

Stereotype Bilder über den Fernen Osten der Jahrhundertwende (am Beispiel des Unterhaltungstheaters)

Kim Kison

Die Rezeption eines Kulturgutes in einer anderen Kultur vollzieht sich in verschiedenen Phasen verschieden akzentuiert, wobei diese Rezeption durch die kognitiven Strukturen und Tendenzen der jeweiligen Zeit und Gesellschaft bedingt werden. Mit zeitlichen Überlappungen zeigt die Rezeption des Fernen Ostens vor der Jahrhundertwende in Deutschland ebenso wie in der Phase der Jahrhundertwende und seit 1910 sowie in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg deutlich voneinander unterscheidbare Tendenzen. (1) Die Rezeption der Jahrhundertwende weist noch einen diffusen Charakter auf, wozu vor allem die aus früheren Phasen übernommenen Stereotypen und Vorurteile maßgebend mitwirken.

Die ersten Impulse des Fernen Ostens auf die Literatur gehen von der bildenden Kunst aus, die in der japanischen Malkunst neue Ansätze suchte (2) (Ausstellung japanischer Bilder: 1900 in Wien; 1905 in Berlin; 1909 in München und 1912 in Berlin etc.). Vor allem lernen die Impressionisten von der japanischen Holzschnittkunst das Verfahren der Reduktion. Die Reduzierung auf die wesentliche Form wird bei dieser Kunst der realistischen Wiedergabe der Wirklichkeit vorgezogen. Auch der Jugendstil mit seiner stilisierten Linie und Fläche benutzt eine größtenteils der japanischen Malkunst entnommene Technik. Die Wiener Sezession und der Dekorativismus führt zu einem verbreiteten Tändeln mit "Rokoko-Elementen, Biedermeier-Motiven und einem graziösen Ostasienkult". (3)

Sinnlich wahrnehmbare Kulturgüter wie Malerei, Tanz, Musik, Porzellan und andere Gebrauchskunst, denen keine sprachliche Barriere entgegensteht, aber einen für alle sichtbaren Reiz der Neuheit tragen, erfolgen i. a. zeitlich früher als die Rezeption abstrakter, kognitiver Kulturinhalte wie jener der Literatur, Philosophie und Religion und finden zudem eine größere Verbreitung.

Im Zuge der Vermassung der Gesellschaft bleibt die Kunst teilweise auf die Interessen und den Geschmack der Masse angewiesen. Die Kommerzialisierung der Literatur findet ihre Ausprägung bei Kolportage-Romanen, Abenteuer- und Detektivromanen, aber auch in der großen Popularität des Operettentheaters. Bühnen- und Buchdekorationen etablieren sich als eigene Kunstrichtung. Manche Kunststile - vor allem jener des Jugendstils - dringen in alltägliche Lebensbereiche ein und erfassen Gebrauchsartikel aller Art, wie Geschirr, Möbelbau,

Textilmode etc.

Das Jahr 1900 und die darauffolgenden Jahre kennzeichnen im wahrsten Sinne des Wortes eine Asien-Welle in Deutschland. Man kann einige Gründe dafür nennen: Der "japonisme" bzw. "impressionisme", der schon früher auch in Deutschland Fuß zu fassen beginnt, wird aktuell. Demzufolge werden auch die Operetten bzw. Komödien im Stil *bric a brac* in Deutschland modisch; die auf dem Impressionismus beruhende Wirkung Lotis auf das Theater wächst, "Mme. Chrysantheme" wird in zahlreichen Variationen nachgeahmt. Im Theater wird sie in "Mme. Butterfly" umbenannt. Vor allem ziehen die historischen Fakten wie der Boxeraufstand (1900) in China oder der triumphale Auftritt der japanischen Tänzerin Sadayako(4) auf der Weltausstellung in Paris (1900) die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich. Sie veranlassen bzw. liefern exotische Stoffe für neue Theaterstücke. Die zunehmende Asienmode einerseits und das ungenügende Stoff- und Informationsangebot andererseits bedingen einen Rückgriff auf die Rokoko-Chinoiserie.

Auf der Suche nach einem pittoresken, kuriosen Milieu

Gewisse Kunst- bzw. Gebrauchsgegenstände prägen die Vorstellung von Asien(5) und schließen an die überlieferte Rokoko-Chinoiserie-Tradition an (Lotos, Pagoden, Paravents, Rollbilder). Die Rezeption sinnlich wahrnehmbarer Kulturgüter steht der Internalisation (dem verinnerlichten Handeln) näher und erzeugt vermutlich schwächere kognitive Dissonanzen als die Rezeption abstrakter Kulturinhalte. Sie bieten bei der Bildung von Autostereotypen (der Entwicklung des Selbstbildes einer Gruppe) einfachere Orientierungshilfen, liefern bei der Entwicklung einer Gruppenidentität leichter unterscheidbare Inhalte und üben auf die Eigengruppe kohäsive Wirkungen aus, die ein weiteres Eindringen in eine fremde Kultur erleichtern können.

Beispiele aus den Operetten "Reise nach China" (Bazin), "The Geisha" (Jones), "Der Mikado" (Sullivan) seien hier erwähnt:

Herrliche Pagoden

Wunderbare Mode

O welche Pracht!

Tin! Tin! Tin!

("Reise nach China")(6);

Happy Japan,

Garden of glitter!

Flower and fan

Flutter and flutter:

("The Geisha")(7);

Daß zu Haus wir in Japan,

Sieht uns jeder fern schon an!

Die Figuren sind ja bekannt -

Stehen auf Fächern und bunte Wand
 Man malt uns gern als fresc'
 ("Der Mikado") (8);

17 Operettengesellschaften reisen mit dem "Mikado" durch ganz Europa. Die ersten Rezeptionen verschiedener Stücke des Fernen Ostens vollziehen sich in anglo-romanischen Sprachräumen. Sodann werden die in diesen Sprachräumen entstandenen und populär gewordenen Stücke ohne Verzögerung ins Deutsche übersetzt und aufgeführt. In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts bleibt der "Mikado" in Deutschland eines der populärsten und meistgespielten Stücke (475 Mal in 38 deutschsprachigen Theatern). In der Spielzeit 1900/1901 nahm es den zweiten, in der Spielzeit 1901/1902 den dritten Rang ein. Die französischen Operetten und Boulevardkomödien werden auch in Deutschland beliebt, so z.B. die von Bazin: "Die Reise nach China", die Komödie von Bilhaud: "Die japanische Vase" oder von Andre Messenger: "Mme. Chrysantheme". Seit dem "Mikado" zählen die Asiaten zu den beliebtesten Figuren in Burlesken und Schwänken. Dies hält einige Zeit vor, bis diese belustigenden und zugleich abwertenden Bilder über Asiaten korrigiert werden.

