehalten und von diesem furchtbaren Geschehen abgehalten werden?

### **Japanliteratur in der Weimarer Zeit**

Als eine Prosaarbeit, die in den frühen 30er Jahren die Japanrezeption von der Weimarer Zeit schied, kann eine Novelle von Wilhelm von Scholz angesehen werden: „Die Pflicht“, erschienen 1932 im Leipziger Paul List Verlag.

Während der Weimarer Zeit hatte sich in Neuauflagen eines Bernhard Kellermann einerseits ein exotischer Reiz am „Altjapanischen“ halten können, ein Kompensationsmechanismus, der seit der Jahrhundertwende dem zunehmenden Weltmachtanspruch

Japans auszuweichen schien in die Verniedlichung des Landes, in ein verzücktes Verharren in einer präindustriellen Idylle bunter Gassen und Kabukiszenen. In Weiterführung huldigten einige Autoren nun einem verfeinerten Japanbild, sozusagen für den japonistischen Gourmet: ob im psychologisierten Orientreiz eines Bachwitzschen Dramas: „Yoshiwara“, (1923), oder im märchenhaften Traum eines Klabundschen Melodramas „Das Kirschblütenfest“, (1927).

Im Reisebericht eines Arthur Holitscher, 1926, kam das europäische Gulliver-Syndrom dann andererseits ins Stocken. Konsequenter suchte in seinem Reisebuch Richard Hülsenbeck (1928), von einem sozialistischen Standpunkt aus, durch eine Art literarischer Schocktherapie, klischeehafte Sichtweisen aufzulösen. Es gelang ihm die Zeichnung einzelner Personen in menschlich warmen Zügen, m. a. W., die Überwindung einer letztlich die Menschenwürde verletzenden Schablonisierung und ‚Exotisierung‘. Zu nennen wäre hier auch ein Berliner Roman wie „Jaqueline und die Japaner“, im gleichen Jahr, 1928, erschienen, da sein Autor, Heinrich Eduard Jacob, auf eine intellektuelle Begegnung Gewicht legt.

### **„Die Pflicht“ von Wilhelm von Scholz**

In der vier Jahre später veröffentlichten Novelle „Die Pflicht“ - danach auch zum Hörspiel und Drama umgeschrieben - tritt die Verniedlichung und die altjapanische Idylle zurück. Die Figur der Japanerin, in vorangegangener Reiseliteratur gern mit dem epitheton ornans: „zierlich“, „zart“, ausgetattet, bleibt zwar auch bei v. Scholz noch „die kleine Frau „mit stillem, sanftem Blick in der alten Tracht der Japanerinnen mit Kimono und Sandalen“. Sie wird auch bei ihm diese „kleine“ Rolle weiterspielen müssen - entsprechend dem dualistischen Japanbild der 30er Jahre, wie es nach dem Ersten Weltkrieg wortführend von Karl Haushofer, nach seinem Konzept vom „Dualismus“ des japanischen „Erdrums“, entwickelt worden war und für die nationalsozialistische

Zeit maßgeblich wurde: weiblich zart, männlich rau. Und auch aus altjapanischer Zeit, sozusagen aus früheren Jahrhunderten ostindischer Handelsbeziehungen, verirrt sich dann etwa noch in die frühen 30er Jahre der Scholzchen Novelle ein westlicher „Kauffahrteisegler“.

Doch treten im Stückpersonal nun pflichtbewußte und entschlossene Offiziere der japanischen Luftstreitkräfte auf. Ein kommender Krieg mit Amerika liegt in der Luft. Neben den ernstesten japanischen Offizieren nehmen sich die Kollegen der amerikanischen Kriegsmarine als „nette..., scheinbar harmlose blonde Männer, eher großgewachsene Jungen“ aus. Eine den Leser eben auch menschlich näherführende Zeichnung des Japaners, um die ein Hülsenbeck bemüht gewesen war, beschränkt sich auf jene „kleine Frau“. Sie ist, im Umfeld des handlungstragenden männlichen Stückpersonals, die einzige Zivilperson des Stücks, deren Rolle, in einer gewissen Typisierung einer tapferen Frau an der Seite eines vom ‚Samuraigeist‘ bestimmten Mannes, herausgearbeitet wird.

