Feature I

Der Impresario Sasaki Tadatsugu (1933–2016). Streitbarer Wegbereiter für Oper und Ballett in Japan[1]

Annegret Bergmann (FU Berlin)

Einleitung

Im Herbst 1986 gastierte das Tokyo Ballett im Brüsseler Opernhaus Théâtre Royal de la Monnaie mit dem Stück „The Kabuki“, und als begeisterter Kabukifan saß ich damals selbstverständlich im Publikum, um mir die erste Präsentation dieser Balletttversion des Kabukistückes *Kanadehon Chūshingura* oder das „Schatzhaus der 47 treuen Vasallen“ in Europa anzuschauen. Dieses Theaterstück beruht auf einer wahren Begebenheit aus den Jahren 1701 und 1702, dem heimlich geplanten Rachefeldzug 47 treuer Samurai an einem hohen Beamten des Shogunats, der durch seine Intrigen den Tod ihres Herrn verschuldet hatte. Diese Ereignisse wurden schon sehr bald im Puppen- und Kabukitheater adaptiert und boten Stoff für zahlreiche Kino- und Fernsehverfilmungen.

Abb. 1 „The Kabuki“ © Hasegawa Kiyonori.

1 Bei dem Text handelt es sich um eine leicht bearbeitete Fassung des Redemanuskripts des Vortrags, den Frau Bergmann am 28.11.2018 in der OAG gehalten hat.

Ohne es zu wissen, hatte ich der Aufführung eines Stückes beigewohnt, welches für das Tokyo Ballett neue Perspektiven eröffnen sollte. Damals ahnte ich auch nicht, dass ich rund zehn Jahre später in Tokyo in der Nachbarschaft dieser Compagnie wohnen und mit deren Gründer und Manager Sasaki Tadatsugu viele Stunden im Gespräch über Japans Kulturpolitik und seine Erfahrungen als Impresario verbringen sollte. Das Leben und die Person von Sasaki Tadatsugu haben mich genau wie 1986 das Ballettstück „The Kabuki" beeindruckt, so dass es mir auch ein persönliches Anliegen ist, den Werdegang und das Lebenswerk dieses besonderen Menschen vorzustellen.

Im April 2016 hat sich Sasaki Tadatsugu für immer aus der Ballett- und Opernwelt verabschiedet. Er war sicherlich die schillerndste Figur der japanischen Opern- und Ballettwelt. Als Selfmade-Produzent und -Manager hat wohl niemand persönlich so bedeutend zur Vielseitigkeit des Kulturangebotes und internationalen Kulturaustausches in der Opern- und Ballettwelt in Japan beigetragen wie der Gründer des Tokyo Balletts und der Stiftung zur Förderung der Bühnenkünste in Japan (*Nihon Butai Geijutsu Shinkōkai*, NBS).

Kulturpolitik in Japan

Abb. 2 Sasaki Tadatsugu im Februar 2006 © Bergmann.

Bei meinem ersten Gespräch mit Sasaki Tadatsugu überraschte dieser mich mit einer Tirade zu Japans Kulturpolitik, die seiner Meinung in Japan auch gar nicht existierte.[2] Kunst- und Kulturförderung ist im Allgemeinen ein wesentlicher Bestandteil von Kulturpolitik. In Deutschland werden öffentliche Theater durchschnittlich zu rund 84 Prozent von der öffentlichen Hand subventioniert, nur 16 Prozent erwirtschaften sie aus eigener Kraft. In Japan hält sich der Staat zurück und überlässt dem Kulturmarkt die Bereitstellung entsprechender Güter und Dienstleistungen. Während in Deutschland vor ein paar Jahren eine Diskussion über zu viel staatliche Förderung entbrannt war[3], fordern die Kulturschaffenden in Japan eher mehr staatliche finanzielle Unterstützung. Einer der streitbarsten Verfechter von mehr staatlichem Engagement in der Kunst- und Kulturförderung war Sasaki. Dies hat er auch in

2 Interview mit Sasaki Tadatsugu am 20.11.2006.
3 Haselbach, Dieter et al.: *Der Kulturinfarkt*. München: Albrecht Knaus Verlag, 2012.

seinen Publikationen immer wieder betont, die nicht umsonst Titel tragen wie: „Der Preis einer Opernkarte,“[4] „Das streibare Ballett“[5] oder „Ihr Wütenden, vereint euch!“[6]. Damals begründete Sasaki seine negative Sicht auf die japanische Kulturpolitik folgendermaßen: Klassische Musik gehöre seit der Meiji-Zeit (1868–1912) zum Schulcurriculum, und so gut wie jede Familie, die etwas auf sich halte, finanziere ihren Kindern Klavierunterricht. In Japan gebe es zwar Ausbildungen zum Berufsmusiker oder -musikerin, diese führten aber in eine Sackgasse, da ein professioneller Musiktheaterbetrieb, wie er zum Beispiel in Europa gang und gäbe sei, in Japan fehle und der Staat einen solchen auch nicht fördere. Die jungen Talente fänden nach ihrer abgeschlossenen Ausbildung kaum oder gar keinen Arbeitsplatz und müssten ihre Karriere oft im Ausland verfolgen. Zudem sei hochkarätiges Musiktheater für die meisten Menschen in Japan finanziell unerschwinglich. Auch dies kreidete Sasaki der wenig musiktheateraffinen japanischen Politik an[7].

Tatsächlich gibt es mehr als 2000 Musik-Theater-Kultureinrichtungen der öffentlichen Hand, bekannt als „leere Kästen“ (*hakomono*), da an diesen in der Regel keine festen Ensembles engagiert werden, sie also nur den baulichen Rahmen für Kulturproduktionen bieten. Auch aus diesem Grund ist Japans Kulturbetrieb ohne privatwirtschaftliche Initiative wie die von Sasaki, aber auch von anderen großen Theaterunternehmen wie *Tōhō, Shōchiku, Gekidan Shiki* etc. sowie vielen freiwilligen Initiatoren, Vereinen und Helfern auf kommunaler Ebene undenkbar.

Selbstverständlich gibt es in Japan Kulturpolitik, aber Sasakis Sicht war sicherlich maßgeblich vom staatlich subventionierten Musiktheaterbetrieb in Europa, besonders von dem in Deutschland, geprägt. In der Kulturpolitik herrscht in Japan traditionell eine strenge Trennung zwischen der Zuständigkeit und dem Engagement für Bildung und Kultur. Für Erstere ist die öffentliche Hand zuständig, um Letztere kümmert man sich in erster Linie privat und privatwirtschaftlich.[8] Von der Meiji-Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg betrafen staatliche Maßnahmen in der Kultur in erster Linie den Denkmalschutz. Eine direkte und aktive Unterstützung von Kulturschaffenden oder eine Ausbildungsförderung existierte nicht.[9] Trotz der Festschreibung des Kulturstaates (*Bunka kokka*) in der neuen, 1947 in Kraft getretenen Verfassung fehlt in Japan, laut dem Kultur- und Politikwissenschaftler Ikeda Masayoshi, die Auffassung, dass in einem Kulturstaat die Kultur das identitätsstiftende Moment darstellt und diese daher vom Staat

