



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

Übersetzen von Kulturen: Eine Analyse der
Transferprozesse am Beispiel des deutschsprachigen
Musiktheaters mit japanischen Motiven um 1900

Verfasserin

Mag. phil. Yasuko Yamamoto

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 092 324
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:	Übersetzerausbildung
Betreuer:	Ao. Univ.-Prof. Dr. Klaus Kaindl

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Kultur und Übersetzen.....	10
2.1 Zum Begriff Kultur.....	10
2.1.1 Verschiedene Dimensionen des Begriffs.....	10
2.1.1.1 Kulturanthropologischer Kulturbegriff.....	10
2.1.1.2 Strukturmerkmale von Kulturen.....	13
2.1.1.3 Stereotype.....	20
2.1.1.4 Überlegenheitsgefühl.....	21
2.1.2 Kultur in der Translationswissenschaft.....	23
2.1.3 Kultur als Gegenstand des Übersetzens: wichtige Dimensionen.....	26
2.2 Kulturtransfer und Übersetzen.....	27
2.2.1 Kulturelle Aspekte des Übersetzens.....	27
2.2.2 Kulturtransfer.....	28
2.2.3 Übersetzung im Kulturtransfer.....	31
2.3 Übersetzen von Kulturen.....	34
2.3.1 Erweiterung des Begriffs „Übersetzen“.....	34
2.3.2 „Übersetzen von Kulturen“ vs. Übersetzen von Texten.....	36
3. Drei Prozesse des „Übersetzens“ japanischer Elemente im Musiktheater.....	42
3.1 Selektionsprozesse.....	42
3.1.1 Selektionsprozesse und ihre Hintergründe.....	42
3.1.1.1 Österreich-Ungarn und Japan im ausgehenden 19. Jahrhundert.....	42
3.1.1.2 Weltausstellung in Wien und Japan-Boom.....	43
3.1.1.3 Ein zweiter Japan-Boom um 1900.....	47
3.1.1.4 Sadayakko und Künstler aus Japan.....	50
3.1.1.5 Wandel des Japanbilds.....	53
3.1.2 Japonismus in Theater und Musik.....	55
3.1.2.1 Populärkunst und Exotismus.....	55
3.1.2.2 Bühnenkunst und japanische Motive.....	58
3.1.2.3 Musikalische Auseinandersetzung mit japanischen Themen.....	64
3.1.3 Japanische Motive als Stoff für das Musiktheater.....	69
3.2 Vermittlungsprozesse.....	70
3.2.1 Personale Vermittler.....	71
3.2.1.1 Vermittler im Bereich Musik.....	71
3.2.1.2 Personale Vermittler im Musiktheater mit japanischen Motiven.....	72
3.2.2 Mittlerinstitutionen.....	73
3.2.3 Mediale Mittlerinstanzen.....	74
3.3 Rezeptionsprozesse.....	74
3.3.1 Vier Arten der Rezeption.....	74
3.3.1.1 Übernahme.....	75
3.3.1.2 Pseudo-Japonismen.....	76
3.3.1.3 Hybridisierung.....	76
3.3.1.4 Stereotypisierung.....	78

3.3.2 Gegenstand und Methode zur Analyse	78
3.3.2.1 Zu japanischen/fremden Elementen	79
3.3.2.2 Charakteristika der traditionellen japanischen Musik	80
3.3.2.3 Charakteristika des Musiktheaters mit exotischen Motiven	84
3.3.3 Vorgang der Analyse.....	86
4. Analyse: Operetten.....	89
4.1 <i>Drei kleine Mädels</i>	89
4.1.1 Über das Stück	89
4.1.1.1 Handlung.....	89
4.1.1.2 Gegenstand der Analyse	90
4.1.2 Selektionsprozesse	90
4.1.3 Vermittlungsprozesse	91
4.1.3.1 Personale Vermittler	91
4.1.3.2 Mittlerinstitution: „Die Hölle“ im Theater an der Wien.....	95
4.1.3.3 Mediale Mittlerinstanzen	98
4.1.4 Rezeptionsprozesse	98
4.1.4.1 Analyse auf musikalischer Ebene.....	98
4.1.4.2 Analyse auf verbaler Ebene	99
4.1.4.3 Analyse auf visueller Ebene	109
4.2 <i>Yuschi tanzt</i>	113
4.2.1 Über das Stück	113
4.2.1.1 Handlung.....	113
4.2.1.2 Gegenstand der Analyse	114
4.2.2 Selektionsprozesse	114
4.2.3 Vermittlungsprozesse	115
4.2.3.1 Personale Vermittler	115
4.2.3.2 Mittlerinstitution: Bürgertheater.....	119
4.2.3.3 Mediale Mittlerinstanzen	120
4.2.4 Rezeptionsprozesse	121
4.2.4.1 Analyse auf musikalischer Ebene.....	121
4.2.4.2 Analyse auf verbaler Ebene	124
4.2.4.3 Analyse auf visueller Ebene	134
4.3 <i>Viktoria und ihr Husar</i>	137
4.3.1 Über das Stück	137
4.3.1.1 Handlung.....	137
4.3.1.2 Gegenstand der Analyse	138
4.3.2 Selektionsprozesse	138
4.3.3 Vermittlungsprozesse	140
4.3.3.1 Personale Vermittler	140
4.3.3.2 Mittlerinstitution: Theater an der Wien	144
4.3.3.3 Mediale Mittlerinstanzen	144
4.3.4 Rezeptionsprozesse	147
4.3.4.1 Analyse auf musikalischer Ebene.....	147
4.3.4.2 Analyse auf verbaler Ebene	148
4.3.4.3 Analyse auf visueller Ebene	152

5. Analyse: Opern	153
5.1 <i>Die Dorfschule</i>	153
5.1.1 Über das Stück	153
5.1.1.1 Handlung	153
5.1.1.2 Gegenstand der Analyse	153
5.1.2 Selektionsprozesse	154
5.1.3 Vermittlungsprozesse	157
5.1.3.1 Personale Vermittler	157
5.1.3.2 Mittlerinstitution: Operntheater	163
5.1.3.3 Mediale Mittlerinstanzen	164
5.1.4 Rezeptionsprozesse	166
5.1.4.1 Analyse auf musikalischer Ebene	166
5.1.4.2 Analyse auf verbaler Ebene	168
5.1.4.3 Analyse auf visueller Ebene	173
5.2 <i>Taifun</i>	175
5.2.1 Über das Stück	175
5.2.1.1 Handlung	175
5.2.1.2 Gegenstand der Analyse	175
5.2.2 Selektionsprozesse	175
5.2.3 Vermittlungsprozesse	177
5.2.3.1 Personale Vermittler	177
5.2.3.2 Mittlerinstitution: Volksoper-Kaiserjubiläums-Stadttheater	179
5.2.3.3 Mediale Mittlerinstanzen	180
5.2.4 Rezeptionsprozesse	181
5.2.4.1 Analyse auf musikalischer Ebene	181
5.2.4.2 Analyse auf verbaler Ebene	183
5.2.4.3 Analyse auf visueller Ebene	200
6. Schlussfolgerungen	204
Literaturverzeichnis	214
Abstract (Deutsch)	236
Abstract (English)	238
Curriculum Vitae	239

Anmerkungen

Im Zitat wird die Schreibweise nach alter Rechtschreibung beibehalten und wird nicht mit [sic!] markiert.

Die japanischen Begriffe und Bezeichnungen werden nach dem Hepburn-System transkribiert und kursiv angegeben. Zur Eindeutigkeit bzw. zum Verständnis werden sie auch in japanischen Schriftzeichen geschrieben und in Klammern angeführt.

Japanische Personennamen werden in westlicher Reihenfolge zuerst mit dem Vor- und dann mit dem Nachnamen angegeben.

1. Einleitung

In einer Welt wie heute, wo große Mengen von Informationen quer über den ganzen Globus ausgetauscht werden, stellt die Übersetzung ein unverzichtbares Element für die Kommunikation dar. Wenn man Druckwerke des täglichen Lebens näher betrachtet, so erkennt man, dass es sich dabei häufig um Übersetzungen handelt, wie z.B. Gebrauchsanweisungen, Werbetexte und Reiseprospekte. Auch in Fachbereichen, in denen Themen auf internationaler Ebene behandelt werden, spielt die Übersetzung eine große Rolle: Geschäftskorrespondenz, Vertragstexte, Patentschriften und Gerichtsurteile, um nur einige Beispiele zu nennen. Darüber hinaus gibt es eine Reihe von Übersetzungen in medialen Bereichen u.a. Untertitel, Synchronstimmen und Webseiten.

Allein dieser kurze Einblick in das Phänomen Übersetzen lässt erkennen, dass es einen komplexen Begriff darstellt. Der Begriff „Übersetzen“ kann außerdem mehr bedeuten, wenn er außerhalb des linguistischen Kontexts gebraucht wird. Unter diesem Aspekt können theoretisch nicht nur Texte, sondern quasi alle Elemente, die nicht text- bzw. sprachbezogen sind, auch „übersetzt“ werden. Diese Annahme ist der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Aufgrund meiner Tätigkeiten als freiberufliche Übersetzerin und Lektorin für Japanisch am Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien standen und stehen kulturelle Aspekte des Übersetzens immer im Mittelpunkt meines Interesses. Sowohl übersetzungstechnisch als auch didaktisch schien es mir wichtig, das Verhältnis zwischen „Übersetzen“ und „Kultur“ in einem breiten Kontext zu begreifen. Denn es ist unmöglich, ohne Berücksichtigung kultureller Aspekte die Aufgabe des Übersetzers zu erfüllen, nämlich ausgehend von einem Text in einer Sprache einen funktionierenden Text in einer anderen Sprache zu produzieren. Ich ging daher davon aus, dass kulturelle Elemente wie Texte „übersetzt“ werden können/sollen/müssen. Um der Frage nachzugehen, wie man beim Übersetzen mit kulturellen Elementen umgehen soll, habe ich mich entschieden, die Prozesse des „Übersetzens“ kultureller Elemente, in welchen im Gegensatz zum Übersetzen von Texten die Aspekte der Zwei- bzw.

Mehrsprachigkeit nicht immer eine Rolle spielen, dafür aber andere Medien als Sprachen verwendet werden und mehr Spielraum für die Gestaltung des „Produkts“ erlaubt ist, näher zu betrachten. Mein Interesse lag hauptsächlich darin, zu untersuchen, was mit fremden kulturellen Elementen im Zuge des Transfers passiert und in welchen Formen sie im dadurch entstandenen Produkt integriert sind.

Die vorliegende Arbeit besteht aus einem theoretischen und einem praktischen Teil, wobei der Letztere den Großteil der Arbeit einnimmt. Um das „Übersetzen von Kulturen“ zu beschreiben, wird im theoretischen Teil zuerst versucht, den Begriff „Kultur“ als Gegenstand des Übersetzens näher zu beleuchten. Der breitgefächerte Begriff wird hauptsächlich aus der Sicht der Kulturanthropologie, der Interkulturellen Kommunikation und der Translationswissenschaft beschrieben, wobei zwei Aspekte, Stereotype und Überlegenheitsgefühl, die für die vorliegende Arbeit besonders wichtig erscheinen, näher erläutert werden. Dann wird das Verhältnis zwischen dem Kulturtransfer und dem Übersetzen näher betrachtet um festzustellen, auf welche Art und Weise kulturelle Elemente zwischen Kulturen transferiert werden können und welche Stellung die Handlung Übersetzen im herkömmlichen Sinne dabei einnimmt. Schließlich werden die wichtigsten Aspekte des „Übersetzens von Kulturen“ ausgeführt, indem der Begriff „Übersetzen“ im breiteren Kontext aufgefasst wird. Insbesondere der Vergleich mit dem Übersetzen von Texten soll dazu führen, die Merkmale des „Übersetzens von Kulturen“ herauszuarbeiten.

Im praktischen Teil wird das Konzept „Übersetzen von Kulturen“ anhand von Beispielen der deutschsprachigen Opern und Operetten mit japanischen Motiven, die von Komponisten und Librettisten der Österreichisch-Ungarischen Monarchie stammen und zwischen 1873 und 1938 in Wien ur- bzw. erstaufgeführt wurden, näher beschrieben. Der Grund, warum die Kunstgattung Musiktheater als Gegenstand der Analyse ausgewählt worden ist, liegt hauptsächlich darin, dass sie einen semiotischen Komplex darstellt, in welchem Kultur auf verschiedenen Modalitätsebenen umgesetzt wird. Bei der Schaffung musikalischer Werke sind nämlich nicht nur musikalische, sondern auch

visuell-theatralische, und teilweise sogar sprachliche Faktoren entscheidend. Da mir gerade diese Aspekte des Musiktheaters besonders interessant schienen, wird der Gegenstand der Analyse lediglich auf Oper und Operette beschränkt, bei denen Texte einen wichtigen Bestandteil bilden. Alle anderen Darbietungsformen mit Musik wie Ballett und Revue werden nicht behandelt, weil beim Bühnentanz Sprache als Ausdrucksmittel kaum eine Rolle spielt. Meine Untersuchung soll hauptsächlich auf konkreten Texten basieren, die entweder von Künstlern stammen oder das Stück selbst beschreiben, wie z.B. Libretti und Kritiken aus der Zeit der Ur- bzw. Erstaufführung.

Aus arbeitstechnischen Gründen wurde die Auswahl der Opern und Operetten mit japanischen Motiven außerdem in sprachlicher, räumlicher und zeitlicher Hinsicht eingeschränkt. Untersucht werden ausschließlich die deutschen Originalfassungen, die von den Künstlern aus der Österreichisch-Ungarischen Monarchie stammen und in Wien ur- bzw. erstauffgeführt wurden. Der Zeitraum zwischen 1873 und 1938 wurde deshalb ausgewählt, weil diese Jahre einerseits durch florierende Beziehungen zwischen Österreich und Japan bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs, andererseits durch einen weniger bekannten, dennoch wichtigen kulturellen und wissenschaftlichen Austausch zwischen beiden Staaten während der Zwischenkriegszeit gekennzeichnet sind (vgl. Linhart 2009: 34-37). Das Jahr 1873 ist besonders wichtig, da Japan im Rahmen der Wiener Weltausstellung erstmals seit der Aufnahme diplomatischer Beziehungen mit Österreich große Aufmerksamkeit der Besucher der internationalen Veranstaltung auf sich zog. Es kam dann zu einem Japan-Boom.

Ein weiterer Grund, warum die Opern und Operetten mit japanischen Motiven um 1900 als Gegenstand der Analyse ausgewählt wurden, liegt hauptsächlich darin, dass ich als gebürtige Japanerin sehr daran interessiert war zu sehen, wie die eigene Kultur im fremden Kulturraum, insbesondere in Österreich, in dem ich jetzt lebe, „übersetzt“ wurde und werden kann. Darüber hinaus bin ich als Mensch von heute, der auf Bilder und Informationen aus aller Welt schnell und überall zugreifen kann, auch daran interessiert, auf welche Art und Weise die Menschen vor mehr als 100 Jahren Bilder des Fernen Ostens erhalten und weitergegeben haben.

Unter Berücksichtigung der oben angeführten Bedingungen wurden folgende Bühnenwerke als Gegenstand der Analyse ausgewählt:

- *Drei kleine Mädel* (1908), einaktige Operette von Belá Laszky
- *Die Dorfschule* (1919), einaktige Oper von Felix Weingartner
- *Yuschi tanzt* (1920), Operette in drei Akten von Ralph Benatzky
- *Taifun* (1924), Oper in drei Akten von Theodor Szántó
- *Viktoria und ihr Husar* (1929), Operette in drei Akten mit einem Vorspiel von Paul Abraham

Der analytische Teil dieser Arbeit beginnt mit dem Kapitel 3. Die Analyse der Bühnenwerke erfolgt aufgrund des Denkmodells kultureller Transferprozesse nach Hans-Jürgen Lüsebrink (2008: 131-138). Zuerst werden die drei Prozesse des „Übersetzens von Kulturen“, nämlich Selektions-, Vermittlung- und Rezeptionsprozesse, näher erklärt. Dabei wird besonderes Augenmerk auf die historischen Hintergründe der Selektionsprozesse gelegt, um klarzustellen, unter welchen Umständen die japanischen Motive für die Produktion des Musiktheaters ausgewählt wurden. Eine Reihe von Beispielen des Kulturtransfers zwischen der Österreichisch-Ungarischen Monarchie und Japan inner- und außerhalb der Musikszene soll begründen, welche Interessen damals vorhanden waren und warum welches davon für die Selektionsprozesse besonders wichtig war.

Die Analyse der einzelnen Stücke wird nach der Gattung getrennt durchgeführt: Im Kapitel 4 werden drei Operetten analysiert, im Kapitel 5 zwei Opern, wobei das Schema der Untersuchung gleich bleibt: Zuerst werden die Handlung des Stücks und die untersuchten Materialien jeweils kurz erklärt, dann werden die drei Prozesse in der Produktion des Musiktheaters, d.h. Selektions-, Vermittlung- und Rezeptionsprozesse, ausgeführt. Da die Selektionsprozesse im vorangegangenen Kapitel vor allem aus historischer Sicht ausführlich dargestellt werden, werden in den Abschnitten über die Selektionsprozesse lediglich die Aspekte, die für das einzelne Werk relevant sind, ergänzt. Der Schwerpunkt der Analyse der Vermittlungsprozesse wird hauptsächlich auf die Beschreibung der

kulturellen Vermittler und ihrer Funktion gelegt. Dabei stehen drei Arten von Mittlern im Mittelpunkt: personale Vermittler, Mittlerinstitutionen und mediale Mittlerinstanzen. Es wird hauptsächlich untersucht, wer bzw. welche Organisation die Rolle des Mittlers spielte und welchen Bezug er bzw. sie zu Japan bzw. zur japanischen Kultur hatte. Die Methodik der Vermittlung wird nicht ausführlich behandelt, dafür werden aber die Rezeptionsprozesse anhand konkreter Beispiele dahingehend analysiert, welche kulturelle Elemente wie „übersetzt“ wurden. Die einzelnen Werke werden auf musikalischer, verbaler und visueller Ebene untersucht, und die festgestellten japanischen bzw. fremden Elemente werden dann anhand der kulturellen Merkmale nach Maletzke (1996: 42-107) bzw. der musikalischen Charakteristika jeweils eingeordnet. Sie werden anschließend aufgrund der vier vom Modell Lüsebrinks (2008: 133-138) modifizierten Rezeptionsformen, nämlich Übernahme, Pseudo-Japonismen, Hybridisierung und Stereotypisierung, näher untersucht und beschrieben, um zu zeigen, auf welche Art und Weise sie dem Publikum vermittelt wurden. Aus den Ergebnissen der Analyse werden im Kapitel 6 Schlussfolgerungen für das aufgestellte Konzept „Übersetzen von Kulturen“ gezogen.

2. Kultur und Übersetzen

2.1 Zum Begriff Kultur

2.1.1 Verschiedene Dimensionen des Begriffs

Der Begriff Kultur ist breitgefächert. Im allgemeinen Nachschlagewerk *Deutsches Universalwörterbuch* von Duden (2006) finden sich beispielsweise gleich acht unterschiedliche Definitionen. Die kurz und bündig formulierten Erklärungen beschreiben den Begriff u.a. aus geistes- und sozialwissenschaftlicher, landwirtschaftlicher und biologisch-medizinischer Sicht. Er wird also in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen unterschiedlich definiert, seine Bedeutung und Verwendung ist vielfältig. Zudem spielt der Begriff Kultur nicht nur im einzelnen Fachbereich, sondern auch in der Zusammenarbeit mehrerer Disziplinen als ein umfassender und vieldeutiger Fachterminus eine wichtige Rolle. Im Bereich Interkulturelle Kommunikation, einem interdisziplinären Forschungsfeld, in welchem u.a. kommunikationswissenschaftliche, kulturwissenschaftliche, literaturwissenschaftliche und sprachwissenschaftliche Ansätze aufeinander treffen, wird Kultur als ein zentraler Begriff betrachtet. Mit diesem Wissenschaftsbereich ist auch die Translationswissenschaft eng verbunden, da kulturelle Aspekte in der Untersuchung des Phänomens Translation, nämlich Übersetzen und Dolmetschen als transkulturelle Kommunikation, eine wichtige Rolle spielen (Kap. 2.2.1).

In der vorliegenden Arbeit wird lediglich ein Teilaspekt dieses komplexen Phänomens „Kultur“ behandelt, wobei es hauptsächlich aus geistes- und sozialwissenschaftlicher Sicht betrachtet wird. Daher werden im Folgenden einige ausgewählte Begriffsbestimmungen von „Kultur“ aus den relevanten Disziplinen ausgeführt und miteinander verglichen, um darzulegen, welche Kulturverständnisse dieser Arbeit zugrunde liegen.

2.1.1.1 Kulturanthropologischer Kulturbegriff

Hans-Jürgen Lüsebrink (2008: 10) gibt einen Überblick über die Kulturbegriffe in der kulturwissenschaftlichen Diskussion und nennt drei grundlegende

Kulturbegriffe: den intellektuell-ästhetischen, den materiellen und den anthropologischen Kulturbegriff. Dem intellektuell-ästhetischen Kulturbegriff „liegt die Vorstellung eines Kanons ästhetischer, aber auch moralisch-ethischer Werte zugrunde“ (Lüsebrink 2008: 10). Es geht also um einen wertenden Kulturbegriff, der bestimmte Ausdrucks-/Handlungsweisen in einer Gesellschaft für erstrebenswert hält, anderen hingegen eher abwertend begegnet und sich daher mit der Massenkultur einfach nicht beschäftigt. Die Kriterien zur Abgrenzung zwischen den sogenannten Eliten- und Volkskulturen können sich je nach Epochen und kulturspezifischen Gegebenheiten ständig ändern (vgl. Lüsebrink 2008: 10). Ein Beispiel dafür ist die Relation zwischen Oper und Operette. Während die Oper in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie um 1900 im Allgemeinen als anspruchsvolle, höfische Kunstform galt, wurde die Gattung Operette, die durch leichte, gefällige Musik, heiteren Inhalt, gesprochene Dialoge, Tanzeinlagen und Showeffekte gekennzeichnet ist, als ein „niedrigeres“ Genre des Musiktheaters, also als eine Spielart der Populärkultur, betrachtet (vgl. Kap. 3.1.2.1). Heute zählen allerdings sowohl Oper als auch Operette zur Kunstmusik und unterscheiden sich von der sogenannten Unterhaltungsmusik, wie z.B. Pop- und Rockmusik sowie von der Volksmusik.

Der materielle Kulturbegriff wird auch als „instrumenteller Kulturbegriff“ bezeichnet. Er geht auf das lateinische Wort *agricultura* (dt. Landwirtschaft) zurück, das die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs Kultur beinhaltet (vgl. Lüsebrink 2008: 10). Gemeint sind hier bestimmte Verhaltens- oder Produktionsweisen, die eng mit den materiellen Gegenständen für die Menschen verbunden sind. Sie entstehen beispielsweise innerhalb eines sozialen Umfelds und entwickeln sich weiter. Beispiele dafür sind Organisationskultur, Handwerkerkultur und Gastronomiekultur.

Unter dem anthropologischen Kulturbegriff versteht man die „Gesamtheit der kollektiven Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmuster einer Gesellschaft“. In seiner Erklärung bezieht sich Lüsebrink (2008: 10) auf die Definition nach Geert Hofstede, der Kultur metaphorisch als „software of mind“ bezeichnet:

Culture is always a collective phenomenon, because it is at least partly shared with people who live or lived within the same social environment, which is where it was learned. Culture consists of the unwritten rules of the social game. It is the collective programming of the mind distinguishing the members of one group or category of people from others. (Hofstede / Hofstede 2005: 4)

Hier sind drei Aspekte des Begriffs Kultur zu erkennen: die Kollektivität bzw. Gesellschaftlichkeit, die mentale „Programmierung“ des Menschen sowie die Unterscheidung zwischen dem Eigenen/Unseren und dem Anderen. Der erste Aspekt, nämlich dass Kultur die Gesamtheit des gemeinsamen Lebens der Menschen repräsentiert, wird auch durch die vielzitierte Definition von Edward B. Tylor (1920: 1) untermauert: „Culture or civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.“ Ausgehend von dieser Definition erklärt Klaus P. Hansen (1995: 30-33), dass die Gewohnheiten einer Gemeinschaft dadurch standardisiert werden, dass sie von ihren Angehörigen individuell oder kollektiv praktiziert und durch Handlungen und Kommunikationsakte mit Hilfe von Zeichen und Sprachen zum Ausdruck gebracht werden. Diese Kultur, d.h. die Denk- und Verhaltensmuster einer Gemeinschaft, die durch das Praktizieren standardisiert werden, kann außerdem über Zeit und Raum hinaus bestehen und weitergegeben werden. Die Kulturwissenschaftler Jan und Aleida Assmann haben dafür den Terminus „kulturelles Gedächtnis“¹ geprägt. Sie weisen darauf hin, dass Kultur nicht nur in einer bestimmten bzw. begrenzten Zeit besteht, sondern dass sie u.a. in Form von Büchern, Bildern, Lehrinhalten und musealen Einrichtungen dokumentiert und von einer Generation an die nächste Generation weitergegeben werden kann. Das kulturelle Gedächtnis trägt vor allem dazu bei, die Identität jener Gemeinschaft, in der eine Kultur geschaffen wurde, zu stabilisieren, wodurch das Selbst bzw. das Eigene einer Gemeinschaft herausgebildet wird (vgl. Hansen 1995: 71). In diesem Sinne führt Juliane House (2004: 495) aus, dass Kultur ihre spezifische Ausprägung dadurch gewinnt, dass sie wiederholt praktiziert wird: „If a subject of public representation is communicated frequently enough within a particular social group, these representations may become firmly

¹ Näheres siehe Assmann (1992).

entrenched and turn into ‘cultural representations.’“

Der zweite Aspekt des anthropologischen Kulturbegriffs, „Kultur als mentale Programmierung“, ist auch im Kulturverständnis von Clifford Geertz (1973: 11) beinhaltet: „Culture is composed of psychological structures by means of which individuals or groups of individuals guide their behaviour.“ Sowohl der Ausdruck „psychological structures“ als auch „the collective programming of the mind“ aus dem oben angeführten Zitat von Hofstede machen deutlich, dass Kultur auch auf der menschlichen Psyche beruht. Sie entsteht nicht von allein, sondern durch Menschen, die sich selbst entscheiden, woran sie sich orientieren. Kultur wird in Folge praktiziert und dient gleichzeitig auch als Maßstab einer Gemeinschaft, an dem ihre Angehörigen festhalten.

Der dritte Aspekt des anthropologischen Kulturbegriffs, die Unterscheidung zwischen dem Eigenen/Unseren und dem Anderen, ist eng mit dem ersten Aspekt, der Kollektivität, verbunden. Die Standardisierung der Gewohnheiten einer Gemeinschaft führt nämlich auch zur Stabilisierung ihres Erscheinungsbilds, das das Eigene vom Anderen bzw. dem Fremden unterscheidet. Diese Betrachtungsweise ist für die vorliegende Arbeit besonders wichtig, weil deren Zentralthema die Begegnung der Kulturen darstellt. Im Folgenden wird daher der Begriff Kultur hinsichtlich der Wahrnehmung des Eigenen, die durch das Erkennen bzw. das Wahrnehmen von Anderen/Fremden gestärkt wird, näher beleuchtet.

2.1.1.2 Strukturmerkmale von Kulturen

Ähnlich wie die oben angeführten anthropologischen Definitionen zum Begriff Kultur weist Gerhard Maletzke (1996: 10) darauf hin, dass die Kollektivität und Produktivität der Menschen dem Phänomen Kultur zugrunde liegt. Ihm zufolge ist Kultur „die Art und Weise, wie die Menschen ihr Leben gestalten mitsamt den ‚Produkten‘ ihres Denkens und Schaffens“. Während die Menschen ihre Welt kreieren, stoßen sie immer wieder auf die Angehörigen anderer Gemeinschaften bzw. auf deren Produkte. Den Menschen wird dadurch bewusst, dass es die „Anderen“ gibt, und die Unterschiede zwischen dem Eigenen und dem Fremden werden wahrgenommen. Diese Unterschiede können an verschiedenen Elementen

erkennbar werden, z.B. an Haarfarbe, Kleidung, Sprache oder Essgewohnheiten. Als Kriterien zur Unterscheidung der eigenen von der fremden Kultur können die Strukturmerkmale von Kulturen nach Maletzke (1996: 42) dienen, die auf der These beruhen, dass „jede Kultur auf eine eigene, spezifische Weise ausgeformt ist“. Er nennt folgende zehn kulturelle Strukturmerkmale:

- Nationalcharakter, Basispersönlichkeit
- Wahrnehmung
- Zeiterleben
- Raumerleben
- Denken
- Sprache
- Nichtverbale Kommunikation
- Wertorientierungen
- Verhaltensmuster: Sitten, Normen, Rolle
- Soziale Gruppierungen und Beziehungen

Diese kulturellen Strukturmerkmale sind für die vorliegende Arbeit insofern relevant, als sie als Grundlage für die Analyse der Rezeptionsprozesse des „Übersetzens von Kulturen“ dienen. Im Folgenden werden die einzelnen Merkmale kurz erklärt.

Nationalcharakter, Basispersönlichkeit

„Das Konzept vom Nationalcharakter,“ so Maletzke (1996: 44f.), „basiert auf der Annahme, daß die Menschen einer Nation sich in den Grundmustern ihres Erlebens und Verhaltens sowie ihrer Persönlichkeit gleichen oder doch ähneln und sich so von Menschen anderer Nationen abheben.“ Er weist jedoch darauf hin, dass der Begriff „Nationalcharakter“ als wissenschaftliche Bezeichnung nicht

mehr aktuell ist (vgl. Maletzke 1996: 46)². Dafür wurde das Konzept „Basispersönlichkeit“ bzw. „Sozialcharakter“ eingeführt. Gemeint sind hier die mentalen Gemeinsamkeiten einer sozialen Gruppierung, deren Entwicklung auf den kulturellen Einflüssen beruht (vgl. Maletzke 1996: 46f.).

Wahrnehmung

In diesem Konzept wird die Wahrnehmung als ein „aktives Gestalten“ betrachtet (Maletzke 1996: 48). Menschen nehmen Objekte je nach deren Bedeutsamkeit unterschiedlich wahr, und die Bedeutsamkeit ist von Kultur zu Kultur verschieden. Die menschliche Wahrnehmung ist auch von subjektiven Erfahrungen sowie Sicht- und Denkweisen des einzelnen Menschen geprägt. Das heißt: „Menschen verschiedener Kulturen nehmen die Welt auf je eigene Weise wahr. Wahrnehmung erweist sich somit als ein kulturelles Strukturmerkmal.“ (Maletzke 1996: 48).

Zeiterleben

Maletzke (1996: 53) erläutert, dass sowohl Zeitkonzepte als auch die „Art und Weise, wie die Menschen mit Zeit umgehen“, je nach Kultur unterschiedlich sind. Während Europäer und Amerikaner beispielsweise Zeit als die „Dauer zwischen zwei Punkten“ betrachten, läuft die Zeit nach der Auffassung der Asiaten und Afrikaner „nicht geradlinig, sondern zyklisch“ und wird von diesen „wesentlich konkreter und ganzheitlicher“ erlebt (Maletzke 1996: 54f.). Was den Umgang mit Zeit betrifft, stellt Maletzke (1996: 56) fest: „Je höher eine Gesellschaft industrialisiert ist, desto bewußter, rationaler und sparsamer denken und handeln die Menschen in der zeitlichen Dimension.“ Unterschiedliche Verständnisse von Pünktlichkeit sind auch Beweis dafür, dass die Zeitauffassung kulturbedingt ist (vgl. Maletzke 1996: 56f.).

² Der Begriff „Nationalkultur“ wird zwar aufgrund der politischen Entwicklungen im späten 20. Jahrhundert sowie der anhaltenden Globalisierung, durch welche grenzübergreifende ethnische bzw. kulturelle Gemeinschaften entstanden sind, heute vorsichtiger bzw. in einer abgeschwächten Form verwendet, kulturelle Merkmale im Zusammenhang mit den Nationalgedanken sind jedoch in einer von nationalistischen Ideen geprägten Welt des zu untersuchenden Zeitraums in der vorliegenden Arbeit durchaus zu beachten.

Raumerleben

Wie beim Zeiterleben wird ein Raum je nach Kultur unterschiedlich aufgefasst und erlebt. „Verschiedene Raumkonzepte werden schon darin sichtbar, daß in etlichen Kulturen dem Raum großes Gewicht zukommt, während man ihm in anderen Kulturen nur wenig Aufmerksamkeit widmet.“ (Maletzke 1996: 58) Die Unterscheidung der Himmelsrichtungen und die Wahrnehmung der Zwischenräume werden beispielsweise von Kultur zu Kultur unterschiedlich gewichtet (vgl. Maletzke 1996: 58). Die kulturellen Unterschiede in der Art und Weise, wie man mit Raum umgeht, können unter folgenden Aspekten festgestellt werden (vgl. Maletzke 1996: 58-63):

- der private Raum
- die räumliche Orientierung
- interpersonale Distanz
- Raumgestaltung

Denken

Sowohl die Inhalte des Denkens als auch die Art und Weise, wie man denkt, sind je nach Kultur unterschiedlich, und der Großteil der Schwierigkeiten zwischenmenschlicher Kommunikation ist auf die Unterschiede in den Denkformen zurückzuführen (vgl. Maletzke 1996: 63). Die wichtigsten Denkformen werden stark vereinfacht als Gegensatzpaare von Maletzke (1996: 63-67) ausgeführt, wobei er darauf hinweist, dass es auch „Zwischenformen“ gibt:

- logisch oder prälogisch
- induktiv oder deduktiv
- abstrakt oder konkret
- alphabetisch oder analphabetisch

Außerdem wird das Denken der Menschen maßgeblich durch den Bezugsrahmen bestimmt, und der Rahmen kann kulturbedingt unterschiedlich sein: „Das

Konzept vom Bezugsrahmen will der Tatsache gerecht werden, daß unser Erleben und Handeln dadurch mitbestimmt wird, daß wir die jeweiligen Gegebenheiten immer in größeren Zusammenhängen, aus einer vorgegebenen Perspektive sehen.“ (Maletzke 1996: 67)

Sprache

Sprache zählt zu den wichtigsten Dimensionen der Kultur: „Symbolhaft-abstrakte Sprache ist eine unabdingbare Voraussetzung für den Menschen als Kulturwesen. (...) Ohne Sprache keine Kultur.“ (Maletzke 1996: 72) Sprache dient also als Mittel, um Erfahrungswelt der Menschen einzuordnen:

Die Sprache einer Menschengruppe hängt auf das engste zusammen mit der Weltsicht dieser Gruppe. Sprache und Weltsicht sind wechselseitig aufeinander verwiesen. Die gemeinsame Sprache ist Ausdruck und zugleich Determinante der gemeinsamen „Weltsicht“. Einerseits wird die Weise, wie man die Welt wahrnimmt und erlebt, in hohem Maße durch die Sprache bestimmt, zugleich ist die Sprache aber auch Ausdruck des kulturspezifischen Welterlebens und formt und differenziert sich verschieden aus je nach Weltsicht und nach Bedürfnissen, Erwartungen und Motivationen verschiedener Kulturen. (Maletzke 1996: 73)

Aufgrund der „Sapir-Whorf-Theorie“³ stellt Maletzke (1996: 74) außerdem fest: „Das Individuum kann nur das denken, was ihm seine Sprache erlaubt.“

Nichtverbale Kommunikation

Der Forschungsgegenstand „nichtverbale Kommunikation“ gilt als äußerst komplex, ihre Erscheinungsformen werden daher unterschiedlich definiert. Maletzke (1996: 76) bezieht sich auf die von Michael Argyle⁴ aufgestellte Liste:

- Kinesik (Körpersprache)
- Proxemik (Raum, Distanz)

³ Maletzke (1996: 74) formuliert die Theorie wie folgt: „Die ‚reale Welt‘ wird zu wesentlichen Teilen aufgebaut auf den Sprachgewohnheiten einer Menschengruppe. Jede Sprache hat ihre eigene Weise, dieselbe soziale Realität zu repräsentieren. Es handelt sich schlicht um eine je eigene Erlebniswelt. Und die Sprache determiniert das Wahrnehmen und Denken.“

⁴ Näheres siehe Michael Argyle (1975).

- Orientierungswinkel (der Winkel, in dem man zu einer anderen Person steht)
- Äußere Erscheinung einer Person (einschließlich Kleidung und Schmuck)
- Haltung, Stehen, Sitzen u.ä. (englisch: posture)
- Kopfbewegungen
- Gesichtsausdruck (Mimik)
- Gestik
- Blickkontakte
- Paralinguistik

„Die Erscheinungsformen der nichtverbalen Kommunikation sind“, so Maletzke (1996: 77), „in hohem Maße kulturell überformt. Eine und dieselbe Form kann in verschiedenen Kulturen etwas Verschiedenes, manchmal sogar Gegensätzliches bedeuten – zweifellos eine Quelle gravierender Mißverständnisse in der interkulturellen Begegnung.“

Wertorientierung

Die Wertorientierungen werden „im Prozeß der Sozialisation von einer Generation zur nächsten weitergegeben, wobei durchaus Veränderungen im Rahmen eines sozialen Wandels möglich sind“ (Maletzke 1996: 80). Auf welches Wertesystem sich die Menschen ausrichten, ist je nach Kultur verschieden. Maletzke stellt fest:

Zumeist wird man sich ihrer erst bewußt in der Begegnung mit Menschen anderer Kulturen mit eigenen Wertorientierungen. Werte sind Maßstäbe, mit denen die Menschen ihre Welt ordnen und gewichten. Werte durchdringen die gesamte menschliche Existenz. Sie basieren auf einigen wenigen Grundbedürfnissen, und deshalb ist ihre Zahl begrenzt. (Maletzke 1996: 80)

Unter vielen Aspekten der Wertorientierung als kulturelles Strukturmerkmal wird das Verhältnis zwischen Menschen und Natur in der vorliegenden Arbeit angesichts der musikalischen Analyse besonders relevant (vgl. Kap. 3.3.2.2). Die Beziehung der Menschen zur Natur ist von drei Grundpositionen geprägt:

„Unterwerfung unter die Natur“, „Harmonie mit der Natur“ und „Beherrschung der Natur“ (Maletzke 1996: 83).

Verhaltensmuster: Sitten, Normen, Rollen

Die kulturellen Aspekte des Verhaltensmusters werden von Maletzke folgendermaßen beschrieben:

Jede Kultur hat eigene Vorstellungen davon, wie ein Mensch sich „richtig“ oder „falsch“ verhält. Es gibt kulturspezifische Verhaltensmuster. Und das heißt: Dieselben Verhaltensweisen können in verschiedenen Kulturen durchaus verschiedene bedeuten. Menschliche Verhaltensweisen sind außerordentlich komplex und vielgestaltig. (Maletzke 1996: 91)

Als besonders wichtige Verhaltensmuster werden u.a. Sitten, Normen, Riten, Tabus und Rollen genannt. Während sich die Wertorientierungen auf eine abstrakte, allgemeine Ebene beziehen, werden Sitten und Normen auf einer konkreten Ebene festgestellt und somit oft mit speziellen Situationen verbunden (vgl. Maletzke 1996: 91). Unter den Rollen versteht man „Verhaltensformen, die durch Erwartungen der Gruppe an den Einzelnen festgelegt werden“, und sie können in ihren konkreten Erscheinungsformen je nach Kultur verschieden sein (vgl. Maletzke 1996: 98).

Soziale Gruppierungen und Beziehungen

Jede Gesellschaft ist in sozialer Hinsicht unterschiedlich strukturiert, und die sozialen Beziehungen verlaufen dementsprechend verschiedenartig. Die kulturspezifischen Gruppierungen sind breitgefächert, dazu zählen Familie, Verwandtschaft, Klassen und Kasten, Status sowie Eliten, um nur einige Beispiele zu nennen (vgl. Maletzke 1996: 99-103). Was die sozialen Beziehungen angeht, sind sie sowohl innerhalb als auch zwischen sozialen Gruppen feststellbar. Ihre Erscheinungsformen sind kulturbedingt und vielfältig. Beispiele dafür sind Individuum und Gruppe, Freundschaft, das Gesicht wahren sowie zur Sache kommen (vgl. Maletzke 1996: 104-107).

2.1.1.3 Stereotype

Die Wahrnehmung der Anderen/Fremden hilft auch mit, die eigene Identität zu konstruieren bzw. zu stabilisieren (vgl. Espagne *et al.* 2003: 29). Durch die Begegnung mit den Anderen/Fremden können sich dann stereotype Urteile über sie bilden. Bei den Stereotypen handelt es sich um stark vereinfachte, klischeehafte Vorstellungen gegenüber einer anderen Gruppe, die in zwei Arten aufgeteilt werden können: „Autostereotype“ und „Heterostereotype“. Die Ersteren beziehen sich auf Ansichten über Eigenschaften der eigenen Gruppe, die Letzteren hingegen sind die Bilder, die eine Gruppe von einer anderen hat (vgl. Hansen 1995: 182). Der Begriff Stereotyp ist also eng mit der Kollektivität verbunden. Außerdem ist er von Vorurteilen, die von den Emotionen bzw. den negativen Einstellungen geprägt sind, zu unterscheiden (vgl. Hansen 1995: 181). Dazu Hansen (1995: 181): „Stereotyp meint nicht irgendein Vorurteil, sondern das übliche und gewöhnliche, welches in einem Kollektiv über ein anderes besteht.“

Einer der Gründe, warum sich Stereotype herausbilden und wozu man sie braucht, kann die von Walter Lippmann (1922: 66) erläuterte Schutzfunktion der Stereotype sein. In einer Welt, in der man sich gut auskennt und alles erwartungsgemäß läuft, fühlt man sich wie zu Hause. Wenn das vertraute Bild jedoch einmal zusammenbricht, fühlt man sich wie angegriffen:

No wonder, then, that any disturbance of the stereotypes seems like an attack upon the foundations of the universe. It is an attack upon the foundations of *our* universe, and, where big things are at stake, we do not readily admit that there is any distinction between our universe and the universe. (Lippmann 1922: 68)

In anderen Worten: Stereotype Vorstellungen über fremde Kulturen können dazu dienen, die eigene Kultur und das Selbstbild zu rechtfertigen. Zwar weckt der Begriff Stereotyp in erster Linie die Assoziation, dass es sich dabei um einfältige, primitive Vorstellungen handelt. Jedoch haben die Stereotype im Grunde genommen äußerst komplexe Grundlagen. Sie beruhen beispielsweise nicht auf Willkür, sondern auf diversen Anforderungen:

A pattern of stereotypes is not neutral. It is not merely a way of substituting order for the great blooming, buzzing confusion of reality. It is not merely a short cut. It is all these things and something more. It is the guarantee of our self-respect; it is the projection upon the world of our own sense of our own value, our own position and our own rights. The stereotypes are, therefore, highly charged with the feelings that are attached to them. They are the fortress of our tradition, and behind its defenses we can continue to feel ourselves safe in the position we occupy. (Lippmann 1922: 68f.)

Da ein Stereotyp je nach der Positionierung des Eigenen ein realitätsnahes oder -fernes, aber auch ein kurz- oder langfristig wirksames Bild des Fremden entsteht, kann es eine asymmetrische Beziehung zu dem Fremden, aber auch ein flexibles, hybrides Erscheinungsbild darstellen.

2.1.1.4 Überlegenheitsgefühl

Neben der Herausbildung von Stereotypen kann im Rahmen der Identitätsbildung ein weiteres Phänomen beobachtet werden: die Entstehung eines Überlegenheitsgefühls gegenüber den Fremden. Maletzke (1996: 23) nennt es neben den „Selbstverständlichkeiten“ den wesentlichen Faktor des Ethnozentrismus. Die ethnozentrische Einstellung basiert nämlich einerseits auf der Annahme der Menschen, dass die Welt durch die eigene Kultur geprägt und einfach so ist, wie sie ihnen erscheint (Selbstverständlichkeiten). Andererseits gehen die Träger einer Kultur davon aus, dass die eigene Kultur im Mittelpunkt der Welt steht und den anderen überlegen ist (Überlegenheitsgefühl) (vgl. Maletzke 1996: 23f.). Dass die Beziehung zwischen der eigenen und der anderen Kultur nicht immer symmetrisch war und ist, erläutert Maletzke anhand eines Beispiels aus der Kolonialzeit:

Stark ausgeprägt zeigt sich das Überlegenheitsbewusstsein bei den europäischen Kolonialherren: Die meisten Europäer betrachteten die nichteuropäischen Einwohner ihrer Kolonien als sozial, kulturell und rassistisch minderwertig und ihre eigene Lebensweise ganz selbstverständlich als überlegen. (Maletzke 1996: 25)

In der Epoche des neuzeitlichen Kolonialismus stellte sich also die abendländische Kultur als höherrangig als jene der Kolonialgebiete dar, und das Überlegenheitsgefühl lag der ungleichen Beziehung zwischen den europäischen und nichteuropäischen Kulturen zugrunde. Eine ähnliche Machtkonstellation war

auch zwischen Ost und West seit Mitte des 18. Jahrhunderts zu beobachten: In Europa wurde das Wissen über den Orient immer systematischer und fundierter. Gleichzeitig beanspruchte Europa eine stärkere Position für sich als der Orient (vgl. Said 1995: 39f.). Vom Überlegenheitsbewusstsein geprägt war jedoch nicht nur das Abendland. Japaner hatten ebenfalls eine abwertende Haltung gegenüber den Anderen. Als Japan im 16. Jahrhundert begann, mit Spanien und Portugal Handel zu betreiben, wurden die neuen Handelspartner als *nanban-jin* (南蛮人 dt. barbarische Völker im Süden) bezeichnet. Das Wort stammt aus China und wurde ursprünglich für die Völker aus Südasien u.a. Siam, Luzon und Java verwendet. Der sinozentristisch geprägte Ausdruck verlor jedoch mit der Zeit die abwertende Konnotation und wird heute als neutrale Bezeichnung für jene Objekte und Elemente verwendet, die im Rahmen des Handels mit Spanien und Portugal eingeführt wurden, wie z.B. *nanban-e* (南蛮絵 dt. Bilder aus Europa bzw. Gemälde nach europäischem Vorbild), *nanban-gashi* (南蛮菓子 dt. Kuchen nach europäischen Rezepten) und *nanban-sen* (南蛮船 dt. spanische und portugiesische Handelsschiffe). Darüber hinaus erklärt Maletzke (1996: 25) anhand des folgenden Zitats von Stuart Piggott, dass das Überlegenheitsgefühl der Menschen gegenüber den Fremden bereits in der Vor- und Frühgeschichte in fast jedem Erdteil zu beobachten war:

Jede große Kultur des Altertums hat die Erfahrung gemacht, daß sie an Gemeinschaften von anderem Niveau in der politischen, sozialen und technischen Entwicklung grenzt. Die Akkader verachteten ihre Nachbarn als Leute, „die kein Königtum kennen“ und die „noch nie eine Stadt gesehen haben“; die Assyrer beschrieben die Krimmerier als „Vagabunden, denen weder Eide noch Verträge heilig sind“. Der Chinese schreibt über die Hunnen: „Diese Barbaren sind als Tiere anzusehen, und deshalb sollte man nichts auf ihre freundlichen Reden geben“. Für die Römer waren die Germanen „Männer, die mit dem Menschen nur die Stimme und die Gliedmaßen gemeinsam haben“, „Erzbetrüger von äußerster Roheit, geborene Lügner“. (Piggott 1972: 329f.)

2.1.2 Kultur in der Translationswissenschaft

In der Translationswissenschaft wird das Phänomen Translation⁵ im Hinblick auf menschliche Kommunikation, die im inter- bzw. transkulturellen Umfeld stattfindet, untersucht. Dabei wird die Sprache als eines der wichtigsten Kommunikationsmittel betrachtet. Denn mit Hilfe der Sprachen können sich die Menschen ausdrücken und den anderen ihre Botschaft übermitteln bzw. Informationen weitergeben. Gleichzeitig können sie durch Sprache Informationen über ihre Mitmenschen und in der Folge Wissen über die Welt erwerben. Die Kommunikation zwischen zwei Menschen, die jeweils unterschiedliche Sprachen beherrschen, läuft zwar in manchen Fällen nur mit Schwierigkeiten ab, kann aber unter bestimmten Voraussetzungen problemlos erfolgen. Wenn einer der beiden beispielsweise die Sprache des anderen beherrscht, oder jemand, der beider Sprachen mächtig ist, zwischen den zwei Menschen vermittelt, können sie sich miteinander verständigen. Diese zweisprachige Person wird als Translator bezeichnet.

Wie im Kapitel 2.1.1.2 ausgeführt, zählt Sprache zu den Strukturmerkmalen von Kulturen. Sprache und Kultur hängen eng zusammen. Dazu Eugene A. Nida (1964: 97): „Languages are basically a part of culture, and words cannot be understood correctly apart from the local cultural phenomena for which they are symbols.“ Das bedeutet, es ist nicht möglich, Sprache zu beschreiben, ohne ihre kulturellen Aspekte zu berücksichtigen. Dass diese Betrachtungsweise auch in der Translationswissenschaft von Bedeutung ist, unterstreicht die Erläuterung von Mira Kadric *et al.* (2005: 71): „Der Translationsprozess ist der Ort, wo Sprache als Kultur sichtbar wird.“ Darüber hinaus erklären Katharina Reiß und J. Hans Vermeer (1984: 26): „Eine Sprache (= Lekt) ist Element einer Kultur. Die Sprache ist das konventionelle

⁵ In der Translationswissenschaft ist das Phänomen „Translation“, das heißt Übersetzen und Dolmetschen, Gegenstand der Forschung. In der vorliegenden Arbeit werden jedoch hauptsächlich die Aspekte des Übersetzens, nämlich der „Translation eines fixierten und demzufolge permanent dargebotenen bzw. beliebig oft wiederholbaren Textes der Ausgangssprache in einen jederzeit kontrollierbaren und wiederholt korrigierbaren Text der Zielsprache“, herangezogen, und nicht die des Dolmetschens, der „Translation eines einmalig (in der Regel mündlich) dargebotenen Textes“ (Kade 1968: 35).

Kommunikations- und Denkmittel einer Kultur. Kultur ist die in einer Gesellschaft geltende soziale Norm und deren Ausdruck.“ Diese Erläuterungen zeigen, dass Kultur neben Sprache einen wichtigen Aspekt für die Untersuchung der Translationsprozesse darstellt. Gleichzeitig deuten sie darauf hin, wie der Begriff Kultur aus translationswissenschaftlicher Sicht aufgefasst wird. Was den ersten Gesichtspunkt anbelangt, gehen Reiß und Vermeer (1984: 26) vor allem davon aus, dass ein Translator sowohl die Ausgangskultur⁶ als auch die Zielkultur kennen, nämlich „bikulturell“ sein muss. Als Experte der Kommunikation, der im inter- bzw. transkulturellen Rahmen als Vermittler fungiert, muss er nämlich wissen, was er unter Berücksichtigung der kulturspezifischen Aspekte sowohl der Ausgangs- als auch der Zielkultur⁷ zu tun hat, damit mit Hilfe der Sprache eine Übermittlung einer Botschaft zwischen Kulturen erfolgreich durchgeführt wird, d.h. die Botschaft in der Zielkultur verständlich gemacht wird.

Was die Definition des Begriffs Kultur betrifft, beschreiben ihn Reiß und Vermeer dann weiter, indem sie die Kulturdefinition nach Heinz Göhring zitieren, welche wiederum mit dem oben ausgeführten anthropologischen Kulturbegriff in Einklang steht:

Kultur ist all das, was man wissen, beherrschen und empfinden können muß, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten, und um sich selbst in der betreffenden Gesellschaft erwartungskonform verhalten zu können, sofern man dies will und nicht etwa bereit ist, die jeweils aus erwartungswidrigem Verhalten entstehenden Konsequenzen zu tragen. (Göhring 2002: 108)

Auch Justa Holz-Mänttari (1984: 84) zitiert diese Definition als Grundlage für ihre Theorie über translatorisches Handeln, nämlich eine Tätigkeit mit dem Zweck, „Botschaftsträger, speziell Texte, mit Expertenkompetenz zu produzieren, die bei transkulturellem Botschaftstransfer mit Erfolg eingesetzt werden können“.

⁶ In der vorliegenden Arbeit werden die Kultur und ihre Wirkungsbereiche, aus denen ein zu vermittelndes fremdes Element stammt, als „Ausgangskultur“ bezeichnet, und die rezipierende Kultur und ihre Wirkungsbereiche, als „Zielkultur“.

⁷ Hierbei ist allerdings anzumerken, dass die Trennung von Ausgangs- und Zielkultur heutzutage nicht mehr so klar ist. Es gibt nämlich durchaus Fälle, in denen ein Ausgangstext bereits eine Übersetzung ist. Gideon Toury bezeichnet in diesem Sinne Übersetzungen als „facts of a target culture“. Näheres dazu Toury (1995: 26ff.).

Dabei wird auf die translationswissenschaftliche Bedeutung der beiden von Göhring angesprochenen Aspekte hingewiesen: die „Unterscheidung zwischen aktiver und passiver Rollenkompetenz mit der Wahlfreiheit für erwartungskonformes oder -abweichendes Verhalten“ sowie das „kulturspezifische Wahrnehmungs-vermögen“, die ein Translator besitzen soll (Holz-Mänttari 1984: 34f.). Für eine erfolgreiche interkulturelle Fachkommunikation, die durch die Expertenhandlung der Translatoren zustande kommen soll, sind diese Gesichtspunkte deshalb wichtig, weil ein Translator zum einen als Koordinator bzw. Vermittler zwischen Kulturen Zugang zu Zielkulturen als Arbeitsbasis schaffen soll, und zum anderen wirksame Strategien für Translation auszuarbeiten hat.

Die Ansicht, Kultur als die Gesamtheit der Normen zu betrachten, teilen Kadric *et al.* (2005: 59). Sie definieren den Begriff Kultur als „das Ensemble gesellschaftlicher Erfahrungen, Denkstrukturen und Handlungspraktiken“, wobei sie versuchen, Kultur unter dem Aspekt des Realitätsbezugs näher zu beleuchten. Der Begriff Kollektivität ist dabei wieder von großer Bedeutung. Ihnen zufolge wird der Bezug eines Menschen auf die Welt, in der er lebt, insbesondere durch die Gemeinschaft bestimmt, der er angehört. Und jede Gemeinschaft hat eine andere Umgebung und somit eigene Bedürfnisse im Hinblick auf ihre Umgebung, auf ihre Realität (vgl. Kadric *et al.* 2005: 60). Im Zusammenhang mit dem Realitätsbezug wird Kultur wie folgt beschrieben:

Kultur entsteht aus dem Bedürfnis der Menschen, sich adäquat auf die Realität zu beziehen. Was als adäquat gilt, unterscheidet sich je nach Gesellschaft und den kollektiven Bedürfnissen dieser Gesellschaft. Es gibt unterschiedliche Kulturen, weil es unterschiedliche Gesellschaften gibt mit unterschiedlichen Bedürfnissen in Bezug auf die Realität. Jede Kultur stellt somit einen andern Bezug zur Realität dar. (Kadric *et al.* 2005: 61)

Ähnlich wie der anthropologische Kulturbegriff impliziert diese Definition, dass Kultur ein Produkt der Menschen und durch Kollektivität gekennzeichnet ist. Darüber hinaus wird hier auf das Vorhandensein verschiedener Kulturen hingewiesen: Kulturen können aufgrund unterschiedlicher Bedürfnisse der jeweiligen Gesellschaft auch unterschiedlich sein.

2.1.3 Kultur als Gegenstand des Übersetzens: wichtige Dimensionen

In der vorliegenden Arbeit wird versucht, zu beschreiben, wie Kulturen „übersetzt“ werden können. Dabei werden lediglich einige bestimmte Aspekte des umfangreichen Begriffs Kultur herangezogen. Im Folgenden werden aufgrund der oben angeführten verschiedenen Merkmale von Kulturen wesentliche Dimensionen des Begriffs ausgeführt.

- Kultur sind jene Gewohnheiten, die für eine bestimmte Gemeinschaft typisch sind. Sie ist eng mit dem gemeinsamen Leben der Menschen verbunden und umfasst alle Faktoren, die das Gemeinschaftsleben ausmacht, u.a. Sprache, nonverbale Kommunikationsmethoden, Moral, Normen, Sitten, Glauben, Kunst sowie alle Lebensformen und -gewohnheiten wie z.B. Essen, Wohnen und Kleidung, also alles, was von Denken und Schaffen der Menschen stammt.
- Die eigene Kultur wird durch die Begegnung mit anderen/fremden Kulturen ergänzt, bereichert bzw. weiterentwickelt, kann aber auch durch sie erschüttert und sogar teilweise vernichtet werden. Dadurch wird die eigene Identität konstruiert bzw. stabilisiert. Gleichzeitig werden u.a. aufgrund der kulturellen Strukturmerkmale nach Maletzke (1996: 42-107) die Unterschiede zwischen dem Eigenen und dem Fremden wahrgenommen.
- Die Beziehung zwischen Kulturen kann aufgrund stereotyper Urteile und eines Überlegenheitsgefühls gegenüber den fremden Kulturen asymmetrisch sein. Sie stellt somit eine gewisse Machtkonstellation dar.
- Kultur kann unabhängig von Zeit und Raum überall wahrgenommen werden, wo sie ausgeübt wird. Dabei spielt das sogenannte kulturelle Gedächtnis eine große Rolle.

2.2 Kulturtransfer und Übersetzen

2.2.1 Kulturelle Aspekte des Übersetzens

Wie oben ausgeführt, spielt Kultur in einem Translationsprozess neben Sprache eine wichtige Rolle. Eine vertiefende Auseinandersetzung mit den kulturbezogenen Aspekten der Translation bieten u.a. funktionale Übersetzungstheorien. Bei den funktionsorientierten Untersuchungen des Phänomens Translation wird der Frage nachgegangen, wie sich ein Translat gestalten sollte, damit es in der Zielkultur seine Funktion erfüllt. Die Notwendigkeit der Funktionalität der Translation wird u.a. in der Skopostheorie von Vermeer (Reiß / Vermeer 1984) und in der bereits erwähnten Theorie über translatorisches Handeln von Holz-Mänttari (1984) hervorgehoben. Diesen Theorien liegt die Annahme zugrunde, dass eine Translation eine Art Handlung ist und somit von einem Zweck bestimmt wird. Man geht davon aus, dass der Skopos, nämlich das Ziel bzw. der Zweck, den wesentlichsten Faktor für die Wahl einer bestimmten Handlungsstrategie eines Translators darstellt (vgl. Reiß / Vermeer 1984: 95-105). Das heißt, im Rahmen eines Translationsprozesses stellt ein Translator aufgrund des Translationsauftrags zuerst fest, was, für wen und wozu übersetzt werden soll. Dann hat er sich unter Berücksichtigung vieler Aspekte, insbesondere auch der kulturellen, zu entscheiden, wie der Ausgangstext übersetzt werden soll, damit der Zieltext, das Translat, seinen Zweck erfüllt, also in der Zielkultur „funktioniert“.

Ausgehend von seiner Skopostheorie erläutert Vermeer die enge Verbindung zwischen der Funktionalität, Kulturen und Sprachen in der Translation:

Eine Translation ist nicht eine Transkodierung von Wörtern oder Sätzen aus einer Sprache in eine andere, sondern eine komplexe Handlung, in der jemand unter neuen funktionalen und kulturellen und sprachlichen Bedingungen in einer neuen Situation über einen Text (Ausgangssachverhalt) berichtet, indem er ihn auch formal möglichst nachahmt. (Vermeer 1986: 33)

Ein Translator hat also sein Translat in der Zielsprache so zu gestalten, dass dieses in der Zielkultur eine weitgehend gleiche Funktion hat wie in der Ausgangskultur. Auch Maletzke (1996: 35) stellt aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht fest,

dass eine gelungene interkulturelle Kommunikation eine (zumindest gedankliche) Übertragung kultureller Aspekte voraussetzt: „Verstehen und kommunizieren kann man wohl unter drei Grundbedingungen: ähnliche Erfahrungen machen, in die gleiche Kultur integriert sein und – für die Aktualität des Geschehens – aktuell ähnlich disponiert sein.“ Da eine Translation eine Verknüpfung zwischen der Ausgangs- und Zielkultur herstellt, bezeichnet sie Vermeer (1986: 34) außerdem als einen kulturellen Transfer. Dass eine Translation immer ein kultureller Transfer ist, wird von Kadric *et al.* auf Grundlage ihrer Definition des Begriffs Kultur⁸ näher erklärt:

Im Prozess der Translation treffen unterschiedliche Zugänge zur Realität auf einander, die durch unterschiedliche Sprachen (und Diskurse) ausgedrückt werden. Translation ist daher immer kultureller Transfer. Ohne Kulturwissen ist professionelle Translation gar nicht möglich, denn Sprache ist immer der Ausdruck einer Kultur. Und professionelle Translatorinnen [sic!] sollen ja immer wissen welche Sicht der Welt sie mit den Mitteln der jeweiligen Sprache ausdrücken können, sollen, wollen. (Kadric *et al.* 2005: 72)

Wenn kulturelle Elemente im Rahmen der Translation hauptsächlich durch Sprachen ausgedrückt und von der Ausgangskultur in die Zielkultur übertragen werden, so könnten sie auch durch andere Kommunikationsmethoden oder sogar durch all jene Produkte menschlichen Denkens und Schaffens, die Kultur ausmachen, wie z.B. Musik, Malerei, Baukunst, aber auch Gesetze oder Wissen in ähnlicher Weise transferiert werden. In anderen Worten: Kulturelle Elemente könnten auch mittels diverser Medien neben Sprachen „übersetzt“ werden. Im Folgenden wird zuerst das Phänomen Kulturtransfer außerhalb der Translationsprozesse näher beleuchtet, um festzustellen, ob und inwieweit der Begriff Übersetzen im erweiterten Sinne aufgefasst werden kann.

2.2.2 Kulturtransfer

Der Begriff Kulturtransfer impliziert verschiedene Aspekte, wobei Helga Mitterbauer (2012) das Wesentliche dieses Phänomens kurz darstellt. Ihr zufolge umfasst der Begriff „sowohl inter- als auch intrakulturelle Wechselbeziehungen,

⁸ Siehe Kap. 2.1.2.

er schließt Reziprozität ein und lenkt den Blick auf die Prozessualität des Phänomens“. Auch in der Aussage von Renate Pieper im Rahmen des Podiumsgesprächs in den „Wiener Vorlesungen“ am 29. März 2000 werden die wichtigsten Merkmale des Kulturtransfers hervorgehoben:

Ich bin der Meinung, dass beim Kulturtransfer, zumindest wenn wir größere Distanzen überblicken, nationale Grenzen relativ mühelos überschritten werden, zweitens, dass Kulturtransfer sehr selektiv erfolgt, indem er einzelne Aspekte und Produkte hervorhebt. Drittens glaube ich, dass es nur dann zu Kulturtransfer kommt, wenn die aufnehmende Kultur ähnliche Dinge in ihrem Kreis schon kennt, und ihr das Neue nicht vollkommen fremd, d.h. vollkommen unverständlich, ist. (zit. in Espagne *et al.* 2003: 25)

Während Pieper auf die Voraussetzungen und Gegebenheiten hinweist, die für das Zustandekommen und die Verwirklichung eines Kulturtransfers notwendig sind, beschreibt Lüsebrink die Prozesse des Kulturtransfers ausführlicher, indem er die möglichen Inhalte des Transfers nennt:

Kulturtransferprozesse betreffen die interkulturellen Vermittlungsformen zwischen Kulturen, das heißt jene Kulturgüter und -praktiken, die übertragen und in einer spezifischen Zielkultur rezipiert werden: Informationen, Diskurse, Texte, Bilder, Institutionen und Handlungsweisen und hiermit auch die kulturelle Dimension des Transfers von Objekten, Produkten und Konsumgütern. Kulturtransferprozesse können sämtliche Dimensionen betreffen, die der anthropologische Kulturbegriff umfasst (...): neben Nationalkulturen auch Kulturräume sowie regionale, transnationale und soziale Kulturbegriffe. (Lüsebrink 2008: 129)

Ferner erläutert Lüsebrink (2008: 131ff.), dass ein Kulturtransfer aus drei Arten von Prozessen besteht, nämlich aus Selektionsprozessen, Vermittlungsprozessen und Rezeptionsprozessen. Unter Selektionsprozessen versteht man „Formen der Auswahl von Objekten, Texten, Diskursen und Praktiken in der Ausgangskultur“, wobei sowohl deren Qualität als auch Quantität in Betracht gezogen werden. In der Betrachtung der Vermittlungsprozesse stehen „Vermittlerfiguren und Vermittlungsinstitutionen“, die den Transfer von Kulturen durch ihre vermittelnden Handlungen umsetzen, im Mittelpunkt. Rezeptionsprozesse sind jene Vorgänge, die sich auf „die Integration und dynamische Aneignung transferierter Diskurse, Texte, Objekte und Praktiken im sozialen und kulturellen Horizont der Zielkultur und im Kontext spezifischer Rezeptionsgruppen“ beziehen. Dieses Denkmodell wird als Grundlage für die

vorliegende Arbeit dienen. Dabei wird es in einer modifizierten Form verwendet, um die Beispiele für das „Übersetzen von Kulturen“ zu analysieren und dieses ausführlich darzustellen. Näheres wird im Kapitel 3 ausgeführt.

Unter den drei oben erwähnten Prozessen wird den Rezeptionsprozessen im Rahmen der Kulturtransferforschung besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Der Grund dafür liegt u.a. in der Zielsetzung der Kulturtransferforschung. Dazu Michel Espagne:

Der Ausgangspunkt der Transfertheorie besteht in der Beobachtung, daß Gedankenkonstellationen und Praxiszusammenhänge sich nicht aus eigenem Antrieb verbreiten, sondern von Vermittlungsinstanzen getragen werden müssen. Unter diesem Blickwinkel sind die Ergebnisse des Rezeptionsvorgangs kein primärer Forschungsgegenstand. Vielmehr geht es zunächst um die Rezeptionsmechanismen, um die Ermittlung der Trägergruppen, dann aber auch um die durch das importierte Kulturgut bewirkten Veränderungen des Rezeptionskontextes. (Espagne 1997: 311)

Auch Michael Werner (1997: 94) betrachtet die Beschreibung der Phänomene bei der Rezeption wie „Veränderungen, Uminterpretationen und Adaptationen“ als einen wichtigen Faktor für die Transfer-Analyse. Wolfgang Schmale (2012) betont ebenso, dass beim Kulturtransfer das Augenmerk auf „den Prozess der konkreten Veränderung vor Ort“ gelegt wird, und unterscheidet ihn vom Begriff Kulturaustausch, bei welchem die „bi- oder pluridirektionelle Ausrichtung kultureller Transfers [sic!]“ im Mittelpunkt stehen soll.

Die Kulturtransferforschung wurde ab Mitte der 1980er Jahre von Kulturwissenschaftlern, darunter Michel Espagne, Katharina und Matthias Middell, Hans-Jürgen Lüsebrink, Rolf Reichardt und Michael Werner entwickelt (vgl. Mitterbauer 2012). Die Forscher um Espagne untersuchen vor allem den Kulturtransfer zwischen Deutschland und Frankreich um 1800 und zeigen auf, dass die nationalen Grenzen von einer Vielzahl unterschiedlicher Berufsgruppen mehr oder weniger mühelos überschritten werden konnten: Es waren vor allem Adelige, Diplomaten, Kaufleute, Juristen, Übersetzer, Schriftsteller, Künstler und Architekten, die durch Verhandlungen, persönliche Kontakte oder durch ihre Werke zur Vermittlung von Kulturen beitrugen, wobei die Übersetzung als die „genuinste Transferleistung“ betrachtet werden kann (vgl. Espagne / Greiling 1996b: 19ff.).

2.2.3 Übersetzung im Kulturtransfer

Die Übersetzung ist seit der Antike ein wichtiger Bestandteil des geistig-kulturellen Lebens der Menschen. Ihre Geschichte beginnt mit der Erfindung der Schrift. Rund 4.500 Jahre alte Keilschrifttafeln mit bilingualen Wortlisten in den Sprachen Sumerisch und Eblaitisch weisen auf die Existenz von Übersetzungstätigkeiten hin. Nach der Erfindung des Alphabets um 1000 v. Chr. durch die Phönizier wurde dieses neue Zeichensystem rasch verbreitet, und es entstanden daraus weitere Schriften u.a. die aramäische, hebräische, griechische, koptische und arabische. Im Altertum waren diejenigen, die Wissen über die Schrift hatten, zugleich Schreiber, Gelehrte und Translatoren, und ihr Beitrag zur Weiterentwicklung der Schrift war äußerst groß (vgl. Woodsworth 1999: 39). Seither diente und dient die Übersetzung in verschiedenen Bereichen vor allem zur Kommunikation, zur Entwicklung der Sprache, zum Wissenstransfer, zur Verbreitung der Religion, zum Außenhandel und zur Diplomatie. In der Geschichte fungierten dabei oft die Experten der jeweiligen Gebiete, die auch über Fremdsprachkenntnisse verfügten, als Übersetzer: Martin Luther (1483-1546), der Begründer der Reformation, ist bekanntlich der Übersetzer des Neuen Testaments aus den Originalsprachen Griechisch und Hebräisch in die „Sprache des Volks“ Deutsch; Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) hinterließ neben eigenen literarischen Werken eine Reihe von Übersetzungen aus fremden Sprachen, darunter die Übersetzung der Werke von Homer, Sophokles, Shakespeare, Voltaire, Manzoni und Byron; Heinrich Gottlieb Wilhelm Daniels (1754-1827), ein deutscher Jurist, übersetzte die napoleonischen Kodifikationen, u.a. den Code Civil (vgl. Dumont 1996); Samuel Christian Friedrich Hahnemann (1755-1843), ein deutscher Arzt, der als der Begründer der Homöopathie gilt, war auch als Übersetzer tätig: seine Fachgebiete waren u.a. Pharmazie, Medizin und Naturwissenschaften (vgl. Jütte 2005). Es ist fast überflüssig, hier ausführlich aufzuzählen und zu betonen, welche großen Leistungen diese Übersetzer mit ihren ausgezeichneten Sprach- und Fachkenntnissen im Rahmen des Kulturtransfers vollbrachten.

Auf welche Art und Weise die Übersetzung bis heute zum Kulturtransfer beigetragen hat und immer noch beiträgt, kann auch anhand der

Beispiele der christlichen Mission im Japan des 16. Jahrhunderts näher beleuchtet werden. Im Rahmen der Missionierung versuchten die Jesuiten, beginnend mit Franz Xaver (1506-1552), der im Jahre 1549 als erster christlicher Missionar in Japan ankam, den Japanern die christliche Glaubenslehre zu vermitteln. Sie verkündeten das Evangelium, feierten Gottesdienste, übersetzten westliche religiöse Texte ins Japanische, errichteten im Rahmen der Priesterausbildung Bildungsstätten, und übten soziale und karitative Tätigkeiten aus (vgl. Watanabe 2001). Dabei diente eine Vielzahl von kulturellen Elementen als Medium und trug maßgeblich zum Kulturtransfer bei: Sprache, sowohl mündlich als auch schriftlich, nichtverbale Kommunikation wie Körpersprache und Kleidung der westlichen Geistlichen, Gesang und Musik in der Liturgie, sakrale Gegenstände und Bilder, kirchliche Gebäude und Einrichtungen, d.h. alles, was mit den Tätigkeiten und Gewohnheiten der christlichen Missionare aus Europa eng verbunden war, spielte eine wichtige Rolle. Unter diesen verschiedenen Formen des kulturellen Transfers wäre die Übersetzung im Rahmen der Missionierung als Gegenstand der Untersuchung für die Kulturtransferforschung, bei der das Augenmerk auf die Rezeptionsmechanismen gelegt wird, besonders interessant, weil die durch die Übersetzung importierten Kulturgüter aus der westlichen Welt in Japan nachhaltige und zugleich langfristige Wirkungen auf die japanische Kultur, insbesondere Religion, Bildung und Kunst hatten. Gleichzeitig ist die Übersetzung im Zuge der Einführung des Christentums in Japan aus translationswissenschaftlicher Sicht ebenfalls von großer Bedeutung, da die Übersetzungsprozesse verschiedene Aspekte innehaben, wie z.B. Kooperation zwischen den westlichen Missionaren und den japanischen Seminaristen und Gläubigen.