Dieser Mann hat jedoch inzwischen bei von Scholz seine Samurairüstung abgelegt. Er wird als ernster Mann gezeichnet, der in dem modernen technisch militärischen Einsatz voll — bis zum Todeseinsatz — funktionstüchtig ist. Er wird damit — unter Rückgriff auf die in vorangegangener Literatur unter dem Wort „harakiri“ als japanisches Phänomen festgehaltene Todesbereitschaft — einer der Faschismuskultur spezifischen Idealfigur angenähert. Ernst Jünger hat sie deutlicher im Zusammenhang des japanischen Einmann-Torpedo-Einsatzes gekennzeichnet.

Zur Handlung: Ein japanisches Luftschiff „von bisher völlig geheimem Bau“ wassert im Sturm neben einem amerikanischen Flugzeugträger. Auf einem späteren freundschaftlichem Mitflug verschaffen sich amerikanische Ingenieure Einblick in die Konstruktion der Luftschiffs. Der Held der Novelle, ein japanischer Meisterpilot, tut seine Pflicht und stürzt sich mit ihnen, den

potentiellen Spionen und Feinden, auf dem Rückflug ein Unglück vortäuschend, in den Tod „...wie ein auf seine Beute aus großer Höhe stürzender Raubvogel“ — so heißt es über den abstürzenden Doppeldecker — „...wie ein Mensch, der sich mit ausgebreiteten Armen in die Tiefe stürzt.“ Das Bild vom Raubvogel — wie es dann später, in den frühen 40er Jahren, etwa auch die japanische Zeitschrift „Doitsu“ als Umschlagbild propagandistisch nutzen wird — assoziiert eine entschlossene militärische Macht Japans, das Bild vom in die Tiefe stürzenden Menschen die Todesbereitschaft des japanischen Soldaten.

v. Scholz hat dieses Novellen-Motiv, eine Todesbereitschaft des Japaners aus „Vaterlandsliebe“, im Jahr 1944 erneut dramatisiert, unter dem Titel „Ayatari“, und, wie er später schrieb, lediglich der neuen Situation der Technik und des Kriegs angepaßt. Das Thema einer im Vergleich zum Europäer weit entschiedeneren Bereitschaft des Japaners zum Tod tritt uns bereits in der älteren Literatur europäischer Japanfahrer mehrfach entgegen. In unserem Jahrhundert bot eine Kriegsliteratur wie „Nikudan“ dem deutschen Publikum einen Einblick in die furchtbare Verknüpfung dieser Bereitschaft mit der Materialschlacht um MacArthur im russisch-japanischen Krieg. In der zwischen den Weltkriegen konzipierten Novelle nun hat v. Scholz dieses Motiv einer Todesbereitschaft als eine abgeklärte Haltung in eine Elitegruppe japanischer Offiziere und Ingenieure hineingetragen. Diese Abgeklärtheit sowie die nachhaltige Metaphorik der Darstellung des Absturzes gestatten dem Leser, den Blick von einer mörderischen Durchführung hinweg zur erhebenden Veranschaulichung einer vaterländischen Opferbereitschaft hinzulenken.

Der Autor hat sich in seinen Memoiren nach dem Krieg als einen unpolitischen Dichter bezeichnet. Dem widerspricht in unserer Novelle etwa ein Passus, der dem deutschen Leser mit einer projapanischen eine antiamerikanische Haltung nahelegt.

In einem Grußwort gedenkt der amerikanische Kapitän „der treuen [japanisch-amerikanischen] Waffenbrüderschaft gegen den Barbaren und Kulturzerstörer Deutschland“. Hierüber „waren einige der Japaner in Scham verlegen geworden“. Hier wird — ein Jahr vor dem Austritt Japans und Deutschlands aus dem Völkerbund — auf einem niedrigen Niveau eine Verständigung zwischen dem deutschen Leser und der dargestellten japanischen Seite auf Kosten eines kompromittierten Amerika angeboten.

In einer fünf Jahre später erschienenen ‘Japan-Novelle’ des gleichen Autors leitet die japanische Figur ihre Geschichte über ein “siegsgewohntes Pferd“ gegenüber einem Deutschen in einem vergleichbaren Freundschaft erheischenden Ton ein: „Ich weiß, daß Sie nicht lächeln, wie es andere Europäer tun würden, wenn ich so sage.“ Auch ein solcher Passus erweckt, auf Kosten dritter Länder, im Leser die Vorstellung einer besonderen Nähe zwischen Deutschland und Japan. - Die Annäherung beider Staaten, durch Isolierung in der Weltpolitik, klingt an sowie ein propagiertes Siegesbewußtsein beider Länder.

