

1. Einige Anmerkungen zur Vorgeschichte der proletari-
schen Theaterbewegung Japans

1.1. Einleitung

In seinem allgemeinen Bericht an das II. Erweiterte Plenum des IRTB, das vom 9.-14. November 1932 in Moskau stattfand, deckte Heinrich Diamant die Hauptmängel der revolutionären Theaterbewegung auf: "Worin bestehen diese Fehler und Mängel? Erstens: Die Isoliertheit des selbsttätigen proletarischen Theaters von den entstehenden revolutionären Berufstheaterkollektiven hindert die gegenseitige Ausnutzung der Erfahrungen und den Zusammenschluß aller Kräfte des revolutionären Theaters zum Kampf gegen den gemeinsamen Klassenfeind. Solche Erscheinungen hatten wir in Deutschland, in Frankreich, den Vereinigten Staaten und einer Reihe anderer Länder. Eine gewisse Ausnahme bildet hier Japan, wo das revolutionäre Berufstheater und die unter den Bauern und Arbeitern sich entwickelnde selbsttätige Kunst eine gemeinsame Sprache und gemeinsame Formen und Methoden der Arbeit fanden."¹⁾

Wenn hier eine Erscheinung angedeutet wird, die in Europa und Amerika ohne Beispiel ist, nämlich, daß im japanischen proletarischen Theater das Berufstheater²⁾ der Shingeki-Bewegung²⁾ die Hauptströmung ausmachte, dann ist diese Besonderheit nicht ohne die Kenntnis der Herausbildung dieser Bewegung wie der Vorgeschichte des japanischen proletarischen Theaters überhaupt zu verstehen. Natürlich kann an dieser Stelle nur auf einige, für die Herausbildung einer proletarischen Theaterbewegung relevante Aspekte der Shingeki-Bewegung und der Arbeitertheaterbewegung unter

besonderer Berücksichtigung ihrer gegenseitigen Beeinflussung eingegangen werden, ohne daß die Darstellung Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

1.2. Zu den Theaterreformen nach 1868

Zur Zeit der Meiji-Restauration³⁾ war das Kabuki die verbreitetste und populärste Theaterform in Japan. Das Kabuki war im 16. Jahrhundert als Schaukunst des Frühbürgerturns entstanden. Aufgrund der thematischen Eingrenzung des Gegenstandes auf den Konflikt zwischen dem "giri"⁴⁾ und dem "ninjo"⁵⁾ bzw. auf das "kanzen-choaku"⁶⁾, die der feudalen Ethik der Tokugawa-Zeit (1603-1868) entsprachen, und wegen der in strengen Konventionen erstarrten Ausdrucksmittel, die durch die Monopolisierung bestimmter Darstellungstraditionen innerhalb der Schauspielerfamilien noch erhärtet wurden, eignete sich das Kabuki trotz eifriger Reformierungsbestrebungen nicht als Theaterkunst einer Gesellschaft, die sich relativ rasch zum Kapitalismus entwickelte. So konnte sich das Kabuki spätestens seit dem Tod seines großen Reformators Kawatake Mokuami gegen Ende der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr weiterentwickeln und verlor jegliche lebendige Beziehung zur gesellschaftlichen Wirklichkeit.

In Einklang mit der Modernisierungspolitik der Meiji-Regierung waren die 80er Jahre des 19. Jahrhunderts die Zeit der verschiedenen Reformbewegungen. Bereits hier lassen sich zwei entgegengesetzte Linien verfolgen. Die eine Linie wird durch die 1886 gegründete "Engeki Kairyokai" (Theater-Reformgesellschaft) repräsentiert, in der sich Vertreter der Regierungskreise, wie Ito Hirobumi, Vertreter der Finanz-

kreise u.a. zusammenfanden. Die "Engeki Kairyokai" war eine staatliche Organisation und ihre Aufgabe bestand darin, zur Festigung des feudal-aristokratischen Staatsapparates dem Theater die Eleganz und das Ansehen zu verleihen, wie man es im bürgerlichen Theater Europas beobachtet hatte. In diesem Sinne setzten sich ihre Vertreter dafür ein, daß die feudalen Traditionen des Kabuki beibehalten wurden und versuchten, durch Gesetze den Gegenstand des Theaters auf den Konflikt zwischen "giri" und "ninjo" bzw. auf das "kanzen-choaku" zu begrenzen. Sie initiierten den Bau moderner Theatergebäude, die allerdings nur für die privilegierten Schichten zugänglich sein sollten und förderten damit die Umwandlung der ursprünglich volkstümlichen Theaterkunst des Kabuki in ein banales Erbauungstheater des Mittelstandes. Wenn man diese Linie einmal weiterverfolgt, so stehen an ihrem Ende die großen Konzerne des kommerziellen Theaters, wie z.B. "Shochiku".

Die andere Linie beginnt mit der 1889 gegründeten "Nihon engei kyokai" (Japanischer Verein für darstellende Kunst). In ihr versammelten sich namhafte Schriftsteller, wie Tsubouchi Shoyo und Mori Ogai, die auf der Suche nach einer dem neuen Zeitalter entsprechenden Dramatik waren. Bereits 1885 hatte Tsubouchi seine theoretische Abhandlung "Shosetsu Shinzui" (Das Wesen der Novellistik) verfaßt, in der er als erster eine Synthese zwischen traditionell-japanischen und europäischen Literaturtheorien versuchte und sich entschieden gegen das Prinzip des "kanzen-choaku" wandte, das der Literatur und dem Theater alle Lebens- und Wirklichkeitsnähe nahm. 1893/94 veröffentlichte er seine Essays "Wagakuni no shigeki" (Das historische Drama unseres

Landes), in dem er das historische Drama von Chikamatsu Monzemon bis Kawatake Mokuami einer detaillierten Kritik unterzog und auf der Grundlage europäischer Dramentechniken Vorschläge für die Reformierung dieses Dramas machte. Die Suche der "Nihon engei kyokai" nach einem neuen Theater blieb mehr oder weniger theoretisch, bereitete aber den Boden für die Entwicklung eines neuen Theaters auf der Grundlage einer neuen Dramatik.

Mit dem Erscheinen der ersten Übersetzungen der Werke Ibsens und dem Entstehen erster Gruppen, die versuchten, diese und andere europäische Werke aufzuführen, fand diese Reformbewegung ihre Fortsetzung in der Bewegung des Shingeki.

1.3. Die Herausbildung des Shingeki

Die Bewegung des Shingeki - die ursprüngliche Bedeutung ist "Neues Theater", hat sich inzwischen aber in der japanischen Bezeichnung als Eigenname durchgesetzt - beginnt mit der Gründung der ersten Vereinigung, die sich der Einführung der europäischen Dramatik und Schauspielkunst in Japan widmete, der "Bungei Kyokai" (Literatur- und Kunstverein). Die Shingeki-Bewegung hat sich im Gegensatz zum traditionellen Kabuki und Shimpa⁷⁾ bei gleichzeitiger Ablehnung des Kommerzialisismus herausgebildet. Sie führte eine Existenz in Forschungs- und Experimentiertheatern, die sich der Suche nach einem Theater, das dem damaligen Leben der Menschen entsprach, widmeten, wobei ihre Vertreter zunächst versuchten, europäische Stücke originalgetreu zu reproduzieren. Die Intellektuellen, die die Träger des Shingeki darstellen und in dieser Bewegung ihre Berufung sahen, waren

Laien, die sich mit ihren eigenen Mitteln, ohne Gagen - sie verdienten ihren Unterhalt wenn nötig in der sich seit 1910 entwickelnden Filmindustrie oder im kommerziellen Kabuki oder Shimpa - der Schaffung eines neuen Theaters widmeten.

Im Jahre 1906 wurde die "Bungei Kyokai" gegründet.

Da die organisatorische und künstlerische Vorbereitung noch unzureichend war, bestand ihre einzige regelmäßige Tätigkeit in den ersten drei Jahren in der Herausgabe einer Zeitschrift. 1909 stellte Tsubouchi Shoyo Geld und Land für den Bau eines Theaterstudios zur Verfügung und übernahm wenig später die Führung der Vereinigung. An seiner Seite stand Shimamura Hogetsu, der ebenfalls seine Position als Literaturkritiker gefestigt hatte, bevor er sich zu einem Studienaufenthalt nach Europa begeben hatte. Während Tsubouchi weiterhin eine Verbindung des klassischen japanischen Theaters mit dem europäischen, vor allem Shakespeare, anstrebte, wurde Shimamura zu einem der Wegbereiter der japanischen naturalistischen Schule.

Das Studio nahm sowohl männliche als auch weibliche Studenten auf und war die erste Einrichtung dieser Art in Japan.⁸⁾ Die Studenten stammten zum überwiegenden Teil vom Institut für Englische Literatur an der Waseda-Universität. In der Sprecherziehung wurde der "rodoku"-Stil gelehrt, eine Kreation Tsubouchis, die aus der Tradition der Kyogen-Verfasser, vor den Aufführenden die neuen Stücke vorzulesen, abgeleitet ist. Die besondere Schulung des sprachlichen Ausdrucks steht in engem Zusammenhang mit dem Wunsch des intellektuellen Publikums, auf diese Weise mit den Inhalten europäischer Werke vertraut gemacht zu werden.⁹⁾ Die Gestik der Schauspieler enthielt viele Elemente aus dem

Kabuki. In diesem insgesamt als Bungei Kyokai-Manierismus bekannt gewordenen Stil inszenierte Tsubouchi Stücke, wie "Hamlet" oder der "Kaufmann von Venedig" u.a..

Shimamura stand einem naturalistischen Theater näher und brachte unter dem Eindruck seiner in Europa gesammelten Erfahrungen Ibsens "Puppenheim", Sudermanns "Heimat", Stücke von Shaw, Meyer-Forster u.a. auf die Bühne. Die Übersetzung der Dialoge entsprach im Gegensatz zu den Shakespeare-Übersetzungen der Alltagssprache, so daß der "rodoku"-Stil hier unangebracht war. Die Stücke fanden regen Zuspruch beim Publikum, da sie Probleme behandelten, die auch durch die kapitalistische Entwicklung der japanischen Gesellschaft gerade aufgeworfen worden waren.

Seit 1898 war in Japan ein starkes Anwachsen der sozialistischen und Arbeiterbewegung zu verzeichnen. Mit Streiks, massiven Antikriegsaktionen 1905/06 und der Gründung erster sozialistischer Parteien¹⁰⁾ hatten diese Kräfte nachdrücklich auf sich aufmerksam gemacht. Unter den Führern der sozialistischen Bewegung gab es nicht wenige, die sich intensiv mit der Literatur und dem Theater befaßt hatten, wie Kotoku Shusui und Sakai Toshihiko. Sakai war besonders als Kenner der Werke Shaws bekannt und hatte bereits zahlreiche Theaterkritiken geschrieben. Diese Sozialisten übten von Anfang an einen Einfluß auf die Shingeki-Bewegung aus. Nach der Gründung der "Bungei Kyokai" entstand eine öffentliche Polemik anläßlich der Benennung des einflußreichen Staatsmannes und Präsidenten der Waseda-Universität Okuma Shigenobu zum Ehrenpräsidenten der Vereinigung. Gegenüber Tsubouchi und Hogetsu, die sich damit zu rechtfertigen suchten, daß Okuma ein großer Unterstützer der neuen Kunst

sei und darüber hinaus als Präsident der Waseda-Universität ohnehin enge Kontakte zu der Vereinigung habe, wiesen die Sozialisten auf die Gefahren einer Zusammenarbeit des Shingeki mit den Regierungskreisen hin und forderten die Unabhängigkeit der Kunst.

Vom Standpunkt einer Kunst, die die erwachenden Massen zum Gegenstand haben soll, äußerten sie sich auch zu den Inszenierungen der "Bungei Kyokai". Während sie in den Aufführungen Tsubouchis nichts Neues entdecken konnten, wurde Shimamura von Kotoku Shusui kritisiert, der "eine Literatur und Kunst, die prostituierte Fabrikmädchen aufklärt, höher schätzte als den verbreiteten populären Naturalismus"¹¹⁾ und auf die Notwendigkeit revolutionärer Aufklärung verwies.

Für viele japanische Schriftsteller und Theaterleute markieren die Ereignisse um den Hochverratsfall von 1911¹²⁾ einen entscheidenden Wendepunkt in ihrer Entwicklung.

Einige gingen einen solchen Weg, wie Shimamura, der sich nach dem Zerfall der "Bungei Kyokai" 1913 und der Gründung seines "Geijutsu-za" (Kunst-Theater) im gleichen Jahr auf der Suche nach einem Volkstheater der "Minshu geijutsu undo" (Bewegung für eine Kunst des Volkes) anschloß.

Eine Strömung dieser Bewegung lehnte sich an die Ideen Romain Rollands an und vereinigte Arbeiter und Intellektuelle mit Osugi Sakae an der Spitze. Neben Shimamura beteiligte sich auch Hirasawa Keishichi, der bedeutendste Führer des japanischen Arbeitertheaters, von dem später noch die Rede sein wird, an dieser Bewegung. Unter dem Motto dieser Bewegung: "Eine Kunst für das Volk, über das Volk und durch das Volk" überdachte Shimamura die Beziehungen zum Zuschauer neu und begann, Theater weiter zu

fassen: Shingeki sollte nicht mehr nur die Bühnenformen entwickeln, sondern auch große Formen, wie Festspiele, in denen das Volk ein echter Partner sein soll.¹³⁾

Durch den plötzlichen Tod Shimamuras im Jahre 1918 fand diese Linie vorläufig keine direkte Fortsetzung. Eine andere Reaktion auf die Ereignisse um den Hochverratsfall stellt die Entwicklung Osanai Kaorus dar. Er verkörpert eine Linie, die bis in die 20er Jahre hinein die führende Richtung im Shigeki ausmachte und sich ebenfalls bereits in den Anfängen der Shingeki-Bewegung herauszubilden begann. 1909 hatte der Absolvent der Englischen Literatur an der Kaiserlichen Universität Tokyo Osanai Kaoru gemeinsam mit dem Kabuki-Schauspieler Ichikawa Sadanji das "Jiyu Gekijo" (Freie Bühne) gegründet. Seit den ersten Tagen ihrer Existenz barg diese Vereinigung einen unüberbrückbaren Widerspruch in sich: Im Gegensatz zu Tsubouchi Shoyo lehnte Osanai radikal jegliche Aufhebung des traditionellen Theaters ab und wollte ein neues Theater durch die Aufführung ausschließlich europäischer Dramatik errichten. Aber nicht nur, daß ihm zur Verwirklichung seiner Ideen nur die Schauspieler aus Ichikawas Kabuki-Truppe zur Verfügung standen, er hielt es sogar "für besser, Kabuki-Schauspieler umzuschulen, als Kader von Grund auf neu auszubilden."¹⁴⁾ So waren dem Anliegen Osanais von Anfang an praktische Grenzen gesetzt, z.B. wurden in der ersten Aufführung von "John Gabriel Borkmann" noch alle weiblichen Rollen von "onnagata"¹⁵⁾ gespielt. Außerdem wurden Stücke verschiedener Stilrichtungen, wie Hauptmanns "Einsame Menschen", Wedekinds "Der Kammersänger", Gorkis "Nachtasyl", Werke Maeterlincks, Andrejews u.a. aufgeführt.

Das Nebeneinanderbestehen verschiedener Stilrichtungen seiner Zeit erklärt Osanai folgendermaßen: "Ich halte nichts von den Stilen, die bei jedem Erdbeben hin und her schwanken. Ich suche nach einer Wahrheit, die sich nicht ändert, selbst wenn die Erde untergeht. Ich möchte eine Kunst erforschen, die eine Beziehung mit dem wirklichen Leben hat. Ich kann mich nicht zufriedengeben mit den Kleinigkeiten, die das Leben nur berühren. Ich möchte das Leben in meinen beiden Händen halten, ich möchte, daß meine Kunst das Leben selbst ist."¹⁶⁾ Im Gegensatz zu Shimamura, der eine Lösung seiner Probleme im Volkstheater suchte, wollte Osanai seine "Wahrheit" in einem Experimentier- bzw. Kammertheater erforschen. Sein Rückzug von den "Kleinigkeiten, die das Leben nur berühren"¹⁶⁾, läßt auf eine Resignation angesichts der politischen Verhältnisse seiner Zeit und eine Flucht in die Kunst schließen, eine Haltung, die sich später im "Tsukiji Shogekijo" noch weiter ausprägen sollte.

Die Errichtung des ersten festen Hauses des Shingeki, des "Tsukiji Shogekijo", im Jahre 1924 stellt einen neuen Einschnitt in der Geschichte des Shingeki dar. Darüber hinaus hat dieses Gebäude für das hier abzuhandelnde Thema eine besondere Bedeutung, als es seit Ende der 20er Jahre zum Stützpunkt der proletarischen Theaterbewegung wurde. Der theaterbegeisterte Graf Hijikata Yoshi hatte nach seiner Rückkehr aus Europa 1923 die Mittel für den Bau und die "fast perfekte Ausstattung"¹⁷⁾ zur Verfügung gestellt. Neben Hijikata stand Osanai Kaoru an der Spitze des neuen Hauses. Das "Tsukiji Shogekijo" führte in den ersten 2 Jahren seiner Existenz eine große Zahl europäischer Stücke auf, darunter viele expressionistische Stücke, und hat damit

einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung einer neuen Schauspielkunst und Dramatik des Shingeki geleistet. Fast alle Stücke wurden von Osanai oder Hijikata inszeniert, wobei Osanai die realistischen Stücke des frühen 20. Jahrhunderts bevorzugte (Tschechow, Gorki) und Hijikata das "Neue europäische Drama" (Kaiser, Rolland, Capek). Als sich Mitte der 20er Jahre eine nicht zu übersehende proletarische Theaterbewegung herausbildete und auch im "Tsukiji Shogekijo" der Kreis derer, die sich für eine gesellschaftlich engagierte Theaterkunst aussprachen immer größer wurde, verhärtete sich die Haltung Osanais zusehens und nahm gegenüber der proletarischen Theaterbewegung einen reaktionären Charakter an:

"Ich unterteile das Theater in zwei Arten. Das eine ist das politische Theater, das andere das künstlerische Theater. Ich möchte, daß das Tsukiji als akademisches Theater existiert. Wir sind noch gar nicht bis zum Wesen des Theaters vorgedrungen. Dazu brauchen wir unsere wissenschaftliche und künstlerische Freiheit. Ein politisches Theater gestattet diese Freiheiten nicht."¹⁸⁾

Diese beiden oben angeführten, nicht immer genau voneinander zu trennenden Strömungen bestimmten die Anfänge der Shingeki-Bewegung bis zur Herausbildung des proletarischen Theaters. Wenn man einmal ihren Entwicklungsgang verfolgt, so läßt sich eine gegenseitige Beeinflussung dieser beiden Strömungen mit dem sich entwickelnden Arbeitertheater feststellen, welches seine Wurzeln in einer anderen Erscheinung hatte.