4 Sasaki Tadatsugu: *Opera chiketto no nedan*. Kōdansha,1999.
5 Sasaki Tadatsugu: *Tatakau barē. Sugao no sutā to kanpanī no monogatari*. Shinshokan, 2001.
6 Sasaki Tadatsugu: *Okotte iru hito atsumare! – Opera barē purodyūsā no kamitsubute*. Shinshokan, 2009.
7 Interview mit Sasaki am 20.11.2006.
8 Hata Nobuyuki: „Japan’s Cultural Policies“, in: *National Institute for Research Advancement NIRA Review*. Winter, 1988; Ogino Masahiro: „Hozon suru jidai: bunkazai to hakubutsukan o kangaeru*”* in: *Soshiorojī*, 42 (2) 1997: 103–108.
9 Neki A., Edagawa A., Kakiuchi E., Yamato S., *Bunka seisaku gairon*. Kōyō Shobō, 1996: 26; Ōzasa Yoshio: „Kokka to engeki“ in: *Kokubungaku*, 11, 2005, S. 6–12: 9.

gefördert wird.[10] Lange fehlte eine eigenständige Kulturbehörde. Erst im Jahr 1966 wurde im Erziehungsministerium eine Kulturabteilung eingerichtet, die die jeweiligen Abteilungen für Kunst, Urheberrechte, Landessprache, Religion und Internationale Kultur vereinte. Zwei Jahre später, am 15. Juni 1968, wurden diese Kulturbehörde und das als außerministerielle Behörde organisierte Komitee für Denkmalschutz im Zuge einer Umstrukturierung der Regierungsorgane zum Kulturamt (*Bunkachō*) zusammengelegt. Diese Institution sollte für die Umsetzung einer einheitlichen Kulturpolitik sorgen, die den Erhalt der traditionellen Kultur und die Förderung von Kunst und Kultur zum Ziel hat.[11] Auch in dieser neuen Konstellation konzentrieren sich kulturpolitische Maßnahmen nach wie vor auf den Erhalt kultureller Güter. Das Budget dafür beträgt rund 60 % des Jahresbudgets des Kulturamts, die Förderung von Kunst und Kulturschaffenden einschließlich des Betriebs der Nationaltheater umfasst rund 40 %.[12] Das Kulturbudget ist mit 0,1 % des Gesamthaushaltes im internationalen Vergleich eher am unteren Ende angesiedelt.

Die 1990er Jahre läuten den Beginn einer aktiveren Finanzierung von Kunst und Kultur in Japan ein. Mit der Gründung der „Staatlichen Stiftung zur Förderung von Kunst und Kultur“ (*Nihon Geijutsu Bunka Shinkōkai*, Japan Arts Council) im Jahr 1990 ist ein tatsächlicher Anstieg der Förderung der Bühnenkünste zu verzeichnen. In erster Linie werden bereits erfolgreiche Gruppen und Künstler gefördert, so auch Produktionen von Sasaki Tadatsugus Tokyo Ballett. Das erste Mal entschließen sich Regierung und Privatwirtschaft zur gemeinsamen Finanzierung von Kulturschaffenden. Damit ist die seit der Edo-Zeit gefestigte duale Struktur in Japan, dass für Bildung der Staat zuständig und Kultur Privatvergnügen ist, aufgebrochen.[13] Mit dem im November 2001 verabschiedeten „Grundgesetz zur Förderung von Kunst und Kultur“ (*Bunka geijutsu shinkō kihonhō*) wird die staatliche Kulturförderung zum ersten Mal gesetzlich verankert. Allerdings mangelt es zunächst an konkreten Umsetzungsvorschriften, so dass dieses Gesetz unter den Kulturschaffenden als wenig fruchtbar eingeschätzt wird.[14] Ab 2005 werden auch einzelne Vorstellungen öffentlich bezuschusst und nicht nur Gruppen oder Organisationen.[15] Alle diese Maßnahmen führen nicht zu einer für die privaten Betreiber von Theatern und Produktionsunternehmen verlässlichen und umfassenden Kulturförderung. Nach Aussage des Managers des Tokyo Balletts umfassten die staatlichen und städtischen Fördergelder für das Tokyo Ballett im Jahr 2012 lediglich drei bis vier Prozent seines jährlichen Einkommens.[16]

10 Vgl. Ikeda Masayoshi: *Bunka kokka no saisei: Bokyaku sareta rinen no fukken o motome*. Jichitai Kenkyūsha, 2010.
11 Bunkachō 1988: 31–32.
12 Bunkachō: *Bunka geijutsu rikkoku no jitsugen o mezashite.* Gyōsei 2009: 174.
13 Neki u.a. 1996: 169.
14 Ōzasa Yoshio: „Kokka to engeki “ in: *Kokubungaku*, 11, 2005, 6–128: 8.
15 Bunkachō 2009: 50–53.
16 Interview mit Takahashi Norio, am 27.03.2012.

In den 1990er Jahren steigt auch der Anteil der Kulturförderung seitens der Industrie. 1990 wird die „Vereinigung der Mäzene“ (*Kigyō mesena kyōgikai*) gegründet. Neben ihrer Hauptaufgabe, der Verknüpfung von sich gegenseitig befruchtenden Partnerschaften zwischen Kunst und Business, versorgt die Vereinigung ihre Mitglieder auch mit Informationen und Statistiken zu Kunst und Kommerz, organisiert Konferenzen, Symposien und Ausstellungen; forscht, publiziert und vergibt Preise für herausragende Sponsorenprojekte.[17]

Die staatliche Stiftung zur Förderung von Kunst und Kultur wie auch die Vereinigung der Mäzene wurden von Sasaki als von Werbe- und Geschäftsinteressen dominierte Einrichtungen kritisiert, die in seinem Bereich des Musiktheaters vor allem populäre Großkonzerte und „Opernevents“ unterstützen, wie zum Beispiel im Juli 1989 die Aufführung von „Aida“ im Tokyo Dome, gesponsert von dem Privatsender Nihon Terebi und dem Kaufhaus Marui.[18] Solche, wenn auch mit renommierten Sängern, nur mit Mikrophonen zu bewältigenden Großveranstaltungen vermittelten nach Sasakis Auffassung kein hochkarätiges Musiktheater, wie er selber es produzierte. In seinen Produktionen konnte er aber auf Sponsorengelder im Milliarden-Yen-Bereich wie in der Produktion von Aida nicht zählen.[19]

Grundsätzlich bleibt festzuhalten, dass japanische Kulturförderung sich in erster Linie als die Erhaltung nationaler Kulturschätze darstellt. Auch die mittlerweile sechs Nationaltheater in Japan zielen in erster Linie auf die Erhaltung traditioneller Bühnenkünste ab. Eine Ausnahme ist das im Oktober 1997 eröffnete Neue Nationaltheater (*Shin Kokuritsu Gekijō*) für Oper, Musical, Ballett, modernen Tanz und Theater, auf das später noch eingegangen wird.[20]

Trotz der aus seiner Sicht kaum nennenswerten finanziellen staatlichen Unterstützung gelang es Sasaki, sein Ballett und sein Kulturmanagementunternehmen NBS als international anerkannte Kulturinstitutionen zu etablieren. Sein Erfolg beruhte auf seinem unermüdlichen und gerade zu sturen persönlichen Einsatz sowie seinem Gespür und seiner fulminanten Begeisterung für große Kunst und Künstler.