Das Beispiel der Missionierung zeigt, dass kulturelle Elemente im Rahmen der missionarischen Tätigkeiten der westlichen Geistlichen durch verschiedene Medien transferiert wurden und die Übersetzung eine dieser Tätigkeiten war, in der hauptsächlich Sprache als Träger der Informationen verwendet wurden. Die Übersetzer sind jedoch nicht die einzigen Vermittler, die mittels Sprache zum Kulturtransfer beitragen. Literaten, Wissenschaftler, Publizisten, Diplomaten und Sprachlehrer, die sich mit (Fremd)Sprachen

auseinandersetzen um ihre Tätigkeiten durchzuführen, sind Beispiele dafür. Was die Medien im Kulturtransfer betrifft, sind sie auch vielfältig. Maler vermitteln beispielsweise fremde Elemente über Gemälde, Architekten über Bauwerke, Köche über Speisen, und Importeure über Artikel aus dem Ausland. Das heißt, im Prozess des Kulturtransfers werden kulturelle Elemente im Zuge der Tätigkeiten von Experten der jeweiligen Gebiete als Vermittlern mit Hilfe unterschiedlicher Medien transferiert.

Zwar ist die Art und Weise, wie kulturelle Elemente vermittelt werden, je nach (Fach)Bereich unterschiedlich, aber die Vermittler von Kulturen haben eines gemeinsam: Sie schaffen Zugang zu anderen/fremden Kulturen. Durch sie und ihre Tätigkeiten werden fremde Elemente begreifbar. Um dies zu ermöglichen, benötigen die Vermittler Fachkenntnisse. Sie sollen fremde Elemente in ihrer jeweiligen „Fachsprache“ im metaphorischen Sinne wie etwa Mal-, Bau- oder Kochkunst ausdrücken, damit der Kulturtransfer zustande kommt. Diese Handlung, die im Vermittlungsprozess des Kulturtransfers durchgeführt wird, kann mit der Übersetzung verglichen werden: Beim Übersetzen von Texten stellt ein Übersetzer als Experte für interkulturelle Kommunikation, der sich in den Sprachen der Ausgangs- und Zielkultur und somit in den beiden Kulturen auskennt, Zugang zu den Ausgangstexten für die Rezipienten in der Zielkultur her. Das heißt, er übersetzt Texte, damit sie in der Zielkultur verstanden werden (vgl. Kap. 2.2.1). Beim Kulturtransfer fungiert ein Vermittler als Experte seines Faches und stellt den Zugang zum Fachbereich der Ausgangskulturen her: Er macht fremde Kulturgüter fassbar, oder besser: Er „übersetzt“ fremde Elemente. Diese Handlung der kulturellen Vermittler kann als „Übersetzen von Kulturen“ betrachtet werden, wobei der Begriff „Übersetzen“ im erweiterten Sinne aufzufassen ist. Das „Übersetzen von Kulturen“ stellt einen Oberbegriff einer Reihe von Handlungen dar, die im Rahmen des Kulturtransfers durchgeführt werden können/müssen, und diese Handlungen bilden einen wichtigen Bestandteil der Tätigkeiten im Kulturtransfer, u.a. wie angeführt, Malen, Bauen, Kochen und nicht zuletzt Übersetzen (von Texten).

2.3 Übersetzen von Kulturen

2.3.1 Erweiterung des Begriffs „Übersetzen“

Das „Übersetzen von Kulturen“ kann also zu den wichtigsten Handlungen im Kulturtransfer zählen. Dabei soll der Begriff Übersetzen im erweiterten Sinne verstanden werden. Ebenso wie ein Text von einer Sprache in eine andere Sprache übersetzt wird, so können kulturelle Elemente in einer Form wiedergegeben werden, damit sie sichtbar bzw. erlebbar werden. In anderen Worten: Der Gegenstand des „Übersetzens“ im Vermittlungsprozess des kulturellen Transfers sind nicht (nur) Texte, sondern alle kulturellen Artefakte. Für die Letzteren können zum besseren Verständnis anstelle des Worts „übersetzen“ je nach Kontext Ausdrücke wie z.B. „wiedergeben“, „darstellen“, „hörbar bzw. sichtbar machen“, „reproduzieren“ und „nachmachen“ verwendet werden.

Den Begriff Übersetzen im erweiterten Sinne aufzufassen, ist eine Tendenz, die seit einiger Zeit in verschiedenen Bereichen beobachtet werden kann. Er dient nämlich als Konzept für nicht textbezogenen Transfer u.a. in Philosophie, Kulturwissenschaften, Anthropologie und Ethnografie, aber auch in den naturwissenschaftlichen Gebieten wie Chemie und Biologie (vgl. Chesterman 2010: 103, Wolf 2012: 20, Kaindl 2010). Ein Beispiel dafür ist die metaphorische Verwendung des Worts für das Konzept der „kulturellen Übersetzung“, das vom „Übersetzen von Kulturen“ zu unterscheiden ist. Dieses Denkmodell hat seine Wurzeln in der Sprachwissenschaft und Anthropologie und wird heute auch in anderen Bereichen zur Anwendung gebracht:

Cultural translation has been adopted as a key conceptual tool for understanding the effects of mixture in a broad range of contexts, from colonialism to multiculturalism, as well as defining the key drive of modernity. The concept has also travelled across a vast range of disciplines. From its origins in linguistics and anthropology to its more recent applications in philosophy and sociology, it has served as a tool for identifying the transformative dynamic that is forged by the interaction of different cultures. (...) The dynamics of cultural translation have been seen as a form of interaction between different entities. This interactionist perspective relies on the nexus between boundedness and mobility. As bounded cultural entities interact with other, they draw on the forces of mobility. (Papastergiadis 2011: 2).

Das Konzept der kulturellen Übersetzung wurde im Rahmen der Untersuchung

der interkulturellen Interaktion im Zusammenhang mit dem Kolonialismus u.a. von Homi H. Bhabha entwickelt. In seinem Werk *The Location of Culture* (2000) erläutert Bhabha das der kulturellen Übersetzung zugrunde liegende Denkmodell des „Dritten Raums (*third space*)“⁹ als einen metaphorischen Raum zwischen Kulturen.

Die wesentlichen Merkmale „kultureller Übersetzung“ werden von Birgit Wagner ausgeführt, indem die Unterschiede zwischen dem Übersetzen im herkömmlichen Sinne, d.h. dem Übersetzen von Texten, und der kulturellen Übersetzung hervorgehoben werden:

Wenn „Übersetzen“ gemeinhin den Vorgang bezeichnet, einen Text aus einer natürlichen Sprache in eine andere zu gießen, so sieht „kulturelle Übersetzung“ von der Sprache und v.a. von der Verschiedenheit der Sprachen ab und meint zumeist die Übertragung von Vorstellungsinhalten, Werten, Denkmustern, Verhaltensmustern und Praktiken eines kulturellen Kontexts in einen anderen. Kulturelle Übersetzung in diesem Sinn kann durch literarische und filmische Repräsentationen geleistet werden, aber auch durch Praktiken des täglichen Lebens und der Politik. (Wagner 2009)

Die metaphorische Verwendung des Begriffs Übersetzen prägt auch das Konzept der „Übersetzung als Repräsentation“, das Doris Bachmann-Medick auf der Basis des Denkmodells kulturelle Übersetzung entwickelt hat:

Übersetzung ist Repräsentation von Repräsentationen. Fremde Kulturen sind überhaupt erst durch ihre Repräsentationen in Mythen, Klassifikationen, Ritualen, Kunstwerke, Texten usw. zugänglich. Kulturelle Übersetzung bedeutet demnach Übersetzung zwischen verschiedenen kulturellen Codes und Kodierungsweisen. (Bachmann-Medick 1997b: 7).

Die Gegenstände der kulturellen Übersetzung sind also, wie beim „Übersetzen von Kulturen“, kulturelle Elemente. In beiden Fällen wird der Begriff Übersetzen im erweiterten Sinne aufgefasst, es kann alles, was Kultur betrifft, zum Gegenstand der Übersetzung werden. Allerdings besteht ein großer Unterschied

⁹ Dieser metaphorische Raum zwischen Kulturen soll einen Ort für die Artikulation der Hybridität von Kulturen darstellen: „It is significant that the productive capacities of this Third Space have a colonial or postcolonial provenance. For a willingness to descend into that alien territory – where I have led you – may open the way to conceptualizing an international culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture’s *hybridity*.“ (2000: 38f.) Näheres siehe Bhabha (2000).

zwischen diesen beiden Konzepten. Bei der kulturellen Übersetzung wird der Austauschprozess zwischen Kulturen im sogenannten Dritten Raum als Übersetzungsprozess betrachtet. Das heißt, das Übersetzen bedeutet dabei eine Interaktion zwischen „hybriden“ Kulturen, zwischen dem Eigenen und dem Fremden, und stellt eine Art Perspektivwechsel dar. Beim „Übersetzen von Kulturen“ handelt es sich nicht um einen Austausch, sondern um einen Transfer von kulturellen Elementen, der in eine Richtung ausgerichtet ist. Das Übersetzen bezeichnet hierbei also nicht die Wechselwirkung zwischen Kulturen, wie das bei der kulturellen Übersetzung der Fall ist. Der Begriff ist stärker an der ursprünglichen und alltäglich gebräuchlichen Bedeutung orientiert, während er bei der kulturellen Übersetzung wesentlich stärker im metaphorischen Sinne zu verstehen ist.

„Kulturelle Übersetzung“ ist ein umstrittenes Konzept. Harish Trivedi stellt beispielsweise die Hybridität der kulturellen Übersetzung in Frage:

(...) if such bilingual bicultural ground is eroded away, we shall sooner than later end up with a wholly translated, monolingual, monocultural, monolithic world. (...) Rather than help us encounter and experience other cultures, translation would have been assimilated in just one monolingual global culture. (Trivedi 2005)

Kyle Conway (2012: 264f.) bezeichnet das Konzept der kulturellen Übersetzung sogar als „a frequently messy collection of ideas“ und betrachtet es vor allem als verschwommen, weil sowohl „Kultur (culture)“ als auch „Übersetzen (translation)“ nicht deutlich genug definiert sind. In der vorliegenden Arbeit wird das Konzept der kulturellen Übersetzung daher nicht ausführlich herangezogen¹⁰.

2.3.2 „Übersetzen von Kulturen“ vs. Übersetzen von Texten

Wie bereits ausgeführt, ist das Übersetzen von Texten einer der vielen Handlungen im Kulturtransfer, in welchen das „Übersetzen von Kulturen“ durchgeführt wird. In anderen Worten: die Handlungen etwa das

¹⁰ Das Denkmodell der „hybriden Kulturen“ in der kulturellen Übersetzung bildet jedoch eine Ausnahme. Auf diesem Denkansatz beruht nämlich eine der vier Rezeptionsarten „Hybridisierung“, die in der Analyse dieser Arbeit behandelt werden. Näheres siehe Kap. 3.3.1.3.

Komponieren eines Musikstücks mit fremdkulturellen Motiven oder das Entwerfen einer Kleidung mit exotischem Muster, sind genauso wie das Übersetzen von Text ein Prozess, in dem kulturelle Elemente „übersetzt“ werden. Um das Konzept „Übersetzen von Kulturen“ näher zu betrachten, ist es daher notwendig, den Begriff „Übersetzen“ im breiten Kontext aufzufassen und das „Übersetzen von Kulturen“ vom Übersetzen im herkömmlichen Sinne, nämlich dem Übersetzen von Texten, zu unterscheiden. Im Folgenden wird versucht, Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Handlungen auszuführen.

Die Gegenstände des „Übersetzens von Kulturen“ und des Übersetzens von Texten sind beispielsweise hinsichtlich der äußeren Erscheinungsform unterschiedlich, jedoch inhaltlich gesehen, handelt es sich um das Gleiche. Beim Letzteren dient nämlich ein Text als Gegenstand der Übersetzung, und ein Text stellt ein Bündel kultureller Elemente dar. Zu den wichtigen kulturellen Faktoren eines Texts zählen nämlich neben Sprache und dem Inhalt der Botschaft weitere Elemente wie Bilder, Fotos, Tabellen, aber auch Layout und Farben. Aus der funktionalen translationswissenschaftlichen Sicht sind u.a. Bilder als Text zu verstehen (vgl. Göpferich 1999: 61f.). Das heißt, die etwa im Bild dargestellten nonverbalen Elemente, wie z.B. Gesten, Kleid und Friseur, werden auch als Gegenstand der Übersetzung betrachtet (vgl. Vermeer 1986: 44).

Was die Produkte der Übersetzung anbelangt, gibt es wesentliche Unterschiede. Beim Übersetzen von Texten wird auf Grundlage eines Texts (Ausgangstexts) in einer Fremdsprache bzw. in der Muttersprache ein neuer Text (Zieltext) in der Muttersprache bzw. in einer Fremdsprache produziert. Das heißt, Text bleibt nach dem Übersetzungsprozess immer noch Text. Das Produkt des Übersetzens von Texten wird als Translat bezeichnet, und wird nicht dem Original gleichgestellt¹¹. Beim „Übersetzen von Kulturen“ werden hingegen kulturelle Elemente in ein neues Produkt integriert, wodurch sie in einer Zielkultur bzw. unter interkulturellen Gegebenheiten fassbar gemacht werden. Das Produkt, das nach dem kulturellen Transfer entstanden ist, kann außerdem als ein

¹¹ Der These der „allgemeinen Translationstheorie“ von Reiß und Vermeer (1984) zufolge soll ein Translat als vom Original unabhängiger, eigenständiger Text gelten. Klaus Kaindl sieht zwar diesen funktionalen Ansatz als innovative Betrachtungsweise, stellt jedoch die „Verabsolutierung der Eigenständigkeit des Translat“ in Frage (vgl. Kaindl 1997: 59f., 1995: 181ff.)

Originalprodukt in der Zielkultur gelten. Die nun im Produkt eingebetteten fremden Elemente beeinträchtigen trotzdem seinen Charakter als Original nicht. Dies kann anhand eines Beispiels des Musiktheaters erklärt werden. Giacomo Puccinis *Madama Butterfly* ist eine original italienische Oper mit japanischen Motiven. In diesem Stück werden Elemente der japanischen Kultur in Form des westlichen Musiktheaters ausgedrückt, indem sie mittels verschiedener Medien wie z.B. Musik, Liedertexte, Körpersprache der Darsteller, Kostüme und Bühnenbilder anschaulich gemacht werden. Das heißt, fremdkulturelle Elemente werden im Rahmen der Opernproduktion „übersetzt“, wobei die Oper selbst als Original betrachtet wird. Das Stück wurde mittlerweile in viele Sprachen übersetzt, und es gibt auch mehrere deutsche Versionen von *Madama Butterfly*. Diese haben allerdings nicht den Status des Originals wie im Falle der italienischen Version, die aus vom Komponisten eigenständig und unmittelbar ausgewählten schöpferischen Komponenten darunter fremden, japanischen Elementen besteht.

Wie eben erwähnt, sind auch Medien, die im Prozess des „Übersetzens von Kulturen“ verwendet werden, vielfältig. Während das Übersetzen von Texten einen kulturellen Transfer darstellt, in dem Sprache als Medium im Mittelpunkt steht, kommen im kulturellen Transfer im Sinne des „Übersetzens von Kulturen“ verschiedene Ausdrucksmittel wie z.B. Farbe, Stoffe und Melodien als Medium zum Einsatz. Mit Hilfe solch diverser Medien werden kulturellen Elementen konkrete Formen verliehen, wodurch sie ausgedrückt und fassbar gemacht werden. Als Produkt entstehen dabei beispielsweise Gemälde, Kleidungsstücke, Musik, aber auch Texte wie Gedichte, Romane und Dramen¹².

Bei der Funktion und Aufgabe des Übersetzers von Texten, d.h. des Translators, und des „Übersetzers“ von Kulturen¹³, gibt es sowohl Unterschiede als auch Ähnlichkeiten. Die beiden „Übersetzer“ sind kulturelle Vermittler, die bei der Ausführung ihrer Handlungen mit einem Auftrag verbunden sind. Sie

¹² Gemeint sind hier jene Originaltexte, die vom Autor stammen, und nicht die Übersetzungen im herkömmlichen Sinne. Der „Übersetzer von Kulturen“ sind hierbei Dichter, Schriftsteller bzw. Dramatiker.

¹³ Um Verwirrung zu vermeiden, werden die Übersetzer von Texten als Translatoren bezeichnet, und die Akteure im „Übersetzen von Kulturen“ als Übersetzer von Kulturen.

haben somit die Aufgabe, ein Translat bzw. ein Werk für andere auftragsgemäß und zweckerfüllend zu produzieren¹⁴. Es handelt sich dabei also um ein „translatorisches Handeln“ (vgl. Risku 199: 109). Um seine Handlung zweckentsprechend durchzuführen, soll ein kultureller Vermittler über ausreichendes Fachwissen und Fachkompetenzen verfügen. Für einen Translator als Experten für interkulturelle Kommunikation ist Kulturkompetenz beispielsweise unerlässlich. Das ist beim Übersetzer von Kulturen jedoch nicht der Fall. Dieser kann, aber muss nicht bikulturell sein, wie ein Translator sein muss (vgl. Kap. 2.1.2). Denn beim „Übersetzen von Kulturen“ geht es nicht (immer) um interkulturelle Kommunikation, sondern meistens darum, im Rahmen schöpferischer Tätigkeiten im jeweiligen Gebiet kulturelle Elemente in die Zielkultur zu transferieren. Dabei ist es durchaus möglich, ohne einschlägiges Wissen in den fremden Kulturen ihre Elemente in die Zielkultur zu vermitteln. Ein Komponist muss beispielsweise nicht unbedingt ein Japan-Experte sein, um eine Operette mit japanischen Motiven komponieren zu können.

Während ein Übersetzer von Kulturen seine eigene Botschaft durch sein Werk vermitteln darf, produziert ein Translator zwar anhand eines Ausgangstexts einen eigenständigen Text für die Zielkultur, ist allerdings nicht der Sender der Botschaft selbst. Dazu Christiane Nord:

Der Translator ist nicht Sender der Botschaft des AT¹⁵, sondern ein Textproduzent-in-ZK¹⁶, der sich die Intention des Senders oder Initiators zu eigen macht und ein zielkulturelles Kommunikationsinstrument oder ein zielkulturelles Dokument einer ausgangskulturellen Kommunikation herstellt. (Nord 2003: 13)

Nord weist außerdem darauf hin, dass ein Translator Verantwortung „sowohl gegenüber dem AT-Sender (oder dem Initiator, sofern dieser Sender-Funktion übernimmt) als auch gegenüber dem Zieltextempfänger“ trägt (Nord: 2003: 32). Diese von Nord als „Loyalität“ bezeichnete Verantwortung trägt ein Übersetzer von Kulturen nicht, solange er die Rolle des Senders der Botschaft spielt und sein Werk in der Zielkultur als Original, nicht Translat, gilt. In diesem Fall hat er mehr

¹⁴ Es gibt wohl Fälle, in denen ein Translator gleichzeitig „Translations-Initiator oder Bedarfsträger“ ist und selbst einen Auftrag erteilt (Holz-Männtäri 1984:105-111).

¹⁵ AT bedeutet Ausgangstext.

¹⁶ ZK steht für Zielkultur.

Gestaltungsmöglichkeiten als ein Translator.

Ein weiterer Unterschied zwischen einem Translator und einem Übersetzer von Kulturen liegt im Bewusstsein, eine spezielle Handlung vorzunehmen. Was den Letzteren anbelangt, so ist es durchaus möglich, dass er sich seiner Rolle als kultureller Vermittler nicht bewusst ist und trotzdem als Akteur des Kulturtransfers fungiert. Ein anschauliches Beispiel dafür bieten die böhmischen Köchinnen, die in den städtischen Haushalten der Habsburger Monarchie angestellt waren. Sie stellten mittels ihrer Kochkunst einen Zugang zur böhmischen Esskultur her und trugen zur Verbreitung der böhmischen Küche in der Monarchie bei, obwohl sie sich nicht dessen bewusst waren, dass sie dabei die Rolle von kulturellen Vermittlern spielten. In diesem Fall ist das „Übersetzen von Kulturen“ bloß eine Nebenerscheinung der Tätigkeiten der Köchinnen als Haushaltshelferinnen. Das Übersetzen von Texten steht hingegen immer im Mittelpunkt einer Handlung, oder besser, es ist, wie bereits ausgeführt, die translatorische Handlung selbst. Dabei ist es äußerst wichtig, dass ein Translator bewusst seine Rolle als bikultureller Experte für interkulturelle Kommunikation spielt. Er hat die Aufgabe, einen Zieltext so zu gestalten, dass dieser seinen Skopos erfüllt und in der Zielkultur funktioniert (vgl. Kap.2.2.1).

Wie bei der Beschreibung der Rolle des Übersetzers von Kulturen und des Translators ausgeführt, sind die Prozesse des „Übersetzens von Kulturen“ vom translatorischen Handeln geprägt. Ein Translator trifft im Übersetzungsprozess eine Reihe von Entscheidungen, um ein Translat zweckorientiert zu gestalten. Auch ein Übersetzer von Kulturen entscheidet im Hinblick auf die Zielkultur nicht nur darüber, welche kulturelle Elemente er „übersetzen“ wird, sondern auch darüber, auf welche Art und Weise sie „übersetzt“ bzw. wiedergegeben werden sollen. Sein Ziel liegt hauptsächlich darin, anhand von fremden Elementen ein Originalwerk zu schaffen. Dabei hat er mehr Gestaltungsfreiheit als ein Translator, weil dieser, wie oben ausgeführt, die Loyalität auch gegenüber dem Ausgangsautor hat, dessen Intention er nicht verfälschen darf (vgl. Nord 2003: 32). Außerdem kann das Verhältnis zwischen der eigenen und der fremden Kultur, oder der Ausgangs- und Zielkultur, auch von großer Bedeutung sein. Denn die Ausgangskultur, deren Elemente als Gegenstand

des Übersetzens dienen, kann je nach ihrer Position gegenüber der Zielkultur von den Vermittlern positiv, abwertend oder neutral ausgelegt werden. Es hängt selbstverständlich vom Wissensstand eines Übersetzers von Kulturen und selbstverständlich auch vom Auftrag ab, ob ein authentisch wirkendes Bild fremder Kulturen vermittelt wird oder hauptsächlich Stereotype zum Einsatz kommen. Wie bereits erwähnt, muss ein Übersetzer von Kulturen weder obligatorisch bi- bzw. plurikulturell, noch loyal gegenüber der Ausgangskultur sein.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das „Übersetzen von Kulturen“ eine Handlung ist, die im Rahmen des Kulturtransfers von kulturellen Vermittlern durchgeführt wird. Dabei werden kulturelle Elemente mittels diverser Medien fassbar gemacht. Diese in verschiedenen Formen wiedergegebenen kulturellen Elemente bilden einen Bestandteil eines eigenständigen Werks, welches in der Zielkultur als Original betrachtet werden kann. Das „Übersetzen von Kulturen“ wird vor allem im Rahmen schöpferischer Tätigkeiten auf verschiedenen Gebieten durchgeführt und setzt die Bi- bzw. Plurikulturalität nicht immer voraus. Außerdem hat ein Übersetzer von Kulturen eine gewisse Gestaltungsfreiheit. Im Folgenden wird das Musiktheater mit exotischen Motiven als Beispiel für das „Übersetzen von Kulturen“ herangezogen. Anhand der ausgewählten deutschsprachigen Opern und Operetten mit japanischen Motiven wird versucht aufzuführen, welche Faktoren und Aspekte im „Übersetzen von Kulturen“ konkret ins Spiel kommen können und was mit den kulturellen Elementen passieren kann, wenn sie in ein Originalwerk eingebettet werden.

3. Drei Prozesse des „Übersetzens“ japanischer Elemente im Musiktheater

3.1 Selektionsprozesse

In Selektionsprozessen des Kulturtransfers ist die Frage nach den Gründen für die Auswahl der fremdkulturellen Elemente maßgebend, die vermittelt werden sollen. Dabei sind verschiedene Interessen, nämlich thematische, künstlerische, gesellschaftliche und ökonomische Interessen, für die Auswahl entscheidend (vgl. Lüsebrink: 2008: 132f.). Bei der Beschreibung der Produktion deutschsprachiger Opern und Operetten mit japanischen Motiven wird nach einer Antwort auf die Frage gesucht, warum gerade die japanische Kultur im Stück thematisiert wurde, wobei ein großes Augenmerk auf den historischen Hintergrund der Selektionsprozesse gelegt wird. Diese Frage wird dann beantwortet, indem die bereits erwähnten Interessen nachgewiesen werden, wie z.B. das Interesse der Künstler an Exotismus bzw. Japonismus sowie an japanischer Melodie, das Interesse der Bevölkerung im deutschsprachigen Raum an der japanischen Kultur im Allgemeinen, das Interesse der Musikschaaffenden, die sowohl nach künstlerischem als auch nach wirtschaftlichem Erfolg strebten. Es ist dabei auch wichtig festzustellen, wann und wie diese Interessen entstanden sind.

3.1.1 Selektionsprozesse und ihre Hintergründe

3.1.1.1 Österreich-Ungarn und Japan im ausgehenden 19. Jahrhundert

Das späte 19. Jahrhundert ist in Österreich durch die Ära Kaiser Franz Josefs gekennzeichnet, in welcher aufgrund des Ausgleichs mit Ungarn die Kaiserliche und Königliche Österreichisch-Ungarische Monarchie entstand. In dieser Zeit erreichte sowohl das Wirtschafts- wie auch das Kulturleben der Doppelmonarchie ihren letzten Höhepunkt. Auf der anderen Seite der Weltkugel machte das Japanische Kaiserreich eine große Entwicklung durch. Seit Anfang des 19. Jahrhunderts erlebte der Inselstaat im Pazifik, der aufgrund der sogenannten Abschließungspolitik (*sakoku* 鎖国) seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

stark eingeschränkte Beziehungen zum Ausland unterhielt, immer wieder den Druck von außen. Im Gegensatz zu der entgegenkommenden Haltung der Niederländer, mit welchen das japanische Tokugawa-Shogunat Handelsbeziehungen pflegte, kamen westliche Großmächte mit Kriegsschiffen und demonstrierten militärische Stärke (vgl. Umetani 2007: 31). Im Jahre 1854 wurde der Vertrag von Kanagawa zwischen Japan und den USA abgeschlossen, gefolgt von einer Reihe von Freundschafts-, Handels- und Schifffahrtsabkommen mit den europäischen Großmächten, darunter der Österreichisch-Ungarischen Monarchie. Dabei handelte es sich um die sogenannten ungleichen Verträge, die Japan mit den westlichen Großmächten abgeschlossen hatte und später aufzuheben versuchte. Jedenfalls führten die neu aufgenommenen Beziehungen mit dem Abendland zur Einführung westlicher Ideen und Kulturen sowie neuer Techniken und neuen Wissens.

Die neue japanische Regierung, die im Jahre 1868 nach der Meiji-Restauration entstanden war, trieb die Modernisierung des Staats voran, indem diplomatische und wissenschaftliche Missionen nach Europa und in die USA geschickt wurden, um die politischen und wirtschaftlichen Systeme sowie die Kulturen der jeweiligen Staaten kennenzulernen und zu studieren. Japan nahm 1873 zum ersten Mal offiziell als moderner Staat an der Wiener Weltausstellung teil¹⁷. Wenngleich die österreichisch-japanischen Beziehungen eigentlich bereits seit dem Abschluss eines Freundschafts-, Handels- und Schifffahrtsvertrags im Jahre 1869 bestanden, so zog Japan doch erst bei der Wiener Weltausstellung die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich (vgl. Pantzer 2009: 26).

3.1.1.2 Weltausstellung in Wien und Japan-Boom

Im Jahre 1872 gab die japanische Regierung nach zweimaliger Einladung der Donaumonarchie bekannt, an der Wiener Weltausstellung teilzunehmen. Eine Weltausstellungskommission wurde eingerichtet, und eine Reihe von Ausländern, die sich damals als beratende Fachkräfte in Japan aufhielten (*oyatoi gaikokujin*

¹⁷ Inoffiziell waren die Japaner jedoch bereits bei der Pariser Ausstellung (1867) dabei: Das Tokugawa-Shogunat sowie die Fürstentümer Satsuma und Saga stellten bei der internationalen Veranstaltung eigene Exponate aus.

御雇外国人, dt. Kontraktausländer), wurde als Berater, Dolmetscher bzw. Übersetzer eingesetzt. Der deutsche Naturwissenschaftler und Techniker Gottfried Wagener, der an der Hochschule Nankō (*Daigaku Nankō* 大学南校), dem Vorläufer der heutigen Universität Tokio, neben Naturwissenschaften Deutsch unterrichtete, war einer der wichtigsten beratenden ausländischen Fachleute und Vermittler für die Wiener Weltausstellung (vgl. Kokuritsu Kokkai Toshokan 2002b). Die Exponate wurden sorgfältig zusammengestellt, wobei der westliche Geschmack großzügig berücksichtigt wurde. Denn die Kommission war der Meinung, dass authentische japanische Ausstellungsstücke zu einem ähnlichen Misserfolg wie bei der Pariser Weltausstellung führen würden – damals waren diese nämlich kaum beachtet worden, und man hatte auch lediglich 20% der Ausstellungsstücke verkaufen können (vgl. Kuni 2010: 58). Außerdem bestanden dem Bericht des Gremiums über die Wiener Weltausstellung zufolge die Ziele der Teilnahme an der Expo vor allem darin, durch die Ausstellung von japanischen Produkten anderen Staaten zu vermitteln, dass Japan über ein fruchtbares Land verfügt und das Volk Kunstfertigkeit besitzt. Die Besucher sollten weiters von der hohen Qualität der japanischen Produkte überzeugt werden, um den Export voranzutreiben (vgl. Hakurankai Jimukyoku 1873: 16f.). So wurde Porzellan nach Vorlagen, die an westliche Malerei erinnern, bemalt, und die Stoffe waren breiter als in Japan üblich, damit sie auf die Körpergröße der Europäer zugeschnitten werden konnten (vgl. Kuni 2010: 58f.). Außerdem wurde die japanische Ausstellungshalle nach den Ideen Alexander Georg Gustav von Siebolds, eines deutschen Diplomaten und Beraters der japanischen Regierung, gestaltet, der empfahl, das Exotische und Besondere durch überdimensionale und prachtvolle Objekte hervorzuheben (vgl. Kuni 2010: 60). Man kann daher wohl sagen, dass das Bild von Japan, das den Besuchern der Wiener Weltausstellung vermittelt wurde, nicht vollkommen authentisch war und die klischeehafte Darstellung der japanischen Kultur in der späteren Zeit teilweise darauf zurückzuführen ist. Julia Krejsa und Peter Pantzer beschreiben die japanische Staatsausstellung:

Von der Decke herabhängende, große bunte Papierlampions gaben den mit violetter Stoff drapierten Räumen ein dämonisches Aussehen; gewaltige

Porzellanvasen erregten Erstaunen. Dazu kam eine Reihe kulturhistorisch besonders bedeutender Stücke: Am Eingang zur japanischen Ausstellung thronte ein großer vergoldeter Dachreiter von der Burg von *Nagoya* – ein legendärer Delphin. An einer Wand prangte ein riesiger Buddhakopf aus lackiertem Papiermaché, eine getreue Nachbildung seines bronzenen Vorbildes von *Kamakura*. (Krejsa / Pantzer 1989: 26)

All diese Dinge waren zweifellos japanisch, jedoch erscheinen mir als gebürtiger Japanerin die Auswahl der Exponate und die imposante Inszenierung etwas seltsam, weil Glanz und Pracht übermäßig betont werden, obwohl Japaner grundsätzlich viel Wert auf ästhetische Zurückhaltung und Einfachheit legen.

Abgesehen von der klischeehaften Inszenierung der japanischen Ausstellungshalle gab es auch originalgetreue Nachbildungen von Gebäuden und Gegenständen wie z.B. Bauernhäuser, ein bürgerliches Wohnhaus, einen Speicher mit Mörtelverputz, eine Pagode, Schreine, eine Sänfte und Schiffe (vgl. Kuni 2010: 60f., Fux 1973b: 21-24). Darüber hinaus boten die japanischen Aussteller eine besondere Attraktion an: Japanische Handwerker, die als Mitglieder der ca. 70-köpfigen Weltausstellungskommission nach Wien gekommen waren, errichteten im Gelände eine Freilichtausstellung. Krejsa und Pantzer betrachten diese als eine gelungene Darstellung der japanischen Kultur:

In dieser Anlage konnte der ererbte Sinn des Landes der aufgehenden Sonne für Stilgebung und Symbolik in Haus und Garten und bis zum unscheinbarsten Gegenstand zu seinem Recht kommen. Ein hübscher Wasserfall, Hügel, Teich und Brücke, und inmitten dieser Pracht ein kleiner Schrein, dem Nationalheiligtum von *Ise* nachempfunden. Dann gab es noch einen Pavillon für kultische Tänze und zwei langgezogene lampionengeschmückte Häuser, die als Verkaufsstätten dienten. Die Laternen im Garten, die Vasen, *Fo*-Löwen¹⁸, Natursteine, stilgerechten Bäume und Pflanzen steigerten in diesem Miniatur-Japan die Illusion eines Ausfluges nach dem Fernen Osten. (Krejsa / Pantzer 1989: 28)

Die Besucher der Ausstellung waren nicht nur von dem exotischen japanischen Garten, sondern auch von den japanischen Facharbeitern beeindruckt, die geschickt, gewissenhaft und sorgfältig ihre Arbeit ausführten. Außerdem fiel den westlichen Ausstellungsbesuchern das stolze, aber dennoch folgsame Verhalten der japanischen Arbeiter gegenüber ihren Vorgesetzten auf, das in starkem

¹⁸ Damit sind vermutlich die sogenannten Wächterlöwen (*komainu* 狛犬) gemeint, die als Wächter Gottes bzw. Buddhas beim Eingang eines Tempels oder Schreins aufgestellt sind.

Kontrast zu jenem der im damaligen Europa ansässigen Arbeiter gestanden haben soll (vgl. Krejsa / Pantzer 1989: 29f.).

Da die japanischen Aussteller wussten, dass Japan in den Bereichen Technik und Industrie den westlichen Ländern nicht überlegen war, legten sie den Schwerpunkt der Ausstellung auf Kunsthandwerk, wie z.B. auf Textilien, Seidengewebe und Stickereien, Kunststücke aus Bronze, Bambusgeflechte, Porzellan, Email- und Schildpatt-Waren sowie Lacke (vgl. Kuni 2010: 60). Diese Exponate aus Japan weckten das Interesse europäischer Kunstsammler, und viele davon wurden an private Sammler, aber auch an Museen wie etwa das Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst) verkauft. Vor allem wurden Krejsa und Pantzer (1989: 28) zufolge die von den Japanern gezeigten Fächer zu einer „Art Wahrzeichen aller Ausstellungsbesucher“. Tomoyuki Nishikawa (2006a: 182f.) stellt auch fest, dass japanische Blatt- und Falträucher damals in Mode kamen und besonders stark gefragt waren.

Neben der offiziellen Teilnahme Japans an der Wiener Weltausstellung sollte es im Ausstellungsgelände noch ein japanisches Teehaus geben, dessen Errichtung Raimund Freiherr von Stillfried-Ratenicz, der Sohn eines Feldmarschalls aus Wien, befürwortete. Sein Antrag wurde jedoch abgelehnt, und das Teehaus fand nur einen Platz im Vergnügungspark des Wiener Praters, am Rande des Weltausstellungsareals. Für den Betrieb des Teehauses kamen drei japanische Kellnerinnen und zwei japanische Männer und bedienten die Gäste nach japanischer Art: Grüner Tee wurde ohne Zucker, Milch oder Rum serviert, japanischer Reiswein (*sake* 酒) wurde als Alternative zum Tee gereicht, und die Gäste hatten auch die Möglichkeit, die *kiseru* (キセル), eine kleine japanische Pfeife, zu rauchen und japanische Musik live zu hören. Das Teehaus war zwar sehr gut besucht, musste jedoch aufgrund des Konkurses seines Besitzers Stillfried bald schließen (vgl. Krejsa / Pantzer 1989: 35-38).

3.1.1.3 Ein zweiter Japan-Boom um 1900

Wie in Frankreich, in dem der Japonismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein wichtiger Bestandteil der Kunst war, spielten japanische Elemente auch in der Kunstszene der Österreichisch-Ungarischen Monarchie nach der Wiener Weltausstellung von 1873 eine wichtige Rolle. Hans Makart beispielsweise malte 1875 das Bild *Die Japanerin*, das viele japanische Motive beinhaltet: Haarnadeln in den Haaren der dargestellten Dame, der Fächer im Hintergrund sowie Kleidung, die an einen japanischen Kimono erinnert. Krejsa und Pantzer weisen darauf hin, dass die Wiener Künstler damals im Vergleich zum Japonismus in Frankreich mehr Wert auf die Thematik als auf den Stil legten:

Diese japanische Schönheit, wie Makart sie sah, war das Kind eines typischen Geschmacks. Noch wirkte sich nicht das „Wie“ japanischen Empfindens auf die europäische Malerei aus; der Einfluß beschränkte sich auf die Übernahme einzelner Details. Das Motivische steht im Vordergrund. Es ist ein Kostümstück, drapiert mit Zutaten aus der Küche japanischer Kultur – Haarnadeln, Fächer –, dann sind die Requisiten bald erschöpft. Die „*Japanerin*“ ist ein Wiener Modell, wengleich mit fernöstlichem Nimbus. Das Bild war dennoch populär genug, zweimal noch wiederholte Makart das gleiche Sujet. (Krejsa / Pantzer: 1989: 66)

Die Wiener Weltausstellung weckte zwar erstmals das Interesse der Öffentlichkeit an japanischer Kultur, der dadurch ausgelöste Japan-Boom hielt jedoch nicht so lange an wie der Japonismus in der Pariser Kunstszene. Nishikawa (2006b: 71) weist darauf hin, dass etwa der japanische Farbholzschnitt in den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts nicht so großes Aufsehen erregte wie in Frankreich. Erst im Jahre 1899 fand die erste Ausstellung der japanischen Malerei im Gewerbemuseum in Brünn statt, und im gleichen Jahr wurden etwa 150 bedeutende Werke des japanischen Farbholzschnittes im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien, dem heutigen Museum für angewandte Kunst, gezeigt (vgl. Novak 2009: 18). Ausschlaggebend war jedoch die VI. Ausstellung der Wiener Secession vom Februar 1900, die dem Thema Japan gewidmet war. Die Japanausstellung galt mit über 700 Exponaten, die großteils aus der Edo-Zeit (1603-1867) stammten, als die größte Europas mit Beteiligung privater Sammler. Im darauffolgenden Jahr fand eine Ausstellung, die

Werke von Hokusai Katsushika, einem der Vertreter des japanischen Farbholzschnitts, zeigte, im Museum für Kunst und Industrie statt. Mit 650 Katalognummern gilt sie als eine der größten Ausstellungen ihrer Art in Europa (vgl. Nishikawa 2006b: 74, Novak 2009: 18). Die Wiener Secessionisten, allen voran Gustav Klimt, die durch japanische Kunst angeregt wurden, verwendeten selbst auch aktiv japanische Elemente für ihre schöpferischen Tätigkeiten. Sie versuchten, das Japanische im Ornament auszudrücken, wie z.B. in Form von Malerei, Graphik, Tapete und Textilmuster (vgl. Mabuchi 1990: 109-119). Eine weitere Japan-Ausstellung im Jahre 1905, bei der alte japanische Kunstwerke gezeigt wurden, soll Rudolf R. Novak (2009: 18) zufolge die „wahre Japanmode“ ausgelöst haben.

Der Japonismus hatte auch einen Einfluss auf die europäische Literatur um 1900. Die Europäer, die beruflich als z.B. Diplomaten, Techniker oder Marineoffiziere Japan besuchten, berichteten über ihre Erfahrungen im Kaiserreich des Fernen Ostens. Offensichtlich gewann die Reiseliteratur mit Schwerpunkt Japan damals rasch einen breiten Leserkreis, denn Schriftsteller und Maler wurden von Verlegern extra nach Japan geschickt, um illustrierte Reiseberichte gemeinsam zu verfassen (vgl. Franke 2013a: 24). Außerdem gab es einen europäischen Schriftsteller, der direkt aus Japan seinen Lesern dortige Eindrücke vermittelte: Lafcadio Hearn. Seine Werke, die von Berta Franzos ins Deutsche übersetzt und von Emil Orlik illustriert wurden, waren von seinen Zeitgenossen und Intellektuellen hoch geschätzt (vgl. Franke 2013a: 23f.). Es war gerade die Zeit, in der sich die fotografische Technik rasch entwickelte. Japanische Motive wurden bald auch zum beliebten Objekt der Fotografen. Reise- und Souvenirfotografien aus Japan, auf denen schöne Landschaften, Sehenswürdigkeiten und Menschen abgebildet waren, wurden in vielen Publikationen verwendet (vgl. Franke 2013a: 25).

Nach der offiziellen Kontaktaufnahme zwischen Japan und der Österreichisch-Ungarischen Monarchie wurden zahlreiche Kunstgegenstände von Diplomaten, Aristokraten, Bildungsreisenden, Künstlern und Kaufleuten aus Japan nach Europa gebracht. Insbesondere Erzherzog Franz Ferdinand, der 1893 Japan besuchte, erwarb eine große Zahl japanischer Kunstschatze, die später der

Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. War es zunächst nur die Oberschicht, die die japanische Kunst zu schätzen wusste, so wurde sie nun in allen Schichten populär (vgl. Krejsa / Pantzer 1989: 39f.). Japanische Waren wie Paravents, Porzellan, Bilder, Tee oder Stoffe waren dank einer Reihe von Importeuren in Wien schon damals erhältlich. „Ichiban. Japanisches Depot“ der Herren Mayer & Bohnen, Importeur „Society of Japan“, „Au Mikado“ des k. u. k. Hoflieferanten G. Singer, die Hoflieferantin Firma Carl Trau zählen zu den führenden Geschäften der damaligen Zeit, die mit Japan zu tun hatten (vgl. Krejsa / Pantzer 1989: 60f.). Kimonos waren bei den Teilnehmerinnen der Japanveranstaltungen sehr begehrt, waren aber auch Gegenstand des Interesses Wiener Museen. Bereits auf den Weltausstellungen in Paris und Wien waren Kimonos und die dazu getragenen breiten Gürtel, *obi* (帯), ein beliebtes Kaufobjekt. Manche der Exponate der Museen stammten auch aus privaten Sammlungen. Im Österreichischen Museum für angewandte Kunst sind heute noch Exponate aus der Sammlung von Anton und Walter Exner von einer österreichisch-ungarischen Japanexpedition aus den Jahren 1868-1871 zu sehen. Auch das Museum für Völkerkunde (das jetzige Weltmuseum) in Wien zeigt eine Reihe japanischer Kleidungsstücke aus den Sammlungen von Siebold und Stein (vgl. Krejsa / Pantzer 1989: 53-56, Wieninger 1990: 37-42). Die Theater, in welchen Werke mit japanischen Motiven aufgeführt wurden, waren Kunden der Importwarenhändler. Sie benötigten für ihre Vorstellungen original japanische Requisiten und Kostüme. Darüber hinaus war es üblich, Theaterzettel für jene Stücke, bei welchen das Japanische Kaiserreich thematisch im Mittelpunkt steht, auf Japanpapier zu drucken. Die Theaterzettel für die Stücke *Der Mikado* und *Die Geisha* im Carltheater, sowie für *Drei kleine Mädel* im Kabarett „Die Hölle“, aber auch die Ankündigungen der japanbezogenen Veranstaltungen wurden beispielsweise auf buntem japanischen Papier gedruckt (vgl. Franke 2013a: 29, Abbildung in Fuhrmann 2013: 68).

Der zweite Japan-Boom war also kein exklusives Phänomen innerhalb des Kreises von Kunstschaaffenden und Intellektuellen. Alle Schichten der Österreichisch-Ungarischen Monarchie waren der exotischen Kultur gegenüber aufgeschlossen und bereit, sie auf sich wirken zu lassen. Das gesellschaftliche Interesse an Japan wurde somit immer größer, welches sich einerseits in einer

Reihe von Japanfesten und -bällen, die von Adeligen und vom Kaiserhaus der Donaumonarchie veranstaltet wurden, und andererseits in verschiedenen Unterhaltungsmöglichkeiten, die von japanischen Elementen geprägt waren und die auch der durchschnittlichen Bevölkerungsgruppe angeboten wurden, zeigt. Fürstin Pauline Metternich organisierte 1901 beispielsweise das „Japanische Kirschblütenfest“ im Prater und sechs Jahre später die „Japanische Redoute“ in den Wiener Sofiensälen. Das „Japanische Blütenfest im Stadtpark“ im Jahre 1913 wurde von einem Festkomitee unter der Leitung der damaligen Erzherzogin und späteren Kaiserin Zita organisiert. Auch bei Bällen wurde Japan oft zum Thema des Abends gewählt: Das „Kaufmännische Kränzchen“ des Jahres 1891, die Veranstaltung des Männerchors „Donaustadt“ im Fasching 1894, sowie das „Japanisch-chinesische Friedenfest“, das im Jahre 1895 vom „Schubertbund“ organisiert wurde, standen im Zeichen der japanischen Kultur. Darüber hinaus erfreuten sich gewisse Etablissements im „japanischen Stil“ bei Bürgern größter Beliebtheit. Die Einrichtung dieser Verknügingsstätten wurde von den japanischen Gesellschafterinnen aus der Operette von Sidney Jones *Die Geisha* inspiriert (vgl. Krejsa / Pantzer 1989: 57-64). Wichtig war wohl auch die sogenannte „internationale Stadt“ im Wiener Prater mit japanischen, ägyptischen und spanischen Straßenbildern, die im Jahre 1901 den Themenpark „Venedig in Wien“ ersetzte. Daraus wurde 1902 die „Blumenstadt“ und im folgenden Jahr die „Elektrische Stadt“ (vgl. Sinhuber 1993: 140). Die Gründe, warum die japanische Kultur gerade im Bereich der Populärkultur öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zog, werden im Kapitel 3.1.2 ausgeführt.

3.1.1.4 Sadayakko und Künstler aus Japan

In jener Zeit, in der Wien einen zweiten Japan-Boom erlebte, war eine Theatertruppe aus Japan in Europa unterwegs: Das Ensemble unter der Leitung von Otojirō Kawakami, das nach Aufführungen in den USA und in London auch bei der Pariser Weltausstellung im Jahre 1900 einen großen Erfolg erzielt hatte, machte eine Tournee in Europa. Auch Wien zählte zu den Stationen ihrer Gastspielreise. Am 1. Februar 1902 wurde *Die Geisha und der Ritter* vom Kawakami-Theater im Theater an der Wien uraufgeführt und insgesamt

14 Abende gespielt (vgl. Pantzer 2005: LXXIII). Der Star der Abende war die Frau des Prinzipals, Sadayakko Kawakami alias Madame Sadayakko, das einzige weibliche Ensemblemitglied. Sie gilt als die erste Frau, die auf der japanischen Bühne eine weibliche Rolle spielte, die zuvor rund 250 Jahre lang den Männern vorbehalten gewesen war. Alle Zeitungen und Zeitschriften, bis auf die religiöse bzw. kirchennahe Presse, waren voll von Fotos und Berichten über die Schauspielerin aus dem Fernen Osten und ihre Kollegen, so dass die Leser viele Eindrücke aus Japan erhielten (vgl. Pantzer 2005: LIXf.). Die Aufführungen waren jedoch nicht authentisch japanisch, wie Pantzer feststellt, indem er Sazanami Iwaya zitiert, einen japanischen Schriftsteller, der sich zu der Zeit der Europa-Tournee der japanischen Theatertruppe in Deutschland aufhielt:

Die Spieler, schrieb er, hätten dem fremden Geschmack viele Zugeständnisse gemacht; ihre Aufführungen seien von jenen auf japanischen Bühnen sehr verschieden – es sei *europäisch-japanisches* Theater. Um den Fremden, in Unkenntnis des Japanischen, den Gang der Handlung verständlich zu machen, werde nur wenig gesprochen, und Körperbewegungen, Mienenspiel etc. ersetzen die Sprache. Wenn viel gesprochen würde, wäre es den Zuschauern recht langweilig. (Pantzer 2005: XXV)

Was das europäische Publikum besonders beeindruckte, war nicht nur der Auftritt der japanischen Männer, die laut schreiend auf der Bühne akrobatische Schwertkämpfe darstellten, sondern auch die Figur einer zarten Japanerin, die im Gegensatz zu männlichen Darstellern mit einer süßen Stimme leise sprach (vgl. Pantzer 2005: XXXVff.). Die asiatische Schönheit faszinierte Künstler wie etwa Gustav Klimt sowie Literaten wie Hermann Bahr (vgl. Pantzer 2005: LIX und LXIVf.). Pantzer schreibt, dass Sadayakko und ihre Kollegen mit ihrem exotischen Eindruck die Kunstinteressierten in Europa bezauberten:

Für eine Generation Theaterliebhaber und Literaten in Europa wurde Sadayakko samt ihrem Mann und seiner Truppe zur Kultfigur. Hugo von Hofmannsthal war hingerissen. Max Reinhardt inszenierte Stücke nach „japanischer Art“. Hermann Bahr tirilierte. Karl Kraus konterte ob solch paradiesischer Verzückerung. Ludwig Hevesi schmolz förmlich hin. Für Theodor Herzl, den die Welt mit sehr bestimmten Themen in Verbindung bringt, war in jenen Tagen Japan das Gelobte Land. August Kisielewski war in seinem Element. Die Autoren des Jungen Polen, der kroatischen Moderne, die Theaterberichterstatter von Budapest bis Basel, von Wiesbaden bis Wien, sie alle, alle stimmten ihr Loblied an. (...) Hier wurden sie erfüllt, die Sehnsüchte des Europäers nach exotischer Ferne, seine Wünsche nach Eskapismus vor der ihm bekannten Wirklichkeit. (Pantzer 2005: LXVIIIff.)

Die Theatertruppe Kawakami war jedoch nicht das erste japanische Künstler-Ensemble, das in Österreich auftrat. Pantzer (2013: 51f.) weist darauf hin, dass bereits am 16. August 1870 die Erstaufführung der Gastspiele der japanischen akrobatischen Künstler im Theater in der Josefstadt stattfand. „Dass es sich um ‚Originaljapaner‘ handelte“, so Pantzer, „wahrscheinlich die ersten, die österreichischen Boden betraten, ist keine österreichische Erfindung.“ Die Hauptfigur der Aufführung war der japanische Jongleur Sadakichi Hama'ikari, der in Wien fälschlicherweise als „Hamkairi“ vorgestellt wurde. Ursprünglich wurde er von Ausländern in der japanischen Hafenstadt Yokohama entdeckt, kam nach der Amerika-Tournee im Jahre 1866 auch nach Europa und spielte in vielen europäischen Hauptstädten (vgl. Pantzer 2013: 51). Ein weiterer japanischer Künstler, der nach Wien kam, war Katsunoshin Awata. Er trat in der Saison 1888/89 im Ronacher als Jongleur auf und begeisterte mit seinen Darbietungen das Publikum. Die „traditionell japanische Kombination von Stab- und Ballequilibristik“, die Awata zeigte, wurde auch als „Awata-Stil“ bezeichnet (Pantzer 2013: 51f.).

Etwa zehn Jahre nach dem Auftritt des Jongleurs Awata wurde das Wiener Ronacher wieder ein Schauplatz der japanischen Kunst. Im April 1908 wurde das Theaterstück *Otake* aufgeführt, in dem die damals in Europa bereits bekannte japanische Schauspielerin Hanako gemeinsam mit der amerikanischen Sängerin Heloise Titcombe zu sehen war (vgl. Pantzer 2013: 59f.). Hanako, deren bürgerlicher Name Hisa Ōta lautet, stammt aus kleinen Verhältnissen. Seit ihrer Kindheit spielte sie in einer Theatertruppe, war ständig auf Tournee und wurde schließlich zur Geisha ausgebildet (vgl. Takagi 1989: 33f.). Im Jahre 1901 schloss sie sich einer Gruppe von Japanern und Japanerinnen aus verschiedenen Berufen – u.a. Musiker, Tänzer und Maler – an, die von einem in Yokohama ansässigen belgischen Importeur zusammengerufen wurde und kam nach Kopenhagen, wo sie im Rahmen einer kleinen Weltausstellung dem westlichen Publikum die japanische Kunst und Lebensweise vorstellen sollte. Hanako, die besonders gut musizieren und tanzen konnte, begeisterte die Besucher der japanischen Veranstaltungen (vgl. Takagi 1989: 35f.). Nach der Weltausstellung blieb sie weiter in Europa und begann, als Schauspielerin aufzutreten. Bald wurde die

amerikanische Tänzerin Loïe Fuller, die einst die Kawakami-Truppe betreute, auf Hanako aufmerksam. Im Frühjahr 1906 organisierte Fuller für das japanische Ensemble mit Hanako eine Tournee in Europa. Hanako besuchte u.a. Dänemark, Schweden, Deutschland, Österreich sowie Belgien und feierte große Erfolge. Der Aufführung in Marseille wohnte der Bildhauer Auguste Rodin bei, dem die japanische Schauspielerin später Model stand¹⁹ (vgl. Takagi 1989: 37f.). Während Hanako in Europa als eine erfolgreiche Schauspielerin aus Fernost die Aufmerksamkeit auf sich zog, war sie in ihrer Heimat kaum bekannt. Lediglich jene Intellektuellen und Schriftsteller, die sich für die aktuellen kulturellen Ereignisse in Europa interessierten, wie z.B. Ōgai Mori, Naoya Shiga und Kōtarō Takamura, schrieben über Hanako (vgl. Takagi 1989: 27-31, 40). Was die Aufführungen im Wiener Ronacher im Jahre 1908 anbelangt, sorgte Hanako auch für eine große Sensation. Dazu Lee Sang-Kyong:

Welchen Anklang sie fand, kann man daran ermessen, dass die Karten für alle Vorstellungen ausverkauft waren und vorwiegend prominente Zuschauer aus dem Hochadel, der Kunstszene und „der Frauenwelt“ den Aufführungen beiwohnten. Unter den Gästen waren fast alle prominenten Schauspieler und Schauspielerinnen Wiens, einschließlich Eleanora Duse, die gerade in jener Zeit im Theater an der Wien Ibsens Stücke spielte. (Lee 2010)

3.1.1.5 Wandel des Japanbilds

Im Zuge der Modernisierung nach westlichem Vorbild wurden in Japan unter den Meiji-Regierungen die Bereiche Industrie und Technik sowie Militärwesen auf Grund der Maßnahmen zur Bereicherung und Verstärkung des Landes in militärischer Hinsicht besonders gefördert, um sich den westlichen Großmächten gegenüberzustellen (*fukoku kyōhei* 富国強兵, dt. Ein reiches Land durch eine starke Armee). Als Folge führte das militärisch immer besser gerüstete Land Kriege mit China und Russland. Japans Sieg über die beiden weitaus größeren Staaten sorgten in vielen Ländern für Aufregung. Das Japanische Kaiserreich wurde nun neben China, das im Rahmen des so genannten Boxeraufstands eine

¹⁹ Takagi (vgl. 1989: 43, 47) weist darauf hin, dass Rodin mit Hanako sehr gut befreundet war und von ihr viele Werke schuf, darunter 53 Hanako-Masken, die sich heute im Musée Rodin in Paris befinden sollen.

Bedrohung für den Westen darstellte, als „Gelbe Gefahr“ bezeichnet (vgl. Gollwitzer 1932: 20, 43f.). Der Begriff wurde in der westlichen Welt schnell verbreitet und sogar visualisiert, indem man in Verwendung der Farbe Gelb Japaner und Chinesen in Karikaturen und Ansichtskarten, „dem Medium der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, abbildete (vgl. Linhart 2005: 4-10). Das Japanbild erfuhr somit nicht nur auf weltpolitischer, sondern auch auf kultureller und gesellschaftlicher Ebene eine Wandlung.

Das militärisch starke Japan wurde auch im Bereich Musiktheater thematisiert, u.a. in dem Ballett *Die Braut von Korea* und dem Ausstattungstück *Port Arthur* (vgl. Kap. 3.1.2.2). Die Darstellung Japans in beiden Werken war jedoch kaum negativ gefärbt. Die Anspielungen auf die „Gelbe Gefahr“ sind erst in der Oper *Taifun* erkennbar, die nach dem Ersten Weltkrieg uraufgeführt wurde (vgl. Kap. 5.2.4.2). Der Krieg hatte verheerende Folgen für Österreich und wirkte sich auch auf die Beziehungen zwischen Österreich und Japan aus. Abgesehen davon gab es einen regen wissenschaftlichen und kulturellen Austausch zwischen den beiden Staaten. Eine Reihe von Beispielen für gelungenen Austausch nennt Pantzer (vgl. 1986: 199-213). Ihm zufolge ließ das Interesse an Japan in der Nachkriegszeit kaum nach, die von Berta Franzos übersetzten Bücher Lafcadio Hearn, deren Illustration von Emil Orlik stammte, wurden beispielsweise nach wie vor gut verkauft (vgl. Pantzer 1986: 199). Die österreichische Bevölkerung hatte außerdem auch die Möglichkeit, sich durch Zeitungslektüre über Japan zu informieren: Alice Schalek, Mitarbeiterin der *Neuen Freien Presse*, war 1923 einige Monate in Japan und verfasste nach ihrer Rückkehr nach Wien eine Reihe von Feuilletons zum Thema Japan und vermittelte den Lesern aktuelle Bilder aus dem Land im Fernen Osten (vgl. Pantzer 1986: 207f.). Es war auch in der Zwischenkriegszeit, genauer gesagt am 1. Mai 1939, dass das „Institut für Japankunde (Baron Mitsui-Stiftung)“, der Vorläufer der Abteilung Japanologie des heutigen Instituts für Ostasienwissenschaft der Universität Wien, gegründet wurde (vgl. Kreiner 2013: 238).

3.1.2 Japonismus in Theater und Musik

3.1.2.1 Populärkunst und Exotismus

Im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts, das durch große politische, wirtschaftliche, gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen gekennzeichnet ist, wurde eine Reihe von Privattheatern und Unterhaltungseinrichtungen für breitere Bevölkerungsschichten errichtet. Diese neuen Theater boten Bühnenveranstaltungen zu niedrigeren Preisen als subventionierte Hoftheater an und lockten die durchschnittliche Bevölkerungsgruppe an. Um kommerziellen Erfolg zu erzielen, versuchten sie, ihren Spielplan nach dem Geschmack des Publikums mit Freizeiterwartungen zu gestalten, das nach moderner und leichter Unterhaltung durstig war (vgl. Linhardt 2006: 6, 68). Anstelle traditioneller Theater wurden die populäre Kunst aus Frankreich und weitere neue Formen der Unterhaltungskunst ins Programm aufgenommen. Hans Veigl (2013: 9) erläutert: „Die modernen Formen spielerischen Massenvergnügens, von Varieté und Kabarett bis hin zu Revue und Operette, waren zudem durch das Prinzip von der Einheit der Vielfalt in der Programmgestaltung eng aneinander gebunden.“ Während die Oper hauptsächlich in der Hofoper gepflegt wurde, integrierte sich die Operette in den Repertoires mehrerer Kunsteinrichtungen, deren Besuch sich auch die einkommensschwache Bevölkerung leisten konnte (vgl. Linhardt 2006: 137). Die Gattung Operette wurde Mitte des 19. Jahrhunderts aus Frankreich eingeführt, die ersten Pariser Operetten, die frühen Werke von Jacques Offenbach, erweckten sogar das Interesse der hohen Mitglieder des Kaiserhauses (vgl. Linhardt 2006: 58). Bald entstanden eigenständige Wiener Kompositionen und die Operette wurde zum Massenphänomen. Die Komponisten der Wiener Operette, die sich anfangs nach dem Pariser Vorbild orientierten, neigten in den 1880er Jahren zu „großdimensionierten, opernhafte Werkformen mit historischen Stoffen“, in den 1890er Jahren setzte man sich immer mehr mit aktuellen Themen auseinander (Linhardt 2006: 209).

Neben der Aktualität der Handlung zählte Fremdreiz bzw. Exotismus zu den wichtigsten Elementen der Wiener Operette. Die Bedeutung und Funktion dieses Aspekts in der Operettenproduktion beschreibt Martin Lichtfuss:

Seit der Entstehung des Genres der Wiener Operette war Exotismus ein beliebtes und häufig angewandtes Mittel der Lokalisierung, das an Stelle der Verwienerei treten konnte. Er hatte vor allem zwei Funktionen zu erfüllen: Einerseits sollte dem Interesse des Publikums an der Fremde, einer Art „Fernweh“ also, entgegengekommen werden, indem man den Leuten gewissermaßen einen Blick „über den eigenen Zaun“ gestattete, andererseits konnte der ausländische Schauplatz Anlässe zu Wiener Eigenlob bilden: eine Vorgangsweise, die bereits das Alt-Wiener Volksstück wahrgenommen und entsprechend genützt hatte. (Lichtfuss 1986: 234f.)

Exotismus wurde bereits seit dem 17. Jahrhundert oft in verschiedenen Kunstrichtungen wie Literatur, Malerei, Architektur, Theater und Musik eingesetzt, wobei die Gattung Operette, einschließlich der Wiener Operette, besonders intensiv von den Motiven aus den fremden Erdteilen u.a. Asien, Süd- und Nordamerika, Afrika sowie Russland Gebrauch machte (vgl. Klotz 2004: 84). Es gab eine Reihe von Operetten mit exotischen Motiven, inklusive der japanischen, wie *Häuptling Abendwind* (1857) von Jacques Offenbach, *Die Teeblume* (1868) von Charles Lecocq, *Der Mikado* (1885) von Arthur Sullivan, *Die Geisha* (1896) von Sydney Jones, *Die Bajadere* (1921) von Emmerich Kálmán, *Das Land des Lächelns* (1930) von Franz Lehár oder *Blume von Hawaii* (1932) von Paul Abraham, um nur einige Beispiele zu nennen. Volker Klotz (2004: 89) definiert den Begriff Exotismus vereinfacht als die „Auseinandersetzung mit einem fernen fremdartigen Anderswo aus der Sicht heimischer Lebensformen“ und betont, dass die fremdartigen Lebensformen, die im Stück dargestellt werden, nicht gezwungenermaßen mit dem Original konform sein sollten, sondern sie „müssen nur als anderswertige den heimischen widersprechen“. Er erläutert außerdem zwei Arten der Operette mit exotischen Motiven: Ausbruch- und Einbruchstücke. Bei den Ersteren handelt es sich um jene Werke, in welchen die Protagonisten ihre Heimat verlassen und in einem fremden Land mit fremdartigen Lebensformen konfrontiert werden. In den sogenannten Einbruchsstücken hingegen sind die Hauptfiguren aus einem fernen Land zu Gast im heimischen Ort und setzen sich mit einer für sie fremden Kultur auseinander. In beiden Fällen müssen die Fremden und die fremden Orte jedoch nicht zwingend authentisch wirken. Viel wichtiger ist es, dass sie andersartig sind und im Kontrast zu den Heimischen stehen (vgl. Klotz 2004: 89f.). Ragnhild Gulrich (1993: 59) weist darauf hin, dass die Definition von Klotz prinzipiell auch

für die Oper gilt. Gleichzeitig wird jedoch betont, dass die Oper, anders als die Operette, keine gesellschaftskritischen Elemente enthält. Darüber hinaus stellt Gulrich fest, dass ab etwa 1860 keine Einbruchstücke auf der Opernbühne mehr zu sehen sind und die Fremden auch nicht mehr als komische Figuren dargestellt werden.

Ein weiterer Aspekt, der begründet, warum die fremde Kultur ein beliebtes Motiv auf der Bühne war, ist ein Machtverhältnis zwischen einer Kultur und der anderen bzw. dem Eigenen und dem Fremden (vgl. Kap. 2.1.1.4). Das Überlegenheitsgefühl der Europäer, von dem insbesondere der neuzeitliche Kolonialismus geprägt ist, führte dazu, dass die Elemente der fremden, nichteuropäischen Kulturen, die als niedriger eingestuft wurden, zum Gegenstand der Unterhaltung wurden. Das Fremde sollte zum Lachen reizen, es wurde komisch und übertrieben dargestellt, indem vor allem Stereotype gerne eingesetzt wurden. Denn sie vermittelten dem Publikum ein vereinfachtes, leicht verständliches Bild des Fremden, gleichzeitig aber auch ein gewisses Sicherheitsgefühl: Durch stereotypische Vorstellungen über das Fremde wird dieses ausgegrenzt und das vertraute Eigene wird somit hervorgehoben und bleibt bewahrt (vgl. Kap. 2.1.1.3). Die fremde Kultur des Fernen Ostens, sprich die japanische Kultur, wurde von der Bevölkerung in Europa einerseits als exotisch bewundert und bestaunt, andererseits gewissermaßen als minderwertig betrachtet. Über *Die Geisha*, ein Paradebeispiel für Operetten mit exotischen Motiven, das musikalisch unterhaltsam war und das europäische Publikum mit fremdländischen Reizen überflutete, schreibt Fritz Hennenberg:

Die fremden Sitten erstaunten den Europäer und empörten ihn zugleich; manches ließ man sich als erotisch-pikant durchaus gefallen, bei anderem lief es einen heiß und kalt über den Rücken. Jedenfalls war da eine Distanz – und das Gefühl der Überlegenheit. (Hennenberg 1998: 90)

Zudem lassen einige Analysen von Musikexperten aus der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert erkennen, dass im Bereich Musik tatsächlich ein gewisses Überlegenheitsgefühl herrschte. Peter Revers (1997: 43) erläutert, dass die ostasiatische Musik, vor allem chinesische und japanische, um 1900 von den europäischen Musikwissenschaftlern als „eigentümlich“, „kindisch“ oder gar

„primitiv“ betrachtet wurde. Während die chinesische Musik fast ausschließlich abwertende Kritiken bekam, wurde die Musik aus Japan doch hin und wieder positiv bewertet. Als Beispiele dafür nennt Revers (1997: 46f.) die positiven Stimmen von u.a. E. W. Syle, einem anglikanischen Missionar, der in Japan als Lehrer tätig war, sowie den Musikwissenschaftlern Richard Batka und Abraham Jeremias Polak. Zur Ästhetik und Harmonisierbarkeit der japanischen Melodien gab es also jedenfalls kontroverse Meinungen, wobei die negativen Bewertungen meistens auf das Überlegenheitsgefühl gegenüber der ostasiatischen Musik zurückzuführen waren. Revers weist beispielsweise auf die eurozentrische Einstellung von Rudolf Dittrich hin, der sich mit der Harmonisierung japanischer Melodien mit dem Ziel auseinandersetzte, diese für Europäer „geniessbar [sic!]“ zu machen:

Die Position aber, von der Dittrich argumentiert, ist die einer Abqualifizierung der Musikinstrumente Japans, ihrer Klangeigenschaften sowie der sozialen Verankerung japanischer Musik. Die stark eurozentristische Perspektive, die Dittrich immer wieder die Überlegenheit der eigenen Musikkultur hervorheben läßt, artikuliert sich darüber hinaus in seiner Kritik der Stimmungen, der Intonation sowie der musiktheoretischen Grundlagen japanischer Musik. (Revers 1997: 68)

Ob und inwieweit dieses Überlegenheitsgefühl in den Werken, die in der Analyse der vorliegenden Arbeit behandelt werden, eine Rolle spielt, wird in den folgenden Kapiteln näher ausgeführt. Auch die Diskussion über die Harmonisierbarkeit japanischer Melodien um 1900 wird im Kapitel 3.1.2.3 näher behandelt.

3.1.2.2 Bühnenkunst und japanische Motive

In der europäischen (Musik-)Theaterszene waren japanische Motive bereits vor der Tournee des Kawakami-Theaters behandelt worden. Charles Camille Saint-Saëns setzte sich als erster europäischer Musiker mit dem Thema Japan auseinander (vgl. Powils-Okano 1986: 44). Mit seiner 1872 in Paris uraufgeführten Opéra comique *La princesse jaune*, die nach einem Libretto von Louis Gallet eine Fantasiewelt mit japanischen Motiven darstellen sollte, hatte er jedoch keinen Erfolg, da die Musik für europäische Ohren allzu exotisch klang

(vgl. Powils-Okano 1986: 44f.). Ein weiterer Komponist, der sich mit dem Japonismus befasste, war Émile Jonas. Die deutsche Fassung seiner Operette „im japanischen Stil“ in drei Akten *Die Japanesin* wurde 1874, ein Jahr nach der Wiener Weltausstellung, im Theater an der Wien erstaufgeführt. Im Zeitraum zwischen dem 24. Jänner und dem 12. Februar fanden insgesamt elf Aufführungen statt. Das Libretto stammt von Eugène Grangé und Victor Bernard, die deutsche Übersetzung von F. Zell (Pseudonym von Camillo Walzel) und Richard Genée. Unter der Schirmherrschaft der Fürstin Pauline Metternich wurde 1879 ein weiteres Stück, *Die schöne Sainara*, ein japanisches Lustspiel von Ernest d’Hervilly, im Palais Auersperg in Wien aufgeführt. Das Stück war von Graf Albrecht Wickenburg ins Deutsche übertragen worden und gilt als das erste in Europa, in dem ausschließlich japanische Figuren auftreten (vgl. Lee 2010). Im Carltheater, dem Nachfolgehaus des Leopoldstädter Theaters in der Praterstraße im 2. Wiener Gemeindebezirk, wurde am 28. November 1882 eine weitere französische Operette mit japanischen Motiven in der deutschen Fassung uraufgeführt: *Kosiki* von Charles Lecocq, eine Operette in drei Akten, deren Text von William Bertrand Busnach und Armand Liorat verfasst wurde. Die deutsche Übersetzung stammt von Karl Treumann, der früher als Schauspieler und Theaterleiter u.a. im Carltheater tätig war. Es gibt ein weiteres musikalisches Theaterstück, dessen Handlung in Japan spielt, obwohl sein Titel eher chinesisch klingt: Ein japanisches Märchen in einem Aufzuge *Lili-Tsee* wurde 1896 von Franz Curti komponiert, der Verfasser des Texts ist Wolfgang Kirchbach. Uraufgeführt wurde die Märchenoper am 12. Jänner 1896 in Mannheim. Ob sie tatsächlich unter der Leitung von Gustav Mahler auch in Wien aufgeführt wurde, wie Jean-Marie Curti (vgl. Curti / Dahl 2005), ein Nachfahr Franz Curtis, im Programmheft des internationalen Treffens der Familienmitglieder des Komponisten im Jahre 2005²⁰ erwähnt, war trotz intensiver Recherche nicht festzustellen. Das Werk ist in dem von Franz Hadamowsky (1975) verfassten Werkverzeichnis *Die Wiener Hofoper (Staatsoper): 1811-1974*, das nicht nur die in der heutigen Staatsoper aufgeführten Ballette und Opern, sondern auch die zur

²⁰ Im Rahmen dieser Veranstaltung wurde das Stück am 28. Mai 2005 in der Victoria Hall in Genf aufgeführt.

Aufführung geplanten oder eingereichten Stücke auflistete, nicht enthalten. Curti weist weiters darauf hin, dass die Metropolitan Opera in New York 30 Vorstellungen von *Lili-Tsee* gab (vgl. Curti / Dahl 2005). Außerdem wurde das Stück auch in Frankfurt und Boston aufgeführt (vgl. Gulrich 1993: 145).

Auch bei Bühnentänzen und Shows wurden japanische Motive gerne verwendet. In Josef Bayers *Die Puppenfee*, einem pantomimischen Divertissement in einem Akt, trat eine Figur aus dem Fernen Osten, eine „Japanesin“, auf. Das Ballett-Stück nach der Choreografie von Joseph Hassreiter wurde am 4. Oktober 1888 in der k. u. k. Hofoper in Wien uraufgeführt. Ein weiteres Ballett von Bayer und Hassreiter, *Die Braut von Korea*, das Balletteinlagen in den Bildern „Die Geisha“, „Altjapanisches Kriegslied“ sowie „Japanischer Tanz“ zeigte, feierte am 22. Mai 1897 ebenfalls in der k. u. k. Hofoper seine Premiere. In der zweiaktigen Operette mit einem Vorspiel Carl Michael Ziehrer *Die Landstreicher*, die am 27. Juli 1899 im Sommertheater in „Venedig in Wien“ im Prater erstaufgeführt wurde, stand zwar Japan nicht im Mittelpunkt, Samurai, die japanischen Krieger, wurden aber in der Balletteinlage dargestellt (vgl. Krejsa / Pantzer 1989: 79). Als der Russisch-Japanische Krieg im Februar 1904 ausbrach, wurde das aktuelle weltpolitische Thema gleich zum Stoff für ein Bühnenwerk: Im April des gleichen Jahres wurde eine Burleske mit Tanz und Gesang in drei Akten mit dem Titel *Die Prinzessin von Japan* im Jantsch-Theater im k. k. Prater aufgeführt. Das Werk stammt vom Komponisten Emil Korolany und vom Librettisten Louis Windhopp (vgl. Krejsa / Pantzer 1989: 79). Weiters wurde am 1. Juni 1904 ein Ausstattungsstück mit Gesang und Tanz, in dem der Russisch-Japanische Krieg thematisiert wird, in der Olympia-Arena am Fuße des Riesenrads im Wiener Prater uraufgeführt. Das spektakuläre Bühnenereignis *Port Arthur* basiert auf einem Drama von Julius Wilhelm, und die Musik des Stücks wurde von R. Laubner arrangiert. Die Aufführung fand im Freien statt. Ein Foto von damals zeigt eine riesengroße Freiluftbühne, auf der unzählige Künstler und Statisten stehen. Im Hintergrund steht sogar eine Nachbildung eines japanischen Gebäudes in Originalgröße. Das Bild lässt vermuten, dass das Stück das Publikum im höchsten Maße beeindruckte (vgl. Abbildungen in Fuhrmann 2013: 68f.).