1.4. Die Traditionen des japanischen Arbeitertheaters

Innerhalb der "Bewegung für Freiheit und Volksrechte" (Jiyu minken undo)¹⁹⁾ hatte sich in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts eine neue Theaterform, die "soshi-shibai"²⁰⁾ entwickelt. Die erste Aufführung dieser Art wurde im Jahre 1888 in Osaka durch die Truppe um Sudo Sadanori gezeigt und war die Dramatisierung eines "politischen Romans"²¹⁾. Bereits damals hatten Kotoku Shusui und Nakae Chonin für Sudo ein neues Stück geschrieben. Es trug den Titel "Kinno bidan ueno no akebono" (Kaisertreue Erzählung über die Dämmerung in Ueno).

Weiterentwickelt wurde diese Form von Kawakami Otojiro, der Sketche, Couplets und Lieder bearbeitete und in der Art des japanischen Kabarets²²⁾ aufführte. Die "soshi-shibai" erfreuten sich großer Beliebtheit beim Volk und hatten anfangs eine ausgesprochen bürgerlich-demokratische Tendenz.

Viele japanische Theatergeschichten sehen die "soshi-shibai" als die Vorgänger der proletarischen Theaterbewegung an. Das hat insofern seine Berechtigung, als hier zum ersten Mal Theater einem politischen Zweck diene und darüber hinaus traditionelle Formen der Unterhaltungskunst, wie das "enka"²²⁾ und das "kodan"²²⁾ ausgenutzt wurden, eine Methode, der sich auch die proletarische Theaterbewegung bediente. Auf der anderen Seite zeigten die Aufführungen Kawakamis seit dem japanisch-chinesischen Krieg 1894/95 eine deutliche chauvinistische Tendenz, und künstlerisch verwandelte sich diese Form schließlich in ein kommerzielles Theater. Es entstand das "Shimpa".

Zwischen den "soshi-shibai" und dem Arbeitertheater der

Gewerkschaften um 1920 muß es also eine Form gegeben haben, die über die Traditionen der "soshi-shibai" hinausgegangen ist und den künstlerischen und ideologischen Anknüpfungspunkt bildete.

1975 hat Matsumoto Kappai, Schauspieler und Theaterhistoriker, seine "Geschichte des sozialistischen Theaters" veröffentlicht, in der er anhand von Zeitungsartikeln, Programmen u.ä. nachwies, daß es bereits während der Meiji-Zeit ein "sozialistisches Theater" gegeben hat, d.h. ein Theater, das eng mit der sozialistischen Bewegung verknüpft war.

1899 wurde in Omiya, Präfektur Saitama, das erste Arbeiterstück "Nidai hatsumei mikuni no hikari shokko nishiki" (Das Brokat - die zwei großen Erfindungen für die Zukunft des Landes), das Arbeiter zum Gegenstand machte, aufgeführt. Mit dem "Polizeigesetz zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Sicherheit" von 1900 wurde das Arbeitertheater verboten, und das Arbeiter-Laientheater geriet ins Stocken.

Während des russisch-japanischen Krieges 1905/06 gründeten Mitglieder der Zeitschrift "Heimin Shimbun" (Volkszeitung) die Gruppe "Shakai Gekikai" (Verein für soziales Theater) und führten Dramatisierungen der "sozialistischen Romane"²³⁾ "Hi no hashira" (Die Feuersäule) und "Ryojin no jihaku" (Bekenntnisse eines Ehemannes) sowie "Le miserable" auf.

Neue Impulse brachte die schon erwähnte "Bewegung für eine Kunst des Volkes", die auch die Suche nach einem Volkstheater einleitete. Es entstanden die "kyodo-geki" (Heimatstücke).

An der Wende des Jahres 1914/15 entwickelte sich parallel

dazu eine andere Form des Volkstheaters. Mit Unterstützung der Sozialisten Sakai Toshihiko und Kato Kichiro eröffnete Saganoya Goro, der 1914 von einem Studium der europäischen Komödie aus Europa zurückgekehrt war, eine eigene Komödie in der Nähe von Osaka. 1915 führte er mit Erfolg sein Stück "Ju roku gata" (Damenuhr 16er Größe) auf, welches einen Streik von Arbeitern behandelt. Nach dem Zerfall der Truppe Goros ist dieses Stück von anderen Gruppen oft aufgeführt worden und hat auch Hirasawa Keishichi, auf dessen Verdienst im folgenden Kapitel näher eingegangen wird, starke Impulse verliehen.

2. Wesentliche Entwicklungszüge der proletarischen Theaterbewegung Japans

2.1. Die Anfänge der proletarischen Theaterbewegung

Der Sieg der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution und das Anwachsen der internationalen revolutionären Arbeiterbewegung leiteten auch in Japan eine neue Periode des Klassenkampfes ein. Während des I. Weltkrieges hatten sich die japanischen Kapitalisten und Großgrundbesitzer durch die Ausbeutung Koreas und als Kriegslieferanten der Entente-Mächte riesige Profite verschafft. Dadurch waren günstige Voraussetzungen geschaffen für ein rasches Anwachsen des Kapitals und damit auch für die Entwicklung der Produktivkräfte. Die Zahl der Großbetriebe mit modernen Ausrüstungen, in denen sich das Proletariat konzentrierte, stieg an, und man kann für diese Zeit von der Herausbildung eines modernen Industrieproletariats in Japan sprechen. Die Ausdehnung des Kapitals war aber nicht gleichbedeutend mit einer Verbesse-

rung des Lebensstandards der Arbeiter und Bauern. Im Gegenteil, bereits während des Krieges kam es zu einer skrupellosen Spekulation mit Reispreisen, die bald in eine unerschwingliche Höhe stiegen. Am 23. Juni 1918 brachen die Reisaufstände aus, die das ganze Land ergriffen und nur mit brutaler Waffengewalt niedergeschlagen werden konnten. Seit 1919 nahmen die Kämpfe organisiertere Formen an, die Zahl der Streiks stieg erheblich angesichts der sich andeutenden schweren Wirtschaftskrise von 1920. Im Dezember 1920 entstand die "Japanische Sozialistische Union" (Nihon Shakai-shugi Domei). In dieser Organisation waren sowohl Arbeiter als auch linksgerichtete Intellektuelle vereinigt, und ein besonderes Augenmerk wurde auf alle Arten progressiver Kunst gerichtet. Während ihrer kurzen Existenz - sie wurde am 28.5.1921 durch Verbot aufgelöst - konnte die Union wesentlich zur Verbreitung und Vertiefung des sozialistischen Gedankengutes beitragen. Am 15. Juli 1922 wurde die Kommunistische Partei Japans gegründet. Die reaktionären Regierungskreise beantworteten dieses Anwachsen der revolutionären Bewegung mit Verhaftungswellen, und das Große Erdbeben von Kanto und Umgebung am 1.9.1923 nahmen sie zum Anlaß, um Tausende in Japan lebender Koreaner, Sozialisten und Gewerkschaftsführer, wie Osugi Sakae und Hirasawa Keishichi, ermorden zu lassen. Die Unterdrückungen nach dem Erdbeben von 1923 bilden auch einen tiefen Einschnitt in der Geschichte der proletarischen Theaterbewegung und sind eine Hauptursache dafür, daß sich die Bewegung im Folgenden in Verbindung mit dem Shingeki weiterentwickelte.

Die Traditionen des Arbeitertheaters sind bereits im vorangegangenen Kapitel kurz angedeutet worden. Eine neue

Stufe erreichten diese Aktivitäten als Bestandteil der erstarkten Gewerkschaftsbewegung.

Im Jahre 1911 war die "Yuaikai" (Gesellschaft der brüderlichen Liebe) gegründet worden, die bald zur dominierenden Gewerkschaftsorganisation und zum Vorgänger der großen Gewerkschaften der 20er Jahre werden sollte. War die Yuaikai zur Zeit ihrer Gründung mehr eine Vereinigung der gegenseitigen Hilfe und stark von den christlich-sozialistischen Ideen und den Ansichten über die Harmonie von Arbeit und Kapital ihrer Führung geprägt, so entwickelte sie sich mit dem zahlenmäßigen Wachstum unter den veränderten Bedingungen der revolutionären Nachkriegskrise immer mehr in Richtung auf eine Klassenorganisation des Proletariats.

Die "Yuaikai" eröffnete vielfältige Möglichkeiten für die künstlerische Betätigung ihrer Mitglieder. Das Arbeitertheater, welches sich innerhalb dieser Organisation herausbildete, ist eng mit der Person Hirasawa Keishichis verbunden. Mit 14 Jahren hatte er eine Lehre als Schlosser begonnen und versuchte bereits früh, seine Bildung zu vervollkommen. Von Zeit zu Zeit veröffentlichte er literarische Aufsätze in Literaturzeitschriften, wie "Bunsho sekai" (Welt des Stils). 1908 konnte er in Tokyo einige Aufführungen Osanais am "Jiyu-Gekijo" studieren. 1915 trat er der "Yuaikai" bei, die in ihrem Organ "Rodo oyobi sangyo" (Arbeit und Industrie) regelmäßig seine Kurzgeschichten u.a. abdruckte. Hier entwickelte Hirasawa seine Theorie von einem Arbeitertheater, das ganz spezifisch mit der Gewerkschaftsbewegung verbunden ist, und trug seine Ansicht vor, daß das Theater genauso wichtig für die Arbeiterbewegung sei, wie Reden und Pamphlete.

Gleichzeitig fanden in der Lokalorganisation der "Yuaikai" in Kobe Diskussionen über die Anwendung des Theaters in politischen Aktionen statt. Kuru Hirozo und Hirasawa führten einen Meinungsaustausch über die Gründung einer Sektion für darstellende Kunst in der "Yuaikai", die allerdings aufgrund der verschärften Repressalien nach den Reisuunruhen nicht zustande kam.

Im Mai 1920 gelang die Gründung des "Nihon Rodo Gekidan" (Japanisches Arbeitertheater) unter der Führung Kurus. Im Gegensatz zu Reden, Versammlungen und Demonstrationen wollte die Gruppe "eher an das Auge als an das Ohr" und "eher an die Gefühle als an den Verstand" appellieren.²⁴⁾ Alle Mitglieder waren Arbeiter, die zwar keine schauspielerische Ausbildung genossen hatten, aber mit dem Selbstbewußtsein von Arbeitern, die sich selber darstellten, zu überzeugen suchten. Sie führten Stücke auf, in denen das elende Leben der Arbeiter aufgezeigt wurde und auf eine Lösung dieser Probleme durch eine aktive Gewerkschaftsarbeit hingewiesen wurde.²⁵⁾

Im März 1921 gründete Hirasawa, der bereits Mitglied der "Japanischen Sozialistischen Union" war, eine Arbeitertheatergruppe, das "Rodo Gekidan" (Arbeitertheater), nachdem die Aufführung seines jüngsten Stückes "Shitsugyo" (Arbeitslosigkeit) durch eine Wander-Shimpa-Truppe ein großer Erfolg geworden war. Die Gruppe bestand aus Arbeitern und Mitgliedern der Shimpa-Truppe von Kawakami Ryuichiro, wobei letztere die Kapitalisten zu spielen hatten und die Arbeiter sich selber. Zweifellos waren die Arbeiterschauspieler vom Shimpa-Stil der anderen Mitglieder beeinflusst.²⁶⁾ Die Gruppe spielte vor Arbeitern in verschiedenen Hallen und auf Streiks. In ihren

Aufführungen machten sie Arbeiter und deren Familien, die im Zuschauerraum saßen, zum Gegenstand. Der Enthusiasmus auf beiden Seiten ließ Bühne und Zuschauerraum verschmelzen.²⁷⁾ Schon 1918 hatte Hirasawa einen Artikel in "Rodo oyobi Sangyo" veröffentlicht, in dem er schrieb, daß das Band zwischen Bühne und Publikum durch die behandelte Problematik geknüpft werden müsse. Seine Stücke bestechen durch ihre naive Kraft und Direktheit und griffen solche Probleme auf, die die Arbeiter damals auf die Straße trieben. Nicht selten ertönten "Ja, ja!"-Rufe aus dem Publikum.²⁸⁾ Das war etwas völlig Neues und mußte zwangsläufig das Interesse der linken Intellektuellen und der Shingeki-Kreise auf sich lenken. Viele namhafte Vertreter des Shingeki sahen die Aufführungen des "Rodo Gekidan".²⁹⁾ Hijikata soll nach dem Besuch einer Vorstellung gesagt haben: "Ich habe die tiefe Freude erfahren, das zu finden, wonach ich so lange im Drama gesucht habe, was ich hoffte, im Theater zu sehen."³⁰⁾

Anstelle des intellektuellen Interesses, welches das Publikum ins Shingeki lockte, waren hier die Erfahrungen und Emotionen der Arbeiterzuschauer auf der Bühne wiedergespiegelt.

Sowohl Hirasawa als auch Osugi Sakae, dessen Ideen von einer Kunst des Volkes er sehr nahe stand, wurden ein Opfer des blutigen Massakers nach dem Erdbeben 1923.

Damit endeten für einige Jahre die Aktivitäten des Arbeitertheaters in Japan.

Angeregt durch die weitere Formierung der Arbeiterklasse in der Gewerkschaftsbewegung während der revolutionären Nachkriegskrise verstärkte sich auch das Interesse der Intellek-

tuellen an sozialen Problemen. Sie schlossen sich in verschiedenen Gesellschaften und Vereinen zum Studium und zur Propagierung sozialistischer Ideen zusammen. 1918 wurde zum Beispiel an der Kaiserlichen Universität Tokyo die "Shinjinkai" (Gesellschaft neuer Menschen) gegründet, die enge Verbindungen zur Arbeiterbewegung unterhielt.³¹⁾ Aus dieser Gesellschaft ging eine Gruppe, die sich "Marugei" (Marukushizumu Geijutsu Kenkyukai-Gesellschaft zum Studium marxistischer Kunst) nannte, hervor, und die später in der proletarischen Theaterbewegung eine wichtige Rolle spielte.³²⁾

Anfang der 20er Jahre entwickelte sich ein linkes, von Intellektuellen getragenes Theater, welches sich von dem Schock der Ereignisse nach dem Erdbeben schnell wieder erholte.

Das früheste Beispiel dieser Art ist die Oper "Tosukinaa", die nach dem Zusammenbruch der Opernabteilung des Kaiserlichen Theaters im Vergnügungsviertel Asakusa aufgeführt wurde. Der in Katakana - einem der japanischen Silbenalphabete - geschriebene Name erinnert irgendwie an europäische Opern; wenn man ihn aber silbenweise rückwärts liest, dann heißt es "Anakisuto", die japanische Bezeichnung für "Anarchist". Tosukina ist der Name des Helden, der eine Regierungslizenz als Dieb besitzt. Während er singt, bestellt er die Chormitglieder, und als diese ihr Eigentum zurückverlangen, zeigt er seine Genehmigung vor.

Die Gruppe existierte nur kurze Zeit, aber die Wege einiger Aktivisten der proletarischen Theaterbewegung, wie des Schauspielers Maruyama Sadao, nahmen hier ihren Anfang.

3 Monate vor dem Verbot der "Japanischen Sozialistischen Union" 1921 erschien eine Zeitschrift, "Tanemaku hito" (Der Sämann), die eine neue Epoche der proletarischen Literaturbewegung einleitete. Sie lehnte sich an die Ideen der französischen Clarté-Bewegung an und war vom Geist der III. Internationale getragen. "Ihr großes direktes Verdienst besteht vor allem darin, daß in ihren Spalten... auf der Grundlage des historischen Materialismus der Klassencharakter der Kunst und Literatur herausgearbeitet und zugleich damit die offene Auseinandersetzung mit den bürgerlichen Auffassungen von Kunst und Literatur eröffnet wurde."³³⁾ In "Tanemaku hito" erschienen auch einige Artikel zum Theater, hauptsächlich von Sasaki Takamaru verfaßt. Für den März 1922 hatten die Mitglieder des "Tanemaku hito" die Aufführung von Rollands "Danton" geplant, wurde aber am Tag der Aufführung von der Zensur verboten, was ein bezeichnendes Bild auf die Besorgnis der Polizei angesichts derartiger Aktivitäten wirft. Später war noch eine weitere Aufführung einer kurzen Komödie von Mushakoji Saneatsu vorgesehen, wurde aber nie realisiert.

