

Thomas Leims

DIE GESCHICHTE DES KABUKI



OAG aktuell

Die OAG ist eine 1873 in Japan durch deutsche Kaufleute, Gelehrte und Diplomaten gegründete Vereinigung, deren Ziel es u.a. ist, die Länder Ostasiens, insbesondere Japan, zu erforschen und darüber zu veröffentlichen. Die Reihe OAG—aktuell erscheint in unregelmässigen Abständen und geht allen Mitgliedern der OAG kostenlos zu. Soweit die jeweilige Auflage reicht, steht sie auch anderen Interessenten zur Verfügung.

Die Manuskripte für die Reihe OAG—aktuell gehen in der Regel auf Vorträge zurück, die in der OAG gehalten wurden. Sie enthalten grundsätzlich die Auffassung der jeweiligen Verfasser, die sich nicht notwendigerweise mit der Auffassung der OAG zu decken braucht.

Das vorliegende aktuell geht auf einen Vortrag zurück, der am 14.6.1979 im Rahmen eines Seminars der OAG über Japanisches Theater gehalten wurde.

Copyright © 1980 Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens—OAG—Tokyo, Japan
Printed in Japan, April 1980

Es gibt in der Geschichte des Theaters wie der Kunst überhaupt Zeiten, die sich durch besondere Aktivität und Kreativität auszeichnen. Ich denke zum Beispiel an die zwanziger Jahre, Piscators revolutionäre Mechanisierung der Bühne, oder Brechts "Neue Sachlichkeit" und seine Verfremdungstheorie. Oder betrachten wir die sechziger Jahre in England mit so kontroversen Persönlichkeiten wie John Osborne, Joe Orton und nicht zuletzt den Beatles. Seltsamerweise sind solche produktiven Phasen, die mit Vorhandenem brechen, fast immer die Reaktion des Künstlers auf Krieg, Not und Umbruch. Und diejenigen, die solche neuen Ausdrucksformen schaffen, können sich meist nicht auf Gunst und Unterstützung eines Mäzens verlassen, wie etwa die französischen Klassiker. Im Gegenteil, ihre Kunst entwickelt sich von unten her, ist manchmal sogar ungehobelt, rau und kann selten vor den Konventionen eines klassisch-konservativ geschulten Publikums bestehen. Trotzdem übt sie, eben durch ihre Kreativität, ihre brutale Neuheit, einen Reiz aus, der für ihr Weiterbestehen von entscheidender Bedeutung ist. Wer hätte zum Beispiel gedacht, daß die revolutionären Beatles der sechziger Jahre zu Klassikern unseres Jahrzehnts werden würden!

Und genauso verhält es sich mit dem *Kabuki*, dem 'klassischen Theater Japans', wie es fälschlich oft bezeichnet wird. Auch des *Kabuki* bricht, wie wir sehen werden, völlig mit der Tradition, auch *Kabuki* entsteht von unten her als Reaktion auf kriegerische Ereignisse. Und so wird sich dieser kurze Aufsatz besonders der historischen Entwicklung des *Kabuki* von einem banal-erotischen Tanz zu einer kunstvollen Theaterform, die meines Erachtens zu den am meisten theatralischen der Welt zählt, widmen.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts befindet sich Japan im Bürgerkrieg. Der letzte *Shōgun* aus der Dynastie der *Ashikaga* ist nicht mehr in der Lage, die nach Selbständigkeit strebenden Feudalherren in ihren Daimiaten in Schach zu halten. Japan als Nation existiert nicht mehr. Leidtragende sind vor allen Dingen die Bauern, die wegen der hohen Reisabgaben zum Unterhalt der Heere ihrer Existenzgrundlage beraubt werden. Viele scharen sich um *Oda Nobunaga* (1534-1582), dem es gelingt, das Reich wenigstens teilweise

zu einigen. *Toyotomi Hideyoshi* und endgültig *Tokugawa Ieyasu* vollenden sein Werk. *Ieyasu* wird 1603, 30 Jahre nachdem *Ashikaga Yoshiaki* in die Verbannung geschickt worden war, wieder der Titel eines *Shōgun*, also eines absoluten militärischen Herrschers, verliehen. Seit der entscheidenden Schlacht bei *Sekigahara* 1600 herrscht wieder Ruhe in Japan.