Das Musiktheater mit japanischen Motiven, das für die größte Sensation sorgte und zum Auslöser des Japan-Booms in der Bühnenwelt wurde, war jedoch *The Mikado* von William Schwenck Gilbert (Text) und Arthur Seymour Sullivan (Musik), eine Operette in zwei Akten, die in den 1880er Jahren entstand und am 14. März 1885 im Londoner Savoy-Theater uraufgeführt wurde (vgl. Klotz 2004: 101). Wie der Titel des Werks, auf deutsch *Der Mikado*, die frühere Bezeichnung für den japanischen Kaiser, erkennen lässt, fließen auch hier exotische Elemente in das Stück ein. Die Handlung spielt im spätmittelalterlichen Japan und das Publikum wird in eine ferne Welt entführt. Klotz erläutert den Erfolgsgrund der Operette, die neben Literatur, Kunst, Malerei oder Architektur insbesondere von japanischen Elementen Gebrauch machte, indem er auf den Unterschied zum französischen Zeitgenossen von Gilbert und Sullivan, Charles Lecocq, hinweist, der eine „europäisierte, mithin oft entschärfte und eingemeindete Fremde“ auf der Bühne darstellte:

Derlei singende Touristen gibt es im Mikado nicht. Hier sind die Bühnenjapaner unter sich. Bühnenjapaner, selbstverständlich, ohne allen Anspruch, wahres Japan geographisch, völkerkundlich und politisch wiederzugeben. Dennoch verkörpern sie, aber eben ganz allgemein, entschiedene Exotik, fremdartiges Anderswo. Das geschieht in Gewändern, Gebärden und Trippelschrittchen; in Bauten, Möbeln und Geräten; in Redeweisen und Klängen, bis zu sprachlichen und musikalischen Fernostzitate (...) Die verkündete Künstlichkeit wirkt genau so wie die Exotik. Beide schaffen eine abgerückte Bühnenwelt, fern vom Alltag des hiesigen Publikums. (Klotz 2004: 101f.)

Die Premiere der deutschsprachigen Fassung, die wiederum von F. Zell und Richard Genée stammte, fand am 2. März 1888 im Theater an der Wien statt, wobei das Stück bereits 1886 im Rahmen des Gastspiels einer englischen Operngesellschaft im Carltheater auf Englisch aufgeführt worden war. Die Vorstellungen wurden ab dem Tag der Erstaufführung vom 1. September einen Monat en suite gegeben (vgl. Hadamowsky 1988: 613).

Daneben errang noch eine weitere englische Produktion Welterfolg: *The Geisha, a story of a tea house*, eine Operette in zwei Akten von Sidney Jones. Das Stück, dessen Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank verfasst wurde, wurde am 25. April 1896 im Daly's Theater in London uraufgeführt. Die deutsche Fassung von Curt Max Roehr und Julius Freund wurde am 1. Mai 1897 erstmals

im Berliner Lessing-Theater gespielt. Noch im gleichen Jahr wurde die Operette, die in London zwei Jahre lang einen Dauererfolg hatte, auch im Wiener Carltheater in der englischen Originalfassung aufgeführt und erzielte den größten Operettenerfolg des Hauses (vgl. Hadamowsky 1988: 614). Die deutsche Fassung von Curt Max Roehr und Julius Freund, *Die Geisha oder Die Geschichte eines japanischen Teehauses* feierte 1900 im Raimundtheater seine Premiere. Das Stück wurde dann in verschiedenen Wiener Theatern gespielt: im Theater an der Wien (1901), im darauffolgenden Jahr im Sommer-Theater in „Venedig in Wien“ (1902) und im Volksoper-Kaiserjubiläums-Stadttheater, der heutigen Volksoper (1913). Wenn man bedenkt, dass *Der Mikado* erst elf Jahre nach der ersten Aufführung der deutschen Version in Wien wieder aufgeführt wurde, kann man von einem größeren Erfolg der Operette *Die Geisha* sprechen, die hintereinander in verschiedenen Theaterhäusern gespielt wurde. Während die *Neue Freie Presse* in ihrer Ausgabe vom 17. Oktober 1897 über den „lebhaften Erfolg“ der Erstaufführung im Carltheater berichtete, bei der der König von Serbien und sein Vater anwesend waren und applaudierten, schrieb das *Neue Wiener Journal* am selben Tag ebenfalls positiv über das Stück:

Japan, das Land des „Mikado“, ein zweitesmal für die Operette zu verwerthen, war entschieden ein Wagnis. Wenn man von einem vollen Gelingen derselben sprechen kann, so ist damit allein schon gesagt, daß wir es bei der „Geisha“, der neuen Operette von Owen Hall, nicht etwa mit einer bloßen Imitation des „Mikado“ zu thun haben. (...) Trotz der umfangreichen Partitur und der vielen in der Anlage gleichen Nummern hat er es verstanden, immer neue pikante Rhythmen für den Tanzgesang zu finden, die er in das Gewand einer sehr wirkungsvollen Instrumentierung kleidet. Allein auch für das seriöse Lied findet er geschmackvolle und melodische Einfälle, ohne banal zu werden. (...) Das Publikum ließ sich eine Menge der schönen Sachen wiederholen und rief mit den Darstellern auch Director Jauner und Capellmeister Ferron wiederholt vor die Rampen. Ein voller hoffentlich anhaltender Erfolg. (*Neues Wiener Journal* 1897: 7)

Der *Neuen Freien Presse* vom 17. Jänner 1900 zufolge war die Aufführungsserie im Raimundtheater, die im Rahmen des Wechselgastspiels zwischen diesem und dem Carltheater stattfand, auch sehr erfolgreich:

Der Erfolg war ein glänzender, das Haus war dicht besetzt. Wir glauben, daß auch die Manen Raimund's mit der ungewohnten Schaustellung auf der programmgemäß ihnen geweihten Bühne zufrieden waren und dieselbe in wienerischer Gastfreundschaft den lustigen Sängerinnen und Sängern vom Carl-Theater neidlos noch öfters gerne überlassen werden. (*Neue Freie Presse* 1900: 9)

Wie bei der Operette *Der Mikado* erkennt man gleich am Titel *Die Geisha* die Bedeutung fremdländischer Elemente. Der Begriff Geisha ist zwar in der westlichen Welt weit verbreitet, dennoch schwingt in diesem Begriff auch heute noch derselbe exotische Klang wie damals mit, als die Operette uraufgeführt wurde. Das Bild von Unterhaltungskünstlerinnen im Fernen Osten faszinierte die abendländische Gesellschaft: Die Damen der Oberschicht trugen für Japanfeste Seidenkimonos, die traditionelle Berufskleidung der Geishas, Etablissements im „japanischen Stil“ wurden wie im Kapitel 3.1.1.3 erwähnt eröffnet, und Lieder, die sich der Verehrung der Geisha widmeten, wie etwa *Geisha, du Märchen der Nacht* (1920) von Robert Stolz, wurden zum Schlager. Allein die Tatsache, dass *Die Geisha* wiederholt am Programm der Wiener Theater stand, lässt erkennen, wie groß die Begeisterung bei der Bevölkerung für das Bild von Geishas war.

Das Japanbild, vor allem aber das Motiv von Geishas, war nicht nur in der modernen Massenunterhaltung beliebt, sondern es spielte auch in der Welt der traditionsreicheren Kunstgattung Oper eine große Rolle. Pietro Mascagnis Oper in drei Akten *Iris*, die am 22. November 1898 im Teatro Constanzi in Rom uraufgeführt wurde, enthält beispielsweise Szenen aus einem Bordellviertel in Japan in der Edo-Zeit (1603-1868) und gilt als Vorläufer des erfolgreichsten Musiktheaters mit japanischen Motiven aller Zeiten *Madama Butterfly* von Giacomo Puccini. Mascagni vertonte ein Werk des Librettisten Luigi Illica, der später gemeinsam mit Giuseppe Giacosa die Libretti zu Puccinis Opern einschließlich *Madama Butterfly* verfasste. Zwar spielt die Handlung der Oper *Iris* in Japan, aber die Musik selbst ist „völlig europäisch“ und insgesamt „absolut unjapanisch“, auch wenn es eine Stelle gibt, in der ein japanisches Lauteninstrument Shamisen und ein Tamtam zum Einsatz kommen (Powills-Okano 1986: 46). Puccini hingegen, der vom Theaterstück von David Belasco *Madama Butterfly* inspiriert wurde, wollte japanische Motive so authentisch wie möglich in seiner Oper einsetzen und versuchte, japanische Populärmusik kennenzulernen. Dabei hatte er die Gelegenheit, Hisako Ōyama, die Gattin des japanischen Gesandten in Rom Tsunasuke Ōyama, mehrmals zu treffen und sich über die japanische Musik und Kultur zu informieren. Frau Ōyama, die japanische Zither Koto spielte, und die Königin Margherita im Koto-Spiel unterrichtete,

besorgte für Puccini Noten und Grammophonplatten japanischer Musik (vgl. Powils-Okano 1986: 47f.). Sie beriet den Komponisten, kritisierte aber auch, wenn es nötig war: Sie meinte, dass einige der japanischen Namen in Puccinis Stück nicht authentisch seien (vgl. Schickling 2007: 170). Kimiko Powils-Okano (1986: 15) und Dieter Schickling (2007: 169) deuten außerdem darauf hin, dass Luigi Illica, der gemeinsam mit Giuseppe Giacosa das Libretto von *Madama Butterfly* verfasste, dem Komponisten empfahl, sich bei Sadayakko, die gemeinsam mit ihrer Theatertruppe gerade zu Gast in Italien war, Rat zu holen. Ob Puccini die japanische Schauspielerin tatsächlich traf oder mit ihr sprach, ist zwar den beiden Autoren nicht klar, er soll jedoch immerhin durch Zeitungen ausführliche Informationen über die Aufführung von Sadayakko erhalten haben (vgl. Schickling 2007: 423). Jedenfalls ist seine Cio-cio-san damals wie heute eine der bekanntesten Geisha-Figuren. Die Oper wurde am 31. Oktober 1907, drei Jahre nach der Uraufführung in Italien, im k. k. Hofoperntheater in Wien erstaufgeführt und gehört heute noch zum Repertoire der Wiener Staatsoper. Bis 22. Februar 2012 wurde das weltweit gefeierte Stück insgesamt 864 Mal im Haus am Ring aufgeführt.

3.1.2.3 Musikalische Auseinandersetzung mit japanischen Themen

Nicht nur im Bereich des Musiktheaters, sondern auch in der Musikszene im Allgemeinen waren japanische Motive Gegenstand des Interesses. Das mag einerseits auf die oben ausgeführten kulturellen und gesellschaftlichen Faktoren, andererseits auf die regen Forschungsaktivitäten auf dem Gebiet der Musik in Japan u.a. die Transkription japanischer Musik in westliche Notenschrift zurückzuführen sein. Außerdem wurde damals durch die Verbreitung der Schallplatten Zugang zur fernöstlichen Musikwelt hergestellt. Im Zuge der Modernisierung des Staats nach westlichem Vorbild in Japan wurde 1879 auf Initiative des Pädagogen Shūji Izawa und des Beamten des Kultusministeriums Tanetarō Megata von diesem Ministerium ein Institut für Musikforschung (*Ongaku Torishirabe Gakari* 音楽取調掛) eingerichtet. Zu den Zielen der Forschungstätigkeit dieser Einrichtung zählten die Komposition neuer japanischer Musik durch Mischung der westlichen und ostasiatischen Musiktraditionen, die

Ausbildung von Persönlichkeiten, die zur Entwicklung japanischer Musik beitragen sollen, und die Durchführung des Musikunterrichts in den Schulen (vgl. Tōkyō Ongaku Gakkō 1891: 5-9). Im Rahmen der Musikforschung wurden u.a. Musiklehrbücher herausgegeben. Die 1882 veröffentlichte Liedersammlung für die Volksschule (*Shōgaku shōka shū* 小学唱歌集) gilt als die erste Musikschrift, die nach dem Notensystem der westlichen Musik zusammengestellt wurde (vgl. Rin 2013: 6). Bei den Liedern handelt es sich jedoch hauptsächlich um westliche Stücke in japanischer Fassung.

Die original japanischen Melodien wurden im Jahre 1888 erstmals in westliche Notenschrift transkribiert. Die Musikschule Tokio (*Tōkyō Ongaku Gakkō* 東京音楽学校, die heutige Kunsthochschule Tokio, *Tōkyō Geijutsu Daigaku* 東京芸術大学) gab eine Notensammlung der Koto-Musik (*Sōkyoku shū* 箏曲集) mit dem Ziel heraus, japanische Musik mittels westlicher Notenschrift weltweit zu verbreiten (vgl. Rin 2013: 9). Die Sammlung besteht aus zwei Teilen: Im ersten Teil sind die Texte der 15 Nummern enthalten, die in japanischer Schrift senkrecht geschrieben sind; beim zweiten Teil handelt es sich um die Transkription dieser Lieder in westliche Notenschrift mit Text. Die Texte sind im japanischen Katakana²¹ und in lateinischer Schrift geschrieben. Neben der englischen Übersetzung der Einleitung gibt es in diesem Teil eine Darstellung der Tonleiter für Koto *hira jōshi* (平調子) (vgl. Monbushō Ongaku Torishirabe Gakari 1888).

Die Veröffentlichung der Transkription der Koto-Musik in westlichem Notensystem führte auch dazu, dass es in Japan immer beliebter wurde, die traditionelle japanische Volksmusik mit westlichen Instrumenten zu spielen. So entstanden zahlreiche Transkriptionen japanischer Musik in westliche Notenschrift. Miki Shoten, ein japanischer Verlag, der 1888 mit dem Verkauf westlicher Musikinstrumente u.a. Orgel, Geige und Klavier begann und heute als Miki Gakki zu den führenden Unternehmen in den Bereichen des Vertriebs von Musikinstrumenten und der Organisation von Musikveranstaltungen zählt, gab 1891 beispielsweise eine Sammlung von Noten japanischer Volksmusik für

²¹ Eine japanische Silbenschrift, die heute hauptsächlich für die Transkription von Fremdwörtern und ausländischen Namen verwendet wird.

Akkordeon *Seiyō gakufu. Nihon zokkyokushū fūkin hitori annnai* (西洋楽譜 日本俗曲集 風琴独案内 dt. Westliche Noten. Sammlung japanischer Volksmusik für Akkordeon. Lern- und Spielbuch.) heraus und trug zur Verbreitung sowohl des Akkordeons als auch der traditionellen japanischen Musik bei (vgl. Ueno 2012: 25). Neben Musiknoten spielten Schallplatten, die damals gerade erst erfundenen Tonträger, ebenfalls eine wichtige Rolle bei der Verbreitung der japanischen Musik. Gut verkauft wurden hauptsächlich Schallplatten der traditionellen japanischen Musik, allerdings erst nach 1900 (vgl. Rin 2013: 11ff.).

Im Institut für Musikforschung war immer ein ausländischer Berater engagiert. Der erste Experte war ein amerikanischer Musikpädagoge, Luther Whiting Mason, der einst Shūji Izawa, einen der beiden Gründer des Instituts, während dessen Studienaufenthalts in Boston privat Musik unterrichtet hatte. Sein Nachfolger war Franz Eckert aus Deutschland, der gleichzeitig als Berater des japanischen Marinemusikkorps tätig war. Der dritte Berater war der Holländer Guillaume Sauvlet. Im Vergleich zu seinen Vorgängern verfügte er als Berufsmusiker über höhere künstlerische Fertigkeiten, hatte jedoch keine einschlägige akademische Ausbildung. Er entsprach daher offensichtlich den Erwartungen der japanischen Seite nicht (vgl. Takenaka 2000: 9). Als der vierte ausländische Berater wurde der österreichische Komponist Rudolf Dittrich bestellt. Der Absolvent des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wurde 1888 zum Professor und zum künstlerischen Direktor der staatlichen Musikschule Tokio berufen, in welche das Institut für Musikforschung mittlerweile umgewandelt worden war.

Dittrich zählt zu jenen deutschsprachigen Musikexperten, die japanische Kultur selbst erlebten und sich mit japanischer Musik, aber auch mit japanischen Instrumenten, beschäftigten. Wie im Kapitel 3.1.2.1 erwähnt, setzte er sich aus einem gewissen eurozentrischen Standpunkt mit der fernöstlichen Musik auseinander, und seine Harmonisierungen japanischer Melodien sind von der europäischen Musiktradition geprägt:

Seiner Intention, das japanische Melodiengut einerseits in seiner Eigencharakteristik zu wahren, andererseits – wie eingangs erwähnt – es dem europäischen Hörer durch Harmonisierung „geniessbar“ zu machen, ist ein kaum auflösbarer Widerspruch immanent. Dittrichs Harmonisierungen tragen zwar der

Forderung nach variativer Gestaltung und durchkomponiertem Tonsatz Rechnung (und erfüllen damit einen entscheidenden ästhetischen Anspruch der Musik des späten 19. Jahrhunderts), nehmen aber von der jeweils spezifischen Strukturierung der Melodie nur am Rande Notiz. (Revers 1997: 70f.)

Dittrich lebte insgesamt sechs Jahre in Japan und brachte eine Reihe von Melodien japanischer Volkslieder, wie z.B. *Nippon Gakufu* (1894) und *Rakubai* (1894), mit nach Österreich. Dabei handelt es sich um die Bearbeitung japanischer Lieder, die jeweils mit dem Text in der Originalsprache Japanisch aber auch in der deutschen und englischen Übersetzung erschienen sind (vgl. Suchy 1992: 116, 121). In den Notensammlungen *Nippon Gakufu* sind beispielsweise jene zwei Lieder, *Sakura* und *Hanakurabe*, enthalten, die in Theodor Szántós Oper *Taifun* gesungen werden (vgl. Kap. 5.2.4.1). *Tekona* (o.J. [1904]) und *Yoi* (o.J. [1904]) sind die Märsche, die Dittrichs Angabe nach aus „durchwegs original-japanischen, persönlich gesammelten Geisha-Liedern bzw. Motiven und Liedern zusammengestellt“ wurden (vgl. Suchy 1992: 112, 120). Dittrich lebte nach dem unerwarteten Tod seiner Frau Perine mit einer Japanerin Kiku Mori zusammen und hatte mit ihr einen unehelichen Sohn. Er brachte seine japanische Familie nicht mit nach Österreich, wobei er durch seinen Sohn Otto drei Enkelkinder und von diesen weitere fünf Urenkeln hatte (vgl. Hirasawa 1996: 86f.). Dass sich der österreichische Komponist nicht nur mit der traditionellen japanischen Musik, sondern auch mit der japanischen Sprache intensiv auseinandersetzte, lassen seine Nachrichten an Kiku Mori erkennen, die er während seiner Rückreise nach seiner Heimat verfasste: Er schreibt Texte auf Japanisch in der Katakana-Schrift, wobei er für den Begriff Tokio, den Nachnamen Mori sowie das Datum Kanji, die chinesischen Schriftzeichen, verwendet. Die Handschrift ist schön und die Texte sind korrekt und höflich formuliert (vgl. Abbildung in Hirasawa 1996: 87).

Auch Heinrich von Bocklet leistete einen großen Beitrag zur Rezeption japanischer Musik (vgl. Revers 1997: 64). Otto Biba (2009: 114f.) weist beispielsweise darauf hin, dass der Pianist und Musikpädagoge, der der Gattin des japanischen Gesandten in Wien, Graf Ujitaka Toda, Klavierunterricht gab, von diesem angeregt wurde, japanische Koto-Musik für Klavier zu bearbeiten und zu publizieren. Die Gräfin war nämlich eine Koto-Spielerin. Bocklet gab Lieder und

Instrumentalstücke für Klavier mit dem Titel *Japanische Volksmusik* in Wien heraus. Eine weitere Persönlichkeit, die in Japan musikalische Karriere machte und zur Bereicherung sowohl japanischer als auch westlicher Musik beitrug, war Joseph Laska-Reitinger. Er war von 1923 bis 1935 als Orchesterleiter am Takarazuka Mädchen-Revuetheater (*Takarazuka Kagekidan* 宝塚歌劇団) in Japan tätig und komponierte später eine Reihe von Werken wie Suiten und Lieder mit japanischen Motiven, u.a. die *Nara-Suite*, *Bilder aus Japan* und *Manyoshū-Lieder* (vgl. Krejsa / Pantzer 1986: 88f.). Diese Komponisten trugen einerseits durch ihre musikalische Auseinandersetzung mit japanischen Motiven, d.h. fremden Komponenten, zur Bereicherung westlicher Musik, nämlich des eigenen Kulturguts, bei. Sie spielten andererseits eine wichtige Rolle bei der Vermittlung abendländischer Musik in Japan. Ihr Beitrag als Kulturvermittler wird im folgenden Kapitel näher behandelt.

Während japanische Themen erfolgreich Einzug in die westliche Musik hielten, blieb den Europäern der authentisch japanische Klang fremd und faszinierte sie weit weniger (vgl. Krejsa / Pantzer 1989: 84f.). Die Harmonisierbarkeit japanischer Melodien wurde in Frage gestellt, als Leopold Müller, ein deutscher Arzt, der sich von 1871 bis 1875 als Berater für die japanische Regierung und später als Leibarzt des Tennos in Japan aufhielt und dort zum Aufbau der modernen Medizin beitrug, Aufsätze über die japanische Musik in den Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens veröffentlichte. Darin werden japanische Instrumente, theoretische Grundlagen der japanischen Musik sowie *gagaku* (雅楽), eine Musikart, die im 8. Jahrhundert vom asiatischen Festland nach Japan gelangte und seitdem am japanischen Kaiserhof gespielt wird, ausführlich erörtert. Müller beschreibt seinen Eindruck von der japanischen Hofmusik:

Hoechst unangenehm ist der immer vorherrschende, gequetschte Gurgelton, das unreine Trillern (ich moechte es lieber ein Meckern nennen), kurz es ist eine Qual fuer uns, diesen Gesang mit anzuhoeren, den die Japaner doch sehr schoen finden. (Müller 1876: 20)

Außerdem weist er in einer Fußnote darauf hin, dass Japaner ihrerseits von der europäischen Musik nicht allzu begeistert erschienen (vgl. Müller 1876: 20).

Auch der deutsche Musikwissenschaftler Fritz Stein legte keinen besonderen Wert auf japanische Melodien (vgl. Revers 1997: 50f.). Sir Francis Taylor Piggott, der als Berater des Ministerpräsidenten Hirobumi Itō in verfassungsrechtlichen Angelegenheiten einige Jahre in Japan lebte, hingegen behauptete, dass „alle japanischen Musikstücke in der abendländischen Mollskala erklärbar“ sind (Revers 1997: 53). Zwar beruht Piggotts Harmonisierung japanischer Melodien gewissermaßen auch auf dem Überlegenheitsgefühl gegenüber der japanischen Musikkultur, aber er stellt einen Zugang zur fremden fernöstlichen Musik her. Dazu Revers:

Die eurozentristische Perspektive, die die Einschätzung fernöstlicher Musikkulturen im 19. Jahrhundert dominiert hat, ist zwar auch bei Piggott festzustellen. Sie erfährt aber insofern einen qualitativen Wandel, als nicht die Andersartigkeit japanischer Musik die Basis ihres ästhetischen Verdikts bildet, sondern – im Gegenteil – die konstatierte Affinität japanischer Musik zu europäischem musikalischen Empfinden wesentlich zu deren positiver Wertung beiträgt. (Revers 1997: 55)

Die Diskussionen über japanische Musik zeigen, dass musikalische Elemente aus dem Fernen Osten für die Europäer um 1900 fremd genug waren, das künstlerische Interesse der Musikschaftenden zu wecken. Dafür gab es relativ viele Stoffe: sowohl die original japanischen Musikstücke als auch die Bearbeitungen japanischer Melodien dienten als Grundlage für neue Kompositionen.

3.1.3 Japanische Motive als Stoff für das Musiktheater

Um die Jahrhundertwende war also sowohl das thematische als auch das künstlerische Interesse an Japan im Musiktheater großgeschrieben. Es entstand eine Reihe musiktheatralischer Werke, in denen der Japonismus thematisch im Mittelpunkt stand. Dabei bemühte man sich, japanische Motive durch künstlerische Ausdrucksmittel darzustellen. Alles, was exotisch aussah und klang – egal ob es sich um japanische Melodien, Bühnengegenstände oder die Gestik der Darsteller handelte – wurde eingesetzt, um dem Publikum einen Hauch von Japan zu vermitteln. Auf diese Weise wurde der Durst nach dem Exotischen sowohl bei den Künstlern wie auch bei den Kunstinteressierten gestillt. Denn auch

das große gesellschaftliche Interesse für Japan war einer der treibenden Faktoren für die Künstler, das Land im Fernen Osten als Motiv für ihre Werke zu wählen. Darüber hinaus spielte das ökonomische Interesse auch eine große Rolle. Theater und Opernhäuser waren, um überleben zu können, immer auf der Suche nach Werken, die das Publikum anziehen und folglich einen großen Gewinn bringen sollten. Fremde Länder wie Japan im Stück zu thematisieren, galt angesichts der Beliebtheit des Exotischen beim Publikum als ein Erfolgsrezept (vgl. Kap. 3.1.2.1). Die Auswahl der japanischen Motive als Gegenstand des kulturellen Transfers im Bereich des Musiktheaters beruhte daher im Allgemeinen auf einer Mischung aus thematischem, künstlerischem, gesellschaftlichem und ökonomischem Interesse. Welche Rolle die einzelnen Aspekte bei den Selektionsprozessen in den Opern und Operetten spielten, die in der vorliegenden Arbeit behandelt werden, wird in den Kapiteln 4 und 5 ausführlich erläutert.

3.2 Vermittlungsprozesse

Ist der Gegenstand des Kulturtransfers einmal ausgewählt, so erfolgen im nächsten Schritt interkulturelle Vermittlungsprozesse. Lüsebrink (2008: 133) nennt drei Arten von Mittlern: personale Vermittler, Mittlerinstitutionen und mediale Mittlerinstanzen. Personale Vermittler agieren bei der Ausübung ihrer (beruflichen) Tätigkeit als Mittler. Dazu zählen, so Lüsebrink, „Reisende, freie Journalisten, Hauslehrer, Auslandskorrespondenten, Austauschlehrer und -studierende, Ballett- und Orchesterchefs aus anderen Kulturen sowie Übersetzer“, also diejenige, die in einem fremden Kulturkreis leben, einen persönlichen Kontakt zur fremden Kultur haben und selbst Interesse daran haben bzw. sich darin auskennen oder im interkulturellen Umfeld tätig sind. Unter Mittlerinstitutionen versteht man nach Lüsebrink jene Institutionen, die zur Kulturvermittlung beitragen, wie z.B. „die staatlichen Kulturinstitute, und die kulturpolitischen Abteilungen der Außenministerien sowie bilaterale und kooperative Institutionen.“ Als mediale Mittlerinstanzen bezeichnet der Kulturwissenschaftler jene Massenmedien, durch die Informationen über fremde Kulturen verbreitet werden, wie z.B. Presse, Rundfunk und Film (Lüsebrink 2008: 133).

3.2.1 Personale Vermittler

3.2.1.1 Vermittler im Bereich Musik

Was den Bereich Musik um 1900 anbelangt, fand ein reger Austausch zwischen Österreich und Japan statt. Dabei fungierten vor allem Musiker und Musikstudenten aus beiden Ländern jeweils als personale Vermittler der eigenen Kultur. So trugen deutschsprachige Musiker, die offiziell von der österreichischen Regierung nach Japan gesandt wurden, als Musikpädagogen zur Kulturvermittlung massiv bei. Dazu zählen Willy Bardas (1923)²², Rudolf Dittrich (1888-94), Wilhelm Dubravcic (1901-25), Robert Pollak (1930-37), Josef Rosenstock (1936-46), Leo Sirota (1928-46) und Paul Weingarten (1936-38) (vgl. Suchy 1992: 289). Es gab aber auch eine Reihe von deutschsprachigen Musikern, die als Orchesterleiter bzw. Gastdirigenten in japanischen Orchestern mitwirkten, darunter Josef Balthasar König (1925-29), Joseph Laska-Reitinger (1923-35), Josef Rosenstock (1936-46) und Klaus Pringsheim (1931-37, 1939-46, 1951-72). Darüber hinaus besuchten einige bekannte Musiker wie etwa Fritz Kreisler (1923) Japan im Rahmen von Gastspielen. Auch Felix Weingartner (1937), der, basierend auf einem japanischen Theaterstück, die Oper *Die Dorfschule* komponierte, wurde in seinen späten Lebensjahren nach Japan eingeladen und dirigierte das Neue Sinfonieorchester (*Shin Kōkyō Gakudan* 新交響楽団), das heutige NHK-Sinfonieorchester (*NHK Kōkyō Gakudan* NHK 交響楽団). Die Musiker und Musikpädagogen aus Österreich vermittelten den Japanern die westliche Musikkultur und leisteten einen nachhaltigen Beitrag zur Entwicklung der japanischen Musiklandschaft (vgl. Suchy 1992, Linhart 2009).

Während deutschsprachige Musiker als Lehrende nach Japan gingen, kamen japanische Musikstudierende nach Wien. Nobu Kōda (1890-95) gilt als die erste japanische Studentin am Wiener Konservatorium. Daigorō Arima (1925-34) schrieb seine Dissertation *Japanische Musikgeschichte auf Grund der Quellenkunde* an der Universität Wien, und Hisatada Otaka (1931-32, 1934-40) studierte Komposition bei Joseph Marx an der Hochschule für Musik und

²² Die Jahreszahl in Klammern verweist auf das Jahr/die Dauer des Aufenthalts in Japan bzw. Österreich.

darstellende Kunst Wien (vgl. Krejsa / Pantzer 1886: 90f.). Außerdem traten zwei Absolventinnen des Faches „abendländische Musik“, Teiko Kiwa (1926) und Michiko Tanaka (1932), in der Rolle der Madame Butterfly in Österreich auf. Letztere heiratete Julius Meinhart II. Er beauftragte den Komponisten Paul Abraham, eine Operette für seine japanische Gattin zu schreiben (vgl. Linhart 2009: 36). So entstand die dreiaktige Operette *Dschainah, das Mädchen aus dem Tanzhaus*, die am 21. Dezember 1935 im Theater an der Wien uraufgeführt wurde. Das Stück enthält jedoch kaum japanische Motive. Der Handlungsort ist Indochina, die musikalischen Einlagen bestehen vorwiegend aus Tanzmusik wie Foxtrott, Slowfox, Tango und englischem Walzer (vgl. Abraham 1936).

3.2.1.2 Personale Vermittler im Musiktheater mit japanischen Motiven

Im Rahmen der Produktion des Musiktheaters mit japanischen Motiven, die in der vorliegenden Arbeit als ein Beispiel für das „Übersetzen von Kulturen“ behandelt wird, spielt eine Reihe von Personen die Rolle des kulturellen Vermittlers: Komponisten, Librettisten, Theaterregisseure, Bühnenbildner, Requisiteure, Kostümbildner und Sänger brachten im Zuge ihrer Tätigkeit japanische Elemente zum Ausdruck und vermittelten diese den Zuschauern, und zwar durch Musik, Optik aber auch innerhalb der Handlung des Stückes. Sie waren als „natürliche Personen“ Vermittler der fremden Motive, waren allerdings keine aktiven Kulturvermittler im engeren Sinne wie die oben angeführten, von Lüsebrink (2008: 133) als „personale Vermittler“ bezeichneten Personengruppen. Es war nicht ihre Aufgabe, fremde Kulturen kennenzulernen oder Informationen über diese zu verbreiten. Möglicherweise setzten sie sich aufgrund ihres Berufs gezwungenermaßen mit der japanischen Kultur auseinander. Außerdem gab es zu der Zeit, als diese Bühnenwerke entstanden, im Vergleich zu heute nur sehr wenige Informationen über Japan, und nur ausgewählte Personen hatten die Möglichkeit, nach Japan zu reisen oder durch direkten Kontakt mit Japanern deren Kultur hautnah zu erleben. Für jene Vermittler des Musiktheaters mit japanischen Motiven, die diese Gelegenheiten nicht hatten, waren daher alle möglichen Begegnungen mit japanischer Kultur in Österreich bzw. im deutschsprachigen Raum sehr wichtig, wie z.B. die im Kapitel 3.1.1 erwähnten verschiedenen

gesellschaftlichen Ereignisse: die Wiener Weltausstellung, vom Japonismus geprägte Theater- und Opernaufführungen, Kunstausstellungen, Bälle und ähnliche Veranstaltungen ebenso wie japanische Geschäfte. Auch Medienberichte, Reiseliteratur und Souvenirfotos waren wichtige Informations- und Wissensquellen. Nicht zuletzt hinterließen auch die oben erwähnten Kulturvermittler im eigentlichen Sinne, nämlich in Wien lebende japanische Diplomaten oder Studenten sowie Österreicher, die bereits nach Japan gereist waren, tiefe Eindrücke über Japan.

Die japanischen Motive im vom Japonismus geprägten Musiktheater wurden in erster Linie im Rahmen der Aufführungen von den Zuschauern unmittelbar wahrgenommen. Dabei spielten u.a. Musik mit exotischem Klang, Bühnenbilder, Kostüme, Requisiten, Gestik und Mimik der Darsteller eine wesentliche Rolle. Auch die Handlung der Stücke war wichtig, besonders dann, wenn sie von ostasiatischen Moralvorstellungen gekennzeichnet war. Welche „japanischen“ Elemente in welcher Weise dargestellt wurden, hing zweifellos von den am Bühnenwerk Beteiligten ab. Denn eine deutschsprachige Sängerin, die die Rolle einer Japanerin spielen sollte und einen Kimono trug, hätte die Körpersprache der japanischen Frauen nicht originalgetreu nachahmen können, wenn sie im Voraus nicht ausreichend über Körperhaltung, Bewegung, Gestik oder Mimik der Japanerinnen informiert worden wäre. Ein Bühnenbildner kann beispielsweise anhand klischeehafter Malereien ein Japanbild auf der Bühne projizieren, aber auch japanische Ästhetik authentisch wiedergeben, je nachdem, wie weit er sich in der japanischen Kunst auskennt oder welche Wirkung der Inszenierung er beabsichtigt. Jedenfalls war es für die Künstler eine große Herausforderung, die fremde Kultur auf der Bühne darzustellen. Neben dem künstlerischen Interesse personaler Vermittler waren dabei gewisse Kenntnisse der japanischen Kultur, aber auch eine enorme Kreativität unerlässlich.

3.2.2 Mittlerinstitutionen

Die personalen Vermittler im Musiktheater mit japanischen Motiven waren eng mit Mittlerinstitutionen, nämlich Opernhäusern und Theatern, verbunden. Allerdings handelte es sich dabei nicht um Mittlerinstitutionen im Sinne der

Definition von Lüsebrink wie etwa staatliche Kulturinstitute, deren Funktion hauptsächlich in der Vermittlung der eigenen und/oder der fremden Kultur besteht (vgl. Lüsebrink 2008: 133). Es ging vielmehr um Einrichtungen, die über Gebäude zur Aufführung von künstlerischen Werken und dafür notwendige Vorrichtungen und entsprechendes Personal verfügten. Mittlerinstitutionen waren auch als Entscheidungsträger von großer Bedeutung: Welches Stück wie oft im Haus aufgeführt werden sollte, lag in der Hand der Direktion bzw. der Verantwortlichen des Theaterbetriebs.

3.2.3 Mediale Mittlerinstanzen

Schließlich spielten diverse Medien als mediale Mittlerinstanzen eine wichtige Rolle. Theaterzettel, Werbungen und Anzeigen in Zeitungen und Zeitschriften beispielsweise trugen dazu bei, dass auch diejenigen, die die Aufführungen der Oper oder Operette mit japanischen Motiven nicht miterlebten, ein Japanbild vermittelt bekamen. Für Kulturinteressierte, die die Ereignisse in der Theaterszene mit großer Aufmerksamkeit verfolgten, war das Feuilleton die beste Informationsquelle. Da die Rezensionen meistens neben einer kritischen Besprechung die Darstellung der Handlung, aber auch die Beschreibung der Reaktion der Zuschauer enthielten, konnten die Leser relativ viele Eindrücke über die Aufführung sammeln. Im Unterschied zu den Theaterzetteln, Werbungen, Anzeigen o.ä. wurde das Japanbild in den Rezensionen jedoch aus der Sicht des Kritikers geschildert und fallweise auch interpretiert, und diese subjektiv gefärbten Darstellungen trugen oft zur Entwicklung des allgemeinen Japan-Images bei.

3.3 Rezeptionsprozesse

3.3.1 Vier Arten der Rezeption

In den Rezeptionsprozessen beim „Übersetzen“ der japanischen Kultur im Rahmen der Aufführungen des deutschsprachigen Musiktheaters stehen die Art und Weise des Transfers der zu vermittelnden Inhalte, nämlich der japanischen Motive, und deren erwartete Wirkung im Mittelpunkt. Um diese Prozesse näher

zu beleuchten, wird die Erklärung von Lüsebrink (2008: 133-138) über interkulturelle Rezeptionsprozesse herangezogen. Dieser nennt fünf Formen der Rezeption: Übertragung, Nachahmung, Formen kultureller Adaptation, Kommentarformen und produktive Rezeption. Dabei wird angenommen, dass transferiertes fremdes Kulturgut in die eigene Kultur integriert bzw. von dieser angeeignet wird (vgl. Lüsebrink 2008: 133). Allerdings sind unmittelbare Auswirkungen fremder Kultur auf die eigene Kultur bzw. die aktive Anwendung der Elemente fremder Kultur nach deren Import keine unabdingbare Voraussetzung für das „Übersetzen von Kulturen“ im Musiktheater. Dabei geht es viel mehr darum, welche Methoden verwendet wurden, um die Rezeption fremder Elemente zu ermöglichen bzw. zu erleichtern. Beim deutschsprachigen Musiktheater mit japanischen Motiven werden einerseits kulturelle Artefakte transferiert („Übernahme“), andererseits werden die japanischen Elemente auch in Form von „Pseudo-Japonismen“ auf der Bühne sowohl hörbar als auch sichtbar dargestellt. Weiters können die „Hybridisierung“ und „Stereotypisierung“ fremder Elemente auch im Stück festgestellt werden. Daher werden die oben angeführten Formen der Rezeption vom Modell Lüsebrinks modifiziert und als Grundlage für meine Analyse die folgenden vier Rezeptionsformen vorausgesetzt: Übernahme, Pseudo-Japonismen, Hybridisierung und Stereotypisierung.

3.3.1.1 Übernahme

Bei der „Übernahme“ handelt es sich um die Anwendung von fremden Elementen, wobei diese originalgetreu wiedergegeben bzw. ihre ursprünglichen Funktionen beibehalten werden. Diese Form wurde von Lüsebrinks „Übertragung“ abgeleitet (vgl. 2008: 134). Beispiele für die Übernahme sind u.a. die in Japan häufig vorkommenden Namen von Figuren, die original japanischen Melodien, die im Stück gespielt werden, sowie Requisiten und Bühnenbilder, die japanische Einrichtungsgegenstände darstellen. Die non-verbale Kommunikationsformen wie Körpersprache können auch übernommen werden, wobei es schwer verifizierbar ist, ob sie auf der Bühne vor mehr als 100 Jahren authentisch wirkten. Daher wurden bei der Analyse hauptsächlich die Regieanweisungen überprüft, nicht die Art und Weise, wie ihnen die Darsteller tatsächlich folgten.

3.3.1.2 Pseudo-Japonismen

Mit „Pseudo-Japonismen“ sind jene kulturellen Elemente gemeint, die zwar als „japanisch“ dargestellt werden, in Wirklichkeit jedoch mit der japanischen Kultur nichts zu tun haben. Dazu zählen beispielsweise Requisiten, Kostüme und Bühnenbilder, die stilistisch nicht von Japan, sondern von anderen asiatischen Ländern stammen. Auch auf begrifflicher bzw. gedanklicher Ebene kann es die nicht authentische Anwendung fremder Elemente geben. Fantasievolle, exotisch klingende Personennamen, ebenso wie vermeintliche japanische Feste und Gebräuche sind Beispiele dafür. Dabei wird das Japanische oft erfunden, bzw. die Elemente anderer fernöstlichen Länder werden als japanisch dargestellt. Es gibt aber auch Fälle, in denen japanische Elemente so abgeändert werden, dass sie ihre ursprünglichen Funktionen verlieren bzw. der Realität nicht mehr entsprechen. Hierbei geht es nicht um die Authentizität, sondern um die klischeehafte Darstellung des Fremden, des Exotischen.

Im Unterschied zur von Lüsebrink definierten „Nachahmung“ bleiben die fremden Elemente in Form von Pseudo-Japonismen immer fremd. Bei der Nachahmung bleibt „das fremdsprachige und fremdkulturelle Muster in der eigenen Produktion deutlich erkennbar“ (Lüsebrink 2008: 134), das heißt, es handelt sich um das neu geschaffene Eigene mit erkennbaren fremden Elementen. Jene kulturellen Artefakte, die Pseudo-Japonismen darstellen, nehmen hingegen eine besondere Stellung in der eigenen Kultur ein. Sie werden immer als fremd betrachtet und werden von der eigenen Kultur nicht assimiliert.

3.3.1.3 Hybridisierung

Der Begriff Hybridisierung stammt von Homi K. Bhabha, der im postkolonialen Diskurs das Denkmodell des sogenannten Dritten Raums entwickelte (vgl. Bhabha 2000, Kap. 2.3.1). Dabei handelt es sich um einen „Zwischenraum“, in dem sich kulturelle Differenzen abseits der Hierarchie treffen. Dieser Raum hat eine grenzüberschreitende Funktion und ermöglicht es, Kultur als etwas Flexibles, Hybrides zu begreifen:

The stairwell as liminal space, in-between the designations of identity, becomes the process of symbolic interaction, the connective tissue that constructs the difference between upper and lower, black and white. The hither and thither of the stairwell, the temporal movement and passage that it allows, prevents identities at either end of it from settling into primordial polarities. This interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy. (Bhabha 2000: 4)

Im „Dritten Raum“ werden also die dynamischen Eigenschaften von Kulturen erkennbar, und die kulturellen Elemente, und zwar sowohl des Eigenen als auch des Anderen, können durch Hybridisierung eine neue Gestalt erhalten. Doris Bachmann-Medick beschreibt angesichts des Konzepts von Bhabha den Begriff Hybridität wie folgt:

Jenseits fixer kultureller (ethnischer, geschlechts- und klassenbezogener) Identitäten werden im Weg über diskontinuierliche Übersetzung, Übergangserfahrung und Verhandlung „hybride“ Existenzformen herausgebildet: „Hybridität ist ein ‚dritter Raum‘, der das Entstehen anderer Positionen erst ermöglicht.“ Der Schlüsselbegriff der Hybridität kennzeichnet eine Sphäre, in der man sich innerhalb des Geflechts der Kulturen dem kulturell Anderen aussetzt, was bedingt, daß die zähen Traditionen, an denen das eigene Selbstverständnis jeweils festgemacht wird, gleichsam verflüssigt werden können. (Bachmann-Medick 2004b: 279)

In der Analyse der Rezeptionsprozesse des Musiktheaters mit japanischen Motiven ist unter „Hybridisierung“ ein Prozess zu verstehen, in dem fremde Elemente mit Hilfe der in der Zielkultur bekannten Ausdrucksmöglichkeiten wiedergegeben werden, so dass sie in derselben Kultur problemlos wahrgenommen und verstanden werden können. Durch Hybridisierung erkennt das westliche Publikum beispielsweise die Fremdheit gewisser kultureller Elemente nicht mehr, während einer Person, die sich in der japanischen Kultur auskennt, sofort auffällt, dass die dargestellten kulturellen Elemente in Japan nicht existieren bzw. weniger verbreitet sind. Diese Form der Rezeption beruht auf den „Formen kultureller Adaption“ (Lüsebrink 2008: 134f.), wobei anzumerken ist, dass diese die Integration transferierter fremder Inhalte in die eigene Kultur voraussetzen, während bei der Hybridisierung lediglich die Wahrnehmbarkeit fremder Elemente im Mittelpunkt steht. Die Hybridisierung kultureller Elemente kann beispielsweise in jener Szene festgestellt werden, in der Kinder im mittelalterlichen Japan als Belohnung ganz nach europäischer Art ein Stück Torte bekommen, obwohl es damals in dem Land des Fernen Ostens keine

Mehlspeisen gab (vgl. Kap. 5.1.4.2).

3.3.1.4 Stereotypisierung

Bei der „Stereotypisierung“ handelt es sich um Erläuterungen zu fremden Elementen, die auf stereotypen Vorstellungen (vgl. Kap. 2.1.1.3) beruhen, oder um die klischeehafte Darstellung fremder Kultur, die ein einprägsames Bild vermittelt. Dieses Denkmodell stammt von „Kommentarformen“, die den von der „diskursiven Bedeutungsgebung und -interpretation“ begleiteten interkulturellen Transfer darstellen (Lüsebrink 2008: 136). Revers nennt einige Beispiele für die Stereotypisierung, nämlich jene Requisiten und Bühnenbilder, die für die klischeehafte Darstellung fernöstlicher Elemente auf der Bühne um 1900 unerlässlich waren:

Der Gong, Lampions, der Drache, ein Hausaltar, die Buddhastatue, chinesische oder japanische Gärten zählen dabei zu den typischen Accessoires der in Ostasien spielenden Opern oder Operetten. Darüber hinaus wird bisweilen die Fantasielistung des Regisseurs oder Bühnenbildners, gleichsam stellvertretend für die vielfältigen Exotikimaginationen des Publikums, in die szenische Konzeption eingebunden. (Revers 1997: 125)

Stereotypisierung als eine Form der Rezeption ist nicht nur visuell wahrnehmbar, sondern auch auf der Textebene. Wenn in Libretti z.B. die „gelben“ exotischen Japaner vorkommen bzw. das starke Pflichtgefühl und die Solidarität des japanischen Volks beschrieben werden, so kann dies als Stereotypisierung betrachtet werden. Die Darstellung von japanischen Frauen ist besonders klischeehaft, vor allem prägt das Stereotyp der Geisha die in dieser Arbeit behandelten Stücke. So können fremde Elemente direkt als fremd dargestellt werden, aber auch indirekt, indem die Andersartigkeit durch Hervorheben der eigenen (westlichen) Kultur in Kontrast dazu gestellt wird. Die Persönlichkeit der Europäer bzw. der Amerikaner werden beispielsweise auch oft klischeehaft dargestellt.

3.3.2 Gegenstand und Methode zur Analyse

Die Beschreibung der Rezeptionsprozesse in der vorliegenden Arbeit beruht auf

der Analyse der japanischen Elemente, die in den deutschsprachigen Opern und Operetten um 1900 enthalten sind. Die einzelnen Stücke werden zuerst auf musikalischer, verbaler und visueller Ebene untersucht, um festzustellen, welche japanische bzw. fremde Elemente sie aufweisen. Die festgestellten fremden Elemente werden dann anhand der kulturellen Merkmale nach Maletzke (1996: 42-107) bzw. der musikalischen Charakteristika eingeordnet und anschließend aufgrund der oben erwähnten vier Rezeptionsformen näher untersucht und beschrieben, um zu zeigen, auf welche Art und Weise sie dem Publikum vermittelt wurden.

3.3.2.1 Zu japanischen/fremden Elementen

In der Analyse werden jene Elemente, die von der japanischen Kultur geprägt sind, aber auch die exotischen Komponenten, die zwar mit Japan nichts zu tun haben, jedoch für das westliche Publikum um 1900 grundsätzlich fremd waren, untersucht. Auf der verbalen und visuellen Ebene werden japanische bzw. fremde Elemente nach subjektiven Kriterien der Verfasserin, die als gebürtige Japanerin und zugleich als in Wien lebende Übersetzerin für die Sprachkombination Deutsch und Japanisch sowohl die japanische als auch die westliche Kultur gut kennt, festgestellt. Was die Untersuchung auf musikalischer Ebene anbelangt, handelt es sich nicht um eine konventionelle, fachkundige musiktechnische Analyse, sondern um eine Auseinandersetzung mit dem Thema Exotismus im Musiktheater im Hinblick auf bestimmte kulturspezifische Faktoren, nämlich japanische Elemente. Dabei ist es unerlässlich, im Voraus festzulegen, was unter „japanische Motive“ in der Musik zu verstehen ist. Denn es gibt keine eindeutige Definition für „japanische Musik“, genauso wenig wie das bei „westlicher Musik“ der Fall ist, die je nach Genre, Zeit und Region unterschiedlich aufgefasst wird und keine einheitlichen Charakteristika aufweist. Das heißt, „japanische Musik“ kann jene Musikarten mit ausländischer Herkunft, u.a. die am japanischen Hof gepflegte, traditionelle Tonkunst (*gagaku* 雅楽) und den buddhistischen Ritualgesang (*shōmyō* 声明), aber auch von Japanern stammende Kompositionen nach westlichem Vorbild bedeuten. Darüber hinaus gibt es jeweils

mehrere Arten von Instrumentalmusik und Vokalmusik, und die Kunstmusik hat völlig andere Charakteristika als die Volksmusik (vgl. Koizumi 1958: 9f., Tanaka 2008: 24-27).

Wenn man bedenkt, dass die westlichen Komponisten um 1900 – mit Ausnahme jener, die in Japan waren – im Vergleich zu heute nur in beschränkter Weise Zugang zur japanischen Musik hatten, kann man davon ausgehen, dass sie sich lediglich mit einem kleinen Teil der breitgefächerten Musikwelt Japans auseinandersetzen konnten. Es war in erster Linie die traditionelle japanische Musik, insbesondere Koto-Musik (*sōyoku* 箏曲) und Volksmusik (*minzoku ongaku* 民俗音楽), die hauptsächlich mittels Musiknoten und Schallplatten als „japanische Musik“ im Westen verbreitet wurde (vgl. Kap. 3.1.2.3). Man hatte aber auch die Möglichkeit, die musikalischen Darbietungen bei den Weltausstellungen und ähnlichen internationalen Veranstaltungen sowie in den Theateraufführungen der japanischen Theatertruppen u.a. des Kawakami-Theaters mit Sadayakko zu erleben (vgl. Kap. 3.1.1.4). Allerdings ist anzumerken, dass die Aufführungen mit Musik und Gesang der Kawakami-Truppe dem Geschmack des westlichen Publikums angepasst waren (vgl. Lasselsberger 2013: 84).

In meiner Analyse werden daher jene Elemente, die in erster Linie für die traditionelle japanische Musik typisch sind, mit besonderem Augenmerk auf Koto-Musik und Volksmusik, vor allem Volkslieder, analysiert. Gleichzeitig werden auch die Elemente, die für die Oper und Operette mit exotischen Motiven charakteristisch sind, näher untersucht, da sie in vielen Fällen aus der Sicht der westlichen Komponisten als „japanisch“ dargestellt werden. Im Folgenden wird versucht, kulturspezifische Merkmale der traditionellen japanischen Musik, die für die vorliegende Arbeit relevant sind, zusammenzufassen. Anschließend werden die wichtigsten Charakteristika des vom Exotismus geprägten Musiktheaters auch analysiert.

3.3.2.2 Charakteristika der traditionellen japanischen Musik

Die japanische Musik weist viele ausländische Elemente auf, und die einzelnen Gattungen, die zu unterschiedlichen Zeiten entstanden sind, haben sich parallel

entwickelt, indem sie nur gering miteinander vermischt wurden (vgl. Kikkawa 1984: 9-13). Auch die Musikauffassung der Japaner wurde von ausländischen Ideen wie konfuzianischen und buddhistischen Vorstellungen beeinflusst und veränderte sich mit der Zeit. Dabei wurden die fremden Elemente modifiziert und entwickelten sich weiter. Eishi Kikkawa (1984) führt aus, dass die traditionelle japanische Musik vor allem dem konfuzianischen Konzept „Riten und Musik (*reigaku* 礼楽)²³“ aus China sowie dem Geist des japanischen Teewegs (*chadō* 茶道), nämlich „Harmonie und Frieden“, „Hochachtung und Ehrfrucht“, „Reinheit“, sowie „Stille und Gelassenheit“ (*wa kei sei jaku* 和敬清寂)²⁴, zugrunde liegt. Er nennt beispielsweise vier Gesichtspunkte der japanischen Musik, die auf dem Konzept „Riten und Musik“ beruht:

1. Tempo: die Musik darf nicht zu schnell sein. (...)
2. Gefühl: keine (Musik), die sinnlich und dekadent und zu wehmütig ist. (...)
3. Technik: es darf nicht zu kompliziert und verwickelt sein. (...)
4. Aufbau: der Anfang eines Stückes darf nicht ungestüm, das Ende eines Stückes nicht erregt sein. (...) (Kikkawa 1984: 26)

²³ Diesem Konzept zufolge stellen Riten eine unveränderliche Ordnung dar, während Musik das Gefühl der Menschen berührt. Sowohl Riten als auch Musik sind für das geistige Leben der Menschen unerlässlich.

²⁴ Der japanische Teemeister Sen Sōshitsu XV erklärt die einzelnen Begriffe: „Harmonie“ und „Frieden“ sind das Ergebnis der Wechselwirkung von Gastgeber und Gast, der gereichten Mahlzeit und der verwendeten Teegeräte mit dem fließenden Rhythmus der Natur. Sie widerspiegelt ebenso die Vergänglichkeit aller Dinge, wie das Unwandelbare im Wandel. (...) „Hochachtung“ und „Ehrfrucht“ kommen aus der Aufrichtigkeit des Herzens, die uns befreit zu einer offenen Beziehung mit der unmittelbaren Umwelt, mit unseren Mitmenschen und der Natur, während wir der natürlichen Würde jedes einzelnen gewahr werden. (...) „Reinheit“, durch die einfache Handlung des Reinigens, ist ein wichtiger Teil jeder Teezusammenkunft – mit der ihr vorausgehenden Vorbereitung, dem eigentlichen Darreichen des Tees und, nach dem Weggang der Gäste, dem Aufräumen der Teegeräte, und, als letztes, dem Verschließen des Teeraums. Solche Handlungen, wie den Staub aus dem Raum zu kehren und die abgefallenen Blätter vom Gartenweg zu fegen, bedeuten alle ein Reinigen vom Staub der Welt“ oder seines Herzens und Geistes von den weltlichen Anhaftungen. (...) Die Tat des Reinigens ermöglicht uns so das reine und heilige innerste Wesen von Dingen, Menschen und der Natur wahrzunehmen. (...) „Stille“ und „Gelassenheit“, geistige Begriffe, wie sie für den Teeweg charakteristisch sind, entstehen mit der ständigen Übung der ersten drei Grundsätze von Harmonie, Hochachtung und Reinheit in unserem täglichen Leben. Allein zu sitzen, entfernt der Welt, eins mit dem Rhythmus der Natur, befreit von den Bindungen an die materielle Welt und die körperlichen Annehmlichkeiten, gereinigt und empfindungsfähig gegenüber dem geheiligten Wesen von allem, was uns umgibt.“ (Sen 1991: 17ff.)

Ebenso unterstreicht der Geist des Teewegs einige wichtige Merkmale der traditionellen japanischen Musik. Aufgrund des Geistes der „Harmonie“ aber auch der „Reinheit“ wird in der japanischen Musik beispielsweise kaum Wert auf den Kontrast gelegt, und die Dissonanz wird nicht bewusst eingesetzt, da dies den ästhetischen Prinzipien des Teewegs widerspricht (vgl. Kikkawa 1984: 77). Es gibt z.B. keinen Kontrast zwischen schnellen und langsamen Sätzen, keinen Gegensatz von geraden und ungeraden Takten und keine „kontrastierende Verwendung von solistischen Teilen und Tutti“ (Kikkawa 1984: 45). Auch der Geist der „Stille“ ist von großer Bedeutung. Darauf ist die Vorliebe der Japaner für schlichte Musik mit wenigen Instrumenten sowie für solistische Instrumental- bzw. Vokalmusik, die im Kontrast zur westlichen orchestralen Musik steht, zurückzuführen (vgl. Kikkawa 1984: 88).

Die traditionelle japanische Musik ist auch von der Empfindlichkeit der Japaner im Zusammenhang mit der Natur geprägt. Dazu Kikkawa:

Bei den Japanern findet sich eine Vorliebe für Monophonie (*tan'on*), für den Nachklang (*yo'in*), für das Geräusch (*sōon*)²⁵, für Vokalmusik, sowie die Wertschätzung der Klangfarbe, und letztlich basieren diese Tendenzen und Grundsätze zu einem großen Teil auf der Naturauffassung der Japaner und ihrer Hingabe an die Natur. (Kikkawa 1984: 172)

Oliver Lasselsberger (2013) beschreibt die Naturauffassung in der abendländischen Kunstmusik bis ins 19. Jahrhundert und in der japanischen Musik und schließt daraus, dass zwischen der Natur und der europäischen Kunstmusik eine klare Trennlinie erkennbar ist, während die japanische Musik mit der Natur eng verbunden ist. In der westlichen Musik wird nämlich die Natur hauptsächlich nachgeahmt, in Japan hingegen wird die Natur sowohl als Inspiration als auch als Vorbild betrachtet (vgl. Lasselsberger 2013: 57). Außerdem ist die Wahrnehmung und Bewertung der Geräusche der Natur im Westen und in Japan unterschiedlich. Lasselsberger (2013: 57f.) zitiert Kikkawa (1984) und betont, dass die Verbindung von Natur und Musik für die Formung des Klangideals der traditionellen japanischen Musik von großer Bedeutung ist.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der traditionellen japanischen Musik ist

²⁵ Die japanische Schreibweise der Begriffe: 単音, 余韻 und 噪音.

die Zeitauffassung. Rinko Fujita erläutert die Zeitauffassung in der japanischen Musik im Vergleich zu der in der westlichen Musik:

In der abendländischen Musik bestehen die Grundschnitte gewöhnlicherweise aus gleichen Abständen und die Länge des Zeitmaßes (Taktes) ist grundsätzlich nicht veränderbar, darüber hinaus fungieren die gleichmäßigen Abstände der Zeiteinheit als ein grundlegender Orientierungsraster in der Musik. Falls die Zeiteinheit für die künstlerische Gestaltung und den Ausdruck alteriert werden muss, z.B. *tempo rubato*, oder *ritardando*, kehrt sie anschließend wieder zur ursprünglichen Länge zurück.

Die Zeitauffassung in der japanischen Musik hingegen legt weniger Wert auf die Gleichmäßigkeit bzw. die quantitative Präzision des Zeitmaßes, sondern viel mehr auf die Entfaltungsmöglichkeit des künstlerischen Ausdrucks, die durch die Modifikation der Zeit realisiert werden kann. (Fujita 2007: 47)

Die Verwendung des zeitbezogenen musikalischen Ausdrucksmittels *ma* (間), welches zwar vergleichbar mit der Pause in westlicher Musik, aber nicht vollkommen identisch ist, ist besonders von der Zeitauffassung in der traditionellen japanischen Musik geprägt. Es „ergibt sich durch die Steuerung des physikalischen Zeitablaufs und wirkt sich auf die Emotion des Hörers aus“, indem es eine „große Entfaltungsmöglichkeit für das künstlerische Schaffen“ aufweist (Fujita 2007: 34). Auch die zeitliche Elastizität sowie die Temposchwankungen zählen zu den wichtigen Charakteristika der traditionellen japanischen Musik hinsichtlich der Zeitauffassung. Die elastische Zeitveränderung in der japanischen Musik, die mit den westlichen Vorstellungen über Takt und Rhythmus nicht vereinbar ist, beschreibt Fujita mit besonderem Augenmerk auf die Bedeutung der Vokalmusik:

Es ist charakteristisch, dass die traditionelle japanische Musik überwiegend zur Vokalgattung gehört und auch die instrumentalen Gattungen entwickeln sich immer in der Verbindung mit der Vokalgattung. (...) Die Vokalmusik beruht auf der menschlichen Natur. Sie ermöglicht durch die Stimme leicht das Gemüt auszudrücken. (...) Um die Emotion in der Vokalmusik auszudrücken, ist es notwendig, die zeitliche Einheit des Wortes zu modifizieren. Aber dadurch wird die metrische Struktur in der Musik geändert, so entstand die rezitativische metrisch freie Musikform. (Fujita 2007: 34f.)

Die Schwankungen im Tempo in der traditionellen japanischen Musik sind für westliche Zuhörer ungewöhnlich und wirken daher sogar willkürlich. In der japanischen Musik wird, wie oben zitiert, weniger Wert auf die präzise

quantitative Konzeption vom Zeitmaß gelegt, und somit gibt es keinen Kontrast zwischen schnellen und langsamen Sätzen, die für die abendländische Musik typisch sind (vgl. Fujita 2007: 47). Dass die japanische Musik trotzdem keinen willkürlichen Aufbau darstellt, kann anhand des Konzepts *jo-ha-kyū* (序破急) erklärt werden (vgl. Lasselsberger 2013: 19f.). Dabei handelt es sich um ein Prinzip einer dreistufigen Struktur nach dem Grundsatz der sogenannten progressiven Modifikation (*zenshinteki henka* 漸進的變化), das ursprünglich als Bezeichnung für den Aufbau des Satzes der traditionellen japanischen Musikgattung *gagaku* verwendet wurde (vgl. Fujita 2007: 37). Mittlerweile gilt der Terminus als kunsttheoretischer Begriff für die japanische Kunst im Allgemeinen u.a. Theater, Tanz und Literatur und bezieht sich jeweils auf Aufbau, Inszenierung und Geschwindigkeit. Wörtlich heißt *jo* (序) auf Deutsch Einleitung bzw. Auftakt; das Schriftzeichen *ha* (破) bedeutet Durchbruch bzw. Wende im übertragenen Sinne; und *kyū* (急) impliziert je nach Kontext beispielsweise Dringlichkeit, Plötzlichkeit und Extremität. Fujita beschreibt das Prinzip in musiktechnischer Hinsicht:

In engerem Sinn ist *jo-ha-kyū* eine kompositorische Technik der japanischen Musik, dass die Musik am Anfang ruhig und schwach beginnt und dann, je weiter sie fortschreitet, an Geschwindigkeit zunimmt und zum Schluss immer ruhig und behaglich endet, um einen Nachklang zu hinterlassen. (Fujita 2007: 37)

Allein dieser kurze Überblick über die traditionelle japanische Musik lässt erkennen, dass Musik eine Vielzahl von kulturspezifischen Aspekten aufweist. An der japanischen Musik sind mehrere „kulturelle Merkmale“ nach Maletzke (vgl. 1996: 42) erkennbar, durch welche sie sich von der westlichen Musik unterscheidet: „Wertorientierungen“ im Sinne des Konzepts von „Riten und Musik“, des Geists des Teewegs, sowie der Naturauffassung der Japaner und „Zeiterleben“ im Zusammenhang mit der Zeitauffassung in der japanischen Musik.

3.3.2.3 Charakteristika des Musiktheaters mit exotischen Motiven

Wie im Kapitel 3.1.2.1 ausgeführt, war der Exotismus eines der beliebtesten Themen der europäischen Oper und Operette um 1900. Dabei spiegelte sich das

Exotische meist in den Libretti und Bühnenbildern wider, aber weniger in der Musik: Während bestimmte musikalische Elemente verwendet wurden, um ein Lokalkolorit zu kreieren, wurde die traditionell europäische Musikform weitgehend beibehalten. Zu den häufig verwendeten musikalischen Techniken, die oft eine klischeehafte, fremdartige Wirkung erzielen, zählen „übermäßige Sekund und Quart, verminderte Quinte, Umspielen eines Zentraltones, Vorhalte, Chromatik, Schwanken zwischen Dur und Moll, Synkopen, Bordun, Ostinato sowie in entsprechender Instrumentation, Holzbläser für die Melodie, Schlag- und Zupfinstrumente, vor allem Harfe, für die Begleitung“ (Gulrich 1993: 36). Außerdem weisen die Stücke nach 1900 weitere Komponenten mit fremdartiger Prägung auf:

Als weitere Kompositionsmittel kamen Bitonalität, Akkordparallelismus und häufige Verwendung der dorischen Sexte und mixolydischen Septime, die wir auch aus den Kirchentonarten kennen, hinzu. Die Verwendung von Pentatonik wurde sehr gebräuchlich. Ungewöhnliche Instrumente wurden eingesetzt, verschiedene Gong- und Glöckchenarten in den Opern von Giacomo Puccini. Gongs fanden auch in „Iris“ von Pietro Mascagni Verwendung. (Gulrich 1993: 51)

Darüber hinaus wurden die Originalmelodien auch oft zitiert. In Puccinis Oper mit japanischen Motiven *Madama Butterfly* kommt beispielsweise eine Reihe von original japanischen Melodien bzw. Arrangements japanischer Musik vor (vgl. Powils-Okano 1986: 49). Die Verwendung der originalen Musikstücke zählt daher auch zu den wichtigsten Merkmale des Musiktheaters mit exotischen Motiven.

Weiters nennt Gulrich (1993: 37ff.) folgende charakteristische Szenen der exotistischen Oper:

- Overtüren oder instrumentale Zwischenspiele
- Tänze
- Märsche
- „Religiöse“ Szenen
- Szenen mit Tableaucharakter
- Arien

Die Overtüren und die Intermezzi wurden als Einstimmung auf die exotischen Motive verwendet; die Tanzeinlage wurde meistens von Frauengruppen ausgeführt; während weltliche Märsche oft „zügige Tempi, prägnante Rhythmik und einprägende Melodik“ hatten, waren Priestermärsche häufig mit „schreitenden ruhigen Tempi, langen Notenwerten und meist homophoner Satztechnik“ konzipiert, wobei sie generell kaum Bezug zur original religiösen Ritualmusik haben; die „religiösen“ Szenen dienten dazu, typische Eigenarten fremder Religionen darzustellen; die Szenen mit Tableaucharakter wurden sowohl instrumental als auch im Rahmen der Chorszenen umgesetzt; und Arien waren in Form einer Romanze bzw. eines „Erinnerungslieds“ ausgeführt, das die Sehnsucht nach der fernen Heimat ausdrückt.

3.3.3 Vorgang der Analyse

Auf musikalischer Ebene wurden hauptsächlich die Musiknoten, die Kritiken aus der Zeit der Ur- bzw. Erstaufführung in Wien sowie die Tonmaterialien (falls vorhanden) untersucht. Es wurde festgestellt, dass die in dieser Arbeit behandelten Opern und Operetten grundsätzlich westlich orientiert sind und fremdartige Elemente, die mit den oben ausgeführten Merkmalen der traditionellen japanischen Musik übereinstimmen, kaum enthalten. Daher werden ausschließlich jene Elemente erläutert, die für die exotistischen Stücke charakteristisch sind, wie z.B. Tanzeinlagen, Märsche, „religiöse“ Szenen, die Instrumentalisierung und die Verwendung der Originalmelodien (vgl. Kap. 3.2.2.2).

Der Gegenstand der Analyse auf verbaler Ebene ist das gesprochene bzw. das gesungene Wort, d.h. alles, was Sänger und Sängerinnen auf der Bühne sagen bzw. singen, oder umgekehrt ausgedrückt, was das Publikum neben der Musik hört. Auf Grundlage der Liedtexte und Texte, die auf der Bühne gesungen bzw. gesprochen werden, werden jene Textpassagen, die japanische bzw. fremde Elemente enthalten, im Hinblick auf Strukturmerkmale von Kulturen nach

Maletzke²⁶ in folgende Kategorien eingeteilt:

- Persönlichkeit
- Wertorientierungen/Weltanschauung
- Verhaltensmuster
- kulturspezifische Symbole

Die Kategorie „Persönlichkeit“ bezieht sich auf u.a. Name, Aussehen und Mentalität der Personen. Bei „Wertorientierungen/Weltanschauung“ werden in dieser Arbeit nicht nur die Wertvorstellungen und der Glaube der Figuren, sondern auch ihre Einstellung zu den Bezugssystemen wie Familie und Gesellschaft, also jener Aspekt, der ursprünglich zu dem Merkmal „soziale Gruppierungen und Beziehungen“ nach Maletzke (1996: 99-107) gehört, herangezogen. Unter der Kategorie „Verhaltensmuster“ fallen u.a. Gebräuche, Feste und Lebensgewohnheiten wie etwa Essen. „Kulturspezifische Symbole“ sind jene Elemente, die den von Maletzke (1996: 42) definierten Strukturmerkmalen nicht zugeordnet werden können. Dabei handelt es sich beispielweise um Blumen, Landschaften und Naturerscheinungen wie Taifun, die an ein fremdes Land und sein Volk erinnern.

Die Analyse auf visueller Ebene erfolgt in der Auseinandersetzung mit den Regieanweisungen, den Kritiken und den Bildmaterialien. Die darin festgestellten fremden Elemente werden in folgende Kategorien aufgeteilt und näher untersucht:

- nonverbale Kommunikationsformen
- kulturspezifische „geistige Objektivationen“

„nonverbale Kommunikation“ sind alle Kommunikationsformen auf der Bühne,

²⁶ Maletzke (1996: 42-107) nennt folgende zehn kulturelle Strukturmerkmale: Nationalcharakter/Basispersönlichkeit, Wahrnehmung, Zeiterleben, Raumerleben, Denken, Sprache, nonverbale Kommunikation, Wertorientierungen, Verhaltensmuster sowie soziale Gruppierungen und Beziehungen. Da nicht alle Merkmale für die Analyse relevant sind, wird nur ein Teil davon herangezogen und teilweise ergänzt und modifiziert. Näheres zu Maletzkes Erörterung siehe Kapitel 2.1.1.2.

die das Publikum visuell wahrnehmen, aber nicht hören kann. Sie umfassen Mimik, Gestik, Haltung, aber auch Kleidung und Schmuck (vgl. Maletzke 1996: 76). Die „geistigen Objektivationen“ werden von Maletzke als ein ergänzendes Merkmal gesondert genannt und wie folgt beschrieben:

Jede Kultur bringt zahlreiche „Produkte“ hervor, die sich als „Objekte“ oder, besser noch, als „Objektivationen“ von ihren Herstellern, Urhebern oder Schöpfern ablösen und dann von Generation zu Generation tradiert und von Kultur zu Kultur weitergegeben und übernommen werden. Dabei bleiben sie zwar als Gegenstände unverändert, sie werden aber von den Empfängern auf je eigene Weise erlebt und interpretiert. (Maletzke 1996: 43)

In der vorliegenden Arbeit werden hauptsächlich Gegenstände, die in Form von Requisiten und Bühnenbildern auf der Bühne konkret zu sehen waren, als geistige Objektivationen betrachtet. Dazu zählen z.B. Einrichtungsgegenstände und Dekorationen.

4. Analyse: Operetten

4.1 *Drei kleine Mädel*

4.1.1 Über das Stück

Adalbert Béla Laszkys einaktige Operette *Drei kleine Mädel* wurde am 18. November 1908 im Kabarett „Die Hölle“ im Souterrain des Theaters an der Wien uraufgeführt. Der Text stammt von Julius Wilhelm.