Der Anfang als Kulturmanager und Produzent

Der 1933 geborene Sasaki Tadatsugu war das sechste von sieben Geschwistern. Seine Mutter stammte aus einer Unternehmerfamilie aus dem Hause Date. Sein Vater, ein offensichtlich risikofreudiger Kleinunternehmer und, nach Sasakis eigenen Worten, Kriegsgewinnler, hatte mit seiner Gattin Geld und Ansehen geheiratet. Die Liebe seiner Mutter für Musik, Takarazuka-Revuetheater und Kabuki teilte Sasaki seit frühester Kindheit. Bereits als Schulkind machte er sich auf eigene Faust mit der Straßenbahn

17 Neki u.a. 1996: 169.
18 „Tōkyō Aida sensō“ in *Shūkan Aera*, 20. Juni 1989: 71.
19 Sasaki 2009: 26–27.
20 Interview mit Takahashi Norio am 27.03.2012.

nach Asakusa auf, um dort Revuen zu besuchen,[21] die dort seit den dreißiger Jahren ein großes Publikum erobert hatten.

Die Produktionen aller performativen Künste in Japan waren rein privatwirtschaftlich organisiert und finanziert als Sasaki Tadatsugu 1955 sein Studium der Theaterwissenschaft an der Nihon Universität (*Nihon Daigaku*) in Tokyo abschloss. Ein Stellenangebot des Film- und Theaterkonzerns *Tōhō*, der in den 1950er Jahren die erfolgreichsten Opern mit japanischer Besetzung produzierte, lehnte Sasaki ab. Stattdessen begann er seine Tätigkeit als Produzent und „Mädchen für Alles" bei einer kleinen Musikagentur in Tokyo. Als diese zwei Jahre später in Konkurs ging, arbeitete er als *butai kantoku*, eine Position, für die es im Deutschen kein Äquivalent gibt, zumindest nicht in der Form, in der Sasaki diesen Begriff mit Inhalt füllte. Die Bezeichnung freier Bühnenmanager und Produzent kommt dem Begriff wohl am nächsten.

Abb. 3 Staff Club, Sasaki: vordere Reihe, 2. von rechts. (Sasaki Tadatsugu: Opera chiketto no nedan. *Kōdansha,1999: 92).*

1957 gründete er in dieser Funktion zusammen mit Gleichgesinnten ein freiberufliches Expertenteam für Opernproduktionen, den „Staff Club", der bis zum Jahr 1965 erfolgreich im Musiktheatergeschäft tätig war. Seine Mitglieder waren die drei jungen Dirigenten Toyama Yūzō (*1931), Iwaki Hiroyuki (1932–2006), Fukunaga Yōichirō (1926–1990), der Regisseur Kuriyama Masayoshi (*1926) und der Designer und Bühnenbildner Senoo Kappa (*1930).[22] Außerdem gehörte Hayashi Hikaru (1931–2012) dazu, der Komponist von über dreißig japanische Opern und langjährige künstlerische Direktor der Operntruppe *Konnyakuza*.

Ausschlaggebend für diesen Zusammenschluss von Musiktheaterexperten aus allen für eine Produktion wichtigen Bereichen war die bis dahin übliche, sich allein auf die Befindlichkeiten des Starsängers oder der Starsängerin konzentrierende Produktion von Opern.

21 Interview mit Sasaki Tadatsugu am 09.02.2007.
22 Kappa ist auch auf Grund seiner 1997 erschienenen Autobiographie *Shōnen H* bekannt.

Abb. 4 Der Tenor Fujiwara Yoshie in den 1930ern (Gemeinfrei).

In den 1950er und 1960er Jahren stand Fujiwara Yoshie (1898-1976), der Startenor und Leiter der Operntruppe *Fujiwara Kagekidan*[23], im Mittelpunkt der Opernszene. Fujiwara hatte nach einem Gesangsstudium in Italien bereits 1932 seine erste Operncompagnie gegründet und die – wenn auch eher amateurhaften – Opernproduktionen vor dem Krieg dominiert.[24] Diese dominante Position behielt er auch nach dem Krieg.

Der Staff Club brachte Professionalität in alle Bereiche einer Opernproduktion. Er bildete den buchbaren professionellen und rationellen Rahmen für Musiktheaterproduktionen. Alle seine Mitglieder waren freiberuflich tätig und legten großen Wert auf gemeinsame, einvernehmliche Entscheidungen bei der Realisierung von ihnen anvertrauten Produktionen.[25] Während dieser Zeit als *butai kantoku* bemühte sich Sasaki – nach eigenen Worten vielleicht auch zu vehement – um die Umstrukturierung des alten Produktionssystems, das noch aus der Tradition vormoderner Theaterproduktion herrührte. Sasaki versuchte, die dominante und alle Produktionsentscheidungen beeinflussende Stellung der Stars zugunsten eines rationalen und effektiven Produktionsablaufs zu minimieren, indem er die Kontrolle sämtlicher mit der Vorstellung im Zusammenhang stehender Vorgänge an sich zog, von der Herstellung der Requisiten, über die Technik bis hin zu den Kostümen. Damit schuf er sich den Ruf eines unerbittlichen, aber erfolgreichen Perfektionisten. Seine eigene dominante und kompromisslose Art war in der Welt der Musik- und Theaterproduktion nicht unumstrittenen. Die Teamarbeit im Staff Club war letztendlich auch deshalb nicht aufrecht zu erhalten. Konsequenterweise löste sich das Team nach achtjähriger erfolgreicher Zusammenarbeit auf.[26]

Als Sasaki 1964, im Jahr der Olympischen Sommerspiele in Tokyo, die Übernahme der Tschaikowski Tokyo Ballettschule angetragen wurde, verfügte der 31-Jährige bereits über viel Erfahrung in der Opernproduktion und im Umgang mit Künstlern. Auch Ballettproduktionen hatte er mitbetreut, so auch solche der Tokyo Ballettschule. Welche Stellung das Ballett zu dieser Zeit in der Musiktheaterszene in Japan hatte, soll im Folgenden kurz skizziert werden.

23 Sasaki 1999: 91–94.
24 Galliano Luciana: „Manfred Gurlitt and the Japanese Operatic Scene, 1939–1972“ in: *Japan Review* 18, 2006, 215–248: 226–227).
25 Sasaki 1999: 94–96.
26 Sasaki 1999: 98–101.

Ballett in Japan

Die Anfänge des westlichen Tanzes bzw. des Balletts in Japan haben ihre Wurzeln in der Meiji-Zeit.

Das Management des 1911 errichteten Kaiserlichen Theaters (*Teikoku Gekijō*) holte im Jahr 1912 den italienischen Ballettmeister Giovanni V. Rossi (1867–?) aus London nach Tokyo. Hier unterrichtete er nicht nur Ballett, sondern auch modernen Tanz. Am Kaiserlichen Theater verweilte er nicht lange, da seine rigorosen Lehrmethoden zum Zerwürfnis mit den Mitarbeitern führten. Rossi hatte aber entscheidenden Anteil an der Ausbildung der Stars der so genannten Asakusa Opera, die bis Ende der 1920er Jahre die Vergnügungstheater in Asakusa dominierte, bevor sie vom Revuetheater abgelöst wurde.[27]

Abb. 5 Das Kaiserliche Theater in Tokyo
(Teikoku gekijōshi henshū iinkai: Teigeki gojūnen. *Tōhō Co. Ltd, 1966: 7).*

In der Tanzszene sorgten die Auftritte der russischen Primaballerina Anna Pawlowa (1881–1931) und ihrer in Japan im Exil lebenden Schwester Eliana (1889–1941) dafür,

27 Vgl. Bergmann, Annegret: „Theater und Theaterunternehmer im Asakusa der 1920er Jahre“, in: Köhne Stephan et al. (Hg.): *Tōkyō – Experimentierfeld einer anderen Moderne?* Wiesbaden: Harrassowitz 2017, 169–190.

das klassische Ballett russischer Tanztradition in Japan zu verbreiten. Beide Schwestern waren als Mitglieder der Aristokratie vor der russischen Revolution geflohen und auf Umwegen nach Japan gelangt. Eliana war 1920 nach Tokyo gekommen und erlangte 1921 mit ihrem Auftritt in dem Stummfilm *Kimi yo shirazu ya* (Das weißt du nicht?) des Avantgarde-Theaterdirektors und -Schauspielers Osanai Kaoru (1881–1921) erste Bekanntheit. Während Anna Pawlowa sich beim Großen Kantō Erdbeben am 1. September 1923 so schwer verletzte, dass sie nicht mehr unterrichten konnte, avancierte Eliana zur „Mutter des japanischen Balletts". Neben ihrer Ballettschule war sie vor allem an Theatern des Theaterkonzerns *Shōchiku* engagiert und betreute dessen Revuetruppe in Osaka. 1937 nahm sie die japanische Staatsbürgerschaft und den Namen Kirishima Eriko an. Sie starb 1941 auf einer Tournee zu den japanischen Truppen in Nanjing.