Soziologisch gesehen hat der Bürgerkrieg einen starken Trend zur Verstärkung bewirkt. *Toyotomi Hideyoshi* baute 1583 seine als uneinnehmbar geltende Festung *Ōsaka*, die sich bald auch zum Handels- und Verwaltungszentrum entwickelt. *Kyōto* als Kaiserstadt, Zentrum des Buddhismus ebenso wie des Kunsthandwerks, und *Edo*, das 1603 von *Ieyasu* zum Regierungssitz erhoben wird, haben bald jeweils mehr als eine Million Einwohner. Nach Kriegsende blüht der Handel wieder auf, zumal viele Bauern nicht auf ihre verwüsteten Felder zurückkehren, sondern ihr Glück in der Stadt versuchen. Es entwickelt sich eine atemberaubende Geschäftigkeit. Jeder ist nur auf seinen Vorteil bedacht, der schon morgen wieder zerronnen sein kann.

Folgendes Gedicht, ein *Ko-uta*¹, gibt die Stimmung seiner Zeit wohl am besten wieder:

Schaut Mond und Sonne an.
Wie schwer das Leben
auch ist in dieser fließenden Welt,
weinen wir, lachen wir,
das Leben geht doch weiter.
Schaut Mond und Sonne an.
Wir wollen fröhlich sein.

Diese Fröhlichkeit, diese Gegenwartsbezogenheit in einer ungewissen Welt zeigt sich besonders in großen, prächtigen Festen und nicht zuletzt in Tänzen. Aus religiösen wie aus weltlichen Anlässen zu tanzen ist stark im japanischen Volk verwurzelt. Lassen Sie mich einige dieser Tänze einmal genauer analysieren:

1. Zitiert nach *Hayashi Tatsusaburō, Kabuki izen*, Tōkyō, 1954, pg. 217. *Ko-uta* bezeichnet einen besonders in der *Muromachi*-Zeit (1338–1573) populären Volksliedtyp im Gegensatz zu dem am Kaiserhof in *Kyōto* gepflegten *Dai-Ka*

Seit alters her gibt es den *Bon-odori*, einen Tanz, den die Dorf- oder Stadtbezirksgemeinschaft zum *O-Bon* Totenfest im Hochsommer tanzt. Man gedenkt der Verstorbenen, aber nicht etwa in einer feierlich-sentimentalen Weise wie zu Allerseelen oder am Totensonntag. Es geht sehr fröhlich und ausgelassen zu. Jung und Alt tanzt, oft bis in den späten Abend, in großen Kreisen auf mit Laternen geschmückten Plätzen.

Ebenso beliebt ist der *Fūryū-odori*, ein Volkstanz, der zunächst nur eine spezifische Tanzform bezeichnet, im Laufe der Zeit jedoch viele Arten populärer Tänze umfaßt. Schon seit der *Heian*-Zeit (794–1185) ist *Fūryū* so beliebt, daß er sogar oft verboten wird. Seine Kulmination findet er wohl in einem Fest aus Anlaß des siebten Todestages von *Toyotomi Hideyoshi*, das 1604 im *Hōkoku* Schrein in *Kyōto* stattfindet. Am 14. Tag des achten Monats finden *Nō*-Aufführungen der vier Richtungen² statt, es werden *Sarugaku*³ und eine Pferdeparade der Soldaten gezeigt. Ganz *Kyōto* ist, wie wir aus zeitgenössischen Berichten wissen, auf den Beinen.

Stehen an diesem Tag die *Samurai* im Mittelpunkt, so ist der folgende Tag ganz dem einfachen Volk vorbehalten. Aus *Kamiyō* (Oberkyōto) wie aus *Shimogyō* (Unterkyōto) nehmen insgesamt fast 1000 Tänzer teil. Einer ist als *Take-noko* (Bambuswurzel) verkleidet, manche tragen überdimensionale Schirme, andere Blumen in der Hand, und alle tanzen zum Takt der großen *Taiko*-Pauke. Zwei jeweils sechsteilige Wandschirme und ein schriftlicher Bericht geben anschaulich die übersprudelnde Atmosphäre wieder: Ganz *Kyōto*, eingeschlossen Kaiser und Kaiserin, befindet sich im *Fūryū*-Fieber, und schenkt man dem Bericht Glauben, müs-

2. *Kanze, Komparu, Hōshō, Kongō*

3. Aus den chinesischen *Sangaku* entstandene, vulgärkomische Tanzform mit Gesang. Erstmals urkundlich erwähnt 936; unter dem Einfluß von *Dengaku* und *Ennen-mai* Entwicklung zu einer mehr dramatischen Kunstform. Besonders bei Schreinfesten von *Sarugaku Hōshi* aufgeführt. Bildet die Grundlage für das *Nō Seamis*. Siehe auch Hagen Blau, "Sarugaku und Shushi", Wiesbaden 1966

sen mehrere Millionen Menschen diesem Fest beigewohnt haben.