4.1.1.1 Handlung

In diesem Stück stehen drei Geishas aus einem japanischen Teehaus, Tsukiyo, Kumo und Chichi, im Mittelpunkt. Sie erinnern ein wenig an die drei japanischen Schwestern Yum-Yum, Pitti-Sing und Peep-Bo in der erfolgreichen Operette *Der Mikado* von Gilbert und Sullivan. Tsukiyo verliebt sich in Alexandre de Rocheferrier, den Attaché der französischen Botschaft in Tokio, und gibt sich als eine Braut in spe aus, um seine Neugier zu wecken. Sie verheimlicht dem hochrangigen Französer ihren Beruf auch deshalb, weil sie weiß, dass er Geishas verachtet. Bald stellt sich heraus, dass auch Chichi einen Flirt mit Alexandre hat. In Wahrheit handelt es sich dabei jedoch um Guy Rompel, einen verheirateten französischen Leutnant, der den Namen seines Freundes Alexandre verwendet, um inkognito zu bleiben. Während Tsukiyo, die von der wahren Liebe träumt, von ihrem Geliebten enttäuscht wird, bleibt die lebenslustige Chichi gelassen. Die beiden Geishas planen eine „süße Rache“. Am Ende der Geschichte wird doch alles zur Zufriedenheit aller Beteiligten geklärt. Tsukiyo und Alexandre werden ein Paar, und Chichi bekommt von Guy zum Abschied viel Geld und heiratet den Teehausbesitzer Sakana. Die Handlung selbst hat wieder eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Handlungsablauf anderer zeitgenössischer Bühnenwerke, wie z.B. Puccinis *Madama Butterfly* und Jones' *Die Geisha*, wobei der Operetten-Einakter mit Tanzszenen durchaus ein heiteres Stück ist, in dem sogar ein etwas albernes Lied über Tiere, den Affen Bumbo und die Äffin Bumba, gesungen wird.

4.1.1.2 Gegenstand der Analyse

Im Vergleich zu den anderen in der vorliegenden Arbeit behandelten Werken ist die Operette *Drei kleine Mädel* heute weniger bekannt. Das mag darauf zurückzuführen sein, dass das Stück nicht in einer großen kulturellen Institution wie einem Opernhaus oder einem Theater, sondern auf einer kleinen Kabarett-Bühne gespielt wurde, deren Spielplan in der Vergangenheit (noch) nicht systematisch erfasst worden ist. Materialien zur Analyse waren dementsprechend nur eingeschränkt vorhanden. Untersucht wurden daher lediglich ein 51-seitiger Klavierauszug mit Text und ein ca. 70-seitiges vollständiges Regiebuch, das „als unverkäufliches Manuskript vervielfältigt“ wurde und „im Handel nicht erschienen“ ist (Wilhelm 1908). Auch eine Abbildung des Theaterzettels der Premiere am 18. November 1908 diente als wichtige Quelle.

4.1.2 Selektionsprozesse

Drei kleine Mädel wurde am 18. November 1908 im Kabarett „Die Hölle“ im Souterrain des Theaters an der Wien uraufgeführt. Zur Zeit der Entstehung des Stückes war die Verstädterung und Urbanisierung im Gange, und die Bevölkerung wuchs dementsprechend. Gleichzeitig war auch eine Wandlung der Freizeitgewohnheiten der Wiener Bevölkerung zu beobachten. Diese Veränderung der Gesellschaft führte zur Verbreitung der Massenunterhaltung und anschließend zur Massenproduktion der Kunst (vgl. Veigl 2013: 8, Kap. 3.1.2.1). Betroffen war vor allem das Genre Operette:

Die Operetten wurden meist in kurzer Zeit verfaßt und konnten daher weit stärker als die Oper oder das avancierte Drama auf aktuelle Moden, auf politische, gesellschaftliche und kulturelle Ereignisse reagieren; zugleich wurde die Kurzlebigkeit der Stücke als Selbstverständlichkeit hingenommen, denn das Verlangen nach Novitäten prägte jahrzehntelang das Rezeptionsverhalten der Wiener, und gerade die Betonung aktueller Bezüge ließ die Stücke weitenteils rasch unmodern werden. (Linhardt 2006: 5)

Im Vergleich zu den Zeiten der Weltausstellung 1873 und der Japanausstellung der Wiener Secession 1900 war Japonismus damals, als das Kabarett „Die Hölle“ gegründet wurde, nicht mehr besonders aktuell. Gerade in der

Operettenproduktion nutzten sich asiatisch exotische Motive bereits ab. In der Welt der Oper gab es jedoch ein thematisches Vorbild: Die Erstaufführung der Oper Puccinis *Madama Butterfly* fand 1907, ein Jahr vor der Uraufführung des Stückes *Drei kleine Mädel*, im k. k. Hofoperntheater in Wien statt. Aufgrund dieser unbestritten erfolgreichsten Oper mit japanischen Motiven kam die Figur der Geisha wieder in Mode. Die Produzenten der Populärunterhaltung, die immer auf der Suche nach etwas Neuem waren, griffen ganz nach dem Geschmack des Publikums sofort auf diese im Trend liegende Thematik zu, um sowohl künstlerischen als auch kommerziellen Erfolg zu erlangen. Ihr ökonomisches Interesse war deshalb auch sehr groß, weil sie für privat geführte Theater tätig waren, welche im Gegensatz zu subventionierten Theatern hohen Gewinn erzielen mussten (vgl. Linhardt 2006: 6). Thematisch betrachtet war die japanische Kultur außerdem nach wie vor der Gegenstand des Interesses, weil sie für die Wiener Bevölkerung immerhin fremd und exotisch war, und gerade der Exotismus oder der Fremdreiz waren beim Publikum der Populärkunst besonders beliebt (vgl. Kap. 3.1.2.1). Die Selektionsprozesse bei der Operette *Drei kleine Mädel* erfolgten daher auf unterschiedlichen Ebenen, indem das thematische, künstlerische, gesellschaftliche und ökonomische Interesse berücksichtigt wurde.

4.1.3 Vermittlungsprozesse

4.1.3.1 Personale Vermittler

Béla Laszky (1867-1935): Komponist

Adalbert Béla Laszky wurde am 3. Juni 1867 in Nyitra im damaligen Königreich Ungarn geboren. Er studierte am Konservatorium in Wien bei Anton Bruckner und Robert Fuchs. Zuerst war er als Kapellmeister und Komponist in Innsbruck, Czernowitz und Berlin tätig. Nach seiner Rückkehr nach Wien arbeitete er von 1906 bis 1910 als Pianist und Komponist und ab der Saison 1909/10 als musikalischer Leiter im Kabarett „Die Hölle“ im Theater an der Wien. Er komponierte für die Bühne u.a. *Brigantino* (1907) und *Drei kleine Mädel* (1908). Neben rund 1000 Chansons darunter *Auto und Equipage*, *Das große Los* und *Schlummerlied für Ehemänner* schuf er weitere Operetten für das „Theater und

Kabarett Fledermaus“ im Souterrain des Hauses Kärntner Straße 35, Ecke Johannesgasse 1 im 1. Wiener Gemeindebezirk, für die „Kleine Bühne“ in der Wollzeile im 1. Bezirk sowie für das „Intime Theater“ in der Praterstraße in der Leopoldstadt.

Laszky war nicht nur in Wien tätig, sondern er machte 1911 und 1913 gemeinsam mit seiner Frau und Sängerin Mela Mars eine Tournee in Amerika (vgl. Arnbom 2010: 187f.) Nach seiner Rückkehr von der Amerika-Tournee im Jahre 1913 gründeten Laszky und Mars das Etablissement „Wiener Künstlerspiele“ in der Walfischgasse in der Inneren Stadt und veranstalteten dort Vorführungen von einaktigen Operetten und Chansons, waren jedoch damit weniger erfolgreich (vgl. Linhardt 2006: 116ff.).

Nach dem Ersten Weltkrieg waren die Kabarettts beim Publikum gefragt wie vor dem Krieg. Im Jahre 1919 wurde ein weiterer Operetteneinakter Laszkys, vermutlich mit japanischen Motiven, *Die Blume von Tokio*²⁷ im Kabarett „Die Hölle“ uraufgeführt. Der Komponist beteiligte sich an den Kleinkunstprojekten der Kabarettts „Künstlerspiele Pan“ und „Der Faun“ und spielte dabei als musikalischer Leiter eine wichtige Rolle. Beide befanden sich in der innerstädtischen Riemergasse 11. Laszky und Mars, die nach wie vor das Programm mit Chansons u.ä. boten, konnten allerdings keinen so großen Erfolg mehr erzielen wie vor dem Krieg (vgl. Veigl 2013: 109). Das Publikum war nicht mehr gleich wie vor den Kriegsjahren und wünschte sich moderne „Amüsierkabarettts“, nicht altmodische Chansons, wie sie Laszky auf der Bühne nach wie vor anzubieten versuchte (vgl. Arnbom 2010: 195f.). Der Komponist geriet bald in Vergessenheit. Finanzielle Schwierigkeiten und gesundheitliche Probleme erschwerten sein Leben. Zwar wurde er 1934 zum Professor der Musik

²⁷ Diese Operette wird vom Gegenstand der Analyse der vorliegenden Arbeit ausgeschlossen. Denn Georg Wacks (2010: 110) weist darauf hin, dass „Die Hölle“, das Vergnügungsetablisement im Souterrain des Theaters an der Wien, zur Zeit der vermeintlichen Uraufführung wegen Betriebsübernahme und Umbau geschlossen war. Nachdem der Betrieb des Kabarettts Mitte April 1916 eingestellt worden war, erwarb Herbert Trau im Mai 1918 eine Singspielhallenkonzession für diese Einrichtung. Bis zur geplante Wiedereröffnung am 31. August 1918 hatte er eine Genehmigung für den Betrieb der Singspielhalle in einer Bar, die zum Kabarett „Die Hölle“ gehörte. Allerdings verzögerte sich der Umbau, und die Wiedereröffnung des Etablissements fand erst am 9. August 1919 statt. Näheres dazu Wacks (2010: 110). Außerdem sind weder Noten noch Theaterzetteln, die als Grundlage der Untersuchung dienen sollen, vorhanden.

ernannt, jedoch verbesserte sich seine Situation nicht. Er starb verarmt am 2. November 1935 in Wien (vgl. Veigl 2013: 184).

Laszkys Biografie lässt erkennen, dass er als Komponist und Pianist hauptsächlich im Bereich Unterhaltungsmusik tätig war. Es ist auch eindeutig, dass er nicht gerade ein Spezialist für die japanische Kultur sondern einer für Kleinkunst nach französisch-wienerischer Art war. Trotzdem entschied sich Laszky für japanische Motive und komponierte *Drei kleine Mädels* und später *Die Blume von Tokio*, um dem Geschmack des Publikums entgegenzukommen (vgl. Kap. 4.1.2). Man kann daher davon ausgehen, dass er sich als Vertreter der Populärkunst weniger dafür interessierte, japanische Elemente in musikalischer Hinsicht authentisch darzustellen. Es ging ihm viel mehr darum, dem Publikum reine Unterhaltung mit harmloser Handlung anzubieten, indem mehr Wert auf klischeehafte Darstellung der fernöstlichen Kultur als auf realitätsnahe Vermittlung von Inhalten gelegt wurde.

Julius Wilhelm (1871-1941): Librettist

Der Librettist Julius Wilhelm wurde am 22. Februar 1871 in Wien geboren und starb am 20. März 1941 in Hinterbrühl in Niederösterreich. Im Vergleich zu seinen Kollegen, die in dieser Arbeit behandelt werden, gibt es wesentlich weniger biographische Informationen über ihn, obwohl er zahlreiche Libretti für die Wiener Operette verfasste. Zu seinen wichtigsten Werken zählen u.a. *Brüderlein fein* (1909) von Leo Fall, *Der Zigeunerprimas* (1911) von Emmerich Kálmán, Co-Autor Fritz Grünbaum, und *Die Verliebten* (1919) von Ralph Benatzky. Was das Thema Japan anbelangt schrieb Wilhelm neben *Drei kleine Mädels* und *Die Blume von Tokio*, Operetteneinakter mit japanischen Motiven, ein Ausstattungsstück mit Tanz und Gesang *Port Arthur* (1904), dessen Handlung vom Russisch-Japanischen Krieg geprägt ist (vgl. Kap. 3.1.2.2). Auch wenn es sich dabei um Liebesgeschichten zur Unterhaltung für ein breites Publikum handelte, war es für den Librettisten notwendig, sich mit den aktuellen Geschehen in der Weltpolitik auseinanderzusetzen und über fremde Kulturen zu recherchieren, um ein Drama mit vielen fremden Elementen zu verfassen. Von seiner Erfahrung im Studium japanbezogener Stoffe hat Wilhelm vermutlich

später Gebrauch gemacht. Interessanterweise verwendete er den Namen Sakana, den ein japanischer Spion in *Port Arthur* trägt, auch für eine Figur, den Besitzer eines japanischen Teehauses, in *Drei kleine Mädel* (vgl. Kap. 4.1.4.2).

Das Operettenensemble

Auf dem Theaterzettel der Premiere von *Drei kleine Mädel* am 18. November 1908 standen die dem damaligen Publikum wohl bekannten Namen Leopold und Sigmund Natzler sowie Mela Mars: Die Natzlers waren die Gründer und Direktoren des Kabarets „Die Hölle“, und Mela Mars, die später den Komponisten Laszky heiratete, zählte zu den bekanntesten Diseusen des Etablissements. Während Leopold Natzler in der Rolle des Sakana, des japanischen Teehausbesitzers, auf die Bühne trat, übernahm sein jüngerer Bruder Sigmund die Regie. Mars spielte die Rolle von Tsukiyo, einer der drei Geishas, die die Bekanntschaft eines Attachés der französischen Botschaft in Tokio sowie eines ebenfalls französischen Leutnants eines Kriegsschiffs machen.

Der gebürtige Wiener Leopold Natzler (1860-1926) war zuerst als Bankbeamter tätig. Seine Begeisterung für die Schauspielerei war jedoch so groß, dass er 1879 begann, auch als Schauspieler aufzutreten, obwohl er keine Theaterausbildung hatte. Im Rahmen einer Tour durch die Provinz besuchte er u.a. Marburg und Oldenburg und wurde dann nach Berlin, Graz und Brünn engagiert. Im Jahre 1888 kam Natzler nach Wien zurück und war bei renommierten Theatern wie dem Theater an der Wien, dem Theater in der Josefstadt und dem Raimundtheater tätig, bis er 1906 gemeinsam mit seinem Bruder Sigmund das Kabarett „Die Hölle“ gründete.

Der jüngere Bruder von Leopold Natzler, Sigmund (1862-1913) arbeitete bei einer Großhandelsfirma als Buchhalter. Wie sein Bruder hatte auch er ein großes Interesse am Theater. Er debütierte 1883 als Schauspieler und machte ebenfalls eine Provinz-Tour u.a. nach Laibach, Znaim, Troppau und Graz. Nach seiner vierjährigen Tätigkeit in Brünn kam er nach Wien zurück und debütierte 1894 im Carltheater, mit dessen Ensemble er an einer Gastspielreise nach Russland teilnahm. Er wurde dann ins Theater an der Wien geholt und gründete mit seinem älteren Bruder Leopold „Die Hölle“.

Mela Mars, eigentlich Melanie Märzinger wurde 1882 als Tochter einer einflussreichen Fabrikantenfamilie in Wien geboren. Als Schauspielerin war sie zuerst in München und Köln tätig, bis ihre Begabung für die Kleinkunsthöhle die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zog. Marie-Theres Arnbom (2010: 177-200) widmet in dem von ihr herausgegebenen Buch über das Kabarett „Die Hölle“ dem Künstlerpaar Laszky und Mars ein ganzes Kapitel und beschreibt die äußerst hohe Beliebtheit der Diseuse und ihr großes Talent ausführlich, indem sie Schriftsteller Alfred Polgar, Verleger Hugo Knepler und diverse Zeitungsartikel zitiert. Mars machte ab 1906 im Kabarett „Die Hölle“ gemeinsam mit ihrem späteren Ehemann Laszky, der für sie zahlreiche Lieder komponierte, Karriere. Mit ihm teilte sie ihr Leben sowohl privat als auch beruflich. Allerdings kam ihr Tod relativ früh, sie starb 1919 an den Folgen einer Blinddarmoperation in Berlin. Das Paar hatte eine Tochter, Sofie, die als Fifi Mars-Laszky bereits im Alter von 17 Jahren im Kabarett auftrat.

Bei der Premiere von *Drei kleine Mädels* traten noch folgende Schauspieler und Schauspielerinnen auf: Ada Hochberg (Kumo), Lucie König (Chichi), Oscar Beraun (Alexander Kocheffer), Viktor Norbert (Guy Rompel), Willy Martini (Kaminari) und Jaques Berger (Shimbunshi). Die choreographische Leitung übernahm Ballettmeister Louis Gundlach.

4.1.3.2 Mittlerinstitution: „Die Hölle“ im Theater an der Wien

Das Vergnügungsetablisement „Hölle“ im Theater an der Wien wurde von Leopold und Sigmund Natzler gegründet. Die beiden Brüder waren Schauspieler. Hans Veigl fasst die Ziele und Stilrichtungen des am 7. Oktober 1906 eröffneten Kabaretts wie folgt zusammen:

Ein wenig Jugendstil, kurze Sketches, Vaudevilles, literarische Beiträge von Künstlern bodenständiger Provenienz wie Rudolf Oesterreicher, Operetteneinakter, Conférencen sowie, nicht zuletzt, einen „modernen Restaurationsbetrieb“ wollten die Hölle-Gründer Natzler & Natzler dem p. t. Publikum präsentieren, welches sie in ihrem im Souterrain des k. k. priv. Theaters an der Wien, Wien VI, Magdalenenstraße 8 (heute: Linke Wienzeile) gelegenen Lokal erwarteten. Alle „avantgardistischen“, und das bedeutete nichts anderes als alle literarischen Ambitionen, mussten dabei von vornherein vermieden werden. (Veigl 2013: 108f.)

Georg Wacks (2010: 15f.) beschreibt die Räumlichkeiten des Kabarets „Die Hölle“ ausführlich. Ihm zufolge gab es in der Einrichtung zwei Räume; den Theatersaal mit einer Kapazität von je nach Programm 220 bis 234 Plätzen und den kleineren sogenannten Höllensaal. Im Theatersaal gab es 41 am Boden fixierte Tische. Balkonlogen hatten einen Vorhang, den die Gäste bei Bedarf als Sichtschutz verwendeten, denn sie waren „gelegentlich Schauplatz verschiedenster Pikanterien“. Dazu Wacks (2010: 16): „Der Unterschied zwischen einem Bordell und einem Kabarett lag oftmals nur in der Qualität der Darbietungen und dem Grad der Diskretion.“ Während die Bühne selbst relativ klein war, war der Zuschauerraum großzügiger. „Das Geschehen fand nicht nur auf der Bühne statt, sondern auch im Zuschauerraum, wo serviert, geraucht, getrunken, gegessen und geplaudert wurde.“ (Wacks 2010: 16) Der Höllensaal war mit kleinen Tischen ausgestattet und hatte ein Orchesterpodium, das auch als Bühne verwendet wurde. Auf der Bühne stand ein Flügel, und es gab Platz für acht Musiker und Künstler. Der Saal wurde ab 1912 zur Bar, einem Treffpunkt der Künstler, der sich manchmal zur Bühne umwandelte (vgl. Wacks 2010: 35f.).

Auf dem Programm des Kabarets „Die Hölle“ standen neben Kabarets, Varietés, Chansonvorträgen, Tänzen und Pantomimen o.ä. auch Operetten und Schwänke. Die Operetten wurden aufgrund des großen Bedarfs des Publikum dargeboten, es handelte sich jedoch dabei lediglich um Einakter, die sogenannten Variétéoperetten, weil das Etablissement keine Theaterkonzession hatte, sondern eine Singspielhallenkonzession, die die Aufführung von mehraktigen Operetten o.ä. nicht erlaubte (vgl. Linhardt 2006: 115, Wacks 2010: 14). Die Operetteneinakter bzw. Singspiele standen nach Wacks (2010: 83) im Mittelpunkt des Abendprogramms von „Die Hölle“, und darauf wurde besonderer Wert gelegt. Die Zuschauer wurden beispielsweise darauf aufmerksam gemacht, dass sie während der Vorstellung nicht bedient würden. Die Operetten stammten von vielen bekannten Komponisten u.a. Jaques Offenbach, Franz von Suppé, Franz Lehár, Edmund Eysler, Leo Fall, Richert Heuberger, Robert Stolz, Béla Laszky und Ralph Benatzky. Wacks (2010: 95) zufolge wurden von 1906 bis zur Umstrukturierung des Kabarets im Jahre 1928 mehr als 1500 Kleinkunststücke verschiedener Art aufgeführt, und über 400 Künstler traten im Kabarett auf.

Der Erste Weltkrieg hinterließ seine Spuren auch im Betrieb des Kabarett „Die Hölle“. Aufgrund der schlechten Wirtschaftslage und wegen der Schwierigkeiten mit der Einhaltung behördlicher Bestimmungen wurde das Kabarett wiederholt geschlossen und wiederöffnet, bis es 1926 in Konkurs ging. Wenige Monate später erfolgte eine Wiedereröffnung der mittlerweile umbenannten Kleinbühne, jedoch spielte 1929 statt des hauseigenen ein fremdes Ensemble „Theater der Komiker“. Kurz darauf kam das ehemalige Ensemble zurück, wobei der Betrieb 1931 eingestellt wurde, weil die Auflagen der Behörden nicht erfüllt werden konnten (vgl. Wacks 2010: 107-110, 125f.).

Laszkys einaktige Operette *Drei kleine Mädels*, die dem Geschmack des Publikums entsprechend gute Unterhaltung anbieten sollte, wurde am 18. November 1908, in der Anfangszeit des Kabarett „Die Hölle“ uraufgeführt. Nicht nur der Inhalt der Darbietung mit exotischen Noten, sondern auch ein auf bunt illustriertem Papier aus Japan gedruckter Theaterzettel für diese Premiere dürfte das Interesse des Publikums geweckt haben (vgl. Kap. 4.1.3.3). Interessanterweise gibt es auf diesem Theaterzettel ein kleines Inserat, das lautet: „Die gesamte japanische Dekoration und Kostüme wurden von der Firma ‚Society of Japan‘ Hoflieferanten Wien, I. Kärntnerstrass 3 geliefert.“ Wacks (2010: 83) weist darauf hin, dass die Operetten damals oft durch externe Zulieferer ausgestattet wurden und diese dafür in den Programmheften inserieren durften. Nachdem ein vermutlich teures Importpapier aus Japan für den Theaterzettel verwendet wurde und die japanischen Dekorationen und Kostüme vom Hoflieferanten zur Verfügung gestellt wurden, kann man davon ausgehen, dass sich die Theaterleitung, nämlich die Mittlerinstitution, bemühte, dem Publikum eine qualitativ hochstehende Veranstaltung darzubieten. Außerdem waren bekannte Künstler des Hauses für die Operettenaufführung engagiert: die gefeierte Diseuse Mela Mars verkörperte eine Geisha, und die Gründer und Direktoren des Kabarett Leopold und Sigmund Natzler beteiligten sich jeweils als Darsteller bzw. Regisseur (vgl. Kap. 4.1.3.1). Ob die Aufführung selbst auch authentisch japanisch wie die Abbildung des Theaterzettels sowie Kostüme und Bühnendekoration war, wird im Kapitel 4.1.4 näher ausgeführt. Jedenfalls spielte das Kabarett „Die Hölle“ als Mittlerinstitution eine wichtige Rolle bei der

Vermittlung japanischer Elemente der Operette *Drei kleine Mädel*.

4.1.3.3 Mediale Mittlerinstanzen

Als mediale Mittlerinstanz für den Operetteneinakter *Drei kleine Mädel* fungierte zweifellos der oben genannte Theaterzettel. Es ist auf bunt illustriertem Papier gedruckt, das vom renommierten japanischen Papierhersteller und -händler Isetatsu stammt, dessen Firma 1864 gegründet wurde. Am Rand des Theaterzettels sind japanische Landschaft und Figuren wie ein Fürst mit seiner Gefolgschaft, eine Theatertruppe und Kinder dargestellt (vgl. Abbildung in Fuhrmann 2013: 68). Alle sind traditionell japanisch gekleidet. Wie bereits erwähnt, kann man dem Inserat auf dem Plakat auch entnehmen, dass die Darsteller und Darstellerinnen in der Aufführung Kostüme nach japanischer Art trugen und japanische Requisiten verwendet wurden (vgl. Kap. 4.1.3.2). Der Theaterzettel mit bunter Illustration diente bestimmt als Blickfang und vermittelte den Besuchern des Kabarets „Die Hölle“, aber auch den Passanten, die die Ankündigung zufällig sahen, den Eindruck, dass die Bühne etwas Besonderes, etwas Exotisches bieten würde.

4.1.4 Rezeptionsprozesse

4.1.4.1 Analyse auf musikalischer Ebene

Pseudo-Japonismen

In den Liedern der einaktigen Operette *Drei kleine Mädel* sind kaum Elemente der traditionellen japanischen Musik enthalten. Das mag darauf zurückzuführen sein, dass das Stück für die Kabarett-Bühne komponiert wurde, welche dem Publikum in erster Linie gute Unterhaltung mit eingängigen Nummern bieten wollte. Die richtig exotische, original japanische Musik, die für Europäer als schwer zugänglich galt, wäre für die Bühne nicht geeignet gewesen (vgl. Kap. 3.1.2.3). Dafür weisen die Musiknummern des Stücks mehrere Charakteristika des Musiktheaters mit fremdartigen Motiven auf, die von Pseudo-Japonismen geprägt sind. Beispiele dafür sind die Verwendung der Pentatonik und des Sextakkords,

sowie der Einsatz von bestimmten Instrumenten. Ein Teil der Melodie wird beispielsweise von Holzbläsern gespielt, und diese Art der Ausführung galt als exotisch (vgl. Kap. 3.3.2.3). Auch für das Tanzlied *Die Geisha, die zur Laute sang*, das von der Geisha Chichi gesungen wird, werden u.a. die Pentatonik und die übermäßige Sekund verwendet, um den musikalischen Exotismus hervorzuheben (vgl. Laszky 1908: 46-49).

Die Fremdartigkeit wird auch durch die für das Musiktheater mit exotischen Motiven charakteristischen „religiösen“ Szenen ausgedrückt (vgl. Kap. 3.3.2.3). In der Szene, in der ein Gebet vor einem Götzenbild verrichtet wird, wird ein kleines Tamtam geschlagen, welches als exotisches Musikinstrument gilt (vgl. Wilhelm 1908: 5). Allerdings wird im Rahmen der buddhistischen Gebetszeremonie im privaten Haushalt normalerweise eine kleine Klangschale (*rin* 鈴) anstatt eines Tamtams verwendet (vgl. Kyo-butugu Inuduka 2004).

Auch in der Hochzeitsszene werden einige für das exotische Musiktheater typische Instrumente verwendet, nämlich ein Glockenspiel, das kleine Tamtam und zwei japanische Gitarren, wobei es nicht klar ist, was mit der japanischen Gitarre gemeint ist (vgl. Wilhelm 1908: 58, Kap. 3.3.2.3). Vermutlich handelt es sich um das dreisaitige Lauteninstrument Shamisen.

4.1.4.2 Analyse auf verbaler Ebene

Persönlichkeit

Pseudo-Japonismen

Die Namen der Japaner und Japanerinnen in dieser Operette sind existierende japanische Ausdrücke, welche jedoch normalerweise nicht für Personennamen verwendet werden. „Tsukiyo“ und „Kumo“, die Namen der Geishas, bedeuten auf Japanisch Mondnacht (*tsukiyo* 月夜) bzw. Wolken (*kumo* 雲), wobei Tsukiyo, die wichtigste Figur der drei Geishas, manchmal liebevoll als „Mondscheinchen“²⁸ bezeichnet wird (Wilhelm 1908: 14, 62). Offensichtlich war

²⁸ Das Wort „Mondschein“ heißt auf Japanisch „*gekkō* (月光)“.

dem Librettisten die Bedeutung des japanischen Worts *tsukiyo* bekannt. Der Name der dritten Geisha „Chichi“ wie [tʃitʃi] bezieht sich hingegen nicht auf Naturerscheinungen. Dafür hat das Wort gleich mehrere Bedeutungen u.a. Busen (乳), Milch (乳) und Vater (父). Da Chichi in diesem Stück als etwas leichtsinniges Mädchen dargestellt wird, scheint der Name „Brüste“ für eine sinnliche Geisha durchaus passend zu sein.

„Sakana“ heißt der Teehausbesitzer in Tokio, wobei das Wort Fisch (*sakana* 魚) bedeutet. Dieser Name klingt ähnlich wie „Katana“, der Name des Kapitäns der japanischen Leibwache in der Operette *Die Geisha* von Sidney Jones. Zwar klingt Katana als Personennamen ebenfalls völlig absurd, aber die Wortwahl ist immerhin sinnmäßig treffend. Denn Katana bedeutet auf Japanisch Schwert (*katana* 刀), und ein japanischer Leibwächter braucht bestimmt eine Waffe wie ein Schwert. Außerdem kommt der Name Sakana auch in *Port Arthur* vor, einem Bühnenwerk mit Tanz und Gesang, dessen Text ebenfalls vom Librettisten Julius Wilhelm stammt.

Auch weitere Namen der Japaner sind interessant. Als „Kaminari“, Donner auf Japanisch (*kaminari* 雷), wird der kaiserliche japanische Kommissär und Standesbeamte bezeichnet, und als „Shimbunshi“, das heißt im Japanischen Zeitungspapier (*shinbunshi* 新聞紙), ein Führer. Die beiden Namen sind mehr oder weniger treffend, weil das Wort Donner metaphorisch die Autorität darstellen kann und die Zeitung die Verbreitung der Informationen symbolisiert. Allerdings sind all diese Bezeichnungen wie erwähnt als japanische Namen unüblich. Vermutlich war es sowohl für den Komponisten und den Librettisten als auch für das damalige Publikum nicht so wichtig, ob die Personennamen authentisch japanisch sind. Die Hauptsache war es, dass sie fremdartig klangen und die Operette durch die Verwendung von exotischen Elementen möglichst unterhaltsam gestaltet wurde.

Stereotypisierung

In *Drei kleine Mädels* werden die Japanerinnen, oder besser die Geishas, als klein, zart und süß dargestellt. Guy Rompel, ein französischer Seeoffizier, umschwärmt

japanische Gesellschafterinnen:

Niedliche Figürchen,
Füßchen winzig klein,
Schmale Schmachtschmachtchen,
Blaß wie Elfenbein.
Mandelgleiche Augen
Haare schwarz und weich,
Süße rote Lippen,
Einer Kirsche gleich!

(Refrain:)

So sind die entzückenden kleinen Püppchen,
Die lieblichen, kleinen Feen,
Die, ach! So famos sich aufs Küssen,
Aufs Schmachten und Lieben verstehen.
So sind die entzückenden Püppchen,
Den Faltern den schillernden gleich.
So sind die reizenden Geishas,
An denen Japan so reich!

Blumen, heitre Spiele,
Tänze flink, behend,
Saitenspiel und Lieder
Sind ihr Element.
Wie die Chrysanthemen
Duftig sie erblühen,
Schnell auch wie die Blumen
Welken sie dahin – – –
(...)

(Wilhelm 1908: 40f.)

In dieser Stelle wird vor allem der zarte Körperbau japanischer Frauen betont, und dieses klischeehafte Merkmal wird überaus positiv bewertet, oder sogar als „reizend“ empfunden. Auch die exotischen „Mandelaugen“ der Japanerinnen gefallen dem Franzosen, aber auch dem japanischen Teehausbesitzer Sakana. In jener Szene, in der Sakana den drei Geishas beim Anziehen hilft, schimpft ihn Chichi, weil er ungeschickt ist und sie irrtümlich mit den Haarnadeln sticht. Darauf sagt er: „Weil ich dich liebe! Ich muss immer in deine Mandelaugen blicken und da steche ich daneben.“ (Wilhelm 1908: 8)

Die Darstellung süßer Japanerinnen kommt auch in den Liedern der drei Geishas vor. Im Quartett der drei Mädchen und Sakanas singt Chichi:

Mein Daumennagel nicht poliert!
 (*Sich in einen Spiegel besehend.*)
 Bin überhaupt so berangiert,
 So gar nicht sauber und geziert,
 Nicht manicürt
 Und nicht frisieret,
 Nicht parfümiert
 Und präpariert,
 Wie sich's für unsereins gebührt –
 Wie sich's für – unsereins gebührt –
 (...)

Für so zierliche, schmiegsame, schlanke Figürchen,
 So hübsche Gesichtchen, wie aus Porzellan –
 Für so liebe, so kleine japanische Fräuleins,
 Die so schrecklich verliebt sind – dann und wann...
 (Wilhelm 1908: 6)

Auch im Terzett der drei Geishas *Ich ging im Park U-je-no spazieren* erzählt Tsukiyo den anderen beiden Mädchen von der Begegnung mit einem westlichen Mann: „Er sprach, du süße Japanerin, gib mir deine kleine weiße Hand, mir ist's als hätte ich Dich mein Leben lang gekannt.“ (Laszky 1908: 19)

Im 19. und 20. Jahrhundert galten in Japan Frauen mit einem weiß geschminkten Gesicht und schwarzen Haaren als schön (vgl. Murasawa 1992: 72, 106). Rote Lippen wurden bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts zwar auch als Symbol für Weiblichkeit, Schönheit und Jugend geschätzt, danach verlor die rote Schminke für die Lippen jedoch an Bedeutung. Dafür wurde ein kleiner Mund, wie der besonders klein dargestellte Mund der Frauenfiguren in Farbholzschnitten, als schön betrachtet, aber nicht voluminöse Lippen wie eine rote Kirsche (vgl. Murata 2001: 71f., Murasawa 1992: 54f.).

Nicht nur das Aussehen, sondern auch die Eigenschaften der japanischen Frauen werden stereotypisiert. Chichi, die Tsukiyo davon zu überzeugen versucht, ihren Geliebten aus Frankreich zu rächen, sagt: „Aber du kleines Schäfchen, ich meine ja rächen auf edle Art, wie es einer echten Japanerin geziemt!“ (Wilhelm 1908: 24). Das Bild der taktvollen und rücksichtsvollen Japanerinnen kommt auch im Gespräch zwischen Guy und Alexandre vor, die über die Liebschaft des Seeoffiziers diskutieren:

Alexandre: In Paris kann man so etwas machen - aber hier in Tokio - wo man als Europäer ohnehin schon eine auffallende Erscheinung ist.

Guy: Aber lieber Freund - beruhige dich, morgen reise ich weg und Chichi ist verschwiegen, wie alle Japanerinnen. Das ist ja das Entzückende an diesen Mädchen - sie sind unendlich diskret (...)

(Wilhelm 1908: 38f.)

Die westlichen Männer, die von den japanischen Frauen entzückt sind, bekommen selbst auch viel Lob von den Japanerinnen. Die drei kleinen Geishas bevorzugen die Europäer:

Kumo: Wir fliegen nicht auf unsere Landsleute!

Chichi: Wir haben einen besseren Geschmack! Wir sind eben Feinschmeckerinnen der Liebe.

Kumo: Wer einmal die Liebe in europäischer Übersetzung genossen hat, dem schmeckt die japanische Ausgabe nicht mehr.

Tsukiyo: (*schwärmerisch*) Gibt's denn auch etwas schöneres als einen europäischen Mann. (*Mit halbgeschlossenen Augen, visionär, wie an etwas bestimmtes denkend*): Sein edles Profil – seine großen, runden ausdrucksvollen Augen, sein schöner Schnurrbart - und seine liebe Stimme.

(Wilhelm 1908: 10f.)

Der japanische Teehausbesitzer findet es jedoch gar nicht lustig, dass seine Dienstboten für die europäischen Männer schwärmen. Er bezeichnet den Geliebten von Tsukiyo als „Windbeutel“ und „hergelaufenen rundäugigen Hund“ (Wilhelm 1908: 11). Hier geht es wieder um ein Klischee: Europäer haben runde Augen, Japaner mandelförmige.

Ein weiteres Beispiel für die stereotype Darstellung der Europäer ist in einem Dialog zwischen Tsukiyo und Chichi zu finden. Sie reden über den fremden Mann, dem Tsukiyo begegnet ist:

Chichi: Aber es ist doch möglich, daß er zu uns her kommt, wie die meisten Fremden, dann weiß er ja sofort, wer du bist!

Tsukiyo: Unmöglich! Er besucht nie Teehäuser, denn er verachtet die Geishas! So sagte er wenigstens!

Chichi: Hu! Ist das aber ein gestrenger Herr! Wahrscheinlich so ein ernster deutscher Seeoffizier!

(Wilhelm 1908: 21)

Hier ist von dem Französer Alexandre die Rede. Aber da er ein „gestrenger Herr“ ist, glaubt Chichi, dass er aus Deutschland stammt. Diese Stelle ist vom Klischee der wollüstigen westlichen Männer und der ernsten Deutschen geprägt.

Während die Japanerinnen in diesem Stück immer wieder als süß und lieb bezeichnet werden, werden die japanischen Männer nicht besonders positiv dargestellt. Sie sind jedenfalls klein (vgl. Wilhelm 1908: 52), und Sakana stellt so etwas wie einen Gegenpol zu den europäischen Männern dar und spielt sogar die Rolle eines Clowns. Er ist ungeschickt und einfältig, gibt sich aber trotzdem gerne männlich (Wilhelm 1908: 8f.).

Zarte Japanerinnen, insbesondere Geishas, waren in den Operetten mit japanischen Motiven, die um 1900 entstanden sind, sehr beliebt. Ragnhild Gulrich weist auf die Rolle der stereotypen Geishas hin, die das Publikum in eine Fantasiewelt entführt:

Eine wichtige Rolle in der Japanmode auf dem Musiktheater spielten auch die Operetten von Arthur Sullivan „Der Mikado“ 1885 und Sidney Jones „Die Geisha“ 1896. Interessanterweise steht in fast allen japanischen Stücken eine Geisha im Zentrum des Interesses, die hier offensichtlich Haremsphantasien ersetzt. (Gulrich 1993: 140)

Ebenso erläutert Claudia Mayerhofer die besondere Stellung der japanischen Frauen, vor allem Geishas, in der Unterhaltungskunst:

Im Zuge des Exotismus waren es vor allem die Genres Operette, Oper und Revue, die das Thema „fremdes Japan“ aufgriffen, meist im Kontext von Abenteuer- oder Liebesgeschichten. „Die Japanerin“, insbesondere das Stereotyp der Geisha, erfreute sich besonderer Beliebtheit. Das Publikum sollte und wollte unterhalten werden, eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit einer fremden Kultur war nicht angestrebt worden. (Mayerhofer 2013: 138)

Das klischeehafte Bild von Japanerinnen war also hauptsächlich für das Publikum gedacht, das sich mehr über belanglose Unterhaltung freute, als über eine originalgetreue, sozial- und kulturanthropologisch korrekte Darstellung des japanischen Frauenbilds.

Wertorientierungen/Weltanschauungen

Pseudo-Japonismen

Die Darstellung Buddhas und die religiöse Praxis der Japaner in diesem Stück entsprechen nicht immer der buddhistischen Lehre. Der Teehausbesitzer Sakana, der den drei Geishas gleichzeitig beim Ankleiden hilft, sagt beispielsweise gestresst zu ihnen: „Aber bitte, so viel Hände, wie Buddha, hab ich nicht, da ich von Buddha spreche, fällt mir ein, Zeit ist's zum Beten, bald ist's Abend.“ (Wilhelm 1908: 5) Buddha hat jedoch nicht viele Hände. Hier wird Buddha offensichtlich mit anderen buddhistischen Göttern wie z.B. Ashura (*ashura* 阿修羅) oder dem sogenannten tausendarmigen Kannon (*senju kannon* 千手觀音) verwechselt. Denn der Erstere, einer der acht Götter, die Buddha beschützen, wird oft in einer Gestalt mit drei Gesichtern und sechs Armen dargestellt, und der Letztere, Avalokitesvara, meistens mit 42 Armen (vgl. Yoritomi 1988: 10). Darüber hinaus wird Buddha in Laszkys heiterer Operette als „Gott der Sonne“ im Madrigal verehrt:

Großer Buddha, Gott der Sonne!
Großer Buddha, Gott des Lichts!
Höre uns! Höre uns!
Lausche unser Glocken Klang!
Bim, bam! Bim, bam!
Lausche gnädig unserm Sang!
Bim, bam! Bim, bam!
Gott der Sonne und des Lichts!
Laß erstrahlen uns ein Lächeln deines Götterangesichts!
Bim, bam! Bim, bam!
Deines Götterangesichts!

(Wilhelm 1908: 65)

Im Buddhismus gibt es wohl „Götter“, Adibuddhas, die starken Bezug zur Sonne bzw. zum Licht haben, u.a. Vairocana (*dainichi nyorai* 大日如来) und Suryaprabha (*nikkō bosatsu* 日光菩薩). Allerdings ist es bei japanischen Buddhisten nicht üblich, Buddha als Sonnengott zu verehren. Dafür gibt es im Volksmund den Ausdruck *otentō sama* (お天道様), zu Deutsch etwa „Frau Sonne“, und die Sonne selbst wird im Shintō als Gott verehrt. Außerdem wird in Japan Buddha, auf Japanisch *hotoke* (仏), oft mit den Toten assoziiert. Da Buddha

auch als Geist der Verstorbenen betrachtet wird, hängt das Wort *hotoke* eng mit einem düsteren, negativen Bild zusammen (vgl. Yamaori 1983: 50). Darüber hinaus unterscheidet sich der Buddhismus in Japan von dem in Indien, und japanische Götter und Buddhas haben verschiedenen Eigenschaften, die sich je nach Situation beliebig ändern können (vgl. Yamaori 1983: 50f.). Die oben erwähnte feierliche, geradezu heitere Szene zählt daher zu den besten Beispielen für Pseudo-Japonismen: Die Elemente jener Religionen bzw. Mythologien, in denen es Sonnengottheiten gibt, werden als japanisch und buddhistisch dargestellt.

Stereotypisierung

In dieser Operette wird klischeehaft ein Ungleichgewicht in der innerhelichen Beziehung in Japan konstatiert: die Männer sind die Tonangebenden, und die japanischen Ehefrauen sind ihren Männern gegenüber stets gehorsam. Nach der Eheschließung mit Sakana sagt Tsukiyo zu ihm: „Ich gehorche dir, mein Gemahl, wie es einem gehorsamen Weibe geziemt! Dein Wunsch ist mir Befehl!“ (Wilhelm 1908: 34) Außerdem wird betont, wie unverbindlich die japanische Ehe ist:

Guy: Du weißt, daß man in Japan sehr rasch heiraten und sich ebenso rasch wieder scheiden lassen kann, noch rascher als in Amerika.
(Wilhelm 1908: 48)

Chichi: (...) O, ich heirate schon morgen! Was morgen, ich heirate schon heute! (*Tanz herum.*)

Guy: Ja, in Japan geht das ja.
(Wilhelm 1908: 52)

Es ist weniger wahrscheinlich, dass der Librettist der gleichen Ansicht wie Guy war. Denn das Stück wurde für die Kabarett-Bühne geschrieben, wo die Handlung schnell erzählt wird. Unsinnige Texte spielen dabei auch eine wichtige Rolle, weil auf der Bühne viel gelacht werden soll. Zum Lachen brachte vermutlich auch die kleine Geisha Tsukiyo das Wiener Publikum von damals. Als sie erfährt, dass sie und Chichi nicht in denselben Mann verliebt sind und sie ihren Geliebten hätte nicht aufgeben müssen, bereut sie und sagt: „Ach, ich bin ja so unglücklich! So unglücklich! (...) (*springt auf, verzweifelt, aber doch mit einem leisen Stich ins*

Humoristische) Ich mache harakiri!“ (Wilhelm 1908: 46) Das Harakiri, das auf Japanisch häufiger als *seppuku* (切腹) bezeichnet wird, ist eine ritualisierte Art des Suizids, die als Todesstrafe bzw. Selbstmord von Samurai, Kriegerern in der japanischen Feudalzeit, vollzogen wurde. Das war mit einigen Ausnahmen reine Männersache, daher ist es völlig absurd, dass eine Geisha Harakiri begeht. Jedenfalls war das Harakiri den europäischen Zuschauern offensichtlich schon längst bekannt. Denn eine Harakiri-Szene²⁹ wurde bereits 1901/1902 im Rahmen des Gastspiels der Kawakami-Theatertruppe mit Sadayakko in Europa gezeigt (vgl. Kap. 3.1.1.4), und die damaligen Theaterkritiker bezeichneten den rituellen Selbstmord sogar als das „nationale Harakiri“ oder das „berühmte Aufschlitzen des Bauchs“ (Pantzer 2005: 840, 891).

Verhaltensmuster

Übernahme

Im Rahmen der Hochzeitszeremonie von Tsukiyo und Sakana wird Sake, japanischer Reiswein, getrunken. Zwar ist die Art und Weise der Ausführung der Zeremonie selbst nicht authentisch (vgl. Kap. 4.1.4.3 „Nonverbale Kommunikationsformen“), aber der geweihte Reiswein wird sowohl im buddhistischen als auch im shintoistischen Rituale der Eheschließung getrunken (vgl. N.N. 2000: 155, 167).

Stereotypisierung

In diesem Stück wird das System der japanischen Teehäuser etwas stereotypisiert, und die Geishas werden sogar den Dirnen gleich dargestellt. Als dem Teehausbesitzer Sakana auffällt, dass die Geisha Tsukiyo heimlich einen Geliebten hat, empört er sich darüber und sagt:

Du brauchst nicht so heimlich zu tun, liebe Kumo! Ich errate alles! Oh, ich bin nicht so dumm wie ich ausschaue. Ich bin ja der Bruder eines kaiserlichen Kommissärs. Tsukiyo hat einen Geliebten, einen Geliebten außer Haus, obwohl das einer Geisha

²⁹ Laut der deutschen Inhaltsangabe des Theaterstücks *Kesa* begeht ein Ritter Selbstmord durch Harakiri (vgl. Pantzer 2013: 56).

verboten ist! Eine Geisha hat die Liebe berufsmäßig auszuüben, und zwar nur in dem Teehaus, in dem sie engagiert ist und kann im Falle des Zuwiderhandelns sofort entlassen werden und wird außerdem wegen Kontraktbruch von der hohen Polizei (*verbeugt sich*) ins Loch gesteckt. (Wilhelm 1908: 14f.)

Im Unterschied zur oben angeführten Beschreibung betrieben Geishas offiziell keine Prostitution und unterschieden sich strikt von Freudenmädchen, *shōgi* (娼妓) bzw. *yūjo* (遊女). Hendrick Lühl beschreibt den Beruf der Geisha:

Aufgabe der Geisha im Seiro³⁰ oder Teehaus war es vor allem, die Gäste durch Tanz, Gesänge, Musik geistreiche Wortspiele, witzige Anekdoten, klassische Gedichte in besonders gute und auch wohl spendable Laune zu versetzen, von der dann im Seiro später am Abend die Kurtisanen profitierten, nachdem sie sich mit ihrem Gast in ihre eigenen Räume zurückgezogen hatten. Wurden hingegen die Geishas mit den Bordellgästen zu intim, so konnten sie vom Kemban-Sho³¹ mit ein bis drei Tagen Berufsverbot belegt werden. (Lühl 1983: 136)

Die Geishas durften also während der Dienstzeit mit den Gästen nicht intim werden, wobei ihnen nicht verboten wurde, privat einen Liebhaber zu haben. In der Meiji-Zeit (1868-1912) gab es sogar Geishas, die Liebesaffären mit prominenten Politikern hatten und später ihren Geliebten heirateten³² (vgl. Tanaka 2007: 89).

Kulturspezifische Symbole

Übernahme

In der Hochzeitsszene werden real existierende Städte in Japan erwähnt. Der Bräutigam Sakana kommt aus der japanischen Hauptstadt Tokio, Chichi aus der Hafenstadt Yokohama, die zur Zeit der Aufführungen als das Zentrum für internationalen Handel galt. Auch der Ort der Begegnung von Tsukiyo und

³⁰ Lühl definiert den Begriff Seiro (*seirō* 青楼) wie folgt: „grünes, zweistöckiges Haus“, eine aus dem Chinesischen übernommene Bezeichnung für ein Freudenhaus, wegen der ehemaligen grünen Außenfarbe solcher Häuser.“ (Lühl 1983: 202)

³¹ Unter Kemban-sho (*kenbansho* 検番所) versteht man ein Büro, das für die Kontrolle und Vermittlung der Geishas zuständig war. Jede Geisha musste bei dieser Einrichtung registriert sein (vgl. Lühl 1983: 135, 137f.).

³² U.a. Ikumatsu, die rechtmäßige Ehefrau von Takayoshi Kido, Umeko, die zweite Frau von Hirobumi Itō und Tamahachi, die erste Lebensgefährtin von Kinmochi Saionji (vgl. Tanaka 2007: 89)

Alexandre, der „Park Ujeno“, existiert tatsächlich (Wilhelm 1908: 16). Der Park (*Ueno Kōen* 上野公園) befindet sich heute wie damals in Tokio und zählt zu den ältesten Parkanlagen in Japan, deren Eröffnung im Jahre 1873 von der Regierung beschlossen wurde (vgl. Tōkyōto Kensetsu Kyoku 2005). Diese grüne Oase für die Tokioter ist für die vielen im Frühjahr schön blühenden Kirschbäume bekannt. Außerdem wird in diesem Stück die „Nagataschustraße“³³ erwähnt. Es handelt sich dabei um einen Stadtteil Tokios, in dem sich viele öffentliche Gebäude u.a. das Heeresministerium befanden. Das Viertel liegt in der Nähe des Kaiserpalasts und beherbergt heute auch als politisches Zentrum Japans neben dem Parlament und dem Amtssitz des Premierministers eine Reihe von öffentlichen Einrichtungen.

Hybridisierung

Sakanas Teehaus hat einen fantasievollen Namen. Es heißt „Zu den drei japanischen Grazien“ (Wilhelm 1908: 36). Diese Bezeichnung kann als eine Parodie der drei Grazien in der römischen Mythologie bzw. der drei Chariten in der griechischen Mythologie, Euphrosyne, Thalia und Aglaia, betrachtet werden, hat jedoch mit der japanischen Kultur nichts zu tun.

4.1.4.3 Analyse auf visueller Ebene

Nonverbale Kommunikationsformen

Übernahme

Die Regieanweisungen zur Körpersprache und Körperhaltung sind detailliert beschrieben, und viele nonverbale Kommunikationsformen wurden vom japanischen Original übernommen: Man sitzt auf den Füßen, wirft sich zu Boden, um zu begrüßen bzw. um Respekt und Achtung auszudrücken. In jener Szene, in der Kaminari, der kaiserliche Kommissär und Sakanas Bruder, im Teehaus eintrifft, fallen beispielsweise die drei Geishas „in einer Reihe glatt auf den

³³ Die richtige Bezeichnung lautet Nagatachō (永田町).

Bauch“. Die beiden Europäer respektieren offensichtlich die japanischen Sitten und machen immerhin eine „kurze Verbeugung“ (Wilhelm 1908: 57).

Ein weiteres Beispiel der Übernahme japanischer Elemente ist die Szene, in der der Fächer zum Einsatz kommt. Als Tsukiyo aus Zorn Sakana zu Boden wirft, liegt er „auf dem Boden, seine beide Hände mit dem Fächer, den er aus seinem Gürtel genommen hat, schützend vorstreckend“ (Wilhelm 1908: 12). Kumo und Chichi, die zusehen, „sitzen auf dem Boden und fächeln sich aufgeregt Luft zu“ und sagen in lauter Aufregung „Oh! Oh!“ (Wilhelm 1908: 12).

Da ein Kimono keine Tasche hat, ist es üblich, kleine, aber nicht wertvolle Gegenstände wie einen Fächer in den Gürtel zu stecken. Wertgegenstände werden oft in der Brusttasche (*futokoro* 懐) getragen. Offensichtlich wusste das der Librettist. Denn Chichi steckt den Scheck, den sie von Guy zum Abschied bekommt, „in den Kimono“ (Wilhelm 1908: 51).

Eine kleine, aber sehr wichtige Geste lässt erkennen, dass der Librettist wohl bewusst das Japanische auszudrücken versuchte. Während der Vorbereitung der Hochzeit öffnet Kumo „durch Schieben die Fenster“ (Wilhelm 1908: 34). Diese Geste weist darauf hin, dass das Teehaus wie die traditionellen japanischen Häuser Schiebefenster statt Flügelfenster hat (vgl. Saitō 2006: 114f.)

Die Körpersprache im Ritual wurde teilweise auch übernommen. Die Ehe zwischen Sakana und Tsukiyo wird beispielweise geschlossen, nachdem die folgende Zeremonie absolviert worden ist:

[Sakana] nimmt von den drei Schalen Reiswein die in einer Reihe auf dem Taburett stehen zuerst das [sic] erste, trinkt die Hälfte davon und gibt dann das Schälchen Tsukiyo, die die andere Hälfte des Weines trinkt. Dieselbe Prozedur wird mit den beiden anderen Schalen wiederholt; dann stehen beide auf, Sakana gibt Tsukiyo die Hand (...) (Wilhelm 1908: 33)

Das ritualisierte Trinken des Reisweins bei der Eheschließung (*sankon no sakazukigoto* 三献の盃事 bzw. *sansankudo* 三三九度) wird in Japan seit der Kamakura-Zeit (ca. 1185-1333) praktiziert. Bis zur Meiji-Zeit (1868-1912) fand die Hochzeitszeremonie im Haus des Bräutigams statt, und neben einer Reihe von Ritualen wurde Reiswein zeremoniell getrunken (vgl. Torigoe 1994: 241). Die Art und Weise des Trinkens wird ähnlich wie oben beschrieben durchgeführt, wobei

der Reiswein dem Brautpaar in drei Lackschalen in verschiedener Größe gereicht und jeweils in drei Zügen abwechselnd getrunken wird (N.N. 2000: 155). Im Japan von heute wird das Ritual im Rahmen der Eheschließung im buddhistischen Tempel bzw. im shintoistischen Schrein in Anwesenheit eines Mönches bzw. eines Shinto-Priesters durchgeführt.

Pseudo-Japonismen

Den Regieanweisungen dieser Operette zufolge wird in den religiösen und zeremoniellen Szenen stumm gespielt. Jene Szene, in der Sakana und die drei Geishas vor der Buddha-Statue beten, läuft wie folgt ab:

[Sakana] zieht den Vorhang, der sich vor der in der Mitte des Gemaches befindlichen Nische befindet, auf und wirft sich zuerst vor der sichtbar werdenden Buddhastatue auf den Bauch. Dann erhebt er sich und schlägt in gewissen Zwischenräumen auf das kleine Tam-Tam, das sich neben der Statue befindet. [Tsukiyo, Chichi und Kumo] knien, auf den Füßen sitzend, in einer Reihe, dem Publikum den Rücken zuwendend, hinter Sakana nieder, den Kopf zur Erde beugend, die Hände faltend und singen mit Sakana, der in gewissen Intervallen aufs Tam-Tam schlägt, das folgende Gebet: (...) Alle vier werfen sich aufs Gesicht. Dann erheben sie sich. Sakana küßt den Saum von Buddhas Kleid, erhebt sich dann und zieht den Vorhang vor. Die Mädchen erheben sich ebenfalls. (Wilhelm 1908: 5)

Zwar entsprechen die Gestik und Körperhaltung wie z.B. die Verbeugung und das Sitzen auf dem Boden den japanischen Kommunikationsformen und Gewohnheiten, aber einige Elemente haben mit der japanischen Kultur nichts zu tun. Sakana schlägt beispielsweise während des Gebets im regelmäßigen Abstand ein kleines Tamtam. Eine ähnliche Gestik wird auch in der Hochzeitsszene gezeigt: Sakana schlägt das Tamtam, um „die Aufmerksamkeit des Götzen zu erregen“ (vgl. Wilhelm 1908: 58). Allerdings ist es nicht üblich, während des Gebets ein Tamtam zu schlagen. Dafür wird, wie im Kapitel 4.1.4.1 erwähnt, eine kleine Klangschiel (*rin* 鈴) zu bestimmten Zeitpunkten, wie am Anfang, vor kurzen Pausen bzw. am Ende der Gebetszeremonie, geläutet, wobei die Art und Weise der Verwendung des Klanginstrumentes je nach buddhistischen Schulen unterschiedlich sein kann (vgl. Kyo-butugu Inuduka 2004).

Hybridisierung

In der oben dargestellten religiösen Szene küsst Sakana die Buddha-Statue. Bis zur Meiji-Zeit (1868-1912), in der die westliche Kultur in Japan aktiv importiert wurde, war Küssen allerdings als Teil des Geschlechtsverkehrs betrachtet worden. Daher gilt ein Kuss in Japan auch heute noch weder als Zeichen der Verehrung noch als Ausdruck der Begrüßung wie im Westen (vgl. Ōmura 1994: 357f.).

Es gibt weitere Gesten, die in Japan vor mehr als 100 Jahren nicht üblich waren. Sakana wirft beispielsweise Chichi eine Kusshand zu, und Chichi und Kumo gratulieren dem Brautpaar, in dem sie die Braut umarmen und dem Bräutigam die Hand schütteln (vgl. Wilhelm 1908: 7, 33). Diese Gesten sind eindeutig europäisch. Da es hier mehr um Emotion geht, war es für den Komponisten und den Librettisten vermutlich wichtiger, das Zeichen der Zuneigung bzw. des Glückwunsches in dieser Art zu zeigen als die fremdartige Körpersprache zu verwenden, damit das Publikum den Sinn der Szenen sofort begreift.

Geistige Objektivationen

Übernahme/Pseudo-Japonismen

Im Theaterzettel der Operette *Drei kleine Mädels* steht, dass die japanischen Dekoration und die Kostüme von der Firma „Society of Japan“ geliefert wurden (vgl. Abbildung in Fuhrmann 2013: 68). Daher kann man davon ausgehen, dass es sich bei den Requisiten und Kostümen, die zur Darstellung japanischer Elemente dienen sollten, um Originale handelt. Im Regiebuch wird die Bühnengestaltung detailliert beschrieben:

Ein japanisches Interieur mit Nippes, Lampions usw. In einer Nische, die durch einen Vorhang verschließbar ist, ein Götzenbild. Neben dem Götzen ein kleines Tam-Tam mit Schlägel. Links und rechts vorne je eine Türe. Nach Maßgabe des vorhandenen Raumes zartbemalte Fenster, die auf- und zugeschoben werden können. Nirgends Tische, bloß kleine niedrige Bambustaburets mit danebenliegenden gestickten Kissen an zwei bis drei Stellen des Gemaches. In einer Ecke ein prächtiges Paravent. Möglichst viele schöne Vasen mit Blumen im Zimmer verteilt. Das Ganze muß einen überaus freundlichen, puppenhaften Eindruck machen, der durch möglichst viele Beleuchtungskörper in Form von Lampions, transparenten Scheiben, leuchtenden Blumen usw. erhöht werden kann.

Blumen überhaupt sollen so verschwenderisch wie möglich im Raum verteilt sein.
(Wilhelm 1908: 3)

Schiebefenster, kleine niedrige Bambustaburets statt Tische und ein Paravent werden hier als original japanische Dekoration effektiv eingesetzt. Es ist nicht klar, welche Art von Lampen damals verwendet wurde, aber wenn es sich dabei um Stehlaterne wie *bonbori* (雪洞) oder *andon* (行灯) handelt, sind die Beleuchtungseinrichtungen auch authentisch³⁴. Die Darstellung der religiösen Gegenstände ist hingegen etwas erfinderisch. Ein Götzenbild, in diesem Fall eine Buddha-Statue, wird nicht in eine mit einem Vorhang getrennte Nische, sondern in einen Hausaltar, der wie ein Flügelaltar aussieht (*butsudan* 仏壇), gestellt. Außerdem sollte das Tamtam, wie bereits ausgeführt, durch eine Klangschale ersetzt werden (vgl. „Nonverbale Kommunikationsformen“ in diesem Abschnitt)

4.2 *Yuschi tanzt*

4.2.1 Über das Stück

Yuschi tanzt, Ralph Benatzkys Operette in drei Akten, wurde nach einem Libretto von Leopold Jacobson und Robert Bodanzky komponiert. Die Uraufführung fand am 3. April 1920 im Wiener Bürgertheater statt.

4.2.1.1 Handlung

Bei diesem Stück geht es um eine Liebesgeschichte zwischen der japanischen Tänzerin Yuschi und dem amerikanischen Geschäftsmann Billie, der in Japan lebt und arbeitet. Die beiden „heiraten“³⁵ nach den (vermeintlichen) japanischen Bräuchen. Dann taucht Billies Chef in Elsie gemeinsam mit ihrem Vater auf, der das Amt des amerikanischen Konsuls in Japan antreten wird. Elsie, die Billie heiraten wollte, versucht, ihn zurückzugewinnen, scheitert jedoch dabei. Die

³⁴ Es ist jedoch nicht üblich, wenn im Innenraum Hängelaterne *chōchin* (提灯) verwendet würden. Sie werden nämlich an der Außenseite von Gebäuden bzw. auf Lichtmasten für die Straßenbeleuchtung montiert.

³⁵ Es ist schwer feststellbar, ob es sich dabei um eine Zivilehe oder eine religiöse Ehe handelt bzw. ob die Eheschließung überhaupt ernst gemeint ist.

verbitterte Chefin versetzt ihren Mitarbeiter und ehemaligen Freund schließlich nach New York. Billie verweigert vergeblich die Befolgung ihrer Anordnung, gleichzeitig rätselt er über Yuschis geheimnisvolles Verhalten: Sie hat ihren „Ehemann“ verlassen, nachdem ein Japaner namens Taro sie besucht hatte. In New York sehen die beiden einander wieder. Dort erfährt Billie, dass Yuschi auch deshalb nach Amerika gekommen ist, weil sie als Tänzerin Geld verdienen musste, um das Studium ihres Bruders, Taros, zu finanzieren. Das Paar findet wieder zueinander.

4.2.1.2 Gegenstand der Analyse

Für die Analyse der Operette *Yuschi tanzt* wurden neben einem 112-seitigen vollständigen und einem 87-seitigen Klavierauszug mit Text hauptsächlich die Theaterzettel des Wiener Bürgertheaters, die Kritiken aus der *Wiener Zeitung*, der *Neuen Freien Presse* und der *Freien Deutschen Bühne* sowie ein Bild der Sängerin Mizzi Günther verwendet.

4.2.2 Selektionsprozesse

Die Uraufführung der dreiaktigen Operette von Ralph Benatzky *Yuschi tanzt* fand laut Theaterzettel am 3. April 1920 unter persönlicher Leitung des Komponisten am Bürgertheater im 3. Wiener Gemeindebezirk statt. Die Produktion feierte in Wien einen großen Erfolg mit 108 Aufführungen in der Spielzeit 1919/20 und weiteren 18 in der darauffolgenden Saison. Benatzky, Komponist zahlreicher Operetten und Revuen, dessen wohl bekanntestes Werk *Im weißen Rössl* ist, versuchte am Anfang seiner Karriere, unterschiedlichste Themen zu behandeln, um dem Bedarf des damaligen Musikmarkts entgegenzukommen. In der sogenannten „silbernen Zeit der Operette“³⁶ war der Exotismus, der vom

³⁶ Die Zeit etwa von 1900 bis 1920, in der beginnend mit Heinrich Reinhardts *Das süße Mädel* (1901) eine Reihe von Wiener Operettenkomponisten u.a. Franz Lehár, Oscar Straus, Leo Falls, Ralph Benatzky, Edmund Eysler und Emmerich Kálmán großen Erfolg hatte. Die Zeit der „Silbernen Operette“ folgt auf die so genannte „Goldene Operettenära“, die von Komponisten wie z.B. Johann Strauß Sohn, Karl Millöcker, Carl Zeller, Richard Heuberger senior und Carl Michael Ziehrer geprägt war. Vgl. AEIOU Österreich Lexikon (2013).

ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges als zentrales Thema in verschiedenen Kunstrichtungen und in der Literatur eine wichtige Rolle spielte, auch in der Musikwelt ein beliebtes Gestaltungselement (vgl. Kap. 3.1.2.1). Auch war gesellschaftliches Interesse an Japan im Allgemeinen vorhanden (vgl. Kap. 3.1.1). Benatzky griff nicht so sehr aus ökonomischen Gesichtspunkten auf die japanischen Motive als Thema für seine neuen Werke zu, sondern eher aus künstlerischen Ambitionen (vgl. Kap. 4.2.3.1). Andererseits spielte das ökonomische Interesse seitens des Theaterbetriebs bei der Auswahl des japanbezogenen Themas für Operettenproduktion durchaus eine große Rolle. Das Bürgertheater, in dem *Yuschi tanzt* uraufgeführt wurde, zählte damals zu den wichtigen Operettentheatern. Neben der Operette Benatzkys wurde eine Reihe von Werken der Vertreter der „Silbernen Operette“ in diesem Haus gespielt.

4.2.3 Vermittlungsprozesse

4.2.3.1 Personale Vermittler

Ralph Benatzky (1884-1957): Komponist

Komponist und Textdichter Ralph Benatzky, eigentlich Rudolf Josef Franz Benatzky, wurde am 5. Juni 1884 in Mährisch Budwitz in der heutigen Tschechischen Republik geboren. Er studierte Germanistik und Musik in Wien, Prag und München und wurde zum Doktor der Philosophie promoviert. Er war Schüler von Anton Dvorák und Felix Mottl. Seine Karriere als Musiker begann er mit der Komposition von Chansons, welche 1908 zum ersten Mal im Kabarett „Die Hölle“ aufgeführt wurden. In der Spielzeit 1910/11 wurden seine Operetten im Kabarett „Fledermaus“ ins Repertoire aufgenommen (vgl. Arnbom, *et al.* 2011: 162, Linhardt 2006: 117). Ähnlich wie Béla Laszky und Mela Mars teilte Benatzky mit seiner Partnerin und Diseuse Josma Selim sowohl das private als auch das künstlerische Leben und erzielte weitere große Erfolge in den Kabarett „Uhu“ und „Simplizismus“ sowie im Etablissement „Gartenbau“. Er übernahm für kurze Zeit auch die Leitung der „Bunten Bühne Rideamus“ (vgl. Linhardt 2006: 118f.).

Wacks (2010: 66) bezeichnet Benatzky als „Multitalent“, dieser war nämlich als „Komponist, Librettist, Pianist, Dirigent, Lyriker, Essayist, Feuilletonist, Drehbuchautor, Romancier und Übersetzer“ tätig. Seinen ersten großen Erfolg als Operettenkomponist feierte Benatzky 1916 mit *Liebe im Schnee* im Etablissement Ronacher in Wien. Weitere Werke wie *Die tanzende Maske* (1918), *Apachen* (1920) und *Ein Märchen aus Florenz* (1923) waren allerdings weniger erfolgreich. Das ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, wie Hennenberg (1998: 90) schreibt, dass Benatzky in den 1920er Jahren, in denen auch *Yuschi tanzt* komponiert wurde, selber noch nicht genau wusste, in welche Richtung er mit seinen Operetten gehen sollte. Da der Bedarf an leichter Unterhaltung wie Operette jedoch groß war, versuchte er dem Geschmack des Publikums gerecht zu komponieren. Zu der großen Anpassungsfähigkeit des Operettenkomponisten schreibt Hennenberg:

Er zeigte, daß er in allen Sätteln gerecht war, und versuchte sich an den verschiedensten Stoffen. Aber je perfekter er sich anpaßte, desto weniger trat seine Originalität hervor. Immer mehr rutschte er ins Klischee ab und lieferte Dutzendware. Es dauerte seine Zeit, bis er es erkannte und das Ruder herumriß. (Hennenberg 1998: 90)

Nach dem Ersten Krieg übersiedelte Benatzky nach Berlin und erlebte dort mit der Operettenrevue *Im weißen Rössl* (1930) den Höhepunkt seiner Laufbahn. Im Jahre 1933 verließ der Komponist jüdischer Abstammung Deutschland und lebte vorübergehend in Wien, Paris und Hollywood. Er ließ sich schließlich in Zürich nieder, wo er seine letzten Lebensjahre verbrachte.

Im Vergleich zur Operette *Im weißen Rössl* war und ist *Yuschi tanzt* weit weniger bekannt. Unter welchen Umständen Benatzky das Stück komponierte, beschreibt Hennenberg:

Zu „Yuschi tanzt“ hatte das prominente Autorenpaar Robert Bodanzky (ein Lehár-Experte) und Leopold Jacobson das Libretto geschrieben. Benatzky bedauerte, daß er es unter Zeitdruck vertonen mußte; aber er war gezwungen, jede Gelegenheit, aufgeführt zu werden, „stürmisch zu ergreifen“. Und zwar nicht so sehr des Geldes wegen, sondern – in seinen Worten – „um zu *lernen* an den eigenen Fehlern und um durch fortgesetzte kleinere Erfolge endlich – steter Tropfen – zur großen, zur bedingungslosen Anerkennung zu kommen!“ (Hennenberg 1998: 91)

Benatzky war nie in Japan, hatte auch keinen besonderen Bezug zu dem Land im

Fernen Osten. Trotzdem komponierte er sein neues Werk mit japanischen Motiven in kürzester Zeit in der Hoffnung, damit wenigstens einen kleinen Erfolg zu erzielen. Dabei soll Benatzky das „Wienerische“, das Eigene bzw. das Bekannte, bewusst vermieden und dafür fremdländische Elemente eingesetzt haben, wobei die englisch-amerikanische Klangfarbe gegenüber der japanisch-orientalischen im Vordergrund stand. Letztere sollte lediglich eine Art Akzent setzen (vgl. Hennenberg 1998: 90f.).

Die Arbeitsteilung zwischen zwei Librettisten und einem Komponisten war zu jener Zeit, in der der Bedarf an neuen Operetten besonders groß war, durchaus üblich, damit die Novitäten so rasch wie möglich aufgeführt werden konnten (vgl. Linhardt 2006: 5). Die für das Publikum maßgeschneiderte, schnell geschaffene Operette mit japanischen Motiven *Yuschi tanzt* wurde immerhin innerhalb von drei Monaten hundert Male aufgeführt, und die Wiederaufführung fand gleich in der darauffolgenden Saison statt. Während das Stück auch in Italien³⁷ vom Publikum positiv aufgenommen wurde, war die Aufführung in Berlin ein Misserfolg (vgl. Fuhrmann 2013: 69, Hennenberg 1998: 92).

Leopold Jacobson (1878-1943): Librettist

Bühnenschriftsteller Leopold Jacobson wurde am 30. Juni 1878 in Czernowitz geboren, der damaligen Hauptstadt der Bukowina in der heutigen Ukraine. Er wuchs in Wien auf und wurde Mitarbeiter bei der *Deutschen Zeitung* und beim *Wiener Journal*. Er setzte nach seiner Übersiedlung nach Berlin seine journalistische Tätigkeit fort und schrieb Theaterkritiken für das *Neue Wiener Journal*. Er verfasste eine Reihe von Operettenlibretti, u.a. *Ein Walzertraum* (1907: Gemeinschaftswerk mit Felix Dörmann, Musik von Oscar Straus), *Auf Befehl der Kaiserin* (1914: Gemeinschaftswerk mit Robert Bodanzky, Musik von Bruno Granichstaedten) und *Die Tanzgräfin* (1921: Musik von Robert Stolz). Jacobson wurde am 23. Februar 1943 im Konzentrationslager in Theresienstadt in der heutigen Tschechischen Republik ermordet.

³⁷ Das Stück wurde am 7. November 1922 erstmals in Teatro La Fenice in Venedig gespielt und bis 13. November fanden insgesamt sieben Aufführungen statt. Vgl. *Gran Teatro La Fenice* (2013).

Robert Bodanzky (1879-1923): Librettist

Librettist, Schriftsteller, Komödiant und Schauspieler Robert Bodanzky wurde am 20. März 1879 in Wien als Isidor Bodanskie geboren und nannte sich auch Danton. 1906 feierte er seinen ersten Erfolg als Operettenlibrettist mit Einaktern, u.a. *Phryne* und *Mitislaw der Moderne*, die im Kabarett „Die Hölle“ aufgeführt wurden. Gemeinsam mit Librettisten wie Leopold Jacobson, Fritz Grünbaum und Alfred Maria Willner verfasste er mehr als 30 Werke für die zeitgenössischen Komponisten Ralph Benatzky, Franz Lehár, Robert Stolz, Oskar Straus und Carl Michael Ziehrer. Bodanzky war Mitbegründer der anarchistischen Zeitschrift *Erkenntnis und Befreiung*. Neben zahlreichen Aufsätzen zu politischen Themen verfasste er unter dem Pseudonym „Danton“ das Buch *Wenn der Glorienschein verbleicht*. Nachdem seiner Übersiedlung nach Berlin im Jahre 1922 wurde sein Leben aufgrund der Wirtschaftskrise und mehrfacher Krankheiten immer schwieriger. Er starb im Jahr darauf.