Zur Verwendbarkeit der Novelle „Die Pflicht“ im Schulunterricht heißt es in einer pädagogischen Zeitschrift aus dem Jahr 1935:

Die Luftfahrtnovelle entspreche den Anforderungen des ministeriellen Erlaßes über die „Luftfahrt im Unterricht“, vor allem aus wehrpolitischen Gründen: In dieser Fliegerliteratur sei „aktivstes Leben“ gestaltet, „das sich ja doch am schneidendsten zeigt in dem außenpolitischen Kampf der Diplomaten, die hier mitten im Frieden ihre Waffe schon weitergegeben zu haben scheinen an Flotte und Flieger“. Die Novelle bot eine solche militaristische Didaktisierung an. Es sei angemerkt, daß zu diesem Zeitpunkt, 1935, in der Tat der Kompetenzbereich der deutschen Diplomatie in der Japanbeziehung bereits erhebliche Einbußen erfahren hatte.

### **„Das Pferd Inoue“ von Wilhelm von Scholz**

In der bezeichneten ‚Japan-Novelle‘, ‚Das Pferd Inoue‘, aus dem Jahr 1937, greift Wilhelm von Scholz, auf eine bekannte Episode der mittelalterlichen Kriegsliteratur Gempei seisui ki zurück. Taira no Tomomori läßt sich auf der Flucht bei Ichinotani von seinem Lieblingspferd Inoue zu einem rettenden Schiff tragen, das Pferd muß jedoch zum Ufer zurückschwimmen. Neben einer für die NS-Zeit charakteristischen Verherrlichung der Pferderasse — man denke etwa an Demonstrationsfilme der NS-Rassenideologie anhand der Pferdezucht —, zumal nun auf asiatischem Schauplatz, der Urheimat dieser Rasse, fällt die breite Darstellung von Sieges- und Triumphzügen des Reiters auf :

..... im betäubenden Jubellärm der Becken und Trommeln, der Hörner und Schreie ....., [wo der] Schatten der gefiederten Hauptzier des Rosses über den sonnigen Staub nickt.

v. Scholz erhebt den Reiter vom zivilen Rang des Kanzlers — ‚chunagon‘ —, wie er ihn im Original trägt, in den militärischen des Feldherrn. Vergleichbaren Rangtransformationen begegnen wir dann in späteren Adaptionen japanischer Dramen. Das Akzessoire ist dem Leser vertraut und läßt an Historienfilme von Siegesparaden im alten Rom denken. Soweit zu einem Verfahren, durch das — nach erfolgter japanisch-deutscher Annäherung (im Anti-Komintern-Vertrag) — ein japanischer Stoff als ein der NS-Literatur spezifisches Genre der ‚Kriegsherrnliteratur‘ angeeignet werden konnte.

### **„Tschikara“ von A. E. Grix**

Als historische ‚Japan-Romane‘ seien hier über den deutschen Arzt und Japanfahrer E. Kämpfer (zu Ende des 17. Jh.s) ‚Das unterhimmlische Reich‘ angeführt, ferner eine Romanadaption des Chushingura-Dramas. Die Adaption erschien 1940 in der Heimbücherei unter dem Titel ‚Tschikara‘. Der Autor, Arthur E.

Grix, schildert zunächst Szenen einer Kabukiaufführung des Chushingura-Dramas und steigt dann sozusagen durch diesen Guckkasten in die altjapanische Welt ein. Er berichtet die Geschichte von der Rache der 47 Getreuen weitgehend aus der Sicht ihres jüngsten Mitglieds, Tschikara (Rikiya). Wir werden sehen, daß dieses Konzept sich eng berührt mit Ausführungen von Toku Erwin Bälz aus dem Jahr 1938 über das Kabukischauspiel und seine Botschaft ‚altjapanischer Tugenden‘ an die (deutsche) Jugend.

Der Stoff ist als historisches Genre konzipiert, doch beeinträchtigen wiederholt landeskundliche oder touristische Informationen die Atmosphäre. So etwa schlürft Oishi Kuranosuke zu Abend seinen grünen Tee „ohne Milch und Zucker aus henkellosen, winzigen Schalen“.

Die Verehrung, die der Autor den 47 Getreuen an ihrem Grab im Sengakuji einleitend zollt, finden wir in einer etwa gleichzeitig entstandenen Ballade Mirko Jelusichs wieder. Neben dieser Ballade zu Altjapan schrieb der seinerzeit namhafte Autor unter dem Titel „Samurai“ ein Drama (s. u.) zum gleichen Stoff. „Altjapan“ — so sehen wir — hat seinen idyllisch exotischen Beigeschmack zugunsten eines heroischen eingebüßt.