1923 gründete Sasaki das "Senku-za" (Pionier-Theater). Der Name deutet bereits an, welche Stellung im Shingeki sie sich zudachten. "Wenn man die Mitglieder dieses Theaters einmal von der ideologischen Seite betrachtet, so stellt man fest, daß es Anarchisten gab, ja daß selbst ein und dieselbe Person zu 30 % anarchistisch und zu 70 % marxistisch sein konnte..., aber da die Theateraktivitäten damals noch in den Kinderschuhen steckten, versteigerte man sich nicht weiter in den Gegensatz von Anarchisten und Marxisten."³⁴⁾

Anfangs zeigte die Gruppe humanistische Werke Akita Ujakus und

Strindbergs. Im Mai 1925 führten sie "Ethyl Gasoline", ein Stück von Hasegawa Nyozeikan, auf. Es war eine einfache Komödie, die den antagonistischen Widerspruch von Arbeiter und Kapitalist behandelte. Erstmals war damit ein Stück aufgeführt worden, was auf marxistischen Anschauungen basierte. Die Bühnenausstattung der Aufführungen war im konstruktivistischen Stil gehalten, und der bekannte Theaterhistoriker und Regisseur Hatta Motoo bezeichnet die Gruppe als "das radikalste, was man sich zur damaligen Zeit denken konnte".³⁵⁾

2.2. Proletarische Theaterbewegung von 1926 - 1928

2.2.1. Bildung erster proletarischer Theatergruppen und Zeit des Meinungsstreits im proletarischen Theater

In der Januar-Ausgabe von 1925 hatte die Zeitschrift "Bungei sensen" (Literaturfront), der Nachfolger des "Tanemaku hito", einen Appell sowjetischer Schriftsteller, in dem zur nationalen und internationalen Vereinigung aufgerufen wurde, abgedruckt.³⁶⁾ Daraufhin wurde im Dezember 1925 die "Proletarische Literatur- und Kunstliga Japans" (Nihon puroretaria bungei remmei, Abk. Puroren) gegründet. Sie bestand aus drei Sektionen: Literatur, Theater und bildende Kunst. Sasaki Takamaru wurde zum Vorsitzenden gewählt und gleichzeitig für die Theatersektion verantwortlich gemacht, deren Kern von den Mitgliedern des "Senku-za" gestellt wurde. Ein Punkt im Programm der Liga lautete: Unterstützung des Kampfes der Arbeiterklasse mit den Mitteln der Kunst. Dazu bildete sich die Theatersektion in eine Theatergruppe, das "Toranku-Gekijo" (Koffertheater) um und wartete darauf,

praktisch tätig zu werden. Den Anlaß dazu gab der große Druckerstreik, der am 6. Januar 1926 in der Kyodo-Druckerei in Tokyo ausbrach.³⁷⁾

Seinem Namen gemäß packte das Toranku-Gekijo seine Sachen und zog zum Schauplatz des Streiks, wo sie kurzerhand zwei Stücke, "Ethyl Gasoline" und "Aru hi no Ikkyu" (Ein Tag aus dem Leben Ikkyus), aus dem Repertoire des "Senku-za" aufführten. Ihre Requisiten bildeten Tische und Stühle, die in der Nähe herumstanden, und als Kostüme borgten sie sich die Arbeitskleidung der Fabrikarbeiter aus. Das Publikum reagierte auf die Aufführung mit donnerndem Applaus und Ausrufe wie "Tyrannei!" u.ä. waren nicht selten.³⁸⁾

Nach dem Streik in der Kyodo-Druckerei stieg die Anzahl der Artikel zum Theater im "Bungei sensen", und eine große Anzahl neuer Stücke wurde veröffentlicht.

Ausdruck des ideologischen Klärungsprozesses in der proletarischen Literaturbewegung war ein Artikel von Aono Suekichi "Shizen seicho to mokuteki ishiki" (Spontanes Wachsen und Zielbewußtsein), in dem er Lenins Gedanken aus "Was tun?" auf die proletarische Literaturbewegung übertrug und u.a. ausführte, daß die proletarische Literatur und damit auch das Drama danach beurteilt werden würden, inwieweit es dem Autor gelingt, ein politisches Ziel in seinem Werk bewußt zu entwickeln.

Für den ersten Jahrestag der "Musansha shimbun" (Arbeiterzeitung) 1926³⁹⁾ wurde ein größeres Unternehmen geplant, an dem sich auch Mitglieder der "Marugei"-Gruppe und zwei ehemalige Mitglieder des Tsukiji-Shogekijo, Senda Koreya und Ono Miyakichi, die wegen der angeblich die Kunst über alles

stellenden Haltung einiger Führer dieses Theaters ausgetreten waren, beteiligten. Dieser "Musansha no Yube" (Abend der Proletarier) wurde von der Zeitung am 15. September 1926 folgendermaßen angepriesen: "Kommt und erfreut Euch an Musik, Theater, Sologesang und einer besonderen proletarischen Darbietung!"⁴⁰⁾ Tatsächlich hatte der Puroren alle erdenklichen Anstrengungen unternommen, um den Abend, bei dem das Theater nur einen Teil ausmachte, zu einem Erfolg werden zu lassen. Das "Toranku Gekijo" führte 3 Stücke auf: ein Kurzstück von Hisaita Eijiro über einen Streik, Upton Sinclairs "Der Mann aus dem 2. Stock" und einige satirische Sketche von Hasegawa Nyozeikan. Der Abend, der (noch) dreimal wiederholt wurde, war ein großer Erfolg, und die Einnahmen wurden zur Unterstützung eines Streiks in den Mitsubishi-Werken in Kobe verwandt.⁴¹⁾

Mit diesem Auftritt hatte sich das "Toranku Gekijo" als Wandertheatertruppe gefestigt und trat von nun an regelmäßig auf, während sich ein verstärkter Einfluß der neu dazugekommenen "Marugei"-Mitglieder abzeichnete. Schon einige Zeit wurde über die Schaffung eines größeren Unternehmens diskutiert, das mit den großen Shingeki-Gruppen, wie dem "Tsukiji Shogekijo", in deren eigenen Haus in Konkurrenz treten könnte, und kurz nach dem "Abend der Proletarier" wurde Mitte Oktober das "Zen'ei-za" (Avantgardistisches Theater) gegründet. Außer den Mitgliedern des "Toranku Gekijo", die den Kern der Gruppe bildeten, beteiligten sich auch Mitglieder des "Bungei sensen" und des "Marugei".⁴²⁾

In der Gründungserklärung des "Zen'ei-za" heißt es: "Die Bemühungen des "Zen'ei-za" sind auf die Schaffung eines gesunden Theaters gerichtet - ein gesundes Theater kann nur ein solches sein, das der Menschheit den Weg zu einer blühenden

Zukunft zeigt... Das "Zen'ei-za" vertritt eine neue, sich ständig entwickelnde Weltanschauung,... Um seiner oben genannten historischen Rolle gerecht zu werden, strebt das "Zen'ei-za" die Schaffung eines Theaters an, das die Weltanschauung der Menschen, die die Fähigkeit haben, ein lebendiges Leben zu führen, zum Inhalt macht..."⁴³⁾ Die Formulierungen mögen etwas ungewöhnlich klingen. Bei der Einschätzung solcher Materialien ist zu beachten, daß wegen der Zensur Umschreibungen für eindeutig gemeinte Begriffe gefunden werden mußten. Tatsächlich waren gerade einige der vorangehenden Nummern des "Bungei sensen", der diese Erklärung abdruckte, verboten worden.

Im November 1926 war der zweite außerordentliche Kongreß des Puroren einberufen worden. Die "Marugei-Gruppe" konnte ihren Einfluß ausdehnen, und nach dem Ausschluß der auf dem Standpunkt des Anarchismus stehenden Künstler wurde die Liga als eine weitgehend auf marxistischen Prinzipien aufbauende Organisation der Kulturschaffenden unter dem Namen "Proletarische Kunstliga Japans" (Nihon puroretaria geijutsu remmei, Abk. Purogei) reorganisiert. Das "Toranku Gekijo" blieb auch die Theatergruppe der neuen Liga. Das "Zen'ei-za" blieb nominell unabhängig, wenngleich die Mehrzahl der Mitglieder mit den Zielen des Purogei übereinstimmten.

Im gleichen Zeitraum begannen die Vorbereitungen für die erste Aufführung des "Zen'ei-za", "Der befreite Don Quixote" von Lunatscharski. Versammlungen wurden durchgeführt, in denen der Inhalt des Stücks diskutiert wurde, und anschließend wurde Seki Sano als Regisseur gewählt.⁴⁴⁾

Das Stück wurde am 6./7./ und 8. Dezember 1926 im Tsukiji Shogekijo aufgeführt. Der Anteil der Arbeiterzuschauer war

noch ziemlich gering.⁴⁵⁾ Der Erfolg der Aufführung bestärkte die Mitglieder, ein Theaterstudienzentrum einzurichten - das erste, das sich dem nicht-traditionellen, nicht-kommerziellen Theater in Japan widmete, etwas, was das 'Tsukiji Shogekijo' vergeblich versucht hatte. Das "Zen'ei-za Engeki Kenkyujo" (Zen'ei-za-Theaterstudienzentrum) wurde im Januar 1927 in Sendagaya eröffnet.⁴⁶⁾ Das Anliegen des Zentrums war es, revolutionäre Theaterleute auszubilden. Dazu studierten sie verschiedene europäische Schulen, fanden aber keine, die ihrem Anliegen angemessen erschien. Ihr Zentrum sollte eher praktisch als formalistisch sein. Murayama Tomoyoshi⁴⁷⁾ schrieb, daß die Schauspieler in dem künftigen Theater nicht das einzige sein würden, was sich auf der Bühne bewegt, sondern auch Tiere, Maschinen, ganze Bilder und die Bühne selber⁴⁸⁾, was seine Herkunft vom Futurismus erkennen läßt. An erster Stelle stand jedoch das Studium der Theorie und Geschichte des Theaters.

Die besondere Hervorhebung der theoretischen Auseinandersetzung hängt damit zusammen, daß die Gründung des Zentrums in eine Zeit heftiger Auseinandersetzungen auf ideologischem Gebiet fiel.

Auf Empfehlung der Komintern war Anfang Dezember 1926 in strenger Illegalität die Kommunistische Partei Japans neuformiert worden. Nach ihrer Gründung hatte sie sich im März 1924 wieder aufgelöst. Ursache für die Auflösung waren die Verhaftungswellen vor und nach dem Erdbeben 1923 und letztlich die damit in engem Zusammenhang stehenden revisionistischen Auffassungen des damals führenden Theoretikers Yamakawa Hitoshi gewesen.

Yamakawa, der syndikalistische Auffassungen vertrat, die

Notwendigkeit einer revolutionären Theorie und eines revolutionären Vortrupps der Arbeiterklasse negierte, wurde von Fukumoto Kazuo, der sich bei der Neuformierung der Partei in eine führende Position gebracht hatte, heftig attackiert. Fukumotos kleinbürgerlich-radikalistischer Standpunkt zeichnet sich aus durch eine Überbetonung des ideologischen Kampfes gegenüber dem proletarischen Massenkampf, die Unterschätzung der proletarischen Massenorganisationen und die Überschätzung der Rolle der Intelligenz. Das sicherte ihm zwar eine begeisterte Anhängerschaft unter den Intellektuellen, hatte aber zwangsläufig die Isolierung der Partei von den Arbeitermassen zur Folge.

Der Aufruf zum theoretischen Meinungsstreit wurde sofort aufgegriffen, und an der Inszenierung des "Befreiten Don Quixote" wurde kritisiert, daß marxistischer Hintergrund des Stückes nicht genügend herausgestellt wurde.

An dieser Stelle ist eine Untersuchung der Veränderungen innerhalb des Tsukiji Shogekijo im Betrachtzeitraum angebracht.

Nachdem das Tsukiji Shogekijo 2 Jahre lang mit europäischen Stücken experimentiert hatte, wurde im März 1926 das erste japanische Stück, "En no Gyoja" von Tsubouchi Shoyo in der Regie von Osanai aufgeführt. Bis auf den Autor waren alle Anwesenden von der Inszenierung begeistert.⁴⁹⁾ Als nächstes war Fujimori Seikichis "Gisei" (Opfer), ein Stück über Arishima Takeos Selbstmord, geplant, wurde aber von der Zensur verboten. Zum ersten Male wurde auch das Tsukiji Shogekijo mit einem Verbot belegt. Das Entstehen erster proletarischer Theatergruppen hatte die inneren Auseinandersetzungen im Tsukiji noch verschärft. Zwei der besten Studenten,

Senda Koreya und Ono Miyakichi, hatten das Ensemble bereits aus Protest gegen die Politik der Führung verlassen.

Die zurückbleibende progressive Gruppierung festigte sich immer mehr und gründete in aller Stille eine Gesellschaft zum Studium des Marxismus. Der Einfluß der progressiven Fraktion macht sich auch im Repertoire bemerkbar, wodurch das Haus allerdings bis zum Ende seiner Existenz in Konflikt mit der Zensur geriet.

Bis Ende 1926 zeigte das "Tsukiji Shogekijo" 18 neue Produktionen, davon 6 japanische Stücke. In der Auswahl der europäischen Stücke hielten Osanai und Hijikata an ihren gewohnten Prinzipien fest.⁵⁰⁾ Aufsehen erregte dabei Martinets "La Nuit". Besonderer Wert wurde auf Gastspielreisen im Lande gelegt. Dennoch wurde das Ensemble weiterhin heftig angegriffen, einerseits, weil es angeblich den revolutionären Inhalt der europäischen Stücke nicht verstand und zum anderen wegen seines angeblichen Kommerzialisismus.⁵¹⁾

Inzwischen hatten das "Toranku-Gekijo" und das "Zen'ei-za" ihre praktischen Bemühungen um die Schaffung eines proletarischen Theaters fortgesetzt. Von Februar bis Juni 1927 führte das "Toranku Gekijo" nicht weniger als 20 Stücke anlässlich bestimmter politischer Ereignisse mit Unterstützung der "Arbeiter- und Bauernpartei" (Rodo-Nomin-To)⁵²⁾ u.a. auf. Mit ihren Kurzstücken konnte sich die Gruppe schnell auf veränderte Situationen - durch die Zensur u.ä. - einstellen und entging dadurch größeren finanziellen Verlusten.

Das "Zen'ei-za" dagegen, das sich auf ganze Stücke spezialisiert hatte, litt sehr unter den ständigen kurzfristigen Verboten. Davon war auch der für April geplante "Prinz Hagen" von Sinclair betroffen. Ein anderes Stück von

Maedako Koichiro durfte im Mai ²⁷ als Abschiedsvorstellung für Senda Koreya, der nach Deutschland ging, um dort bis 1931 das deutsche proletarische Theater zu studieren und daran mitzuwirken, aufgeführt werden.

Inzwischen gingen die Auseinandersetzungen zwischen Yamakawaismus und Fukumotoismus in der Kulturbewegung weiter. Die "Marugei"-Mitglieder, die alle begeisterte Anhänger des Fukumotoismus waren, hatten beim Gründungskongreß des Purogei die Führung in dieser Organisation übernommen, woraufhin im Juni 1927 die Mitglieder des "Bungei sensen" austraten und sofort eine neue Liga, die "Liga der Arbeiter- und Bauernkünstler" (Rono-geijutsuka remmei, Abk. Rogei) gründeten und den "Bungei sensen" zu ihrem Organ machten. Die Toranku-Gekijo-Mitglieder verblieben beim Purogei und nannten sich fortan "Puroretaria Gekijo" (Proletarisches Theater).

Die Mehrzahl der Zen'ei-za-Mitglieder schloß sich dem Rogei an. Unmittelbar darauf machte die Gruppe eine 3-Tage-Tour nach Niigata. Die Einnahmen sollten der Musansha shimbun zur Verfügung gestellt werden. In einer kleinen Stadt in der Nähe von Niigata, die für die Aktivitäten ihrer Bauerngewerkschaft bekannt war, wollten sie ein Stück über Bauern und ein kurzes Stück von Sasaki aufführen, das zuvor ohne Schwierigkeiten in Tokyo gelaufen war. Wenige Minuten nach Vorstellungsbeginn jedoch brach der Polizeichef, der die ganze Zeit über auf der Bühne gesessen hatte, die Vorstellung ab, und die Gruppe mußte unverrichteter Dinge wieder nach Tokyo zurückkehren.⁵³⁾ Dieser Vorfall ist nur ein Beispiel für die Schwierigkeiten, die die proletarische Theaterbewegung bereits in diesem frühen Stadium zu überwinden hatte.

Währenddessen wurde in Tokyo "Prinz Hagen" mit erheblichen Kürzungen zugelassen. Die Aufführung wurde vom 27.-29. Juni im Tsukiji Shogekijo gezeigt. Der letzte Abend war der "Musansha shimbun" gewidmet.

Trotz der erbitterten Auseinandersetzung zwischen den beiden großen Kunstverbänden gelang im Juli 1927 die Gründung einer "Liga zur Unterstützung einer Reform des Zensursystems" (Ken'etsu Seido Kaisei Kisei Domei), an der sich auch das "Tsukiji Shogekijo" beteiligte.⁵⁴⁾ Einen Monat nach Gründung der Liga mußte auch das "Puroretaria Gekijo" die Schikanen von Seiten des Zensors erdulden. Sein erstes Auftreten sollte eine große Tour durch Hokkaido mit 4 Einaktern sein. Als sie in Hokkaido eintrafen, wurde ihnen mitgeteilt, daß sämtliche Aufführungen auf der Insel verboten worden seien, und sie bekamen nicht einmal eine Chance, das Geld für die Rückfahrt aufzubringen.⁵⁵⁾ Ein breiter Protest erhob sich, und bei einem Meeting wurde Murayama verhaftet.

Ähnlich erging es dem Zen'ei-za. Ihre Reise durch das Kansai-Gebiet begann am 10. September in Osaka mit 5 Einaktern. Nach dem ersten Stück wurde die Vorstellung abgebrochen, und Sasaki und 28 andere wurden inhaftiert.

Die verstärkte Unterdrückung revolutionärer Aktivitäten ist auf die Nervosität der reaktionären Regierungskreise im Hinblick auf die für Februar des nächsten Jahres vorgesehenen ersten allgemeinen Wahlen zurückzuführen. Unter dem zunehmenden Druck von außen verschärften sich die inneren Auseinandersetzungen weiter.

Im Juli wurden von der Komintern die "Thesen des

Jahres 1927" beschlossen, in denen der Yamakawaismus als opportunistisch und reformistisch und der Fukumotoismus als im Gegensatz zum Leninismus stehendes linkes Sektierertum gebrandmarkt und die Notwendigkeit einer geschlossenen Kampffront der kommunistischen Bewegung nachdrücklich betont wurde. Nach dem Abdruck der ersten Teile dieser Thesen in der September-Ausgabe des "Bungei sensen" kam es zu einer weiteren Spaltung. Aus Protest gegen den sozialdemokratischen Charakter des Rogei trat die Mehrzahl der Mitglieder, darunter auch die des "Zen'ei-za" im November 1927 aus und gründete den "Bund avantgardistischer Künstler" (Zene'ei Geijutsuka Domei, Abk. Zengei). Der Rogei protestierte gegen die Benutzung des Namens "Zen'ei-za", woraufhin sich die Gruppe den Namen "Zen'ei-Gekijo" (Avantgardistisches Theater) gab und die Proben zu Murayamas "Robin Hood" fortsetzte, der vom 18.-21. November aufgeführt wurde.