Das Operettenensemble

Bei der Uraufführung und den darauffolgenden Aufführungen von *Yuschi tanzt* trat u.a. Mizzi Günther (1879-1961) als Gast auf, eine erfolgreiche Operettensängerin, die 1900 in *Die Geisha* von Sidney Jones am Wiener Carltheater debütiert hatte. Sie wirkte bei verschiedenen Uraufführungen an Wiener Theatern mit. Ihren größten Erfolg feierte sie mit der Titelrolle in der Operette *Die lustige Witwe*, die 1905 im Theater an der Wien uraufgeführt und mit über 1000 Vorstellungen Publikumsmagnet wurde (vgl. Arnbom *et al.* 2011: 266). Die Tatsache, dass diese gefeierte Sängerin in der Uraufführung von *Yuschi tanzt* ein Gastspiel gab und ihr Name bei der Ankündigung extra erwähnt wurde, lässt vermuten, dass das Stück große Aufmerksamkeit der Musikinteressierten auf sich zog.

Weitere Sänger und Sängerinnen, die auf der Bühne zu sehen waren, waren u.a. Paul Kronegg (Billie Dickson), Richard Waldemar (William Bradford), Bogia Horska (Elsie Bradford) und Robert Nástlberger (Jonny Staps). Regie führte Karl Forest, am Dirigentenpult stand der Komponist selbst. Für das Bühnenbild war Ferdinand Moser zuständig, für die Tänze Ballettmeister Gustav Reuber.

4.2.3.2 Mittlerinstitution: Bürgertheater

Als Mittlerinstitution für *Yuschi tanzt* fungierte das Wiener Bürgertheater, in welchem die Operette uraufgeführt wurde. Das 1905 gegründete Theater erfuhr nach einigen Jahren den Wandel von einem reinen Sprechtheater zum Musiktheater. Aufgrund der schwierigen Finanzlage suchte der Gründer und Direktor des Theaters, Oskar Franz, im Zuge der Verlängerung der Theaterkonzession um Programmänderung an, um der Nachfrage des Publikums nachzukommen und auch musikalische Darbietungen wie Gesangsspielen, Singspiele und Operetten aufführen zu können. Nach anfänglichen Schwierigkeiten sah die Behörde endlich ein, dass nicht nur die Wiener Theaterbesucher die Musikbühne bevorzugten, sondern Musiktheater auch in anderen Kulturstädten zunehmend mehr Erfolg als Sprechtheater hatte. Es wurde auch darauf hingewiesen, dass das Raimundtheater, das einst finanziell in Not gewesen war, mit der Einführung von Operetten mittlerweile erfolgreich betrieben wurde, und somit wurde die Erweiterung des Programms offiziell genehmigt (vgl. Hadamowsky 1988: 769). Ab der Saison 1911/12 stand der Spielplan des Bürgertheaters ganz im Zeichen der Operetten, und das Theater erzielte mit den Werken von u.a. Edmund Eysler, Oskar Straus und Leo Ascher einen großen Erfolg (vgl. Hadamowsky 1988: 770). *Yuschi tanzt* wurde unter der Direktion von Oskar Franz aufgeführt, der bis 1923 dieses Theater leitete.

Die Zeitschrift *Wiener Bilder* vom 29. November 1905 kündigte die Eröffnung des Bürgertheaters an und berichtete ausführlich über das von außen weniger prunkvoll wirkende Theatergebäude, dessen Zuschauerraum jedoch sehr ansprechend ausgestattet war:

Von dem einfachen in Weißgelb abgetönten Vestibül und den bequemen Treppen führen fast 200 Türen in das Haus selbst: also, da das Theater 1240 Personen faßt, durchschnittlich für je 6 Besucher ein Eingang, durch den man in den reizvoll in Altwienerstil gehaltenen Zuschauerraum gelangt. Auch hier herrscht Weißgold vor, anmutig belebt durch das matte Grün der Logenbekleidung. Die Sitzplätze, gleichfalls hellgrün gepolstert und aus Mahagoniholz mit goldenen Biedermeier-Kranzornamenten gefügt, bringen durch die satte, rotbraune Holzfarbe den hübschesten Kontrast. Das ganze Haus mit feinen zwei Balkonrängen – seitlich Logen, in der Mitte stark amphitheatralische Galerien mit Sitz- und Stehplätzen – wird nicht durch einen Kronleuchter beleuchtet, der die Aussicht auf die Bühne behindert, sondern durch zahlreiche rund um die – der Akustik wegen muschelförmig gewölbte – Decke laufende große Beleuchtungskörper in der Form

riesiger facettierter Brillanten. Sehr fein wirkt unter dem ersten Balkon eine Reihe weißer Medaillons auf zartem grauen Grund, an Wedgewood-Arbeit erinnernd: sie sind von Richard Luksch. Längs der zweiten Balkonbrüstung ziehen sich glitzernde Glasketten von einem Beleuchtungskörper zum anderen. (*Wiener Bilder* 29.11.1905: 6)

Der Artikel beinhaltet lauter positive Eindrücke vom neuen Theater, und auf Seite 5 der gleichen Ausgabe ist auch ein Foto der Frontseite des Theatergebäudes zu sehen.

Heute existiert das Theater nicht mehr, es wurde 1960 abgerissen. Dieter Klein *et al.* beschreibt die letzten Jahre der einst erfolgreichen kulturellen Einrichtung:

Nach dem Brand in der Börse zog eine Verkaufsausstellung in den leerstehenden Bau, die nach der Brandkatastrophe heimatlos gewesen wäre; sie sollte nach diesem Zwischenspiel ins neuerbaute AEZ³⁸ wechseln. Grotteskerweise trug die relativ günstige Lage am Rande der Innenstadt zum Abbruch bei; in einer Radiosendung nach dem Abbruch hieß es, daß in einem Außenbezirk ein solches Theater als kulturelle Notwendigkeit gesehen worden wäre, daß aber umgekehrt im Zentrum zu viele Theater bestünden. (Klein *et al.* 2001: 70)

4.2.3.3 Mediale Mittlerinstanzen

Neue Freie Presse

Die *Neue Freie Presse* kündigte auf Seite 8 der Ausgabe vom 1. April 1920 die Uraufführung von *Yuschi tanzt* an:

Die Samstag den 3. d.³⁹ im Wiener Bürgertheater stattfindende Erstaufführung der Operette „Yuschi tanzt“ von Leopold Jacobson und Robert Bodanzky, Musik von Ralph Benatzky, mit Mizzi Günther als Gast, beginnt pünktlich 6 Uhr abends. Wegen zu spätem Einlangens der Kostüme entfällt die für morgen nachmittag 4 Uhr angesetzt gewesene Generalprobe. (*Neue Freie Presse* 1.4.1920: 8)

³⁸ Ausstellungs- und Einkaufszentrum im 3. Wiener Gemeindebezirk. An seiner Stelle vis-a-vis des Bahnhofs Wien Mitte steht heute das W3 Kino- und Erlebniszentrum.

³⁹ Offensichtlich fehlt hier der Buchstabe „M.“ für „Monat“.

Wiener Zeitung

In der *Wiener Zeitung* desselben Tages wurde sogar mitgeteilt, dass die Sitze und Logen bereits ausverkauft waren:

Die Samstag, den 3. April, im Wiener Bürgertheater stattfindende erste Aufführung der Operette „Yuschi tanzt“ von Leopold Jacobson und Robert Bodanzky, Musik von Ralph Benatzky, mit Mizzi Günther als Gast, beginnt 6 Uhr abends. Für viele Vorstellungen sind sämtliche Sitze und Logen vergriffen (*Wiener Zeitung* 1.4.1920: 5).

Freie Deutsche Bühne

Das Stück wurde ein Jahr nach der Uraufführung auch in Deutschland gespielt. Joseph Roth berichtet in der *Freien Deutschen Bühne* vom 9. Jänner 1921 über eine Aufführung im Neuen Operettenhaus, dem heutigen Theater am Schiffbauerdamm in Berlin, und bezeichnet das Bühnenwerk als „eine Art Limonade aus Teeblüten mit europäischen Zusätzen (...) mit einem großen Aufwand an Toiletten, Kulissen, elektrischem Licht gespielt“ (Roth 1921: 446). Da die Ereignisse auf der Bühne auf diese Weise mit Hilfe der medialen Vermittlungsinstitutionen in der Öffentlichkeit bekannt gemacht wurden, hatten auch diejenigen, die nicht zu den Aufführungen kommen konnten, die Möglichkeit, Eindrücke von der fremden Kultur zu gewinnen.

4.2.4 Rezeptionsprozesse

4.2.4.1 Analyse auf musikalischer Ebene

Übernahme

Benatzkys *Yuschi tanzt* ist eine Operette, die für das Publikum zu Beginn der 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts komponiert wurde. Als leichte Unterhaltung durfte das Stück nicht allzu fremd wirken, wenngleich es der damaligen Mode entsprechend den „Exotismus“ doch als ein Thema aufweisen sollte, das sich durch das ganze Werk zieht. Dass dem Komponisten das bewusst war, beschreibt Fritz Hennenberg:

In „Yuschi tanzt“ beabsichtigt Benatzky, japanisch-orientalisches Kolorit nur an besonders prägnanten Stellen auftragen. Er habe, wie er ausführte, hier auch das „Wienerische“ vermieden; vorherrschend sei das „Englisch-Amerikanische“, teils im Hinblick auf die Zeitströmung, teils des Milieus wegen (Hennenberg 1998: 91).

Die Tempoangaben des Lieds der Yuschi *Wenn nachts des Mondes Silberboot* lassen erkennen, dass der Komponist fremde Elemente bewusst in seine Musik einsetzte, indem er Wert auf Langsamkeit legte: Das Lied beginnt „Ganz langsam.“ und wird kurz darauf „Mit Schwung.“ ausgeführt. Später kommen zwei „Ganz ruhige Viertel.“, wobei das Letztere „Noch langsamer wie das erste mal, nach und nach in's Tempo.“ zu Ende gehen soll (vgl. Benatzky 1920: 22-25/1. Akt). In diesem Lied, das von der Titelheldin Yuschi gesungen wird, wurde daher die Zeitauffassung der traditionellen japanischen Musik zum Teil übernommen.

Pseudo-Japonismen

Yuschi tanzt enthält sowohl szenisch als auch musiktechnisch typische exotische Elemente. Zu den charakteristischen Szenen zählen u.a. der Marsch der Japangirls *Seht, die kleinen Mädels trappeln* und die „religiöse“ bzw. zeremonielle Szene, in der Yuschi und Billie „heiraten“ (vgl. Benatzky 1920: 12-21/1. Akt, 36-39/1. Akt). Das Duett vom Tanabatafest *Tausend bunte Seidenwimpel*, das von der Titelheldin und ihrem Geliebten gesungen wird, ist durch die Verwendung der Pentatonik, Synkopen und des Sektakkords gekennzeichnet. Außerdem weist die Notation der Arpeggien im Klavierauszug auf die Nachahmung der Ausführung durch japanische Saiteninstrumente wie etwa Koto hin (vgl. Benatzky 1920: 27/1. Akt). Ebenso erinnert das Lied der Yuschi *Wenn nachts des Mondes Silberboot* an die Koto-Musik, da der Triller und das Arpeggio häufig vorkommen. Die Musik ist auch durch die häufig verwendete Pentatonik gekennzeichnet (vgl. Benatzky 1920: 22-25/1. Akt).

Hybridisierung

Die Musik dieser Operette ist auch durch Hybridisierung fremder bzw. japanischer Elemente gekennzeichnet. Hennenberg stellt fest, dass die Operette

sowohl von exotischen Elementen als auch vom Wienerischen geprägt ist:

Wenn Benatzky verspricht, sich mit musikalischer Exotik zurückzuhalten, tritt sie doch aufdringlich und klischeehaft genug hervor. Und auch das „Wienerische“ kommt keineswegs zu kurz; gerade in den Wiener Walzern entfaltet sich die melodische Intensität. Wohl wartet Benatzky auch mit einem Foxtrott und einem Tango auf; aber der moderne amerikanische Schlagerton äußert sich doch eher zögerlich. In den Ensembleszenen vermischen sich Rührseligkeit und Pathos; Benatzky versteht sich hier aber auch durchaus auf scharfe dramatische Akzente. (Hennenberg 1998: 91f.)

Ebenso schreibt Joseph Roth in seiner Rezension in der *Freien Deutschen Bühne* vom 9. Jänner 1921, dass die Operette *Yushi tanzt* von der „Hybridisierung“ der Musik geprägt ist:

Die Musik ist von Ralph Benatzky »geliefert« worden. Als hätte wer Teeblütenmusiksamens zwischen Grinzing und Sievering ausgestreut, und nun wäre ein Melodienkomplex hervorgegangen, der silberne Taubenröhrentöne auf Heurigengeigen setzt. Aus dem Einerseits-Milieutreue, Andererseits-Milieubluff ist eine für naive Operettenbesucher recht nette, für verwöhnte immer noch erträgliche Amüsierangelegenheit geworden. (Roth 1921: 446)

Außerdem drückt Roth seine Enttäuschung darüber aus, dass die Sängerin Lilly Flohr aus Wien in ihrer Rolle als Japanerin Yushi zu europäisch wirkte, wobei er sie verteidigt und dem Komponisten die Schuld daran gibt:

Lilly Flohr aber vergißt jede Viertelstunde, daß sie Kimono trägt. Sie verfällt in Abendtoilette. In dem Augenblick, in dem sie das Duett mit dem Liebesgeständnis beginnt, breitet sie die Arme aus, wird Primadonna, Ekstase, entfaltet sich aus japanischer Knospe zur europäischen Dame. Sie kann nichts dafür. Man kann wirklich nicht Soireemelodie mit Geishamanieren singen. Daran ist Benatzky mehr schuld als Lilly Flohr. (Roth 1921: 446)

Auch wenn die „Japanerin“ auf der Bühne nicht ganz authentisch wirkte, konnte das Publikum aufgrund der Hybridisierung der musikalischen Elemente doch das Exotische am Stück erkennen, ohne von der fremdartigen Musik allzu irritiert zu werden. In diesem Sinne ist es dem Komponisten gelungen, exotische Elemente in Form westlicher Musik auszudrücken und den Zuschauern das Eintauchen in die fremde Welt zu erleichtern.

4.2.4.2 Analyse auf verbaler Ebene

Persönlichkeit

Übernahme

In der Benatzky-Operette *Yuschi tanzt* wird der Bruder der Protagonistin Yuschi, ein japanischer Student, „Taro Omatsu“ genannt, und ein japanischer Teehausbesitzer und Heiratsvermittler heißt „Seisuke“. Die beiden Namen sind typisch japanisch, was sich auch in der Tatsache widerspiegelt, dass es dafür selbst im Japan von heute unterschiedliche Schreibweisen in chinesischer Schrift⁴⁰ gibt. Der Name eines japanischen Mädchens, „Sadako“, der im *Chor der Japangirls* im ersten Akt vorkommt, zählte Anfang des 20. Jahrhunderts laut der Statistik der renommierten japanischen Versicherungsfirma Meiji Yasuda Life Insurance Company zu den beliebtesten Mädchennamen in Japan (vgl. *Meiji Yasuda Seimei* 2013, Okutomi 2007: 229f.).

Pseudo-Japonismen

Der Name der Titelheldin „Yuschi“ klingt hingegen für japanische Ohren nicht-japanisch, ebenso der Name des japanischen Teehausmädchens „Dschito“. Tatsächlich waren kürzere Namen, die jeweils zwei Vokale enthalten, Anfang des vorigen Jahrhunderts noch in Mode, wobei anzumerken ist, dass ab der Meiji-Restauration im Jahre 1868 die Vornamen für Frauen, die mit „ko“ enden (wie der Vorname der Verfasserin „Yasuko“) immer populärer wurden (vgl. Okutomi 2007: 229f.). Jedenfalls waren damals, als diese Operette entstand, Namen wie „Yoshi“, „Toshi“ oder „Shizu“, die ähnlich klingen wie „Yuschi“ und „Dschito“, doch durchaus gängig (vgl. *Meiji Yasuda Seimei* 2012). Das ist nicht außergewöhnlich, wenn man bedenkt, dass die Namen von Figuren in bekannten Werken mit japanischen Motiven wie etwa *Der Mikado* und *Die Geisha* auch oft nicht original japanisch sind: „Nanki-Puh“, „Yum-Yum“, „Puh-Bah“ oder „Ko-Ko“ aus der Operette *Der Mikado* sind Namen, die auf keinen Fall japanisch, sondern eher chinesisch klingen. Sepp Linhart (2005: 5) weist darauf hin, dass nur

⁴⁰ Das Schriftsystem der japanischen Sprache ist eine Mischung aus chinesischen Schriftzeichen und den zwei Silbenschriften Hiragana und Katakana.

wenige Europäer Anfang des 20. Jahrhunderts zwischen China, Korea und Japan unterscheiden konnten. Es gab damals beispielsweise oft Ansichtskarten, in denen die kulturellen Merkmale der drei Länder vermischt dargestellt waren. Das könnte durchaus auch für die Namen gelten: Nicht nur das Aussehen der Asiaten, sondern auch der Klang ihrer Namen war für Europäer vermutlich schwer zu unterscheiden. Außerdem waren weder der Komponist noch die Librettisten dieses Stücks in Japan (vgl. Kap. 4.2.3.1). Zwar waren die beiden Verfasser des Texts, Bodanzky und Jacobson, auch als Journalisten tätig und kannten sich daher im aktuellen Zeitgeschehen in der Welt aus – zumindest hätten sie daran interessiert sein sollen, aber sie waren nicht unbedingt Japan-Kenner. Ihnen, aber auch dem Publikum ging es vermutlich nicht darum, japanische Namen von chinesischen streng zu unterscheiden. Viel wichtiger war es für sie, dass die Namen der japanischen Figuren exotisch und ganz anders als die ihnen bekannten europäischen Eigennamen klangen.

Andererseits gibt es in *Yuschi tanzt* auch ein Beispiel für den korrekten Umgang mit japanischen Anredeformen. Der Name eines japanischen Mädchens „Omischwa san“ ist zwar etwas merkwürdig, weil „mischwa“ kein japanisches Wort ist und als Name auch ungewöhnlich klingt, doch die Höflichkeit ausdrückende japanische Vorsilbe „o“ sowie die Nachsilbe „san“ werden hier richtig verwendet (Makino / Tsutsui 2003: 343-347, 384ff.).

Hybridisierung

Am Höhepunkt des Stückes spricht die Titelheldin von persönlichen Opfern. Abgesehen von ihrer Naivität zeigen sich an ihr Eigenschaften wie Pflichtbewusstsein und die Bereitschaft, sich für ihren Bruder zu opfern. Sie wirkt plötzlich sehr entschlossen, auch wenn sie sanfte Worte und Gesten verwendet. Am Ende des Stückes erklärt die japanische Tänzerin ihrem Geliebten, warum sie ihn verlassen hat. Sie sagt zu ihm:

(kindlich die Hände faltend) Du sollst mir verzeihen. (...) *(sie hat sich, Schutz suchend, an seine Brust gelehnt)* (...) Taro, der mein Bruder ist, für den ich alles tat, für den ich tanzte, für den ich sang, damit er studieren kann und der nicht ahnen sollte, daß alles für ihn war! Er ist stolz wie ihr, er hätte nie mein Opfer angenommen! Nun aber weiß er alles, nun weiß er, wie ich dich liebe und bin ich bei dir, wenn du mich noch willst! (...) (Benatzky 1920: 121f./3. Akt)

Yuschi bezeugt ihre Hingabe an ihren Bruder und somit ihre familiäre Liebe zu ihm. Diese Einstellung wirkt zum einen fast christlich, sie zeigt zum anderen aber auch japanische Merkmale. Sie spiegelt eine aus westlicher Sicht tugendhafte Frau wider, wobei darauf hinzuweisen ist, dass vor dem Zweiten Weltkrieg in Japan jene Familien, die in extreme Armut gerieten und keinen Besitz mehr hatten, insbesondere Bauern, ihre Töchter u.a. an Bordelle verkauften. Solche junge Frauen, die als Prostituierte arbeiteten, um ihren Eltern und ihren Geschwistern aus der Not zu helfen, wurden sogar als tugendhaft betrachtet (vgl. Maki 1971: 143-147). Die kleine Tänzerin Yuschi repräsentiert daher auch das Ideal der japanischen Frau, die zart und schön, zugleich aber stark sein soll (vgl. „Stereotypisierung“ dieses Abschnitts). Ob die Librettisten dieses Bild der idealen japanischen Frau bewusst einsetzten, ist schwer festzustellen.

Stereotypisierung

Japanische junge Frauen werden in *Yuschi tanzt*, wie in Laszkys Operette *Drei kleine Mädels*, vor allem als klein, kokett und süß dargestellt. Der Teehausbesitzer und Heiratsvermittler Seisuke stellt dem amerikanischen Publikum seine jungen Gastgeberinnen vor. In *Chor der Japangirls* aus dem ersten Akt singt er wie folgt:

Seht, die kleinen Mädels trappeln,
seht nur, wie sie zappeln,
wie kokett sie sich verneigen,
kniend sich verbeugen!
Wie sie kichern,
wie sie lachen,
was sie sonst für Sachen machen,
jeder Mann hat Freude dran!
Man guckt nach rechts,
man guckt nach links,
man guckt auch mal im Kreise rings,
man weiß genau, was alles wichtig,
die kleinen Girls, die sind tüchtig!
Man guckt nach links,
man guckt nach rechts,
und trotz der Hitze des Gefechts,
so weiß man doch vom Feind,
wie er's meint,
wenn es auch hie und da
schon ganz gefährlich scheint.
Ein Lächeln dort,
ein Lächeln hier,

bald gilt es dir,
bald gilt es mir,
und alles bleibt nur Spielerei,
bißchen Liebelei,
doch das Herz dabei bleibt frei!
(Benatzky 1920: 12-15/1. Akt)

Die Japangirls begeistern die Damen und Herren aus Amerika, werden von den westlichen Gästen auch mit den Worten wie „süß“, „lieb“, „reizend“ und „entzückend“ beschrieben (vgl. Benatzky 1920: 18/1. Akt). Unter den Mädchen nimmt die Tänzerin Yuschi eine besondere Stellung ein. Sie ist nur für besondere Gäste bestimmt. Ihr Charakter spiegelt sich im Lied der Yuschi *Wenn nachts des Mondes Silberboot* wider, und die Titelheldin zieht quasi als Symbol der japanischen Kultur auf der Bühne die Aufmerksamkeit der Theaterbesucher auf sich: eine einfache Tänzerin, die treu und gehorsam gegenüber ihren Gästen ist, naiv und fast machtlos gegen ihr Schicksal. Sie erinnert an die tragischen Heldinnen in den exotischen Opern des späten 19. Jahrhunderts wie etwa Cio-cio-san in *Madama Butterfly*, die sogenannte „femme fragile“⁴¹, eine der für die Opern des Exotismus typische Figur (vgl. Gulrich 1993: 60). Gleichzeitig wirkt Yuschi anmutig und exotisch, was auch durch einige Begriffe im Liedertext wiedergegeben wird, die an die fremde Kultur erinnern. Yuschi soll nun für Jonny Staps, einen eitlen lebenslustigen Amerikaner, tanzen. Sie wird von ihm in die Mitte der Bühne geführt:

Staps: Sag's mir, Kleine, wirst du tanzen, wenn ich dich schön bitte?

Yuschi: Brauch nicht bitten,
Yuschi muß tanzen, wenn Gäste wollen.
Wenn Nachts des Mondes Silberboot
am Himmel gleitet hin,
dann schmink ich mir die Lippen rot
und nehm in's Haar Jasmin,
und denk mir, kleines Mädels du,
jetzt zeige, was du kannst,
und alle Leute sehen zu,
wenn Yuschi tanzt.

⁴¹ Gulrich (1993: 60) erläutert, dass es in den Opern des Exotismus zwei Typen von Titelheldinnen gibt: „femme fragile“ und „femme fatale“. Bei der Ersteren handelt es sich um „die zarte, ergebene Frau, die treu bis in den Tod liebt und das Schutzbedürfnis der Männer weckt“, und bei der Letzteren, um die Frau, „die die Männer verführt, um sie dann umso mehr ins Verderben zu stürzen“.

Sich zu Kotoklängen wiegen,
 schönste aller Wonnen,
 bis zum Himmel möchte man fliegen,
 bis zu den fernsten Sonnen.
 Heioho, heioho, heioho, heioho.
 Alle Sorgen du verbannst,
 wenn Yuschi tanzt!
 Doch manchmal, wenn ein großer Schmerz
 im Leben dir gescheh'n,
 wenn fast zerbricht das kleine Herz,
 mußt doch du tanzen geh'n,
 weil du ein armes Mädel bist
 und sonst nicht leben kannst,
 merkt Keiner, ach, wie weh dir ist,
 wenn Yuschi tanzt.

(Benatzky 1920: 22-25/1. Akt)

Dieser Liedtext enthält verschiedene kulturelle Merkmale. Einige davon weisen Pseudo-Japonismen auf (vgl. „Verhaltensmuster“ und „Kulturspezifische Symbole“ dieses Abschnitts). Was die Persönlichkeit der Titelheldin anbelangt, wird sie in erster Linie als zarte, kleine, fast naive junge japanische Frau dargestellt.

Yuschi ist jedoch nicht nur ein zurückhaltendes, schüchternes kleines Mädchen. Sie kann auch kokett und sogar etwas frech wirken. In der Szene mit der Übergabe eines Kirschzweigs versucht sie, ihre Zuneigung zu Billie auf mysteriöse, geheimnisvolle, vermeintlich „japanische“ Art zu zeigen:

Yuschi: Wenn dir in Japan ein Mädel
 einen Zweig mit der Kirschblüte schenkt,
 so nimm das als sichtbares Zeichen,
 daß sie an dich nur denkt!
 Yuschi noch Niemanden lieb gehabt,
 Yuschi zum erstenmal liebt,
 du bist der erste, der einzige Mann,
 dem Yuschi die Kirschblüte gibt.

(Yuschi mit geheimnisvoller Gebärde, führt Billie unter den Kirschbaum. Sie bricht zart einen Zweig ab, so zärtlich als möglich. Sie reicht ihm mit gesenktem Blick langsam den Zweig.)

Billie: Jetzt glaub' ich wirklich fast an ihre Zauberei.
 Komme ich noch frei?

Yuschi: *(Yuschi mysteriös)* So und jetzt gib mir deine Hand.
 Dreimal beug' ich meine Stirne über sie!

Billie: *(halb belustigt)* Und jetzt?

Yuschi: Und jetzt bist du mein Mann! Mein wirklicher Mann!

Billie: *(perplex)* Was bin ich? Dein Mann?

Yuschi: In Japan fängt man es so an!

Billie: Du bist jetzt meine Frau?

Yuschi: So wie du's sagst, so stimmt's genau!

(Billie weiß nicht, ob er lachen oder weinen soll.)

(Benatzky 1920: 36-39/1. Akt)

In dieser Szene kann Billie weder Yushis „Geheimcode“ knacken, noch den Sinn der Zeremonie begreifen, die mit einem japanischen Brauch eigentlich nichts zu tun hat (vgl. „Verhaltensmuster“ dieses Abschnitts). Für ihn ist die ganze Geschichte einfach eine „Zauberei“. Außerdem ist Yuschis Körpersprache für ihn, einen Mann aus dem Westen, völlig unverständlich, und das war bei den Zuschauern wahrscheinlich auch der Fall (vgl. Kap. 4.2.4.3 „Nonverbale Kommunikationsformen“). Yuschi hinterließ einen geheimnisvollen, exotischen Eindruck, und ihr ahnungsloser Geliebter aus Amerika weckte offensichtlich beim westlichen Publikum Sympathie.

Zwar wird Yuschi in vielen Szenen als zarte, zerbrechliche Japanerin dargestellt, aber in Wahrheit hat sie eine starke Persönlichkeit. Auch wenn sie niedergeschlagen ist, versucht sie sich so zu benehmen, als wäre ihr nichts passiert. Sie sagt zu sich selbst: „Darf nicht weinen! Immer lachen. Für ihn... für ihn!“ (Benatzky 1920: 91/2. Akt) Eine Frau wie Yuschi, die äußerlich sanft und zart, aber innerlich sehr stark ist, wird seit dem 10. Jahrhundert in Japan als *yamato nadeshiko* (大和撫子) bezeichnet und als das japanische Frauenideal schlechthin betrachtet (vgl. Kokuritsu Kokkai Toshokan 2011). Die Bezeichnung stammt vom Namen der Blume *nadeshiko* (lat. *Dianthus superbus*), einer Art Nelke, bodenständig und überlebensfähig. Es ist jedoch eher unwahrscheinlich, dass dieses Bild der japanischen Frau zur Zeit der Aufführung dieser Operette, aber auch heute, im Westen verbreitet war und ist. Bei der Beschreibung von Yuschis Persönlichkeit geht es nicht um *yamato nadeshiko*, sondern vielmehr um

das Lächeln. Wie der Titel von Franz Lehars Operette *Das Land des Lächelns* (1929) andeutet, war das Lächeln der Asiaten vermutlich damals bereits allgemein bekannt. Das oben angeführte Selbstgespräch Yuschis erinnert an das Lied *Immer nur lächeln* aus Franz Lehars Operette, das vom chinesischen Prinzen Sou-Chong gesungen wird:

Immer nur lächeln und immer vergnügt,
Immer zufrieden, wie's immer sich fügt,
Lächeln trotz Weh und tausend Schmerzen –
Doch niemals zeigen sein wahres Gesicht.
Immer zufrieden, wie's immer sich fügt,
Lächeln trotz Weh und tausend Schmerzen,
Doch wie's da drin aussieht, geht niemand was an.
(Herzer / Löhner 1929: 10)

Yuschi wird als typische Asiatin dargestellt, die immer lächelt, auch wenn sie Schwierigkeiten hat.

In *Yuschi tanzt* wird die japanische Kultur in Kontrast zur westlichen, insbesondere amerikanischen, Kultur gestellt. Das Bild der japanischen Frau wird durch die Darstellung einer selbstbewussten Amerikanerin sogar noch stärker betont. Im Gegensatz zu der unschuldig und unerfahren wirkenden Japanerin Yuschi tritt Elsie Bradford, die Tochter des amerikanischen Konsuls, als eine selbstbewusste, rationale, moderne westliche Frau auf. Schon bei ihrem ersten Auftritt stellt sie sich als sehr selbstgefällig dar:

Mädel so wie ich
fragt stets nur sich
und was man meint und spricht,
geniert nicht,
wenn's ernst wird,
macht sie Spaß,
sag', wie gefällt dir das,
und will es dich,
so kriegt es dich,
das Mädel so wie ich!
(Benatzky 1920: 46/1. Akt)

Sie beeindruckt ihren Landsmann Staps, und dieser schwärmt von ihrer starken Persönlichkeit: „Das ist ein fabelhaftes Weib! (...) Das ist ein Weib! Das ist ein direktes Weib!“ (Benatzky 1920: 55/1. Akt) Die selbstbewusste Amerikanerin möchte ihren ehemaligen Verlobten Billie zurückgewinnen und versucht, ihn zu

verführen. Zu ihrer Schande scheitert jedoch der Versuch (vgl. Benatzky 1920: 83-86/2. Akt). Aus Rache versetzt sie Billie nach New York. Er protestiert dagegen, aber die stolze Frau kennt nur Schwarz oder Weiß und besteht mit Nachdruck auf seiner Rückkehr in die USA:

Erst das Geschäft,
dann das Vergnügen,
bei mir heißt's: Brechen oder Biegen!
Da drüben geht's aus einem anderen Ton!
Vielleicht vergessen sie dort die kleine Liaison!
Damit man mich versteht,
erklär' ich ihnen gern,
ich bin die Aktienmajorität,
die Chefin dieses Herrn!

(Benatzky 1920: 98-100/2. Akt)

Das Bild der modernen Frau wird hier übermäßig betont. Umso mehr werden die Eigenschaften ihres Gegenpols, der zurückhaltenden japanischen Frau, hervorgehoben.

Verhaltensmuster

Übernahme

Im Lied *Tausend bunte Seidenwimpel*, das von Yuschi und Billie im ersten Akt gesungen wird, wird das Tanabata-Fest (*tanabata* 七夕), ein traditionelles japanisches Fest, thematisiert. Das Fest wird am 7. Juli nach dem Mondkalender gefeiert, indem man Bambusbäume aufstellt und bunte Zettel mit Wünschen daran aufhängt, in der Hoffnung, dass diese erfüllt werden. Einer alten chinesischen Überlieferung nach treffen einander an diesem Tag zwei Sterne am Himmel, die ein durch die Milchstraße getrennt lebendes Liebespaar darstellen. Ein klarer Himmel bedeutet dabei ein erfolgreiches Treffen der Liebenden, daher wünscht man sich an dem Tag des Tanabata-Fests schönes Wetter (vgl. Hirose 1994: 398, Hagiwara 1972: 430f.). In der Operette wird das Fest jedoch teilweise anders dargestellt, wie im nachfolgenden Abschnitt gezeigt wird.

Pseudo-Japonismen

Zwar ist das Tanabata-Fest, das in der Operette behandelt wird, tatsächlich ein japanisches Fest, jedoch sind nicht alle Details originalgetreu. Im Duett vom Tanabatafest singen die Liebenden, Yuschi und Billie:

Yuschi: Tausend bunte Seidenwimpel
man beim Tanabatafest
von den schwankenden Bambusrohren
froh im Winde flattern lässt!

Billies: Ja warum, mein Kind?

Yuschi: Auf die bunten Seidenwimpel
man ein Sprüchlein schrieb:
Bleib mir treu! Vergiß mich nicht!
Ich hab dich lieb!

Billie: Wie reizend ist das doch!

(Benatzky 1920: 26/f.1. Akt)

Das Tanabata-Fest, dessen Ursprung auf eine chinesische Überlieferung zurückzuführen ist, war in der Nara-Zeit (710-784) bei japanischen Adeligen sehr beliebt. Insbesondere die Hofdamen beteten an jenem Tag zum Sternliebepaar, von dem es heißt, dass es ihnen dabei hilft, u.a. schönere Gedichte zu schreiben oder besser zu singen und zu tanzen. Das Fest wurde in der Edo-Zeit (1603-1867) als eines von fünf offiziellen Festen im Jahreskreis festgelegt. Am Abend dieses Festes wurden in der gehobenen Gesellschaft Gedichte auf bunte Karten geschrieben, diese wurden dann an Bambusbäumen aufgehängt. Der Brauch verbreitete sich immer weiter, in der Meiji-Zeit (1868-1912) war er dann allgemein bekannt. Es wird zwar vermutet, dass die Hofdamen im 8. Jahrhundert von den romantischen Feierlichkeiten dieses Fests in China schwärmten, die Darstellung des Tanabata-Fests in *Yuschi tanzt* scheint jedoch etwas zu weit hergeholt, mit zu viel Betonung auf Romantik. Das Fest wird nicht nur von Liebenden, sondern ganz allgemeinen, sowohl von Kindern als auch Älteren gefeiert (vgl. Hirose 1994: 398, Hagiwara 1972: 430f.).

Ein weiteres Beispiel für einen Pseudo-Japonismus ist die bereits oben ausgeführte Szene des Übergebens eines Kirschzweigs (vgl. Benatzky 1920: 36-

39/1. Akt). Diese Szene, in der Yuschi ihrem Geliebten Billie einen Zweig mit Kirschblüten schenkt, könnten auch Japaner als exotisch empfinden, weil dieses oben erwähnte Ritual in dieser Form in Japan niemand kennt. Es gibt zwar ein Frühlingsfest, das am Schrein Kanagasaki (*Kanagasakigu* 金崎宮) in der Präfektur Fukui stattfindet, bei welchem Liebespaare einander Kirschzweige schenken, damit ihnen in Zukunft ein glückliches gemeinsames Leben beschert werde. Dieses Fest, dessen Ursprung vermutlich auf das frühe 19. Jahrhundert zurückgeht, hat jedoch eher regionalen Charakter. Daher scheint Yuschis Erklärung von der Übergabe des Kirschenzweigs auf keinem tatsächlichen Brauch zu beruhen. Auch die Zeremonie, die der Zweigübergabe folgt, zählt nicht zu den traditionellen japanischen Gebräuchen. Andererseits ist es schwer nachvollziehbar, ob Yuschi ihre „mysteriöse“ Geste ernst meint oder Billie mit ihrem koketten Spiel einfach in Verlegenheit bringen will.

Das japanische Saiteninstrument Koto wurde bereits in der angeführten Nummer *Wenn nachts des Mondes Silberboot* im ersten Akt erwähnt. Die Titelheldin singt:

(...) jetzt zeige, was du kannst,
und alle Leute sehen zu,
wenn Yuschi tanzt.
Sich zu Kotoklängen wiegen,
schönste aller Wonnen,
bis zum Himmel möchte man fliegen,
bis zu den fernsten Sonnen.
(...)

(Benatzky 1920: 23f. /1. Akt)

Ein Japan-Experte würde sich fragen, ob man überhaupt zu Koto tanzt. Heutzutage gibt es tatsächlich Tänze, die für Koto-Musik gestaltet wurden. Die Begleitmusik zum Tanz wird auch mit Koto gespielt (vgl. Hirano 1989b: 36ff.). Allerdings tanzten Geishas grundsätzlich zu einem oder mehreren japanischen Lauteninstrumenten, Shamisen (vgl. Tanaka 2007: 13f.). Der Grund, warum in diesem Lied Koto statt Shamisen vorkommt, liegt vermutlich darin, dass im späten 19. Jahrhundert eine Notensammlung der Koto-Musik in Japan herausgegeben wurde und das Saiteninstrument daher westlichen Musikexperten bereits einigermaßen bekannt war (vgl. Kap. 3.1.2.3).

Kulturspezifische Symbole

Übernahme

Der Ort der Handlung von *Yuschi tanzt* existiert in Wirklichkeit. Im ersten und zweiten Akt spielt die Handlung in der japanischen Hafenstadt Yokohama. Zur Zeit der Aufführungen hatte Österreich bereits einen engen Bezug zu dieser Stadt, denn 1884 war das österreichische Generalkonsulat in Japan in diese Stadt verlegt worden. Außerdem galt Yokohama damals als das Zentrum für internationalen Handel und besaß sogar eine eigene Siedlung für Ausländer. In der Stadt herrschte aber auch ein reges Nachtleben:

Yokohama war offenkundig im Begriff, auch auf dem Gebiet des Nachtlebens Paris und New York einzuholen. Noch konnten die Dirnen kein Englisch, meinten jedoch, ihr „Japanisch für Ausländer“ tue es ebenso, zumal es gewiß nicht allzu vieler Worte bedurfte, um mit wollüstigen Männern aus den Fremdensiedlungen handelseinig zu werden. (...) Wer Geld hatte, der tat es einheimischen Vorbildern gleich und kaufte sich seine private Madame Butterfly ein. (Stein 1997: 507)

Pseudo-Japonismen

Im Liedertext von *Wenn nachts des Mondes Silberboot* im ersten Akt werden Jasminblüten als Haarschmuck erwähnt, allerdings kommt diese Blume ursprünglich aus den Tropen und Subtropen und nicht aus Japan (vgl. Daigo 1972: 460-467). Außerdem ist der Ausruf „heioho“ in diesem Lied auch den Japanern fremd und hat keine Bedeutung im japanischen Sprachgebrauch. Es scheint, dass etwas Unverständliches bzw. Außergewöhnliches kollektiv als etwas Fremdes betrachtet und gerne verwendet wurde, um das Exotische auszudrücken.

4.2.4.3 Analyse auf visueller Ebene

Nonverbale Kommunikationsformen

Übernahme

Den Regieanweisungen zufolge werden in *Yuschi tanzt* Eindrücke der japanischen Kultur auch durch die Körpersprache der Künstler, die eine Rolle als Japaner bzw. Japanerin haben, vermittelt: Sie verneigen sich voreinander bzw. verbeugen sich

kniend, um zu grüßen, wie im Chor der Japangirls aus dem ersten Akt (vgl. Benatzky 1920: 12-16). Auch im Rahmen der Zeremonie mit den Kirschblütenzweigen verbeugt sich Yuschi dreimal. Ist auch diese Zeremonie nicht original japanisch, so ist doch diese Körpersprache in Japan üblich, und auch die Zahl „Drei“ hat nicht nur im christlichen Westen, sondern auch im Buddhismus und Shintoismus eine besondere Stellung inne.

Hier ist jedoch die Frage zu stellen, ob und wie richtig die Darsteller die japanische Körpersprache beherrschten, da japanische Begrüßungsformen je nach Situation unterschiedlich sind. Man verbeugt sich stehend oder kniend, tief oder leicht, Hände vorne oder seitlich angelegt, je nachdem, wann und wen man begrüßt. Außerdem gibt es geschlechtsspezifische Unterschiede bei der Begrüßung. Wenn diese japanischen Gepflogenheiten auf der Bühne nicht berücksichtigt werden, spricht man nicht mehr von Authentizität, sondern von Klischee.

Pseudo-Japonismen

Der Katalog für die Ausstellung *Im Rausch der Kirschblüten. Japonismus auf der Bühne* zeigt ein Studiofoto von Mizzi Günther in der Rolle der Yuschi (vgl. Fuhrmann 2013: 70). Es lässt vermuten, in welche Art von Kostüm sie auf der Bühne gekleidet war: Die Sängerin hat kurzes lockiges Haar, trägt ein seidiges Stirnband und hält hockend eine Laute, die ähnlich wie das japanische Saiteninstrument Shamisen aussieht, in der Hand. Sie hat eine Tunika mit orientalischem Muster und einen feinen Faltenrock an. Neben ihr steht eine Vase voller großblumiger Chrysanthemen, an der Wand hängt ein Papierbogen, der an ein japanisches, hochformatiges Rollbild *kakejiku* (掛け軸) erinnert. Darauf steht „YUSCHI“ senkrecht in einer exotischen Schriftart. Die abgebildete Yuschi wirkt mehr europäisch als japanisch bzw. asiatisch, ist schlicht eine für die 1920er Jahre typische modische Frau. Japanische Elemente kann man an dem Musikinstrument, dem Rollbild und an den Chrysanthemen erkennen, wobei sie alle nicht originalgetreu sind. Exotisch wirkt auch die Tunika, die jedoch mit der japanischen Mode wiederum nichts zu tun hat.

Stereotypisierung

In der Szene der Zeremonie mit den Kirschblütenzweigen spielen die Gestik und Mimik der Titelheldin eine wichtige Rolle. Die Regieanweisungen besagen:

Yuschi mit geheimnisvoller Gebärde, führt Billie unter den Kirschbaum. Sie bricht zart einen Zweig ab, so zärtlich als möglich. Sie reicht ihm mit gesenktem Blick langsam den Zweig. (Benatzky 1920: 36f. /1. Akt)

Yuschi ist in Billies Augen eine zarte Frau schlechthin, wirkt aber gleichzeitig mysteriös und geheimnisvoll. Sie bewegt sich langsam und vermeidet ganz nach japanischer Art direkten Blickkontakt, was für den jungen Mann aus dem westlichen Kulturkreis ungewöhnlich ist. In diesem Augenblick ist Yuschi für Billie plötzlich fremd und exotisch.

Geistige Objektivationen

Übernahme

Den Regieanweisungen des Stückes kann man entnehmen, dass eine Reihe von Requisiten verwendet wurde, welche die japanische Kultur symbolisieren sollten. Das Haus Billies in Japan ist mit japanischen Einrichtungsgegenständen wie etwa Wandschirmen ausgestattet. Yuschi hat eine japanische Laute, vermutlich ist damit ein dreisaitiges, gezupftes Lauteninstrument, Shamisen genannt, gemeint. Sie verwendet einen Tuschstift und einen japanischen Papierbogen, um einen Brief an Billie zu schreiben. Im ersten Akt erscheinen „Japangirls“ mit brennenden Laternen, vermutlich aus Papier, wie die Abbildung auf dem Umschlag des Klavierauszuges zeigt, der 1920 im Verlag Josef Weinberger erschien (vgl. Benatzky 1920: Umschlag).

Pflanzen wie Kirschblüten und Bambus, die im Stück vorkommen, vermitteln ebenfalls japanische Bilder, wobei die Art und Weise, wie sie dargestellt werden, dafür entscheidend ist, ob das Japanbild authentisch wirkt oder einfach klischeehaft ist. Jedenfalls hat und hatte die Kirschblüte sowohl heute als auch in der Vergangenheit eine besondere Stellung in der japanischen Gesellschaft. Sie gilt seit dem Mittelalter als die wichtigste Blüte schlechthin, heutzutage sogar als inoffizielle Staatsblüte (vgl. Tsuboi 1973: 603f.). Auch

Bambus ist für Japaner eine wichtige Pflanze, weil er neben Kieferzweigen und Pflaumenblüten als Glückssymbol betrachtet wird. In *Yuschi tanzt* haben Bambusbäume noch eine besondere Bedeutung, weil sie in Zusammenhang mit dem „Tanabata-Fest“ auf der Bühne dargestellt werden (vgl. Benatzky 1920: 26f.).

4.3 *Viktoria und ihr Husar*

4.3.1 Über das Stück

Paul Abrahams Operette in drei Akten mit einem Vorspiel *Viktoria und ihr Husar* wurde zu einem Text von Alfred Grünwald und Fritz Löhner-Beda komponiert, der auf einem Bühnenstück des ungarischen Schriftstellers Imre Földes beruht. Die Uraufführung fand am 21. Februar 1930 im Hauptstädtischen Operettentheater in Budapest statt. In Wien wurde das Stück am 23. Dezember desselben Jahres erstmals im Theater an der Wien aufgeführt.

4.3.1.1 Handlung

Im Unterschied zu den anderen in dieser Arbeit behandelten Opern und Operetten steht in diesem Stück Japan nicht im Mittelpunkt der Handlung. Die Operette spielt nach dem Ersten Weltkrieg in Sibirien, Tokio, Sankt Petersburg und im ungarischen Dorf Doroszma. Es erzählt die Geschichte der Liebe zwischen der Frau eines amerikanischen Diplomaten, Viktoria, die aus Ungarn stammt, und dem totgeglaubten ungarischen Husarenrittmeister, mit dem sie einst verlobt war. Da ihr Mann als amerikanischer Botschafter in Tokio stationiert ist, findet die Handlung des ersten Aktes in der japanischen Hauptstadt statt. Dieser Akt ist aufgrund zweier Ereignisse von einer feierlichen Stimmung geprägt: der Verabschiedung des Botschafters, der nach Russland versetzt worden ist, und der Hochzeit des Bruders von Viktoria, der eine Halbjapanerin heiratet. Die Geschichte endet mit einem Happy End: Der Amerikaner sieht ein, dass seine Frau nach wie vor den Husarenrittmeister liebt, und verzichtet edelmütig auf sie, damit sie ihren geliebten Husaren heiraten kann.

4.3.1.2 Gegenstand der Analyse

Die japanischen Elemente der Operette *Viktoria und ihr Husar* wurden anhand der Klavierauszüge mit Text, der Zeitungskritiken der *Neuen Freien Presse* und des *Neuen Wiener Tagblatts*, der Theaterzettel der Volksoper und der Bilder aus der Zeitschrift *Die Bühne* untersucht. Das Stück wurde später nicht nur verfilmt, sondern es wird heute noch auf der Bühne gespielt. Daher wurden auch die Ton- und Videomaterialien aus der heutigen Zeit verwendet, um die Musik zu analysieren.

4.3.2 Selektionsprozesse

Paul Abrahams Operette *Viktoria und ihr Husar* wurde am 21. Februar 1930 im Hauptstädtischen Operettentheater in Budapest uraufgeführt. Die Wiener Premiere fand am 23. Dezember 1930 im Theater an der Wien statt, nachdem das Stück in Leipzig und Berlin großen Erfolg gehabt hatte⁴². Vom Tag der Erstaufführung in Wien bis zum 15. Oktober 1931 wurde die Operette insgesamt 121 Mal gespielt. Ein Jahr später nach der ersten Saison wurde das Stück neu inszeniert und am 14. Oktober 1932 im Neuen Wiener Schauspielhaus, der heutigen Volksoper, erstmals aufgeführt. Innerhalb eines Monats gab es insgesamt 13 Vorstellungen inklusive der Festaufführung zum 300. Male, die am 24. Oktober 1932 stattfand.

Die Operette der 30er Jahre des vorigen Jahrhunderts ist durch Exotismus gekennzeichnet, und *Viktoria und ihr Husar* ist ein Paradebeispiel dafür (vgl. Klotz 2004: 90). Es war die Zeit, in der Art déco als Designstil u.a. in der Architektur, bei Möbeln, in der Mode, bei Schmuck und Gebrauchsgegenständen verbreitet war. Klotz vergleicht die Tendenz in dieser künstlerischen Richtung mit der Gattung Operette:

Anders jedoch als ehemals im Jugendstil bedient sich die reiche Ornamentik ziemlich wahllos aus vielerlei Quellen, soweit sie nur irgend apart erscheinen. Vor allem aus der exotischen Folklore, ob aus Afrika, Indien oder Lateinamerika. Ungeachtet ihrer heterogenen Herkunft und unvereinbaren Gegensätze werden die auswärtigen Volkskünste wirksam geglättet und vermischt in einem mondänen Allerweltstil. Dieser allgemeinen Tendenz entsprechen auch die meisten

⁴² Die Erstaufführung in Deutschland fand am 7. Juli 1930 im Stadttheater in Leipzig statt, die Aufführung im Berliner Metropol-Theater folgte am 15. August 1930.

exotisierenden Operetten jener Zeit. Es sind oft schiere Ausstattungsstücke, die den ehemals ungebärdigen Witz nun einer dekorativen Bild- und Klangpracht opfern. (Klotz 2004: 90f.)

Der Exotismus der Wiener Operette hatte auch eine Funktion der „indirekten Würdigung Wiens“: Durch die Darstellung fremder Länder, deren Exotik auf verschiedene Art betont wurde, konnte Wien als gemütliches Zuhause besser wahrgenommen werden (vgl. Lichtfuss 1986: 219). Jedenfalls war das gesellschaftliche Interesse an Exotik im Allgemeinen vorhanden. Ganz nach dem Geschmack des Publikums wurde eine Reihe von Operetten gestaltet, die es dem Zuschauer ermöglichen sollten, in eine fremde Welt einzutauchen. Dabei spielte das ökonomische Interesse seitens des Theaters mit, das angesichts der immer größer werdenden Konkurrenz durch die Filmindustrie stets strebte, durch dem vorherrschenden Trend folgende Vorstellungen Gewinn zu erzielen (vgl. Kap. 4.3.3.2). Gleichzeitig war jedoch auch das künstlerische Interesse von Bedeutung. Der Komponist der Operette *Viktoria und ihr Husar*, Paul Abraham, beispielsweise verwendete dem Zeitgeschmack entsprechend eine Fülle von exotischen Elementen in seiner Komposition, wodurch er seinen Stil etablierte und den Durchbruch schaffte. Wie ein Gegenstand im Stil des Art déco weist *Viktoria und ihr Husar* eine bunte Vielfalt fremder Elemente auf, nämlich ungarische, japanische und russische Komponenten. Die Auswahl der Handlungsorte (Japan, Russland und Ungarn) durch den Dramatiker Földes war außerdem eine logische Konsequenz, da der Erste Weltkrieg und seine Auswirkungen als Ausgangspunkt der Handlung dienen. Melanie Goerth weist darauf hin, dass sowohl die exotischen Elemente als auch die aktuellen, vertrauten Themen, die *Viktoria und ihr Husar* beinhaltet, den Bedarf des Publikums in idealer Weise deckten:

Diese Orte waren dem Publikum aus Medienberichten oder persönlichen (familiären) Erfahrungen noch sehr gut bekannt. Das Schicksal, das Viktoria und ihren Husaren in der Operette trifft, deckte sich mit vielen Schicksalen nach dem Krieg. Das was auf der Bühne passiert ist eine Rekapitulation, dessen was viele erlebten, sodass sie sich mit allen Protagonisten identifizieren konnten, jedoch sahen sie ein Happy-End am Schluss, dass [sic!] sie wieder hoffen ließ. (Goerth 2011)

Der Begriff „Happy-End“ passt insofern zu dem Frühwerk Paul Abrahams, als es

die Bühnen weltweit eroberte.

4.3.3 Vermittlungsprozesse

4.3.3.1 Personale Vermittler

Paul Abraham (1892-1960): Komponist

Der Komponist Paul Abraham wurde am 2. November 1892 in der heute serbischen, damals österreichisch-ungarischen Stadt Apatin geboren. Er studierte an der Musikhochschule in Budapest und wurde später Kapellmeister am Budapester Hauptstädtischen Operettentheater. Seine erste Operette *Der Gatte des Fräuleins* wurde 1928 uraufgeführt und seine zweite, *Viktoria und ihr Husar*, bescherte ihm 1930 einen großen Erfolg. Im gleichen Jahr zog Abraham nach Berlin, wo diese Operette nach der Erstaufführung in Leipzig für eine Sensation sorgte. *Viktoria und ihr Husar* wurde innerhalb des ersten Jahres in mehr als 300 Theatern in ganz Europa, wie etwa auch in Wien aufgeführt, und der Komponist übernahm bei jeder Premiere die musikalische Leitung. Er soll allein mit dieser Operette eine halbe Million Mark verdient haben (vgl. Waller 2011). Dieser Welterfolg mag hauptsächlich darauf zurückzuführen sein, dass Abraham sein Werk in einem noch nie da gewesenen Stil komponierte. Dazu Hans-Juergen Fink:

Ins Orchester integriert spielt eine komplette Jazzband, die Akzente gegen den süßlichen Operettenschmelz setzt. Abraham steigert das klischeegefährdete Genre ins Absurde, schreibt avantgardistisch inspirierte Musik, die Kritiker an Richard Strauss, an Strawinsky erinnert, an Kurt Weill oder die Comedian Harmonists. Seine Musik zwischen Jazz und Czárdas, zwischen Kurfürstendamm und Broadway, fremden Ländern und schmachsender Erotik ist wild, verrückt – und verzaubert das Publikum mit einem Ohrwurm nach dem anderen: "Ja, so ein Mädel, ungarisches Mädel, geht nicht aus dem Schädel", "Du warst der Stern meiner Nacht", "Meine Mama war aus Yokohama", "Mausi, süß warst du heute Nacht" und, und, und ... (Fink 2010)

Die Operette spielt an verschiedenen Orten, nämlich in Sibirien, Tokio, Sankt Petersburg und in dem ungarischen Dorf Dorozsma. Das Stück wurde 1932 unter der musikalischen Leitung des Komponisten auch verfilmt (vgl. Waller 2011).

Mit der Operette *Die Blume von Hawaii*, die 1931 in Leipzig

uraufgeführt wurde, feierte Abraham einen noch größeren Erfolg als mit ihrer Vorgängerin. Das Werk gilt als das meistgespielte Musiktheaterstück in der Weimarer Republik (vgl. Arnbom *et al.* 2011: 262). Aus politischen Gründen verließ Abraham Deutschland und ging nach Budapest. Dort komponierte er eifrig weitere Werke für die Bühne und den Film, u.a. *Märchen im Grandhotel* (1934), *Dschainah, das Mädchen aus dem Tanzhaus* (1935), und *Roxy und ihr Wunderteam* (1937). *Dschainah* wurde im Auftrag von Julius Meinl II für dessen damalige Frau aus Japan Michiko Tanaka geschaffen (vgl. Kap. 3.2.1.1). Im Jahre 1939 floh Abraham nach Paris, im darauffolgenden Jahr emigrierte er über Casablanca, Havanna und Miami nach New York. In den USA konnte er jedoch als Komponist nicht festen Fuß fassen und wurde bald psychisch krank. Nach zehnjährigem Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik kehrte er 1956 nach Europa zurück. Sein gesundheitlicher Zustand wurde immer schlechter, und er starb am 6. Mai 1960 in Hamburg.

Imre Földes (1881-1948): Dramatiker

Imre Földes wurde 1881 in Kaposvár, einer ungarischen Stadt südlich von Budapest, geboren. In seinen jungen Jahren schrieb er historische Dramen und Komödien, die von französischen Autoren beeinflusst waren. Später setzte er sich mit aktuellen gesellschaftlichen Themen auseinander, dann begann er, hauptsächlich Komödien zu schreiben. Seine Theaterstücke *Viktoria* und *Die Blume von Hawaii* dienten jeweils als Grundlage der gleichnamigen Operetten von Paul Abraham.

Alfred Grünwald (1884-1951): Librettist

Der Architekt, Dramatiker und Lyriker Alfred Grünwald wurde am 16. Februar 1884 in Wien geboren. Er studierte an der Wiener Technischen Hochschule an der Fakultät für Bauingenieurwesen und Architektur. Im Jahre 1908 absolvierte er die zweite Staatsprüfung in Ingenieurwesen und wurde Architekt und Mitarbeiter von Adolf Loos. Danach begann er zu schreiben und veröffentlichte Dramen und Gedichte. Als Theaterkritiker war er beim „Neuen Wiener Journal“ tätig. Sein erstes Bühnenwerk, den Operetteneinakter *Elektra*,

verfasste er 1909 gemeinsam mit Julius Brammer. Der Text wurde von Béla Laszky vertont. Zusammen mit seinem Co-Autor Brammer schrieb Grünwald weitere Libretti für Operettenkomponisten u.a. für Franz Lehár, Emmerich Kálmán, Edmund Eysler, Oskar Straus und Leo Fall, wobei die Zusammenarbeit mit Kálmán besonders erfolgreich verlief. Zu den wichtigsten Werken zählen *Die Bajadere* (1916), *Gräfin Mariza* (1924), *Die Zirkusprinzessin* (1926), *Die Herzogin von Chicago* (1927). Georg Markus (1991: 97) bezeichnet diese Zeit mit Brammer und Kálmán als die „fruchtbarste im Leben Alfred Grünwalds“. Der Komponist wollte zwar Grünwald exklusiv für sich schreiben lassen, dieser lehnte jedoch ab und nahm stattdessen das Angebot von Paul Abraham an, das ihm im Bereich der leichten Unterhaltung den Durchbruch verschaffte (vgl. Markus 1991: 96). Als seinen neuen Partner holte Grünwald seinen Freund Fritz Löhner-Beda, mit dem er auch große Erfolge feierte, wie z.B. mit *Viktoria und ihr Husar* (1930), *Die Blume von Hawaii* (1931), *Roxy und ihr Wunderteam* (1936). Nach dem Anschluss Österreichs emigrierte er nach Frankreich und anschließend nach New York, wo er seine letzten Lebensjahre verbrachte.

Fritz Löhner-Beda (1883-1942): Librettist

Der Librettist und Schriftsteller Fritz Löhner, ursprünglich Fritz Löwy, auch Beda genannt, wurde am 24. Juni 1883 in Wildenschwert in der heutigen ostböhmischen Region der Tschechischen Republik geboren. Er studierte Rechtswissenschaften an der Universität Wien und wurde dort 1908 zum Doktor der Rechtswissenschaften promoviert. Nach dem Studium war er als freier Schriftsteller in Wien tätig und verfasste zahlreiche Operetten- und Singspiellibretti, u.a. *Das Land des Lächelns* (1929) für Franz Lehár, Dramen, Revue- und Schlagertexte, Chansons, aber auch Satiren und politische Essays. Gemeinsam mit seinem Co-Autor Alfred Grünwald schrieb er *Viktoria und ihr Husar* (1930) sowie *Die Blume von Hawaii* (1931) für Paul Abraham. Löhner war auch Mitarbeiter an verschiedenen Zeitungen darunter *Die Welt*, *Die Jugend* und *Die Muskete*, und er war Vizepräsident des österreichischen Schriftstellerverbandes. Außerdem gilt er als ein engagierter Zionist. Er war Mitbegründer und später langjähriger Präsident des jüdischen Sportvereins

Hakoah. 1938 wurde Löhner zuerst nach Dachau und später ins Konzentrationslager Buchenwald deportiert. Dort schrieb er den Text zum *Buchenwaldlied*. Im Oktober 1942 wurde er ins Konzentrationslager Auschwitz verlegt und dort ermordet.

Das Operettenensemble

Bei der Premiere von *Viktoria und ihr Husar* am 23. Dezember 1930 im Theater an der Wien übernahm der Komponist Paul Abraham selbst die musikalische Leitung. In Szene gesetzt wurde das Stück von Miska Preger, und für die künstlerische Leitung war Hubert Marischka verantwortlich. Die Rolle der Titelheldin Viktoria verkörperte die deutsche Operettensängerin Rita Georg, eine „Primadonna, auf deren Unsterblichkeit die Schallplatte wartete“, und an ihrer Seite stand als Ehemann aus Amerika Louis Treumann, der sein großes Comeback feierte (vgl. *Neue Freie Presse* 24.12.1930: 7, *Neues Wiener Tagblatt* 24.12.1930: 9). Die japanische Figur O Lia San verkörperte Lizzi Waldmüller, eine Sängerin aus Knittelfeld, die in Innsbruck und Wien Gesangs- und Schauspielunterricht gehabt hatte und auf den Bühnen in verschiedenen europäischen Städten u.a. Hamburg, Leipzig, Berlin und Wien auftrat. Wie sie als O Lia San die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zog, ist in der Rezension der *Neuen Freien Presse* vom 24. Dezember 1930 beschrieben: „Das in Berlin berühmt gewordene Fräulein Lizzi Waldmüller ist als kleine Japanerin von apart erotischem Reiz, (...)“ (*Neue Freie Presse* 24.12.1930: 7). Auch das *Neue Wiener Tagblatt* gratuliert der Sängerin zu ihrem Erfolg: „Lizzy Waldmüller, die in Berlin viel zugelernt hat: eine reizvolle agile O Lia San, so schlitzäugig und schwarzhaarig, daß man nach dem Tanztalent auf eine echte Österreicherin aus irgendeinem feschen Bundesland schließt.“ (*Neues Wiener Tagblatt* 24.12.1930: 9) Ob sie tatsächlich „so schlitzäugig und schwarzhaarig“ aussah, kann jeder Betrachter selbst anhand ihres Fotos feststellen, das im Katalog für die Ausstellung *Im Rausch der Kirschblüten. Japonismus auf der Bühne* gezeigt wird: Die „Japanerin“ mit einem sogenannten Bubikopf, einer kurzgeschnittenen Modedefriseur um 1920, kleine Blumen in die Haare gesteckt, hält einen großen Fächer in der Hand. (vgl. Fuhrmann 2013: 70)

Weitere Sänger und Sängerinnen, die der Operette zum großen Erfolg verhelfen, waren u.a. Oskar Denes (Graf Ferry, Bruder Viktorias), Mimi Shorp (Riquette, Viktorias Kammerzofe), Otto Maran (Stefan Koltay, Husarenrittmeister), Fritz Steiner (Jancy, Bursche des Husars) und Hans Fleischmann (Pörköly, Bürgermeister von Dorozsma).

4.3.3.2 Mittlerinstitution: Theater an der Wien

Das Theater an der Wien, von Emanuel Schikaneder gegründet, wurde als „k. k. privilegiertes Schauspielhaus“ im Jahre 1801 eröffnet. Es zählte neben dem Theater in der Leopoldstadt und dem Theater in der Josefstadt zu den drei renommierten Vorstadttheatern, wobei es sich in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Vergleich zu den anderen zwei Spielstätten ständig weiter entwickelte und ein führendes Musik- und zugleich Sprechtheater in Wien wurde (vgl. Hadamowsky 1994: 626). Unter der Direktion von Wilhelm Karczag ab der Spielzeit 1901/02 erzielte das Theater erneut große Erfolge mit Operetten. Es war auch während seiner Amtszeit, als die Kawakami-Theatertruppe mit Sadayakko aus Japan als Gast auf der Bühne auftrat (vgl. Kap. 3.1.1.4). Während die Wiener Operetten für das Theater immer wichtiger wurden, verschwand das Sprechstück bald aus dem Spielplan. Der Erfolg mit der Operette dauerte auch unter Hubert Marischka an, dem Nachfolger und Schwiegersohn Karczags. Es war die Zeit, in der die Operetten mit exotischen Elementen boomten (vgl. Kap. 3.1.2.1). Jene Operetten, die durch Fremdreiz bzw. Exotismus gekennzeichnet sind, wie z.B. Franz Lehárs *Das Land des Lächelns* und Paul Abrahams *Viktoria und ihr Husar* sowie *Die Blume von Hawaii*, wurden alle im Theater an der Wien erstaufgeführt. Aufgrund der rasant wachsenden Filmindustrie konnte Marischka jedoch auch mit diesen Publikumsmagneten die roten Zahlen nicht ausgleichen. Das Theater wurde im Jahre 1936 geschlossen (vgl. Lang 2001: 73, Theater an der Wien 2013).

4.3.3.3 Mediale Mittlerinstanzen

Neue Freie Presse

Die Erstaufführung von *Viktoria und ihr Husar* im Theater an der Wien wurde am

21. Dezember 1930, zwei Tage im Voraus, mit der Angabe der Besetzung in der *Neuen Freien Presse* angekündigt. Demnach gab es am Tag vor der Premiere eine Generalprobe, die nur den Journalisten der in- und ausländischen Presse zugänglich war (vgl. *Neue Freie Presse* 21.12.1930: 16). Am Tag der Wiener Uraufführung gab es in der gleichen Zeitung eine kurze Ankündigung und am Tag danach eine ausführliche Rezension mit dem Titel *Ungarische Operette an der Wien. „Viktoria und ihr Husar“*. Die Kritik ist durchaus positiv. Die Operette voller Temperament und Charme des ungarischen Produktionsteams, nämlich des Komponisten Paul Abraham, der Librettisten Alfred Grünwald und Fritz Löhner-Beda, die das Libretto, basierend auf einem Drama des ungarischen Schriftstellers Imre Földes, verfasst hatten, und des Regisseurs Miska Preger, begeisterte den Autor der Rezension. Ein besonders hohes Lob bekam der Komponist:

Dieser ebenso junge wie neue Mann ist, nach langer Zeit, wirklicher Operettennachwuchs. Auch er schöpft, wie alle seine komponierenden Landsleute, aus dem unerschöpflichen Reservoir ungarischer Volks-, Soldaten- und Zigeunerlieder. (...) Die Arbeit eines echten, kultivierten Musikherrn [sic!], der sich das leichte Genre nicht leicht macht, der sein Orchester virtuos und blendend ausstattet, mit dem neuesten Instrumentationskomfort, ohne sich jemals in opernhafte Ueberladenheit oder falschen, gekünstelten Ehrgeiz zu verirren. Ein mit Können und Einfällen geladener junger Komponist, der in jedem Takt zugibt, daß er auf den populären Effekt hinarbeitet, daß er Operettenschlager schreibt. Das sind zum großen Teil auch die lyrischen Nummern. (*Neue Freie Presse* 24.12.1930: 7)

Nur jene Szenen, die außerhalb Ungarns, das heißt in Russland und Japan, spielten, waren für den Kritiker weniger überzeugend, wobei er den Komponisten zu Recht verteidigte:

Minder eindringlich sind Abrahams Schilderungen Rußlands und Japans. Sozusagen Reisebeschreibungen aus zweiter Hand. Da kommen auf Butterfly-Flügeln sofort wohlbekannte offene Quinten herbei. Aber das geht offenbar nicht mehr anders. Jeder Operettenkomponist, der das Land der Japaner sucht, kann es nur mehr mit der Seele Puccinis finden ... (*Neue Freie Presse* 24.12.1930: 7)

Jedenfalls wurde die Aufführung insgesamt vom Autor der Rezension als durchaus „sehenswert“ und „hörenswert“ anerkannt, und die Begeisterung des Publikums sei ebenfalls enorm gewesen.

Neues Wiener Tagblatt

Im *Neuen Wiener Tagblatt* vom 24. Dezember 1930 erschien eine Rezension zur Premiere von *Viktoria und ihr Husar*, die vom Schriftsteller und Musikkritiker Ernst Décsey verfasst wurde. Ein großes Lob bekam auch hier der Komponist, Paul Abraham, „ein raffiniertes, kein einfarbiges Talent“:

Seine *Musica hungaria* mischt ihre Synkopen prächtig mit der japanischen, der russischen Erotik und endlich mit dem modernen Gesellschaftston. Zwischen Csardaswirbeln schlägt der langsame mondäne Wiener Walzer seine buhlerischen Augen auf. Es scheint, der junge Ungar kann etwas. (*Neues Wiener Tagblatt* 24.12.1930: 9)

Lobenswert sei auch die geschickt aufgebaute Handlung, die ganz im Zeichen multikultureller Begegnung steht. Sie würde dank des Komponisten erfolgreich in Musik umgesetzt, indem verschiedene Elemente unterschiedlicher Kulturen in einem Werk harmonisch zusammengebracht werden: „Balalaika und Geige, Chrysantheme und Paprika, Buddha und ungarischer Herrgott klingen mehrstimmig zusammen.“ Was das Japanische anbelangt, wird in der Rezension die Sängerin Lizzy Waldmüller erwähnt, die die Rolle der Japanerin O Lia San spielte: „ (...) eine reizvolle agile O Lia San, so schlitzäugig und schwarzhaarig, daß man nach dem Tanztalent auf eine echte Österreicherin aus irgendeinem fischen Bundesland schließt.“ Alle anderen Künstler inklusive Regisseur und Choreographin werden ebenfalls positiv bewertet. Nicht nur der Autor der Kritik, der die Aufführung als „einen großen, voraussichtlich einen Serienerfolg“ bezeichnet, sondern auch das Publikum war von der Operette begeistert: „Es hagelte Beifall, es stürmte, prasselte, tobte Beifall (...)“ Im Nachtrag steht außerdem, dass dem Komponisten Abraham, der bei der Premiere persönlich am Dirigentenpult stand, besonders lebhaft applaudiert wurde.

Die Bühne

Im ersten Februarheft der Zeitschrift *Die Bühne* aus dem Jahre 1931 wird eine ganze Seite der österreichischen Sängerin Lizzy Waldmüller gewidmet. Hier sind zwei Studiofotos von ihr zu sehen. Eines davon zeigt sie als Halbjapanerin O Lia San in Abrahams *Viktoria und ihr Husar*. Die Bildbeschreibung lautet:

Lizzy [sic!] Waldmüller, schon früher in Wien, hat jetzt in der neuen Operette „Viktoria und ihr Husar“ den großen Erfolg einer originellen Persönlichkeit gehabt. Sie spielt eine kleine Japanerin, die mit der Handlung, wie es in Operetten üblich, nur lose verknüpft ist, aber man spürt den Reiz einer aparten Schauspielerin und ungewöhnlich begabten Tänzerin. (*Die Bühne* 1931: 26)

Daraus geht hervor, welche Stellung die Rolle einer „kleinen Japanerin“, die Waldmüller verkörperte, in der Operette von damals einnahm. Die exotische Figur stand zwar nicht im Mittelpunkt der Handlung, dennoch sollte sie eine gewisse Anziehungskraft besitzen und dem Publikum mehr Unterhaltung bieten. Den oben angeführten Zeilen kann man entnehmen, dass Waldmüller eine ideale Besetzung für die „kleine Japanerin“ war.

4.3.4 Rezeptionsprozesse

4.3.4.1 Analyse auf musikalischer Ebene

Pseudo-Japonismen/Hybridisierung

In der Operette *Viktoria und ihr Husar* ist Japan der Schauplatz des ersten Akts. Dabei prägt der Auftritt von O Lia San, einer Halbjapanerin, das Japanbild des Publikums. Ihr Lied *Nur immer Ping-Pong* enthält jedoch kaum Elemente der traditionellen japanischen Musik, dafür erinnert die Melodie etwa an den *Chinesischen Tanz* im Ballett *Der Nussknacker* von Pjotr Iljitsch Tschaikowski. Die fremdartigen Elemente werden hauptsächlich durch die Verwendung der Pentatonik ausgedrückt. Auch das Lied *Meine Mama war aus Yokohama*, zu welchem Foxtrott getanzt wird, ist grundsätzlich westlich orientiert, was als Hybridisierung bezeichnet werden kann. Das Exotische ist wiederum hauptsächlich an den pentatonischen Tonleitern erkennbar. In der Rezension der Zeitung *Neue Freie Presse* vom 24. Dezember 1930 ist vom Exotismus in abgeschwächter Form die Rede (vgl. Kap. 4.3.3.3). Die japanischen Motive in musikalischer Hinsicht sind in *Viktoria und ihr Husar* keinesfalls authentisch, sie sind in erster Linie von Pseudo-Japonismen geprägt.