1933 gründete Tachibana Akiko (1907–1970), eine Schülerin von Eliana, mit dem Tachibana Ballett Institut die erste japanische Ballettschule. Gemeinsam mit ihrer Tochter Asami Maki (*1933) gründete sie 1956 eine der drei bedeutendsten Ballettcompagnien in Japan, das Maki Asami Ballett.

In den ersten zehn Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg sorgte ein regelrechter Ballettboom für eine Dominanz dieses Tanzgenres im westlichen Tanz.[28] Unter der Leitung des Ballettpioniers Komaki Masahide (1914–2006) fanden sich Mitglieder der drei Vorkriegsballettgruppen zur Tokyo Ballett Compagnie zusammen und führten im August 1946 im Kaiserlichen Theater, das den Krieg wie durch ein Wunder überlebt hatte, zum ersten Mal in Japan das Ballett „Schwanensee" in voller Länge auf. Diese Compagnie löste sich aber aus finanziellen Gründen schon kurz danach wieder auf. In den ersten Nachkriegsjahren war eine Balletttruppe im Grunde nicht mehr als eine Ballettschulklasse, deren Leiter und Leiterinnen finanziell auf die Einnahmen aus dem Ballettunterricht angewiesen waren. Eine Aufführung war nur mehr eine Vorstellung des an der Schule Gelernten (*happyōkai*) im großen Stil. In der Regel bezahlten die Amateur-Tänzer und -Tänzerinnen für ihre Auftritte – wie es auch heute noch bei den Aufführungen von Ballettschulen üblich ist.

Von der Tschaikoswki-Gedächnis-Ballettschule Tokyo zum Tokyo Ballett

In den ersten zwei Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg verstand man in Japan unter Ballett in erster Linie klassisches russisches Ballett. Im Zuge dieses Trends wurde 1960 die Tschaikowski-Gedächtnis-Ballettschule Tokyo (*Tschaikofusukī Kinen Tokyo Barē Gakkō*) von Hayashi Hiroyoshi, Produzent und Mitglied der Kommunistischen Partei aus Nagano gegründet. Er verpflichtete zwei russische Ballettprofis für zwei Jahre an seiner Schule, Sulamith Messerer (1908–2004), Lehrerin am Bolschoi Ballett und nebenbei bemerkt auch Ausbilderin und Tante der Ballerina Maya Plisetskaya

28 Havens, Thomas R.H.: *Artist and Patron in Postwar Japan*. Princeton University Press, 1982: 217–219.

(1925–2015). Ebenso holte er den damaligen Choreographen des Bolschoi Theaters und ausgebildeten Balletttänzer Aleksei Varlamov an seine Schule. Die beiden Ausbilder wurden vom sowjetischen Kulturministerium finanziell unterstützt. Die neue Ballettschule in Setagaya-ku florierte und hatte schon bald mehr als 350 Schüler und Schülerinnen. Die Einnahmen der Schule flossen zum Teil an die Kommunistische Partei.[29]

Abb. 6 Tschaikowski-Gedächnis-Ballettschule Tokyo
(Nihon Butai Geijutsu Shinkōkai, Hg.: Tōkyō Barēdan 50nen no ayumi*, 2014: 35).*

Besonders Sulamith Messerer, die schon bald nach ihrer Ankunft auf Japanisch unterrichtete, legte mit ihrem Engagement ein weiteres Fundament für das klassische russische Ballett in Japan. Ihre erste Vorstellung gaben die TänzerInnen der Schule 1961 gemeinsam mit zwölf TänzerInnen des Bolschoi Balletts mit dem Ballett „Der Nussknacker“ in der gerade erst eröffneten Konzerthalle *Tokyo Bunka Kaikan* in Ueno. Die beiden russischen Ballettmeister beließen es nicht allein bei den importierten Klassikern, sondern choreographierten ein eigenes Ballettstück namens „Marimo“, dessen Handlung auf einer Ainu-Legende basiert.[30]

29 Interview mit Sasaki Tadatsugu am 28.04.2007.
30 Messerer, Sulamith: „Watashi no ai suru Nihon“ in: NBS Nihon butaigeijutsu shinkōkai (Hg.): *Tōkyō barēdan 40nen no ayumi*, 2004: 24–25.

Abb. 7 „Marimo" in Moskau, 1966
(Nihon Butai Geijutsu Shinkōkai, Hg.: Tōkyō Barēdan 50nen no ayumi. *2014: 162).*

Sasaki war bereits organisatorisch als *butai kantoku* sowie auch finanziell an dieser Produktion beteiligt, denn allein mit den Eintrittseinnahmen ließen sich die Auftritte und der Betrieb der Schule nicht bestreiten. Sie musste sich durch zusätzliche Geldgeber finanzieren.

Nach dem plötzlichen Tod des Schulleiters und dem damit verbundenen Verlust der finanziellen Basis der Schule[31] stand die Tokyo Tschaikowski Gedächtnis Ballettschule im Mai 1964 vor dem finanziellen Ruin. Sasaki Tadatsugu legte man die Übernahme der Schule nahe, da er die Truppe bereits kannte. Allerdings war er durch den Konkurs auch selbst finanziell geschädigt. Sasaki lehnte die Übernahme ab, fand sich aber bereit, statt eine Schule zu leiten, eine professionelle Ballettcompagnie aufzustellen und zu managen,[32] da er nur eine solche, national wie international, für zukunftsträchtig hielt. Bemerkenswert ist, dass Sasaki zu Beginn der 1960er Jahre für rein japanische Opernproduktionen mit rein japanischer Besetzung keine Chance sah, auf internationalem Parkett und Niveau zu bestehen.[33] Wohl auch aus diesem Grund hatte er sich zur Umwandlung der Ballettschule in eine Ballettcompagnie entschieden. Sein Ziel war es, die Profession des Balletttänzers und -tänzerin zu etablieren sowie die Ausbildung einer professionellen Truppe zu erreichen. Ohne eine Aussicht auf professionelle Arbeit und Auftrittsmöglichkeit waren in seinen Augen die zahllosen Ballettschulen in Japan überflüssig und trugen allein dazu bei, das Ballett als *okeikogoto*, als zum guten Ton gehörendes Hobby zu etablieren, aber nicht als professionelle Bühnenkunst.