In Anlehnung an die "Thesen des Jahres 1927" rief Kurehara Korehito im Januar 1928 alle gegen Kapitalismus und Imperialismus kämpfenden Künstlervereinigungen, unabhängig von ihren politischen Auffassungen, zum Zusammenschluß auf.

Nach den erfolgreichen Aufführungen des "Zen'ei-Gekijo" im Januar 1928 waren die Mitglieder im Februar mit Aufgaben in der Wahlkampagne betraut, und im März reisten sie bereits wieder durch das Kansai-Gebiet.

Sowohl das "Puroretaria Gekijo" als auch das Zen'ei-Gekijo hatten sich mit dem Fukumotoismus auseinandergesetzt und befanden sich in einem Prozeß der Annäherung. Im Studienzentrum arbeiteten sie bereits wieder zusammen.

Trotz unterschwelliger Gegensätze begannen Anfang 1928, die Einigungstendenzen auch in der proletarischen Theaterbewegung zu dominieren.

Dagegen war das Jahr 1927 für das Tsukiji Shogekijo das aktivste Jahr seiner Existenz. Die Mitgliederzahl stieg ständig an, Gastspiel-Reisen wurden unternommen, und seit Mai war das Ensemble bereits in der Lage, 3 Vorstellungen gleichzeitig an verschiedenen Orten zu zeigen. Im Juni/Juli wurden nachmittags kurze, experimentelle Aufführungen gezeigt und abends große Stücke. Trotzdem hatte die Gruppe große finanzielle Schwierigkeiten. Die Vorstellungen waren nur zu 50 % besucht.⁵⁶⁾ Hijikata kam für den finanziellen Verlust auf, zog sich aber Ende Oktober mehr aufgrund der künstlerischen Meinungsverschiedenheiten zwischen ihm und Osanai von der Leitung zurück. Kurz danach, inmitten der Auseinandersetzungen fuhr Osanai nach Moskau, um als Ehrengast an den Feierlichkeiten zum 10. Jahrestag der Oktoberrevolution teilzunehmen.⁵⁷⁾ Die Anziehungskraft, die die beiden großen proletarischen Gruppen auf die jüngeren Mitglieder des "Tsukiji" ausübte, wurde immer stärker, und im Oktober wurde eine zweite Studiengruppe gebildet, die Kontakte zum "Zen'ei-za" knüpfte.

2.2.2. Zum Entstehen einer proletarischen Dramatik

Bereits während der Meiji- und Taisho-Zeit waren Shingeki-Stücke geschrieben, aber kaum aufgeführt worden. Es wurde bereits angedeutet, daß die Shingeki-Gruppen bis dahin fast ausschließlich europäische Stücke aufführten und die Stellung des japanischen Dramatikers untergeordnet war. Erst mit der proletarischen Theaterbewegung begann sich

auch, eine japanische Dramatik herauszubilden, die in Anlehnung an die europäische Dramatik die gesellschaftlichen Verhältnisse widerspiegelte. Hier sollen nur die wichtigsten japanischen Stücke vorgestellt werden, die für das Thema relevant sind und auch von Shingeki-Gruppen wiederholt aufgeführt wurden.

Von den europäischen Stücken wurden "Prinz Hagen", "Der befreite Don Quixote" und "Der Mann aus dem 2. Stock" im Betrachtungszeitraum am meisten aufgeführt. Bei den japanischen Stücken rangierten Hisaita Eijiro, Fujimori Seikichi und Murayama Tomoyoshi an erster Stelle der Autoren.

Der Artikel von Aono Suekichi über "Natürliches Wachstum und Zielbewußtsein" hatte einen Wendepunkt in der proletarischen Literatur und Dramatik eingeleitet.⁵⁸⁾

Ein Stück, das diesen Forderungen sehr nahekam, war "Giseisha" von Hisaita Eijiro. Anhand eines Arbeitsunfalls entlarvt er die Unmenschlichkeit des Firmenpräsidenten und zeigt die sich daraus entwickelnde Vereinigung der Arbeiter. Das Stück endet damit, daß die junge Witwe erklärt, daß sie nicht traurig sei, da das Ziel ihres verstorbenen Mannes, die Gründung einer Gewerkschaft, dadurch erreicht worden sei, und eine lange Rede hält über die Notwendigkeit der Vereinigung der Arbeiter in ganz Japan und in der ganzen Welt. Es gab vereinzelte Kritiken, daß die Figuren zu stereotyp sind und die Witwe zu pathetisch, aber in politischer Hinsicht entsprach das Stück voll den damaligen Anforderungen.

Das nächste Stück, das sehr oft aufgeführt und begeistert aufgenommen wurde, war Fujimoris "Nani ga kanojo o so sasete ka" (Was trieb sie dazu?), die Geschichte eines jungen Mädchens, das wegen seiner Armut eine Folge von erniedrigenden

Behandlungen erdulden muß, bis sie schließlich das "Christliche Heim für Mädchen", in dem sie wohnt, in Brand steckt. Über den Flammen erscheint die elektrische Aufschrift: "Was trieb sie dazu?" Mit dieser Fragestellung wurde das Stück damals akzeptiert, obwohl die Heldin kaum revolutionär und ihre Tat eher ein Akt "natürlichen Wachsens" zu sein scheint, und auch kein Ausweg aus der Situation angedeutet wird.

Der meistgespielte Dramatiker 1927, Anfang 1928 war jedoch Murayama Tomoyoshi. Er war einer der vielseitigsten und bemerkenswertesten Persönlichkeiten der proletarischen Theaterbewegung Japans. Sein Weg und Beitrag zum proletarischen Theater hat weitgehende Ähnlichkeiten mit dem Majakowskis, indem auch er die Erfahrungen seiner futuristischen und dadaistischen Experimente in das proletarische Theater einbrachte.⁵⁹⁾

Murayama wurde 1901 in Tokio geboren. Seit seiner frühesten Jugend hatte er einen Hang zur Malerei. In der Oberschule beschäftigte er sich mit Literatur und trat 1921 in die Philosophische Fakultät der Kaiserlichen Universität Tokyo ein. Ende des Jahres unterbrach er seine Studien, um nach Deutschland zu gehen, wo er von dem dortigen Kunstschaffen überwältigt war, jeden Tag das Theater besuchte und sogar Bühnenbildentwürfe für seinen Freund Georg Kaisers angefertigt haben soll.⁶⁰⁾ Nach seiner Rückkehr war er einer der Mitbegründer einer dadaistischen Gruppe, genannt MAVO. Währenddessen stabilisierte er seine Beziehungen zum "Tsukiji Shogekijo", dessen expressionistische Aufführungen ihn anzogen, und entwarf die Bühnenbilder zu einigen Aufführungen. Seine wichtigsten Anregungen

Behandlungen erdulden muß, bis sie schließlich das "Christliche Heim für Mädchen", in dem sie wohnt, in Brand steckt. Über den Flammen erscheint die elektrische Aufschrift: "Was trieb sie dazu?" Mit dieser Fragestellung wurde das Stück damals akzeptiert, obwohl die Heldin kaum revolutionär und ihre Tat eher ein Akt "natürlichen Wachsens" zu sein scheint, und auch kein Ausweg aus der Situation angedeutet wird.

Der meistgespielte Dramatiker 1927, Anfang 1928 war jedoch Murayama Tomoyoshi. Er war einer der vielseitigsten und bemerkenswertesten Persönlichkeiten der proletarischen Theaterbewegung Japans. Sein Weg und Beitrag zum proletarischen Theater hat weitgehende Ähnlichkeiten mit dem Majakowskis, indem auch er die Erfahrungen seiner futuristischen und dadaistischen Experimente in das proletarische Theater einbrachte.⁵⁹⁾

Murayama wurde 1901 in Tokio geboren. Seit seiner frühesten Jugend hatte er einen Hang zur Malerei. In der Oberschule beschäftigte er sich mit Literatur und trat 1921 in die Philosophische Fakultät der Kaiserlichen Universität Tokyo ein. Ende des Jahres unterbrach er seine Studien, um nach Deutschland zu gehen, wo er von dem dortigen Kunstschaffen überwältigt war, jeden Tag das Theater besuchte und sogar Bühnenbildentwürfe für seinen Freund Georg Kaisers angefertigt haben soll.⁶⁰⁾ Nach seiner Rückkehr war er einer der Mitbegründer einer dadaistischen Gruppe, genannt MAVO. Währenddessen stabilisierte er seine Beziehungen zum "Tsukiji Shogekijo", dessen expressionistische Aufführungen ihn anzogen, und entwarf die Bühnenbilder zu einigen Aufführungen. Seine wichtigsten Anregungen

gewürfelten Haufen zum Bewußtsein ihrer Aufgabe als revolutionäre Führer der unterdrückten Bauern und Städter entsprach den damaligen Anforderungen an ein Stück.⁶²⁾

2.3. Proletarische Theaterbewegung 1928-1930

Am 20. Februar 1928 hatten die ersten Wahlen nach dem neuen Wahlgesetz stattgefunden. Trotz der Repressalien gegen die Vertreter der Ak konnte die illegale KP unterstützende "Arbeiter- und Bauern-Partei" allein 200 000 Stimmen auf sich vereinigen.⁶³⁾ Die Antwort darauf waren mit dem 15. März einsetzende Massenverhaftungen, das Verbot der "Arbeiter- und Bauern-Partei" am 3. April und der revolutionären Gewerkschaftsvereinigung "Rat der japanischen Gewerkschaften" (Nihon Rodo Kumiai Hyogikai).

Diese neuerlichen Unterdrückungsmaßnahmen großen Ausmaßes beschleunigten die Vereinigung der beiden revolutionären Künstlervereinigungen. Am 28. April 1928 schlossen sich die "Proletarische Kunstliga Japans" (Purogei) und der "Bund avantgardistischer Künstler" (Zengei) zur "Alljapanischen Föderation proletarischer Künstler" (Zen Nihon Musansha Geijutsu Remmei), der sogenannten NAPF (abgeleitet von der Esperanto-Bezeichnung: Nippon Proleta Artista Federatio) zusammen. Durch die damit eingeleitete Vereinigung der beiden Theatergruppen "Zen'ei-Gekijo" und "Puroretaria Gekijo" entstand das "Sayoku Gekijo" (Linkes Theater), das von nun ab zum führenden Ensemble der proletarischen Theaterbewegung wurde. Die Periode von 1928 bis zur Umbenennung dieser Gruppe im Jahre 1934 wird daher in japanischen Quellen auch oft als "Zeit des Sayoku Gekijo" bezeichnet.

Ging es bis 1928 erst einmal um die Klärung grundsätz-

licher Positionen und die Schaffung proletarischer Theatergruppen, so bestand die Aufgabe von nun an darin, den Einfluß des proletarischen Theaters allseitig auszudehnen, eine breite Massenwirksamkeit zu erreichen und die künstlerischen Formen zu finden, die der Aufklärung der Arbeiter und Bauern in ihrem täglichen politischen Kampf am besten entsprachen.

Die erste Produktion des "Sayoku-Gekijo", Fujimori Seikichis "Haritsuke Mozaemon" und Kaji Watarus "Arashi" (Sturm) war schon im Probenstadium, als das erste Stück so stark gekürzt von der Zensur zurückkam, daß es nicht mehr aufgeführt werden konnte, die ganze Produktion aufgehoben wurde und stattdessen Stücke aus dem alten Repertoire der beiden ehemaligen Gruppen aufgeführt wurden. Bereits bei der ersten Produktion wurde kein Zweifel daran gelassen, daß die Zensur alles unternehmen würde, um die Aktivitäten des "Sayoku Gekijo" zu behindern. Trotzdem führte die neue Gruppe zum Jahresende anlässlich der Gründung der "Neuen Arbeiter- und Bauern-Partei" (Shin-Rodo-Nomin-To), des Jahrestages der Oktoberrevolution, und zur Unterstützung der "Musansha Shimbun" weitere kurze Stücke aus dem alten Repertoire auf. Ihre Tätigkeit unterteilten sie in abendfüllende Produktionen im Tsukiji und Touren mit Kurzstücken in die Umgebung von Tokyo.

Während das "Sayoku-Gekijo" seine ersten Schritte machte, vertiefte sich angesichts der Fortschritte, die das proletarische Theater machte, die Krise im "Tsukiji Shogekijo". Forderungen nach einer Veränderung der Struktur wurden nach Osanais Rückkehr aus der SU umso nachdrücklicher gestellt. Eine Vollversammlung beschloß eine neue Plattform, die ein

Vorrücken der progressiven Gruppe erkennen läßt; z.B. wurde festgelegt, daß die Gruppe fortan durch ihre Tätigkeit der sozialen Rolle des Theaters und seiner "neuen Weltanschauung" gerecht werden soll.⁶⁴⁾ Die Plattform stellt einen Kompromiß zwischen der "künstlerischen" und der "politischen" Fraktion dar, die Mehrzahl der Mitglieder allerdings stand zwischen den Fronten. Deshalb blieb Osanai weiterhin Leiter der Gruppe, und Hijikata oblag lediglich die Verwaltung der Finanzen. Das Repertoire der folgenden Monate zeigt, daß sich vorläufig die "künstlerische" Fraktion um Osanai durchgesetzt hatte.

Das "Kokoro-za" (Theater der Seele), das noch 1925 Murayama wegen seiner politischen Tätigkeit aufgefordert hat, auszutreten, entwickelte sich Anfang 1928 in Richtung auf das proletarische Theater. Ursache dafür war eine Gastspielreise durch die Sowjetunion. Im Anschluß daran nahm die Gruppe enge Kontakte zum proletarischen Theater auf. Die erste Aufführung nach der Rückkehr war "Trust D.E." von Ehrenburg unter der Gastregie von Murayama!, der danach wieder als Mitglied aufgenommen wurde, was die "künstlerische" Gruppierung innerhalb des "Kokoro-za" zum Austritt veranlaßte.

Im Dezember 1928 wurde die NAPF als Dachorganisation neuzuschaffender selbständiger Künstlerverbände reorganisiert, um auf nationaler Ebene entsprechend der Spezifik der Kunstgattung zu einer engeren Verbindung mit den Massen zu gelangen und um den revolutionären Wettbewerb zu stimulieren. So wurde am 4. Februar 1929 der "Japanische Proletarische Theaterverband" (Nihon Proretaria Gekijo Domei, Abk. PROT, nach Esperanto: Proletarea Teatoro) gegründet. Sasaki wurde zum Vorsitzenden und Sano Seki zum Generalsekretär des

Verbandes gewählt. Der Verband stellte sich u.a. das Ziel, durch seine Theater-Aktivitäten für die Befreiung der Arbeiterklasse zu kämpfen und die Produktionen des proletarischen Theaters zu organisieren. Außer dem Sayoku-Gekijo gehörten dem Verband noch 7 Gruppen aus anderen Städten an. PROT war verantwortlich dafür, daß mit Hilfe des Theaters möglichst viele Arbeiter und Bauern erreicht werden.

Am 5. März 1929 wurde Yamamoto Senji, Unterhausmitglied der verbotenen Arbeiter- und Bauern-Partei, ermordet. In der Nacht vor der Beerdigung stellten Mitglieder zweier proletarischer Gruppen in Kyoto ein Stück zusammen, das die Beteiligung der Regierung an der Ermordung durchscheinen ließ, und führte es anderntags vor den Trauernden auf.⁶⁵⁾

In dieser Zeit war jedoch die Dramatisierung aktueller Ereignisse noch keine von PROT allgemein anerkannte Methode. An erster Stelle standen nach wie vor die abendfüllenden Produktionen des Sayoku-Gekijo: Die Januar-Produktion war eine Adaption von Tolstojs "Dantons Tod" unter der gemeinsamen Regie von Murayama und Sano. Die Zuschauerzahlen erreichten Rekordhöhen. Durch den Erfolg der Aufführung fand das Sayoku Gekijo seinen Zusammenhalt als einheitliche starke proletarische Theatergruppe, die nach der Verschmelzung nicht sofort hatte hergestellt werden können.

Die Juni-Aufführung, die im Tsukiji Shogekijo stattfand, war ein weiterer Höhepunkt in der Entwicklung des Sayoku-Gekijo und des proletarischen Theaters überhaupt.

Gezeigt wurde Murayamas neues Stück "Boryokudanki" (Chronik einer Verbrecherbande). Das Stück wurde auf der Grundlage von Materialien über den Streik der Eisenbahner der Peking-Hankow-Linie im Jahre 1923 geschrieben und gilt als das herausragendste geschlossene Stück der japanischen proletarischen Theaterbewegung. Obwohl das Stück erheblich vom Zensor gekürzt wurde und schließlich unter einem anderen Titel "Zensen" (Frontlinie) laufen mußte, zog es Massen von Zuschauern an und festigte die Stellung des Sayoku-Gekijo als der führenden proletarischen Theatergruppe. Der Anteil der Arbeiterzuschauer betrug bereits mehr als 50 %.⁶⁶⁾

Währenddessen war die Spaltung des Tsukiji Shogekijo nicht mehr aufzuhalten. Es wäre wenig ergiebig, an dieser Stelle den Verlauf der sich über einen langen Zeitraum hinziehenden Auseinandersetzungen zu schildern, die nach dem Tod Osanais am 25.12.1928 immer schärfere Formen annahmen. Sie wurden vorläufig gelöst, indem Hijikata und 6 andere die Gruppe verließen. Die verbleibende Gruppe existierte weiter als "Tsukiji Shogekijo" oder "Gekidan Tsukiji Shogekijo". Hijikata gründete eine neue Gruppe mit dem Namen "Shin Tsukiji Gekidan" (Neue Tsukiji-Gruppe) und gab am 25. April 1929 eine Erklärung ab, daß sie das Theater zu einem bedeutsamen Treffpunkt der erwachenden Massen machen wollten. Auch im "Gekidan Tsukiji Shogekijo" blieb die progressive Fraktion aktiv. Deshalb unterstützte PROT nach der Spaltung beide Gruppen und versuchte, seinen Einfluß dort auszudehnen.