4.3.4.2 Analyse auf verbaler Ebene

Persönlichkeit

Pseudo-Japonismen

Wie bei den Operetten *Drei kleine Mädel* und *Yuschi tanzt* sind die Namen der Japaner und Japanerinnen in *Viktoria und ihr Husar* als japanische Personennamen etwas ungewöhnlich. Die weiblichen japanischen Figuren haben „interessante“ Namen wie „O Lia San“, „O Lili San“, „O Muki San“ und „O Kiki San“, jedoch ähnlich wie bei den Beispielen in *Yuschi tanzt*, wird die Anredeform mit der Vorsilbe „o“ und der Nachsilbe „san“ korrekt angewendet (vgl. Kap. 4.2.4.2). Die Namen der männlichen Figuren haben gewisse Ähnlichkeiten mit gängigen japanischen Namen. „Tokeramo Yagani“ heißt ein japanischer Attaché, „Kamakuro Miki“ ein Lakai. Interessanterweise hat der Attaché den gleichen Namen wie der Titelheld von Szántós Oper *Taifun*. Es ist eher schwer vorstellbar, dass sich die Librettisten zufällig für diesen Namen entschieden. „Yagani“ und „Kamakuro“ klingen japanisch, wobei nur „Yagami“ und „Kamakura“ als Nachnamen existieren. „Miki“ ist als Vor- und Nachname üblich.

Stereotypisierung

Im ersten Akt der Operette, in dem die Handlung in Japan spielt, erzählt O Lia San, eine Halbjapanerin, über ihre Eltern. Wie der Titel des Lieds *Meine Mama war aus Yokohama* erkennen lässt, hat sie eine japanische Mutter. Zu dem Lied, das von O Lia San und ihrem Verlobten Ferry gesungen wird, wird ein Foxtrott getanzt:

Ferry:	Du hast so etwas fremdexotisches [sic!], so süß Erotisches, da liegt was drin!
O Lia San:	Das kommt davon, weil ich Japanerin, doch auch Pariserin ein bißchen bin! Ja! Meine Mama war aus Yokohama, aus Paris war der Papa. Meine Mama ging nur im Pyjama, weil Papa das gerne sah!

Von der Mama ist das Verführerische,
vom chère [sic!] Papa ist das Pariserische.
Ja, meine schöne Mama war aus Yokohama,
aus Paris war der Papa!

Ferry: Den süßen Scharm, der so mein Herz bezwingt,
den hast du unbedingt vom chere [sic!] Papa!

O Lia San: Die Pikanterie und manchen anderen Reiz,
den hab' ich anderseits von der Mama! Ja!

(Abraham 1930: 28f.)

O Lia San ist quasi eine „personifizierte“ kulturelle Vermischung, aber bei diesem Lied geht es hauptsächlich um die Interpretation fremder Kulturen. Ferry erkennt etwas Fremdes und Exotisches an seiner Braut und bezeichnet diese Eigenschaft gleichzeitig auch als erotisch. O Lia San selbst weiß auch, dass sie über weibliche Anziehungskraft verfügt und diese von ihrer japanischen Mutter geerbt hat. Das Japanische an ihr ist hier präzise definiert: Sie ist exotisch, fremd, erotisch, verführerisch, pikant und reizvoll. Andererseits spielt O Lia Sans Vater, ein Pariser, eine vergleichsweise geringere Rolle. Von ihm hat sie lediglich das „Pariserische“, das bedeutet hier einfach „den süßen Scharm“. In diesem Lied wird die Exotik des Fernen Ostens klischeehaft hervorgehoben.

Verhaltensmuster

Hybridisierung

Ein sehr gutes Beispiel für die Hybridisierung gibt es in der Hochzeitsszene im ersten Akt von *Viktoria und ihr Husar*. Bei der Trauung von O Lia San, einer Halbjapanerin, und Graf Ferry, dem Bruder der Titelheldin Viktoria, leitet ein japanischer Bonze die Zeremonie, wobei seine Worte an eine kirchliche Trauung erinnern:

Bonze: Buddha sei mit dir!
Du bist wie der Mond,
wie der silberne Mond,
wie der liebliche Mond!
Du bist wie der Mai, holde Braut Lia San.
Wie der Mai in Japan!
Buddha segne dich.

Buddha spricht aus mir!
Ich frage dich, Lia San, Tochter des glückseligen Nippons,
bist du bereit, diesem Fremdling zu folgen,
in das Land über dem Meere im fernen Westen?

Lia San: Ach ja!

Bonze: Und du, wirst du die lieblichste Blüte des Paradieses immer lieben,
und ihr Treue bezeigen?

Ferry: Jawohl, ehrwürdiger Vater!

Bonze: Dann verbinde ich euch im Namen der ewigen Liebe,
die Buddha hat für alle Kinder dieser Welt,
wo immer sie geboren.

(umwindet ihre Hand mit einer Rosenkette)

(Abraham 1930: 35f.)

An dieser Stelle könnte Buddha durch den christlichen Gott ersetzt werden. Der Bonze spricht von der Liebe, wobei in der buddhistischen Lehre die Barmherzigkeit im Mittelpunkt steht und die Liebe nicht so thematisiert wird wie im Christentum (vgl. Nakamura 1962: 1). Auch die Anrede „Vater“ erinnert an die katholische Kirche.⁴³ Merkwürdig sind nicht nur die religiösen und zeremoniellen Faktoren in dieser Szene. Es ist auch unwahrscheinlich, dass eine Braut – oder überhaupt eine Frau – in Japan mit dem „wunderschönen Monat“ Mai, wie es in Heines Gedicht heißt, verglichen wird, weil der sogenannte Wonnemonat im japanischen Sprachgebrauch keine besonders positive, romantische Konnotation hat. Darüber hinaus ist die Art und Weise, wie sich die Braut und der Bräutigam vor dem Bonzen das Jawort geben, fast lächerlich und realitätsfern. Doch das ist der Kern der Sache; es geht hier wieder nicht darum, die Hochzeitsszene in Japan originalgetreu darzustellen, sondern darum, dem Publikum gute Unterhaltung voller Banalität, Klischees und Belanglosigkeit anzubieten (vgl. Kap. 3.1.2.1).

⁴³ Im Japanischen wird ein buddhistischer Geistlicher je nach Region und buddhistischer Schule unterschiedlich angesprochen, wie z.B. mit *oshō sama* (和尚様 dt. Priester), *jūshoku sama* (住職様 dt. Oberpriester) und *oshōnin* (お上人 dt. heiliger Priester) (vgl. Sotozen-Net 2014, Gokokuji 2014).

Kulturspezifische Symbole

Übernahme

Der Schauplatz des ersten Akts dieser Operette, der von japanischen Motiven geprägt ist, ist Tokio, seit 1869 die Hauptstadt Japans. Die Stadt existiert tatsächlich und repräsentiert das Land im Fernen Osten.

Pseudo-Japonismen

Die Titelheldin Viktoria, deren Mann nach Sankt Petersburg versetzt worden ist, wird bald Japan verlassen. Zum Abschied bekommt sie Blumen von den Japanern und den in Tokio stationierten Diplomaten und wird sentimental:

Rote Orchideen,
wie ein Traum so schön,
ich sag euch Ade, Chrysanthemen!
Okioto San,
Märchen von Japan.
Jetzt muß ich von euch Abschied nehmen.
Wenn der weiße Silbermond
spiegelt sich im Teich,
wenn der Frühling wiederkommt,
sehn ich mich nach euch!
Rote Orchideen,
wie ein Traum so schön?
Ich sag euch Ade, Chrysanthemen.
(Abraham 1930: 18)

Der Text vermittelt den Eindruck, dass die Orchidee eine typisch japanische Blume sei wie die Chrysantheme. Allerdings ist sie in Japan nicht heimisch und hat auch keine besondere Bedeutung wie Kirschblüte oder Chrysantheme (vgl. Kap. 4.2.4.3, Daigo 1972: 460-467). Doch immerhin handelt es sich bei der Orchidee um eine Blume ostasiatischer Herkunft. Für Europäer ist sie die exotische Blumenart schlechthin, und das ist vermutlich der Grund, warum das Bild der Orchidee verwendet wurde. Hier spielt Authentizität keine Rolle. Viel wichtiger ist es, das Fremde, Exotische zu betonen.

Nicht-japanisch ist auch die Ausführung des Lieds der Halbjapanerin O Lia San. Sie singt:

Nur immer Ping, pong, tsching, tsching, olala!
Ping, pong, tsching, tsching, olala!
Ping, pong, tsching, tsching, olala tschin!
Und viele tausend kleine silberne Glöckchen
läuten heut' mir im Herzen.
Tsching, tsching, olala tschin!

(Abraham 1930: 25f.)

Die sogenannten Quatschreime, die sowohl im Deutschen als auch im Japanischen weder Sinn noch Bedeutung haben und einfach lächerlich klingen, wie „Ping, pong, tsching, tsching, olala“, erzeugen gemeinsam mit der pentatonischen Melodie eine exotische und zugleich heitere Stimmung. Hier geht es wieder nicht darum, dem Publikum ein authentisches Japan-Bild, sondern etwas Fremdes zu vermitteln, indem etwas Unverständliches bzw. Komisches als „exotisch“ dargestellt wird.

4.3.4.3 Analyse auf visueller Ebene

Nonverbale Kommunikationsformen

Pseudo-Japonismen

Wie schon erwähnt, zeigt das erste Februarheft der Zeitschrift *Die Bühne* aus dem Jahre 1931 ein Studiofoto von Lizzi Waldmüller in der Rolle der Halbjapanerin O Lia San (vgl. *Die Bühne* 1931: 26). Die Sängerin trägt einen Pagenkopf, in ihr dunkles Haar sind kleine weiße Blumen als Haarschmuck gesteckt. Sie hält mit beiden Händen einen ungewöhnlich großen Fächer, dessen Muster eher chinesisch wirkt als japanisch. Ihre Kleidung, die aus leichtem Stoff besteht und mit glitzernden Fäden bestickt ist, soll vermutlich an den japanischen Kimono erinnern, sieht aber in Wirklichkeit wie eine chinesische bzw. koreanische Tracht aus. O Lia San wirkt jedenfalls exotisch, jedoch nicht original japanisch. Hier geht es wieder nicht darum, die Figur einer Japanerin authentisch wiederzugeben, sondern darum, eine exotische Frau aus einem fremden Land darzustellen, die völlig anders aussieht als eine westliche Frau. Gerade diese kulturelle Andersartigkeit macht den Reiz aus.

5. Analyse: Opern

5.1 *Die Dorfschule*

5.1.1 Über das Stück

Felix Weingartners *Die Dorfschule. Oper in einem Akt nach dem altjapanischen Drama „Terakoya“* wurde am 13. Mai 1920 im Operntheater, der heutigen Wiener Staatsoper, uraufgeführt. Das Stück basiert auf *Terakoya*, einer von Karl Florenz stammenden Übersetzung des japanischen Theaterstücks *Sugawara Denju Tenarai Kagami* (菅原伝授手習鑑 dt. Überlieferung des Sugawara Michizane – Ein Spiegel der Schriftkunst⁴⁴) aus dem 18. Jahrhundert.

5.1.1.1 Handlung

In einer Dorfschule im frühmittelalterlichen Japan⁴⁵ versteckt der Lehrer Genzō den Sohn des früheren Kaisers. Auf Befehl des jetzigen Kaisers soll er den Kopf des Jungen liefern. Als der Kammerherr des Kaisers gemeinsam mit Matsuo kommt, der das Gesicht des Thronerben kennt und daher die Echtheit des abgeschlagenen Kopfs bestätigen soll, tötet der Lehrer einen anderen Knaben und gibt dem Gesandten des Kaisers dessen Kopf, um den Sohn des legitimen Kaisers zu schützen. Später stellt es sich jedoch heraus, dass das getötete Kind der Sohn Matsuos war. Dieser opferte als ehemaliger Diener des früheren Kaisers freiwillig seinen eigenen Sohn, um das legitime Kaiserhaus zu retten.

5.1.1.2 Gegenstand der Analyse

Diese einaktige Oper wurde anhand eines 73-seitigen Klavierauszugs und einer 123-seitigen Partitur, die die detaillierten Abbildungen der Requisiten enthält, analysiert. Zum Vergleich wurde auch die Übersetzung des altjapanischen Dramas,

⁴⁴ Die Übersetzung des Titels stammt vom Flyer für die Vorführung japanischer Vortragskünste „Die Macht der Stimme“, die am 18. Oktober 2009 im Linden-Museum Stuttgart stattfand. Vgl. Deutsch-Japanische Gesellschaft Baden-Württemberg e.V. (2009).

⁴⁵ Dem von Karl Florenz übersetzten japanischen Drama *Terakoya* zufolge spielt das Stück im Jahre 902. In der Partitur der Oper gibt es aber keine genaue Zeitangabe.

die von Karl Florenz stammt, herangezogen. Darüber hinaus dienten die ausführliche Rezension der Musikkritiker Julius Korngold und Balduin Bricht sowie ein Entwurf des Bühnenbilds als wichtige Quellen für die Untersuchung auf musikalischer bzw. visueller Ebene.

5.1.2 Selektionsprozesse

Die Oper *Die Dorfschule* wurde am 13. Mai 1920 im Operntheater, der heutigen Wiener Staatsoper, uraufgeführt. Insgesamt fanden bis 7. Juni desselben Jahres vier Aufführungen statt. Das Stück basiert auf *Terakoya*, einer von Karl Florenz stammenden Übersetzung des japanischen Theaterstücks *Sugawara Denju Tenarai Kagami*. Die deutsche Übersetzung der Geschichte *Terakoya* wurde bereits im Jahre 1900 gemeinsam mit einem Bühnenwerk unter dem Titel *Japanische Dramen: Terakoya und Asagao* in Form von sogenannten Krepppapier-Büchern (*chirimenbon* 縮緬本)⁴⁶ herausgegeben und neben der französischen Übersetzung *L'école de village*, welche auch von Florenz stammte, in der Pariser Weltausstellung im selben Jahr präsentiert (vgl. Ōtsuka 2011: 7ff.). Im Feuilleton der *Neuen Freien Presse* vom 2. Februar 1902 unter dem Titel *Japanisch* beschreibt Theodor Herzl seinen Eindruck von der äußeren Gestaltung der deutschen Ausgabe der Dramen *Terakoya* und *Asagao*, auf welche er zufällig gestoßen sein soll:

Die Ausstattung des Buches ist reizend, ein wahrer Leckerbissen für den Bücherfeinschmecker. Das gerippte, tuchweiche, unzerreißbare Papier, der wie hingetuschte Druck, der farbige Aquarellduft der Illustrationen, das Alles ist nicht in unserem Tal geboren. Mit zwei Beinstäbchen ist der Karton verschlossen, in dem das weiche Buch wie in einem Schuh steckt. Und gleich auf dem ersten Blatte begibt sich etwas Wunderbares. Da steht nämlich in guter Antiquaschrift und deutscher Sprache: „Druck, Illustrationen und Papier von T. Hasegawa, 10 Hiyoshicho, Tokyo.“ Als ob das gar nichts wäre, daß in der Officin des wackeren Meisters Hasegawa in Tokyo ein deutsches Buch gedruckt wird, und wie sauber, wie richtig in jedem Beistrich, wie frei von Druckfehlern. (*Neue Freie Presse* 2.2.1902: 2).

Herzl erzählt außerdem die Handlung des Stücks *Terakoya* ausführlich und kommentiert, dass es als „ein gutes Beispiel für die übermenschliche Grausamkeit

⁴⁶ Auf weichem, feinem, krepppapierartigem Japanpapier gedruckte Bücher, die in der Meiji-Zeit (1868-1912) als Souvenir für ausländische Gäste hergestellt wurden.

des japanischen Theaters“ dienen kann (*Neue Freie Presse* 2.2.1902: 2f.).

Die altjapanische Geschichte wurde im deutschsprachigen Raum zuerst als Grundlage des Theaterstücks *Terakoya: die Dorfschule* von Wolfgang von Gersdorff verwendet, welches am 22. Februar 1907 im Kölner Schauspielhaus uraufgeführt wurde (vgl. Ōtsuka 2011: 13). Das Stück wurde im darauffolgenden Jahr auch im Deutschen Theater in Berlin aufgeführt. Für die Aufführung wurde ein japanischer Dramatiker Kichizō Nakamura, der sich damals in Berlin aufhielt, damit beauftragt, den Schauspielern Anweisungen zu geben, damit sie japanischer Kultur und Mentalität entsprechend so authentisch wie möglich ihre Rolle als Japaner spielen würden (Ōtsuka 2011: 13f.). Ein weiterer Künstler, der sich für das japanische Drama interessierte, war Carl Orff. Er dichtete frei nach *Terakoya*, der Übersetzung von Karl Florenz, und komponierte *Gisei – Das Opfer*. Das Stück gilt als seine erste Oper aus dem Jahre 1913, wobei es erst 100 Jahre später, am 30. Jänner 2010, im Staatstheater Darmstadt uraufgeführt wurde (vgl. Badelt 2012, Deutschlandradio 2012).

Terakoya weckte auch das Interesse des Komponisten Felix Weingartner. Wie er dazu kam, auf Grundlage des japanischen Dramas eine Oper zu komponieren, erzählt er in seinen Memoiren:

Dr. Eger⁴⁷ veranstaltete eine sogenannte „Weingartner-Woche“ mit meinen drei an der dortigen Bühne aufgeführten Opern. Der Grossherzog⁴⁸ lud mich damals ein, die Musik zu Shakespears „Der Sturm“ zu schreiben, mit der der neue Intendant, Dr. Krätzer, die nächste Spielzeit zu eröffnen beabsichtigte. Ich arbeitete eifrig daran, sowie an zwei Opern, die zusammen einen Abend füllen konnten. Den Einakter „Die Dorfschule“ gestaltete ich nach dem japanischen Drama „Terakoya“, von dem ich eine deutsche, in Tokio gedruckte Übersetzung aufgefunden hatte. Dem zweiaktigen „Meister Andrea“ diente ein in Florenz spielendes Lustspiel Geibels als textliche Vorlage. (Weingartner 1929: 253)

In der ersten Hälfte des Jahres 1917 beschäftigte sich Weingartner intensiv mit dem Komponieren der drei Opern u.a. *Die Dorfschule*, wobei Peter Revers (1997: 199) darauf hinweist, dass der Komponist im Jahre 1916 bereits ein Konzept für die Oper mit japanischen Motiven hatte und schon 1918 mit dem

⁴⁷ Es handelt sich um Dr. Paul Eger, Intendant des Hoftheaters in Darmstadt.

⁴⁸ Großherzog Ernst Ludwig, der von 1892 bis 1918 den Titel Großherzog von Hessen und bei Rhein innehatte.

Stück fast fertig war⁴⁹. Die Erstaufführung des japanischen Trauerspiels in Wien fand am 13. Mai 1920 statt, es wurde gemeinsam mit seiner zweiten Oper *Meister Andrea*, einer komischen Oper in zwei Akten, gespielt. Susanne Rode-Breymann (1994: 257f.) erläutert, dass diese Art der Aufführung, deren Programm aus gegensätzlichen Gattungen wie Tragödie und Komödie besteht, bereits in der Vorkriegszeit gepflegt wurde. Während *Die Dorfschule* vom Publikum positiv aufgenommen und viermal gespielt wurde, wurde *Meister Andrea*, die erste zeitgenössische komische Oper, die nach dem Ersten Weltkrieg im Operntheater aufgeführt wurde, scharf kritisiert und musste bei der vierten Aufführung durch ein anderes Stück ersetzt werden (vgl. Rode-Breymann 1994: 257).

Jene Jahre, in denen *Die Dorfschule* komponiert und uraufgeführt wurde, sind von der Kriegs- und Nachkriegszeit geprägt. Zwar unterhielten Österreich-Ungarn und Japan bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs miteinander gute Beziehungen, aber die Situation änderte sich auf politischer Ebene drastisch, weil Japan im Krieg auf alliierter Seite stand und Gegner der österreichisch-ungarischen Monarchie wurde (vgl. Pantzer 1986: 175f.). Der Krieg hatte negative Auswirkungen auch auf den Bereich Kultur. In den Kriegsjahren durften in dem k. k. Hofoperntheater (der heutigen Staatsoper) ausländische Werke nicht gespielt werden, wobei diese Bestimmung wohl nicht beachtet wurde: Werke von Verdi und Puccini galten nach wie vor als die wichtigsten Repertoirestücke des Hauses (vgl. Ottner 1991: 107, 115). Unmittelbar nach dem Krieg geriet der Opernbetrieb in eine finanzielle Krise, und es gab Pläne zur Verpachtung des ehemaligen Hofoperntheaters, nunmehr „Operntheater“ genannt. Allerdings wurde keiner davon verwirklicht, weil sich die Versammlung aller Mitglieder des Operntheaters solidarisch gegen die Verpachtung wehrte und die Regierung um Unterstützung bat, die Oper als Kulturinstitut zu erhalten (vgl. Rode-Breymann 1994: 15). Das Interesse der österreichischen Bevölkerung an Kultur scheint kaum nachgelassen zu haben,

⁴⁹ Eine autographe Partitur aus der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek ist mit dem 23. März 1918 datiert. Revers zufolge schrieb der Komponist jedoch am 3. April 1918 an den Direktor der Universal-Edition Emil Hertzka, dass er seine Partitur bei sich behalte, weil er noch eine Änderung vornehmen wolle (vgl. Revers 1997: 199).

ebenso das Interesse an Japan. In der Zwischenkriegszeit kam es zu einem regen Austausch zwischen Österreich und Japan in den Bereichen Kultur und Wissenschaft (vgl. Pantzer 1986: 199-214). Pantzer (1986: 199) weist beispielsweise darauf hin, dass die Übersetzungen der Bücher von Lafcadio Hearn, der als Kenner und Vermittler japanischer Kultur des 19. Jahrhunderts gilt, ein großes Leserpublikum gewannen. Es war daher kein Wunder, dass Weingartner in der Kriegszeit ausgerechnet eine Geschichte aus Japan, dem Kriegsgegner, als Stoff für seine Komposition wählte. Es scheint, dass Politik nicht immer großen Einfluss auf Kultur hatte.

Das Wiener Operntheater, das sich in der Nachkriegszeit in einer finanziell schwierigen Lage befand, musste seinen Spielplan so gestalten, möglichst viele Leute anzulocken. Franz Schalk und Richard Strauss, die von 1918 bis 1924 die Direktion innehatten, betrieben eine sogenannte Novitätenpolitik, in der eine Reihe neuer Werke aufgeführt wurden (vgl. Kap. 5.1.3.2). Zu den Novitäten, die während der Ära Schalk/Strauss gespielt wurden, zählt Weingartners *Die Dorfschule*. Man kann wohl sagen, dass das Stück aus ökonomischen Interessen des Opernhauses in den Spielplan aufgenommen wurde. Die Oper wurde jedoch nur viermal gespielt, obwohl sie positive Kritiken bekam (vgl. Kap. 5.1.3.3).

5.1.3 Vermittlungsprozesse

5.1.3.1 Personale Vermittler

Takejirō Hasegawa (1853-1938): Verleger

Die Geschichte *Terakoya*, die zur Grundlage für Weingartners Oper *Die Dorfschule* diente, wurde von dem japanischen Verleger Takejirō Hasegawa herausgegeben. Hasegawa wurde am 8. Oktober 1853 als der zweite Sohn der Familie Nishimiya, Importeur von Lebensmitteln, Wein und Tabak, in Edo, dem heutigen Tokio, geboren. Er besuchte eine Klosterschule und lernte dort Englisch. Er heiratete eine Tochter der Familie Komiya, die eine große Druckerei betrieb. Von 1885 bis 1892 gab er eine Serie japanischer Sagen und Märchen *Nihon mukashibanashi shiriizu* (日本昔話シリーズ englischer Titel: *Japanese Fairy*

Tale Series) in Form von bunten Krepp-Papier-Büchern in Englisch, Deutsch, Französisch, Holländisch, Spanisch, Portugiesisch, Russisch und Dänisch heraus. Etwa um die Mitte der 1890er Jahren schloss Hasegawa, vermittelt durch den Übersetzer der deutschen Version der Serie japanischer Sagen und Märchen, Karl Florenz, einen Vertrag zur Herausgabe dieser Serie mit dem Verlag C. F. Amelang in Leipzig ab.

Hasegawas Bücher wurden in der Pariser Weltausstellung 1900 ausgestellt. Der japanische Verleger fertigte zwei prächtig illustrierte Bücher an, *Images japonaises* und *L'école de village (Terakoya)*, für welche hochwertiges Japanpapier (*washi* 和紙)⁵⁰ verwendet wurde. Bei diesem Buch handelte es sich um eine von Karl Florenz stammende französische Übersetzung des Kapitels *Terakoya* aus dem japanischen Theaterstück *Sugawara denju tenarai kagami*. Neben dem Text von 28 Seiten mit einer dreiseitigen Einleitung enthält das Buch eine Einführung ins japanische Theater mit bunten Illustrationen, die u.a. den Aufbau des japanischen Kabuki-Theaters und die Geräte für Ton- und Bühnentechnik präzise darstellen (vgl. Ōtsuka 2011: 7f.).

Karl Adolf Florenz (1865-1939): Übersetzer

Der Übersetzer der Geschichte *Terakoya*, Karl Florenz, gilt als Wegbereiter der Japan-Forschung im deutschsprachigen Raum. Er wurde am 10. Jänner 1865 in Erfurt geboren, studierte zuerst die neuen und orientalischen Sprachen⁵¹ an der Universität Leipzig, später auch Sprachwissenschaft in Berlin. In seiner Studienzeit lernte er einen Stipendiaten aus Japan, Tetsujirō Inoue kennen, der Philosoph und Lyriker war. Dieser half Florenz beim Übersetzen und Interpretieren japanischer Gedichte und trug dazu bei, dass Florenz seine Kenntnisse in japanischer Sprache und Literatur vertiefen konnte (vgl. Satō 1995: 133). Im Juli 1888 ging Florenz nach Japan. Er wurde im April des nächsten Jahres Dozent am College für Geisteswissenschaft der Kaiserlichen Universität zu Tōkyō (*Tōkyō Teikoku Daigaku* 東京帝国大学, heute Universität

⁵⁰ Weiches, feines, handgeschöpftes, durchscheinendes Papier aus Bastfasern von Pflanzen.

⁵¹ Die Bezeichnung des Studiums stammt von Satō (1995: 133).

Tokio), und zwei Jahre später ordentlicher Professor für Deutsche Literatur und Vergleichende Sprachwissenschaft. Ihm wurde an dieser Universität als erstem ausländischen Wissenschaftler der akademische Litt.D. (*bungaku hakushi* 文学博士) verliehen (vgl. Ōtsuka 2011: 7). Während seines Aufenthaltes in Japan entstand eine Reihe von Übersetzungen japanischer Literatur, vor allem altjapanischer Geschichte und Gedichte wie z.B. *Kojiki* (古事記 dt. Aufzeichnung alter Geschehnisse), *Nihon shoki* (日本書紀 dt. Chronik Japans in einzelnen Schriften) und *Manyōshū* (万葉集 dt. Sammlung der zehntausend Blätter). *Terakoya*, die Grundlage für die Oper *Die Dorfschule*, und weitere Übersetzungen japanischer Dramen und Gedichte bezeichnet Bruno Lewin (1985: 5) als „Nebenprodukt seiner sprachlich-literarischen Studien während seiner germanistischen Professorentätigkeit in Tōkyō“, womit Florenz seine „Vorliebe für die japanische Poesie und seine Freude am Nachdichten“ ausdrückte. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland im Jahre 1914 erhielt er die erste Professur für Japanologie im deutschsprachigen Raum am Hamburgischen Kolonialinstitut. Zu weiteren wichtigen Publikationen von Florenz zählen *Geschichte der japanischen Litteratur* (1903), *Die Religionen der Japaner* (1906) und *Wörterbuch zur altjapanischen Liedersammlung Kokinshū* (1925).

Zu seiner Übersetzung des japanischen Dramas *Terakoya* bemerkt Florenz in der Einleitung seines Werkes, dass er den Text frei nach dem Original übersetzt, um den Lesefluss im Deutschen aufrecht zu erhalten:

Von der Technik des japanischen Originals bin ich insofern abgewichen, als ich die *Recitative*, mit einer einzigen Ausnahme, in den Text der sprechenden Personen aufgenommen oder als scenarische Bemerkungen verwertet habe. (...) In „*Terakoya*“ spielen aber die *Recitative* gegenüber dem übrigen dramatischen Bestande eine so untergeordnete Rolle, ja, würden beim Lesen so störend wirken, dass ich glaube, mit dem von mir eingeschlagenen Wege, einer geringen formellen Änderung, das Richtige getroffen zu haben. (Florenz 1900: 4)

Seine Entscheidung, mehr Wert auf die Vermittlung der Handlung der Geschichte zu legen und dafür auf stilistische Äquivalenz mit dem Originaltext zu verzichten, weist darauf hin, dass Florenz bewusst versuchte, die im europäischen Kulturraum unbekannt Elemente in der altjapanischen Geschichte verständlich darzustellen, indem er auf sprachlicher Ebene formale Änderungen durchführte. Diese

Übersetzungsstrategie des bilingualen und bikulturellen Philologen scheint erfolgreich umgesetzt worden zu sein, denn seine Übersetzung wurde nicht nur gut verkauft und erreichte bis 1913 die 8. Auflage, sondern sie wurde auch zur Grundlage für deutschsprachige Theaterstücke (vgl. Ōtsuka 2011: 12ff. und Kap. 5.1.2). Seine Übersetzung, die auf Japanpapier gedruckt war und viele bunte original japanische Illustrationen enthielt, vermittelte den deutschsprachigen Lesern ein authentisches Bild Japans.

Felix Weingartner (1863-1942): Komponist

Paul Felix Weingartner, Edler von Münzberg, wurde am 2. Juni 1863 in Zara, dem heutigen Zadar in Kroatien, geboren. In seiner Gymnasialzeit bekam er seinen ersten Musikunterricht in Graz und studierte von 1881 bis 1883 Klavier und Komposition an der Universität und am Konservatorium Leipzig. Neben seiner Tätigkeit als Kapellmeister an der Berliner Hofoper besuchte er als Dirigent nicht nur europäische Großstädte sondern auch Nord- und Südamerika und machte Karriere. Von 1908 bis 1911 war er als Nachfolger von Gustav Mahler als Direktor am k. k. Hofoperntheater, der heutigen Wiener Staatsoper, tätig, wurde dann Chefdirigent der Wiener Philharmoniker und hatte bis 1927 diese Stelle inne. Gleichzeitig spielte er als Musikdirektor auch in Hamburg, Boston und Darmstadt eine leitende Rolle, von 1919 bis 1924 war er Direktor der Wiener Volksoper. Er wurde von 1935 bis 1936 zum zweiten Mal Staatsoperndirektor. Im Jahre 1937 reiste er auf Einladung des österreichischen Konsulats in Tokio, der Japanisch-Österreichischen Gesellschaft und der Tageszeitung Asahi Shimbun nach Japan und dirigierte acht öffentliche und drei Rundfunkkonzerte u.a. in Tokio, Osaka, Kyoto, Nagoya und Shizuoka mit dem neu gegründeten Neuen Sinfonieorchester (*Shin Kōkyō Gakudan* 新交響樂團), dem heutigen NHK-Sinfonieorchester (*NHK Kōkyō Gakudan* NHK 交響樂團) (vgl. Pantzer 1986: 212f.).

Bereits etwa dreißig Jahre vor seinem Besuch in Japan war Weingartner an diesem Land interessiert. Er komponierte 1908 einen Liederzyklus *Japanische Lieder op. 45*, der aus neun Liedern besteht. Bei den Texten handelt es sich um alte japanische Gedichte, die aus einer Sammlung der Nachdichtungen *Japanische Novellen und Gedichte* vom deutschen Schriftsteller und Übersetzer Paul

Enderling stammen. Keiko Hasegawa (2010: 61) vermutet, dass der Komponist durch den Kontakt zu Fürstin Paulina Metternich, die damals als Organisatorin kultureller Veranstaltungen, u.a. von Japanfesten, bekannt war, auf die Gedichtsammlung traf. Etwa zwanzig Jahre später, im Jahre 1930, vertonte Weingartner wieder japanische Gedichte. Die Texte dieser neuen Komposition *Japanische Miniaturen op. 75*, die sich aus elf Liedern zusammensetzen, stammen aus der Gedichtsammlung *Japanischer Frühling* von Hans Bethge. Dem Komponisten waren die Werke dieses Dichters bereits vertraut, er hatte 1919 ein Liebesliederspiel *Blüten aus dem Osten op. 63* nach den Nachdichtungen Bethges *Die chinesische Flöte* komponiert.

Eine weitere, umfangreiche Komposition mit japanischen Motiven Weingartners ist die Oper *Die Dorfschule op. 64*. Zu dieser Oper inspirierte den Komponisten das japanische Krepp-Papier-Buch, die Übersetzung des Dramas *Terakoya*. Nanae Ōtsuka (2011: 9-12) weist auf zwei verschiedene Druckversionen des Buches hin und vermutet, dass es sich dabei um je eine für den japanischen und den deutschen Markt bestimmte und in den jeweiligen Ländern verkaufte Versionen handelt. Sie unterscheiden sich u.a. in der Gestaltung der Titelseite. Zwar ist es nicht klar, welche Version Weingartner zur Hand nahm, aber sowohl die Handlung der japanischen Tragödie als auch die bunten original japanischen Illustrationen müssten bei ihm einen tiefen Eindruck hinterlassen haben. Im Unterschied zu der französischen Version, enthält die deutsche Übersetzung keine einführenden Texte zum japanischen Theater, doch genug inhaltbezogene Abbildungen, die die Japaner in traditioneller Bekleidung, die Klassenzimmer der Dorfschule, Utensilien wie Schreibwaren, Schwert und Fächer präzise darstellen (vgl. Florenz 1900).

Weingartner verwendete die deutsche Übersetzung von *Terakoya* als Opernstoff, übernahm jedoch kaum Textpassagen daraus, sondern erstellte das Libretto fast zur Gänze selbst (vgl. Revers 1997: 199). Wodurch sich sein Libretto von der Übersetzung von Florenz unterscheidet sowie die Art und Weise, wie er das Bild Japans in seiner Oper dargestellt hat, werden im Kapitel 5.1.4 näher erläutert.

Das Opernensemble

Die Personen, die an der Aufführung der Oper *Die Dorfschule* beteiligt waren, spielten als Vermittler japanischer Kultur eine besonders wichtige Rolle, weil sie bei den Zuschauern, den Rezipienten fremder Kultur, unmittelbar einen Eindruck hinterließen. Durch sie wurden jene Elemente, die der Komponist Weingartner in seinem Werk auszudrücken versuchte, audiovisuell fassbar gemacht.

Bei der Erstaufführung in Wien wurde das Stück unter der musikalischen Leitung von Leopold Reichwein gespielt, die Inszenierung übernahm Wilhelm von Wymétal. Über die Leistung, die das Opernensemble auf der Bühne erbrachte, schreibt Balduin Bricht in der *Volks-Zeitung* lobend wie folgt:

Die Aufführung, von Herren Wymetal sorgsam szeniert, von Herrn Reichwein eingehend dirigiert, war auf einen einheitlichen gemäßigten Ton stilgerecht gestimmt. (...) Die Einzelleistungen sollen in ein Gesamtlob für die Damen Gutheil-Schoder, Kittel – deutliches Sprechen ist dringend zu empfehlen – Alten, Schöne, die Herren Ziegler (Matsuo), Engel (Lehrer), Manowarda (Kammerherr des Kaisers) und der anderen Mitwirkenden zusammengefaßt sein. (...) Die Sänger wurden wiederholt gerufen, brachten dann auch Weingartner mit, der endlich auch mehrmals allein den Beifall entgegennehmen konnte und in der vertrauten Art des ehemaligen Hausherrn quittierte. (*Volks-Zeitung* 14.5.1920: 1)

Ein besonderes Lob erhielt vom Komponisten selbst die Sängerin Marie Gutheil-Schoder, die Schiö, die Mutter des hingeopferten Kindes, verkörperte:

Im Frühjahr 1920 führte die Wiener Staatsoper unter Leitung des Kapellmeisters Reichwein meine beiden kurzen Opern auf. Die „Dorfschule“ schlug ein. Eine alte künstlerische und menschliche Freundschaft, die im Laufe der Jahre sich etwas verschüttet hatte, lebte durch eine Leistung wieder auf: *Marie Gutheil-Schoder* als „Schiö“. Von den fünfzig Minuten dieser Oper hat sie vielleicht fünfzehn auf der Bühne zu sein und fünf zu singen. Aber welche Gestalt schuf diese geniale Frau! – Wortlose Augenblicke, wie sie, um ihren totgeweihten Sohn noch einmal zu sehen, mit dem vorgeblich verlegten Fächer spielte, und wie sie dann ihr Obergewand ablegte, um der Leiche dieses Sohnes im weissen Trauerkleid zu folgen, waren denkwürdig als Ausflüsse echtster Schauspielkunst. (Weingartner 1929: 332f.)

Gutheil-Schoder galt damals als gefeierte Mozart- und Strauss-Interpreten. Sie wurde 1900 von Gustav Mahler an die Wiener Hofopfer geholt, war bis 1926 aktiv tätig und wirkte bei einer Reihe von Uraufführungen mit. Ein weiteres wichtiges Ensemblemitglied war Josef von Manowarda, der die Rolle von Gémba,

dem Kammerherrn des Kaisers, spielte. Er war von 1915 bis 1918 an der Wiener Volksoper, von 1919 bis 1942 war er Mitglied der Staatsoper.

5.1.3.2 Mittlerinstitution: Operntheater

Die Mittlerinstitution bei der Aufführung von *Die Dorfschule* war das Operntheater, die heutige Wiener Staatsoper. Das Theater wurde im Jahre 1776 als k. k. Hoftheater nächst den Kärntnerthore gegründet. Seine Bezeichnung wurde von Zeit zu Zeit geringfügig geändert. Damals, als Weingartners Oper aufgeführt wurde, hatten Franz Schalk und Richard Strauss die Direktion inne. Ihre Amtszeit war von den schweren Folgen des Ersten Weltkriegs geprägt. Aufgrund der finanziellen Schwierigkeiten gab es zwar immer wieder Pläne, das Theater zu verpachten, sie wurden jedoch durch Proteste ihrer Mitglieder jedes Mal abgewendet (vgl. Rode-Breymann 1994: 15). Um mehr Gewinn zu erzielen, betrieben Schalk und Strauss eine „Novitätenpolitik“, wobei es später zwischen den beiden zu Meinungsunterschieden kam und immer mehr Wert auf historische Repertoires gelegt wurde (vgl. Leibnitz 1991: 120ff.). *Die Dorfschule* und *Meister Andrea* von Felix Weingartner wurden im Jahre 1920 neben *Die Gezeichneten* von Franz Schreker und dem Triptychon von Giacomo Puccinis, *Der Mantel*, *Schwester Angelica* und *Gianni Schicchi*, als Novität aufgeführt. Allerdings hatten die beiden Stücke keinen großen Erfolg, sie standen nach einigen Aufführungen nicht mehr auf dem Spielplan (vgl. Leibnitz 1991: 122). Weingartner beschreibt aus seiner Sicht die Entscheidung der Operndirektion:

Als die Staatsoper meine Werke nach wenigen Vorstellungen absetzte, handelte sie gegen mich nicht anders wie zu allgemeiner Klage den meisten Komponisten gegenüber, die sich ihr in der damaligen Epoche anvertraut hatten. Bei „Meister Andrea“ diente die Lahmheit des Publikums als willkommener Vorwand. Ein Grund aber, die „Dorfschule“ nicht weiter zu geben, konnte nur darin gefunden werden, dass sie sehr gut gefiel, und sogar von manchem Gegner günstig besprochen wurde. Auch hier dauerte es acht Jahre, bis eine reichsdeutsche Bühne, Krefeld, diese Oper aufgriff. Wie ein „Titan“ habe sie hervorgeragt, las ich in den „Signalen für die musikalische Welt“. – Im Ausland war sie an einigen Stellen bereits gegeben worden. – (Weingartner 1929: 333)

Wenn man bedenkt, dass während der Ära Schalk/Strauss vorwiegend die Werke von großen Komponisten wie Wagner, Strauss, Puccini, Verdi und Mozart

gespielt wurden und der Anteil der Uraufführungen insgesamt zu gering war, handelte es sich bei *Die Dorfschule* buchstäblich um eine Novität: Das Stück war die erste österreichische Opernproduktion mit japanischen Motiven.

5.1.3.3 Mediale Mittlerinstanzen

Neue Freie Presse

Die Premiere der beiden Opern des ehemaligen Operndirektors, *Die Dorfschule* und *Meister Andrea*, wurde von Musikexperten ausführlich kritisiert. Julius Korngold berichtete im Feuilleton in der *Neuen Freien Presse* vom 14. Mai 1920 über den Opernabend. Den ersten Teil seiner Kritik widmete er der komischen Oper, und den letzten Teil dem japanischen Trauerspiel, das er im Gegensatz zu der Komödie mit italienischen Motiven durchaus positiv bewertete, wobei er die Handlung des Stückes ausführlich erzählte. Da die Geschichte aus einem alten japanischen Drama stammt, ist die Oper thematisch gesehen an sich bereits authentisch japanisch, und die Kultur Japans, insbesondere Tradition und Mentalität der Japaner in alten Zeiten, wird beim Lesen der Kritik bereits nachvollziehbar. Der Autor betont immer wieder die Grausamkeit der Opfergabe, indem er darauf hinweist, dass das Opfer ein Kind ist:

Genzo beschließt, an Stelle des Kaisersohnes einen diesem ähnlich sehenden Knaben zu köpfen, der am selben Tage in geheimnisvoller Weise in seine Schule gebracht worden ist. Er schleift sein Schwert, man hört den Kopf fallen – ganz wie in „Salome“, nur mit dem Unterschiede, daß es sich um ein getötetes Kind handelt. (*Neue Freie Presse* 14.5.1920: 3)

Er erstaunt auch darüber, dass das Kind sich dessen bewusst war, dass es sein Leben zu opfern hat, um den Prinzen zu retten (vgl. *Neue Freie Presse* 14.5.1920: 3). Allerdings unterstreicht Korngold gleichzeitig, dass das japanische Volk den Europäern inzwischen nicht mehr so exotisch und unverständlich ist, wie in der Oper dargestellt wird:

Die Handlung ist insofern nicht mehr aktuell, als die japanische Seele, im Kriege in ihrer Banalität entschleierte, ihr Interesse verloren hat, nicht zuletzt das japanische Vasallenempfinden, die Religion, der Loyalität, wie Lafcadio Hearn das nennt, kalt läßt. Aber die Handlung hat jedenfalls jene zeitlose Aktualität, die altem Bühneneffekt eignet, der als nerven- und phantasieerregender stofflicher Spannung entspringt. (*Neue Freie Presse* 14.5.1920: 3)

Was Weingartners Musik anbelangt, spricht der Kritiker von „interessantem musikalischem Theater von dürftiger Substanz, aber wirksamster Einheit der Stimmung und Farbe“ (*Neue Freie Presse* 14.5.1920: 3). Als besonders japanisch empfindet er den Klang der Instrumente, die im Stück zum Einsatz kommen: „Wohl ein japanisches Originalmotiv; Rührtrommel, Becken, große Trommel, ein Violincello [sic!], ein Kontrabaß – alles pianissimo – rufen den Eindruck japanischer Begleitklänge hervor“ (*Neue Freie Presse* 14.5.1920: 3). Außerdem wird darauf hingewiesen, dass ein original japanisches Musikinstrument gespielt wird, wobei sein „nervenreizend eintöniger“ Klang dazu dient, an wichtigen Stellen große Spannung zu erzeugen (vgl. *Neue Freie Presse* 14.5.1920: 3)

Österreichische Volks-Zeitung

Musikkritiker Balduin Bricht erzählt in der *Österreichischen Volks-Zeitung* ebenfalls entsetzt die außergewöhnliche Geschichte aus fernem Osten ausführlich, indem er das Exotische im alten Japan betont:

Weingartner, seinen vielen Freunden und Anhängern gewiß niemals der Mann der schwarzen Affekte erschienen, ist jetzt sogar in das unheimliche Dunkel des alten Japan niedergetaucht, dorthin, wo alle Wonnen des Harakiri blühte, das eisengepanzerte Shogunat dem Volke den Rachen blutig drückte, der Dynast, auch der blödsinnigste, alle Göttlichkeit in sich schloß. (*Volks-Zeitung* 14.5.1920: 1)

Im Vergleich zu Korngold zeigt der Musikkritiker mehr Emotionen, wenn es sich um die aus der Sicht der Europäer schwer nachvollziehbare Bereitschaft der Eltern handelt, ihr eigenes Kind zu opfern, um das Leben des Sohns ihres Herrn zu retten:

Die eigene Mutter, wie scheußlich! [sic!] bringt ihren Knaben in die Dorfschule zu dem Lehrer Genzo, einem wahren Untier, der beauftragt ist, unter ausgiebigen militärischer Assistenz dem Prinzen Shusai, der bisher als sein Sohn gegolten, den Kopf abzutun. (...) Pflichtgemäß betastet nun der Vater vor unseren Augen den abgeschnittenen Kopf seines eigenen Kindes und bestätigt ihn als den des Prinzen. Es ist zum Schwachwerden. Und was da noch für quälende Nebenumstände sind! (*Volks-Zeitung* 14.5.1920: 1)

Bricht erwähnt auch die Instrumente wie Rührtrommel und Becken und empfindet die Klangfarbe als japanisch, als ob man original japanische Musik hörte, wobei

er allerdings chinesische und japanische Musiktraditionen vermischt. Das deutet darauf hin, dass der Unterschied zwischen China und Japan für den Autor weniger wichtig bzw. bekannt war. Ihm fiel lediglich die Fremdartigkeit der Musik auf, und er schätzt die Art und Weise, wie Weingartner die fremden Elemente in Form von Musik erfolgreich dargestellt hat (vgl. *Volks-Zeitung* 14.5.1920: 1).

Die beiden Kritiker, Korngold und Bricht, beschreiben die Handlung der Oper mit japanischen Motiven ausführlich und betonen vor allem die Besonderheiten der alten Tradition und der Mentalität der Japaner. Gleichzeitig bezeichnen sie Weingartners Musik als japanisch oder zumindest fremdartig, indem sie diese mit den Werken *Madama Butterfly* und *Salome*, die auch japanische Motive bzw. die Szene mit dem „abgeschlagenen Kopf“ musikalisch darstellten, vergleichen (vgl. *Neue Freie Presse* 14.5.1920: 3, *Volks-Zeitung* 14.5.1920: 1). Die Kritiken vermittelten den Lesern somit das Bild vermeintlich japanischer Kultur. „Vermeintlich“ deshalb, weil abgesehen von der Handlung die Oper *Die Dorfschule* an sich ein europäisches Erzeugnis, und nicht etwas original Japanisches ist (vgl. Kap. 5.1.4).

5.1.4 Rezeptionsprozesse

5.1.4.1 Analyse auf musikalischer Ebene

Pseudo-Japonismen

In seiner Rezension in der Zeitung *Neue Freie Presse* vom 14. Mai 1920 stellt Julius Korngold fremdartige Elemente in der Komposition Weingartners *Die Dorfschule* fest:

Im japanischen Drama tritt an den spannendsten Stellen der nervenreizend eintönige Kotoklang melodramatisch hinzu. Nicht ohne Grund hat daher der Komponist zu einer Illustrationsmusik nach Veristenart gegriffen, die sich mit kargster Untermalung sozusagen beim Geiste nach dem Melodram nährt. Allerdings hätte sich auch eine Musik denken lassen, die sich gleichsam mit dem Pantomimischen des Textes beschieden hätte und dann erst recht voll in ihn eingeströmt wäre. So hätte es wohl Puccini gemacht. In Weingartners Partitur ist fast alles bloße Grundierung, knappste Grundierung von Takt zu Takt. Sie ist aber stimmungskräftig mit modernen, von erotischen Vokabeln durchsetzten Sprachelementen bestritten, anfänglich etwa mit einem Elektra-Kolorit, das

gleichsam mit behutsamem japanischen Pinsel gemildert ist. Einmal, wenn es sich um die Bestimmung des Todesopfers handelt, ist die Situation durch ein charakteristisches Marschmotiv glücklich zusammengefaßt, das ein unheilswangeres Zwielflicht ausgießt: und einmal, vor Schluß, glänzen einige Kantilenentakte à la Puccini auf. Stimmungsvoll das Ende: eine Bestattungsmusik von echter Exotik und zartem Farbeauftrag. Wohl ein japanisches Originalmotiv; Rührtrommel, Becken, große Trommel, ein Violincello [sic!], ein Kontrabaß – alles pianissimo – rufen den Eindruck japanischer Begleitklänge hervor. (*Neue Freie Presse* 14.5.1920: 3)

Auch Balduin Bricht weist auf die Trauerszene hin, in welcher „fremdartige Tonverhältnisse“ vorkommen, und schreibt, dass diese an original japanische Musik erinnern:

Die orchestralen Illustrationsmittel zieht Weingartner mit feinem, ungesuchtem Klangsinn heran! Da kommen im richtigen Augenblick zwingende Wirkungen zum Vorschein. Fremdartige Tonverhältnisse tauchen auf und deuten auf die chinesisch-japanische Musikkultur hin, manchmal glaubt man auch Original-Japan zu hören, bis zum Schluß die traurige Grabmelodie im Dreivierteltakt von der Altoboe geführt, den Brummstimmen der Kinder, Rührtrommel, großer Trommel und Becken begleitet, leise verhallt. (*Volks-Zeitung* 14.5.1920: 1)

Die beiden Kritiker behaupten, dass die Musik in der Todesszene an original japanische Melodien erinnert. Dabei handelt es sich jedoch um Pseudo-Japonismen, da das Exotische durch den Einsatz jener Instrumente, die in den exotistischen Opern häufig verwendet werden, aber nicht original japanisch sind, wie z.B. Rührtrommel, Tamtam und Becken, hervorgehoben wird (vgl. Kap. 3.3.2.3).

Hybridisierung/Stereotypisierung

Revers (1997: 202) erläutert, dass Weingartner „im Grunde vollständig auf die Integration kompositorischer Stilisierung des Fremdartigen verzichtet“. Er bezieht sich auch auf die Todesszene und vermutet, dass der Komponist mehr Wert auf das „inhaltliche Bedeutungsfeld Todesahnung – Tod – Trauer“ legen wollte als auf eine musikalische Stilisierung des Exotisch-Fremdartigen:

Im Gegenteil fällt auf, daß Weingartners Dorfschule in hohem Maße traditionellen Verfahren europäischer Kompositionstechnik verpflichtet ist. Diese betreffen vor allem die Tendenz zu klaren (wenngleich häufig gedehnten) Periodenbildungen, wie sie etwa im erwähnten Aufmarsch und Abzug der Truppen Gembas sowie in dem die Oper abschließenden Trauerkondukt (...) zu finden sind. (Revers 1997: 202)

In Weingartners Oper ist also die Hybridisierung der exotischen musikalischen Elemente feststellbar, während die Verwendung der als exotisch geltenden Instrumente auch die Stereotypisierung japanischer Elemente aufweist.

5.1.4.2 Analyse auf verbaler Ebene

Persönlichkeit

Übernahme

Die Personennamen in *Die Dorfschule* werden mit einigen Ausnahmen von der Übersetzung von Florenz übernommen, bei der die in dem japanischen Original *Sugawara denju tenarai kagami* verwendeten Namen in gekürzter Form übertragen worden sind. Der Kammerherr des Kaisers von Japan Gémba heißt beispielsweise im japanischen Originaltheaterstück *Gemba Shundō* (春藤玄蕃), der Vasall des früheren Kaisers Matsuo, Matsuōmaru (松王丸), und der Lehrer der Dorfschule Genzó, Genzō Takebe (武部源藏) (vgl. Florenz 1900: k.A., Japan Arts Council 2012). Außerdem wird die Frau von Matsuo in Weingartners Oper als Schiò bezeichnet, wobei ihr Name sowohl in der Originalfassung, als auch in der deutschen Version von Florenz, Chiyo ist. Die Abänderung ist vermutlich auf die für Deutschsprachige ungewöhnliche Art der Aussprache des Namens Chiyo wie [tʃijo] zurückzuführen.

Pseudo-Japonismen

Im Vergleich zu den anderen in dieser Arbeit behandelten Bühnenwerken gibt es in der Oper *Die Dorfschule* im Allgemeinen kaum Zeichen für Pseudo-Japonismen bis auf den Namen eines Bauernjungen Chomà. Dieser Name kommt in der deutschen Version von Florenz nicht vor, in der japanischen Originalfassung ist auch kein entsprechender Name zu finden. In der japanischen Sprache ist das Wort Chomà nicht geläufig, wird lediglich als andere Bezeichnung der Pflanze Ramie verwendet und klingt daher als Personenname äußerst seltsam.

Wertorientierungen/Weltanschauungen

Übernahme

Matsuo, die zentrale Figur dieser Oper, legt großen Wert auf Treue (*chūgi* 忠義), Höflichkeit (*rei* 礼), Ehre (*meiyo* 名誉) und Mut (*yū* 勇), und diese Begriffe zählen neben Aufrichtigkeit (*gi* 義), Güte (*jin* 仁) und Wahrhaftigkeit (*makoto* 誠) zu den sieben Tugenden des *bushidō* (武士道), dem Verhaltenskodex der Samurai, des Kriegerstandes in der japanischen Feudalzeit (vgl. Mori 2007: 34f.). Sein Sohn Kotarō, der gerade in die Schule Genzō aufgenommen worden ist, ist auch von diesen Tugenden geprägt und begrüßt beispielweise seinen Lehrer höflich. Er sagt zu Genzō äußerst vorbildlich: „Ich will euch treu und folgsam sein.“ (Weingartner 1919: 23) Aber sein Vater repräsentiert die Philosophie von *bushidō* im höchsten Ausmaß. Er opfert Kotarō und zeigt Kwan Shusai, dem geretteten Sohn des früheren Kaisers, dessen Vasall er einst war, seine Treue:

Es war kein Opfer, Herr (zu Shusai)!
Es war die Pflicht des Ritters,
des echten Kaisers Diener,
euer Leben zu bewahren!
Ich konnte diesmal nicht selbst;
– so tat es denn mein Kind.

(Weingartner 1919: 66)

Matsuo zeigt Mut, indem er seinen eigenen Sohn hingibt, um seine Pflicht, das Kaiserhaus zu schützen, zu erfüllen. Durch seine Entschlossenheit wahrt er seine Ehre als treuer Diener seines Herrn und beweist Loyalität dem Kaiser gegenüber. Das ist die Grundeinstellung im *bushidō*, in dem Treue zum eigenen Herrn als absolut gilt und sogar wichtiger als die Treue gegenüber den eigenen Eltern erachtet wird. Dabei geht es nicht darum, dem Gebieter blind zu gehorchen, sondern darum, zugunsten öffentlicher Interessen ein Gemeinschaftsleben zu gewährleisten (vgl. Mori 2007: 76-79).

Ob und inwieweit diese Einstellung der Japaner, die auf dem *bushidō* beruht, für das westliche Publikum in der Zeit der Aufführung des Stücks verständlich war, kann man der Einleitung von *Terakoya*, der deutschen Übersetzung von Karl Florenz, entnehmen. Er bezieht sich auf das Heldenepos

Das Nibelungenlied und weist darauf hin, dass das Bild der selbstlosen, treuen Untertanen den Europäern wohl bekannt ist und sie die japanische Tragödie daher rühren kann:

Kein Auge bleibt dann trocken, auch Europäer werden davon tief ergriffen. Denn wie sehr der bis auf die äusserste Spitze getriebene Opfermut der Vasallentreue in seiner fast grotesken Wildheit unsere feineren Gefühle auch verletzt mag, so können wir doch vor der packenden Tragik der Handlung, vor dem fanatischen Heroismus der Charaktere unser mitfühlendes Herz nicht verschliessen. Um so weniger, als auch uns aus unserer deutschen Vergangenheit, zumal aus dem Nibelungenlied, ähnliche Anschauungen von Vasallentreue nicht unbekannt sind. (Florenz 1900: 1f.)

Tatsächlich erschütterte Weingartners Oper das Publikum tief, wie man der Kritik über das Stück entnehmen kann (vgl. Kap. 5.1.3.3). Das Bild der treuen Gefolgschaft müsste den deutschsprachigen Zuschauern doch sehr fremd oder sogar unverständlich gewesen sein. Denn die Musikkritiker, die über die Premiere von *Die Dorfschule* berichteten, schilderten entsetzt die Bereitschaft Matsuos und seiner Familie zum Tod für ihren Herrn (vgl. Kap. 5.1.3.3).

Hybridisierung

Auch christliche Gedanken, die nicht die japanische, sondern die westliche Kultur prägen, sind in Weingartners Oper integriert. Genzò und Tonami reden beispielsweise von „Engel,“ „Heiligenbild,“ und „Unsterblichkeit,“ also von Begriffen, die zum christlichen Glaubensbestand gehören, obwohl Shintoismus und Buddhismus zu den wichtigsten religiösen Glaubensformen in Japan zählen und das Christentum erst im Jahre 1549 in Japan eingeführt wurde. Das Ehepaar bezeichnet Kotaró, der getötet wird, um das Leben des Kindes des frühen Kaisers zu retten, als Engel und lobt ihn:

Tonami: Ein Engel war dieses Kind!

Genzò: Ein Engel ja ich glaub es wohl selbst.
Er stand gleich einem Heiligenbild
und sah mich lächelnd an,
als ahnt in mir er seinen Mörder nicht,
nein, schon den ersten Boten der Unsterblichkeit.
Nicht zuckt er mit der Wimper, da ich ihn erschlug.

(Weingartner 1919: 59)

In der gleichen Szene in der Übersetzung von Florenz hingegen werden „Götter“, „Buddha“ und ein „guter Geist“ erwähnt:

Genzō: Den Göttern Dank! Dank dir, erhabner Buddha!
Fürwahr, die hohe Tugend unsres Herrn
Hat uns des Himmels Schutz herabgerufen,
Und muss des Teufels offnes Aug' mit Wolken
Umwölkt, mit Blindheit es geschlagen haben.
Weib, freue dich! Es lebe unser Herrchen!

Tonami: Kaum glaub' ich's. Wenn der Geist nicht unsres Herrn
In Matsuō's Augen sass, so muss das Haupt
Des Kinds ein guter Geist gewesen sein.
Ein Feldstein wird für ein Juwel gehalten!
Den Göttern sei gedankt aus tiefstem Herzen.

(Florenz 1900: 27)

Im Vergleich zur Übersetzung von Florenz werden die fremden exotischen Motive in Weingartners Libretto in etwas abgeschwächter Form dargestellt, so dass die tragische Szene für die westlichen Zuschauer verständlicher wirkt. Revers weist außerdem auf „eine Tendenz zur Sakralisierung des Geschehens“ in der Oper hin und stellt fest: „Kotaro wird zum kindlichen Märtyrer stilisiert, und der in der Vorlage dominierende Aspekt des ‚bushidō‘ weitgehend von einem christlichen Erlösungsmythos assimiliert.“ (1997: 201)

Diese Abweichung zwischen der Vorlage und dem Libretto kann anhand des Ansatzes von Patrick Cattrysse näher erklärt werden. Dabei handelt es sich um die auf der Polysystem-Theorie⁵² beruhende Annahme, dass die Buchverfilmung als die Übersetzung im erweiterten Sinne betrachtet werden kann. Seine Hypothese soll es ermöglichen zu beschreiben, nicht nur wie, sondern auch warum gewisse Filme auf eine bestimmte Art und Weise gemacht wurden (vgl. Cattrysse 1992: 67). Zwar unterscheiden sich die Opernproduktion und die Filmproduktion voneinander, aber sie weisen auch eine gewisse Parallelität auf: In beiden Fällen handelt es sich um die Umwandlung eines Texts in eine sichtbare und hörbare Form, d.h. die Umsetzung einer literarischen Vorlage auf einer Bühne bzw. im Medium Film. Daher scheint es sinnvoll, für die Analyse der oben

⁵² Der von Itamar Even-Zohar entwickelten literarischen Übersetzungstheorie nach nimmt die Übersetzung eine wichtige Position innerhalb der Nationalliteratur ein, die ein komplexes System, ein Polysystem, darstellt. Näheres dazu siehe Even-Zohar (1990).

angeführten Abänderungen im Libretto der Oper *Die Dorfschule* die Hypothese von Cattrysse heranzuziehen. Er stellt vor allem fest, dass nicht nur Texte im Original, sondern auch andere Normen und Konventionen betreffend der Filmproduktion im Prozess der Adaptation entscheidend sind, und es kommt folglich zu Modifizierungen aller Art wie z.B. Ergänzung, Vertauschung und Ersetzung (vgl. Cattrysse 1992: 56f.). Was die Modifizierung des Originals im Falle der Oper *Die Dorfschule* anbelangt, kann, wie bereits ausgeführt, eine kontextuelle Anpassung an die westliche Kultur festgestellt werden. Die Änderungen wurden also unter Berücksichtigung der Normen der abendländlichen Kultur, mit welcher das Zielpublikum vertraut war, vorgenommen.

Verhaltensmuster

Hybridisierung

In *Die Dorfschule* dominieren zwar für das europäische Publikum fremde Elemente, es gibt aber auch einige Sujets, die den Europäern vertraut vorkommen. „Kuchen mit Sahne“ ist ein gutes Beispiel dafür. Tonami verspricht den Schülern diese Leckerei als Belohnung, wenn sie „brav und folgsam“ sein würden (Weingartner 1919: 12). Genau genommen, passt „Kuchen mit Sahne“ allerdings nicht zu dem altjapanischen Bild, weil Mehlspeise (aber ohne Milch und Schokolade) erst im 16. Jahrhundert von Europäern, u.a. Spaniern, Portugiesen und Holländern, die nach Japan kamen, eingeführt wurde (vgl. Shinoda 1972: 392). Milchprodukte wurden sogar erst im Zuge der Modernisierung nach westlichem Vorbild eingeführt. Kikujirō Yoshida (1994: 162ff.) schreibt, dass in Japan Kuhmilch erst im Jahre 1867 von einem japanischen Molkereibetreiber, Tomekichi Maeda, verkauft wurde, der bei sich in Japan aufhaltenden Holländern die Molkereikunde und Viehzucht gelernt hatte. Im darauffolgenden Jahr gründete Sōjirō Nakazawa ein Unternehmen für Milchprodukte, das heute zur Unternehmensgruppe Nakazawa (*Nakazawa gurūpu* 中沢グループ) gehört. Nach der Einführung der Milchscheider der Firma DeLaval um 1924 wurde mit der Produktion von Schlagobers begonnen (vgl. Yoshida 1994: 203ff.). Jedenfalls scheint die Hybridisierung kultureller Elemente in der Szene, in der nach

westlicher Art „Kuchen mit Sahne“ vorkommt, sinnvoll zu sein, da es hier in erster Linie darum geht, zu vermitteln, dass den Kindern für gutes Lernen eine Belohnung versprochen wird. Wenn in dieser Stelle etwa „mit süßer Bohnenpastete gefüllte japanische Dampfnudeln *manju* (饅頭)“ statt „Kuchen mit Sahne“ erwähnt werden würden, würde das Publikum durch exotische Süßigkeiten abgelenkt werden und könnte den Sinn der Szene nicht richtig wahrnehmen.

5.1.4.3 Analyse auf visueller Ebene

Nonverbale Kommunikationsformen

Übernahme

Die Regieanweisungen des Stücks zeigen, dass die Gestik der Darsteller von der japanischen Kultur geprägt ist. Man begrüßt einander „mit tiefen Verneigungen“, statt die Hand zu schütteln (Weingartner 1919: 14). Auch eine Handbewegung der japanischen Frauen im Kimono, der traditionell weite, ausgeschnittene Ärmel hat, zeigt den Unterschied zu westlichen Frauen. Sie verwenden den Ärmel, um Teile des eigenen Gesichts, u.a. Augen und Mund zu verbergen. Die Bühnenanweisung deutet auf diese Gestik: Nachdem Tonami erfährt, dass ihr Mann Genzò Kotarò getötet hat, um den Sohn des ehemaligen Kaisers zu retten, geht sie eilig von der Bühne ab, indem sie ihre Augen mit dem Ärmel verhüllt, um ihr Weinen zu verbergen oder um darzustellen, dass sie das Resultat des grausamen Geschehens nicht mehr sehen will (Weingartner 1919: 61).

Geistige Objektivationen

Übernahme

Die bebilderten Regieanweisungen in einer Partitur der Oper *Die Dorfschule* weisen darauf hin, dass man zur Zeit der Uraufführung die Szenen möglichst originalgetreu darzustellen versuchte: Die Zeichnung eines Schreibkastens, in welchem u.a. Schreibpinsel, Stangentusche, Reibstein, Wassernäpfchen und Papierbeschwerer untergebracht werden, sowie das Bild eines Kindes, das am

Boden sitzt und Kalligrafie übt, sind auf den ersten Seiten der Partitur aus dem Jahr 1920 zu sehen (vgl. Weingartner 1920). Neben den Schreibutensilien werden in Weingartners Oper jene Gegenstände verwendet, die die japanische bzw. ostasiatische Kultur repräsentieren, wie z.B. Fächer, Schwert, Kästchen aus Elfenbein und ein Tisch aus Bambus. Eine Schiebetür, die zum traditionellen Wohnsystem Japans gehört, wird auch im Schulzimmer verwendet:

Links und rechts kleine Türen, rückwärts eine große Schiebetüre, anfangs geschlossen. Bei der rechten Türe an der Wand steht ein kleiner Schleifstein. Oberhalb der Türen ringsherum offene Fenster, nur teilweise mit farbigem Papier verschlossen. Acht kleine schwarze Pulte sind neben- und hintereinander gereiht. (Weingartner 1919: 5)

Die präzise Anweisung lässt erkennen, dass Weingartner versuchte, dem Publikum den originalgetreuen optischen Eindruck zu vermitteln. Ob und wie sie auf der Bühne umgesetzt wurde, zeigt ein Entwurf des Bühnenbilds von Anton Brioschi. Das mit Bleistift und Wasserfarbe gezeichnete Bild, welches in der Ausstellung *Im Rausch der Kirschblüten* im Wiener Theatrumuseum zu sehen war, entspricht der Anweisung des Komponisten. Dazu Franke:

Der direkte Anschnitt eines rechtwinkligen Zimmers mit Schiebetüren an der Rückwand zeigt einen schlichten leeren Raum, der sich einfache japanische Häuser zum Vorbild nimmt. Neben den verbreiteten Darstellungen japanischer Innenräume, wie sie die hier abgebildete japanische Fotografie zeigt, fällt im Vergleich mit Rollers⁵³ Innenraumentwurf für *Madama Butterfly* die analoge Gestaltung der Rückwand auf. Die Treppe und auch die Schiebetüren sind identisch platziert, die Tatami-Matten ebenfalls grün. (Franke 2013b: 122)

Der Bühnenentwurf wirkt tatsächlich authentisch, es fällt nur auf, dass die Anordnung der Tatami-Matten, der mit Stroh gefüllten Matte, etwas ungewöhnlich ist. Sie erzeugt zwar ein interessantes, geometrisches Muster, erfolgt jedoch nicht nach den herkömmlichen Regeln und vermittelt meiner Meinung nach keine Harmonie, was wiederum mit der idealen japanischen Raumgestaltung nicht übereinstimmt (vgl. *Omoto Tatami* 2014).

⁵³ Gemeint ist hier Alfred Roller, der gemeinsam mit Gustav Mahler für die Inszenierung der Wiener Erstaufführung von Puccinis *Madama Butterfly* am 30. Oktober 1907 zuständig war (vgl. Franke 2013b: 116-120).

5.2 *Taifun*

5.2.1 Über das Stück

Theodor Szántós Oper in drei Akten *Taifun* wurde nach einem Drama des ungarischen Schriftstellers Melchior Lengyel komponiert. Die Uraufführung fand am 8. Dezember 1924 im Stadttheater Mannheim statt. In Wien wurde das Stück am 21. Februar 1928 im Volksoper-Kaiserjubiläums-Stadttheater, der heutigen Wiener Volksoper, erstmals aufgeführt.

5.2.1.1 Handlung

Dr. Tokeramo, ein Japaner, der in Paris eine geheime Mission für seine Heimat zu erfüllen hat, verfällt den Reizen der jungen Pariserin Helene la Roche. Er wird von ihr völlig durcheinandergebracht und tötet sie schließlich aus Verzweiflung. Ein junger, etwa 16-Jähriger Japaner aus dem Kreise Tokeramos nimmt freiwillig den Mord auf sich, um seinen Vorgesetzten zu schützen. Dieser lehnt das Angebot des jungen Mannes ab, wird jedoch von seinen Freunden überredet, es anzunehmen. Tokeramo wird von der Sehnsucht nach Helene verzehrt, bricht zusammen und stirbt.

5.2.1.2 Gegenstand der Analyse

Bei der Analyse der Oper *Taifun* war ein 225-seitiger Klavierauszug mit Text, der ausführliche Regieanweisungen enthält, die wichtigste Primärquelle. Zum Vergleich wurde auch das gleichnamige Drama von Melchior Lengyel, das als Grundlage für die Oper diente, herangezogen. Außerdem wurden die Theaterzettel der Volksoper, die Ankündigung der Premiere in der *Neuen Freien Presse* sowie die Bilder aus der Zeitschrift *Die Bühne* verwendet, um das Stück zu analysieren.

5.2.2 Selektionsprozesse

Die Uraufführung von Theodor Szántós Oper *Taifun* fand am 8. Dezember 1924 im Stadttheater Mannheim statt. Das Stück enthält eine Reihe von japanischen

Motiven, angefangen von ostasiatischen Gegenständen über original japanische Lieder bis zu Hinweisen auf die Weltanschauung der Japaner. Lengyels gleichnamiges Drama, das als Grundlage der Oper Szántós diente, war bereits 1909 verfasst worden. Der Einfluss der japanischen Kultur auf die westliche Welt war damals nicht mehr so groß wie unmittelbar nach der Wiener Weltausstellung 1873 oder beim zweiten Japan-Boom um 1900. Dafür war Japan nun aufgrund des Chinesisch-Japanischen und des Russisch-Japanischen Kriegs als militärisch starkes Land bekannt. Da sich Lengyel durch seine journalistische Tätigkeit in aktuellen Themen der Weltpolitik auskannte und oft sowohl individuelle als auch gesellschaftliche Probleme in seinen Werken behandelte, war es durchaus verständlich, dass er einen Japaner, einen Menschen aus dem Fernen Osten, als Protagonisten seines Bühnenwerks auswählte (vgl. Kap. 5.2.3.1). So versuchte er, sich in seinem neuen Werk *Taifun* mit den Fragen des Konflikts zwischen Individuum und öffentlichem Interesse, aber auch zwischen dem Westen und dem Osten auseinanderzusetzen.

Szántó vertonte Lengyels Drama erst mehr als zehn Jahre nach dessen Entstehung. Inzwischen waren zwei Bühnenwerke mit japanischen Motiven im deutschsprachigen Musiktheater erfolgreich aufgeführt worden: Benatzkys Operette *Yuschi tanzt* und Weingartners Oper *Die Dorfschule*. Es war bestimmt kein Zufall, dass Szántó das Drama, in welchem Japan thematisiert wurde, als Stoff für seine neue Oper wählte, hatte er doch großes Interesse an japanischen Melodien und bereits einige japanische Lieder bearbeitet (vgl. Kap. 5.2.3.1). Sein Interesse für Japan war also in erster Linie künstlerischer Natur. Nach der Komposition der Oper *Taifun* schrieb er noch eine *Japan-Suite* für Orchester.

Das gesellschaftliche Interesse für Japan war Anfang der 1920er Jahre ebenfalls vorhanden. Obwohl Japan im Ersten Weltkrieg auf Seiten der Entente gestanden war, somit Gegner der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, und die österreichisch-japanischen Beziehungen auf diplomatischer Ebene daher als nicht besonders freundschaftlich bezeichnet werden konnten, waren die Beziehungen auf kultureller und wissenschaftlicher Ebene durch den verheerenden Krieg kaum beeinträchtigt. Wie bereits im Kapitel 3.1.1.5 erwähnt, war die Nachfrage nach den Büchern Lafcadio Hearn's in der Nachkriegszeit größer denn je, und die

österreichischen Bevölkerung hatte auch Gelegenheit, sich etwa in Feuilletons über japanische Kultur zu informieren.

5.2.3 Vermittlungsprozesse

5.2.3.1 Personale Vermittler

Theodor Szántó (1877-1934): Komponist

Pianist und Komponist Theodor Szántó, auch Tivadar Szántó, wurde am 3. Juni 1877 in Wien geboren. Er besuchte das Wiener Konservatorium, war Schüler von Josef Dachs (Klavier) und Robert Fuchs (Komposition). Weiters studierte er an der Budapester Hochschule Klavier bei Kálmán Chován und Komposition bei Hans Koessler und schloss 1901 seine Studien bei Ferruccio Busoni in Berlin ab. Szántó ließ sich in Budapest nieder, machte jedoch häufige Konzertreisen in verschiedene Länder Europas, hauptsächlich nach Deutschland. 1905 zog er nach Paris, von 1914 bis 1921 lebte er in der Schweiz, kehrte dann nach Budapest zurück und lebte dort bis zu seinem Tod im Jahre 1934.