"Der Mikado" wie auch alle anderen Asien-Stücke bieten zu jener Zeit einzig *bric a brac* als Vorstellungshilfen für ein fernöstliches Milieu. Die Handlungen spielen im japanischen Raum und die Figuren tragen nicht einmal original japanische, sondern exotisch klingende Namen. Zum Teil handelt es sich um gekünstelte, aus chinesischen und englisch klingenden Silben zusammengesetzte Eigennamen: Yum-Yum, Nan-Ki-Poo, Pisch-Tusch oder Pitty-Sing. Die typischen Klischeebilder über Japaner vor der Jahrhundertwende fehlen nicht: Koko, Wun-Hi als "jolly Jap", Mikado und Imari als unerschütterliche Herrscher, die anmutige Japanerin Yum-Yum oder Mimosa. Ein paar exotisch klingende Sätze, die japanisch bzw. chinesisch sein sollen und oft nicht einmal der Transkription der Originalsprache entsprechen, gehören zur Attraktion. Und selbstverständlich das gewünschte Happy-End, von Vertretern des Westens stets eingeleitet und arrangiert. Die Stereotypie der Humoreske und ihres "Happy-Ends" ist so auffällig, daß hierzu manchmal sogar Kritik laut wird: "Armes China, was hast Du nicht für den Witz deutscher Schwänkemacher schon herhalten müssen!" (9)

In der Folgezeit werden bis zum Überdruß alle exotischen Stücke im "Mikado"- oder im "Geisha"-Stil gestaltet, die meistens schwank- und burleskartig konzipiert sind ("Der Österreicher in China" (10), "Chinesische Flitterwochen" (11), "Wir Japaner" (12), "Kiwito" (13) etc.). Auch jene Stücke unter ihnen, die auf aktuelle, lokale politische Ereignisse wie den Boxeraufstand anspielen, tendieren zur Komödie und verharmlosen damit jede politische Brisanz ("Gelbe Rasse", "Die Kai-

serin von China", "Die chinesische Mauer"). (14)

Der Schauplatz einer Begegnung zwischen Vertretern westlicher Nationen und Vertretern fernöstlicher Kulturen wird nicht immer in eine den Europäern fremde Gegend verlegt; das Fremdartige, Exotische verliert auch seinen humoresken Reiz nicht, wenn die Asiaten den Europäern in Europa begegnen, wie dies beispielsweise im "Wir Japaner" oder "Kiwito" der Fall ist. Die Hauptfunktion – und diese bleibt auch bei der Translokation der Japaner und Chinesen auf europäische Schauplätze ungebrochen erhalten – besteht in erster Linie darin, die exotische Neugier des europäischen Publikums zufriedenzustellen.

Hierzu ein Erklärungsversuch: Die wesentliche Ursache für die unterschiedliche Art und Weise, in der die Europäer den Menschen fernöstlicher Staaten gegenüber treten – je nach dem, ob die Begegnung im Fernen Osten oder in Europa stattfindet, – findet sich in dem Phänomen, daß spezifische, im sozialen System europäischer Gesellschaften gebundene, teilweise unterdrückte Verhaltensformen bei einem längerfristigen Verlassen dieser Gesellschaft frei und gegenüber z.B. Japanern und Chinesen bei einer Begegnung im fernöstlichen Raum sichtbar werden. Schichtenspezifisch neigen die aus niederen Schichten stammenden, den sozialen Zwängen der europäischen Gesellschaft entfliehenden reisenden Personen zur Überkompensation ihrer in Europa geltenden Minderwertigkeit bzw. aufgestauten Aggression, während das Verhalten der den Oberschichten entstammenden Reisenden von der gewohnten Superordination, von der zur Gewohnheit gewordenen Überheblichkeit geprägt wird. Bei einer Begegnung mit Fremden im eigenen Land bleiben diese sozialen Bindungen zwischen hierarchisch geordneten Schichten eher gebunden bzw. werden nicht so leicht freigesetzt, weshalb die Japaner und Chinesen bei ihren Europa-Besuchen weitaus höflicher behandelt werden.

Das neu aufkommende Bedürfnis breiter Schichten, an Kunstentwicklungen und -stilen teilzunehmen, der modehafte Bedarf an Neuheiten begünstigt grundsätzlich deren Bereitschaft, Vervielfältigungen, Reproduktionen und Imitationen von Kleinkunst fremder Kulturen zu akzeptieren. So hat die industrielle Massenproduktion, die eher einem anwachsenden Bedarf nachzukommen hat, als daß man ihr den Vorwurf machen kann, diesen Bedarf erst geweckt zu haben, wobei der Geschmack der Massen sich im wesentlichen auf bereits vorhandene oder an diese leicht anknüpfbare Stereotypen stützt. Stereotypisierung, Massenbedarf, Kommerzialisierung und die industrielle Großserienfertigung von Gebrauchsartikeln und Kleinkunst sind einander wechselseitig begünstigende und fördernde Tendenzen, wobei es kaum feststellbar ist, welches dieser Einzelphänomene in seinem tendenziösen Einfluß auf die jeweils anderen Einzelphänomene bestimmender ist für die

Ausprägung des Gesamtphänomens.

Als Folge dieses zivilisatorischen Fortschritts, innerhalb so kurzer Zeit eine immer größer werdende Zahl von Personen an kulturellen Entwicklungen teilhaben zu lassen, eines in dieser Dimension historisch erst- und einmaligen Entwicklungsschubes, mußte die Quantität über die Qualität die Oberhand gewinnen bzw. Quantität auf Kosten von Qualität gehen, was insbesondere im Bereich der Kunst, jedoch von Kunstbereich zu Kunstbereich unterschiedlich, folgenschwere Auswirkungen zeitigte. Zu betonen ist jedoch, daß die Stereotypen der Massen, die Kommerzialisierung der Kunst immer nur Segmente eines Kulturbereiches mit einem Kultur- und Kunstverständnis, das teilweise Merkmale einer eigenständigen Kultur, teilweise Züge einer Dekulturation trägt, zu überschwemmen vermag. Dem Entwicklungstempo, der durch Industrialisierung und Ökonomisierung geprägten Rezeption fernöstlicher Kunst, vermag das Tempo der Integration fremder Kulturgüter ebenso wie das Tempo der eigenständigen Kunstentwicklung nicht zu folgen.

Erotische Momente und "Butterfly"-Tradition

Symptomatisch für die impressionistische Epoche – die mit dem politisch erwachenden deutschen Imperialismus korrespondiert – ist die Fülle von Reisenden und die Reismotive in der Literatur. Mit dem Ausbau einiger bedeutender Handels- und Reiserouten, z.B. dem Bau des Suez-Kanals (1869), der Fertigstellung der bis Wladiwostok reichenden transsibirischen Eisenbahn (1904), der Entwicklung des internationalen Seerechts, der Internationalisierung des Post- und Fernmeldewesens, steigt nicht nur das Handelsvolumen, sondern auch die Reisefrequenz schlagartig an.