Es gab allerdings einige Probleme bei der Zusammenarbeit und der Koordinierung der Aktivitäten der einzelnen Gruppen. Für Juli hatte das "Shin Tsukiji Gekidan" z.B. eine Adaption

der berühmten Erzählung "Kani kosen" (Krabbenfischer) von Kobayashi Takiji geplant. Kobayashi hatte seine Einwilligung gegeben unter der Bedingung, daß Mitglieder des "Sayoku-Gekijo" im Sinne der gemeinsamen Front einbezogen werden.⁶⁷⁾ Als diese Forderung stillschweigend übergangen wurde, unterbrachen Mitglieder des Sayoku-Gekijo die Vorstellung, um über dieses Versäumnis zu diskutieren. Um solche Zwischenfälle in Zukunft zu vermeiden, sandte der PROT Vertreter in die neuen Gruppen, Sasaki ins "Shin Tsukiji Gekidan" und Murayama beriet das "Gekidan Tsukiji Shogekijo".

Im "Kokoro-za" konnte PROT ebenfalls seinen Einfluß ausdehnen. Nach der erfolgreichen Aufführung von "Trust D.E." richteten sich die Angriffe der Zensur auch auf diese Gruppe. Ein neues Stück von Iwanow wurde einen Tag vor der Aufführung verboten. Dafür wurde kurzfristig "Boryokudanki" in das Programm aufgenommen und unter Mitwirkung von Schauspielern des Sayoku-Gekijo aufgeführt.

Als Ergebnis des gewachsenen Einflusses von PROT gelang im Oktober 1929 die Gründung eines "Rates neuentstandener Theatergruppen" (Shinko Gekidan Kyogikai), der die vier genannten großen proletarischen und linken Theatergruppen zusammenschloß. Ihr Ziel war es, die Interessen der Arbeiterklasse noch wirksamer zu unterstützen und eine bessere Koordinierung des Repertoires zu erreichen. Kurioserweise konkurrierte zunächst einen Monat später das "Shin Tsukiji Gekidan" mit dem "Gekidan Tsukiji Shogekijo" mit dem gleichen Stück an verschiedenen Orten. Das Stück war "Im Westen nichts Neues" von Remarque.

Anfang 1930 nahmen die Aktivitäten der proletarischen Theatergruppen weiter zu. Oftmals zeigten das "Sayoku Gekijo"

und das "Shin Tsukiji Gekidan" gemeinsame Aufführungen. Im Februar 1930 brachten sie erfolgreich eine Adaption des proletarischen Romans "Taiyo no nai machi", der im Juni 1929 veröffentlicht worden war⁶⁸⁾ in 4 Akten und 12 Szenen in der Regie von Murayama auf die Bühne.

Das "Shin Tsukiji Gekidan" hatte darüber hinaus Anfang 1930 ein neues Stück von Fujimori Seikichi, "Hoki" (Der Aufstand), Gorkis "Mutter", Iwanows "Panzerwagen 14-69" u.a. geplant. Die Stücke wurden aber stark von der Zensur gekürzt bzw. völlig verboten, so daß nur einzelne Akte gezeigt werden konnten oder andere Stücke eingesetzt werden mußten. Die Behinderungen der Tätigkeit der beiden Gruppen fand seinen Höhepunkt in erneuten Massenverhaftungen führender Kulturfunktionäre im Mai 1930.

Das "Gekidan Tsukiji Shogekijo" zeigte im Januar/Februar zwei sowjetische Stücke, Scheljews "Ende einer Reise" und Tretjakows "Gasmasken", geriet aber gleichzeitig durch seine Kontakte zum "Shochiku"-Konzern der Unterhaltungsindustrie in einen Gegensatz zur Politik des PROT.

Demgegenüber hatte sich 1929 das "Kokoro-za" aufgelöst. Gemeinsam mit anderen jungen Kabuki-Schauspielern, die sich gegen die Lohnkürzungen in der Unterhaltungsindustrie im Gefolge der Weltwirtschaftskrise und gegen die Hierarchie in den Kabuki-Gruppen aufgelehnt hatten, gründete die Gruppe um Kawarasaki Chojuro das "Taishu-za" (Massentheater). Durch den Berater Ono Miyakichi wurden sofort enge Kontakte zur proletarischen Theaterbewegung hergestellt. Das "Taishu-za" debütierte am 27. Januar mit einem neuen Stück, das Sasaki extra für die Gruppe geschrieben hatte und Sinclairs "Spion" in 45 Szenen.

So führte das "Taishu-za" das Anliegen der progressiven Fraktion des "Kokoro-za", nämlich Stücke mit revolutionärem Inhalt auch dem Kabuki-Publikum vorzustellen, weiter fort. Das "Taishu-za" wurde sofort Mitglied des "Rates neuentstandener Theatergruppen".⁶⁹⁾

Bis 1930 lag der Schwerpunkt der Aktivitäten der proletarischen Theaterbewegung noch auf abendfüllenden Produktionen, wie "Boryokudanski", obwohl auch die Gastspiele mit Kurzstücken fortgesetzt wurden.

Das proletarische Theater hatte sich als fähig erwiesen, große Zuschauermengen anzuziehen - darunter nicht wenige Arbeiter - und seine Kampfkraft als politische Waffe unter Beweis gestellt.

2.4. Proletarische Theaterbewegung 1930/31

Im April 1930 tagte im Tsukiji Shogekijo der 2. Nationale Kongreß des PROT. Aufgabe dieses Kongresses war es, die neue Richtlinie der "Bolschewisierung der Kunst" des kurz zuvor stattgefundenen NAPF-Kongresses auf die Theaterbewegung anzuwenden und somit die Lehren aus der Arbeit der vorangegangenen Jahre zu ziehen. Solche Lehren waren, wie Sano Seki in seiner Rede ausführte, daß man sich bisher zu sehr darauf konzentriert hatte, Aufführungen praktisch zu ermöglichen und dabei die Theorie des Klassenkampfes vernachlässigt hatte. Die Theaterbewegung als Teil des Gesamtkampfes der Arbeiterklasse muß sich stärker mit den aktuellen und theoretischen Erfordernissen dieses Kampfes vertraut machen.⁷⁰⁾

Vor dem Hintergrund des ebenfalls im April 1930 in "Senki" (Kampffahne), dem Organ des NAPF, veröffentlichten Artikels von Kurehara Korehito über "Die neue Pflicht der

Künstler der NAPF", der sich stark an Lenins "Parteiorganisation und Parteiliteratur" anlehnte, und in dem alle Künstler aufgerufen wurden, "unmittelbar am revolutionären Massenkampf der Arbeiter und Bauern teilzunehmen und die gewonnenen Erfahrungen zur Grundlage einer kämpferischen, die Ziele der Partei propagierenden und die Lebensrechte der werktätigen Massen verteidigenden Kunst zu machen⁷¹⁾, forderte Sano alle Theaterschaffenden auf, sich darüber klar zu werden, daß die Partei nicht einfach etwas ist, was ab und zu in den Stücken auftaucht, sondern etwas, was alle ihre Aktivitäten bestimmt und leitet.

In der Theaterbewegung fand die Losung von der "Bolschewisierung der Kunst" sofort seinen Niederschlag in Angriffen auf das "Gekidan Tsukiji Shogekijo". Am 18. Mai 1930 wurde diese Gruppe wegen ihrer Verbindungen zu "Shochiku" aus dem "Rat für neuentstandene Theatergruppen" ausgeschlossen, nachdem sich die beiden Berater des "Sayoku-Gekijo" bereits zurückgezogen hatten und es der "progressiven" Fraktion nicht gelungen war, ihren Einfluß maßgeblich auszudehnen.

Der 2. PROT-Kongreß war von entscheidender Bedeutung für die Ausdehnung der proletarischen Theaterbewegung. Es wurde festgestellt, daß es nicht mehr reicht, nur vor Arbeiterpublikum zu spielen, sondern daß es notwendig ist, die Arbeiter selber einzubeziehen und die Schaffung von selbsttätigen Theatergruppen in Fabriken, besonders in Großbetrieben, zu initiieren.

Deshalb wurde auf dem 2. PROT-Kongreß ein neues Programm unter dem Motto "Unser Verband kämpft durch seine Aktivitäten auf dem Theater für die internationale Befreiung der Arbeiter und Bauern" verabschiedet.

Die neuen Losungen waren:

1. Theater in die Fabriken und Dörfer!
2. Erfüllt die verschiedenen Losungen des Proletariats mit Leben!
3. Schafft Zuschauerorganisationen mit Arbeitern und Bauern an der Spitze!
4. Schafft Theatergruppen der Arbeiter und Bauern an den Arbeitsstätten!"⁷²⁾

Die Tätigkeit des PROT wurde in 3 große Gruppen unterteilt:

a) große Produktionen

b) Wandertheater

c) Arbeiter- und Bauerntheatergruppen,

wobei a) und b) Formen waren, die durch die Theaterspezialisten der verschiedenen zum PROT gehörenden Gruppen verwirklicht werden sollten, um damit die unter c) zusammengefaßten Gruppen anzuleiten. Die Dramatiker waren angehalten, der Spezifik dieser drei Gruppen entsprechende Stücke zu schreiben.⁷³⁾

Die neuen Richtlinien des PROT wurden umgehend in die Praxis umgesetzt. Innerhalb des "Sayoku-Gekijo" wurde eine spezielle Wandertheatergruppe gebildet, das "Puroretaria Engei-dan" (Proletarische Gruppe darstellender Künste). Die Aufgabe der Gruppe bestand darin, in die Fabriken und Dörfer zu ziehen, mit kurzen Stücken, Gesang u.a. das Publikum aufzulockern, um danach die aufgeschlossene Atmosphäre für die politische Aufklärung der Zuschauer zu nutzen.

In seiner Rede auf dem II. PROT-Kongreß hatte Sano auf die fehlende Kommunikation zwischen dem "Hauptquar-

tier"⁷⁴⁾ des proletarischen Theaters in Tokyo und den Gruppen in den Provinzen hingewiesen. Zum Zeitpunkt des Kongresses gehörten 5 Gruppen aus den Provinzen zum PROT. Sie befanden sich in Osaka, Kyoto, Shizuoka, Kochi und Kanazawa, eine sechste war in Kobe im Entstehen. Ihre Mitgliederzahl schwankte zwischen 15 und 30. Die sozialen Bedingungen für das Entstehen starker Theatergruppen in den Provinzen, besonders im industriell entwickelten Kansai-Gebiet, waren günstig, allerdings tat auch die Polizei alles in ihren Kräften stehende, um solch eine Entwicklung zu unterbinden.

Die Gruppe in Osaka mit dem Namen "Senki-za" (Kampfbanner) bestand bereits seit 1928, hatte stark unter den Verfolgungen der KPJ am 15. März 1928 gelitten, konnte sich aber danach wieder formieren und trat vor allem bei Streiks und in Fabriken auf. In Kyoto gab es bereits vor der PROT-Gründung Shingeki-Gruppen. Die aktivste war das "Seifuku-Gekijo" (Blaue Blusen), die anlässlich der Ermordung Yamamoto Senjis zum ersten Mal aufgetreten war. 1929 wurden ihnen alle Stücke verboten. Danach reiste das "Seifuku-Gekijo" als Wandertheatergruppe mit Kurzstücken umher.

Ähnlich erging es den anderen Gruppen. Eine enge Verbindung zur Zentrale in Tokyo wurde zu einer zwingenden Notwendigkeit. Eine Möglichkeit zu Austausch und Anleitung bot die Zeitschrift "Puroretaria Engeki" (Proletarisches Theater), die seit Juni 1930 herausgegeben wurde. Trotz sofortigem Verbot erschienen noch fünf Nummern, die eine breite Skala von Themen von der Theorie des proletarischen Theaters, dem Abdruck von Stücken, Neuigkeiten aus den Gruppen, Information über das internationale proletarische Theater

bis hin zur Theaterforschung erreichten. Durch die Verhaftungen im Mai 1930⁷⁵⁾ fehlten wichtige Beiträge von Murayama, Sano und Sugimoto Ryokichi.

Die beiden großen Tokyoter proletarischen Theatergruppen führten bis zum Jahresende verschiedene große Stücke auf, wobei die Mehrzahl übersetzte russische Stücke, wie "Brülle, China!" bzw. Adaptionen japanischer proletarischer Romane, wie "Fuzai Jinushi" (Der abwesende Gutsbesitzer) von Kobayashi Takiji waren. Zu einem Höhepunkt für das Tokyoter proletarische Theater gestalteten sich die Mai-Feierlichkeiten 1930. PROT hatte aus diesem Anlaß ein anspruchsvolles Unterhaltungsprogramm geplant. Außer einem Stück von Murayama "Shori no Kiroku" (Chronik des Sieges), das gemeinsam durch das "Sayoku-Gekijo" und das "Shin Tsukiji-Gekidan" aufgeführt wurde, gehörten ein proletarisches "shinnai"⁷⁶⁾ über "Im Westen nichts Neues", Chorgesang und ein proletarisches "rakugo"⁷⁷⁾, eine Form, die neben den bereits erwähnten schon zur Zeit der "soshi-shibai" für politische Zwecke ausgenutzt wurde, zum Programm. Damit hatten die klassischen Formen der Unterhaltung im proletarischen Theater einen Durchbruch erzielt. Diese Formen waren dem Publikum sehr vertraut, und die neuen Inhalte fanden Anklang. In der nächsten Ausgabe der "Puroretaria Engeki" wurden sofort Vorschläge für die Nutzung anderer traditioneller Formen im proletarischen Theater gemacht, z.B. der "kami-shibai"⁷⁸⁾. In der gleichen Nummer wurde ein neues Kurzstück von Shima Kimiyasu, "Purotoko" (Proletarischer Barbier), abgedruckt, in dem es dem Verfasser gelungen war, Vertreter der Gruppen, die bei jedem Streik auftreten, den Streikenden, den Streikbrecher

und den Spion, charakteristisch darzustellen und einer entsprechenden Behandlung durch den Barbier zu unterziehen. Dieses Stück vermittelte den Arbeitern in wenigen Minuten das politische Grundwissen über den Charakter eines Streiks. Es wurden auch Vorschläge unterbreitet, wie Arbeiter dieses Stück ohne großartige Ausstattung jederzeit kurzfristig bei Streiks aufführen können.

Im August 1930 wurde Senda Koreyas Artikel über das deutsche Arbeitertheater erneut abgedruckt und einige Beispiele für den Sprechchor mit einer Anleitung zur Aufführung dieser Kurzform gegeben. Mit der erzwungenen Einstellung der Herausgabe des "Puroretaria Engeki" waren die Möglichkeiten für eine breite Diskussion dieser neuen Formen vorübergehend genommen.

Um die 1930 eingetretene Repertoirekrise zu überwinden, wurde im Januar 1931 die "Japanische Gesellschaft zum Studium proletarischer Stücke" (Nihon Puroretaria Gikyoku Kenkyukai) gegründet. In ihr kamen Mitglieder des "Sayoku-Gekijo", des "Shin Tsukiji Gekidan" und des ebenfalls zu NAPF gehörenden Schriftstellerverbandes zusammen.

Die Zusammenarbeit der beiden Tokyoter Gruppen in dieser Gesellschaft ließ ihre Kontakte noch enger werden. Bereits im Juni 1930 hatte das "Sayoku-Gekijo" das "Shin Tsukiji Gekidan" bei der Aufführung von "Brülle, China!" von Tretjakow unterstützt. Diese Hilfe setzte sich fort bei der August-Aufführung der Adaption von "Go! Stop!" von Kishi Yamaji und wurde in der Regel bei allen folgenden Produktionen beibehalten. Ein fruchtbares Resultat ihrer Zusammenarbeit stellt die Eröffnung des gemeinsamen "Puroretaria Engeki Kenkyujo" (Proletarisches Theater-Studienzentrum) im April

1931 dar, welches in seinem Programm und seinem Studienplan dem des damaligen "Zen'ei-za" sehr nahe kam. Auch hier lag die Betonung auf dem Studium der Theorie.

Am 17. Mai 1931 fand im Tsukiji Shogekijo der 3. Kongreß des PROT statt. Es wurde festgestellt, daß die Verhaftungen im Mai 1930 der Theaterbewegung einen großen Schlag versetzt hatten. Außer bei den großen Produktionen war ein deutlicher Rückgang der Aktivitäten des PROT zu verzeichnen. Im Einklang mit den Resolutionen des Internationalen Revolutionären Theaterbundes, in denen der Initiative der Arbeiter selber großer Platz eingeräumt und die Agit-Prop-Formen als die effektivste Methode des proletarischen Theaters empfohlen worden waren, wurden die Beschlüsse des 2. PROT-Kongresses weiterentwickelt: Arbeiter sollten angeregt werden, eigene Theatergruppen zu bilden, sie sollten in die großen Spezialistengruppen, wie das "Sayoku-Gekijo", aufgenommen werden, und die PROT-Organisation sollte seine Massenbasis auf die ländlichen Gebiete und die großen Städte ausdehnen.

Anfang 1931 hatte PROT... schon folgende Zirkel organisiert:

	Anzahl der Zirkel	Anzahl der Mitglieder
Arbeiterzirkel	181	2 781
Bauernzirkel	4	39
Studentenzirkel	23	455
gemischte Zirkel	12	150
Insgesamt	<u>220</u>	<u>3 425⁸⁰⁾</u>

Diese Zahl sank kurz darauf infolge erneuter Repressalien, stieg aber bald wieder an.

Am Ende des Kongresses wurde das "Shin Tsukiji Gekidan" in den PROT aufgenommen. Um dieses Ereignis feierlich zu begehen, gab die Gruppe vom 29. Mai bis 7. Juni Vorstellungen mit dem neuesten, extra aus diesem Anlaß geschriebenen Stück Murayamas "Toyo Sharyo Kojo" (Die Toyo-Waggonbaufabrik) über den Kampf gegen die Führung reformistischer Gewerkschaften.