31 Messerer 2004: 23–25; Sasaki 2001: 23–26.
32 Sasaki 2001: 26.
33 Interview mit Sasaki am 28.04.2007.

Auch die Ausbildung dieser neuen Tokyo Ballett Compagnie, welche weiterhin von Sulamith Messerer geleitet wurde, basierte auf dem klassischen russischen Ballett. Ein eigenes Studio besaß die Truppe nicht, sondern musste in den unterschiedlichsten Räumen in Tokyo proben. Die erste Einladung nach Russland erfolgte im Jahr 1966, auch auf Grund der engen Beziehung von Messerer zum Bolschoi Theater. Nach einer beschwerlichen Reise per Schiff und Bahn waren die Aufführungen in Moskau und Leningrad von Erfolg gekrönt. Diese Erfahrung bestätigte Sasaki in seiner Überzeugung, dass sein Ballett nur durch Auslandserfahrung, also mit Auftritten vor ausländischem kritischen (Fach-) Publikum ausreichend Professionalität erreichen konnte.[34]

Abb 8. Sulamith Messerer (Nihon Butai Geijutsu Shinkōkai, Hg.: Tōkyō Barēdan 50nen no ayumi*, 2014: 35).*

Zudem hielt Sasaki den japanischen Körperbau für nicht sehr ballettgeeignet. Der physische Nachteil gegenüber langbeinigen westlichen Tänzern und Tänzerinnen sei nur durch ein perfekt einheitlich tanzendes Ensemble und höchste Tanzqualität wettzumachen.[35] Diese Auffassung brachte ihm in der deutschen Ballettszene auch den Ruf eines Perfektionisten ein, der nur auf technische Akkuratesse achtete. Kritiken und Berichte über das Tokyo Ballett in Deutschland stellen Sasaki eher als skurrilen Selfmademan dar, der altes Patriarchentum, Musikvernarrtheit und Bizarres vereinte. Dieses Bild von Sasaki mag auch der Sprachbarriere geschuldet sein, denn Sasaki selber sprach kaum Englisch und die Deutsche Opern- und Ballettwelt kein Japanisch.

Aufstieg und Erfolge in Zusammenarbeit mit Zuschauerorganisationen

Die erste Vorstellung der Tokyo Ballett Compagnie unter dem Management von Sasaki war das klassische Ballett „Der Nussknacker“ und fand im August 1964 im Auftrag der Zuschauerorganisation *Rōon* statt.

In den ersten Nachkriegsjahren wurden von den unterschiedlichsten Arbeiterverbänden und Gewerkschaften Chöre ins Leben gerufen, von denen manche dann in den 1950er und 1960er Jahren zu Zuschauerorganisationen umorganisiert wurden. In erster

34 Interview mit Sasaki 28.04.2007.
35 Sasaki 2001:30, Interview am 20.11.2006.

Linie wurde der Besuch von Konzerten westlicher Musik organisiert, später dann auch der von Jazz, Folk, Rock und anderen populären Genres. Diese Zuschauerorganisationen wie zum Beispiel die 1949 von dem Komponisten und späterem Parlamentsmitglied Sudō Gorō (1897–1988) gegründete *Rōon*, die „Arbeitervereinigung für Musik" (*Kinrōsha ongaku kyōgikai*), trugen wesentlich zur Verbreitung der klassischen westlichen Musik in Japan bei. Anders als ihre Schwesternorganisationen für das Theater organisierten diese auch Gastspiele für ausländische Künstler, die in erster Linie aus der Sowjetunion und osteuropäischen Ländern kamen. In den 1960er Jahren hatte *Rōon* fast eine halbe Million Mitglieder.[36]

Abb. 9 Tokyo Ballett, „Schwanensee" (Nihon Butai Geijutsu Shinkōkai, Hg.: Tōkyō Barēdan 50nen no ayumi*, 2014: 36).*

Eine weitere Zuschauerorganisation spielte für Sasaki Tadatsugu und das Tokyo Ballett eine wichtige Rolle. Der von der laienbuddhistischen neu-religiösen Sekte *Sōka Gakkai* (Werteschaffende Gesellschaft) finanzierte „Verein für Musik für Alle" (*Minshu ongaku kyōkai*), kurz *Min-On* genannt. Dieser war 1963 auf Initiative von Ikeda Daisaku (*1928) gegründet worden und konzentrierte sich genau wie *Rōon* auf westliche klassische Musikveranstaltungen.[37] *Rōon* war unter den Zuschauerorganisationen zu der Zeit

36 Havens 1982: 1994–196.
37 Bis Ende der 1970er zählte *Min-On* mehr als zwei Millionen Mitglieder und förderte mehr große musikalische Events als jede andere Zuschauerorganisation (Havens 1982: 200). Heute sponsert *Min-On* rund 1100 Vorstellungen von klassischer bis Popmusik mit rund 1,5 Millionen Zuschauern im Jahr. https://www.min-on.org/.

für Ballettvorstellungen führend. Daher trat *Min-On* mit einem Kooperationsangebot an Sasaki heran, das seiner neu gegründeten Compagnie die Möglichkeit zu Auftritten in ganz Japan bot, da sie das *Min-On*-Netzwerk an Spielstätten nutzen konnte. So tourte das Tokyo Ballett im Rahmen des Theater- und Konzertprogramms von *Min-On* im Herbst 1965 mit dem klassischen Ballett „Schwanensee" durch ganz Japan.[38]

Aber auch in Bezug auf international hochkarätige Ballettprogramme konsultierte *Min-On* den jungen Produzenten. Im Auftrag von *Min-On* knüpfte Sasaki Kontakte zu international bekannten Ballettcompagnien und holte bereits im September 1966, im Rahmen der *Min-On*-Reihe „Weltballett", das renommierte sowjetische Nowosibirsk Ballett nach Japan. In den nächsten Jahren folgten weitere internationale Spitzencompagnien wie das Ballet du XXième Siècle unter der Leitung von Maurice Béjart (1927–2007) aus Brüssel, das Ballett der Pariser Oper, das Stuttgarter Ballett unter John Cranko (1927–1973), das britische Royal Ballett, das American Ballet Theater, und viele andere[39]. So verfügte Sasaki nicht nur wegen seines Engagements für sein Tokyo Ballett sondern auch auf Grund seiner Arbeit für *Min-On* über wachsende enge Kontakte zur internationalen Musiktheater- und Ballettszene.

Im Jahr 1970 gewann das Tokyo Ballett für seine Präsentation von „Les Sylphides" in der berühmten Choreographie von Mikhail Fokin[40] (1880–1942) den zweiten Preis beim Internationalen Tanzfestival in Paris.

Nach dieser ersten internationalen Auszeichnung und professionellen Anerkennung seines Balletts konzentrierte sich Sasaki nun nicht mehr allein auf russische, sondern auch auf westliche Ballettstücke und suchte die Kooperation mit Choreographen aus Europa und Amerika. Insbesondere war er früh von der Arbeit von Maurice Béjart überzeugt, dessen Arbeiten er für zukunftsweisend hielt.

1973 führte das Tokyo Ballett „Le Palais de Christal" in der Choreographie von George Balanchine (1904–1983) in der *Tokyo Bunka Kaikan* auf. Der in Russland geborene und zunächst beim Ballet Russes tanzende Balanchine gilt als der Vater des amerikanischen Balletts und choreographierte mehr als 400 Stücke. So erweiterte das Tokyo Ballett sein Repertoire an internationalen, wichtigen Choreographien unterschiedlicher Schulen und Stile und sammelte auf seinen Auslandstourneen Erfahrungen auf der internationalen Tanzbühne, die Sasaki für so unabdingbar für die Heranbildung einer international konkurrenzfähigen Compagnie hielt. Während seiner sechsten Auslandstournee im Jahr 1976 überzeugte das Ballett mit einer Vorstellung genau dieses neoklassischen Stückes in Venedig den bis dahin der Truppe eher skeptisch gegenüberstehenden Maurice Béjart von seinem hohen tänzerischen Niveau. Zwei Jahre später, 1978, trat des-

38 Sasaki 2001: 27.
39 http://www.min-on.org.
40 Fokin gilt als einer der Gründer des modernen Balletts und ist auch für seine Choreographien für das Ballet Russes des Impresario Sergei Pawlowitsch Djagilew (1872–1929) in Paris bekannt.

sen Compagnie, Ballet du XXième Siècle in der letzten Produktion Sasakis im Rahmen der „Weltballett"-Produktionen in Tokyo auf.