Mit dem Auftreten Deutschlands als Kolonialmacht, dem Erwerb deutscher Kolonialgebiete in China (1898), der Mitwirkung beim Boxeraufstand (1900), wächst zur Vorbereitung und Durchsetzung der militärisch-politischen Ziele das Informationsbedürfnis. Die Zahl der Berichte über die betreffenden Regionen steigt abrupt an. Seit der Einnahme des Kiutschougebietes (1898) entstehen in Deutschland bis 1907 allein über diese Region mehr als eintausend solcher Forschungsberichte. Vom Kolonialamt subventioniert, wurden zahlreiche Expeditionen und Forschungsreisen unternommen und Reisestipendien vergeben.

Die Reiseliteratur prägt die Rezeption einer ganzen Periode. Reisebücher vermitteln im allgemeinen entweder objektive geographische Informationen oder sie haben Wahrnehmungen und Eindrücke zum Inhalt, welche die Reisenden im Zusammen-

hang mit den in fremden Ländern geltenden Sitten und Gebräuchen und ihren direkten Kontakten mit Autochthonen gewinnen. Insbesondere die Wiedergabe kultureller Normen und Werte unterliegen den subjektiv-, bzw. in der Eigengruppe geprägten Maßstäben. Daß die Eigenwahrnehmung subjektiv und Ausdruck kulturell geprägter kognitiver Strukturen ist und sich speziell die Reiseindrücke nur innerhalb kurzer Zeit bilden können, zudem noch von der Reiseroute abhängig und die sozialen Kontakte betreffend weitgehend zufallsbestimmt sind, stand für die Reiseschriftsteller wie die Leser nicht im Vordergrund.

Das Interesse der Leser bestand weniger an sachlichen und tiefergehenden Analysen; ihre Bedürfnisse bestanden eher darin, die exotischen Länder betreffenden Illusionen und Phantasien zu befriedigen. Vorgegebene Bedürfnisstrukturen waren somit überwiegend seitens der Reiseschriftsteller zufriedenzustellen. Das in seiner Selbstentfaltung behinderte Individuum ist nicht imstande, die Ursachen seiner Frustration zu erkennen oder politische Schritte zu unternehmen. Vielmehr strebt es danach, die Frustration durch Wunschbilder, eine Phantasiewelt oder durch die Flucht in ein Abenteuer oder in das fremde Milieu eines märchenhaften Raumes zu kompensieren. Die Flucht in ein Abenteuer oder eine Reisetätigkeit standen wenigen Personen offen. Sie vollzogen stellvertretend für eine größere Zahl von dem Exotischen zugeneigten Menschen eine reale Flucht und berichteten darüber. (Es sei an zahlreiche Abenteuerromane, an die begeisterte Rezeption von Jack London, R.L. Stevenson, W.S. Maugham, Joseph R. Kipling, Karl May, Joseph Conrad, an "Tarzan", "Jungle Book", oder "Kim" erinnert.) Der Beitrag Pierre Lotis (Pseudonym für Louis Maris Viaud) ist grundlegend für das europäische Geisha-Bild im ausgehenden 19. Jahrhundert. Seine berühmtesten bzw. populärsten Bücher "Madame Chrysantheme" (1887) oder "Japonerie d'automne" (1889) beruhen auf seinen Reiseskizzen als Marineoffizier in Japan und auf den Südseeinseln. Innerhalb kurzer Zeit werden seine Bücher in mehreren Auflagen und Sprachen verbreitet. (15) Ganz Europa ist von seinen Reisebeschreibungen gefangen, bis Lafcadio Hearn sie teilweise korrigiert und dem tatsächlichen Sachverhalt annähert. Loti, der 1885 Japan bereist, erscheinen die Japaner "kömisch" und wie "Liliputaner". (16) Sie seien wie Affen, mit groteskem und pervertiertem Raffinement des Geschmacks, aber ohne Moral. Die Japanerinnen hätten kein Gefühl für Ehre. Diese Rasse habe intellektuell mit den Europäern nichts gemein und ihre Psychologie kenne keine Tiefe. (17) Als durchreisender Tourist oder als Marinesoldat fand man schwer Zugang zur einheimischen bürgerlichen Gesellschaft. In der ersten Zeit nach der Öffnung Japans waren dem Westen nur zwei Häfen zugänglich. So blieben

die Reiseerlebnisse damals mehr oder weniger auf die dem Westen geöffneten Gebiete beschränkt. Das Geisha-Bild prägte auf diese Weise die Vorstellungen, die man sich im Westen von der Japanerin schlechthin machte. Es mag auch daran gelegen haben, daß es einem "blasierten impressionistischen Reisenden" eher daran lag, die Eindrücke über die kuriosen fremden Gegenden schnell zu skizzieren als auf die fremde Mentalität einzugehen. Loti äußert auch selber: "moi, le Japon, et l'effet, que ce pays m'a produit." (18) Die Sensationslust verhinderte ein tieferes Eindringen in komplizierte und schwer zugängliche fremde Sitten und Gebräuche.

Geisha-Motive und das Teehausmilieu zählen um die Jahrhundertwende überhaupt zu den beliebtesten exotischen Stoffen, was auf den Einfluß Lotis zurückzuführen ist. Der scheinbar lockere Moral-Kodex der Geisha-Institution imponiert zu einer Zeit aufbrechender Sittenstrenge und moralischer Widersprüche nicht nur der französischen Gesellschaft, sondern auch den Gesellschaften des viktorianischen Englands und des wilhelminischen Deutschlands. Der Wunsch, die Fesseln puritanischer, pruder Sittenstrenge zu sprengen, paart sich mit der diese Sittenstrenge auflösenden Tendenz nach etwas Andersartigem, Exotischem. Lotis Wirkung geht soweit, daß die französischen und britischen, ja sogar die russischen Marineoffiziere, dem Beispiel Lotis folgend, nach irgendeiner Madame Chrysantheme suchen, sobald sie in Nagasaki oder Yokohama an Land gehen.

Die in mehreren Auflagen erscheinenden Reiseskizzen von Kellermanns "Spaziergang in Japan" (1910) folgen ebenfalls dem Beispiel Lotis. Einzelne Eindrücke führt er detailliert aus, ohne sich um ihre Zusammenhänge, um ihren gemeinsamen Hintergrund zu bemühen. Sie stehen wie Einzelaufnahmen ungeordnet nebeneinander. Vor allem widmet er sich eingehend den Teehäusern: "Das ist ein Teehaus? Vor zehn Minuten habe ich dieses Land betreten und schon bin ich hier. (...) Ich verliebte begeistert dieses Teehaus und schwor mir, ein Spezialist in Teehäusern, Tänzern und Tänzerinnen zu werden, koste es, was es wolle." (19)