Die Betonung der kurzen Agit-Prop-Formen auf dem 3. PROT-Kongreß ermutigten das "Sayoku-Gekijo", mit einem Programm umherzureisen, das nur aus Kurzstücken bestand, darunter "Baka no Ryoji". Im März und Mai 1931 fügten sie kurze Stücke, die sich auf ein aktuelles Ereignis - das Verbot der Zeitschrift "Senki" - bezogen, in eine Vorstellung ein. Das erste hieß "Horidashimono" (Die Schatzkiste) und wurde gemeinsam von Mitgliedern der Gruppe geschrieben und als ein "Plakatstück" bezeichnet, weil die Idee zu dem Stück von einem sowjetischen Plakat stammte und zum anderen, weil beide Stücke, auch das andere mit dem Titel "Dozo" (Die Bronzestatue), überraschend damit enden, daß ein Plakat mit der Aufschrift: "Lest sie! Rettet sie! Senki!" zum Vorschein kommt. Dieser Plakat-Effekt war das wichtigste am ganzen Stück und war vor allem schwer zu zensieren.

Bisher waren die geschlossenen Stücke und die Kurzformen immer getrennt behandelt worden. Die Einfügung der letzteren in einen Abend mit geschlossenen Stücken deutet bereits auf einen Bruch mit den Praktiken der Vergangenheit hin. Nachdem man mit diesen Darbietungen einige praktische Erfahrungen gesammelt hatte, setzte sich Murayama sehr dafür ein, daß das "Sayoku-Gekijo" ein

großes, anspruchsvolles Programm, das aus einer Aneinanderreihung von Kurzscenes bestand, aufführte. So entstand in Japan ungefähr 2 Jahre, nachdem Senda Koreya zum ersten Mal über die Erfahrungen des deutschen Arbeitertheaters mit dieser Form geschrieben hatte, die erste "Lebende Zeitung".

Die Aufführungen der ersten "Lebenden Zeitungen" fielen zusammen mit den Gerichtsverhandlungen gegen Führer der KP, die am 25. Juni begonnen hatten. Diese Gerichtsverhandlungen nehmen einen wichtigen Platz in der Geschichte der KPJ und der japanischen revolutionären Bewegung ein, da die angeklagten Kommunisten den Gerichtssaal als Tribüne für die öffentliche Anklage der Reaktion genutzt haben.⁸¹⁾ In diesem Zeitraum traten führende Vertreter des PROT - Murayama, Sugimoto u.a. - in die KPJ ein und gründeten eine Parteigruppe, deren Mitgliederzahl sich ständig erhöhte.⁸²⁾ In den 18 Monaten seit dem 2. Kongreß war PROT zu einer Organisation gewachsen, die unter dem direkten Einfluß der KP stand.

2.5. Proletarische Theaterbewegung 1931-34

Am 18. September 1931 hatte Japan die militärische Okkupation der Mandschurais begonnen, und die Regierung war damit im Lande zum verschärften Terror gegen die revolutionären und demokratischen Kräfte übergegangen. Trotz der wiederholten Betonung der Notwendigkeit einer noch breiteren Massenbasis auf den vorangegangenen PROT-Kongressen, konnten die bisher erreichten Ergebnisse dieser Situation nicht mehr gerecht werden. Nach einer mehrmonatigen Diskussion über Organisationsprinzipien trat am 11. Oktober 1931

in Vorbereitung der Gründung eines neuen Kulturverbandes der 4. Nationale Kongreß des PROT zusammen.

Als neue Linie für den Kampf wurden folgende 6 Punkte verabschiedet:

1. Schaffung einer proletarischen Theaterbewegung auf der Grundlage des dialektischen Materialismus;
2. Schaffung von Theaterzirkeln in jeder Fabrik, jedem Dorf, jeder Schule und jeder Firma;
3. Anwachsen der selbsttätigen Theatergruppen der Arbeiter und Bauern;
4. Zerschlagt die faschistischen und sozialfaschistischen Theaterbewegungen;
5. Wiedererlangung der Freiheiten der Theaterbewegung durch den Druck der Massen;
6. Entwicklung einer revolutionären, volkstümlichen Theaterbewegung in den Ländern des Ostens.⁸³⁾

Damit sollte PROT eine neue Basis in den Theaterzirkeln finden, die ihrerseits wieder selbsttätige Theatergruppen bildeten. Auch individuelle Mitgliedschaft für Leute, die zum Fortschritt der proletarischen Theaterbewegung beitragen wollten, wurde gestattet. Dadurch konnten außer den politisch bewußten Arbeitern auch all jene erfaßt werden, die nicht organisiert waren. Ebenso wurde die Angliederung an den neuzugründenden Kulturverband beschlossen, der im November 1931 durch die Reorganisierung der NAPF als "KOPF" - "Föderation der proletarischen Kulturorganisation Japans" (Nihon puroretaria bunka remmei, Esperanto: Federacio de Proletaj Kultur-Organizoj Japanaj) - ins Leben gerufen wurde

und neben den ehemals in NAPF zusammengefaßten Künstlerverbänden weitere sieben Organisationen umfaßte.

Bereits im September war als neues Organ des PROT die "Engeki Shimbun" (Theaterzeitung) herausgegeben worden. Die neue Zeitung war nicht für die Theaterspezialisten gedacht, sondern sollte ein Forum zur Diskussion und Anleitung für die Mitglieder der neuen Theaterzirkel sein. Die Zeitung verfügte über ca. 100 Arbeiter- und Bauernkorrespondenten.⁸⁴⁾ Für die Spezialisten erschien seit Neujahr 1932 ein neues Magazin, genannt "Purotto".

Anlässlich der Gründung des KOPF führten das "Sayoku-Gekijo" und das "Shin Tsukiji Gekidan" gemeinsam ein Programm auf, welches aus Kirschons "Stadt der Winde" und einer neuen Ausgabe der "Lebenden Zeitung" bestand. Die Aufführung von "Stadt der Winde" "rief eine lebhafte Diskussion hervor und zeigte den japanischen Genossen, wie Stücke auf der Grundlage des dialektischen Materialismus aufzubauen sind",⁸⁵⁾ wobei die Kritiker um die schwachen Seiten dieses Stückes, über die damals in der SU diskutiert wurde, wußten.⁸⁵⁾

Nach der 2. Ausgabe der "Lebenden Zeitung" entwickelte Murayama diese Form, die er fast völlig in seiner Hand hatte, theoretisch und praktisch weiter und führte sie schließlich als "Rotes Sprachrohr" zu höchster Reife. Das "Rote Sprachrohr" war eine "Rote Revue", die sich aus Tanz- und Chor-teilen, Sprechchor und Kurzszenen u.a. zusammensetzte. Kurz nach der ersten Aufführung 1932 wurde Murayama verhaftet, weil er auf einer Versammlung einen Aufruf zur Internationalen Theaterolympiade verlesen hatte.

Im Februar 1931 hatte PROT nicht an den Feierlichkeiten zum IATB-Tag teilnehmen können. Deshalb wurden seit Anfang

1932 alle Mittel in Bewegung gesetzt, um der japanischen Sektion des IRTB die Teilnahme an der für den Herbst 1932 geplanten Internationalen Olympiade des revolutionären Arbeitertheaters finanziell, künstlerisch und administrativ zu ermöglichen. Sowohl "Engeki Shimbun" als auch "Purotto" gaben Sonderausgaben anlässlich der Olympiade heraus, worin Japan beispielgebend für die anderen IRTB-Sektionen war. "Wenn wir die Durchführung der Vorbereitungskampagne in den einzelnen Ländern betrachten, so gebührt der erste Platz unserer Japanischen Sektion... Die japanischen Genossen haben die Deutsche und die Tschechische Sektion zu einem sozialistischen Wettbewerb herausgefordert..."⁸⁶⁾ "90 Prozent der PROT angeschlossenen Gruppen haben einen revolutionären Wettbewerb mit ähnlichen Gruppen des Auslandes abgeschlossen (zwei Gruppen in der UdSSR, 5 in der Tschechoslowakai, 5 in Deutschland, 2 in Frankreich, 2 in England, 2 in den USA usw.)"⁸⁷⁾

Die erste Runde des Wettbewerbs unter den Tokyoter Gruppen war für den 15. Februar 1932 vorgesehen und sollte zu einer Demonstration der Schlagkraft der proletarischen Theaterbewegung werden. Die Polizei führte außer den normalen Verboten und Kürzungen die sogenannten Polizeivorstellungen ein, die zur Kontrolle in der Nacht vor der eigentlichen Vorstellung vor einer Polizeikommission gezeigt werden mußten. Darüber hinaus durften in den Programmen weder der IRTB noch die SU erwähnt werden. Die 6 beteiligten Gruppen waren: das "Sayoku-Gekijo", das "Shin Tsukiji Gekidan", "Mezamashitai" (Der Erwecker, neuer Name des ehemaligen "Puroretaria Engei-dan"), "Sengo-Gekidan" (eine koreanische Gruppe), "Tokyo Zen'ei-za" (eine Arbeitertheatergruppe)

1932 alle Mittel in Bewegung gesetzt, um der japanischen Sektion des IRTB die Teilnahme an der für den Herbst 1932 geplanten Internationalen Olympiade des revolutionären Arbeitertheaters finanziell, künstlerisch und administrativ zu ermöglichen. Sowohl "Engeki Shimbun" als auch "Purotto" gaben Sonderausgaben anlässlich der Olympiade heraus, worin Japan beispielgebend für die anderen IRTB-Sektionen war. "Wenn wir die Durchführung der Vorbereitungskampagne in den einzelnen Ländern betrachten, so gebührt der erste Platz unserer Japanischen Sektion... Die japanischen Genossen haben die Deutsche und die Tschechische Sektion zu einem sozialistischen Wettbewerb herausgefordert..."⁸⁶⁾ "90 Prozent der PROT angeschlossenen Gruppen haben einen revolutionären Wettbewerb mit ähnlichen Gruppen des Auslandes abgeschlossen (zwei Gruppen in der UdSSR, 5 in der Tschechoslowakai, 5 in Deutschland, 2 in Frankreich, 2 in England, 2 in den USA usw.)"⁸⁷⁾

Die erste Runde des Wettbewerbs unter den Tokyoter Gruppen war für den 15. Februar 1932 vorgesehen und sollte zu einer Demonstration der Schlagkraft der proletarischen Theaterbewegung werden. Die Polizei führte außer den normalen Verboten und Kürzungen die sogenannten Polizeivorstellungen ein, die zur Kontrolle in der Nacht vor der eigentlichen Vorstellung vor einer Polizeikommission gezeigt werden mußten. Darüber hinaus durften in den Programmen weder der IRTB noch die SU erwähnt werden. Die 6 beteiligten Gruppen waren: das "Sayoku-Gekijo", das "Shin Tsukiji Gekidan", "Mezamashitai" (Der Erwecker, neuer Name des ehemaligen "Puroretaria Engei-dan"), "Sengo-Gekidan" (eine koreanische Gruppe), "Tokyo Zen'ei-za" (eine Arbeitertheatergruppe)

und "Yokohama Seinen Gekijo" (Jugendtheater Yokohama).

Das "Sayoku-Gekijo" zeigte das erste vollständige Stück, das Murayama nach langer Zeit wieder geschrieben hatte mit dem Titel "Akai Hibana no Hitobito" (Die Leute vom "Roten Funken") und das verschiedene Methoden demonstriert, die eine Agit-Prop-Gruppe in Berlin angesichts des aufkommenden Faschismus findet, um mit ihrer Kunst weiterhin die Menschen zu erreichen. In ähnlicher Weise zeigt das Stück der "Mezamashi-tai", "Aoi Yunifomu" (Blaue Uniform), wie die Arbeiter das Theater für politische Zwecke in ihren Betrieben nutzen können und wie sie selber leicht Szenen und Sprechchöre verfassen können. Die beiden Aufführungen dienten dem einen Ziel, die Arbeiter-Theaterzirkel anzuleiten, wodurch gerade im Spezialistentheater nach innen bzw. auf sich selbst gerichtete Tendenzen verstärkt hervortraten.

Am Tag nach der ersten Runde des Wettbewerbs fanden zielgerichtete Verhaftungen statt, so daß die großangelegten Vorhaben für den 1. Mai völlig in Frage gestellt waren. Nur dadurch, daß das "Sayoku-Gekijo" und das "Shin Tsukiji Gekidan" ihre Kräfte zusammenlegten, konnte überhaupt eine 1. Mai-Vorstellung stattfinden. Nach erheblichen Streichungen durch den Zensor blieben noch 2 Teile übrig: "Saa! Me De Da" (Hurra! Es ist 1. Mai), eine kurze Revue im Stil des "Roten Sprachrohrs" über die historische Entwicklung des 1. Mai und "Shimura Natsue", ein Stück von Murayama Tomoyoshi in 5 Akten und 16 Szenen, das als ein Höhepunkt in der Entwicklung der proletarischen Dramatik angesehen wurde. Die Vorstellungen wurden unter großen Schwierigkeiten über die Bühne gebracht. Es kam vor,

daß mitten im Stück verhaftet wurde.

Trotzdem wurde auch danach der Wettbewerb zur Olympiade fortgesetzt. Der nächste Ausscheid sollte im Juli stattfinden. Nachdem die vorbereiteten Programme der beiden großen Tokyoter Gruppen verboten worden waren, führten beide Gruppen "Stadt der Winde" auf. Als Sieger aus dem Wettbewerb wurde das "Sayoku-Gekijo" delegiert, jedoch wurde bereits ihr Abschiedsprogramm gänzlich verboten. Außerdem wurden den Mitgliedern die Reisepässe verweigert, so daß keine japanische Gruppe zur Olympiade fahren konnte.

Während es der Polizei allmählich gelang, die proletarische Theaterbewegung zu lähmen, feierten die Vertreter des "akademischen" Theaters aus dem ehemaligen "Gekidan Tsukiji Shogekijo" bereits wieder große Erfolge. Die chauvinistische Verhetzung der Bevölkerung wurde forciert; 80 % der großen Theater Tokyos führten Kriegspropagandastücke auf. Demgegenüber traten am Antikriegstag, am 1. August 1932, alle dem PROT angehörenden Gruppen mit Antikriegsstücken auf.

Gegen Ende des Jahres verschlechterten sich die Bedingungen jedoch zusehens.

"Verhaftungen von Arbeiterzuschauern sind eine häufige Erscheinung. Es sind Fälle vorgekommen, daß Arbeiter für revolutionäre Ausrufe während der Vorstellung von der Polizei im Zwischenakt oder im Theaterrestaurant verhaftet und grausam gefoltert wurden. Ein Teil des Publikums wird beim Eintritt einer "höflichen" Untersuchung unterzogen. Die Straße vor dem Theater wimmelt nach der Vorstellung von Polizisten, die scharf das Publikum ausspionieren."⁸⁸⁾

Die beiden Tokyoter Gruppen konnten bis zum Jahresende unter großen Schwierigkeiten nur noch jeweils einmal auftreten, und 1933 gaben sie insgesamt jeweils nur 3 Vorstellungen, die nur unter großen finanziellen Verlusten aufgeführt werden konnten.

Die Ermordung Kobayashi Takijis, einem der bedeutendsten revolutionären Schriftsteller Japans, am 20. Februar 1933, die Verschärfung des "Gesetzes zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Sicherheit", die verräterische ideologische und politische Wendung zweier leitender Funktionäre der KP von den Ideen des Kommunismus im Juni 1933 und die nicht enden wollenden Verhaftungen hatten der proletarischen Bewegung einen starken Schlag versetzt.

Hjikata hatte aus gesundheitlichen Gründen um die Erlaubnis zu einer Auslandsreise gebeten. Obwohl ihm der Aufenthalt in Deutschland und in der SU strikt untersagt worden war, gelang es ihm, rechtzeitig als japanischer Delegierter auf der Olympiade in Moskau einzutreffen.

Der 5. Kongreß des PROT sollte am 16. April 1933 stattfinden, aber wenige Minuten nach der Eröffnung wurde er von der Polizei aufgehoben. Die Losungen zeigen, daß sich PROT nach wie vor seiner Rolle als Teil der nationalen und internationalen proletarischen Kulturbewegung bewußt war.

Im Herbst 1933 wurde noch einmal eine große Kampagne zum Umbau des Tsukiji Shogekijo durchgeführt. In freiwilligem und unbezahltem Einsatz wurden von Arbeitern und Theaterleuten die notwendigen Arbeiten verrichtet, und Ende 1933 wurde das neue Haus mit Shakespeares "Hamlet" wiedereröffnet.

Im Mai 1934 hatte sich das "Sayoku-Gekijo" in "Chuo Gekijo" (Zentraltheater) umbenannt. Murayama hatte eine neue Gruppe, "Shinkyō Gekidan" (Shinkyō-Theatergruppe) gegründet. Beide Gruppen konnten jedoch für die proletarische Bewegung nur wenig wirksam werden. Angesichts der zunehmenden äußeren und inneren Schwierigkeiten muß der PROT am 15. Juli 1934 aufgelöst werden. Damit ging die japanische proletarische Theaterbewegung der Vorkriegszeit ihrem Ende entgegen.

2.6. Proletarische Dramatik und Aufführungspraktiken

1929-1933 - unter besonderer Berücksichtigung der sich mit der neuen Funktionalität des Theaters ergebenden Wandlung der Strukturmerkmale

Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, näher auf die verschiedenen Formen, die die proletarische Dramatik Japans hervorgebracht hat, und auf die sich wandelnden Inszenierungspraktiken einzugehen. Hier sollen nur die wichtigsten, herausragendsten Werke, die auch in internationalen Dokumenten immer wieder auftauchen, vorgestellt und wesentliche Entwicklungslinien aufgezeigt werden. Als dem eifrigsten Experimentator und dem produktivsten Stückeschreiber der proletarischen Theaterbewegung gebührt Murayama Tomoyoshi dabei ein besonderer Platz.