### **„Japan-Dramen“**

Ich komme zu Japanthemen auf deutschsprachigen Bühnen während der 30er und frühen 40er Jahre.

Japanische Theaterensemble haben während jener eineinhalb Jahrzehnte auf großen deutschen Bühnen m. W. mit Ausnahme einer Tournee des Takarazuka-Frauen-Ensembles nicht gastiert. Eine zunächst angezeigte Kabukitournee mit Kikugoro fand nicht statt. Japanische Schauspieler traten vereinzelt auf, so etwa 1934 in einem Boulevardstück „Im Reiche der Geisha“. Die heftige und grundsätzliche Kritik der japanschen Botschaft an dieser Berliner Aufführung dürfte in der Folgezeit zur Einschränkung



des Yoshiwara- oder Geishagenres auf deutschen Bühnen beigetragen haben. Auch der am bekanntesten gebliebene Vertreter dieses Genre, Madame Butterfly, erlebte — obwohl erklärte Lieblingsoper Adolf Hitlers — kaum Aufführungen in der NS-Zeit. Ein Erfolgsdrama wie „Taifun“ von Michael Lengyel, 1910, hatte sich bereits in seinen weimarzeitlichen Aufführungen überlebt.

Bühnenadaptionen japanischer Stoffe finden wir vereinzelt in den frühen 30er Jahren: So im Jahr 1934 auf der Landesbühne Coburg u. a. eine Terakoya-Adaption in Kabuki-Anlehnung, inszeniert durch Ingo Krauss, einen Bruder des bekannteren Schauspielers Werner Krauss. Nach seiner Japantournee als „Faust“-Interpret hatte er seine Kabuki-Eindrücke auf der deutschen Kleinstadtbühne umgesetzt.

Eine frühe japanische Anregung zur Aufführung japanischer Dramen auf deutschen Bühnen können wir einem diplomatischen Rundschreiben entnehmen: Mushanokoji, der japanische Botschafter in Berlin, hatte diese Anregung 1935 in einem internen Gespräch zu Fragen der japanischen kulturellen Repräsentanz in Deutschland gegeben. Drei Jahre später nimmt die Deutsch-Japanische Gesellschaft (DJG) den Abschluß des Deutsch-Japanischen Kulturabkommens zum Anlaß, durch die Schauspielschüler des Deutschen Theaters (Berlin), probeweise, als eine Art Versuchsballett, in einigen exklusiven Vorstellungen vor einem Fachpublikum einen Akt aus Chushingura, „Kaya no Sampei“ — „Sampeis Sühneopfer“ —, aufzuführen. Die künstlerische Idee und Leitung dieser erfolgreichen Aufführung hatte Erwin Toku Bälz. In einem einleitenden Vortrag vor der deutschen Regisseurenprominenz erläuterte und demonstrierte er Spielweisen des Kabuki.

Es sei nebenbei angefügt: Mit der Wahl des Sohns einer japanisch-deutschen Ehe für die künstlerische Leitung des Stückes dürfte die DJG der mit der Nürnberger Rassegesetzgebung, 1935, offiziell erfolgten Beendigung der Diskriminierung an Nachkom-

men aus japanisch-deutschen Ehen Nachdruck verliehen haben. Die Ausführung von Erwin T. Bälz (s. u.) über die „innere Verwandtschaft“ beider Völker könnte hier gleichfalls als entschiedene Ablehnung jener abstrusen rassenideologischen Debatte verstanden werden. Sie stimmte mit der ablehnenden Argumentationsweise der DJG gegenüber dem Reichsministerium überein.

Erwin T. Bälz bemühte sich, die Aufführung — in Gestik, Kostüm sowie in der (episch-dramatischen) Struktur — weitgehend dem Kabuki als dem „lebenden Museum des yamato damashii“ anzupassen. So trug etwa Heinz Giese als „Rhapsode“ oder tayu, von Trommelschlägen begleitet, die beschreibenden Passagen, *ji no bun*, in kabukihafter bzw. gidayuhafter Intonation vor.