Neben Klavierbearbeitungen von Werken Bachs und Stravinskys komponierte Szántó auch Operetten, Opern und Orchesterwerke. Der Komponist fühlte sich vor allem „von japanischem Kolorit angezogen“ (Gurlitt 1961: 763) und schuf einige Werke mit japanischen Motiven: *In Japan: Essays and Studies in Japanese Harmony based on Native Songs* für Klavier (1922), die Oper *Taifun* (1924) sowie die *Japan-Suite* für Orchester (1926). Bei den original japanischen Liedern des ersten Stücks handelt es sich um *Chushingura*, *Jizuku-uta* (*Workmen's Song*), *Gombei ga Tane Makú* (*Gombei is Sowing*) und *Matsuri-Bayashi* (*Festival Songs*)⁵⁴.

Melchior Lengyel (1880-1974): Dramatiker

Menyhért Lengyel, bekannt als Melchior Lengyel, wurde am 12. Jänner 1880 in Balmazújvaros, einer Stadt in Ostungarn, geboren. Zuerst war er als Journalist tätig und veröffentlichte seine Artikel in der ungarischen Zeitschrift *Nyguat*. Sein

⁵⁴ Die japanische Schreibweise der Titel: 忠臣蔵, 地搗歌, 権兵衛が種蒔く und 祭囃子.

erstes Drama *A nagy fejedelem* (dt. *Der große Fürst*) wurde 1907 von einer freien ungarischen Theatergruppe, der Thalia-Gesellschaft, aufgeführt. Sein zweites Werk *A hálás utókor* (dt. *Die dankbare Nachwelt*) hatte im darauffolgenden Jahr im Ungarischen Nationaltheater seine Uraufführung. 1931 war Lengyel als Korrespondent der ungarischen Zeitung *Pesti Napló* in London, im Jahre 1937 ging er in die USA, wo er als Drehbuchautor von Hollywood-Filmen arbeitete. 1960 zog er nach Italien. 1970 kehrte er in seine Heimat Ungarn zurück, wo er seine letzten Lebensjahre verbrachte. Er gilt als bühnenwirksamer Dramatiker, der in seinen Werken oft individuelle wie auch gesellschaftliche Probleme behandelte (vgl. Morgenstern 2009: 487). Zu den wichtigen Verfilmungen von Werken Lengyels zählen neben dem oscarnominierten Film *Ninotschka* (1939) u.a. *Taifun* (1914), *Angel* (1937), *To Be or Not to Be* (1942) und *Silk Stockings* (1957).

Das Opernensemble

Die Erstaufführung der Oper *Taifun* fand am 21. Februar 1928 im Volksoper-Kaiserjubiläums-Stadttheater, der heutigen Volksoper, unter der musikalischen Leitung von Rudolf Johannes Paul Weirich statt. Weirich stammt aus einer Musikerfamilie und war Schüler sowohl seines Vaters, der Domkapellmeister zu St. Stephan war, als auch Arnold Schönbergs. Die Regie der Aufführung übernahm Carl Rainer Simons, der von 1903 bis 1917 Direktor des Kaiserjubiläums-Stadttheaters war. Zur Zeit der Erstaufführung von *Taifun* hatte er die Funktion des künstlerischen Leiters des Hauses inne (vgl. Kap. 5.2.3.2). Der Dirigent und der Regisseur leiteten um 1928 oft gemeinsam Premieren an der späteren Volksoper, darunter Puccinis *Gianni Schicchi*, Smetanas *Kuß*, Bittners und Descys *Unsterblicher Franz*.

In der Erstaufführung des Stücks verkörperte Karl Hellgren, ein schwedischer Schauspieler und Opernsänger, den japanischen Titelhelden Dr. Tokeramo, und an seiner Seite stand Jolanthe Garda als Helene la Roche. Die Rolle der weiteren Japaner spielten u.a. Gustav Terényi, Raimund Lobnegger, Ernst Tauber, Otto Beer und Eugen Goffriller.

5.2.3.2 Mittlerinstitution: Volksoper-Kaiserjubiläums-Stadttheater

Die heutige Volksoper wurde am 14. Dezember 1898 als „Kaiserjubiläums-Stadttheater“ eröffnet. Anfangs war diese kulturelle Einrichtung ein Sprechtheater. Auf seinem Spielplan standen sowohl Wiener Klassiker wie Werke von Raimund und Nestroy als auch zeitgenössische deutschsprachige Possen und Volksstücke u.a. von Roderich Benedix, Carl Laufs und August Neidhart (vgl. Hadamowsky 1988: 758). Die Umwandlung zur Operettenbühne fand unter der Direktion von Carl Rainer Simons in seinen vier Spielzeiten von 1903/04 bis 1907/08 statt. Die Bezeichnung des Theaters wurde mit dem Beginn der Saison 1905/06 auf „Kaiserjubiläums-Stadttheater Volksoper“ geändert und zwei Jahre später auf „Volksoper-Kaiserjubiläums-Stadttheater“. Seitdem wurden nur mehr musiktheatralische Stücke aufgeführt (vgl. Hadamowsky 1994: 760)

Anfang des 20. Jahrhunderts, in dem die Pflege musikalischer und literarischer Kultur in allen Schichten der Bevölkerung weit verbreitet war, etablierte sich die Volksoper als eine Institution, die der Förderung von Musik und Dichtung Mitteleuropas diente (vgl. Zeman 1998a: 2). Allerdings hinterließ der Erste Weltkrieg seine Spuren. Der Volksoper drohte finanzielle Not, aber auch der künstlerische Niedergang:

Als Hermann Broch einen Verlust der Werte seit dem Ersten Weltkrieg, Karl Kraus mit fortschreitenden Jahren einen immer stärker werdenden Verlust der Sprache feststellte und Oswald Spengler sogar kulturelle Untergangsszenarien entwarf, begann die Volksoper um 1930 am Niedergang der schöpferischen und reproduzierenden Opern- und Operettentradition ebenso zu leiden, wie unter der politischen und wirtschaftlichen Situation der Stadt Wien und der Republik Österreich. (Zeman 1998a: 3)

Unter der Direktion von Hermann Fischler von 1925 bis 1928 versuchten die Künstler „mit viel idealistischem Einsatz“, das Niveau des Hauses zu halten. Jedoch war der Bedarf des Publikums nach leichter Unterhaltung viel zu groß (vgl. Zeman 1998b: 62). Um der Nachfrage der Öffentlichkeit gerecht zu werden, wurde um 1928 eine Reihe von Operetten aufgeführt, die mehr Erfolg hatten als die ernsteren Stücke wie etwa Szántós „japanische Tragödie“ *Taifun*, die am 21. Februar 1928 erstaufgeführt wurde (vgl. Zeman 1998b: 66).

5.2.3.3 Mediale Mittlerinstanzen

Neue Freie Presse

Die Erstaufführung von *Taifun* wurde in der *Neuen Freien Presse* vom 21. Februar 1928 mit der Angabe der Besetzung angekündigt (vgl. *Neue Freie Presse* 21.2.1928: 9).

Die Bühne

Auch die Zeitschrift *Die Bühne* berichtete über die Oper, wobei nicht Artikel oder Anzeigen, sondern Bilder als Medium verwendet wurden. Im Heft Nr. 172 vom 23. Februar 1928 sind ein Portrait von Szántó und zwei Bilder der Sängerinnen Jolanthe Garda und Elisabeth Tritsch in der Rolle der Titelheldin Helene zu sehen (vgl. *Die Bühne* 23.2.1928: 10). In der nächsten Ausgabe finden sich drei Bilder in Schwarzweiß, die auf der Bühne aufgenommen wurden: ein Foto von Jolantha Garda als Helene, ein großes Bild von Sängern in ihrer Rolle als Japaner und ein Foto von Karl Hellgren als japanischer Hauptfigur Tokerao mit Jolantha Garda als Helene. Die sieben vermeintlichen Japaner tragen bunt glitzernde Gewänder, vermutlich Kimono-Imitationen, welche aber eher an Kostüme für das traditionelle japanische Nō-Theater bzw. an feierliche Messgewänder christlicher Geistlicher erinnern. Die Männer sitzen im Kreis und trinken mit ernster Miene Tee. Einige haben kohlrabenschwarzes Haar, fünf, inklusive des Hauptdarstellers, Karl Hellgren als Tokerao, sind Brillenträger. Im Hintergrund des Fotos sieht man den japanischen Raumteiler *shōji* (障子) sowie Chrysanthenen in überdimensionalen Porzellanvasen im Imari-Stil (*imariyaki* 伊万里焼)⁵⁵. Diese Szenenbilder von *Taifun* vermittelten den Lesern der Zeitschrift, darunter auch jenen, die die Vorstellung der Oper nicht besuchten, ein Bild Japans, welches von überaus Bühnenwirksamen, eher klischeehaften Darstellungen der Japaner geprägt ist (vgl. Kap. 5.2.4.3).

⁵⁵ Unter „Imari-Porzellan“ versteht man japanisches Porzellan, das ab dem 17. Jahrhundert über den Hafen Imari auf der Insel Kyushu exportiert wurde.

5.2.4 Rezeptionsprozesse

5.2.4.1 Analyse auf musikalischer Ebene

Übernahme

Wie im Kapitel 5.2.3.1 ausgeführt, setzte sich Theodor Szántó im Vergleich zu den anderen Komponisten der in dieser Arbeit behandelten Werke viel intensiver mit der japanischen Musik auseinander. Dass in seiner Oper *Taifun* eine Reihe von original japanischen Melodien verwendet wird, ist ein Beleg dafür. Zum Einsatz kommen die japanische Nationalhymne *Kimi ga yo* (君が代) und zwei alte Volkslieder *Sakura sakura* (桜さくら) und *Hanakurabe* (花競). Das kann als „Übernahme“ japanischer Elemente betrachtet werden.

Die japanische Hymne wurde 1880 in Japan erstmals aufgeführt. Ihre Melodie, die von den Mitgliedern der kaiserlichen Hofmusikkapelle Yoshiisa Oku und Hiromori Hayashi stammt, wurde vom preußischen Berater des japanischen Marinemusikkorps, Franz Eckert, harmonisiert. In der Oper *Taifun* wird die japanische Hymne *Kimi ga yo* im ersten Akt im Hintergrund gespielt, als der Titelheld Tokerao benachrichtigt wird, dass sein Heimatland von einem Taifun heimgesucht wird. Erfüllt von Pflichtbewusstsein sagt er: „Die herrliche Lust, der Größe Japans zu dienen! Ein and’res kenn’ ich nicht als die Pflicht!“ (Szántó 1924: 27)

Im Zwischenspiel der Oper spielt Tokerao Koto, ein japanisches Saiteninstrument, und singt dazu *Sakura sakura*, ein im heutigen Japan sehr bekanntes Volkslied über die Kirschblüte, dessen Melodie auch in Puccinis *Madama Butterfly* zu hören ist (vgl. Szántó 1924: 76ff.). Das Stück soll aus der Edo-Zeit (1603-1867) stammen, wobei der heute bekannte Text, der auch in Szántós Oper vorkommt und in der Originalsprache Japanisch gesungen wird, erst 1888 im Rahmen der Reform der Schullieder verfasst wurde (vgl. Hirano 1989a: 873). Das Lied ist unter dem Titel *Sakura* (櫻) als zweite der insgesamt 15 Nummern in der 1888 in Japan veröffentlichten Notensammlung der Koto-Musik *Sōkyoku shū* enthalten (vgl. Kap. 3.1.2.3, Nagai / Kobatake 1893).

Das alte japanische Volkslied *Hanakurabe* wird auch in der Originalfassung gesungen. Vorgetragen wird das Lied von einer Geisha, welcher

Tokeramo in halluzinierendem Zustand begegnet (vgl. Szántó 1924: 211). Bei diesem Lied handelt sich um die Schönheit der frühlinghaften Blüten, in dem Text werden weiße Pflaumenblüten, duftende Kirschblüten und zart rosa Pfirsichblüten erwähnt. Das Lied ist zwar auch in der oben erwähnten Notensammlung der Koto-Musik enthalten und als die dritte Nummer hinter *Sakura* eingereiht, ist jedoch im Vergleich dazu in Japan von heute weit weniger bekannt (vgl. Nagai / Kobatake 1893). Einer der Gründe, warum ausgerechnet dieses Stück für die Oper verwendet wurde, mag darin liegen, dass es gemeinsam mit dem Lied *Sakura* für Klavier sowie für Flöte mit Klavierbearbeitung bearbeitet wurde und die Noten im deutschsprachigen Raum veröffentlicht wurden (vgl. Hirasawa 1996: 60). Bei der Klavierbearbeitung handelt es sich um Kompositionen von Rudolf Dittrich (vgl. Kap. 3.1.2.3). Die Bearbeitung der Lieder für Flöte *Sakura und Hana-kurabe. Zwei japanische Volkslieder* stammt vom Flötisten und Komponisten Adolf Terschak (1832-1901), der 1890 im Rahmen einer Konzerttournee Japan besucht und dort Dittrich kennengelernt hatte (vgl. Hirasawa 1996: 53). Nach der Ansicht von Hiroko Hirasawa (1996: 60) hat die Begegnung der beiden Musiker jedoch nicht direkt mit der Auswahl der Stücke zu tun, die Kompositionen zum gleichen Thema seien rein zufällig entstanden.

Pseudo-Japonismen

Die Oper ist nicht nur durch die Übernahme von japanischen Melodien, sondern auch durch weitere musiktechnisch exotische Elemente gekennzeichnet. Sie werden z.B. durch die Verwendung der Pentatonik und die auffallend komplexen Akkordstrukturen sowie den Einsatz fremdartiger Musikinstrumente wie des Tamtams ausgedrückt, dessen Ursprung in China liegt (vgl. Britannica 2007). Auch hier werden Pseudo-Japonismen in musikalischer Hinsicht beobachtet. Revers führt außerdem aus:

Das für Taifun charakteristische weitgehende Fehlen lyrischer Verinnerlichung zugunsten einer an der Deklamation orientierten, dem Realismus verpflichteten Gesangsmelodie, verleiht den oben angeführten liedartigen Abschnitten eine spezifische und exponierte Stellung: sie gehören einer fremdartigen kulturellen Sphäre an, unterscheiden sich hinsichtlich der Melodiebildung und der

Periodenstruktur deutlich von entsprechenden Beispielen abendländischer Kunst- bzw. Volksmusik und verweisen hinsichtlich des jeweiligen Textgehalts auf einen zum Teil naiv anmutenden, traumhaft-irrealen Wirklichkeitsbezug. (Revers 1997: 173)

5.2.4.2 Analyse auf verbaler Ebene

Persönlichkeit

Übernahme

In *Taifun* sind einige japanische Elemente unverändert übernommen worden. Die Personen- und Ortsnamen, die in der Oper vorkommen, sind beispielsweise bis auf die Namen „Tokeramo“ und „Amamari“ in Japan üblich. Dazu zählen die Nachnamen der Japaner Yoshikawa, Kobayashi, Kitamaru und Hironari.

Pseudo-Japonismen

Der Name des Protagonisten Dr. Tokeramo und der seines Gefolgsmannes Amamari klingen nicht europäisch, aber auch nicht japanisch. Sie sind weder in japanischen Namenslexika zu finden noch haben sie eine Bedeutung. Takayuki Okutomi (2007: 3-6) weist darauf hin, dass japanische Namen prinzipiell von Ortsnamen, Berufen bzw. Namen, die man vom Tennō der jeweiligen Zeit bekam, abgeleitet werden, wie z.B. Katsuragi (Ortsname), Kume (Berufsbezeichnung) oder Fujiwara (Benennung durch den Tennō). Während die Japaner in der Oper *Taifun* nur mit Nachnamen genannt werden, haben sie im Drama von Melchior Lengyel auch Vornamen (vgl. Lengyel 1912). So heißt etwa der Titelheld Dr. Nitobe Tokeramo. „Nitobe“ ist in Wirklichkeit jedoch ein Nachname. Der prominenteste Träger dieses Namens ist Inazō Nitobe, ein Agrarwissenschaftler und Pädagoge, der für sein Werk *Bushido: The Soul of Japan* auch weltweit bekannt ist.

Stereotypisierung

Der Bühnenanweisung in der dritten Szene im ersten Akt zufolge sieht der japanische Titelheld so aus:

Tokeramo erscheint in der Türe rechts, japanischer Typus, mittelgroß, hager, das Gesicht gelblich grau, ein bißchen eingefallen. Das Haar kohlschwarz, er trägt ein Augenglas. Wie beinahe alle Japaner erscheint er in europäischer Kleidung ein wenig ungenk.“ (Szántó 1924: 16/1. Akt, 3. Szene)

Tokeramo wird als typischer Japaner dargestellt, und die Adjektive, die für die Beschreibung seines Aussehens verwendet werden, prägen das europäische Bild des Durchschnittsjapaners. Wie dieser Mann aus dem Fernen Osten auf Europäer wirkt, wird in folgender Konversation zwischen Tokeramo und Therese deutlich gemacht:

Therese: Sie sind so sonderbar!
Tokeramo: Wie alle Japaner.
Therese: Sie sind so gelb.
Tokeramo: Das wetzt sich nach vielem Waschen.
(Szántó 1924: 18/1. Akt, 3. Szene)

Tokeramo, der „mittelgroß und „hager“ ist, ein „gelblich graues“ Gesicht und „kohlschwarze“ Haare hat und eine Brille trägt, wird als der Japaner schlechthin dargestellt. Bei ihm sitzt die europäische Kleidung nicht richtig, dadurch wirkt er besonders „sonderbar.“ Außerdem ist seine Hautfarbe in Thereses Augen tatsächlich gelb, typisch für Mongolide. Der Japaner hat aber immerhin einen gewissen Sinn für Humor und reagiert gelassen auf Thereses Kommentar zu seiner Hautfarbe. Die unfreiwillige Komik, die durch sein für Europäer ungewöhnliches Aussehen entstanden ist, wandelt sich somit zur Selbstironie. Tokeramos Erscheinungsbild und seine Worte deuten darauf hin, dass die Japaner im Prinzip flexibel und bereit sind, sich an die fremde europäische Kultur anzupassen.

Der Begriff „gelb“, der im Zusammenhang mit der Identität des asiatischen Volks einen abwertenden Unterton trägt, wird in der Oper immer wieder erwähnt. Die Verwendung dieses Wortes ist hier besonders zu beachten, weil sowohl Lengyels Drama als auch Szántós Oper Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden sind. Es war die Zeit, in der die Idee der „Gelben Gefahr“ in Europa weit verbreitet war (vgl. Kap. 3.1.1.5). Unter diesem Begriff verstand man eine „Drohung, die von Chinesen oder Japanern oder beiden zusammen gegen die weißen Völker ausgehen sollte“ (Gollwitzer 1962: 20). Das Image Japans als

militärisch starke, gefährliche Nation, die als Sieger des Ersten Japanisch-Chinesischen sowie des Russisch-Japanischen Kriegs Europa beeindruckte, wird in jener Szene betont, in der der Schriftsteller Beinsky Tokeramo wütend beschuldigt, ihm seine Geliebte weggenommen zu haben:

Dieses heuchlerische, dunkle Gezücht ist in Europa eingefallen
und raubt von uns des Wissens Licht.
Sie haben auch mein Mädchen begehrt,
ich lasse es nicht, entreiße es den Krallen der gelben Bande!
... Sie sind ein Gezücht voll Arg und Gefahr!
(Szántó 1924: 46ff./1. Akt, 7. Szene)

Im Unterschied zu vielen Opern und Operetten mit japanischen Motiven ist die Hauptfigur von *Taifun* männlich. Allerdings war die Gestalt der Geisha für den Komponisten offensichtlich doch unverzichtbar. Kurz vor seinem Tod begegnet Tokeramo einer imaginären Geisha. Sie singt ein japanisches Lied, verwandelt sich jedoch bald in Helene: „Aus der kleinen Geisha wird ein schlankes, großes Weib mit wogender Brust und leidenschaftlichen Augen.“ (Szántó 1924: 212/3. Akt, 5. Szene) Während die Japanerin schlicht mit einem einzigen, stereotypen Wort, „klein“ beschrieben wird, wird die westliche Frau ausführlicher, jedoch klischeehaft dargestellt, wodurch der Kontrast zwischen den beiden deutlich erkennbar ist.

Während sich Tokeramo in Helene, eine westliche Schönheit, verliebt, versucht sie ihn in ihren Bann zu ziehen und ihn auszunutzen. Für sie ist der Mann aus dem Fernen Osten in Wirklichkeit gar nicht interessant, sondern lediglich fremd und minderwertig. Wenn sie mit ihren Freundinnen das Büro Tokeramos besucht, stöbert sie ohne Befugnis in den Schubladen des Schreibtisches und findet Goldstücke und Dokumente:

Ei! Sieh, sein Geld!!
So offen hält's der Narr?
(*Sie wirft in einer anderen Schublade die Papiere durcheinander.*)
Die Menge dummes Zeug,
mit lächerlichen Zeichen ganz sinnlos voll gepinselt,
das heißen sie Lettern, – Geheimnisse!
Aha Geheimnisse! Sieh,
ich vernichte sie
(*Sie reißt eine der Schriften entzwei.*)
(Szántó 1924: 14f./1. Akt, 2. Szene)

Helene macht sich über japanische Schriftzeichen lustig und benimmt sich wie ein ungezogenes Kind. Sie ist nicht reif genug, etwas Fremdes bzw. eine fremde Kultur zu schätzen. Respektlos bezeichnet sie auch die Japaner, die die kimonoartige Kleidung tragen und sehnsüchtig an ihre Heimat denken, als „liebe kleine, gelbe Leute“ (Szántó 1924: 80/Zwischenspiel). Ihre Wortgewalt eskaliert dann später. Sie beleidigt Tokeramo in höchstem Maße rassistisch, bis er sie schließlich erwürgt:

Helene: Laß mich! Ich brauche dich nicht, mir ekelt vor dir.
 Weil du gelb bist! Mir ekelt vor dir!

(...)

Helene: Wisse aber: ich hab' dich nie geliebt und wollte nur dein Geld,
 ein anderer war mein Geliebter, Beinsky, du weißt es ja!
 Und wolltest mich behalten, wäre ich geblieben!
 Doch so einen schmutzigen Gelben mag ich nicht!

Tokeramo: Jetzt pack dich, marsch!

Helene: Ach, wie kam der ruhige Japaner außer Rand und Band!
 Na weiter, weiter, du häßliches Tier, ekliger Balg, gelber Balg!

Tokeramo: *(schon ist es keine menschliche Stimme mehr)*
 Nicht! Schweig! Nicht!

Helene: Du! Du Aas, du gelbes! Du Aas, du gelbes!
 Aas! Du gelbes Aas! Gelbes!

(Szántó 1924: 152-156/2.Akt, 5. Szene)

Sowohl Beinsky als auch Helene signalisieren durch herabsetzende Äußerungen über Japaner ihr Gefühl der Überlegenheit. Gleichzeitig werden ihre offensive Haltung und emotionale, geradezu unkultivierte Manier gegenüber dem fremden Volk im Kontrast zur japanischen äußerlichen Gelassenheit unterstrichen: Tokeramo erwidert Beinskys harsche Worte mit Lächeln und bietet ihm Tee an (vgl. Szántó 1924: 51/1. Akt, 7. Szene). Auch der junge Hironari scheint genau zu wissen, wie man sich in einer konfliktgeladenen Situation benehmen soll. Als Beinsky ihn verdächtigt, mit Helene eine Affäre zu haben, und ihn beim Rock packt, ergreift er „mit freundlichem Antlitz, doch mit starkem Griff die Hand Beinskys und drückt sie fest“ (Szántó 1924: 53/1. Akt, 3. Szene).

Die Japaner werden von den Europäern nicht immer als minderwertig oder gefährlich beurteilt. So steht Prof. Dr. Dupont, der ein Buch über diese „strebsamen Leute“ aus Fernost schreibt, auf ihrer Seite und rät Tokeramo, mit den Europäern vorsichtig umzugehen. Denn „es sind so ränkevolle Leute“ (Szántó 1924: 38/1. Akt, 6. Szene). Er ist über das unhöfliche Verhalten Beinskys, der Tokeramo beschuldigt, ihm seine Geliebte weggenommen zu haben, entsetzt. Der Gelehrte versucht, mit folgenden Worten seinen Landsmann zu beruhigen:

Was denken Sie denn,
wie trauen Sie sich mit solchen Weibergeschichten vor die Japaner?
(...)
Das ist aber doch eine Frechheit, hier Skandal zu machen!
So haben Sie doch Ehrfurcht vor den Söhnen dieser großen Nation,
den Japanern.

(Szántó 1924: 44f./1. Akt, 7. Szene)

In dieser Oper werden nicht nur die Japaner, sondern auch die Europäer selbst als Gefahr dargestellt. Nachdem Dr. Dupont sich höflich von den Japanern verabschiedet hat, sagt Tokeramo zu seinen Männern:

Nur Vorsicht!
Sie sind nicht alle so!
Europa hat Macht und Stärke,
wir müssen scharf zu Werke,
um dereinst es zu besiegen!
(Szántó 1924: 57f./1. Akt, 8. Szene)

Gleichzeitig ist Europa für die Japaner „das Reich der Nüchternheit“, das im Kontrast zu ihrer Heimat, dem „Land der Träume“, steht (Szántó 1924: 59/ 1. Akt, 8. Szene). Außerdem empfinden sie – bis auf Tokeramo – Helene, eine europäische Frau, als kaum attraktiv, sondern lediglich fremd und minderwertig:

Ein fremdes Weib,
frivol, ganz ohne Wert,
ich verstehe nicht Tokeramo,
ich verstehe nicht...
(Szántó 1924: 82/Zwischenspiel)

Wertorientierungen/Weltanschauungen

Hybridisierung

Die Buddha-Statue im Zimmer Tokeramos lässt erkennen, dass er und seine Gefolgschaft Anhänger des Buddhismus sind. Allerdings sind Denkweise und religiöse Haltung der Japaner in diesem Stück oft nicht eindeutig buddhistisch, sondern eher christlich. Wenn sich Hironari, einer der jüngsten der Japaner, meldet und sagt, dass er den Mord, den Tokeramo begangen hat, auf sich nehmen wolle, lobpreisen ihn seine Landsleute. Der Chor singt:

Hironari, junger Held kamst von Japans blauem Strande,
um dich fern von deiner Welt jung zu opfern,
schön und rein unserm heiligen Vaterland!
Jauchzend sei begrüßt, heldenhafter Knabe,
bist uns wie das Herz unserer süßen Heimat –
Hironari, junger Held, leuchten wirst du fernen Zeiten,
Hironari, junger Held, lebst nun fort für Ewigkeiten,
tausend Sagen werden melden von Hironari, dem jungen Helden!
(Szánto 1924: 176ff./2. Akt, 6. Szene)

In dieser Stelle wird das ewige Leben erwähnt, ein im Christentum bekannter Begriff, der eng mit Frieden, Liebe und Erlösung in Zusammenhang steht. Der Glaube ans ewige Leben im christlichen Sinne ist in der buddhistischen Lehre nicht bekannt. Im Buddhismus kommt nach dem Tod „Samsara“ (*rinne* 輪廻), der ewige Kreislauf der Wiedergeburten, der durch Leid geprägt ist, bzw. die Reinkarnation, d.h. die Wiedergeburt in einer anderen Gestalt. In Japan wird im Volksmund oft gesagt, dass ein Mensch nach dem Tod Buddha (*hotoke* 仏) wird (vgl. Yamaori 1893: 50, Kap. 4.1.4.2). Die Verwendung von christlichen Elementen in der oben angeführten Szene ist jedoch an sich sehr wirksam, weil sie stark mit Emotion verbunden ist und das Lob für Hironari, der den heldenhaften Entschluss fasst, sich hinzuopfern, dadurch stärker betont wird.

Ein weiteres Beispiel für die Hybridisierung ist die Szene, in der zwei Japaner, Kobayashi und Yoshikawa, vor der Buddha-Statue beten, während Tokeramo an seinem Tisch arbeitet:

Tokeramo: Was macht ihr dort?

Kobayashi: Wir beten! Auch für dich!

Tokeramo: Nein, laßt mich nur,
ich habe vom Himmel nichts mehr zu erfliehen,
wenn ihr schon beten wollt,
so betet für Hironari, den jungen Helden,
der meinen Mord auf sich genommen,
der meine Tat im Kerker büßt,
der seine Jugend opfert,
oh Götter!

Yoshikawa: Laß' das, Tokeramo, beende deine Arbeit!
Denke nicht an Hironari, lächelnd leidet der junge Held.

Tokeramo: Er leidet für mich!

(Szánto 1924: 184f./3. Akt, 1. Szene)

Die Buddha-Statue wird wie ein Kruzifix bzw. eine Marienstatue dargestellt, und die Japaner beten für ihre Nächsten wie Christen. Während Tokeramos Ausruf „Er leidet für mich!“ auch an das Leiden Christi erinnert, wird Hironari, der vermutlich „lächelnd leidet“, sogar einem Märtyrer gleich dargestellt, der um des christlichen Glaubens willen leidet und den Tod auf sich nimmt. Es fällt außerdem auf, dass die Ausdrücke wie „Vater des Lichts“ und „Himmel“ verwendet werden, die mehr an das Christentum als an den Buddhismus erinnern (vgl. Kap. 4.1.4.2). Andererseits deutet der im normalen Sprachgebrauch unübliche Ausruf „oh Götter“, der in dieser Oper oft vorkommt, darauf hin, dass die Japaner nicht an einen einzigen Gott glauben (Szánto1924: 160/2. Akt, 5. Szene, 165/2. Akt, 6. Szene, 184/3. Akt, 1. Szene).

Stereotypisierung

Die „Söhne der großen Nation“ werden in *Taifun* hauptsächlich als ein pflichtbewusstes, patriotisches, dem „Mikado“ treues Volk dargestellt. Dabei spielen Begriffe wie „Pflicht“, „Arbeit“, „Treue“, „Vaterland“ und „Nippon“ eine wichtige Rolle und werden wiederholt von den Japanern verwendet. Tatsächlich hatten diese Begriffe um 1900 für Japaner eine besondere Bedeutung, weil sie eng mit den Prinzipien des 1890 erlassenen Kaiserlichen Erziehungsedikts (*kyōiku*

chokugo 教育勅語) verbunden sind. Während in Japan nach der Meiji-Restauration die Modernisierung des Staats nach westlichem Vorbild in rasanter Geschwindigkeit vorangetrieben wurde, wurden traditionelle japanische Werte aufgrund dieses Edikts weiter gepflegt. Es bestimmte nicht nur die Richtung des Bildungswesens, sondern auch die Grundhaltung der Japaner gegenüber dem Leben im Allgemeinen maßgeblich. Die Präambel des Edikts lautet:

Unsere Kaiserlichen Vorfahren haben das Reich auf breiter und ständiger Basis errichtet und die Tugend fest und tief eingepflanzt. Unsere Untertanen sind in unverbrüchlicher Treue gegen den Herrscher und in kindlicher Liebe zu den Eltern stets eines Sinnes gewesen und haben von Geschlecht zu Geschlecht diese schöne Gesinnung in ihrem Tun bekundet. Dies ist die edle Blüte unseres Staatsgebildes und zugleich auch der Urquell, aus dem unsere Erziehung entspringt. (Kaempff 1938: 30)⁵⁶

In dem Edikt werden zwölf Tugenden aufgelistet. Neben Liebe, Respekt und Treue gegenüber den Eltern, Geschwistern, dem Ehepartner und den Freunden werden Förderung des Gemeinwohls sowie Hingabe an den Staat als die wichtigsten Prinzipien in der Erziehung proklamiert: „Bestrebet euch ferner, das öffentliche Wohl und das Allgemeininteresse zu fördern! Achtet auf die Reichsverfassung und befolget die Gesetze des Landes! Sollte es je sich nötig erweisen, so opfert euch tapfer für das Vaterland auf!“ (Kaempff 1938: 30) Es gibt noch ein ähnliches Edikt, das an die japanische Armee und Marine gerichtet war (*gunjin chokuyu* 軍人勅諭). Darin stehen fünf Tugenden im Mittelpunkt, nämlich Treue, Höflichkeit, Tapferkeit, Gerechtigkeit und Genügsamkeit. Die japanische Mentalität um 1900 war von diesen Grundsätzen so stark geprägt, dass sich das Image der patriotischen Japaner in Europa verbreitete. In *Taifun* wird dieses Japanbild besonders stark vertreten. Tokerao und seine Landsleute schwören wiederholt ihrem Vaterland, „Nippon“ die Treue. Die Szene, in der Tokerao die Nachricht bekommt, dass ein Taifun Japan heimsucht, ist ein Paradebeispiel dafür:

⁵⁶ Christoph Kaempff (1938: 30) weist darauf hin, dass der Text von der offiziellen Übersetzung des Erziehungsministeriums von 1909 stammt.

Yoshikawa: Doch der Verwüster Sturm wird Nippon nicht bezwingen,
so lang die alten Glaubensworte klingen,
denn unsre Treue hält allem Stand für Japan, fürs Vaterland!

(Japanischer Nationalhymnus I. Teil)
(...)

Tokeramo: Keine Furcht, ihr braucht euch nicht zu bängen!
Nur ein Verlangen, nur eine Sehnsucht,
nur eine Sorge bewegt diese Brust:
die herrliche Lust, der Größe Japan zu dienen!
Ein and'res kenn' ich nicht als die Pflicht!

(Japanischer Nationalhymnus II. Teil)

(Szántó 1924: 1. Akt, 25ff./1. Akt, 4. Szene)

Auch die Szene, in der sich Hironari bereit erklärt, sich anstelle Tokeramos als Mörder zu stellen, ist vom Bild des pflichtbewussten, seinem Staat treuen Japaners geprägt. Nachdem Tokeramo seinen Männern den Mord gestanden hat, beginnen alle gemeinsam zu beraten, wie man ihn schützen soll. Dann hat Yoshikawa eine Idee:

Yoshikawa: Ich habe die Lösung!
Einer von euch, dessen Arbeit nicht so wichtig,
nimmt den Mord des Tokeramo auf sich!
Wer übernimmt das?

Chor der Japaner *(mit steigender Begeisterung)*:
Wir alle, wir alle!
Oh wähle, so wähle,
wie freut sich unsere Seele,
als Opfer unser Leben dem Vaterland zu geben!
Oh wähle, so wähle,
hier sind wir alle mit Leib und Seele!

Yoshikawa: Habt Dank, meine Söhne,
ich habe das auch erwartet,
welche Freude euch zu hören!
(Chor: „Wähle, oh wähle!“)
Ihr seid zu jung für dieses Opfer;
ich übernehm's!

Alle: Nein, nein! Ziehen wir das Los!

Hironari: Freunde und Brüder!

Yoshikawa: Nun, was willst du, mein Sohn?

Hironari: Oh, laßt mich vollbringen die herrliche Tat!
Nippon zu dienen, drängt mich ein Sehnen!
Als ich ein Kind noch war, –
da wollt ich in die Schlacht,
von Taten und Gefahr
sinn ich Tag und Nacht –
nun ist es Zeit
Schönes und Großes zu tun –
Freunde, gebt mir das Glück,
gebt mir die Seligkeit,
weist mein Opfer nicht zurück!
Blüht wie eine Blume,
um sie uns allen mit heiligem Herzen
als Opfer darzubringen.

(Szántó 1924: 170-175/2. Akt, 6. Szene)

Grundsätzlich sind alle Anwesenden bereit, sich für ihre Heimat zu opfern. Doch ausgerechnet der Jüngste von ihnen, der zwar seine Zukunft noch vor sich hat, aber keine wichtige Funktion innehat, will eine „Heldentat“ zu vollbringen. Tokeramo, der Hironaris Angebot nicht annehmen will, wird von seinen Freunden überredet und lässt den jungen Mann gewähren. Später ermutigt Kobayashi Tokeramo, der seine Entscheidung, Hironari zu opfern, immer noch bereut:

Und du schaffst fürs Vaterland,
ach Tokeramo,
du bist ein wirklicher Held
und jetzt gewinnen wir die große Schlacht!
Vergiß nicht, du hast es uns ja eingeschärft:
unser Herz schlägt wie Trommelschlag!
Vorán, vorán! Siegen oder sterben!
Wir sind die Pioniere, nur wen'ge doch voll Mut.
Wir sind vorán, uns ziehen nach die vielen Millionen!
Wir sind vorán, uns ziehen nach die vielen Millionen!
Nippon! Nippon! Nippon! Nippon!

(Szántó 1924: 185ff./3. Akt, 1 Szene)

Kobayashis strenge Haltung, Arbeit und Pflicht über das Leben eines Menschen zu stellen, wird noch einmal betont, und zwar am Ende des Stückes. Unmittelbar nach dem Tod Tokeramos sagen er und Yoshikara nüchtern, während Beinsky vom tragischen Todesfall betroffen wird:

Beinsky: Ach Gott – was ist geschehen?

Kobayashi: Er ist verreist zu fernen Gestaden –
 Beinsky: Tod – wie entsetzlich!

Kobayashi: Er ging von uns, das ist nicht wichtig,
 wichtig ist das Vaterland, die Arbeit und die Pflicht.

Yoshikawa: Wichtig ist das Vaterland, die Arbeit und die Pflicht.

(Szántó 1924: 225/3. Akt, 7. Szene)

All diese Szenen unterstreichen die solidarische Haltung der Japaner, die einerseits auf die Stärke des japanischen Volks, aber andererseits auf die von den Europäern gefürchtete „Gelbe Gefahr“ hindeutet.

Verhaltensmuster

Übernahme

Dass die Japaner lieber auf dem Boden sitzen und keine Sessel verwenden, wird in jener Szene dargestellt, in der sich alle Japaner versammeln, das westlich eingerichtete Zimmer umgestalten und eine mysteriöse Zeremonie feiern (vgl. Szántó 1924: 66/Zwischenspiel). Die Sitzgewohnheiten der Japaner werden richtig dargestellt, weil die Japaner traditionellerweise direkt auf dem Boden sitzen, wobei das Sitzen auf einem Sitzmöbel im Japan von heute weit verbreitet ist. Sitzmöbel wurden im Rahmen des Handels mit China ab dem 6. Jahrhundert sowie des wirtschaftlichen Kontakts mit Spanien und Portugal im 16. Jahrhundert in Japan eingeführt und von den Adligen und den Samurai verwendet. Mit dem Beginn der Einschränkung des Außenhandels im 17. Jahrhundert unter dem Tokugawa-Shogunat saß man jedoch wieder direkt auf dem Boden bzw. auf der *tatami* (畳), einer mit Stroh gefüllten Matte (vgl. Yatabe 2004: 52).

Pseudo-Japonismen

Im Rahmen des gemütlichen Beisammenseins mit Tee reden die Japaner u.a. über ein vermeintlich japanisches Fest und sehnen sich nach ihrer Heimat:

- Tokeramo: Am heil'gen Fest des nobori no sekku
erzählen die Kinder japanische Legenden.
Kannst du noch eine?
- Yoshikawa: Sage von Oishi und den 47 Rittern,
die sich zum Opfer brachten,
die schöne alte Mär!
- Hironari: In unseren Tagen wissen wir andere Legenden zu sagen.

(Szántó 1924: 66f./Zwischenspiel)

In Japan ist „nobori no sekku“ nicht bekannt, dafür gibt es aber ein Fest, das dem in der Oper erwähnten Brauchtum ähnlich ist. Vermutlich ist hier das aus China stammende japanische Fest für Knaben *tango no sekku* (端午の節句) gemeint, an dem *koi nobori* (鯉のぼり), Windsäcke in Form von Karpfen, vor den Häusern auf einer Stange befestigt werden. Allerdings wird das Fest nicht als „heilig“ betrachtet wie in der Oper, sondern lediglich als ein Brauch, der praktiziert wird, um böse Geister, Krankheiten o.ä. abzuwehren (vgl. Hirota 2006: 62). Andererseits existiert die „Sage von Ōishi und den 47 Rittern“, bekannt als *Chūshingura* (忠臣蔵), tatsächlich. Die Geschichte beruht auf einem historischen Ereignis, in dem 47 Krieger trotz drohender schwerer Strafe den Tod ihres Herrn rächten und anschließend zur Todesstrafe in Form von *seppuku* (切腹), im Westen bekannter als Harakiri, einer ritualisierten Art des Suizids, verurteilt wurden. Der Vorfall wurde oft als Stoff für das traditionelle japanische Theater wie *kabuki* (歌舞伎) und *bunraku* (文楽) verwendet, und die Geschichte wurde bereits Ende des 19. Jahrhunderts ins Englische übersetzt⁵⁷. Der Stoff ist heute noch allgemein bekannt und wird auch für Spielfilme und Fernsehserien verwendet. Ob diese Geschichte Kindern früher im Rahmen des Fests *tango no sekku* erzählt wurde, ist nicht feststellbar. Allerdings ist die Verknüpfung mit den

⁵⁷ Der britische Diplomat und Schriftsteller Algernon B. Mitford (1837-1916) veröffentlichte 1871 seine Übersetzung unter dem Titel *The Story of Forty-seven Ronins*, die im gleichen Jahr auch in der englischen Zeitschrift *Fortnightly Review* publiziert wurde. Drei Jahre später gab der japanische Verlag Shūeisha eine weitere englische Übersetzung *Chūshingura; or the Loyal League: a Japanese Romance*, verfasst vom britischen Chirurgen und Orientalisten Frederick Victor Dickins (1838-1915), heraus. Das Werk erschien später auch im Verlag Gowans and Gray in Glasgow, wodurch es weit verbreitet wurde (vgl. Akiyama 2000: 42f.)

tapferen Kriegerern insofern angemessen, als die traditionelle japanische Rüstung, bestehend aus einem Helm, einem Brustpanzer, Arm- und Beinschienen sowie Hand- und Gesichtsschutz (*yoroi kabuto* 鎧兜) im Original bzw. ihre Nachbildung sowie Puppen von Samurai und legendären Helden während des Festes in der Wohnung aufgestellt werden.

Kulturspezifische Symbole

Übernahme

In der Oper werden „Tokio“ und „Yedogawa“ als Symbole für Tokerasimos Heimat Japan erwähnt (Szántó 1924: 91/1. Akt, 11. Szene). Tokio ist damals wie heute die japanische Hauptstadt, und Yedogawa⁵⁸ ist ein Fluss, der durch die Stadt und die umgebenden Regionen fließt.

Übernahme/Pseudo-Japonismen

Die Chrysanthe als Symbol Japans zu verwenden, ist insofern richtig, als sie tatsächlich das japanische Kaiserhaus, aber auch oft Japan selbst symbolisiert. Allerdings ist die Art und Weise, wie man in der Oper mit dieser Blume umgeht, etwas seltsam. In der oben beschriebenen Szene der Versammlung der in Paris lebenden Japaner werden beispielsweise „große weiße Chrysanthemen“ auf dem Boden verstreut (Szántó 1924: 61f./Zwischenspiel). Aus der Sicht der japanischen Ästhetik würde man jedoch lediglich eine oder zwei Chrysanthemen gemeinsam mit einigen Zweigen und anderen Blumen ganz schlicht in der Art des Ikebana, der traditionellen japanischen Art des Blumensteckens, arrangieren, statt große Blumen überall auf den Boden zu streuen. Zudem zeigen die Bilder in der Zeitschrift *Die Bühne* vom 1. März 1928, wie die Blumen auf der Bühne tatsächlich verwendet wurden: Ein Strauß großer bunter Chrysanthemen ist als Zimmerdekoration in eine überdimensionale Porzellanvase gesteckt (vgl. Kap. 5.2.3.3). Diese Art des Blumenarrangements ist westlich.

Die weißen Chrysanthemen werden auch in weiteren Szenen symbolhaft verwendet, wie etwa im dritten Akt, in dem Therese, die vom Tod

⁵⁸ Heute schreibt man „Edogawa“.

ihrer Freundin Helene erfahren hat, Tokeramo weiße Chrysanthemen bringt. Der Japaner bedankt sich dafür und sagt:

Chrysanthemen!
Ihr reinen, weißen Blumen
meine Heimat, ihr schönen stummen Blumen.
Ich schau euch an
und tausend Bilder leben auf in meinem Innern!
Eure Stengel, eure Kronen,
wecken Sehnsucht und Erinnern!
Nach der Heimat weint mein Herz,
wo ihr weissen Chrysanthemen,
blinkend blüht zu Millionen,
nach der Heimat weint mein krankes Herz!
(Szántó 1924: 190f./3. Akt, 2. Szene)

In dieser Stelle symbolisiert die weiße Chrysanthe sowohl Japan, die Heimat Tokeramos, als auch den Tod. Was die erstere Assoziation mit der Heimat anbelangt, scheint es mir eher fraglich, ob Japaner tatsächlich eine solch starke emotionale Verbindung zu diesen Blumen verspüren wie Tokeramo. Aus heutiger Sicht würde die Kirschblüte, die „inoffizielle Staatsblume“ Japans, als sentimentale Stimmung hervorrufende Blume besser passen als die Chrysanthe (vgl. Kap. 4.2.4.3). Europäer von heute würden wahrscheinlich auch eher die Kirschblüte mit Japan assoziieren als die Chrysanthe. Wenn man jedoch bedenkt, dass *Madame Chrysanthème* als Titel eines Romans von John Luther Long bzw. Pierre Loti oder einer Oper von André Messager zur Zeit der Aufführung von *Taifun* den westlichen Kulturinteressierten bereits ein Begriff war, so erinnerte die Chrysanthe damals vermutlich mehr an Japan als die Kirschblüte.

Die Assoziation der Chrysanthe mit dem Tod ist grundsätzlich treffend, weil sie, vor allem die weiße, in Japan oft dafür verwendet wird, um ein Grab oder einen buddhistischen Altar zu schmücken. Es gibt noch eine weitere Szene, in der die weiße Chrysanthe in Zusammenhang mit dem Tod steht: Wenn Tokeramo am Ende der Handlung zusammenbricht und stirbt, streuen die Japaner die Chrysanthemen, die im Zimmer vorhanden sind, auf seinen Leichnam (vgl. Szántó 1924: 223/3. Akt, 6. Szene). Diese Geste ist allerdings allzu theatralisch und hat mit der japanischen Tradition nichts zu tun. In Japan gibt es

lediglich einen Brauch, in dem die Trauernden einige Blumen vor der Bestattung auf den Leichnam im Sarg legen (vgl. N.N. 2000: 308).

Neben Chrysanthenen werden weitere Blumen und Blüten in der Oper erwähnt: Pfirsichblüte, Kirschblüte, Azalee und Orchidee. Die ersten drei sind in Japan heimisch und werden als Material für Blumenarrangements gerne verwendet. Heutzutage dienen sie auch als Symbole für japanische Städte, Gemeinden oder diverse Organisationen. Allerdings sind die Orchideen, mit denen Helene den Japaner Tokeramo vergleicht, in Wahrheit selbst für Japaner exotisch (vgl. Kap. 4.3.4.2.). Helene sagt:

Er ist so fremd!
Unter fremden Sternen kam er zur Welt,
aus unbekanntem Fernen
bringt er den Duft gelber, exotischer Blumen;
bald wie Orchideen, so wunderbar,
bald wie drohende Gefahr,
er ist anders als die anderen, ...
(Szántó 1924: 10/1. Akt, 2. Szene)

Abgesehen von der Blumensorte ist das Stichwort „gelb“ hier nicht unwichtig, die Farbe deutet wohl auf das japanische Volk hin (vgl. „Stereotypisierung“ unter „Persönlichkeit“ dieses Abschnitts).

Stereotypisierung

Japan als Traumland ist das Bild, das in der Fantasie der im Ausland lebenden Japaner dominiert. Sie denken sehnsüchtig an ihre Heimat und beschreiben sie mit Symbolen und zum Teil klischeehaften Bildern, die das europäische Publikum als fremd und exotisch empfinden würde. In der Szene der Versammlung der Japaner in Kimono beispielsweise sagt Tokeramo sehnsüchtig:

Wie erfüllt dich der Duft der Matzurablumen⁵⁹,
der Chrysanthemen.
Ich denke dein und weine.
Tokio! Tokio!
Wie lange sah ich dich, du treue Stadt,
auch dort ist Abend,
die Lampions erglühen
und in den Straßen wird gesungen.
(Szántó 1924: 75f./Zwischenspiel)

In einer anderen Szene schildert er Tokio wie ein Paradies:

Oh, dieser Abend, als ob ich in Nippon wäre.
Der Abend in Nippon!
Die Brücke über den Yedogawa!
Tausend kleine Lämpchen glühen,
schwanken in der Frühlingsluft,
tausend Pfirsichblüten blüh'n um die Kirschblüten
und die Azaleen und die vielen, vielen anderen Blumen,
und feine Lüftchen wehen,
vor den Toren tönt Musik,
leise, leise, eine alte Nipponweise.
(Szántó 1924: 91ff./1. Akt, 11. Szene)

Wie bereits erwähnt, passen die Blumen zum originalen Japanbild, in Wirklichkeit blühen sie jedoch nicht gleichzeitig: Pfirsich- und Kirschbäume tragen etwa zwischen Ende März und Anfang April Blüten und Azaleen blühen Anfang Mai. Die utopische, exotische Landschaft wird auch in der Szene der Visionen Tokerasos gegen Ende der Oper visuell dargestellt (vgl. Kap. 5.2.4.3).

Das wichtigste Symbol, das in der Oper verwendet wird und ihr zugleich den Titel gibt, ist der Taifun, ein Naturphänomen, das es in Europa nicht gibt. In dem Stück verursacht der tropische Wirbelsturm Unsicherheit bei den Japanern, weil er ihre Heimat heimgesucht und verheerende Auswirkungen gehabt haben kann. Verunsichert werden sie nicht nur durch den tatsächlichen gewaltigen Sturm, sondern auch durch das Unwetter als Metapher: Als Taifun bezeichnet

⁵⁹ Es ist nicht klar, um welche Blume es sich hier handelt. Der Name Matzura erinnert einerseits an die Stadt Matuura in der Präfektur Nagasaki, die für Azaleen bekannt ist, andererseits an das japanische Theaterstück *Matsuura no taiko* (松浦の太鼓), welches wie das bereits erwähnte Stück *Chūshingura* die Geschichte der 47 Krieger erzählt. Ob „Maturablumen“ damit im Zusammenhang steht, konnte nicht festgestellt werden.

Beinsky die leidenschaftliche Liebe Tokerasos zu Helene, die am Ende zu katastrophalen Folgen geführt hat. Beinsky sagt zu seinem einstigen „Rivalen“:

Du bist mein Bruder!
Du bist kein Japaner mehr,
du bist ein Mensch!
Siehst dem Tod in's Auge,
wirst von Zweifeln zerrissen,
du bist mein Blut!
Du lerntest leiden und weinen,
Freund meiner Seele,
jetzt lerne nur noch den Frieden,
denn etwas drückt dir die Seele,
ein schmerzliches Geheimnis peinigt dich ewig –
du liebtest Helene tödlich!
(...)
es war ja kein Verbrechen,
es war eine Leidenschaft,
die zerschmettert und zersplittert,
es war eine mächt'ge Kraft der Natur,
eine Liebe verheerend wie ein Taifun!
Beruhige dich – es war schön!

(Szántó 1924: 200-204/3. Akt, 4. Szene)

Tokeramos stürmische Liebe zur europäischen Frau hat eine verheerende Katastrophe herausbeschworen, wie es auch ein Taifun vermag. Doch ist der Sturm vorüber, kehrt wieder Ruhe ein. Alles geht dann weiter wie früher, als wäre nichts geschehen. Die Ursache dieser persönlichen Tragödie, die den Japaner heimgesucht hat, liegt Revers zufolge in seinem Spannungszustand zwischen zwei Kulturen:

Die Ambivalenz der kulturellen Zugehörigkeit hat in der Tat die Tragik Tokerasos wesentlich zur Folge. Er ist einerseits in die Gruppenidentität der Japaner integriert (wie auch das traditionelle japanische Wertesystem durchaus in ihm verankert ist), andererseits aber gewinnt – in den Szenen mit Helene und später mit Beinsky – auch die Distanz zu Japan, ja selbst die Preisgabe jener Ideale, die seine Identität als Japaner wesentlich ausmachen, an Bedeutung. (Revers 1997: 163)

Diese Erläuterung ist zwar durchaus nachvollziehbar, es geht hier jedoch nicht nur um kulturelle Zugehörigkeit, sondern auch um den Zwiespalt zwischen Pflichtgefühl bzw. Vernunft und Emotion, Öffentlichkeit und Privatheit, mit welchem sich jeder Mensch unabhängig von kulturellen Unterschieden auseinandersetzen hat.

5.2.4.3 Analyse auf visueller Ebene

Nonverbale Kommunikationsformen

Übernahme

Die Gesten der Japaner, die in den Regieanweisungen beschrieben sind, entsprechen der originalen japanischen Körpersprache. Tokeramo macht z.B. im ersten Akt eine Verbeugung, wenn er Yoshikawa und Kobayashi empfängt (vgl. Szántó 1924: 21/1. Akt, 4. Szene). Der junge Japaner, Hironari, der später anstelle seines Vorgesetzten Tokeramo als Mörder überführt wird, beugt „auf japanische Art“ die Knie vor Tokeramo, um ihn zu begrüßen (vgl. Szántó 1924: 33/1. Akt, 5. Szene). Es ist jedoch nicht feststellbar, was mit dem Ausdruck „auf japanische Art“ eigentlich gemeint ist. Vermutlich handelt es sich dabei um *dogeza* (土下座), eine besondere Art des Niederknien, das nur dann ausgeführt wird, wenn man seine tiefe Dankbarkeit ausdrücken, jemanden um Verzeihung bitten oder jemandem Ehrerbietung erweisen will. Denn Hironari bestellt gleichzeitig Tokeramo Grüße vom Mikado: „Unser gnädiger Herr, der Mikado, entbietet euch allen, besonders dir Tokeramo, seinen Gruß und wünscht euch gute Arbeit!“ (Szántó 1924: 33/1. Akt, 5. Szene)

Pseudo-Japonismen

Die Bekleidung der Japaner bei der bereits erwähnten mysteriösen Versammlung im Zwischenspiel ist auch etwas merkwürdig: Alle tragen „Kimonos in leuchtenden Farben“, nur Tokeramo erscheint „im schwarzen, goldgestickten Kimono“ (Szántó: 1924: 63f./Zwischenspiel). Die Fotos dieser Szene zeigen tatsächlich Tokeramo im dunklen und seine Landsleute in bunten Kimonos (vgl. Kap. 5.2.3.3). Im Unterschied zu den farbenfrohen Kimonos für Frauen ist die traditionelle japanische Herrenbekleidung, ähnlich wie die westliche Abendgarderobe für Herren, schlicht und dezent. Zu festlichen Gelegenheiten wird ausschließlich schwarze Kleidung ohne Stickarbeit getragen, ansonsten dunkle Kleidung eventuell mit unauffälligem Muster (vgl. Endō 1994: 686).

Da Tokeramo ohnehin ein geheimnisumwitterter Mann ist, der nach Europa geschickt wurde, um eine „geheime Mission“ zu erfüllen, ist es durchaus

möglich, dass er und seine Männer einer sektenähnlichen Religionsgemeinschaft angehören und sich daher auf unkonventionelle Weise kleiden und verhalten. Andererseits kann das europäische Opernpublikum all diese pseudo-japanischen Elemente, die auf der Bühne dargestellt werden, vom Originaljapanischen ohnehin nicht unterscheiden, es sei denn, es handelt sich um Japan-Kenner. Den Opernbesuchern geht es wie bei anderen Opern und Operetten mit japanischen Motiven nicht darum, ob das Japanbild authentisch ist oder nicht, sondern um die Fremdartigkeit des Landes im Fernen Osten.

Geistige Objektivationen

Stereotypisierung

Der Regieanweisung für das Zwischenspiel im ersten Akt kann man entnehmen, dass der Komponist möglichst viele vermeintlich japanische bzw. für Europäer fremde Gegenstände einzusetzen versuchte, um die fremde Kultur optisch darzustellen und somit wahrnehmbar zu machen. In dieser Szene versammeln sich die Japaner und führen in einer geschlossenen Gesellschaft ein Ritual durch, vermutlich eine „Teezeremonie“:

Die Japaner ziehen die Fenster- und Türvorhänge zusammen, im Zimmer wird es finster, und nun beginnt in der Dunkelheit fleißige Geschäftigkeit. Die Möbel werden weggerückt, hierdurch entsteht in der Mitte des Zimmers ein großer leerer Raum, der mit Matten bedeckt wird. Hier wird der große Teekessel in der Mitte aufgestellt. Auf dem Boden werden große weiße Chrysanthemen verstreut, auf die Wände kommen japanische Bilder. Im Hintergrund stand eine verdeckte Buddha-Statue, von dieser wird nun der Vorhang weggezogen. Die Japaner nehmen Kimonos in leuchtenden Farben aus den Schränken und ziehen sie an, dann hocken sie im Kreis auf den Matten um den großen Teekessel herum, in der Mitte Tokeramo im schwarzen, goldgestickten Kimono. Und als sie schon alle auf dem Boden sitzen, flammt unter dem Teekessel die blaue Spiritusflamme hoch auf und beleuchtet mit ihrem Scheine die kimonobekleidete Gesellschaft. (...) Tokeramo schenkt zeremoniell den Tee ein und verteilt ihn. (Szántó 1924: 60-66/Zwischenspiel)

Ein Foto dieser Szene ist in der Zeitschrift *Die Bühne* vom 1. März 1928 zu sehen (vgl. Kap. 5.2.3.3). Doch schon aus der Beschreibung in der Regieanweisung ist erkennbar, dass die Szene äußerst mystisch – oder besser mysteriös – wirkt und eine Reihe von Elementen des Pseudo-Japonismus enthält, wie z.B. einen „großen Teekessel“, „große weiße Chrysanthemen“, eine „verdeckte Buddha-Statue“ und

„Kimonos in leuchtenden Farben“. Eine Teezeremonie gehört zwar zur japanischen Kultur und Tradition, es ist jedoch aufgrund mangelnder Beschreibung in der Regieanweisung schwer verifizierbar, ob die Art und Weise, wie man auf der Bühne die Teezeremonie feierte, der in Japan praktizierten Zeremonie entspricht.

Buddha-Statuen zählen zu den typischen Gegenständen, die auf der Bühne oft verwendet werden, um asiatische Fremdartigkeit auszudrücken (vgl. Kap. 3.3.1.4). In *Taifun* steht sie verdeckt im Wohnzimmer Tokeramos und wird bei manchen Gelegenheiten von den Japanern angebetet (vgl. Szántó 1924: 182/3. Akt, 1. Szene). Allerdings sind große Buddha-Statuen in Japan normalerweise in buddhistischen Tempeln zu finden, nicht im privaten Haushalt. Dafür befindet sich in japanischen Wohnungen oft ein buddhistischer Hausaltar zur Verehrung der Ahnen oder der verstorbenen Familienmitglieder (*butsudan* 仏壇) bzw. ein shintoistischer Hausaltar (*kamidana* 神棚). Eine kleine Buddha-Statue kann in einem solchen Hausaltar stehen, aber es ist nicht üblich, eine Figur allein frei aufzustellen (vgl. Kap. 4.1.4.3). Eine großformatige Statue bietet zweifellos einen besseren optischen Effekt auf der Bühne, entspricht jedoch nicht der Realität.

Der Regieanweisung zufolge wird im dritten Akt das Zimmer Tokeramos zu seiner Heimat umgewandelt, und eine Geisha tritt auf:

Es ist still und finster. Nur das Öllämpchen unter der Buddha-Statue glimmt, ein auf- und niederflackerndes Flämmchen... und in diesem Augenblick erlischt es. Und nun verschwindet die Hinterwand des Zimmers und eine herrliche, sonnenbestrahlte japanische Landschaft erscheint. Im Hintergrunde der rauchende schlanke Fujijama, seitwärts das blaue Meer. Unendlich viele Blumen. In den Motiven der Musik kommt vieles von den Erinnerungen des I. Aktes vor, wie wenn ein Japaner sich seines Vaterlandes, des fernen Berges, des Meers, der Blumen erinnert. Am Meeresufer steht ein kleines Haus. Und aus dem tritt eine Japanerin. Sie summt ein japanisches Lied und besprengt die Blumen. (Szántó 1924: 207-211/3. Akt, 5. Szene)

Der Fujijama, Geisha und ein kleines Haus am blauen Meer waren in Europa um 1900 die beliebtesten Motive der Reise- und Souvenirfotografie aus Japan (vgl. Kap. 3.1.1.3). Der Fujijama wird heute auch von Japanern selbst als Symbol ihrer Heimat betrachtet, wobei anzumerken ist, dass der höchste Berg Japans von

Einheimischen als *fuji-san* bezeichnet wird. Der „rauchende schlanke Fujijama“ entspricht außerdem eher einer geschönten Darstellung des höchsten und bekanntesten Bergs in Japan, wie er etwa in einem japanischen Farbholzschnitt von Hokusai Katsushika abgebildet wird. Je illusionärer die Szene wirkt, umso besser ist es, weil den Zuschauern der Oper somit Einblick in die Traumwelt Tokerasos gewährt wird.

6. Schlussfolgerungen

Das „Übersetzen von Kulturen“ ist ein Konzept, in dem der Begriff Übersetzen im breiteren Kontext aufgefasst wird. Dabei geht es nicht (nur) darum, Texte von einer Sprache in eine andere Sprache zu übertragen, sondern allgemein darum, wie Elemente anderer Kulturen in unterschiedlichen Formen in Originalwerke integriert werden. Das „Übersetzen von Kulturen“ stellt eine der wichtigsten Handlungen dar, die im Rahmen des Kulturtransfers von kulturellen Vermittlern als Experten ihres Faches mittels diverser Medien durchgeführt wird. Ein Beispiel dafür ist das Komponieren einer Oper mit exotischen Motiven. Dabei werden exotische, fremdkulturelle Elemente u.a. mittels Musik, Liedertexte, Kostüme und Bühnenbilder anschaulich gemacht. Das „Übersetzen von Kulturen“ wird vor allem im Rahmen schöpferischer Tätigkeiten auf verschiedenen Gebieten wie Musik, Malerei, Mode und Architektur, um nur einige Beispiele zu nennen, durchgeführt, und das Produkt wird als eigenständiges Werk, kann aber gleichzeitig auch als Original betrachtet werden.

Das Übersetzen von Texten, in dem kulturelle Elemente vom Translator als Experten für Interkulturelle Kommunikation mittels Sprache in Form eines Texts wiedergegeben werden, ist zwar eines der vielen Beispiele des „Übersetzens von Kulturen“, stellt jedoch bis zu einem gewissen Grad einen Sonderfall dar. Denn beim Translat handelt es sich nicht um das Original, und ein Translator ist kein Sender der Botschaft, es sei denn, er selbst ist der Autor eines Ausgangstexts. Ein Übersetzer von Kulturen darf hingegen seine eigene Botschaft durch sein Werk vermitteln, wie es beim Komponisten der Fall ist. Aufgrund der künstlerischen Freiheit ist er daher nicht (immer) verpflichtet, Verantwortung gegenüber der Ausgangskultur im Hinblick auf die authentische Wiedergabe fremder Elemente zu tragen, und hat daher mehr Gestaltungsmöglichkeiten als ein Translator, der grundsätzlich der Verpflichtung zur Loyalität unterliegt (vgl. Nord: 2003:32). Darüber hinaus kann sich ein Übersetzer von Kulturen seiner Rolle als kultureller Vermittler nicht immer bewusst sein und trotzdem als Akteur des Kulturtransfers fungieren. Das „Übersetzen von Kulturen“ setzt außerdem die Bi- bzw. Plurikulturalität nicht voraus, während die

Kulturkompetenz für einen Translator als Experten für Interkulturelle Kommunikation unerlässlich ist. Das „Übersetzen von Kulturen“ ist also ein Konzept, das für die Beschreibung der verschiedenen Handlungen kultureller Vermittler angewendet werden kann.

In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, das „Übersetzen von Kulturen“ anhand von Beispielen des deutschsprachigen Musiktheaters mit japanischen Motiven näher zu beschreiben. Untersucht wurden dabei die Opern und Operetten, die zwischen 1873 und 1938 komponiert und aufgeführt wurden. Die einzelnen Stücke wurden aufgrund des Denkmodells der Kulturtransferprozesse nach Lüsebrink (2008: 131-138) analysiert, die aus drei Prozessen, nämlich Selektions-, Vermittlungs- und Rezeptionsprozessen, bestehen. Dabei wurde festgestellt, dass es hinsichtlich dieser Transferprozesse mit wenigen Ausnahmen kaum Unterschiede zwischen den zwei Musikgattungen, Oper und Operette, gibt.

Die Selektionsprozesse japanischer Elemente als Motive für das Musiktheater sind durch eine Mischung mehrerer Interessen gekennzeichnet, nämlich thematischen, gesellschaftlichen, künstlerischen und ökonomischen Interessen. Um die Jahrhundertwende des vorigen Jahrhunderts wurde die japanische Kultur in den europäischen, insbesondere den französischen Kunstszenen oft thematisiert. Die Welle des Japonismus erreichte dann auch die Donaumonarchie. In ihrer Hauptstadt Wien wurde im Jahre 1873 eine Weltausstellung veranstaltet, an der Japan teilnahm. Dies führte zu einem Japan-Boom, und das Interesse der Bevölkerung in allen gesellschaftlichen Schichten an Japan wurde immer größer. Die japanische Kultur weckte auch das Interesse der Musikschaaffenden. Sie verwendeten japanische Elemente für ihre Kompositionen, um ihre künstlerischen Leistungen zu erbringen bzw. Aufträge der Kulturveranstalter zu erfüllen. Der letztere Fall ist mit dem ökonomischen Interesse besonders eng verbunden, da die Auftraggeber, in erster Linie die Theater, damals die vom Exotismus geprägten Werke auch als Einnahmequelle betrachteten. Die Operettenproduktion war stark gewinn-, erfolgs- und publikumsorientiert. Bei der Oper wurde hingegen mehr Wert auf das

künstlerische Interesse gelegt, japanische Motive dienten insbesondere bei der Opernproduktion zur Verwirklichung künstlerischer Ideen der Komponisten (vgl. 5.1.3.1, 5.2.3.1).

An den Vermittlungsprozessen waren mehrere Akteure beteiligt. Dabei sind zwei Arten der Vermittler zu unterscheiden: „aktive“ und „passive“ Vermittler. Die Ersteren sind jene vermittelnden Personen, die japanische Elemente selbst auswählten und daraus etwas Konkretes, Begreifbares, nämlich Opern- bzw. Operettenwerke, gestalteten. Dazu zählen Komponisten und Librettisten. Unter passiven Vermittlern sind jene personalen Vermittler und Mittlerinstitutionen zu verstehen, die zur Aufführung der Opern bzw. Operetten beitragen und dem Publikum die japanischen Elemente vermittelten. Als passive Vermittler fungierten auch mediale Mittlerinstanzen, die über die Aufführung des Musiktheaters mit japanischen Motiven berichteten, da sie ihren Lesern die exotischen Elemente im Stück indirekt vermittelten.

Keiner der aktiven Vermittler der in dieser Arbeit analysierten Werke war mit Ausnahme von Felix Weingartner in Japan. Der Komponist besuchte das Land jedoch erst ca. 20 Jahre nach der Komposition seiner Oper *Die Dorfschule*. Immerhin war er schon früher an Japan interessiert und vertonte japanische Gedichte. Ebenso setzte sich der Opernkomponist Theodor Szántó intensiv mit der japanischen Musik auseinander und komponierte einige Werke mit japanischen Motiven. Die Komponisten und die Librettisten der Operetten hingegen hatten keinen engen Bezug zu Japan bzw. zur japanischen Musik wie Weingartner und Szántó. Sie behandelten japanische Elemente als Stoff eher oberflächlich und schufen ihre Werke innerhalb kurzer Zeit, um der großen Nachfrage des Publikums gerecht zu werden.

Die passiven Vermittler waren auch keine Japan-Experten. Die Mittlerinstitutionen fungierten grundsätzlich als Aufführungsstätte für verschiedene Arten der Opern bzw. Operetten, seien es die fremdsprachigen oder die deutschsprachigen, seien es Werke mit exotischen Elementen oder konventionelle westliche Stücke. Ebenso verhielt es sich mit den Mittlerinstanzen. Sie waren fachkundig im Bereich Musik im Allgemeinen, jedoch nicht in der japanischen Musik und Kultur.

Die Analyse der Rezeptionsprozesse erfolgte auf drei Ebenen, nämlich auf musikalischer, verbaler und visueller Ebene. Zuerst wurden japanische Elemente aufgrund der kulturellen Strukturmerkmale nach Maletzke (vgl. 1996: 42-107) eingeordnet, und die einzelnen Elemente wurden dann in vier Arten der Rezeption, „Übernahme“, „Pseudo-Japonismen“, „Hybridisierung“ und „Stereotypisierung“ eingeteilt und näher untersucht. Es wurde in erster Linie festgestellt, dass die Rezeptionsprozesse der in dieser Arbeit behandelten Opern und Operetten einander ähnlich sind. Was Musik anbelangt, sind sie grundsätzlich westlich orientiert und enthalten kaum Elemente der traditionellen japanischen Musik. Die Bühnenwerke sind auf musikalischer Ebene hauptsächlich durch die Charakteristika der exotistischen Stücke, wie z.B. Tanzeinlagen, Märsche und „religiöse“ Szenen, gekennzeichnet und vor allem von Pseudo-Japonismen geprägt. Einige Ausnahmen wurden jedoch auch festgestellt, bei welchen Übernahme und Hybridisierung japanischer Elemente in Form der Instrumentierung und der Verwendung von original japanischen Melodien zu beobachten sind.

Die japanischen Elemente, die verbal ausgedrückt wurden, wurden je nach kulturellen Merkmalen, nämlich Persönlichkeit, Wertorientierung und Verhaltensmuster der Figuren sowie Symbole, die japanische Kultur darstellen sollen, unterschiedlich rezipiert. Zu den häufigsten Rezeptionsformen der Elemente betreffend die Persönlichkeit zählen Pseudo-Japonismen und Stereotypisierung. Dabei wurden die Personennamen oft erfunden, die für Europäer aber auch für Japaner selbst merkwürdig klingen. Was das Aussehen der Figuren anbelangt, wurde es häufig stereotypisiert. Die japanischen Frauen wurden beispielsweise durchaus positiv als „klein“, „zart“ und „süß“ dargestellt, die Männer hingegen etwa „gelb“, „sonderbar“ und „hager“. Das klischeehafte Bild von Japanerinnen, vor allem Geishas, war hauptsächlich für das Publikum gedacht, das sich gerne in eine Fantasiewelt eintauchen ließ.

Die Kategorie Wertorientierung ist von den Rezeptionsarten Übernahme, Hybridisierung und Stereotypisierung geprägt. Übernommen wurde u.a. die Einstellung der Japaner, die auf dem *bushidō*, dem Verhaltenskodex der Samurai, beruht. Die religiöse Überzeugung der Japaner wurde oft in Form des christlichen

Glaubens ausgedrückt, und diese Hybridisierung diene vor allem dazu, dem westlichen Publikum das Verstehen von Sachverhalten zu erleichtern. Stereotypisierung kann in Form der klischeehaften Beschreibung der vom besonders starken Pflichtgefühl erfüllten, patriotischen Japaner festgestellt werden.

Bei der Kategorie Verhaltensmuster sind Übernahme, Pseudo-Japonismen und Hybridisierung zu beobachten: Japanische Feste und Lebensgewohnheiten wurden beispielsweise relativ originalgetreu dargestellt, wobei es auch Fälle gibt, in denen Feste und Gebräuche so abgeändert wiedergegeben wurden, dass sie ihre ursprünglichen Funktionen verloren haben bzw. der Realität nicht mehr entsprechen. Das ist offensichtlich einerseits auf das mangelnde Wissen der Komponisten und/oder Librettisten über die japanische Kultur zurückzuführen. Andererseits dienen die beabsichtigten Pseudo-Japonismen dazu, exotische Elemente hervorzuheben. Die teilweise hybridisierte Darstellung von Ritualen und Lebensgewohnheiten mag es den Zuschauern wiederum ermöglicht haben, etwa die feierliche Stimmung in der Hochzeitsszene unmittelbar zu erleben, ohne dabei durch ungewöhnliche, exotische Elemente abgelenkt zu werden.