Auch die "Institution" Yoshiwara (20) mit den käuflichen Mädchen in goldenen Käfigen wird dem Westen durch Reiseberichte und Filme bekannt gemacht, wie dies Thomas Mann bestätigt. (21) Es erschienen sogar zwei Stücke, die diesen Titel tragen (eines von Li Fu, 1907 aufgeführt, und eines von Hans Bachwitz, 1923 aufgeführt), die später auf Klabunds (Pseud.: Alfred Henschke) "Chinesischer Kreidekreis" einwirken (1925). Klabunds Sehnsucht nach einem exotischen Japan wird durch die bekanntgewordenen stereotypisierten Bilder von Japan angeregt und von diesen gestützt: Die Bilder von "Geisha", "Kirschblütenfest", dem "Fujiyama" werden ständig in seinen

Werken vergegenwärtigt. Die noch pruden europäischen Gesellschaften sind hungrig nach all diesen ausgeschmückten Berichten; sie liefern für die Phantasie Vorproduziertes und dienen der Ersatzbefriedigung. Geishas können ohne weiteres geheiratet und wieder verlassen werden, ohne mit dem eigenen moralischen Sittenkodex zu kollidieren; die Befreiung von Prüderie und Sittenstrenge wird zuerst in exotischen Räumen geübt. Wenn ein Schiff unter Segel geht, verbleibt der Phantasie des Reisenden genügend Zeit bis zur Ankunft, sich neue Kuriositäten auszumalen. "J'ai quitte le pays sans emotion, sans regret, sans me retourner pour regarder en arriere. Donc c'est une petite aventure finie et qui ne sera jamais recommencee." (22)

Earl Miner kritisiert das egozentrische Verhalten (23) Lotis, das in "Madame Chrysantheme" zum Ausdruck kommt. Der Erzähler langweilt sich immer wieder auf der Suche nach neuen Abenteuern und neuen Kuriositäten. Die Begegnungen mit den Fremden bleiben somit "bittersüße oder ärgerlich-langweilige Episoden, die keineswegs dazu angetan sind, den zu immer neuen Reisen antreibenden Stachel exotischer Sehnsucht zu beseitigen." (24) Die sich immer wiederholenden Enttäuschungen lassen den Erzähler aber nicht die Ursache seiner auf Dauer unerfüllt gebliebenen Sehnsüchte und seiner falschen Hoffnungen finden; sie machen ihn - je nach Stimmungslage - nur aggressiv oder depressiv. Selbst seine Sentimentalität, sein Mitleid gilt nicht der verstoßenen Frau, sondern dem eigenen, sich langweilenden Gemüt. Der stark ich-bezogene Erzähler bezieht alle Eindrücke auf seine Gefühle. Der Kreislauf seiner Gefühle umfaßt nur ihn selbst.

Die zivilisationsmüden Reisenden suchten im exotischen Bereich ihre Erfrischung. Die wirksamsten Reize für das impressionistisch-introvertiert geprägte Ich bleiben phantasievoll ausgeschmückte erotische Abenteuer mit einheimischen Geschöpfen, die ihre Sehnsucht nach der Verkörperung des Natürlichen befriedigen. Die unbeirrbar Überbrückbarkeit zwischen den Rassen ist jedoch Voraussetzung jeder Einlassung. Während vorzugsweise bei den Eingeborenen der Südseeinseln eine schwer zu präzisierende Natürlichkeit, eine in vielen Versionen vorstellbare vitale Urmenschlichkeit gesucht wird, die mit der Natur eine idyllische Einheit verbindet, wird bei japanischen Geishas überwiegend die Phantasie eines kuriosen und erotischen Abenteuers ausgelebt. Im Vergleich zur Blasiertheit des Ich-Erzählers in der "Madame Chrysantheme" scheint die - zum erwünschten Idealzustand gewählte - Regression zum Urzustand in "Le mariage de Loti" (1800) Wirklichkeit zu werden. Er widmet seinen Beschreibungen der idyllischen Natur in Tahiti, wo er mit einer Eingeborenen verheiratet ist, breiten Raum.

Der Aufbau einer desillusionierenden Schranke, die Betonung der Unüberbrückbarkeit zwischen den Rassen, bleibt trotz der Beschreibung der Naturschönheiten und scheinbar erfüllter erotischer Beziehungen tragendes Thema und Leitmotiv nicht nur bei Loti, sondern auch bei ihm nachfolgenden schriftstellernden Malern wie Gauguin ("Noa Noa") und Autoren wie Joseph Conrad oder Somerset Maugham.

Lotis "Madame Chrysantheme" wird in verschiedenen Gattungen und Sprachen mehrfach bearbeitet. Die Oper "Madame Butterfly" von Puccini gehört zu den populärsten und am häufigsten aufgeführten Opern. Puccinis Oper beruht auf der dramatisierten Version von David Belasco "Madame Butterfly", die sich wiederum auf die gleichnamige Novelle von John Luther Long stützt und ihrerseits wiederum eine Variation von Lotis "Madame Chrysantheme" war. Das am 5. März 1900 im Herald Square Theatre in New York uraufgeführte Drama "Madame Butterfly" wird neben "Uncle Tom's Cabin" zur erfolgreichsten "Tragödie" in Amerika. (25) Dem großen Erfolg folgt eine Aufführung in London, der Giacomo Puccini mit Tränen beiwohnt; Puccinis "Butterfly" (Text: Jullica und Giacosa) erlebt am 17.2.1904 in der Mailänder Scala ihre Uraufführung (Enrico Caruso singt den Pinkerton). Von der zarten, sentimentalischen Musik untermalt, erreicht diese Oper immer wieder große Erfolge. Auch in Deutschland wird sie im darauffolgenden Jahr (27.9.1907) am Königlichen Hoftheater zu Berlin aufgeführt. Im Bereich des Unterhaltungstheaters entstehen mittlerweile zahlreiche Stücke vom Typ "Madame soundso", deren Entstehung unter anderem auf den Einfluß der "Madame Chrysantheme" oder der "Madame Butterfly" zurückzuführen sind. Beispiele hierfür sind: "Madame Cherry", "Madame Esprit", "Madame Flott", "Madame Flirt", "Madame Wig Wag", "Madame Leicht-sinn", "Madame Tip Top". (26)

Von der Welle der Popularität dieser Thematik der verstoßenen Japanerin profitierten in Deutschland nicht nur ausländische Stücke, sondern auch ähnlich konzipierte Japan-Stücke, wie beispielsweise "Die kleine Japanerin" von Heinrich Kranz und vor allem "Die Japanerin" von Friedrich Woas, die 1905 in Wiesbaden mit Erfolg uraufgeführt wurde. Von einigen Variationen abgesehen weisen all diese Versionen eine gemeinsame Grundstruktur auf: Der französische Marineoffizier wird bei J.L. Long durch einen amerikanischen Marineoffizier ersetzt und bei Woas durch einen deutschen Ingenieur, der sich - einem Bauauftrag folgend - in China aufhält. Während bei Loti das bizarre Schlußbild eine blasierte Beschreibung erfährt, nehmen die darauffolgenden Versionen eine tragische Wendung. Madame Chrysantheme zählt in der Version Lotis das Geld, das sie von ihrem verstoßenden Liebhaber bekommen hat. Belasco und auch Puccini versuchen, das Dilemma der verstoßenen

Butterfly durch ihren Selbstmord zu lösen.