Zum Verständnis dieses Dramas schrieb Erwin Toku Bälz im Theaterprogrammheft — und wir erkennen hier neben dem für jenes Jahrzehnt in Deutschland charakteristischen dualistischen Japanbild eine deutliche nationalsozialistische didaktische Zielsetzung der Adaption — „...zuerst wurde [im Abendland] die ästhetische Seite Japans erkannt, seine „zarte Seele“. ... Es ist nun bezeichnend für den Anbruch einer neuen Epoche des Verstehens für Japan, daß die harte, die männliche Seite des japanischen Charakters bei uns in Deutschland jetzt entdeckt wurde. ... Das Interesse der deutschen Jugend wendet sich heute bewußt dem altjapanischen Mannentum zu, mit dem Ideal einer nationalen Gefolgschaft, wurzelnd in dem Gedanken von Dienst und Pflicht, und mit der Forderung nach bedingungsloser Treue und höchstem Opfermut.“

„Die Erkenntnis dieser Lebensordnung und -wertung der Welt der Samurai deckte mit einem Schlage die überraschende innere Verwandtschaft des neuen Deutschland mit Alt-Japan auf“.

Auch Zeitungsbesprechungen der Aufführung bieten mit archaisierenden Wendungen wie „Mannentreue“, mit national-

sozialistischem Vokabular wie „unbedingte Gefolgschaftstreue“ als dem germanischen Pendant einer Samuraitugend eine west-östliche Fusion des Vorstellungsbereich ‚Treue‘ an. Der Rückgriff auf deutsches mittelalterliches Vokabular wie „Mannen“, „Mannentreue“ in der Stückübertragung durch Toku Bälz hatte dem Theaterpublikum eine solche Verwandtschaft des älteren japanischen Tugendkodex mit dem germanischen nahezu legen.

Seit jener Aufführung erschien in Theaterartikeln die japanische Kabuki-Tradition nun wiederholt als „japanisches Nationaltheater“, als „moralische Schaubühne im Schillerschen Sinn“.

### **Schritte der ideologischen Annäherung**

In der Propagierung einer „inneren Verwandtschaft“ kündigt sich eine Überwindung des Japanbilds der frühen NS-Zeit an. Denn dort war im Rahmen einer gewissen Ähnlichkeit auf die Verschiedenartigkeit hingewiesen worden — ein Rahmen, der von der propagandistischen Auswertung des Austritts beider Länder aus dem Völkerbund abgeleitet worden war. Besonders Vorträge über Japan waren in jenen Jahren nach diesem Modell aufgebaut. Bevorzugtes Thema war eben jener Treuebegriff: Hier individuell entschiedene Gefolgstreue, da apriorische Untertanstreue — und beide Seiten eben treu, bis in den Tod.

Auch der Film „Die Tochter des Samurai“ vom Jahr 1937 etwa apostrophiert bei bestehender Sympathie die Unterschiedlichkeit und verknüpft sie mit der NS-Rassenlehre: Die deutsche Frau heiratet eben nicht — wie dies etwa in einem Roman wie „Frau Izuna“ von Karl Tanera dreissig Jahre zuvor noch möglich war — den Japaner oder umgekehrt.

Eine solche kulturpolitische Tendenz, welche die Unterschiedlichkeit festhielt, wie dies etwa noch der Wortlaut des deutsch-japanischen Kulturabkommens, 1938, spiegelt, wird dann — wie aus dem Programmheft zum „Sühneopfer des Sampei“ deutlich geworden ist — abgelöst durch die Blickrichtung auf eine „innere Verwandtschaft“.

Ein weiterer, also dritter Schritt in der Kulturpolitik der NS-Zeit zeichnet sich etwa im Jahr des Achsenbündnisvertrags, 1940 ab: Von einer Ähnlichkeit oder „inneren Verwandtschaft“ wird der Blick nun auf eine Gemeinsamkeit gelenkt. Die Berliner Festreden anlässlich der Feier zum 2600-jährigen Bestehen des jap. Kaiserhauses sanktionieren sozusagen für die kommenden fünf Jahre die Worte von der Gemeinsamkeit des gegenwärtigen Schicksals, und — für die Zukunft — von einem gemeinsamen Anliegen der Neuen Ordnung (shin chitsujo) der Erde. Auch die Sichtweise der Historie, der Kultur - und der Literaturgeschichte beider Länder gerät mitunter in den Sog einer Sicht der Gemeinsamkeit, wie wir dies etwa deutlich zwei deutsch-japanischen Essay-Wettbewerben und eben auch den deutschen Adaptionen japanischer Historien-Dramen in jenen Kriegsjahren entnehmen können. Prägnant formuliert und postuliert der Dramenautor Curt Langenbeck diese Engführung beider Kulturen im Zusammenhang seiner Chushingura-Adaption: Er schreibt — in einem Brief an den Präsidenten des DJG vom Sommer 1943 — daß das jap. Original und die deutsche Adaption wie zwei Brüder des gleichen göttlichen Geistes beieinanderstehen sollten, und er kennzeichnet seine Stoffaneignung lapidar als „die Geschichte von den 47 deutschen und japanischen Herren- und Heimatlosen“ - nebenbei eine Wendung, welche der realen aussichtslosen Situation beider Länder in jenen Kriegsmonaten bereits verblüffend nahe kommt.