Abb. 10 Tokyo Ballett, „Les Sylphides", 1970 (Nihon Butai Geijutsu Shinkōkai, Hg.: Tōkyō Barēdan 50nen no ayumi, *2014: 48).*

1979 hatte das Tokyo Ballett sein Debut am weltberühmten Bolschoi Theater mit Bravour bestanden, doch schon kurz danach brachen die guten Beziehungen zu Russland ab, denn Sulamith Messerer war aus Russland geflohen und Sasaki stand im Verdacht, diese Flucht unterstützt zu haben. Zudem hatte der Startänzer und erste künstlerische Leiter des Ballets, Kitahara Hideaki, die Truppe verlassen.[41] Sasaki stand zu Beginn der 1980er Jahre vor der Aufgabe, sein Ballett neu aufzustellen. Dies rührte auch daher, dass ab 1980 *Min-On* und Sasaki im Ballett getrennte Wege gingen. Ein Grund dafür war das vom Kulturamt organisierte so genannte mobile Kunstfestival (*idō geijutsusai*). Dieses war von 1971 bis 2003 Teil des jährlich im Herbst stattfindenden Kunstfestivals (*geijutsusai*) des Kulturamtes. Mit diesem Format wurden vor allem Vorstellungen in der Region finanziell gefördert.

Bis dahin hatte *Min-On* für das Tokyo Ballett zwanzig bis dreißig Vorstelllungen pro Jahr in ganz Japan organisiert. Der Eintritt für eine solche Vorstellung mit Musik vom Tonträger kostete 5000 Yen. Der Eintritt für eine im Rahmen des mobilen Kunstfestivals vom Kulturamt subventionierte Ballettaufführung mit Live-Orchester-Begleitung, also einer wesentlich aufwendigeren Produktion, kostete nur 1000 Yen mehr. *Min-On* wurden daraufhin von der Öffentlichkeit Wucherpreise und exorbitante Gewinne vorgeworfen. Letztendlich sah sich die Organisation nicht mehr in der Lage, in Konkurrenz zum mobilen Kunstfestival rentable Vorstellungen für das Tokyo Ballett zu organisieren.[42] So bereitete die staatliche Kulturförderung im Rahmen des Kunstfestivals der Zusammenarbeit von Sasaki und *Min-On* ein Ende.

41 Oiwake Hideko: *Kodoku na shukusai. Sasaki Tadatsugu*. Tokyo: Bungei Shunjū, 2016: 286.
42 Sasaki 2001: 70–71.

Abb. 11 Tokyo Ballett „Le Palais de Christal", 1973
(Nihon Butai Geijutsu Shinkōkai, Hg.: Tōkyō Barēdan 50nen no ayumi*, 2014: 244)* © *Kranichphoto.*

Es gab aber noch einen weiteren Grund für die Trennung von Sasaki und *Min-On*. Dies war das Gastspiel der Mailänder Scala in Japan im Jahr 1981, für das Sasaki 16 lange Jahre gekämpft hatte. Bereits 1965 war er mit einer Einladung nach Japan an das Haus herangetreten. Damals hatte man ihn, den Einzelkämpfer ohne eigene Produktionsfirma, wohl nicht ganz ernst genommen, doch Sasaki hatte nicht aufgegeben, ganz nach seinem Motto „das Unmögliche möglich machen."[43] Nach unzähligen Gesprächen, zweimal unterzeichneten und entweder aus finanziellen Gründen oder weil man von italienischer Seite Gastspielen in den USA den Vorrang gegeben hatte, wieder geplatzten Vorverträgen (1968 und 1976), realisierte er im Jahr 1981 ein Gastspiel der Mailänder Scala in Tokyo. Bei solchen internationalen Opernprojekten stellten nicht nur die Verhandlungen mit den ausländischen Opernhäusern und den großen Opernstars eine große Herausforderung dar. Bei den so genannten *hikkoshi kōen* (wörtlich Umzugsvorstellung) wurden nicht nur die Musiker, der Chor und die Sänger und Sängerinnen einer Produktion nach Japan geholt, sondern auch die Kulissen, Techniker und Beleuchter. Die Anpassung des Bühnenbildes an die in Japan kleineren Bühnen bedeutete nicht selten die Quadratur des Kreises. Doch für den Perfektionisten Sasaki waren solche Gastspiele die idealste Art, dem japanischen Publikum große Kunst zu zeigen. Sie waren in Originalkulissen und in Originalbesetzung kompromisslos authentisch und daher sein Ideal. Dafür setzte er sich, wie im Fall der Mailänder Skala, auch jahrelang ein. Die Mailänder Scala gab den „Othello" mit Placido Domingo in der Hauptrolle unter dem Dirigat von Carlos Kleiber sowie drei weitere Vorstellungen. Sasaki galt damit als der

43 Interview mit Sasaki 28.04.2007.

erfolgreichste Manager seines Landes. Das erste *hikkoshi kōen* hatte Sasaki bereits ein Jahr vorher mit dem Gastspiel der Royal Opera aus London erfolgreich durchgeführt. Geplant war dafür eine Kooperation mit *Min-On*, doch die Besucherorganisation hatte sich finanziell aus dem Projekt zurückgezogen und Sasaki hatte die Vorstellungen von „Tosca", „Die Zauberflöte" und „Peter Grimes" letztendlich eigenständig und mit Erfolg finanziert. Beim Gastspiel der Mailänder Scala war *Min-On* beteiligt, doch Sasaki war unzufrieden darüber, dass die besten und teuersten Plätze während der Vorstellungen nicht besetzt waren. Es stellte sich heraus, dass diese von *Min-On* verkauft worden waren, die Käufer dies aber eher als Spende an die laienbuddhistische Organisation angesehen, am Besuch der Oper selbst aber eher kein Interesse hatten. Auch dies war ein Grund dafür, dass Sasaki beschloss, in Zukunft seine eigenen Wege zu gehen und die Zusammenarbeit mit *Min-On* darauf zu beschränken, dass er der Organisation die Karten für eine Vorstellung komplett anbot. So saß dann nur *Min-On*-Publikum im Theater und er konnte die Beschwerden von Opernfans, die nicht Mitglied von *Min-On* waren und sich über leere beste Plätze beschwerten, vermeiden.[44]

Neue Wege mit der Stiftung zur Förderung von Bühnenkünsten in Japan

Infolge dieser Umbrüche gründete Sasaki Tadatsugu 1981 eine eigene Kulturagentur, die „Stiftung zur Förderung der Bühnenkünste in Japan", *Nihon butaigeijutsu shinkōkai* kurz NBS (Japan Performing Arts Foundation) genannt. In Zusammenarbeit mit Theatern, öffentlichen Einrichtungen und Sponsoren fördert diese Organisation die Ausbildung von Tänzern, Ballettvorstellungen im In- und Ausland sowie den internationalen Austausch von Musiktheater und Tanz.[45] Im Jahr 2005 wurde die Stiftung NBS für ihre gemeinnützige Tätigkeit gewürdigt und vom Kulturamt als besondere förderungswürdige gemeinnützige juristische Person anerkannt (*tokutei kōeki zōshin hōjin*). Im Zuge einer Verwaltungsreform hat NBS seit dem 1. April 2011 die Rechtsform einer gemeinnützigen Stiftung (*kōeki zaidan hōjin*). Damit sind auch kleinere Beträge privater Spender steuerabzugsfähig, die das Unternehmen auch benötigt.