Gemeinsam ist allen Versionen das während der Jahrhundertwende von der Dekadenz wie von der Suche nach einem neuen Sittenkodex geprägte Verhalten westlicher Reisender in exotische Gebiete. Sie bleiben ständig auf der Suche nach Bestätigung ihres Ego, in der Figur des Pinkerton zudem nach einer von Anfang an verlorenen Suche nach Lebenskraft, nach Genuß, ohne dafür eine moralische Verpflichtung eingehen zu können oder zu wollen ("Ich will genießen, solange ich noch jung bin: nach meinem Willen bau ich mir mein Leben."(27)). Die exotischen Reize steigern den Lebensgenuß in der Erotik, im Abenteuer. Aber man ist seiner neuen Reize bald überdrüssig, man muß nach neuen suchen. Genauso wie Pinkerton in "Butterfly" verhält sich Wessendorf in der "Japanerin" ("Genossen habe ich; hm, reuelos! Schließlich aber kommt einem doch der Ekel, und es packt einen ordentlich die Wut nach etwas Besserm ...". (28)) Akzentuiert wird vor allem die Reaktion der Japanerin, die Bewältigung des ausweglosen Dilemmas. Die Andersartigkeit des Ehrenkodexes, der passive, aber radikale Entschluß der Japanerin, die – um die beleidigte Ehre zu retten – sich zum Selbstmord entscheidet, wirkt schockierend. Umso rätselhafter wirkt die äußerlich bewahrte Ruhe, mit der ein Entschluß gefaßt und in die Handlung umgesetzt wird. Die innerliche Verfassung der Japanerin wird nicht verbalisiert; sie eröffnet sich nur dem intensiv Beobachtenden. Ihre wortlose Gebärde steht dem gesprächigen Verhalten Wessendorfs gegenüber, ohne daß zwischen den beiden eine Kommunikation zustandekommt.

Die Grundstruktur der kolonialistisch geprägten Dichtung stützt sich auf zahlreiche überlieferte Stereotypen, die in der Betonung der Andersartigkeit der Rassen, verbunden mit der Überlegenheit des reisenden Weißen gegenüber den Autochthonen, ihren Ausdruck finden. Insbesondere die militärische und technische Überlegenheit Europas sowie die auf Gewinnerzielung ausgerichteten Einstellungen und Handlungen prägen das Asienbild Europas eurozentrisch.

Sensations- und Kriminalstücke

Seit der militärischen Auseinandersetzung Deutschlands im fernöstlichen Raum erfährt das Bild der Chinesen in den China-Stücken eine Wandlung und wird in aggressiver Weise negativ gezeichnet. Die Presse beschäftigt sich eingehend mit fernöstlichen Nachrichten. Eine objektive Berichterstattung ist jedoch nur selten zu finden; wie auch Wolfgang Bauer bedauert: Man könne im Nachhinein nur noch kopfschüttelnd von der pompösen Selbstüberschätzung China gegenüber Kenntnis

nehmen. (29) Die tendenziös gefärbten Berichte prägen auch die in Kolportageromanen bzw. in Unterhaltungsstücken gezeichneten Chinabilder. Tenor dieser Berichte: die Chinesen seien grausam, hinterhältig und heimtückisch. Die "gelbe Gefahr", "die Greueltat" und "die grausame Rache", womit die Ermordung des deutschen Diplomaten und die alliierte bzw. deutsche Reaktion darauf bezeichnet werden soll, werden zu Stichworten einer Unterhaltungsliteratur, die sich die politische Sensation zunutze macht. (30)

Ein gemeinsamer Nenner mag die Sensation und Aktualität der aufgegriffenen Ereignisse gewesen sein, die leichter eine Brücke von der Abenteuerschriftstellerei zur Sensationschriftstellerei schlagen ließ und diese Stoffe auf die Bühne brachte. Es entstehen eine Reihe von Stücken, die politisch nicht zu übersehende Ereignisse zum Gegenstand haben, von denen einige erwähnt seien: "Die Deutschen in China oder die gelbe Rasse" (von G. Albert, 1900 in Hamburg uraufgeführt), "Die Kaiserin von China" (von Schütt, Uraufführung in Hamburg 1900) oder "Der Boxer in China" (1900 in Berlin uraufgeführt). Die politischen Spannungen zwischen Japan und den westlichen Mächten in den darauffolgenden Jahren (1901-1904/5), die in den russisch-japanischen Krieg von 1904/05 münden, liefern auch Material für die Dramatisierung. So entstehen "Japan und Rußland" (von W. Biel, in Hamburg 1903/04 uraufgeführt), "Port Arthur" (am 1.6.1904 in Wien uraufgeführt), "Der Chinakrieger" (von H. Neuert und Ph. Lauris, in München Ende Dezember 1905 uraufgeführt) oder auch "Die gelbe Gefahr" (am 18. August 1907 in Bad Pyrmont uraufgeführt). Gemeinsames Charakteristikum der genannten Stücke ist, daß sie auf eine hochaktuelle, zeitgemäße Nachfrage reagieren und ihre kurz auflebende, aber ebenso rasch abklingende Popularität. Die durchschnittliche Aufführungsdauer beträgt im allgemeinen nur eine Saison, einige Stücke werden nur wenige Male aufgeführt.

Ein Schreckensbild von den Chinesen zeichnet auch die Oper "San-Lin" (Das Neujahrsfest) von Victor Holländer (Text H. Blau nach "The Cat and the Cherub" von D.B. Fernald, am 1.2.1899 in Breslau uraufgeführt), die das Leben der Chinesen in San Francisco zum Inhalt hat. Sie werden darin als undurchschaubare Wesen geschildert, die mit erschreckender Konsequenz ihre private Rache vollziehen. Die Hauptfigur, ein Bösewicht, Besitzer einer Opiumhöhle, will ein junges Liebespaar trennen und die Braut durch Entführung ihres Bruders für sich gewinnen. Bei der Rettung des entführten Bruders kommt der Bräutigam ums Leben. Der Vater rächt seinen Sohn, indem er den Opiumhöhlenbesitzer erdrosselt. Mag sein, daß der Autor unbeabsichtigterweise ein Greuelstück daraus gemacht hat, aber das Publikum empfand es jedenfalls "abstoßend schreck-

lich"(31). Der heimtückische, undurchschaubare Typ des Chinesen wird eine beliebte – im Sinne einer gern gehaßten – Figur in den seit etwa 1905 in Deutschland in Mode kommenden Detektivstücken (beginnend mit den Sherlock Holmes-Stücken): Z.B. in "Mr. Wu" von H.M. Vernon und Harold Owen, das zuerst in England erscheint, später auch in Deutschland in einer Bearbeitung von Karl Levetzow (1914) oder auch in der von T.B. Kassowitz (1914) populär wird. Der reiche Chinesen-Mandarin Wu hat in Europa seine Bildung erhalten, beherrscht die englische Sprache perfekt und versteht es, die besitzgierigen Kolonialisten mit Eleganz "auf den Arm" zu nehmen. Dennoch wird er unheimlich und rachsüchtig dargestellt. Um seine verstossene Tochter und seine verletzte Ehre zu rächen, wendet er zuletzt alle verfügbaren Mittel an. Die Dramaturgie läßt aber letztlich nur einen Sieg – oder das, was man dafür hält – zu. Mr. Wu will die Mutter des englischen Offiziers, der seine Tochter verstoßen hat, vergewaltigen. Er tauscht – mißtrauisch, daß sie seinen Tee vergiftet hat – seine Tasse mit der der Frau. Die Frau aber hatte – um ihre Ehre zu retten – ihren eigenen Tee vergiftet. (32)