Unter den Mitwirkenden befindet sich auch - und das ist meine Entdeckung - die sagenhafte Begründerin des *Kabuki Izumo-no-Okuni*. Sagenhaft deshalb, weil authentische Berichte über ihre Herkunft, ihr Alter und Wirken entweder fehlen oder widersprüchlich sind. Ein Bericht⁴ zum Beispiel behauptet, *Okuni* habe 1575 im *Kitano*-Schrein in *Kyōto* eine einfache Bühne errichtet und dort erstmals einen *Kabuki*-Tanz aufgeführt. Das wohl glaubwürdigste Dokument jedoch, das *Tōdaiki*⁵ berichtet, eine aus *Izumo* in Westjapan stammende Schreinjungfrau sei nach *Kyōto* gekommen und habe im Frühling 1603 einen Tanz gezeigt, und das sei der erste *Kabuki*-Tanz gewesen. Was nun hat es mit diesem *Kabuki*-Tanz eigentlich auf sich?

Formal gesehen beruht er auf einfachen Volkstänzen, wie wir sie vom *O-Bon* oder den *Fūryū* her kennen. Wie aber kann dieser einfache Tanz zu solcher Berühmtheit gelangen, daß er, einer anderen Quelle zufolge, sogar im Kaiserpalast aufgeführt wurde? Drei Elemente sind meines Erachtens verantwortlich: Das wohl wichtigste ist das Bedürfnis des einfachen Volkes nach ihm adäquater Unterhaltung. Niemand hat überirdische, vergeistigte, abstrahierte Themen und Personen zum Gegenstand, andere Formen wie *Kagura* und *Bugaku* betonen das Tänzerisch-Pantomimische. Höchstens im *Kyōgen* können die einfachen Leute sie betreffende, sie ansprechende Themen finden, die jedoch noch stark formalisiert dargestellt werden. Die handelnden Personen sind noch, ähnlich wie bei der *comedia dell'arte*, stark typifiziert. Später werden wir sehen, daß *Kyōgen* trotzdem bei der Dramatisierung des *Kabuki* eine wichtige Rolle spielt.

Diesem Bedürfnis nach Unterhaltung in *Kyōto* kommen die sogenannten *Kawarawamono* nach. Tierbändiger, Gaukler, Akrobaten, Wahrsager und natürlich auch Tänzer und Tänzerinnen, die in der *Kawaramachi*,⁶ an einem Flußbett

4. "*Kabuki kotohajime*," Verfasser: *Tamenaga Itchō*, 5 Bde., *Kyōto*, 1762.
5. Zehnbändige Chronik, beschreibt die Jahre 1532–1615; Verfasser bzw. Kompilator unbekannt
6. Populäres Vergnügungsviertel in *Kyōto*

primitive Bühnen aufschlagen und ihre Kunst zeigen. *Okuni* ist wohl eine von diesen, heute würden wir sagen, Striptease-Tänzerinnen oder Go-go-Girls, für die sich das Publikum begeistert. Zitieren wir noch einmal das *Tōdaiki*: "Eine Schreinjungfrau aus *Izumo* mit Namen *Okuni* kommt nach *Kyōto*. Sie gibt sich wie ein Mann. Das ist sehr komisch. Sie hat ein kurzes und ein langes Schwert in der Scheide stecken, trägt ausgefallene Kleidung und sieht sehr exotisch aus. . . " Diese Exotik halte ich für ein wesentliches Element für das Weiterbestehen des *Kabuki*. Darüber soll jedoch an anderer Stelle ausführlich gehandelt werden.⁷

Die sich ändernde soziologische Schichtung ist ein weiteres wichtiges Moment. Schon weiter oben haben wir die Tendenz zur Verstärkung behandelt, und *Kabuki* ist genau die richtige Unterhaltung für reiche Städte, für Kaufleute, die nach damaliger Auffassung nur unproduktive Arbeit leisten, deshalb zwar kaum politische Rechte genießen, andererseits aber nicht besteuert werden. Hinzu kommen entwurzelte *Samurai*, die durch den plötzlichen Frieden quasi arbeitslos geworden sind. Für diese Klasse ist das laszive *Kabuki* mit seinen erotischen Reibungen, den wilden, ausladenden Bewegungen, den vertauschten Rollen von Mann und Frau genau die richtige Unterhaltung.