Die erste ausländische Ballettcompagnie, welche Sasaki nach Gründung von NBS zu seinem alle drei Jahre im August stattfindenden „Ballettfestival" nach Japan holte, war 1982 Maurice Béjarts Ballet du XXième Siècle.

Ab 1983 begann eine engere Zusammenarbeit mit Béjart, im Zuge derer das Tokyo Ballett zusammen mit Größen des Béjart-Balletts wie Jorge Donn (1947–1992) auftrat und Béjart-Choreographien wie „Don Giovanni", „Romeo und Julia" und den „Bolero" tanzte. Der Spiegel schreibt in seinem Nachruf am 7.12.1992 zum Tod Donns: „Der kraftvolle Tänzer mit den edlen Gesichtszügen und der blonden Löwenmähne galt bald als Spiegel der avantgardistisch-tänzerischen Dichtungen Béjarts, und beide feierten weltweite Triumphe: 1966 mit „Romeo und Julia", 1971 mit „Nijinsky, Clown de Dieu",

44 Oiwake 2016: 280.
45 Sasaki 2001: 125–128.

vor allem aber 1982 mit „Bolero“, einer Choreographie, die Béjart zunächst für eine Frau vorgesehen hatte.“[46] Heute gehört die Bolero-Choreographie von Béjart zum festen Repertoire des Tokyo Balletts. Diese erste erfolgreiche Zusammenarbeit 1982 überzeugte Béjart davon, eine Choreographie speziell für das Tokyo Ballett zu entwerfen.

Abb. 12 Tokyo Ballett und Jorge Donn, „Bolero“, 1990 (Nihon Butai Geijutsu Shinkōkai, Hg.: Tōkyō Barēdan 50nen no ayumi*, 2014: 91)* © *Hasegawa Kiyonori.*

Vier Jahre später, im Jahr 1986, kreierte der französische Choreograph und Japanfan mit „The Kabuki“ sein erstes Werk exklusiv für das Tokyo Ballett. Wie bereits zu Beginn erwähnt, thematisiert das Stück „Die Geschichte der 47 treuen Vasallen“ auf der Grundlage des Kabuki-Stückes *Kanadehon chūshingura*, einem der bekanntesten des Kabukirepertoires. „The Kabuki“ ist als modernes Ballett mit Anspielungen und Zitaten in Gestik, Mimik und Kostümen des Kabuki konzipiert, eine typische synchrone Adaption einer japanischen Theaterform, die als Ergebnis etwas völlig Neues hervorbringt. Eine „formvollendete Symbiose aus europäisch-klassischen und historisierend japanischen Stilelementen“ schwärmt die Kritikerin Vesna Mlakar in ihrer Kritik im *tanznetz* zum Auftritt des Tokyo Balletts 2017 in Stuttgart.[47]

Mit „The Kabuki“ hatte Béjart eine auf den japanischen Körper abgestimmte und mit der japanischen Kultur verwobene Choreographie geschaffen, mit der sich die Truppe ihre eigene Nische in der internationalen Tanzszene eroberte. So auch 1986 im Théâtre

46 „Gestorben: Jorge Donn“ in: *Spiegel* 50/1992 http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9290202.html.
47 http://www.tanznetz.de/blog/28090/traume-aus-einer-fremden-welt [30.08.2017].

Royal de la Monnaie in Brüssel. Nach „The Kabuki“ folgte im Jahr 1993 ein weiteres Béjart-Werk namens „M“ zum Leben des Schriftstellers Mishima Yukio (1925–1970). Nach Sasakis Einschätzung war die Zusammenarbeit mit dem Japan-affinen Béjart bedeutend, wenn nicht gar lebenswichtig für den Bestand und den Erfolg seines Balletts.[48]

Abb. 13 100. Vorstellung von „The Kabuki“, Gotō Haruo als Yuranosuke, U-Port Hall, Tokyo, 1999 (Nihon Butai Geijutsu Shinkōkai, Hg.: Tōkyō Barēdan 50nen no ayumi*, 2014: 94)* © *Hasegawa Kiyonori.*

In den folgenden Jahren setzte Sasaki auch die intensive Zusammenarbeit mit weltberühmten Choreographen wie Jiri Kylián, John Neumeier oder Vladimir Malakhov fort. Im Jahr 1994 entwirft Jiri Kylián „Perfect Conception“ und 2000 choreographiert John Neumeier sein zweites Ballett für die Truppe „Seasons – The Colors of Time“. Auch „Seven Haiku of the Moon“ aus dem Jahr 1989 von John Neumeier beruht auf einer intensiven Auseinandersetzung des Choreographen mit der japanischen Kultur.[49] So hat sich das Tokyo Ballett mit auf seine Compagnie abgestimmten Choreographien einen ganz eigenen Platz in der nationalen wie internationalen Ballettwelt erarbeitet.

Stellvertretend für Sasakis Ideal „vom Besten das Beste“ kann die Aufführung des „Bolero“ des Tokyo Balletts mit der Starprimaballerina Sylvie Guillem in Begleitung des Chicago Symphonie Orchesters unter der Leitung von Daniel Barenboim in der *Tokyo Bunka Kaikan* aus dem Jahre 2003 gelten.

48 Interview mit Sasaki am 09.02.2007.
49 Sasaki 2001: 163–202.

Bis zum Tod Sasakis 2016 ist das Tokyo Ballett in dreißig Ländern und mehr als 145 Städten aufgetreten. Es ist international etabliert, seine Solisten treten weltweit auf und im Inland gehört es mit seinen sechs Programmen pro Jahr zum festen Bestandteil der Ballettszene. Damit hatte Sasaki sein Ziel, eine professionelle Spitzen-Compagnie in Japan zu etablieren und Talenten eine Aussicht auf Anstellung und Auftritten zu bieten, erreicht.

Abb. 14 Vorhang nach der Aufführung des „Bolero" des Tokyo Balletts mit der Starprimaballerina Sylvie Guillem in Begleitung des Chicago Symphonie Orchesters unter der Leitung von Daniel Barenboim in der Tokyo Bunka Kaikan*, 2003 (Nihon Butai Geijutsu Shinkōkai, Hg.:* Tōkyō Barēdan 50nen no ayumi*, 2014: 123)* © *Hasegawa Kiyonori.*

Sasaki und das Neue Nationaltheater

Sasakis nationaler und vor allem internationaler Erfolg wurde mit zahlreichen ausländischen Orden und Preisen gewürdigt, darunter auch mit dem Deutschen Bundesverdienstkreuz. Auszeichnungen von japanischer, staatlicher Seite fehlen.