Seit Japans Sieg im russisch-japanischen Krieg (1905), ist eine gewisse Wandlung des zeitgenössischen Japanbildes zu erkennen. Noch dominiert der aus oberflächlicher Kenntnis gebildete Asien-Exotismus, doch werden Versuche erkennbar, das stereotype Asienbild aufzulösen, zu modifizieren und zu differenzieren. Während das Chinabild noch für einige Zeit unverändert bleibt, beginnt sich das Japanbild in Europa zu verändern. Ausgelöst wird dies durch das wirtschaftliche Wachstum, die Zunahme der politischen Bedeutung, die militärische Aufrüstung mit der Folge der japanisch-chinesischen Konfrontation (1894/95), die mit einem japanischen Sieg endet, und den nachfolgenden Auseinandersetzungen Japans mit westlichen Mächten in der Mandschurei.

Eine ambivalente, jedoch zum Negativen tendierende Einstellung gegenüber den Japanern kommt in "Taifun" von Melchior Lengyel zum Ausdruck. Das Stück "Taifun" erscheint 1910 und hat bis 1914 großen Erfolg. Lengyel versucht, eine eingehendere Analyse der Psyche des Japaners zu bieten, geht aber in seiner Konstruktion davon aus, daß die Grundeinstellungen der Japaner zu jenen der Europäer diametral entgegengesetzt sind. Betont wird vor allem der blinde japanische Patriotismus, der einem individualistisch denkenden Europäer absurd erscheint. Zur Darstellung kommt, wie ein Mitglied des japanischen Volkes aufgrund einer auch im Ausland wirksamen Norm sich selbst um den Preis der Zerstörung seiner Existenz den Zielen und Forderungen der Gemeinschaft unterzuordnen hat. Dem Europäer wird zum dramatischen Höhepunkt einer auf eine extreme Situation abzielende Handlungskonstruktion die völlige

ge Aufgabe und Hingabe der Individualität aufgrund einer von der Gemeinschaft als notwendig erachteten Forderung vorgeführt.

Die Dramaturgie bringt eine Individualität zur Darstellung, die erst mit ihrer Aufgabe posthum existent wird und in dieser Form weniger der spezifischen Ausprägung japanischer Individualität als der europäischen Vorstellung von deren eigener Individualität entspricht. Es handelt sich um eine sensationelle Mordgeschichte, die sich in der japanischen Gesellschaft in Paris abspielt. Dr. Tokeramō verweilt in Paris (33), um gewisse Missionen seines Vaterlandes zu erfüllen. (34) Tokeramō gerät in eine Liebesaffaire mit einer französischen Kokotte, die die gelbe Rasse haßt. Sie provoziert ihn bis zum Äußersten, und er erwürgt sie. Er hat aber die Aufgabe, einen Bericht, dessen Inhalt nicht näher erläutert wird, zu Ende zu schreiben. Die ganze japanische Kolonie in Paris ist sich einig, eine andere Person als den Mörder hinzustellen, damit Tokeramō die Aufgabe für das Vaterland zu Ende führen kann. (35) Ein achtzehnjähriger Junge, erfüllt von blindem Heldentum, Opferbereitschaft und Patriotismus, gibt freiwillig anstelle Tokeramōs an, der Mörder der Kokotte zu sein. Tokeramō führt seinen Auftrag zu Ende und stirbt, weil seine Kraft zum Leben erlosch. Die physische Auszehrung Tokeramōs nach pflichtgemäßer Aufgabenerfüllung gegenüber der Gemeinschaft macht die Wirksamkeit derselben entindividualisierenden sozialen Norm, welche die bedingungslose Subordination des Individuums unter die Gemeinschaft verlangt, sichtbar. Anlaß und Folge der Entindividualisierung sind bei dem Jungen und bei Tokeramō unterschiedlich; die Wirksamkeit der Forderung der Gemeinschaft an sie ist die gleiche.

Die beiden diametral auseinanderlaufenden Ansichten der Europäer über die Japaner seit 1905 werden in der Person des Kunstprofessors Dupont und der des Schriftstellers Beinsky gegenübergestellt. Für Dupont sind die Japaner "fraglos ausgezeichnete Menschen. Erstklassige Menschen". (36) Er hält sie keines Mordes fähig. Die Japaner seien ein höfliches, harmloses, kultur- und kunstliebendes und zivilisiertes Volk. Beinskys Meinung besteht demgegenüber darin, daß die Japaner "gefügig, geschickt und schmiegsam" seien, daß sie alles, was sie brauchen, von den Europäern gelernt haben. (37) Hinter den lächelnden Masken seien sie "schlau" und "hinterlistig". (38) Diese negativen Merkmale des Japaners, die vor der Jahrhundertwende noch nicht erkannt wurden bzw. infolge der allgemeinen Begeisterung über japanische Kunst verdeckt blieben, versucht der Autor herauszuarbeiten, indem er sie gegenüber den positiven und harmlosen Bildern über Japaner, bei denen jedoch die kritische Distanz fehlt, relativiert. Die bis dahin stereotype, radebrechende Sprechweise der Japaner

gibt er auf und läßt sie in "gewöhnlichem Ton" "nur mit ein bißchen Färbung" sprechen. Sie tragen europäische Kleidung, nur "ein bißchen ungelent". Sie benehmen sich unter sich ganz anders, ungezwungen kindisch, aber wenn Europäer anwesend sind, "übertrieben höflich, unnatürlich". (39) Der Autor will damit zum Ausdruck bringen, daß die Japaner nicht die komischen Figuren bzw. harmlose kleine Puppen sind, die nicht zum Bösen fähig sind, sondern Menschen wie die Europäer, mit ebensolchen positiven wie negativen Eigenschaften; Menschen, die denken und fühlen, obwohl sie ihre Emotionen besser unter Kontrolle zu halten vermögen. Betont wird vor allem die Undurchdringlichkeit japanischer Eigenschaften, japanischen Wesens. Die verbreitete Meinung über Japaner bzw. Asiaten wird eingehend erörtert, mit dem Ergebnis, sie seien den Europäern unverständlich, d.h. man könne aus ihrem maskenhaften Lächeln nur schwer ersehen, was sie wirklich beabsichtigen.