Soweit zu den Schritten einer ‚völkisch‘-ideologischen Annäherung, wie sie in den 30er und frühen 40er Jahren sich abzeichnete: von der Verschiedenartigkeit in der Ähnlichkeit, zur Ähnlichkeit in der Verschiedenartigkeit und bis zur Gemeinsamkeit in der Ähnlichkeit.

Erst diese propagierte Nähe beider Kulturen ermöglichte die Aufnahme japanischer Adaptionen in das zunächst arisch exklusive NS-Bühnenrepertoire. Sie war eine der kulturpolitischen Voraus-

setzungen zur „Rührung“ und „Aufartung“ des deutschen Publikums durch Tragödienadaptionen japanischer Stoffe.

### **Japandramen während der Kriegsjahre**

Bei den insgesamt acht uraufgeführten Japanstücken zwischen 1940 und 1944 handelt es sich um zwei Zeitstücke, zur

- (1) Anerkennung von Manshukuo „Die Pagade von Tien Ti“ (P. Hensel-Haedrich), (1943)
- (2) chinesisch-amerikanischen Spionage von (Einweg-) Bomben (Kamikaze). Dieses Stück, „Ayatari“, von W. v. Scholz, eine Dramatisierung seiner Kurzgeschichte „Die Pflicht“ (s. o.) war zunächst als Hörspiel konzipiert. Es wurde 1944 uraufgeführt.

Adaptiert wurden:

- je einmal der Shuzenjimonogatari - und Terakoya-Stoff unter den Titeln:
- (3) „Der Maskenschnitzer“ (1943?) durch E. Ackermann(?) bzw.
  - (4) „Der Goldene Dolch“ (1940), von Paul Apel, und viermal der Chushingura-Stoff: Unter den Titeln:
    - (5) „Die 47 ronin“ von E. Reinacher (1941)
    - (6) „Samurai“ von M. Jelusich (1942)
    - (7) „Bushido“ von A. Schneider (1942) und
    - (8) „Treue“ von C. Langenbeck. Letzteres Drama wurde im Frühjahr 1944 uraufgeführt.

Von den genannten japanischen Vorlagen war der Terakoya-Stoff, bzw. der Chushingura-Stoff bereits in vorangegangenen Jahrzehnten viermal, bzw. zweimal in Deutschland für die Bühne adaptiert worden. Von letzterem Stoff ist uns ferner eine deutsche Vertonung aus der Zeit des ersten Weltkriegs erhalten.

Die Schauspieler bewegen sich nun nicht mehr, wie es Erwin Toku Bälz für die Darstellung des „yamato damashii“ gefordert hatte, kabukihaft. Sie schreiten und lachen — wie dies etwa Curt

Langenbeck explizit für seine Adaption „Treue“ gefordert hatte — weitgehend nach Art deutscher Schauspielkunst. Sie treten in japanisch nachempfundenen Kostümen auf, die teils an chinesische Gewänder erinnern, teils auch ans deutsche Mittelalter. Die Bühnenbilder zeigen japanisches Interieur, gern vor heroisierter japanischer Landschaftskulisse. — Langenbeck weist zugleich auf ein Dilemma hin: Seine für die deutsche Bühne konzipierten Figuren hätten sich durch eine Inszenierung japanisch nachempfunderer Gestik nicht entfalten können.

### **Die Chushingura-Adaptionen**

Die zwei freien Chushingura-Versionen: „Samurai“ und „Treue“, setzen in ihrer Handlung nach dem seppuku des Ako no kami (Enya) ein. In der freien Version „Bushido“ wird die Feindfigur des Kira kozu no Suke (Moronao) zusätzlich durch eine — den Herrn von Ako provozierende — Gefangenemißhandlung gekennzeichnet.