In den Jahren 1926-28 hatten die japanischen Dramatiker ihre ersten Erfahrungen mit proletarischen Stücken gesammelt. Sowohl die politische Substanz der Stücke als auch die dramatische Technik waren noch unausgegoren. Bis 1929 wurden verschiedene neue Stücke von Fujimori Seikichi und Kaji Wataru aufgeführt, aber einen Höhepunkt erlebte die proletarische

Dramatik erst wieder 1929 mit Murayamas "Boryokudanki". Das Stück wurde auf der Grundlage von Originaldokumenten über den Streik der Eisenbahner der Linie Peking-Hankow im Jahre 1923 geschrieben. Es beschreibt die Zusammenarbeit einer Verbrecherbande mit der Armee und der Polizei, um die Gründung einer Eisenbahnergewerkschaft zu verhindern. Als die Polizei die Gründungsversammlung verbietet, treten die Eisenbahner in den Streik. Durch Folterungen, Einmischung durch die Verbrecherbande u.a. versucht man, die Kampfkraft der Streikenden zu brechen; es gelingt aber erst, als sich mit lautem Pfeifen ein Zug voller Soldaten nähert, die den Streik blutig niederschließen. In der Dunkelheit ertönt eine Stimme, daß der Streik zwar von einer gewaltigen Übermacht niedergeworfen wurde, aber daß er erfolgreich war, indem er die Basis für eine nationale Gewerkschaftsorganisation gelegt hat. Losungen, wie "Nieder mit den Militaristen!", "Nieder mit dem Imperialismus!", "Für eine Arbeiter- und Bauernregierung!" ertönen.

Das Stück wurde damals in vielen Kritiken gelobt und galt als das beste Stück Murayamas. Es hatte eine große agitatorische Wirkung und zeigte dem Publikum deutlich die Taktik der einzelnen Gruppierungen bei einem Streik. Das Stück hat eine geschlossene Form. Die einzelnen Akte und Szenen stellen gleichsam Episoden aus dem Streikgeschehen dar, die nach der klassischen Fabelführung ihren Höhepunkt im Kampf der Arbeiter gegen die Soldaten bzw. in der daraus resultierenden Gründung einer nationalen Gewerkschaftsorganisation finden. Damit haben die Helden im

Verlauf der Handlung eine neue Bewußtseinsstufe erreicht. Besonders gelungen ist in diesem Werk die Gestaltung des Verhältnisses von Individuum und Massen, was dem Werk einen besonderen Platz in der proletarischen Dramatik einräumt. Am Ende steht der Aufruf zu einer konkreten Aktion. Dadurch wird die weitere Handlung in den Zuschauerraum verlegt.

Die zusammenhängende Fabelführung und die teils naturalistische, teils neorealistische und auf Einfühlung konzipierte Inszenierung des "Sayoku-Gekijo", die gemeinsam von Murayama und Sano vorgenommen wurde, mag die Kritiker veranlaßt haben, in diesem Stück eine Abwendung Murayamas von seinem filmähnlichen Montagestil zu sehen. Indes bietet die Episodenform des Stücks durchaus Möglichkeiten zum Eingreifen in die Handlung, und Murayamas weitere Experimente zeigen, daß ihn diese Form nach wie vor beschäftigte. Überhaupt setzte sich die Episodenform weiter in der proletarischen Theaterbewegung Japans durch, obwohl diese Form damals von den Theoretikern eher als Schwäche angesehen wurde, statt sie vielmehr in ihrer Bedeutung als revolutionäre Form der Aneignung der Wirklichkeit, als eine der weltverändernden Mission des Proletariats entsprechende offene Form, in die der Zuschauer zum Zwecke der Veränderung ständig von außen eingreifen kann, anzuerkennen.

So zeigte 1930 das "Sayoku-Gekijo" eine Adaption des proletarischen Romans "Taiyo no nai machi" in einer Bearbeitung von Fujita Mitsuo. Die Fabel des Romans ist recht lose zusammengefügt, so daß sich dieses Werk besonders für eine Bühnenbearbeitung und für eine Montage eignete. Fujita hatte das Stück in 4 Akte und 12 Szenen eingeteilt. Um der Handlung mehr Wirklichkeit zu verleihen, hatte er Episoden

eingefügt, die im ursprünglichen Roman gar nicht vorhanden waren. Zu diesem Zwecke hatte er Arbeiter, die 1926 am Streik teilgenommen hatten, interviewt und diese Berichte als gespielte Episoden in die Handlung eingefügt. Auch bei den Proben waren noch Arbeiter anwesend, um durch ihre Kommentare das Dokumentarische der Inszenierung zu verstärken. Die Inszenierung hatte einen außerordentlichen Erfolg beim Publikum.

Eine andere allgemeine Erscheinungsform des proletarischen Theaters ist die auffällige Entfaltung von plebejisch-komischer Darstellung, die satirische Abhandlung, die z.T. bis zu groteske Erscheinungsweisen reicht. In einer solchen Form ist Murayamas Adaption der Satire "Das Narrenschneiden" von Hans Sachs unter dem japanischen Titel "Baka no Ryoji" gehalten, die 1930 zum ersten Mal vom "Sayoku-Gekijo" gespielt wurde. Murayama hatte diese Satire aus dem 16. Jahrhundert auf die Situation in Japan angewandt und verschiedene Charaktere seiner Zeit in grotesk überhöhter Form bloßgestellt. Gezeigt wird eine Magenoperation durch einen proletarischen Arzt, der verschiedene "Narren" aus dem Bauch des Patienten zieht. Einer dieser Narren, der schon seit einiger Zeit dem Patienten den Magen verdirbt, liest nicht die "Musansha Shimbun", ein anderer drückt sich vor der Gewerkschaftsarbeit. Ähnlich werden die anderen Narrensatirisch aufs Korn genommen und sofort vernichtet, so daß der Patient einer baldigen Genesung entgegensehen kann. Im Stück wird die Sprache der Kyogen-Stücke verwandt. Es sind also traditionelle satirische Formen mit einem neuen Inhalt versehen worden, um die Mängel der Zeitgenossen von ihrer lächerlichen Seite her zu betrachten.

Wie bereits erwähnt, erschien im Juli 1931 die erste "Lebende Zeitung" auf einer japanischen Bühne. Einer der Teile trug den Titel "Puro Supotsu" (Proletarischer Sport) und war eine Satire auf die militärische Ausbildung in den Schulen. Dazu wurde "Dr. Milita's Rhythm" (stimmt im Japanischen mit der Lautung von "Militarismus" überein) aufgeführt. Ein ähnliches Wortspiel verbirgt sich hinter "Santo Godo" (Zusammenarbeit der drei Badehäuser), denn ein anderes Zeichen für "To" bedeutet "Partei", und das ganze war eine Satire auf die 3 legalen linken Parteien⁸⁹⁾, die sich gerade in der "Nationalen Massenpartei" (Zenkoku-Taishu-To) zusammengeschlossen hatten. Ein weiterer Teil, "Fuba Keiki" (Hoover-Konjunktur) zeigt, wie in einem Haus mit Namen Europa der Mieter Deutschland immer genau dann an rotem Urin leidet, wenn er am anderen Ende die Traktoren des Mieters Rußland hört. Frankreich und Großbritannien schicken Dr. Hoover zu Hilfe, aber sein Flugzeug explodiert auf dem Rückflug. Der letzte Punkt des Programms war dem Bau einer Eisenbahn in Kirgisien gewidmet. Auch in der "Lebenden Zeitung" wurden wieder traditionelle Formen der Unterhaltung verwandt. Diese Formen waren einfach zu verstehen, unterhaltsam und konnten je nach Bedarf schnell ausgewechselt werden.

Eine Weiterentwicklung der "Lebenden Zeitung" stellt das "Rote Sprachrohr" dar. Hier wurden völlig verschiedene künstlerische Formen in einem Programm aneinandergereiht als Revue auf die Bühne gebracht. Die erste Aufführung des "Sayoku-Gekijo" Anfang 1932 bestand aus 18 Teilen, 6 davon wurden verboten. Insgesamt gehörten 4 Kurzszenen, 3 Sprechchöre, 2 Gedichtrezitationen, ein "Manga Kakeai" (Komischer

Dialog) und ein Dialog zum Programm. Die "Tokyo Asahi Shimbun" lobte die Aufführung damals dafür, daß es gut gelungen sei, das Neujahrsgefühl der Werktätigen wiederzugeben und hob besonders den festlich-feierlichen und agitatorischen Charakter dieser Revue hervor.⁹⁰⁾

Obwohl die geschlossenen Stücke nie völlig von der Bühne verschwunden waren, hatten sich in den Jahren 1931/32 die agitatorisch-satirischen Kurzformen eine Vormachtstellung erkämpft. Mit den zunehmenden Repressalien gegen die proletarische Theaterbewegung, den verringerten Möglichkeiten zu offener Agitation und der Notwendigkeit, von der großen Bühne aus noch breitere Massen zu erreichen, ging der Trend wieder zu den geschlossenen Stücken zurück. Auch Murayama, der die Arbeit an dieser Form für kurze Zeit unterbrochen hatte, wandte sich wieder einer zusammenhängenden Fabelführung zu. Sein nächstes Stück, "Shimura Natsue" - der Name der Heldin -, erzählt die Geschichte eines jungen Mädchens, deren Familie beim Grundbesitzer verschuldet ist und in die Stadt fliehen muß. Natsue nimmt eine Arbeit in einer Fabrik auf, bleibt wenig später aus Protest gegen die Akkordarbeit fern, und als sie die Sinnlosigkeit individuellen Protestes erkennt, widmet sie sich der Gewerkschaftsarbeit. Sie führt ihre Kollegen in den Streik und wird verhaftet. Die anderen führen den Kampf in ihrem Sinne fort. Der politische Gehalt des Stückes ist viel umfassender als in den vorangegangenen Stücken. Es werden allein 6 verschiedene Strömungen der Arbeiterbewegung auf die Bühne gebracht. Das Stück enthält sowohl Shimpa-Elemente als auch Techniken der offenen Formen, u.a. sind 2 Szenen im Sprechchor-Stil und werden auch als solche im Programm angegeben. Die gleichzeitige Verwen-

dung von realistischen und formalistischen Elementen in einem Stück markieren einen Höhepunkt in der Entwicklung auch der proletarischen Dramatik Japans. Zwischen dem ersten herausragenden Stück "Boryokudanki" und "Shimura Natsue" liegen die Erfahrungen der "Lebenden Zeitung" und des "Roten Sprachrohrs". Diese Erfahrungen waren notwendig, um zu dieser neuen dramatischen Form zu gelangen.

2.7. Zur Bedeutung der proletarischen Theaterbewegung Japans für die Länder Ostasiens

Wie aus den Dokumenten des Internationalen Revolutionären Theaterbundes hervorgeht, hat die japanische proletarische Theaterbewegung eine wichtige Rolle für die Entwicklung einer revolutionären Theaterbewegung in den Ländern Ostasiens gespielt.

Wie in Japan haben sich auch - zeitlich etwas später - in Korea und China die revolutionären Theaterbewegungen aus Gruppen revolutionärer Intellektueller entwickelt, die sich erst Anfang der 30er Jahre um eine breitere Massenbasis bemühten, wobei in vielen Entwicklungsstapen die proletarische Theaterbewegung Japans Pate gestanden hat. So schreibt z.B. R. Tru in "Das Internationale Theater", daß im Jahre 1930 in Shanghai die erste "Liga dramatischer Gruppen" gebildet wurde, "wobei sie Struktur und Erfahrungen der Proletarischen Theaterliga Japans (PROT-B.W.) zum Vorbild nahmen."⁹¹) Neben diesem indirekten Einfluß existierten in Japan selbst seit Ende der 20er Jahre proletarische Theatergruppen, die sich aus Mitgliedern, die einer anderen Nationalität angehörten, zusammensetzten. Allein in Tokyo gab es 2 koreanische und eine chinesische Gruppe, die Stücke in

ihrer jeweiligen Sprache aufführten. Eine der koreanischen Gruppen, das "Sengo-Gekidan", beteiligte sich auch am Ausscheid zur Internationalen Olympiade des Arbeitertheaters und führte solche wichtigen Stücke, wie "Brülle, China!", von Tretjakow u.a. auf.

Es ist anzunehmen, daß über diese Gruppen schon seit Ende der 20er Jahre ein enger Kontakt zu revolutionären Theatergruppen in Korea und China hergestellt wurde, denn wenn man einmal das Repertoire der Gruppen in diesen Ländern betrachtet, so stellt man fest, daß dort mit einer gewissen zeitlichen Verschiebung vor allem die Stücke gespielt wurden, die kurz zuvor in Japan an erster Stelle standen, wie z.B. "Der Mann aus dem 2. Stock", "Im Westen nichts Neues", "Brülle, China!" und verschiedene Stücke von Murayama mit "Boryokudanki" an der Spitze.

Auf dem 3. Kongreß des PROT im Jahre 1931 wurde festgelegt, daß PROT umgehend Kontakt zum IATB aufnehmen muß, um über diese Organisation den proletarischen Theaterbewegungen in China, Taiwan und Korea Unterstützung zukommen zu lassen. Seit Anfang 1932 bestand dann auch ein ständiger enger Kontakt zum "Linken Dramatischen Verband Chinas" und wenig später, ebenfalls 1932, wurde zur Herstellung einer engeren Verbindung mit den Theaterbewegungen des Fernen Ostens und zur Gewährleistung einer zentralen Führung innerhalb des PROT, als der mächtigsten Organisation, ein Ostasiatisches Büro gegründet. Eine vertiefte Untersuchung dieser Kontakte könnte wichtige Erkenntnisse über die Entwicklung der proletarischen Theaterbewegungen im ostasiatischen Raum hervorbringen.

Schlußbemerkungen

In der Bewegung des Shingeki nimmt die proletarische Theaterbewegung einen wichtigen Platz ein. Erstmals war es der proletarischen Theaterbewegung gelungen, die Bewegung des Shingeki, die bis dahin lediglich den Intellektuellen gehörte, zu einem Besitz der breiten Volksmassen zu machen.

Mit dem PROT existierte die stärkste Organisation der proletarischen Theaterbewegung Ostasiens. In dem schon im Vorwort erwähnten Artikel in "Berlin am Morgen" vom 30. Januar 1933 stellt Erwin Piscator fest, "daß der japanischen revolutionären Theaterorganisation PROT insgesamt 50 selbsttätige und 20 Berufstheater angeschlossen sind, außerdem 220 Zirkel mit 3 425 Mitgliedern". Mit den legalen Mitteln der Theaterkunst konnte PROT weiten Kreisen der werktätigen Massen die Aufgaben des Klassenkampfes und damit die Politik der illegalen KPJ nahebringen.

Die große Resonanz, die das proletarische Theater bei den Massen fand, förderte das Hinüberwecheln großer Gruppen des Shingeki und selbst des Kabuki zu revolutionären Positionen.

Aus den Theaterstudienzentren des proletarischen Theaters gingen revolutionäre Schauspieler und Theater-schaffende hervor, die sich durch eine hohe Theaterkunst, durch politische und soziale Bewußtheit und durch organisatorische Disziplin auszeichneten.

Die proletarische Theaterbewegung der Vorkriegszeit hatte die Grundlagen für die Herausbildung einer starken

Shingeki-Bewegung und des Arbeiter-Laientheaters nach dem II. Weltkrieg gelegt. Leiter der großen Theaterensembles der Nachkriegszeit, wie Murayama Tomoyoshi und Senda Koreya, sammelten hier wichtige Erfahrungen, die ihr weiteres Schaffen bestimmten.

Anmerkungen

- 1 Hoffmann, Ludwig, Daniel Hoffmann-Ostwald, Deutsches Arbeitertheater 1918-1933, Bd.II, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1977, 3.Auflage, S.387.
- 2 Das Besondere des japanischen Berufstheaters und die Shingeki-Bewegung werden ab Seite vier erklärt.
- 3 "Meiji-Restauration, jap. Meiji ishin: die unter Mutsuhito (Meiji-Tenno, B.W.) erfolgte Wiederaufrichtung der japanischen Kaisermacht 1867/68, wodurch das seit 1192 herrschende militärfeudale System des Bakufu beseitigt und ein absolutistisches Kaiserregime errichtet wurde. Nach der M. wurden im Zuge der Modernisierung Japans zahlreiche Reformen durchgeführt, die den Weg zu einer kapitalistischen Umgestaltung des Landes ebneten, jedoch noch grundlegende feudale Elemente beließen." Zit. nach Meyers Neues Lexikon, VEB Bibliographisches Institut Leipzig, 2.Auflage, Leipzig 1974, Bd. 7, S. 273.
- 4 Vorschriften feudaler Ethik.
- 5 Persönliches Empfinden.
- 6 Bestrafung des Bösen und Belohnung des Guten.
- 7 Eigentlich "Neue Schule" des Kabuki. Im Shimpa werden vor allem die "sewa-mono", Genrestücke, die meist im Milieu der niederen Volksschichten angesiedelt sind, und die im Unterschied zu den "jidai-mono" (Stücke mit historischem Hintergrund) die Gegenwart behandeln, gespielt. Als Begründer des Shimpa gilt Kawakami Otojiro (vgl. S.11 der vorliegenden Arbeit). Das Shimpa steht zwischen dem Kabuki und dem Shingeki. Deshalb enthält die Darstellungstechnik sowohl formalistische als auch naturalistische Elemente.

Vgl. Niimura, Izuru, Kojien, Iwanami-shoten-Verlag
Tokyo 1969, 2. Auflage.