Trotz der negativen Kritik besitzt das Stück eine stark dramatische Wirkung, indem es die Wandlung eines Japaners aufzuzeigen versucht, der die Schemata der japanischen Mentalität, der japanischen Normen teilweise zerbricht und - in Schuld und Sühne verstrickt - dem emotionellen Verständnis der Europäer näherrückt. Tokerasos Selbstbeherrschung provoziert Helene, die ihrerseits wiederum solange Tokeraso provoziert, bis er - aus seiner Selbstbeherrschung herausgerissen - zur Natur des Menschlichen, wie es Beinsky versteht, zurückkehrt. "Bist kein Japaner mehr - du bist ein Mensch: Stehst dem Tod gegenüber, und Zweifel zerfleischt dich. Du bist mein Bruder. Nun beginnst du die Welt zu fühlen und hast deine Selbstbeherrschung verloren. Du hast weinen gelernt." (40) Das permanent Aggressive bringt das passive, aber latent aggressive Verhalten zur Entladung. Der Fremde verliert das Fremdartige durch ein provoziertes Fehlverhalten, das in allen Zivilisationen einen schwerwiegenden Verstoß gegen eine soziale Norm darstellt. Ein provoziertes Fehlverhalten erst bringt den Fremden dem eigenen, europäischen Verständnis von menschlicher Natur näher, verkürzt die psychische Distanz.

Das Wesen der Dramaturgie selektiert Handlungsbedingungen, läßt Handlungen aufeinander zulaufen, bis sie in einer Situation der Ausweglosigkeit das Verhalten der Handelnden determinieren. Die Entscheidungsmöglichkeiten, der freie Spielraum wird eingeschränkt. Das Drama bevorzugt Verhaltensmodelle, die Fremde "aufeinander zustürzen" läßt, um sie voneinander - nach einer kurzen, effektvollen Begegnung - wieder voneinander abzustoßen. Dies verstellt den Blick darauf, Personen stellvertretend für ihre ethnischen Gruppen aufeinander zugehen zu lassen, ohne daß sie ihre oder die sozialen Normen anderer verletzen, eine Integration ausschließen

bzw. den Verstoß des Mitglieds aus der Gemeinschaft nur solange aufschieben, bis ihr Dienst an der Gemeinschaft erfüllt ist.

Ein Beispiel für den Versuch, die Anfänge der japanischen Kolonialzeit möglichst sachgetreu wiederzugeben, gibt Lengyel. Aber auch er unterlegt dem japanischen Audrucks- und Verhaltenskodex die Emotionen der Europäer. Er besitzt eingehendere Sachkenntnisse über die Japaner und ihre Psyche, die über die "Kirschblüten" hinausreichen. Lengyel pflegte Bekanntschaft mit dem japanischen Schriftsteller Mori Ogai und übersetzte seine Erzählungen. Mori Ogai studierte in Deutschland und warf in seiner Erzählung "Maihime" (1890) eine ähnliche Problematik auf. Lengyel seinerseits karriert sowohl die negativen als auch die positiven Eigenschaften des Japaners, was ihm heftige Kritik von beiden Seiten einbringt. Miyoshi Masao kritisiert das Stück als "racist work".(41) A. Eloesser wertet das Stück als "Reißer" ab, weil es in seiner Einseitigkeit nur "die gelbe Gefahr zeigt"(42). Für die eine Partei wird der Japaner ins Lächerliche und Unmögliche, ja sogar ins Unheimliche gezogen; der anderen Partei wird die gelbe Gefahr zu groß, weil sie im Begriff steht, in die europäische Welt hineinzudringen. Trotz der unterschiedlichen Ansichten über das Stück "Taifun" erfreut es sich eines "anhaltend großen Erfolges"(43); "(...) Taifun wurde mit geradezu tosendem Beifall"(44) aufgenommen, so daß das Berliner Theater "alle Offerten wegen einer Sommerverpachtung zurückwies und ohne Unterbrechung bis zum Herbst täglich"(45) das Stück zur Aufführung brachte.

Das Drama mag ein selektives Abbild der Realität sein, es stellt jedoch kein Lernmodell für Begegnungen in einem intermediären Raum dar, in welchem der Austausch kultureller Werte für alle Partner wünschenswert und jederzeit wiederholbar bleibt, die Austauschrelationen und -rituale deshalb stabilisiert sind, die Integration ebenso wie die eigenständige Weiterentwicklung der intervenierenden Individuen nicht nur offengehalten, sondern deren Bedingung gefördert werden.

Die Rezeption fremder Kulturgüter unterliegt ebenso wie jede Wahrnehmung und jedes Denken den Mechanismen der Selektion, Verdrängung, Verdichtung, Projektion, Redundanz usw. Die Wirkung dieser Mechanismen wird durch die unterschiedlichen Darstellungsmittel der Kunstgattungen, ihrer unmittelbaren Rezipienten, den Trägern, Mentoren und Finanziers der Kulturinstitutionen, deren Erfolgserwartungen und darüber hinaus von den Normen und Denkgewohnheiten des Publikums determiniert und begrenzt. Vor allem in der Unterhaltungsliteratur und bei Unterhaltungsstücken des Theaters ist die Deformation des zu übertragenden Kulturgutes stark ausgeprägt und das Ergebnis dieser Mechanismen. Projektionen und Vorurteile des Publikums sind Ausgangspunkt und

Ende dieser Adaptionenprozesse. Erst mit Beendigung des Ersten Weltkriegs tritt eine Wende in der Asien-Rezeption ein. Diese Wende ist von zwei nebeneinander laufenden Entwicklungslinien, die kaum gemeinsame Berührungspunkte aufweisen, gekennzeichnet: Von der Vertiefung in asiatische Philosophien und Religionen, einer intensiven Beschäftigung mit Gesellschaften, Normen, Problemen des Alltags einerseits, sowie andererseits von der Flucht vor der eigenen unbewältigten Vergangenheit in eine Scheinwelt, die von der konfliktreichen Gegenwart ablenken soll.