Das wichtigste Element jedoch ist das, um es mit einem modernen Wort zu sagen, *Kabuki*-Fieber. Auch in der westlichen Kultur finden sich Beispiele, daß ein Tanz die Welt erobert. Denken wir nur an den Walzer zur Zeit des Wiener Kongresses, den Charleston der zwanziger Jahre oder den Rock-Blues meiner Generation. Es liegt etwas Gewisses in der Luft. Wie sonst könnte man etwa vom "swinging London" sprechen. Genauso verhält es sich mit *Kabuki*. Es stellt eine wesentliche Strömung seiner Zeit dar. Die auch heute noch übliche Schreibung mit den drei chinesischen

7. Thomas Leims, *Jūroku, jūnana seiki no yōroppa kara mita Nihon geinō, -seiritu shoki no Kabuki o chūshin toshite* (Die japanische darstellende Kunst im Spiegel europäischer Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Ursprungsgeschichte des *Kabuki*), in Zeitschrift *Engeki gaku*, voraussichtlich Frühjahr 1980

Schriftzeichen für Gesang, Tanz und Extrovertiertheit, er scheint erst später. Zunächst wird das Wort nur in phonetischer *Kana*-Schreibweise wiedergegeben. Die heute allgemein akzeptierte Erklärung lautet, 'Kabuki' sei eine grammatische Form des Zeitwortes 'kabuku', sich auffällig benehmen. Das Wort hat aber noch andere Bedeutungen. Ursprünglich zeigt es wohl eine Ähre, die sich, von Körnern schwer, nach einer Seite neigt. 'Geilheit' und 'Wollust' kommen hinzu.

Die beiden letzten Bedeutungen entsprechen genau dem Verhalten der *Otokodate*, einer Klasse von Männern, die man mit den heutigen Rockern oder *Bōsōzoku*⁸ vergleichen kann. Sie sind mit ihrer Zeit, den allzu geregelten Umgangsformen und wahrscheinlich mit sich selbst und der Welt unzufrieden. Auf der Straße gehen sie mit großen ausladenden Bewegungen (*kabuku*), lassen sich nicht überholen und versperren allen, die das versuchen, den Weg. Auch im strengsten Winter tragen sie nur einen dünnen Kimono und keine gefütterte Kleidung. Im heißen Sommer hingegen tragen sie dicke wattierte Kimonos. Zusätzlich wird das *Hibachi*-Kohlebecken angezündet. Sie trinken viel, und als Beilage zum *Sake* verspeisen sie marinierte Frösche, gepökelte Regenwürmer, sie trinken Maulwurfsbrühe und essen Suppe aus Tausendfüßlern. Mit ihren großen, übertriebenen Gebärden und ihrem exzentrischen Verhalten versetzen sie die Leute in Staunen, und oft gibt es blutige Köpfe. Man nennt diese *Otokodate* auch *Kabukimono* (Kabukikerle).

Ich habe diese Elemente deshalb so ausführlich beschrieben, weil sie es sind, die das Wesen des *Kabuki* ausmachen und den Bruch mit der Theatertradition, die oben kurz angedeutet wurde, erzeugen. Aufgrund seiner Popularität, die nicht nur auf *Okuni* bezogen ist, wird *Kabuki*, wobei ich hier noch den Tanz meine, zum ersten professionellen Theater. Profes-

sionell nicht nur vom Beruf der Schauspieler her gesehen, sondern vor allem vom Theaterbetrieb her. Die Bühnen werden eingezäunt und es gibt nur einen kleinen Eingang mit einer Kasse, das sog. *Nezumi-kido*, die 'Mäusetür', um Schwarzeher abzuwehren. Die Bühne selbst ist dem *Nō* entlehnt, es gibt einen *Hashigakari*⁹ und Stufen.