Retardierende Elemente, die das kriegerische Vorhaben der Rache aufhalten — etwa die bürgerlich tragischen Szenen des Kaya no Sampei — sind weitgehend gestrichen. Damit konzentrieren sich die Adaptionen — gestraffter als im Original — auf die Planung und Durchführung des Sühne- oder des Racheakts an Kira Kozuke no Suke. Seine Enthauptungsszene — wie übrigens jede Szene, in der Blut fließt — entfällt oder wird, dem Publikum nicht sichtbar, durchgeführt, etwa in Andeutung eines Standgerichts bei geschlossenem Vorhang. Die Vergewärtigung des blutigen Geschehens an der Kriegsfront mochte im Publikum, mit fortschreitenden Kriegsjahren zunehmend aus Frauen bestehend, die kriegspropagandistische Stückwirkung beeinträchtigen.

Die Wirkung war — über das als vorbildhaft hingestellte Verhalten der Stückhelden — auf ein unverbrüchliches Treueverhältnis, auf ein ‚gerechtes‘ kriegerisches Vorgehen gerichtet und, in diesem Glauben, auf eine Gefäßtheit des eigenen physischen

Untergangs. Die Herkunft der Vorlage legte dem deutschen Publikum ein vorbildhaftes Verhalten seines japanischen Bündnisgenossen nah. Als Führerfigur — um hier einen denkbaren komplexeren fatalen Zusammenhang anzudeuten — führt in den Adaptionen Oishi Kuranosuke die Getreuen diesem ‚totalen‘ physischen Untergang entgegen. Diese Implikation der physischen Niederlage und damit einer Katastrophe wird m. E. am deutlichsten in der Langenbeckschen Version angesprochen.

Die deutsch-japanische Kulturaktivität in den Dienst des Kriegs zu stellen, war 1943 von maßgeblicher Seite verbindlich erklärt worden, durch den Reichsdramaturgen Schlösser auf einer Sitzung des Deutsch-Japanischen Kulturausschusses. Dieses paritätisch besetzte zentrale Gremium, jeweils in Berlin und Tokyo gebildet, tagte seit 1939.

Arthur Schneider betonte in seiner Adaption, „Bushido“, in Anlehnung an die edozeitlichen Erörterungen nach dem historischen Racheakt, die Situation einer Antinomie von staatlichem Gesetz und persönlichem Recht. Das Gesetz läßt den Rache-Akt nicht zu, doch die Gruppe hat das moralische Recht hierzu. Hier wird am deutlichsten der Chushingura-Stoff in eine NS-Dramen-thematik eingefügt, die seit Hitlers Aufkündigung der Reparationskosten (Gesetz) mit der Begründung des Rechts und der Pflicht im Namen des deutschen Volks zu diesem Schritt wiederholt behandelt worden war.

„Ich habe meine Pflicht getan“, spricht nüchtern und abgeklärt Oishi Kuranosuke nach der Entthauptung Kira Kozukes „und bin den Weg des Samurai gegangen“.

Mirko Jelusich verlagerte in seiner Adaption „Samurai“ diesen Konflikt in einen archaisch anmutenden emotionalen Bereich der Blutrache: „Kozuke“ — so reizt Oishi seine Leute zur Rache — „Kozuke hat sich aus dem Gesetz des ritterlichen Wegs gestohlen. Jede Tücke ist wider ihn erlaubt, wie gegen ein wildes Tier ... Kozukes Blut ist es, darin wir das Verlorene wiederfinden werden“.

## Die Langenbecksche Adaption

Curt Langenbeck schließlich fügt den Konflikstoff in sein Tragikkonzept von der Bewährung und Einlösung der Gefolgschaftstreue im Ende, also auch im physischen Untergang. Gleichzeitig fallen bei seiner Version „Treue“, 1943/44 retardierende Momente auf: Der Zweifel, ob das Leben eines einzelnen, bzw. der 46 roshi den Treueakt der Rache aufwiege — m. a. W., ob der kriegerische Akt den Tod dieser Menschen rechtfertige.

Bereits 1943 war ein U-Boot-Drama des prominenten Autors vom Propagandaministerium abgelehnt worden, da der erzählte „Totalverlust eines Bootes auf das Publikum den Eindruck einer Katastrophe machen würde, ein Eindruck, den „eine gewisse Sensibilität und Aufrichtigkeit“ der weiblichen Hauptrolle noch unterstrich.