Anmerkungen

- (1) In diesem Zusammenhang muß auf die Verschiebung der Rezeption in Deutschland einerseits und Englands oder Frankreich andererseits hingewiesen werden. Die Phase des "japonisme" und "impressionisme", die in Deutschland um 1900 beginnt, ist in England und Frankreich schon in den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts zu erkennen und die dieser Phase nachfolgende eingehendere Beschäftigung mit den geistigen Fundamenten Ostasiens, die in Deutschland erst nach 1910 bzw. nach dem Ersten Weltkrieg festzustellen ist, ist beispielsweise in England schon um 1900 bemerkbar.
- (2) Z.B. Manet, Monet, Degas, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Whistler, um nur einige Namen zu nennen.
- (3) Hamann und Hermand: Stilkunst um 1900. Von der Gründerzeit bis zum Expressionismus. Berlin 1967, S. 210.
- (4) Die Ex-Geisha und Tänzerin gastiert von 1900 bis 1902 in europäischen Metropolen (Paris, London, Berlin, Wien etc.) und wurde durch ihre pantomimische und tänzerische Darstellungsart als "japanische Duse" gefeiert.
- (5) Nachdrucke von Holzschnitten, Porzellan oder billige Teetassen, Vasen oder Papierregenschirme waren in allen Kolonialwarengeschäften auch für den Durchschnittsbürger erhältlich. Es war auch modisch in Künstlerkreisen, die Räume mit japanischen Kunstgegenständen zu dekorieren.
- (6) Bazin: Reise nach China (Text: Labiche und Delacour, deutsch von J. G. Grünbaum). Berlin 1867, S. 44.
- (7) Sidney Jones: The Geisha (Text: Owen Hall und Harry Greenbank). London 1896, S. 3.
- (8) Arthur Sullivan: Der Mikado, oder ein Tag in Titipu (Text: W.S. Gilbert). London 1885, S. 3.
- (9) Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 28.4.1903.
- (10) Von Karl Rella, Text: Heinrich Edgar und Hans Walter; Urauff.: am 22.6.1901 in Wien.

- (11) Von Talbot; deutsche Erstaufführung am 25.4.1903 in Berlin.
- (12) Von Max Neal; Urauff.: am 2.2.1905 in München.
- (13) Von Ferdinand Bonn; 1900.
- (14) Die Schöne Literatur, 7 (1906), 1.
- (15) Deutsch: "Madame Chrysantheme". Stuttgart 1896; "Japanische Herbsteindrücke", Stuttgart 1896; "Madame Pflaumes dritte Jugend", Kattowitz 1905.
- (16) Loti: Madame Chrysantheme. Cap. LIII. Paris 1887, 1900, S.299.
- (17) Vgl. Schwartz, William Leonhard: The imaginative interpretation of the Far East in modern French literature, 1800-1925. Paris 1927 (=Bibl. de la RLC. 40), S.131.
- (18) Loti: Vorwort zu "Madame Chrysantheme", in: Le Figaro, Dez. 1887.
- (19) Kellermann, Bernhard: Spaziergang in Japan. Berlin 1910, S.8 ff.
- (20) Vgl. hierzu Th. Mann: Der Zauberberg: "Man sah (...) eine Bordellstraße in Japan, wo Geishas hinter hölzernen Käfigen saßen." (Frankfurt/M 1967, S.335).
- (21) Yoshiwara: Vergnügungsviertel in Edo (d. Red.).
- (22) Brief Lotis an Mme. Juliette Adam: zit. nach Schwartz: a.a.O., S.130.
- (23) Vgl. Earl Miner: The Japanese tradition in British and American literature. Princeton 1958, S.47.
- (24) Reif, Wolfgang: Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume. Der exotische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1975, S.38.
- (25) Ebd., S.59.
- (26) Vgl. den deutschen Spielplan von 1900 bis 1908 (Deutscher Bühnenspielplan, Neuer Theater-Almanach, oder Bühnengenossenschaft).
- (27) Giacomo Puccini: Madame Butterfly. Dt. v. Hans Hartleb, München 1966, S.14.
- (28) Ebenda.
- (29) Wolfgang Bauer: Vorwort zu "Richard Wilhelm - Botschafter zweier Welten" von Salome Wilhelm. Düsseldorf 1973, S.8.
- (30) Und weiterhin: "Prinz Tuan, der geheimnisvolle Kaiser von China" oder "Die Giftmischerin von Peking - Schicksale eines deutschen Mädchens im Wunderlande China"; Chinesisch-deutscher Sensationsroman: "Die Matrosenbraut oder die Menschenschlächter von China", vgl. Ludwig Jacobowski: China im Kolportage-Roman, in: Das Literarische Echo, 3 (1900), 2.
- (31) Vgl. Hedwig Wigger, in: Bühne und Welt, 1 (1899) 2, S.986 (Kritik).

- (32) Dieses Bild des "drolligen", "unheimlichen" auch "heimtückischen" Chinesen scheint sich seitdem vor allem in der Tradition der anglo-amerikanischen Unterhaltungsliteratur bzw. im Thriller tief verankert zu haben, wofür Beispiele wie "Mr. Wu", "Wallet of Kai Lung" (1900), "Kai Lung's Golden Hours" (1922), "Fu Man Cju", "Charly Chan" angeführt werden können.
- (33) Der Schauplatz ist ursprünglich in Berlin geplant, wird aber wegen heftigen Protestes der Direktoren nach Paris verlegt; (vgl. Heinrich Gassner: "Aber transleithanischer Lokalpatriotismus der Direktoren empörte sich (...). Also mußte der Autor eine Umarbeitung vornehmen", in: *Das Theater*, I (1910) 13, S.304).
- (34) In der Tat studierten Tausende von Japanern im europäischen und amerikanischen Raum, um die westlichen Verwaltungssysteme kennenzulernen und in ihrem Heimatland zu adaptieren.
- (35) Yoshikawa: "Du mit der wichtigen Aufgabe betraut, mit der wichtigsten Mission - du kannst Japan von größerem Nutzen sein - du mußt Ruhe haben; du mußt deine Arbeit beendigen können." Vgl. Melchior Lengyel: *Taifun*. Drama in vier Akten. Leipzig 1910, S.84 f.
- (36) Ebd., S.28.
- (37) Ebd., S.29 f.
- (38) Ebd., S.107.
- (39) Ebd., S.15.
- (40) Ebd., S.141.
- (41) *Accomplices of Silence. The Modern Japanese Novel*. Berkeley-Los Angeles-London 1974, S.40.
- (42) Heinrich Gassner: *Taifun*. Der böhmische Japaner oder der gelbe Teufel und der weiße Engel, in: *Das Theater*, I (1910), 13, S.304.
- (43) Vgl. *Berliner Börsen-Courier*, Beilage Nr. 197, April 1910.
- (44) Vgl. *Norddeutsche Zeitung* vom 22.2.1910.
- (45) Wie Anm. 43.

Summary

The reception of one cultural value in another culture goes through several different phases in varied degrees. The reception is contingent on the cognitive structures and trends of the respective time and society. Round the turn of the century the Asian reception in Europe presents a diffuse character in which stereotypes and prejudices - especially those taken from earlier phases - play an important role.

Asian figures appear decorated with objects such as pago-

das, jades and paravants in operettas like "The Mikado" or the "Geisha". These figures have than through their own plurality in turn reinforced these Asian stereotypes. Geisha as a picture for a girl who could be caught anchors itself easily in the proud Wilhelmine society. Another favorite picture of Asians in detective or sensational plays was a mean crucial figure representing the "yellow race". The individual who is hindered in his own development is not capable of recognizing the courses of his frustration. He strives rather to compensate for his frustration by developing a fantasy world or fleeing to an adventure or strange fairytale-like milieu.