Eine von Seiten der Kulturpolitiker avisierte Zusammenarbeit bei der Planung des Neuen Nationaltheaters in Tokyo scheiterte an der Prinzipientreue und Kompromisslosigkeit Sasakis, der als vehementer Befürworter eines solchen Hauses anfangs angeboten hatte, das Tokyo Ballett in das neue Nationaltheater einzubringen.[50] Die Entstehung der japanischen Nationaltheater ist nicht mit der der Nationaltheater in Europa vergleichbar, denn sie sind auf bestimmte Theaterformen spezialisiert. In Japan war es die politische und die wirtschaftliche Elite, die seit den 1870er Jahren den Bau eines Nationaltheaters forderte, um auch in diesem Bereich dem westlichen Vorbild zu entsprechen. Umgesetzt wurde dieses Vorhaben erst 1966 mit dem Bau des National-

50 Interview mit Sasaki Tadatsugu am 20.11.2006.

theaters in Miyakezaka. Ursprüngliche Pläne zu einem riesigen Theaterkomplex für traditionelle wie westliche Bühnenkünste mit insgesamt sechs verschiedenen Theatern wurden in den sechziger Jahren, in erster Linie wohl wegen der Olympischen Spiele und der damit einhergehenden kostenintensiven Verbesserung der Infrastruktur, auf Eis gelegt. Es entstanden zunächst allein Nationaltheater für traditionelle Bühnenkünste wie 1966 das Nationaltheater in erster Linie für Kabuki, 1973 das Nationaltheater für traditionelle Kleinkunst, 1983 das Nō-Nationaltheater, 1984 das Bunraku-Nationaltheater. Das erste Budget zur Planung eines Nationaltheaters für westliche und moderne Bühnenkünste wurde bereits 1971 bewilligt. Sasaki Tadatsugu wurde in den Planungsausschuss berufen. Nach einem Gespräch mit dem damaligen Staatssekretär im Finanzministerium, Hatoyama Iichirō (1918–1993), zog sich Sasaki aus der Planung des heutigen Neuen Nationaltheaters zurück. Hatoyama hatte Sasaki deutlich gemacht, dass die Regierung nicht gewillt war, für eine gerade mal einhundert Jahre im Lande gepflegte, eigentlich westliche Musiktheaterkunst dieselbe finanzielle Unterstützung zu gewähren wie diese in europäischen Staaten praktiziert wird. Entbrannt hatte sich auch ein Streit um die Zahl der Zuschauerplätze im geplanten Opernhaus. Hier vertrat Sasaki die Position, dass sich insbesondere aufwändige Opernproduktionen bei geringer Subvention nur mit einer Zuschauerzahl von mindestens 2000 lohnten, im endgültigen Entwurf des Opernhauses waren aber nur 1800 Plätze vorgesehen.[51] Der von der Richtigkeit seiner Meinung felsenfest überzeugte Sasaki kündigte seine Mitarbeit in der Planung verärgert und enttäuscht auf. Seit der Eröffnung des Neuen Nationaltheaters am 10. Oktober 1997 übte Sasaki heftige Kritik an dem in seinen Worten „Auffangbecken für pensionierte Ministerialbeamte“[52].

Sehr kritisch stand er der Produktionsweise des Balletts gegenüber, bei dem für jede Produktion, ganz nach japanischer Balletttradition, die besten Tänzer aus verschiedenen Truppen zusammengeholt werden und es keine vom Theater fest angestellte Compagnie gibt. Damit verfehlte es seiner Meinung nach auch die Aufgabe eines Nationaltheaters, nämlich einerseits dem Publikum gutes und bezahlbares Theater und andererseits Tanztalenten eine sichere Einkommensbasis zu bieten, zumindest für die Angehörigen des Corps de Ballet.

Schlussbetrachtung

Das 1964 gegründete Tokyo Ballett ist sicherlich von den zehn großen japanischen Balletttruppen die professionellste Compagnie. Ohne eine feste Spielstätte und ohne nennenswerte staatliche Unterstützung ist der Betrieb einer international anerkannten Truppe nur nach strengen wirtschaftlichen Maßstäben und mit wenig Verwaltungspersonal zu leisten. Bei NBS arbeiten rund 20 Angestellte. Wie viel persönliches Vermögen Sasaki in die Compagnie investiert hat, bleibt ein Geheimnis. Einmal schrieb er

51 Sasaki 1999: 182–185.
52 Sasaki 1999: 66; Interview mit Sasaki am 20.11.2006.

von 300 Millionen Yen[53]. So zahlte er allein für die Noten des Balletts „Giselle“, die es im Original nicht in Japan gab und die daher in Moskau beim Bolschoi bestellt werden mussten, 300 000 Yen. Eine feste Anstellung konnte Sasaki seiner 100-köpfigen Truppe als ein freier Produzent nicht bieten. Die langjährigen Tänzer und Tänzerinnen des Tokyo Balletts bekommen allerdings eine Art Mietzuschuss. Feste Anstellungsverträge sah Sasaki als Aufgabe des Nationaltheaters an, da dieses idealiter seine Produktionen nicht allein mit den Eintrittskarten finanzieren müsse.

Abb. 15 Tokyo Ballett, „La Bayadère“ © Hasegawa Kiyonori.

Sasaki Tadatsugu hatte sich seit 2010 krankheitsbedingt sukzessive aus dem aktiven Management zurückgezogen und sein Ballett 2011 endgültig verlassen.

Heute, mehr als zwanzig Jahre nach Eröffnung des Neuen Nationaltheaters stellt dessen Ballett eine große Herausforderung für das Tokyo Ballett dar. Das von Sasaki missbilligte Neue Nationaltheater und sein Japanisches Nationalballett, wie sich die Truppe heute nennt, ist für das Tokyo Ballett mittlerweile vor allem bei der Rekrutierung neuer Tänzer und Tänzerinnen eine ernst zu nehmende Konkurrenz. Nach Aussage des heutigen Managers des Tokyo Balletts, Takahashi Norio, ist der Name „National“ für junge Tänzer besonders attraktiv.[54]

53 Sasaki 2001: 56.
54 Interview mit Takahashi Norio am 27.03.2012.

Die Eintrittspreise vom Tokyo Ballett und dem japanischen Nationalballett unterscheiden sich nur in der oberen Preisklasse und um weniger als 2000 Yen. Die Vorstellungen der anderen zehn großen Truppen bewegen sich im selben Rahmen. Das Neue Nationaltheater trägt nicht dazu bei, Ballettaufführungen finanziell erschwinglicher zu machen. Mit dem Neuen Nationaltheater ist allein die Konkurrenz für privatwirtschaftliche Kulturunternehmer im Bereich des Balletts und damit auch für NBS größer geworden. Gewünscht hatte Sasaki sich mehr staatliche Unterstützung für bereits bestehende Truppen und Produktionen und eine konsequentere und langfristigere öffentliche Förderung, wie er sie im Ausland kennen gelernt hatte.

Im vorletzten Jahr trat das Tokyo Ballett zum ersten Mal auf der Bühne des Großen Hauses im Neuen Nationaltheater mit „The Kabuki“ auf – von der Tagespresse unbeachtet oder missachtet, aber mit Erfolg beim Publikum. Die Zukunft des Tokyo Balletts wird schlussendlich auch mit seiner Positionierung zum Neuen Nationaltheater entschieden.

Idealisten wie Sasaki Tadatsugu, die ihr ganzes Vermögen und ihr ganzes Leben dem Ballett und der Oper widmen, gibt es nicht mehr.

Abb. 16 Sasaki Tadatsugu © Kaida Yu.

Annegret Bergmann *ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Ostasiatische Kunstgeschichte, Freie Universität Berlin und studierte an der Sophia Universität, der Universität Bonn und der Waseda Universität. Ihr Hauptinteresse gilt dem japanischen Kabuki-Theater, der japanischen Kulturpolitik sowie der Visualisierung des Theaters in der japanischen Kunst.*