Die Chushingura-Adaption Langenbecks — ursprünglich ein Plan der Bayrischen Staatsschauspiele, wo Langenbeck als Chef-dramaturg arbeitete — diese freie Version fragt in vergleichbarer Weise stückeinleitend, ob für die Treue der Untergang der 47 roshi sich lohne oder ob nicht vielmehr eine Eingabe bei der Regierung die gerechte Bestrafung des Kira sichern und den Tod von 47 Menschen ersparen könne. Die Witwe des Ako no kami beschließt daraufhin, Kira selbst umzubringen. Und auch hier, in der Szene ihres ersten Mordversuchs, hindert sie eine menschliche Regung am Gelingen. Die beiden Aufführungen in München und Frankfurt interpretierten die Regungen der jungen Witwe als einen erotischen Affekt durch eine von Kira vorge-täuschte Leidenschaft. Ein Kritiker sah in dieser Version Kiras eine gewisse Nähe zu Shakespears Richard III. In persönlichen Notizen wendet sich Langenbeck gegen diese Interpretation und schreibt: „Nicht“ ... weil in ihr ein erotischer Affekt aufgeregt ist, (läßt sie) das Messer fallen ..., sondern ..., weil sie nicht kalt und hart und selbst-los genug ist, einen Feind umzubringen, den seine Leidenschaft zu ihrem Opfer macht“. Im Schuldwissen,



diesen Menschen zu betrügen, unternimmt sie dann einen weiteren Mordversuch — der dann durch die in den Palast eindringenden 46 roshi zu Ende geführt wird. Die sensible Anlage eines solchen Figurencharakters erschwert seine kriegspropagandistische Verwendung und mißt ihm im Kreis verwandter Bühnenfiguren — man denke etwa an Judith — einen m. E. der Erörterung wertigen Platz zu.

Auch die Kira-Figur entzieht sich bei Langenbeck jener Feindrollentypologie, die wir in den Chushingura-Adaptionen der NS-Zeit finden — oder, extrem, in der Terakoya-Adaption, wo Fujiwara no Tokihira zu einem Barbarentyrann, Marahudscek, mutiert. Langenbeck notiert zur Interpretation der Uraufführung, welche die Kira-Figur mit brutalen und kalt berechnenden Zügen der Gier einem Feindbildtypus angeglichen hatte: Er, Langenbeck, habe einen erfahrenen Hofmann konzipiert, der über die plötzlichen Ausbrüche seiner erotischen Verfallenheit sich ängstige, ein Mensch, der weit über sein Vermögen hinaus entbrennt und ..... so sehr zu viel wagt, dass er, als er plötzlich die wirklichen Verhältnisse erkennen muß, nur noch zu einem Nichts zusammenfallen kann“. — Soweit zur Figur des Kira, die Langenbeck gleichfalls in einem m. E. beachtenswertem Maß psychologisch differenziert zeichnete.

Die Langenbecksche Version wurde heftig angegriffen — soweit dies überhaupt bei einer vom Propaganda-Ministerium befürworteten Aufführung möglich war. Ein Grund dieser Kritik lag m. E. darin: Ein Aspekt wie die Verantwortlichkeit für die Ermordung eines einzelnen Menschen, sozusagen des Feindlagers, oder die Bewußtmachung einer Katastrophe — beides Langenbecksche Postulate — widersetzte sich einer damaligen Kriegspropaganda. Der Regisseur hat diese Aspekte überspielt, wodurch schließlich nicht nur der Inhalt, sondern auch die gute Dramaturgie des Stücks verrutschten.

Ich möchte mit diesen beiden Aspekten auf eine Qualität hinweisen, die das Langenbecksche Drama deutlich über die hier

behandelte Stückgruppe hebt.

Ein abschließendes Wort zu den Aufführungen: Das erfolgreichste Stück, an etwa 100 Bühnen aufgeführt, dürfte Paul Apels „Der goldene Dolch“ gewesen sein. Die Uraufführungen sind in den Zeitungsbesprechungen und Programmheften als Festakte deutsch-japanischer Freundschaft festgehalten; in der Regel war japanische und deutsche Prominenz geladen, wobei die Popularität General Oshimas im Mittelpunkt stand. Das Begleitprogramm der Uraufführung Arthur Schneiders „Bushido“, 1942 in Leipzig, dürfte am aufwendigsten gewesen sein. Je deutlicher sich in jenen Jahren die hoffnungslose Situation der beiden Staaten in der Weltkriegkatastrophe abzeichnete, um so phantastischer und illusorischer wurden die Worte der Festredner — eben an der Rampe der Illusionsbühne.

(Überarbeitung eines Vortrags, gehalten auf der Frühjahrstagung des Japanischen Germanistenverbands, Tokyo, 1987)