- 8 Alle Rollen im Kabuki wurden von erwachsenen männlichen Darstellern ausgeführt, da es der Tokugawa-Regierung im 17. Jahrhundert aus moralischen Gründen notwendig erschienen war, alle weiblichen und jungen männlichen Schauspieler von der Bühne zu verbannen.
- 9 Vgl. Akiba, Taro, Nihon shingeki shi, Bd II, Riso-sha-Verlag, Tokyo 1971, 2. Auflage, S.160.
- 10 Am 20. Mai 1901 wurde die erste Partei mit sozialistischer Orientierung, die "Sozial-demokratische Partei" (Shakai-Minshu-To) gegründet und am 28. Januar 1906 die "Japanische Sozialistische Partei" (Nihon-Shakai-To). Vgl. Goldberg, David Izaakovič, Očerki istorii rabočevo i socialističeskovo dviženia Japonii v 1868-1908 gg, Izdatelstvo "Nauka", Moskva 1976, S. 89/174.
- 11 Zit. nach Matsumoto, Kappei, Nihon shakaishugi engeki shi, Tsukuma-shobo-Verlag, Tokyo 1966, 1. Auflage, S.12.
- 12 "Wegen einem geplanten Attentat auf den Tenno durch die vier Anarchisten Miyashita Takichi, Furukawa Rikisaku, Niimura Tadao und Sugano Suga, die mit Kotoku Shusui Kontakt hatten, wurde zur Unterdrückung der sozialistischen Bewegung vom Katsura-Kabinett ein "Hochverrats"-Prozeß eröffnet. Kotoku wurde als Anführer mit 25 anderen angeklagt. Am 24. Januar 1911 wurde er gemeinsam mit 11 anderen Genossen hingerichtet." Nihon daihyakka jiten, Shogakukam-Verlag, Tokyo 1969, 2. Auflage, Bd.7, S.230.
- 13 Vgl. Matsumoto, Nihon shakaishugi engeki shi, a.a.O. S.13/14

- 14 Zit. nach Sato, Kiyoko, *Sovremennyj dramatičeskij teatr Japonii*, Izdatelstvo "Iskusstvo", Moskva 1973, S. 17.
- 15 Männliche Schauspieler, die Frauenrollen spielen.
- 16 Zit. nach Matsumoto, *Nihon shakaishugi engeki shi*, a.a.O. S.7.
- 17 Zit. nach Akiba, *Nihon shingeki shi*, a.a.O., S.532.
- 18 Zit. nach Matsumoto, *Nihon shakaishugi engeki shi*, a.a.O. S. 20.
- 19 Die "Bewegung für Freiheit und Volksrechte" von 1874-89 war die erste bürgerlich-revolutionäre Bewegung in Japan. Ihre grundlegenden Forderungen waren: Eröffnung eines Parlaments, Senkung der Bodensteuern, Revision der ungleichen Verträge mit dem Ausland und damit Schaffung eines modernen bürgerlichen Staates. Die "Bewegung für Freiheit und Volksrechte" begann als eine Bewegung der Adelsschichten, später kamen auch Vertreter der reichen Bauern und der Manufakturbourgeoisie hinzu und selbst mittlere und arme Bauern wurden im Laufe der Entwicklung einbezogen, so daß die Bewegung zu einer Volksbewegung wurde. Unter dem Druck der Regierung kam es zu Spaltungen und die Regierung verlor ihren Volkscharakter. Mit der Eröffnung des Parlaments im Jahre 1890 verwandelte sich die Bewegung in eine bloße Wahlbewegung.
- 20 Kämpfer-Theater. Soshi sind Kämpfer der "Bewegung für Freiheit und Volksrechte".
- 21 Vgl. Berndt, Jürgen, Miyamoto Yuriko, *Phil.Diss.*, Berlin 1963, S.21.
- 22 japanisches Kabarett, jap. yose: Entsprechend dem Inhalt einer Geschichte werden verschiedene Rezitations- und

Vortragsformen dargeboten, z.B. das enka, eine Art von Schlager mit der für die Meiji-Zeit typischen Melodieführung, oder das kodan, eine Art der Erzählung, die für politische oder Heldenepen benutzt wird. Vgl. Niimura, Izuru, Kojien, Iwanami-shoten-Verlag 1969, 2.Auflage, Tokyo 1969.

- 23 Vgl. Berndt, Miyamoto Yuriko, a.a.O., S.42 ff.
- 24 Zit. nach Powell, B.W.F., Leftwing Theater in Japan, Phil. Diss., St. Antony's College, Oxford 1971, S.89
- 25 Vgl. Matsumoto, Kappei, Nihon shingeki shi, Tsukuma-shobo-Verlag, Tokyo 1966, 1.Auflage S.95-99.
- 26 Vgl. Akiba, Nihon shingeki shi, a.a.O., S. 398.
- 27 Vgl. Akiba, Nihon shingeki shi, a.a.O., S. 398.
- 28 Vgl. Powell, Leftwing Theater in Japan, a.a.O., S. 93
- 29 Vgl. Akiba, Nihon shingeki shi, a.a.O., S.398/9.
- 30 Zit. nach Akiba, Nihon shingeki shi, a.a.O., S.399.
- 31 Vgl. Kozorovickaja, Anna Borisovna, Borba za edinstvo rabochevo klasa v Japonii 1924-1928 gg., Izdatelstvo bostocnoj literaturyj, Moskva 1962, S. 21ff.
- 32 Der "Marugei" wurde im Februar 1926 gegründet und hatte sich aus der "Shakai Bungei Kenkyukai" (Gesellschaft zum Studium sozialer Kunst und Literatur) entwickelt, die wiederum ihre Anfänge im "Shinjinkai" nahm. Während die Mehrzahl der Studenten im "Shinjinkai" von der Rechtswissenschaftlichen Fakultät stammte, hatten sich in den beiden anderen Gesellschaften die Studenten der Literarischen Fakultät versammelt. Zu den "Marugei"- Mitgliedern gehörten spätere Literaten und Theaterleute, wie Tani Hajime, Senda Koreya, Ono Miyakichi, Sano Seki, Sasaki Takamaru, Yamada

- Seizaburo u.a. Sie nahmen am 2.Kongreß des Puroren teil und haben einen großen Anteil an der weitgehenden Reorganisierung dieser Liga auf der Grundlage marxistischer Prinzipien. Vgl. Shea, G.T., Leftwing Literature in Japan, Hosei University Press, Tokyo 1964, S. 141.
- 33 Zit. nach Berndt, Miyamoto Yuriko, a.a.O., S.215.
- 34 Zit. nach Hatta, Motoo, Puroretaria engeki shi, in Puroretaria geijutsu kyotei, Sekai-sha-Verlag, Tokyo 1930, Bd.4, S.177.
- 35 Zit. nach ebenda, S.175
- 36 Vgl. Powell, Leftwing Theater in Japan, a.a.O. S.107.
- 37 Dieser Streik stellt nicht nur einen Höhepunkt in der Geschichte der Arbeiterbewegung dar, er wurde auch Gegenstand eines der berühmtesten proletarischen Romane, "Taiyo no nai machi"(Straße ohne Sonne) von Tokunaga Sunao, der bereits 1931 von Senda Koreya in Berlin ins Deutsche übersetzt wurde.
- 38 Vgl. Powell, Leftwing Theater in Japan, a.a.O., S.111.
- 39 Wöchentliche Zeitung, die seit 1925 von Sano Manabu herausgegeben wurde und bald zum Organ der illegalen KPJ wurde.
- 40 Zit. nach Powell, Leftwing Theater in Japan, a.a.O. S. 114.
- 41 Vgl. ebenda, S.115.
- 42 Vgl. Akiba, Nihon shingeki shi, a.a.O., S.402.
- 43 Zit. nach ebenda, S. 648.
- 44 Zur Arbeitsweise des "Zen'ei-za" sh. ebenda, S.646.
- 45 Vgl. ebenda, S. 647.
- 46 Die hohe Miete bezahlte Sasaki, indem er sein eigenes

Haus verkaufte.

- 47 Vgl. Powell, Leftwing Theater in Japan, a.a.O. S. 122.
- 48 Vgl. ebenda
- 49 Über die konträren Standpunkte Osanais und Tsubouchis wurde bereits im I.Kapitel geschrieben.
- 50 Sh. S.10 der vorliegenden Arbeit.
- 51 In der Februar-Ausgabe des "Bungei sensen" von 1927 hatte Senda Koreya einen Artikel, "Tsukiji Shogekijo no shogyoka"- Die Kommerzialisierung des Tsukiji Shogekijo, veröffentlicht.
- 52 Sh. S. 34 der vorliegenden Arbeit
- 53 Vgl. Akiba, Nihon shingeki shi, a.a.O. S. 651 ff.
- 54 Vgl. Powell, Leftwing Theater in Japan, a.a.O. S.138.
- 55 Vgl. Hatta, Nihon puroretaria engeki shi, a.a.O. S.184.
- 56 Vgl. Powell, Leftwing Theater in Japan, a.a.O., S. 148.
- 57 Vgl. Matsumoto, Nihon shakaishugi engeki shi, a.a.O., S.20
- 58 Der Artikel geht in seinen Grundgedanken eindeutig auf das zweite Kapitel "Spontanität der Massen und Bewußtsein der Sozialdemokratie" von Lenins Schrift "Was tun?" zurück. Aono überträgt diese Grundgedanken auf die proletarische Literaturentwicklung und führt aus, daß die Klasse des Proletariats spontan entsteht und sich damit auch spontan das Verlangen sich auszudrücken entwickelt, was seine konkrete Erscheinungsform in der proletarischen Literatur findet. Diese Literatur kann erst dann zu einer Kunst für die Klasse werden, wenn sie beginnt, sich des Kampfzieles des Proletariats bewußt zu werden und von diesem Klassenbewußtsein geleitet zu werden. Vgl. Berndt, Miyamoto Yuriko, a.a.O., S.219/20
- 59 Murayamas Memoiren wurden seit 1970 im TEATORO unter dem

Titel "Engekiteki jijoden" (Theater-Autobiografie) abgedruckt.

- 60 Vgl. Powell, Leftwing Theater in Japan, a.a.O. S.189.
- 61 Vgl. ebenda, S.202/03.
- 62 Sh. S. 31 und Anmerkung 58 der vorliegenden Arbeit.
- 63 Vgl. Kozorovičkaja, Borba za edinstvo raboćevo klasa v Japonii 1924-1928 gg, a.a.O. S.154.
- 64 Vgl. Powell, Leftwing Theater in Japan, a.a.O., S.209ff.
- 65 Vgl. Akiba, Nihon shingeki shi, a.a.O., S. 671/72.
- 66 Vgl. ebenda, S. 670/677.
- 67 Vgl. Powell, Leftwing Theater in Japan, a.a.O., S. 225.
- 68 Sh. S.58/59 der vorliegenden Arbeit.
- 69 Sh. S. 39 der vorliegenden Arbeit.
- 70 Vgl. Powell, Leftwing Theater in Japan, a.a.O., S. 265.
- 71 Zit. nach Berndt, Miyamoto Yuriko, a.a.O., S.232.
- 72 Zit. nach Akiba, Nihon Shingeki shi, a.a.O. S.686.
- 73 Vgl. ebenda S.687/688
- 74 Terminus z.B. in Das Internationale Theater Nr.4, 1933, S.15.
- 75 Den betreffenden wurde vorgeworfen, die illegale KPJ finanziell unterstützt zu haben, Vgl. Thea-Presse-Korrespondenz, S.9, Nr.2.
- 76 Shinnai: eine Art der "joruri", die in der 2.Hälfte des 18. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreichte. Diese Art des Erzählens wurde besonders für tragische Liebesgeschichten verwandt. Es wird in einer weinenden, melancholischen Vortragsweise dargeboten. Vgl. Niimura, Kojien, a.a.O.
- 77 Rakugo: Entstand in der Edo-Zeit und war eine besonders in Edo und Osaka verbreitete Art des Erzählens. Es wird eine komische Geschichte erzählt, an deren Schluß es immer eine

Literaturverzeichnis

- Akiba, Taro (秋庭太郎), Nihon shingeki shi (日本新劇史, Geschichte des japanischen Shingeki), Riso-sha-Verlag 1971, 2.Auflage, 2Bd.
- Beckmann, George, Genji Okubo, The Japanese Communist Party 1922-1945, Stanford 1969
- Berndt, Jürgen, Miyamoto Yuriko - Ihre Entwicklung von einer bürgerlich-demokratischen zur sozialistischen Schriftstellerin - dargestellt im Zusammenhang mit einigen Grundproblemen der modernen japanischen Literatur, Phil.Diss., Berlin 1963
- Das Internationale Theater, Zeitschrift für Theater, Musik, Film und Tanz, o.O., Jahrgang 1933/1934
- Goldberg, David Izaakovic, Očerk istorii rabočevo i socialističeskovo dviženija v Japonii v 1868-1908gg., Izdatelstvo "Nauka", Moskva 1976
- Hatta, Motoo (八田元夫), Nihon puroretaria engeki shi (日本プロレタリア演劇史, Geschichte des japanischen proletarischen Theaters), in Puroretaria geijutsu kyotei, Sekai-sha-Verlag, Tokyo 1930, Bd.4
- Hoffmann, Ludwig, Daniel Hoffmann-Ostwald, Deutsches Arbeitertheater 1918-1933, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1977, 3.Auflage, 2Bd.
- Ichikawa, Shoichi (市川正一), Nihon kyosanto toso shoshō (日本共産党斗争史, Kurze Geschichte des Kampfes der Japanischen Kommunistischen Partei), Otsuki-shoten-Verlag, Tokyo 1954
- Ishizawa, Shuji (石沢秀二), Shingeki no tanjo (新劇の誕生, Die Geburt des Shingeki), Kinokuniya-shoten-Verlag, Tokyo 1964, 1.Auflage

Literaturverzeichnis

- Akiba, Taro (秋庭太郎), Nihon shingeki shi (日本新劇史, Geschichte des japanischen Shingeki), Riso-sha-Verlag 1971, 2.Auflage, 2Bd.
- Beckmann, George, Genji Okubo, The Japanese Communist Party 1922-1945, Stanford 1969
- Berndt, Jürgen, Miyamoto Yuriko - Ihre Entwicklung von einer bürgerlich-demokratischen zur sozialistischen Schriftstellerin - dargestellt im Zusammenhang mit einigen Grundproblemen der modernen japanischen Literatur, Phil.Diss., Berlin 1963
- Das Internationale Theater, Zeitschrift für Theater, Musik, Film und Tanz, o.O., Jahrgang 1933/1934
- Goldberg, David Izaakovic, Očerk istorii rabočevo i socialističeskovo dviženija v Japonii v 1868-1908gg., Izdatelstvo "Nauka", Moskva 1976
- Hatta, Motoo (八田元夫), Nihon puroretaria engeki shi (日本プロレタリア演劇史, Geschichte des japanischen proletarischen Theaters), in Puroretaria geijutsu kyotei, Sekai-sha-Verlag, Tokyo 1930, Bd.4
- Hoffmann, Ludwig, Daniel Hoffmann-Ostwald, Deutsches Arbeitertheater 1918-1933, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1977, 3.Auflage, 2Bd.
- Ichikawa, Shoichi (市川正一), Nihon kyosanto toso shoshō (日本共産党斗争史, Kurze Geschichte des Kampfes der Japanischen Kommunistischen Partei), Otsuki-shoten-Verlag, Tokyo 1954
- Ishizawa, Shuji (石沢秀二), Shingeki no tanjo (新劇の誕生, Die Geburt des Shingeki), Kinokuniya-shoten-Verlag, Tokyo 1964, 1.Auflage

- Kawatake, Shigetoshi (河竹繁俊), Shingeki undo no reimeiki (新劇運動の黎明期), Die Zeit der Morgendämmerung der Shingeki-Bewegung), Yuzankaku-Verlag, Tokyo 1948, 3.Auflage
- Kozorovičkaja, Anna Borisovna, Borba za edinstvo rabočevog klasse Japonii 1924-1928, Izdatelstvo bostočnoj literaturyj, Moskva 1962
- Kozorovičkaja, Anna Borisovna, Rabočee i socialističeskoje dviženie v Japonii posle pervoi mirovoi voiny 1917-1923, Moskva 1959
- Matsumoto, Kappai (松本克平), Nihon shakaishugi engekishi (日本社会主義演劇史), Geschichte des japanischen sozialistischen Theaters), Tsukuma-shobo-Verlag, Tokyo 1975, 1.Auflage
- Matsumoto, Kappai (松本克平), Nihon shingeki shi (日本新劇史), Geschichte des japanischen Shingeki), Tsukuma-shobo-Verlag, Tokyo 1966, 1.Auflage
- Nihon puroretaria geijutsu domei (日本プロレタリア芸術同盟), Der Japanische Proletarische Theaterverband), in Puroretaria geijutsu kyotei, Sekai-sha-Verlag, Tokyo 1930, Bd.III
- Powell, B.W.F., Left-wing Theater in Japan - its Development and Activity to 1934, Phil.Diss. St.Antony's College, Oxford 1971
- Presse-Thea-Korrespondenz Nr.1/2, o.O., o.J.
- Sato, Kiyoko, Sovremennyj dramatičeskij teatr Japonii, Izdatelstvo "Iskusstvo", Moskva 1973
- Senda, Koreya, Die Bewegung des "Neuen Theaters" in Japan - ihre Bedeutung und ihr heutiger Stand, Rede anlässlich des Brecht-Symposiums, Berlin 1976, unveröffentlichtes Manuskript

- Senda, Koreya (千田是也), Mo hitotsu no shingeki shi
(もう一つの新劇史, Noch eine Geschichte des Shin-
geki), Chikuma-Verlag, Tokyo 1975
- Shea, G.T., Leftwing Literature in Japan, Hosei Univer-
sity Press, Tokyo 1964
- Taku, Shoichi (宅昌一), Sayoku-Gekijo no ichijiki
(左翼劇場の一時期, Die Periode des Sayoku-Gekijo)
TEATORO, Heft 6/7/9 1977, Tokyo 1977
- Tätigkeitsbericht des IRTB für das Jahr 1933, o.O., o.J.
- Trilse, Christoph, Klaus Hammer, Rolf Kabel, Theaterlexikon,
Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1977,
1. Auflage
- Allgemeine Nachschlagewerke
- Meyers Neues Lexikon, VEB Bibliographisches Institut,
Leipzig 1974, 2.Auflage, 12 Bd.
- Nihon daihyakka jiten (日本大百科辞典, Große Enzyklo-
pädie Japan), Shogekukan-Verlag, Tokyo 1969, 2.Auflage
- Nimura, Izuru (新井出), Kojien (広辞苑, Großes
Einsprachiges Wörterbuch), Iwanami-shoten-Verlag,
Tokyo 1969, 2.Auflage
- Weltgeschichte in Daten, VEB Deutscher Verlag der Wissen-
schaften, Berlin 1973

ERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich, daß ich die Diplomarbeit zu dem
Thema

Überblick über die proletarische Theaterbewegung
Japans

selbständig verfaßt und keine Hilfsmittel als die angege-
benen verwendet habe.

Beate Wonde

Berlin, 5. Juli 1978