Die kulturspezifischen Symbole wurden oft vom Original übernommen, es handelte sich aber manchmal auch um Pseudo-Japonismen und Stereotypisierung. Authentisch dargestellt wurden u.a. die japanische Landschaft und die Blumen, die in Japan heimisch sind. Gleichzeitig wurden sie jedoch auch klischeehaft wiedergegeben bzw. nicht auf authentische Art und Weise verwendet (Stereotypisierung und Pseudo-Japonismen). In diesem Fall wurde offensichtlich mehr Wert auf dramatisierende Effekte als auf Authentizität gelegt und eine Art Phantasiewelt wurde inszeniert, um Fernweh beim Publikum hervorzurufen.

Bei den Rezeptionsformen der japanischen Elemente, die in Form nonverbaler Kommunikationsformen und kulturspezifischer geistiger Objektivationen wie Bühnenbilder und Requisiten visualisiert wurden, gibt es mehrere Überschneidungen. Die Körpersprache wurde beispielsweise oft vom Original übernommen, gleichzeitig aber auch hybridisiert bzw. dargestellt, als wäre sie in Japan verbreitet gewesen. Während die Verbeugung als Akt der

Begrüßung fast in allen Stücken vorkommt, umarmen oder küssen die japanischen Figuren einander nach westlicher Art, obwohl die Umarmungen und Küsse nicht zu den konventionellen japanischen Kommunikationsformen gehören. Diese kleinen, vielleicht nicht durchdachten, nicht originaljapanisch wirkenden Gesten sind jedoch kein Störfaktor, ganz im Gegenteil, die Zuschauer können die Handlung durch die ihnen bekannte Körpersprache leichter verstehen. Auch die Einrichtungsgegenstände und Dekorationen, die direkt aus Japan importiert worden sein sollen, wurden teilweise nicht auf authentische Weise verwendet. Dabei handelt es sich nicht mehr um Übernahme, sondern um Pseudo-Japonismen. In diesem Fall geht es ebenfalls nicht darum, alles authentisch darzustellen, sondern darum, fremde Elemente Bühnenwirksam in Szene zu setzen.

Die Ergebnisse der Analyse der Rezeptionsprozesse können hinsichtlich der Rezeptionsformen folgendermaßen zusammengefasst werden: „Übernahme“ kommt am häufigsten vor. In dieser Form wird in erster Linie etwas Konkretes ausgedrückt, u.a. visuelle Elemente wie Körpersprache und Gegenstände, aber auch verbal dargestellte kulturspezifische Symbole. Die Form „Übernahme“ dient hauptsächlich dazu, japanische Elemente als solche kommentarlos darzustellen. Sie bietet dem Publikum somit einen gewissen Spielraum für freie Interpretation. Sie kann aber auch als Beweis dafür betrachtet werden, dass die Vermittler der japanischen Elemente, insbesondere Komponisten und Librettisten, Wert auf Authentizität legten bzw. ein gewisses „Fachwissen“ über die japanische Kultur besaßen.

Die Rezeptionsform „Pseudo-Japonismen“ wird vorwiegend für die Namen der Figuren insbesondere der Operetten, Feste und Gebräuche, kulturspezifische Symbole sowie Kostüme verwendet. Auch Musik ist hauptsächlich von Pseudo-Japonismen geprägt: Sie enthält kaum Elemente, die für die traditionelle japanische Musik typisch sind, dafür aber jene Komponente der westlichen Musik, die Opern und Operetten eine exotische Note verleihen. Die fälschlicherweise als „japanisch“ dargestellten Elemente bleiben dabei ohnehin fremd, die Pseudo-Japonismen erzielen daher eine exotisierende Wirkung. Sie hinterlassen nämlich exotische Eindrücke und begeistern das Publikum, können aber auch Entsetzen auslösen (vgl. 4.3.3.3, 5.1.3.3). Jedenfalls sind sie ein

wichtiger Unterhaltungsfaktor des Musiktheaters. Die Pseudo-Japonismen können jedoch auch auf die Unwissenheit der Vermittler zurückzuführen sein.

„Hybridisierung“ findet oft statt, wenn jene japanischen Elemente, die für das westliche Publikum so fremd sind, dass sie als schwer verständlich wirken können, verwendet werden. Dazu zählen Elemente wie die traditionelle japanische Musik, die Wertorientierung und Weltanschauung der Japaner sowie traditionelle japanische Feste und Gebräuche. „Hybridisierung“, d.h. die „Umschreibung“ japanischer Elemente in westliche Form, hilft den Zuschauern dabei, den zu vermittelnden Inhalt mit weniger Mühe zu verstehen. Denn es geht den kulturellen Vermittlern nicht darum, das Japanische extra zu betonen, sondern darum, die Handlung des Stücks möglichst fließend zu erzählen bzw. die musikalische Ästhetik zu vervollkommen. „Hybridisierung“ kann daher als Rezeptionsform zum besseren Verständnis betrachtet werden.

„Stereotypisierung“ ist bei jenen japanischen Elementen zu beobachten, die zur Zeit der Uraufführung der Stücke gewissermaßen bereits allgemein bekannt waren. Dazu zählen die kulturellen Merkmale u.a. Aussehen der Japaner, Wertorientierung und Weltanschauung des japanischen Volks sowie Symbole, die die japanische Kultur repräsentieren. Die stereotype Darstellung japanischer Elemente konnte die Zustimmung des Publikums finden, und die Vermittler konnten die eigenen Erfahrungen bzw. das eigene Wissen über Japan mit den Zuschauern teilen. „Stereotypisierung“ kann aber auch wieder auf die Unwissenheit der Vermittler zurückzuführen sein.

Was das Japanbild selbst, das die in dieser Arbeit behandelten deutschsprachigen Opern und Operetten um 1900 vermittelten, anbelangt, ergab die Analyse der Rezeptionsprozesse folgendes Fazit: Ein Stück mit ernster und realitätsnaher Handlung enthält mehr originalgetreuen Darstellungen der japanischen Elemente als ein leichtes, heiteres Werk. Dabei dürften aber auch Wissensstand und Interesse der personalen Vermittler u.a. der Komponisten und Librettisten in Bezug auf Japan eine große Rolle gespielt haben. Denn je enger ihr Bezug zur japanischen Kultur ist, desto authentischer wirkt das Japanbild, das sie durch ihr Stück zu vermitteln versuchten. Zusammenfassend kann jedoch gesagt werden, dass das Japanbild generell sowohl auf der Authentizität als auch auf dem

Klischee beruht, wobei das Letztere doch überwiegt. Kleine süße Japanerinnen, insbesondere Geishas, prägen beispielsweise das Bild Japans, eines traumhaften Lands im Fernen Osten, in dem exotische Blumen blühen und die Straßen von Lampions beleuchtet werden. Gleichzeitig wird die Mentalität der Japaner hervorgehoben, die den Europäern oft fremd erschien: Sie legten großen Wert auf altbewährte Tugenden des *bushidō* wie Treue, Ehre und Höflichkeit und waren als Bürger des modernen Staats gleichzeitig von neuen Tugenden u.a. Förderung des Gemeinwohls sowie Hingabe an den Staat geprägt. Darüber hinaus werden die Japaner oft als gläubige Buddhisten dargestellt, wobei ihre religiöse Praxis nicht immer der buddhistischen Lehre entspricht. Jedenfalls wurde festgestellt, dass es zur Zeit der Entstehung der in dieser Arbeit behandelten Bühnenwerke aus heutiger Sicht erstaunlich viele Informationen über Japan und relevante Stoffe vorhanden waren, von welchen die personalen Vermittler der Vermittlungsprozesse Gebrauch machen und daraus ein Japanbild kreieren konnten.

Das „Übersetzen von Kulturen“ im Musiktheater mit japanischen Motiven ist dadurch gekennzeichnet, dass die japanische Kultur aus verschiedenen Interessen als Motiv ausgewählt und von mehreren Vermittlern, die als „Übersetzer“ von Kulturen fungieren, fassbar gemacht wird. Dabei spielen die „aktiven Vermittler“, u.a. Komponisten und Librettisten, eine wichtige Rolle. Sie wählen Elemente aus der japanischen Kultur aus und treffen die Entscheidung, welche Elemente wie ausgedrückt werden. Die von den aktiven Vermittlern selektierten japanischen Elemente werden dann in den Rezeptionsprozessen des „Übersetzens von Kulturen“ kontextualisiert und in eine konkrete Form, wie z.B. Liedertexte, Musik, Requisiten und Bühnenbilder, umgewandelt. Sie werden vor allem dadurch wahrnehmbar gemacht, dass sie von den Elementen der eigenen, westlichen Kultur umrahmt werden bzw. ein Bezug zur eigenen Kultur hergestellt wird. Außerdem steht es den Zuschauern frei, wie sie die „übersetzten“ fremden Elemente interpretieren bzw. bewerten oder sogar weiter verwenden. Die Produkte des „Übersetzens von Kulturen“, d.h. die Opern und Operetten mit exotischen Motiven, werden als neues Kulturgut geschaffen und behaupten ihren Platz in der eigenen Kultur.

Das Konzept „Übersetzen von Kulturen“ soll dazu dienen, die Rolle kultureller Vermittler von verschiedenen Bereichen und ihre Handlung nach einem einheitlichen Schema näher zu beschreiben. Dadurch werden insbesondere Methoden und Strategien, die die Vermittler verwenden, aber auch Ziel und Zweck der Handlung deutlich gemacht, und daraus gewonnene Erkenntnisse können als Grundlage für die weiteren Handlungen dienen. Das Konzept ermöglicht außerdem den kulturellen Vermittlern als Experten ihres Metiers, ihre eigenen Handlungen zu reflektieren und zu begründen. In diesem Sinne ist zu hoffen, dass das Konzept „Übersetzen von Kulturen“ einen Beitrag zur Bewusstmachung der Handlungen im Kulturtransfer und speziell der Übersetzungsprozesse hinsichtlich der strategischen Entscheidungen bei der Produktgestaltung leisten wird.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Abraham, Paul (1930) *Viktoria und ihr Husar. Operette in drei Akten und einem Vorspiel aus dem Ungarischen des Emmerich Földes von Alfred Grünwald und Beda*. Berlin: Alrobi.
- Abraham, Paul (1936) *Dschainah, das Mädchen aus dem Tanzhaus. Operette. Buch von Alfred Grünwald und Beda*. Klavierauszug mit Text. Wien: Europaton.
- Benatzky, Ralph (1920) *Yuschi tanzt. Operette in drei Akten*. Vollständiger Klavierauszug mit Text. Leipzig: Josef Weinberger.
- Florenz, Karl (1900) *Japanische Dramen. Terakoya und Asagao*. 2. Aufl. Leipzig: Amelang. URL: <https://archive.org/details/japanischedramen00floruoft> (12.09.2013)
- Giacosa, Giuseppe / Illica, Luigi (1966) *Madame Butterfly. Japanische Tragödie in drei Akten. Musik von Giacomo Puccini*. Übers. v. Hans Hartleb. München: Ricordi.
- Herzer, Ludwig / Löhner, Fritz (1929) *Das Land des Lächelns. Romantische Operette in 3 Akten nach Viktor Leon. Musik von Franz Lehar*. Leipzig: Karczag.
- Laszky, Béla (1908) *Drei kleine Mädels. Operette I von Julius Wilhelm*. Wien: Karczag und Wallner.
- Lengyel, Menyhért (1912) *Taifun*. Frankfurt: Rütten & Loenig.
- Monbushō Ongaku Torishirabe Gakari (1888) *Sōkyoku shū* (Sammlung der Koto-Musik). Tokyo: Monbushō Henshūkyoku. URL: <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/857651/1> (20.02.2014)
- Nagai, Iwai / Kobatake, Kenpachirō (1893) *Nihon zokkyoku shū. Seiyō gakufu* (Sammlung japanischer Volksmusik: Westliche Musiknoten). Osaka: Miki Shoten. URL: <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/857454> (25.02.2014)
- Szántó, Theodor (1924) *Taifun. Eine japanische Tragödie in drei Akten von Melchior Lengyel*. Klavierauszug mit Text vom Komponisten. Wien: Universal-Edition.
- Weingartner, Felix (1919) *Op. 64. Die Dorfschule. Oper in einem Akt nach dem altjapanischen Drama „Terakoya“*. Klavierauszug mit Text. Leipzig: Universal-Edition.

Weingartner, Felix (1920) *Op. 64. Die Dorfschule. Oper in einem Akt nach dem altjapanischen Drama „Terakoya“*. Wien: Universal-Edition.

Wilhelm, Julius (1908) *Drei kleine Mädels. Operette in 1 Akt. Text von Julius Wilhelm. Musik von A. Bela Laszky*. Vollständiges Regiebuch. Wien: Karzag & Wallner.

Sekundärliteratur

AEIOU Österreich Lexikon (2013) *Die Operette*. URL: <http://austria-forum.org/af/AEIOU/Operette> (10.12.2013)

Akiyama, Yūzō (2000) *Meiji honyaku ibun* (Episoden aus der Geschichte der Übersetzung in der Meiji-Zei). Tokyo: Shindokushosha.

Altmann, Wilhelm (Hrsg.) Frank, Paul (Begr.) (1936) *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon*. Begr. v. Paul Frank, neu bearb. u. erg. v. Wilhelm Altmann. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

Argyle, Michael (1975) *Bodily Communication*. London: Methuen.

Arnbom, Marie-Theres / Wacks, Georg (Hrsg.) (2010) *Das Theater und Kabarett „Die Hölle“*. Wien: Armin Berg.

Arnbom, Marie-Theres (2010) „Béla und Mela. Der Komponist und seine Disease. Leben und Wirken von Béla Laszky und Mela Mars.“ In: Arnbom, Marie-Theres / Wacks, Georg (Hrsg.) *Das Theater und Kabarett „Die Hölle“*. Wien: Armin Berg, 177-200.

Arnbom, Marie-Theres / Clarke, Kevin / Trabitsch, Thomas (Hrsg.) (2011) *Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness*. Wien: Brandstätter.

Assmann, Jan (1992) *Das kulturelle Gedächtnis*. München: Beck.

Austria-Forum (2009) *Benatzky, Ralph*. URL: http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Biographien/Benatzky%2C_Ralph (02.11.2013)

Bachler, Klaus / Fritz, Otto / Herzl, Robert / Mentha, Dominique / Prawy, Marcel / Wagner-Trenkowitz, Christoph / Zeman, Herbert / Zerzawy, Kurt / Zwickelsdorfer, Werner (1998) *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*. Wien: Holzhausen.

Bachmann-Medick, Doris (Hrsg.) (1997a) *Übersetzen als Repräsentation fremder Kulturen* (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung Bd.12). Berlin: Schmidt.

- Bachmann-Medick, Doris (1997b) „Einleitung: Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen“ In: Bachmann-Medick, Doris (Hrsg.) *Übersetzen als Repräsentation fremder Kulturen* (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung Bd.12). Berlin: Schmidt, 1-18.
- Bachmann-Medick, Doris (Hrsg.) (2004a) *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. 2. Aufl. Tübingen: Francke.
- Bachmann-Medick, Doris (2004b) „Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive.“ In: Bachmann-Medick, Doris (Hrsg.) *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. 2. Aufl. Tübingen: Francke, 262-297.
- Badelt, Udo (2012) „Opfergabe.“ In: *Der Tagesspiegel*. URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/opfergabe/6653020.html> (10.09.2013)
- Bauer, Anton (1952) *150 Jahre Theater an der Wien*. Wien: Amalthea.
- Bauer, Anton (1955) *Opern und Operetten in Wien: Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart*. Graz: Böhlau.
- Bhabha, K. Homi (2000) *The Location of Culture*. 6. Aufl. London: Routledge.
- Biba, Otto (2009) „Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und Japan.“ In: Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten / Österreichische Botschaft Tokio (Hrsg.) *Österreichisch-japanische Begegnungen. 140 Jahre freundschaftliche Beziehungen*. Bd.1. Tokyo, 114-117.
- Bigler-Marschall, Ingrid (2005) „Felix Weingartner“ In: *Theaterlexikon der Schweiz online*. URL: http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Felix_Weingartner (30.10.2013)
- Die Bühne*, 23. Februar 1928, 172: 10.
- Die Bühne*, 1. März 1928, 173: 7.
- Die Bühne*, erstes Februarheft 1931, 297: 26.
- Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten / Österreichische Botschaft Tokio (Hrsg.) (2009) *Österreichisch-japanische Begegnungen. 140 Jahre freundschaftliche Beziehungen*. Bd.1. Tokyo.
- Buritanika kokusai hyakka jiten. Quick Search Version* (Britannica Encyclopædia. Quick Search Version) (2007) Hrsg. v. Britannica Japan, Tokyo.
- Buxbaum, Elisabeth / Wacks, Georg (2009) *Last Exit Shanghai – Exilkabarett in Fernost*. Programm und wissenschaftliches Begleitheft. Hrsg. v. Armin Berg Gesellschaft, Wien.

- Cattrysse, Patrick (1992) „Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals.“ In: *Target*, 4: 1, 53-70.
- Chesterman, Andrew (2010) „Translation Studies Forum: Cultural translation - Response.“ In: *Translation Studies*, 3: 1, 103-106.
- Conway, Kyle (2012) „A conceptual and empirical approach to cultural translation.“ In: *Translation Studies*, 5: 3, 264-279.
- Curti, Jean-Marie / Dahl, Gisela (2005) *Concert Romantique Franz Curti*. URL: http://www.operastudiogeneve.ch/docs/osg70_annonce_concert.pdf (17.08.2013)
- Daigo, Yoshiyasu (1972) „Shokubutsu (Pflanzen).“ In: Ōshima, Takehiko / Ōmori, Shirō / Gotō, Hajime / Saitō, Shōji / Muratake, Seiichi / Yoshida, Mitsukuni (Hrsg.) *Nihon o shiru jiten* (Lexikon zum besseren Verständnis Japans). Tokyo: Shakaishisōsha, 460-467.
- Deutsch-Japanische Gesellschaft Baden-Württemberg e.V. (2009) *Ankündigungen, Neuigkeiten & Aktualisierungen: "Macht der Stimme – Bunraku Rezitation."* URL: <http://www.japan-in-baden-wuerttemberg.de/djg/?cat=14&paged=4> (22.11.2013)
- Deutschlandradio (2012) *Programmtipp Deutschlandradio Kultur*. URL: http://www.deutschlandradiokultur.de/operndoppel-konzertant.1091.de.html?dram:article_id=179758 (10.09.2013)
- Duden - Deutsches Universalwörterbuch* (2006) Hrsg. v. Matthias Wermke *et al.* 6. Aufl. Mannheim: Bibliographisches Institut [CD-ROM].
- Dumont, Franz (1996) „Vermittler französischen Rechts in Deutschland: Heinrich Gottfried Wilhelm Daniels (1754-1827).“ In: Espagne, Michel / Greiling, Werner (Hrsg.) *Frankreichsfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750-1850)* (Deutsch-Französische Kulturbibliothek Bd. 7). Leipzig: Leipziger Univ.-Verlag, 189-220.
- Endō, Takeshi (1994) „Reisō (Festkleid).“ In: Nihon Fūzokushi Gakkai (Hrsg.) *[Shukusatsuban] Nihon fūzokushi jiten* (Lexikon der Geschichte japanischer Sitten und Gebräuche. Taschenausgabe). Tokyo: Kōbundō.
- Espagne, Michel (1997) „Die Rolle der Mittler im Kulturtransfer.“ In: Lüsebrink, Hans-Jürgen / Reichardt, Rolf (Hrsg.) *Kulturtransfer im Epochenbruch Frankreich – Deutschland 1770-1815* (Deutsch-Französische Kulturbibliothek Bd. 9.1). Leipzig: Leipziger Univ.-Verlag, 309-329.
- Espagne, Michel / Greiling, Werner (Hrsg.) (1996a) *Frankreichsfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750-1850)* (Deutsch-Französische Kulturbibliothek Bd. 7). Leipzig: Leipziger Univ.-Verlag.

- Espagne, Michel / Greiling, Werner (1996b) „Einleitung.“ In: Espagne, Michel / Greiling, Werner (Hrsg.) *Frankreichsfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750-1850)* (Deutsch-Französische Kulturbibliothek Bd. 7). Leipzig: Leipziger Univ.-Verlag, 7-22.
- Espagne, Michel / Kaller-Dietrich, Martina / Musner, Lutz / Pieper, Renate / Schmale, Wolfgang (2003) „Kulturtransfer – Europäische Geschichte gegen den Strich nationaler Mythen.“ In: Schmale, Wolfgang (Hrsg.) *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert* (Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit Bd.2). Innsbruck: Studien, 13-37.
- Even-Zohar, Itamar (1990) „Polysystem Studies.“ In: *Poetics Today* 11: 1. URL: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf> (27.04.2014)
- Fink, Hans-Juergen (2010) „Paul Abraham: Ein Leben wie ein dunkles Märchen.“ In: *Operetta Research Center Amsterdam*. URL: http://www.operetta-research-center.org/main.php?task=7&cat=5&sub_cat=17&id=00319 (10.06.2011)
- Franke, Daniela / Trabitsch, Thomas (Hrsg.) (2013) *Im Rausch der Kirschblüten. Japans Theater und sein Einfluss auf Europas Bühnenwelten*. Wien: Brandstätter.
- Franke, Daniela (2013a) „Europa und der ferne Osten. Die Herausbildung des Japanbildes im 19. Jahrhundert.“ In: Franke, Daniela / Trabitsch, Thomas (Hrsg.) *Im Rausch der Kirschblüten. Japans Theater und sein Einfluss auf Europas Bühnenwelten*. Wien: Brandstätter, 21-32.
- Franke, Daniela (2013b) „Vorbild und Abbild. Japanische Elemente im Kostüm- und Bühnenbild.“ In: Franke, Daniela / Trabitsch, Thomas (Hrsg.) *Im Rausch der Kirschblüten. Japans Theater und sein Einfluss auf Europas Bühnenwelten*. Wien: Brandstätter, 107-126.
- Fuhrmann, Wolfgang (2013) „Teeblume, Chrysantheme, Schmetterling. Japonismus im Musiktheater.“ In: Franke, Daniela / Trabitsch, Thomas (Hrsg.) *Im Rausch der Kirschblüten. Japans Theater und sein Einfluss auf Europas Bühnenwelten*. Wien: Brandstätter, 63-72.
- Fujita, Rinko (2007) *Tempountersuchung der japanischen Hofmusik Gagaku. Eine Untersuchung über Zeitauffassung der traditionellen japanischen Musik*. Dissertation, Universität Wien.
- Fux, Herbert (Bearb.) (1973a) *Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873*. Hrsg. v. der Österreichisch-Japanischen Gesellschaft gemeinsam mit dem Österreichischen Museum für angewandte Kunst. Wien: Österreichisches Museum für angewandte Kunst.

- Fux, Herbert (1973b) „Japans Kunsthandwerk auf der Wiener Weltausstellung 1873.“ In: Fux, Herbert (Bearb.) *Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873*. Hrsg. v. der Österreichisch-Japanischen Gesellschaft gemeinsam mit dem Österreichischen Museum für angewandte Kunst. Wien: Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 20-26.
- Gänzl, Kurt (2001) „Ralph Benatzky (b Mährisch-Budwitz, 5 June 1884; d Zürich, 16 October 1957).“ In: *Ralph Benatzky. Komponist von Operetten, Revuen, Chansons und Filmmusiken*. URL: http://www.ralph-benatzky.com/main.php?cat=2&sub_cat=5&task=2&sort=3 (30.08.2012)
- Geertz, Clifford (1973) *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Getreuer-Kargl, Ingrid / Linhart, Sepp (Hrsg.) (2013) *Die Republik Österreich und Japan während der Zwischenkriegszeit 1918 - 1938 (1945)*. (Beiträge zur Japanologie Bd. 42) Wien: Abteilung für Japanologie des Instituts für Ostasienwissenschaften, Universität Wien.
- Goerth, Melanie (2011) „Veränderung der Operette durch das nationalsozialistische Regime.“ In: *Operetta Research Center Amsterdam*. URL: http://www.operetta-research-center.org/main.php?task=5&cat=5&sub_cat=16&id=00353 (06.12.2013)
- Göhring, Heinz (2002): „Interkulturelle Kommunikation: Die Überwindung der Trennung von Fremdsprachen- und Landeskundenunterricht durch einen integrierten Fremdverhaltensunterricht.“ In: Kelletat, Andreas F. / Siever, Holger. *Interkulturelle Kommunikation: Anregungen für Sprach- und Kulturmittler* (Studien zur Translation Bd. 13). Tübingen: Stauffenburg, 107-112.
- Gokokuji (2014) „Obōsan no koto o nante yobeba yoidesuka? (Wie redet man an einen buddhistischen Mönch an?)“ In: *Nichirensū*. URL: <http://www.yamasina-gokokuji.jp/q14.html> (27.04.2014)
- Gollwitzer, Heinz (1962) *Die Gelbe Gefahr. Geschichte eines Schlagworts. Studien zum imperialistischen Denken*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Göpferich, Susanne (1999) „Text, Textsorte, Texttyp.“ In: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kussmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hrsg.). *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 61-64.
- Gran Teatro La Fenice* (2013) „Scheda Spettacolo.“ URL: <http://www.archivio.storicolafenice.org/ArcFenice/ShowFile.ashx?fileType=Show&id=47847> (20.02.2013)

- Grbić, Nadja / Wolf, Michaela (Hrsg.) (1997) *Text-Kultur-Kommunikation. Translation als Forschungsaufgabe. Festschrift aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Instituts für Übersetzer- und Dolmetscherausbildung an der Universität Graz* (Studien zur Translation Bd. 4). Tübingen: Stauffenburg.
- Grbić, Nadja / Hebenstreit, Gernot / Vorderobermeier, Gisella M. / Wolf, Michaela (Hrsg.) (2010) *Translationskultur revisited: Festschrift für Erich Prunč*. Tübingen: Stauffenburg.
- Grunwald, Henry A. / Markus, Georg / Prawy, Marcel / Weigel, Hans (1991) *Ein Walzer muss es sein: Alfred Grünwald und die Wiener Operette*. Wien: Ueberreuter.
- Gulrich, Ragnhild (1993) *Exotismus in der Oper und seine szenische Realisation (1850 - 1910). Unter besonderer Berücksichtigung der Münchner Oper* (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge Nr. 17). Anif: Müller-Speiser.
- Gurlitt, Willibald / Eggenbrecht, Hans Heinrich / Dahlhaus, Carl (Hrsg.) (1961) *Riemann-Musik-Lexikon: in drei Bänden. Personenteil: L-Z*. 12. Auflage. Mainz: Schott.
- Hadamowsky, Franz / Otte, Heinz (1947) *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*. Wien: Bellaria.
- Hadamowsky, Franz (1975) *Die Wiener Hofoper (Staatsoper): 1811-1974; ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten*. Wien: Prachner.
- Hadamowsky, Franz (1988) *Wien - Theater Geschichte: von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. Wien: Jugend & Volk.
- Hagiwara, Tatsuo (1972) „Tanabata (Tanabata-Fest).“ In: Ōtsuka Minzoku Gakkai (Hrsg.) *Nihon minzoku jiten* (Lexikon der japanischen Erzählforschung). Tokyo: Kōbundō, 430-431.
- Hakurankai Jimukyoku (1873) „Ōkoku hakurankai hikki (Bericht über die Weltausstellung in Österreich)“. In: Kokuritsu Kokkai Toshokan (2002a) *Denshi tenjikai „Sekai no naka no Nippon.“ Wīn bankoku hakurankai* (Digitale Ausstellung „Japan in der Welt.“ Weltausstellung in Wien). URL: http://www.ndl.go.jp/site_nippon/vienna/section3/hikki/index.html (09.05.2013)
- Hall, John Whitney (1980) *Das Japanische Kaiserreich*. (Fischer Weltgeschichte Bd. 20) Übers. v. Ingrid Schuster. 41.-45. Tsd. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

- Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft 18. bis 20. Jahrhundert.* Bd. 1, A-I. (2002) Hrsg. v. der Österreichischen Nationalbibliothek. München: Saur.
- Hansen, Klaus P. (1995) *Kultur und Kulturwissenschaft: Eine Einführung.* Tübingen / Basel: Francke.
- Hasegawa, Keiko (2010) „*Japanische Frühling*“: *Untersuchungen von Vertonungen japanischer Lyrik in deutschen Nachdichtungen im 20. Jahrhundert.* Diplomarbeit, Universität Wien.
- Hayashi, Hideo / Aoki, Michio (Hrsg.) (2001) *Jiten - Shiraberu Edo jidai* (Lexikon der Edo-Zeit). Tokyo: Kashiwashobō.
- Hennenberg, Fritz (1998) *Es muß was Wunderbares sein...* Wien: Zsolnay.
- Hirano, Kenji (1989a) „Sakura (Kirschblüte).“ In: Hirano, Kenji / Kamisangō, Yūkō / Gamō, Satoaki (Hrsg.) *Nihon ongaku daijiten* (Das große Lexikon der japanischen Musik). Tokyo: Heibonsha, 873.
- Hirano, Kenji (1989b) „Buyō (Tanzkunst).“ In: Hirano, Kenji / Kamisangō, Yūkō / Gamō, Satoaki (Hrsg.) *Nihon ongaku daijiten* (Das große Lexikon der japanischen Musik). Tokyo: Heibonsha, 36-38.
- Hirano, Kenji / Kamisangō, Yūkō / Gamō, Satoaki (Hrsg.) (1989) *Nihon ongaku daijiten* (Das große Lexikon der japanischen Musik). Tokyo: Heibonsha.
- Hirasawa, Hiroko (1996) *Rudolf Dittrich. Leben und Werk.* Dissertation, Universität Wien.
- Hirose, Chisako (1994) „Tanabata (Tanabata-Fest).“ In: Nihon Fūzokushi Gakkai (Hrsg.) [*Shukusatsuban*] *Nihon fūzokushi jiten* (Lexikon der Geschichte japanischer Sitten und Gebräuche. Taschenausgabe). Tokyo: Kōbundō, 398.
- Hirota, Chieko (2006) *Ouchi de tanoshimu nihon no gyōji* (Japanische Feste in der Familie feiern). Tokyo: Gijutsu-Hyōron.
- Hofstede, Geert / Hofstede, Gert Jan (2005) *Cultures and organizations. Software of the Mind.* 2. ed. New York: McGraw-Hill.
- Holz-Mänttari, Justa (1984) *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode.* Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- House, Juliane (2004) „Culture-specific elements in translation.“ In: Kittel, Harald / Frank, Armin P. / Greiner, Norbert (Hrsg.). *Übersetzung Translation Traduction: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung* (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft Bd. 26.1). Berlin: de Gruyter, 494-504.

- IMSLP Petrucci Music Library (2012) *In Japan (Szántó, Tivadar)*. URL: [http://imslp.org/wiki/In_Japan_\(Szántó,_Tivadar\)](http://imslp.org/wiki/In_Japan_(Szántó,_Tivadar)) (28.11.2013)
- International Research Center for Japanese Studies (2002). *Chirimen-bon dēta bēsu* (Datenbank für Krepp-Papier-Bücher). URL: <http://shinku.nichibun.ac.jp/chirimen/summary.php?disp=JP> (20.08.2013)
- Isetatsu* (2013) URL: <http://www.isetatsu.com/> (20.11.2013)
- Japan Art Center (Hrsg.) (1988) *Bukkyō daijiten* (Das große Lexikon des Buddhismus). Tokyo: Shōgakukan.
- Japan Arts Council (2012) „*Sugawara denju tenarai kagami* (Überlieferungen des Sugawara Michizane – Ein Spiegel der Schreibkunst).“ In: *Bunka dejitaru raiburari*. URL: <http://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/exp2/index.html> (18.08.2013)
- Jütte, Robert (2005) „Samuel Hahnemann: Mehr als nur ein Denkmal.“ In: *Deutsches Ärzteblatt*. URL: <http://www.aerzteblatt.de/archiv/46342> (14.02.2014)
- Kade, Otto (1968) *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen 1. Leipzig: Enzyklopädie.
- Kadric, Mira / Kaindl, Klaus / Kaiser-Cooke, Michèle (2005) *Translatorische Methodik* (Basiswissen Translation 1). Wien: Facultas.
- Kaempff, Christoph (1938) *Der Wandel im japanischen Staatsdenken der Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung der Stellung des Tennō*. Leipzig: Felix Meiner.
- Kaindl, Klaus (1995) *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft* (Studien zur Translation Bd. 2). Tübingen: Stauffenburg.
- Kaindl, Klaus (1997) „Von Hauptdarstellern und Statisten: Zur Rolle des Textes im translationswissenschaftlichen Handlungsspiel.“ In: Grbić, Nadja / Wolf, Michaela (Hrsg.) *Text-Kultur-Kommunikation. Translation als Forschungsaufgabe. Festschrift aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Instituts für Übersetzer- und Dolmetscherausbildung an der Universität Graz* (Studien zur Translation Bd. 4). Tübingen: Stauffenburg, 53-65.
- Kaindl, Klaus (2010) „Übersetzung ohne Sprache – Übersetzung ohne Text? Entwicklungen des Objektbereichs.“ In: Grbić, Nadja / Hebenstreit, Gernot / Vorderobermeier, Gisella M. / Wolf, Michaela (Hrsg.) *Translationskultur revisited: Festschrift für Erich Prunč*. Tübingen: Stauffenburg, 98-112.
- Ki3 (2001) „Bürgertheater.“ URL: http://www.ki3.at/bezirksinfo_ge_bau_35.htm (27.11.2011)

- Kikkawa, Eishi (1984) *Vom Charakter der japanischen Musik (Nihon ongaku no seikaku)* (Studien zur traditionellen Musik Japans). Bd. 2. Übers. v. Petra Rudolph. Kassel: Bärenreiter.
- Kittel, Harald / Frank, Armin Paul / Greiner, Norbert / Hermans, Theo / Koller, Werner / Lambert, José, Paul, Fritz (Hrsg.) (2004) *Übersetzung Translation Traduction: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung* (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft Bd. 26.1). Berlin: de Gruyter.
- Klein, Dieter / Kupf, Martin / Schediwy, Robert (2001) *Wiener Stadtbildverluste seit 1945. Eine kritische Dokumentation*. Wien: Edition Atelier.
- Kleindel, Walter (1987) *Das grosse Buch der Österreicher. 4500 Personendarstellungen in Wort und Bild. Namen, Daten, Fakten*. Wien: Kremayr & Scheriau.
- Klotz, Volker (2004) *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Kassel: Bärenreiter.
- Koizumi, Fumio (1958) *Nihon dentō ongaku no kenkyū* (Untersuchung über die traditionelle japanische Musik). Tokyo: Ongaku no Tomo sha.
- Kokuritsu Kokkai Toshokan (2002a) *Denshi tenjikai „Sekai no naka no Nippon.“ Wīn bankoku hakurankai* (Digitale Ausstellung „Japan in der Welt.“ Weltausstellung in Wien). URL: http://www.ndl.go.jp/site_nippon/vienna/index.html (09.05.2013)
- Kokuritsu Kokkai Toshokan (2002b) „Wīn banpaku e no dōtei (Der Weg zur Weltausstellung).“ In: *Denshi tenjikai „Sekai no naka no Nippon.“ Wīn bankoku hakurankai* (Digitale Ausstellung „Japan in der Welt.“ Weltausstellung in Wien). URL: http://www.ndl.go.jp/site_nippon/vienna/section2/chapter2/page02.html (09.05.2013)
- Kokuritsu Kokkai Toshokan (2011) *Refarensu kyōdō dēta bēsu* (Collaborative Reference Database). URL: http://crd.ndl.go.jp/reference/modules/d3ndlcrdentry/index.php?page=ref_view&id=1000089614 (21.02.2013)
- Kosch, Wilhelm (Begr.) (2013) *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch*. Bd. 32 Wiedmann – Willisen. 3. Aufl. Berlin: De Gruyter.
- Krejsa, Julia / Pantzer, Peter (1989) *Japanisches Wien* (Reihe Wien international). Wien: Herold.

- Kreiner, Josef (2009) „Oka Masao und Alexander Slawik. Zwei Pioniere auf dem Gebiet der völkerkundlichen Japanforschung.“ In: Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten / Österreichische Botschaft Tokio (Hrsg.) *Österreichisch-japanische Begegnungen. 140 Jahre freundschaftliche Beziehungen*. Bd.1. Tokyo, 100-104.
- Kreiner, Josef (2013) „Die Gründung des Instituts für Japankunde an der Universität Wien.“ In: Getreuer-Kargl, Ingrid / Linhart, Sepp (Hrsg.) *Die Republik Österreich und Japan während der Zwischenkriegszeit 1918 - 1938 (1945)* (Beiträge zur Japanologie Bd. 42). Wien: Abteilung für Japanologie des Instituts für Ostasienwissenschaften, Universität Wien, 217-253.
- Krzyszowiak, Tadeusz (2002) *Theater an der Wien: seine Technik und Geschichte 1801 – 2001*. Wien: Böhlau.
- Kuni, Takeyuki (2010) *Hakurankai to Meiji no Nihon* (Weltausstellung und Japan in der Meiji-Zeit). Tokyo: Yoshikawa Kōbunkan.
- Kyo-butugu Inuduka (2004) „Rin (Klangschale).“ In: *Kyōbutsugu Shiryōkan*. URL: <http://www.kyobutugu.co.jp/siryokan/rin.html> (20.04.2014)
- Láng, Andreas / Láng, Oliver (2009) *Chronik der Wiener Staatsoper 1869 bis 2009. Aufführungen. Besetzungen*. Wien: Wiener Staatsoper.
- Láng, Attila E. (2001) *200 Jahre Theater an der Wien. „Spectacles müssen seyn.“* Wien: Holzhausen.
- Lasselsberger, Oliver (2013) *Über die Rezeption der traditionellen Musik Japans durch den Westen*. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Lee, Sang-Kyong (2010): „Max Reinhardt und das japanische Theater.“ In: *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Nr. 17. URL: http://www.inst.at/trans/17Nr/1-12/1-12_lee17.htm (28.11.2011)
- Leibnitz, Thomas (1991) „Zur Novitätenpolitik der Ära Franz Schalk/Richard Strauss (1918-1924).“ In: Ottner, Carmen (Hrsg.) *Oper in Wien 1900-1925. Symposium 1989*. Wien: Doblinger, 120-129.
- Lewin, Bruno (1985) „Die Stellung des Japanischen im Werke von Karl Florenz.“ In: *NOAG* 137, 29-38. URL: http://www.uni-hamburg.de/oag/noag/noag137_4.pdf (31.10.2013)
- Lichtfuss, Martin (1986) *Musiktheater im Ausverkauf. Studien zum Libretto der österreichischen Operette 1918-1938*. Dissertation, Universität Wien.
- Linhardt, Marion (2006) *Residenzstadt und Metropole: Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918)*. Tübingen: Niemeyer.

- Linhart, Sepp (2005) „*Niedliche Japaner“ oder Gelbe Gefahr? Westliche Kriegspostkarten 1900-1945*. Wien: LIT.
- Linhart, Sepp (2009) „Österreich-japanische Beziehungen 1918 bis 1938.“ In: Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten / Österreichische Botschaft Tokio (Hrsg.) *Österreichisch-japanische Begegnungen. 140 Jahre freundschaftliche Beziehungen*. Bd.1. Tokyo, 33-38.
- Lippmann, Walter (1922) *Public Opinion*. New York: Harcourt. URL: https://ia700605.us.archive.org/13/items/PublicOpinion/lippmann_walter_1889_1974_public_opinion.pdf (18.01.2014)
- Lühl, Hendrick (1983) *Geishas und Kurtisanen. Die Kunst der Unterhaltung im alten Japan*. Dortmund: Harenberg.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen / Reichardt, Rolf (Hrsg.) (1997) *Kulturtransfer im Epochenumbruch Frankreich – Deutschland 1770-1815* (Deutsch-Französische Kulturbibliothek Bd. 9.1). Leipzig: Leipziger Univ.-Verlag.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (2008) *Interkulturelle Kommunikation: Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Mabuchi, Akiko (1990): „Japanische Muster und Motive bei Klimt.“ In: Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien (Hrsg.). *Verborgene Impressionen – Japonismus in Wien, 1870 - 1930*. Wien: Seitenberg, 109-119.
- Maki, Hidemasa (1971) *Jinshin baibai* (Menschenhandel). Tokyo: Iwanami Shoten.
- Makino, Seiichi / Tsutsui, Michiko (2003) *A Dictionary of Basic Japanese Grammar*. Tokyo: The Japan Times.
- Maletzke, Gerhald (1996) *Interkulturelle Kommunikation. Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen*. Opladen: Westdeutscher.
- Markus, Georg (1991) „»Dabei wär'n selbst die größten Komponisten von Gott verlassen ohne Librettisten« Die Alfred-Grünwald-Biografie.“ In: Grünwald, Henry A. / Markus, Georg / Prawy, Marcel / Weigel, Hans. *Ein Walzer muss es sein ...: Alfred Grünwald und die Wiener Operette*. Wien: Ueberreuter, 32-147.
- Mayerhofer, Claudia (2013) „, [T]he perfect embodiment of womanhood‘? Frauen(darstellung) im japanischen Theater und ‚die Japanerin‘ auf der europäischen Bühne.“ In: Franke, Daniela / Trabitsch, Thomas (Hrsg.) *Im Rausch der Kirschblüten. Japans Theater und sein Einfluss auf Europas Bühnenwelten*. Wien: Brandstätter, 129-138.

- Meiji Yasuda Seimei (2013) „Namae rankingu 2012 (Rangliste der Vornamen 2012).“ URL: http://www.meijiyasuda.co.jp/profile/etc/ranking/year_women/ (18.02.2013)
- Miki Gakki (2014) „Kaisha annnai (Unternehmensprofil)“. URL: <http://www.miki.co.jp/company/history/index.html> (25.02.2014)
- Mitterbauer, Helga (2012) „Kulturtransfer – ‚Cultural Transfer – Transferts Culturels‘.“ In: *Spezialforschungsbereichs (SFB) ‚Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900.‘* URL: <http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/moderne/kutr.htm> (06.08.2012)
- Morgenstern, Hans (2009) *Jüdisches biographisches Lexikon: eine Sammlung von bedeutenden Persönlichkeiten jüdischer Herkunft ab 1800*. Wien: LIT.
- Mori, Ryōnosuke (2007) *Omoshiroi hodo yoku wakarū bushidō* (Bushido ganz einfach besser verstehen). Tokyo: Nihonbungeisha.
- Müller, Leopold (1876) „Einige Notizen über die Japanische Musik.“ In: *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, 1: 9, 19-35. URL: <http://www.oag.jp/digitale-bibliothek/mitteilungen/> (27.02.2013)
- Murasawa, Hiroto (1992) *Kao no bunkashi* (Kulturgeschichte des Gesichts). Tokyo: Tōkyō Shoseki.
- Murata, Takako (2001) „Keshō: Edo no keshō wa shiro/aka/kuro ga chūshin (Schminken: Weiß, rot und schwarz waren die wichtigsten Farben für das Schminken in der Edo-Zeit).“ In: Hayashi, Hideo / Aoki, Michio (Hrsg.) *Jiten - Shiraberu edo jidai* (Lexikon der Edo-Zeit). Tokyo: Kashiwashobō, 68-76.
- Nakamura, Hajime (1962) *Shin bukkyō jiten* (Neues Lexikon des Buddhismus). Tokyo: Seishin Shobō.
- Neue Freie Presse*, 17. Oktober 1897, S.8
- Neue Freie Presse*, 17. Jänner 1900, S.9
- Neue Freie Presse*, 2. Februar 1902, S.1-3
- Neue Freie Presse*, 1. April 1920, S.8
- Neue Freie Presse, Morgenblatt*, 14. Mai 1920, S.1-3
- Neue Freie Presse*, 21. Dezember 1930, S.16
- Neue Freie Presse*, 23. Dezember 1930, S.10
- Neue Freie Presse*, 24. Dezember 1930, S.7
- Neues Wiener Journal*, 17. Oktober 1897, S.7
- Neues Wiener Tagblatt*, 24. Dezember 1930, S. 9

- NHK (2013) *Koten geinō o tanoshimō* (Einführung zur japanischen klassischen darstellenden Kunst). URL: <http://www.nhk.or.jp/koten/archives/06.html> (11.11.2013)
- Nida, Eugene (1964) „Linguistics and Ethnology in Translation-Problems.“ In: Hymes, Dell (eds.) *Language in Culture and Society. A Reader in Linguistics and Anthropology*. New York: Harper & Row, 90-100.
- Nihon Fūzokushi Gakkai (Hrsg.) (1994) [*Shukusatsuban*] *Nihon fūzokushi jiten* (Lexikon der Geschichte japanischer Sitten und Gebräuche. Taschenausgabe). Tokyo: Kōbundō.
- Niklew, Christiane (2007) „Ralph Benatzky.“ In: *Ralph Benatzky. Komponist von Operetten, Revuen, Chansons und Filmmusiken*. URL: http://www.ralph-benatzky.com/main.php?cat=2&sub_cat=6&task=2&sort=3 (30.08.2012)
- Nishikawa, Tomoyuki (2006a) „Uiin no japonizumu (zenpen) – 1873 nen uiin bankoku hakurankai (Japonismus in Wien, Teil I – Wiener Weltausstellung 1873).“ In: *Gengo bunkaronshū 27-kan, 2-gō* (Studies in Language and Culture, 27: 2), 175-187. URL: <http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/proj/genbunronshu/27-2/nishikawa.pdf> (19.08.2013)
- Nishikawa, Tomoyuki (2006b) „Uiin no japonizumu (kōhen) – Pari tonō hikaku wo chushin ni (Japonismus in Wien, Teil II – Im Vergleich mit Pariser Weltausstellung).“ In: *Gengo bunka kenkyū sōsho, Dai 5-gō. Nihonzō o saguru* (Language and Culture Research Series 5, Untersuchung zum Image Japans), 63-82. URL: <http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/proj/sosho/5/nishikawa.pdf> (19.08.2013)
- N.N. (2000) *Hōmuparu derakkusu. Kankonsōsai. Kurashi no benri jiten* („Homepal de luxe“ Wissenswertes über das richtige Verhalten bei Zeremonien und Ritualen). Tokyo: Shōgakukan.
- Nord, Christiane (2003) *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. 3. Auflage. Tübingen: Julius Groos.
- Novak, Rudolf R. (2009) „Dem Fujiyama näher.“ In: *Brücke. 140 Jahre diplomatische Beziehungen Japan – Österreich*. Sonderedition, 16-19.
- Okutomi, Takayuki (2007) *Myōji to namae o shiru jiten* (Lexikon zum besseren Verständnis von Vor- und Nachnamen). Tokyo: Tōkyōdō Shuppan.
- Omoto Tatami* (2014) „Tatami no shikikata (Anordnung der Tatami-Matten).“ URL: <http://www.oomoto-tatami.com/cover.html> (01.02.2014)
- Ōmura, Sayaka (1994) „Seppun (Kuss).“ In: Nihon Fūzokushi Gakkai (Hrsg.) [*Shukusatsuban*] *Nihon fūzokushi jiten* (Lexikon der Geschichte japanischer Sitten und Gebräuche. Taschenausgabe). Tokyo: Kōbundō, 357-358.

- Ōshima, Takehiko / Ōmori, Shirō / Gotō, Hajime / Saitō, Shōji / Muratake, Seiichi / Yoshida, Mitsukuni (Hrsg.) (1972) *Nihon o shiru jiten* (Lexikon zum besseren Verständnis Japans). Tokyo: Shakaishisōsha.
- Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950. Bd. 1 (1954) Hrsg. v. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien [Online Edition].
- Österreichisches Kabarettarchiv (2013) *Zur Geschichte des österreichischen Kabarettts. Ein Abriss*. URL: <http://www.kabarettarchiv.at/Ordner/geschichte.htm> (18.08.2013)
- Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien (Hrsg.) (1990). *Verborgene Impressionen – Japonismus in Wien, 1870 - 1930*. Wien: Seitenberg.
- Österreichisches Musiklexikon ONLINE (2002-2010) Hrsg. v. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien [Online Edition].
- Österreichische Nationalbibliothek (2011) *ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften*. URL: <http://anno.onb.ac.at/>
- Ōtsuka, Nanae (2011) „Terakoya (Dorfschule). Terakoya. ‚Nihon‘ o hasshin shita Hasegawa Takejirō no shuppan. (Publikationen von Hasegawa Takejirō, die zur Verbreitung eines bestimmten Japanbilds beitrug).“ In: *Kokuritsu kokkai toshokan geppō 604/605-gō. 2011. 7/8* (Monatsschrift der Nationalen Parlamentsbibliothek, 604/605: 7/8 2011), 4-17. URL: <http://www.ndl.go.jp/jp/publication/geppo/pdf/geppo1108.pdf> (04.12.2011)
- Ōtsuka Minzoku Gakkai (Hrsg.) (1972) *Nihon minzoku jiten* (Lexikon der japanischen Erzählforschung). Tokyo: Kōbundō.
- Ottner, Carmen (Hrsg.) (1991) *Oper in Wien 1900-1925. Symposion 1989*. Wien: Doblinger.
- Ottner, Carmen (1991) „Hans Gregor: Direktor der Wiener Hofoper in schwerer Zeit (1911-1918).“ In: Ottner, Carmen (Hrsg.) *Oper in Wien 1900-1925. Symposion 1989*. Wien: Doblinger, 101-119.
- Pantzer, Peter (1986) „Japan und Österreich zwischen den beiden Kriegen.“ In: Kreiner, Josef (Hrsg.) *Japan und die Mittelmächte im Ersten Weltkrieg und in den zwanziger Jahren*. Studium Universale Bd. 8. Bonn: Bouvier, 175-232.
- Pantzer, Peter (Hrsg.) (2005) *Theaterhimmel über Europas Bühnen. Kawakami Otojiō, Sadayakko und ihre Truppe auf Tournee durch Mittel- und Osteuropa 1901/1902*. München: Iudicium.

- Pantzer, Peter (2009) „Der bestmögliche freundschaftliche Partner“ In: Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten / Österreichische Botschaft Tokio (Hrsg.) *Österreichisch-japanische Begegnungen. 140 Jahre freundschaftliche Beziehungen*. Bd.1. Tokyo, 18-32.
- Pantzer, Peter (2013) „Original-Japaner“ auf Europas Bühnen.“ In: Franke, Daniela / Trabitsch, Thomas (Hrsg.) *Im Rausch der Kirschblüten. Japans Theater und sein Einfluss auf Europas Bühnenwelten*. Wien: Brandstätter, 51-60.
- Papastergiadis, Nikos (2011) „Cultural translation, cosmopolitanism and the void.“ In: *Translation Studies*, 4: 1. London: Routledge, 1-20.
- Piggott, Stuart (1972) *Vorgeschichte Europas. Vom Nomadentum zur Hochkultur* (Kindlers Kulturgeschichte). Übers. v. Renate von Schaewen. München: Kindler.
- Powils-Okano, Kimiko (1986) *Puccinis „Madama Butterfly“* (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik Bd. 44). Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Ralph Benatzky. *Komponist von Operetten, Revuen, Chansons und Filmmusiken* (2008). URL: <http://www.ralph-benatzky.com> (30.08.2012)
- Reiß, Katharina / Vermeer, Hans (1984) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Revers, Peter (1997) *Das Fremde und Das Vertraute: Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft; Bd.41) Stuttgart: Steiner.
- Riemann, Hugo / Einstein, Alfred (1929) *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*. (Bd. II: M-Z). 11. Auflage. Berlin: Max Hesses.
- Rin, Shukuki (2013) „Gakufu no Fūkei. Ongaku no meiji, taishō, shōwa (Musiknoten und ihre Rolle auf dem Gebiet der Musik. Musik in der Meiji-, Taishō- und Shōwa-Zeit).“ In: *Kokuritsu kokkai toshokan geppō 628/629-gō. 2013. 7/8* (Monatsschrift der Nationalen Parlamentsbibliothek, 628/629: 7/8 2013), 4-14. URL: http://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo_8235961_po_geppo130708.pdf?contentNo=1 (20.02.2014)
- Risku, Hanna (1999) „Translatorisches Handeln.“ In: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kussmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hrsg.). *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 107-112.

- Rode-Breymann, Susanne (1994) *Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren. Ihr Beitrag zum zeitgenössischen Musiktheater* (Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Schriftenreihe zur Musik Bd.10). Tutzing: Schneider.
- Roth, Joseph (1921) „Yu-shi Tanzt...! (Freie Deutsche Bühne, 9.1.1921)“ In: Westermann, Klaus (Hrsg.) (1989) *Joseph Roth Werke I. Das journalistische Werk 1915-1923*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 446-447.
- Said, Edward W. (1995) *Orientalism*. 3. Aufl. London: Penguin.
- Saitō, Yūko (2006) *Kenchiku no shikumi* (Einführung in die Architektur). Tokyo: Natsumesha.
- Satō, Masako (1995) *Karl Florenz in Japan. Auf den Spuren einer vergessenen Quelle der modernen japanischen Geistesgeschichte und Poetik* (Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens Bd. 124). Hamburg: OAG.
- Schickling, Dieter (2007) *Giacomo Puccini. Biografie*. Stuttgart: Carus.
- Schmale, Wolfgang (Hrsg.) (2003) *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert* (Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit Bd.2). Innsbruck: StudienVerlag.
- Schmale, Wolfgang (2012) „Kulturtransfer.“ In: *Europäische Geschichte Online*. URL: <http://ieg-ego.eu/de/threads/theorien-und-methoden/kulturtransfer/wolfgang-schmale-kulturtransfer> (13.02.2014)
- Schneider, Karin (2013) „Geschichte - Panspiele“ In: *Porgy & Bess. Jazz & Music Club*. URL: <http://www.porgy.at/hist-412.html> (18.08.2013)
- Schneidereit, Otto (1966) *Operette von Abraham bis Ziehrer*. Berlin: Henschelverlag.
- Schneidereit, Otto (1981) *Operette A-Z. Ein Streifzug durch die Welt der Operette und des Musicals*. Berlin: Henschelverlag.
- Sen, Sōshitsu (1991) *Ein Leben auf dem Teeweg*. Übers. v. Silvius Dornier und Ulrich Seizen Haas. Konstanz: Theseus.
- Shinoda, Osamu (1972) „Kashi (Süßigkeiten).“ In: Ōshima, Takehiko / Ōmori, Shirō / Gotō, Hajime / Saitō, Shōji / Muratake, Seiichi / Yoshida, Mitsukuni (Hrsg.) *Nihon o shiru jiten* (Lexikon zum besseren Verständnis Japans). Tokyo: Shakaishisōsha, 390-396.
- Sinhuber, Bartel F. (1993) *Zu Besuch im alten Prater*. Wien: Amalthea.
- Snell-Hornby, Mary (Hrsg.) (1986) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung: zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke.

- Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kussmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hrsg.) (1999) *Handbuch Translation*. 2. Aufl. Tübingen: Stauffenburg.
- Sōga, Tetsuo (Hrsg.) (1973) *Dainihon hyakka jiten japonica 14* (Encyclopedia japonica. Bd.14). 2. Aufl. Tokyo: Shōgakukan.
- Sotozen-Net (2014) „FAQ 1-4 Jūshoku no yobikata wo oshiete kudasai (FAQ 1-4 Wie redet man an einen buddhistischen Oberpriester an?).“ In: *Sōtōshū*. URL: <http://www.sotozen-net.or.jp/sotofaq/faq-1-4> (27.04.2014)
- Sperlich, Andreas (2005) *Mitislaw der Moderne*, Programm und wissenschaftliches Begleitheft. Hrsg. v. L.E.O. / Armin Berg Gesellschaft, Wien.
- Stein, Michael (1997) *Japans Kurtisanen. Eine Kulturgeschichte der japanischen Meisterinnen der Unterhaltungskunst und Erotik aus zwölf Jahrhunderten*. München: Iudicium
- Stolze, Radegundis (2001) *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. 3. Aufl. Tübingen: Narr.
- Suchy, Irene (1992) *Deutschsprachige Musiker in Japan vor 1945: Eine Fallstudie eines Kulturtransfers am Beispiel der Rezeption abendländischer Kunstmusik*. Dissertation, Universität Wien.
- Suchy, Irene (2013) „Österreich – Japan: die Musikbeziehungen der österreichischen Zwischenkriegszeit (bis 1945). Ein skeptischer Beitrag.“ In: Getreuer-Kargl, Ingrid / Linhart, Sepp (Hrsg.) *Die Republik Österreich und Japan während der Zwischenkriegszeit 1918 - 1938 (1945)*. (Beiträge zur Japanologie Bd. 42) Wien: Abteilung für Japanologie des Instituts für Ostasienwissenschaften, Universität Wien, 105-114.
- Synergy Marketing, Inc. (2013) „*Ojigi to akushu* (Verbeugung und Handschlag).“ In: *Nihon bunka iroha jiten* (Encyclopedia of Japanese culture). URL: http://iroha-japan.net/iroha/B06_custom/02_ojigi.html (05.05.2013)
- Székely, György (Hrsg.) (1994) *Magyar színházművészeti lexikon* (Ungarisches Lexikon der Theaterkunst). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Takagi, Shigeto (1989) „Hanako – Rodan no japonizumu (Hanako – Japonismus bei Rodin).“ In: *Nenpō, Dai 6-gō* (Jahresbericht, 6). URL: harp.lib.hiroshima-u.ac.jp/hijiyama-u/.../nenp0602.pdf (14.01.2014)
- Takahashi, Shinya (1988) „Rinne (Samsara)“ In: Japan Art Center (Hrsg.). *Bukkyō daijiten* (Das große Lexikon des Buddhismus). Tokyo: Shogakukan, 1032.

- Takenaka, Tōru (2000) „Izawa Shūji ni okeru kokugaku to yōgaku : Meiji Nippon ni okeru yōgaku juyō no ronri (Japanische Musik und westliche Musik nach der Ansicht von Izawa Shūji: Gründe für das hohe Interesse an westlicher Musik in Japan in der Meiji-Zeit).“ In: *Ōsaka daigaku daigakuin bungaku kenkyūka kiyō* (Zeitschrift des Instituts für Literaturwissenschaft der Universität Ōsaka) 40, 1-27. URL: <http://ir.library.osaka-u.ac.jp/dspace/bitstream/11094/6897/1/KJ00004168561.pdf> (20.02.2014)
- Tanaka, Kenji (2008) *Hitome de wakaru nihon ongaku nyūmon* (Einführung in die japanische Musik). Tokyo: Ongaku no Tomo sha.
- Tanaka, Yūko (2007) *Geisha to asobi. Nihonteki saron bunka no seisui* (Geisha und Unterhaltung. Aufstieg und Niedergang der typisch japanischen Salonkultur). Tokyo: Gakken.
- Theater an der Wien* (2013) „Geschichte.“ URL: <http://www.theater-wien.at/index.php/de/geschichte> (05.11.2013)
- Tōkyōto Kensetsu Kyoku (2005) *Ueno Onshi Kōen* (Ueno-Park). URL: <http://www.kensetsu.metro.tokyo.jp/toubuk/ueno/kouenannai.html> (05.11.2013)
- Tōkyō Ongaku Gakkō (Hrsg.) (1891) *Ongaku torishirabe seiseki shinpō gairyaku* (Zusammenfassung des Berichts über die Ergebnisse der Musikforschung). Tokyo: Dainippon Tosho.
- Torigoe, Kenzaburō (1994) „Konrei (Hochzeit).“ In: Nihon Fūzokushi Gakkai (Hrsg.) [*Shukusatsuban*] *Nihon fūzokushi jiten* (Lexikon der Geschichte japanischer Sitten und Gebräuche. Taschenausgabe). Tokyo: Kōbundō, 241.
- Toury, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies - and beyond*. Amsterdam: Benjamins.
- Trivedi, Harish (2005) *Translating Culture vs. Cultural Translation*. URL: http://www.uiowa.edu/~iwp/91st/91st_Archive/vol4_n1/pdfs/trivedi.pdf (01.11.2011)
- Tsuboi, Hirofumi (1973) „Hana (Blumen).“ In: Sōga Tetsuo (Hrsg.) *Dainihon hyakka jiten japonica 14* (Encyclopedia japonica. Bd.14). Tokyo: Shōgakukan, 603f.
- Tylor, Edward B. (1920) *Primitive Culture. Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*. Vol. 1. 6. Aufl. London: Murray.

- Ueno, Masaaki (2012) „Meiji chūki kara taishō ni okeru yōgakki de nihon dentō ongaku o ensō suru kokoromi ni tsuite (Zum Versuch im Zeitraum zwischen der Mitte der Meiji-Zeit und dem Ende der Taishō-Zeit, traditionelle japanische Musik mit westlichen Musikinstrumenten zu spielen. Über die Verbreitung traditioneller japanischen Musik durch Transkription in westliche Notenschrift).“ In: *Nihon dentō ongaku kenkyū*, 9: 3, 21-42. URL: http://w3.kcu.ac.jp/jtm/publications/2012/pdf/09kiyou_ueno.pdf (21.02.2014)
- Umetani, Noboru (2007) *Oyatoi gaikokujin. Meiji nihon no wakiyaku tachi* (Ausländische Berater. Nebenfiguren im Japan der Meiji-Zeit). Tokyo: Kōdansha.
- Veigl, Hans (2013) *Lachen im Keller: Kabarett und Kleinkunst in Wien 1900 bis 1945*. Graz: Österreichisches Kabarettarchiv.
- Vermeer, J. Hans (1986) „Übersetzen als kultureller Transfer.“ In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung: zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 30-53.
- Volksoper Wien* (2013) „Geschichte des Hauses.“ URL: <http://www.volksoper.at/Content.Node2/home/dashaus/17438.at.php> (21.08.2013)
- Volks-Zeitung*, 14. Mai 1920, S. 1-2.
- Wacks, Georg (2008) *In blauem Mondschein*. Programm und wissenschaftliches Begleitheft. Hrsg. v. Armin Berg Gesellschaft, Wien.
- Wacks, Georg (2010) „Das Theater und Kabarett ‚Die Hölle‘.“ In: Arnbom, Marie-Theres / Wacks, Georg (Hrsg.) *Das Theater und Kabarett ‚Die Hölle‘*. Wien: Armin Berg, 8-134.
- Wagner, Birgit (2009) „Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept.“ In: *Kakanien revisited*. URL: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/postcol/BWagner2.pdf> (28.03.2013)
- Waller, Klaus (2011) *Die biografische Homepage des Operettenkomponisten Paul Abraham (1889-1960). Sein Leben – Seine Melodien – Seine Wirkung*. URL: http://www.paul-abraham-bio.de/index_htm_files/Paul-Abraham-Bio-PDF.pdf (22.02.2011)
- Watanabe, Masahiro (2001) „Ratengo. Wagakuni ni okeru katorikku kyōkai ni yoru seiyōgaku kotohajime no ittan (Lateinisch. Die ersten Studien auf dem Gebiet der westlichen Wissenschaften durch die katholische Kirche in Japan).“ In: *Katholikos*, 16. URL: http://office.nanzan-u.ac.jp/TOSHOKAN/publication/katholikos/katho16/katho_16.htm (15.02.2014)

- Weingartner, Felix (1929) *Lebenserinnerungen Bd. II*. Zürich: Orell Füssli.
- Werner, Michael (1997) „Dissymmetrien und symmetrische Modellbildungen in der Forschung zum Kulturtransfer.“ In: Lüsebrink, Hans-Jürgen / Reichardt, Rolf (Hrsg.) *Kulturtransfer im Epochenbruch Frankreich – Deutschland 1770-1815* (Deutsch-Französische Kulturbibliothek Bd. 9.1). Leipzig: Leipziger Univ.-Verlag, 87-101.
- Wesley-Smith, Peter (2014) „Piggot, Sir Francis Taylor.“ In: *Oxford Dictionary of National Biography*. URL: http://uniset.ca/naty/maternity/piggott_odnb.html (22.01.2014)
- Westermann, Klaus (Hrsg.) (1989) *Joseph Roth Werke I. Das journalistische Werk 1915-1923*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Wiener Bilder. Illustriertes Familienblatt*, 29. November 1905, S.5f.
- Wiener Staatsoper* (2013) „Spielplanarchiv. Die Dorfschule.“ URL: <http://db-staatsoper.die-antwort.eu/search/person/5927/work/511> (10.09.2013)
- Wiener Staatsoper* (2013) „Die Direktoren.“ URL: <http://www.wiener-staatsoper.at/Content.Node/home/opernhaus/geschichte/Alle-Direktoren.de.php> (01.11.2013)
- Wiener Staatsoper* (2013) „Spielplanarchiv. Madama Butterfly.“ URL: <http://db-staatsoper.die-antwort.eu/search/work/118> (10.09.2013)
- Wiener Zeitung*, 1. April 1920, S.5
- Wieninger, Johannes (1990): „Japan in Wien. Japanische Kunst in Wiener Sammlungen und Ausstellungen um 1900.“ In: Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien (Hrsg.). *Verborgene Impressionen – Japonismus in Wien, 1870 - 1930*. Wien: Seitenberg, 37-42.
- Wolf, Michaela (2012) *Die vielsprachige Seele Kakaniens. Übersetzen und Dolmetschen in der Habsburgermonarchie 1848 bis 1918*. Wien: Böhlau.
- Woodsworth, Judith (1999) „Geschichte des Übersetzens.“ Übs. v. Geiser, Rolf. In: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kussmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hrsg.). *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 39-43.
- Yamaori, Tetsuo (1983) *Kami to hotoke* (Gott und Buddha). Tokyo: Kōdansha.
- Yatabe, Hidemasa (2004) *Isu to nihonjin no karada* (Sitzmöbel und der Körperbau der Japaner). Tokyo: Shōbunsha.
- Yoritomi, Motohiro (1988) „Ashura (Asura).“ In: Japan Art Center (Hrsg.). *Bukkyō daijiten* (Das große Lexikon des Buddhismus). Tokyo: Shōgakusan, 10.

Yoshida, Kikujirō (1994) *Seiyō gashi hōkō shimatsu – Yōgashi no Nihonshi*
(Geschichte westlicher Süßigkeiten in Japan). Tokyo: Chōbunsha.

Zeman, Herbert (1998a) „Einführung: 100 Jahre Wiener Volksoper – kulturelle
Sendung und kulturgeschichtliche Entwicklung.“ In: Bachler, Klaus / Fritz,
Otto / Herzl, Robert / Mentha, Dominique / Prawy, Marcel / Wagner-
Trenkowitz, Christoph / Zeman, Herbert / Zerzawy, Kurt / Zwickelsdorfer,
Werner. *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*. Wien: Holzhausen, 1-6.

Zeman, Herbert (1998b) „Die Führung der Volksoper durch
die ‚Arbeitsgemeinschaft‘ und deren Leiter Hermann Frischler: 1925-
1928.“ In: Bachler, Klaus / Fritz, Otto / Herzl, Robert / Mentha, Dominique /
Prawy, Marcel / Wagner-Trenkowitz, Christoph / Zeman, Herbert / Zerzawy,
Kurt / Zwickelsdorfer, Werner. *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*.
Wien: Holzhausen, 61-66.

Abstract (Deutsch)

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, anhand von Beispielen der deutschsprachigen Opern und Operetten mit japanischen Motiven das Konzept „Übersetzen von Kulturen“ zu beschreiben. Dabei wird der Begriff „Übersetzen“ im erweiterten Sinne aufgefasst, um den Zusammenhang zwischen Übersetzen und Kultur in einem breiten Kontext zu begreifen und die besondere Bedeutung kulturspezifischer Faktoren im Übersetzen hervorzuheben. Das Denkmodell „Übersetzen von Kulturen“ soll als Grundlage nicht nur für die Translationswissenschaft, sondern auch für andere wissenschaftlichen Gebiete, in welchen kulturelle Aspekte eine wichtige Rolle spielen, dienen.

Im ersten Teil der Arbeit wird versucht, die wichtigsten Dimensionen des Begriffs „Kultur“ für meine Hypothese näher zu beleuchten und anhand des Modells des Kulturtransfers das „Übersetzen von Kulturen“ auszuführen. Ausgehend von der Annahme, dass kulturelle Elemente „übersetzt“ werden können, werden dabei insbesondere die Prozesse des Übersetzens im herkömmlichen Sinne, d.h. des Übersetzens von Texten, herangezogen, um die Merkmale des „Übersetzens von Kulturen“ festzustellen.

Der zweite Teil der Dissertation ist der Untersuchung der Prozesse des „Übersetzens von Kulturen“ gewidmet, in welchen die Aspekte der Zwei- bzw. Mehrsprachigkeit nicht immer eine Rolle spielen, dafür aber andere Medien als Sprachen verwendet werden und es mehr Spielraum für die Gestaltung des „Produkts“ gibt. Die Analyse erfolgt nach dem Denkmodell kultureller Transferprozesse, die aus drei Vorgängen bestehen, nämlich Selektions-, Vermittlung- und Rezeptionsprozessen. Dabei wird anhand von Beispielen des deutschsprachigen Musiktheaters mit japanischen Motiven festgestellt, wer an welcher Produktion beteiligt war und welche japanische bzw. fremde Elemente wie „übersetzt“ wurden. Analysiert werden drei Operetten, *Drei kleine Mädels* von Belá Laszky, *Yuschi tanzt* von Ralph Benatzky und *Viktoria und ihr Husar* von Paul Abraham, sowie zwei Opern, *Die Dorfschule* von Felix Weingartner und *Taifun* von Theodor Szántó. Die einzelnen Bühnenwerke werden mithilfe einschlägiger Archivmaterialien aus Musiksammlungen sowie aus Pressearchiven

auf musikalischer, verbaler und visueller Ebene untersucht, wobei hauptsächlich Wert auf die Analyse der niedergeschriebenen Worte, wie der Liedertexte, Texte und Regieanweisungen, gelegt wird.

Abstract (English)

The objective of the thesis is to describe the concept of “translation of cultures” using examples of German opera and operetta which have Japanese themes. The meaning of the term “translation” is thereby expanded in order to understand the relationship between translation and culture in a broader context and to emphasize the importance of culture-specific factors in translation. The concept of “translation of cultures” could be applied as a conceptual tool not only for the Translation Studies but also for other scientific fields which deal with cultural issues.

The first part of the thesis aims to explain some aspects of the term “culture” which are especially important to my theory and to describe the concept of “translation of cultures” using the theoretical model of “cultural transfer”. Based on the supposition that cultural elements can be “translated”, the translation process in the usual sense, that is textual translation, is referred to in order to identify the characteristics of “translation of cultures”.

The second part of this thesis is an examination of the processes of “translation of cultures” where bilingualism and multilingualism do not always play a role but other media are used as language which allows for more flexibility in the creation of the “product”. The model of cultural transfer processes consists of three elements, selection, mediation and reception processes. Using as examples German musical theatre with Japanese motifs, namely three operettas, *Drei kleine Mädel* by Belá Laszky, *Yuschi tanzt* by Ralph Benatzky and *Viktoria und ihr Husar* by Paul Abraham, as well as two operas, *Die Dorfschule* by Felix Weingartner and *Taifun* by Theodor Szántó, the details of the processes are shown especially the involved parties of the theatre production, which Japanese or exotic elements are used and how they were translated. Each opera or operetta is analysed from the point of view of musical, verbal, and visual expression using materials from musical archives and historical newspapers. The written texts such as song texts, speeches and stage directions are the focus of my examination in the main.

Curriculum Vitae

Mag. Yasuko YAMAMOTO, B.A.

geboren am 3. Februar 1969 in Aichi/Japan

Ausbildung

- 1987 – 1991 Studium an der University of the Sacred Heart, Tokyo
Studienrichtung: English Language and Literature (B.A.)
- 1994 – 2001 Studium an der Universität Wien
Studienrichtung: Übersetzen und Dolmetschen
Studienzweig: Übersetzen (Japanisch-Deutsch-Englisch)
Fächeraustausch im 2. Studienabschnitt: Rechtswissenschaften
(Mag. phil.)
- seit 2001 Doktoratsstudium der Translationswissenschaft an der
Universität Wien

Berufliche Tätigkeiten

- 1991 – 1994 Buchhalterin in der Container-Transport-Abteilung, später als
Gruppenleiterin in der Versicherungsabteilung von John
Swire & Sons (Japan) Limited in Tokio
- seit 1996 Tätigkeit als freiberufliche Übersetzerin und Dolmetscherin in
verschiedenen Fachbereichen (Umwelttechnik, Wirtschaft,
Recht, Kunst und Kultur)
- 2003 – 2011 Lehrbeauftragte am Zentrum für Translationswissenschaft an
der Universität Wien
- seit 2011 Senior Lecturer am Zentrum für Translationswissenschaft an
der Universität Wien