Wie wir aus zahlreichem zeitgenössischem Bildmaterial wissen, wird bei den Aufführungen der *Kabuki*-Tanz in den Vordergrund gestellt. Schon sehr bald jedoch finden sich auch dramatische Elemente. Eine der ausführlichsten Quellen über das frühe *Kabuki*, das *Kabuki sōshi*, ein populäres Bilderbuch, beschreibt, wie *Okuni* einen *Nembutsu*-Tanz aufführt. Dieser Tanz ist ursprünglich religiös und ruft *Amida Butsu*, den Gnadenbuddha, an. Das Wort ist eine Kontraktion von *Namu Amida Butsu*, einer Anrufungsformel. Diese religiöse Bedeutung des Tanzes ist zu Beginn des 17. Jahrhunderts aber völlig verlorengegangen, und der *Nembutsu-odori* ist in den Oberbegriff des *Fūryū* integriert. Es bereitet auch keine Schwierigkeit, daß eine shintoistische Schreinjungfrau diesen ursprünglich buddhistischen Tanz aufführt, da beide Religionen im Volk viele Berührungspunkte haben. Angelockt durch diesen *Nembutsu-odori* erscheint der Geist des *Nagoya Sanzaburō*, eines berühmten Kriegers, der 1601 beim Streit mit einem anderen *Samurai* in *Tsuyama* (Westjapan) ums Leben gekommen war. *Sanzaburō* und *Okuni* erinnern sich ihrer Liebesbeziehung und ihres gemeinsamen Lebenswandels. Dieser Rückblick kulminiert in einem Tanz. Benito Ortolani hat eine ausgezeichnete Beschreibung und deutsche Übersetzung des *Kabuki sōshi* geliefert.¹⁰ Formal gesehen ist diese Szene noch dem Aufbau des *Nō* verhaftet - der Geist eines Verstorbenen erscheint, quasi als *Shite*¹¹, und erzählt dem *Waki*, hier *Okuni*, seine Lebensgeschichte. Seine Passion steigert sich und findet ihren Höhepunkt in einem Tanz.

9. Auftrittssteig der *Nō*-Bühne links vom Zuschauer aus gesehen

10. Siehe: Benito Ortolani, "Kabuki - Kulturgeschichte der Anfänge," Tōkyō, 1964

11. *Shite* ist der Protagonist, *Waki* der Antagonist im *Nō*

8. Motorisierte Banden Jugendlicher, die in Gruppen von zehn bis mehrere hundert über die Ringstraßen der großen Städte brausen und sich oft heftige Schlächten liefern.

Über *Otokodate* siehe: Eric A. Kaemmerer, "Die *Otokodate* in Geschichte und Kunst Japans," MOAG XLVI, Tōkyō, 1965

Inhaltlich gesehen ist die Trennung vom *Nō* schon vollzogen. Auch in der Aufführungsweise finden sich Unterschiede. Der Darsteller des *Nagoya Sanzaburō* tritt nicht über den *Hashigakari* sondern aus dem Publikum auf. Bei *Nagoya* handelt es sich noch nicht um eine glorifizierte historische Person wie etwa bei *Yoshitsune* im *Nō*. Sprache und Spielweise sind dem Horizont und dem Geschmack des Publikums angepaßt, und man kann hier wohl vom ersten *Kabuki* Theater sprechen.

Auch bei anderen *Kabuki*-Aufführungen werden dramatische, meist komische, Elemente eingeschoben. Dabei tritt erstmals *Saruwaka*, die Rolle des Clowns, in Erscheinung. Mein verehrter Lehrer, Prof. *Gunji Masakatsu*, weist nach, daß diese Figur von den Säntfentragern abstammt, die sich ihre mühsame Arbeit durch Sketche leichter machten.

Im großen und ganzen jedoch dominiert das Element des exotischen Tanzes als Werbung für Prostitution. Wir sprechen deshalb vom *Yūjo-Kabuki*, dem Freudenmädchenkabuki. Darüber besitzen wir sogar eine zeitgenössische europäische Quelle: Richard Cocks, Chef der englischen Faktorei, die von 1613 bis 1623 in *Hirado*, einer kleinen Insel vor *Kyūshū* bestand, schreibt in seinem Tagebuch über einen Besuch in *Edo* am 16. September 1616: "... We dined or rather supped at a merchants' house called Neyem Dono, where he provided caboques, or women players, who danced and sang and when we returned home, he sent every one of them to ly with them and would have them all night ..."¹²

1629 wird *Onna-Kabuki* (Frauenkabuki) verboten! Man behauptet, aus moralischen Gründen, die Cocks so anschaulich geschildert hat. Diese Auffassung jedoch ist falsch. Denn das Gewerbe blüht ja besonders in den extra hierfür geschaffenen Vergnügungsvierteln weiter. *Kabuki* ist inzwischen so beliebt geworden, daß die auf der konfuzianistischen Ordnung fußende Militärregierung die Übersicht verliert. Das "*Edo Meisho-ki*"¹³ berichtet: "Als man Theate

für Prostituierte und ihre *Kabuki*-Aufführungen errichtete, wurden die Exzentriker von Hoch und Niedrig in gleicher Weise von ihnen betört. Sie drängten einander in den Logen des Theaters. Noch immer nicht befriedigt, luden sie sie fortwährend ein, verschwendeten ihr Vermögen, setzten selbst ihre Erbschaft aufs Spiel und ruinierten ihren guten Namen. Einige, die Streit angingen, wurden vor Gericht gebracht. Frauen-*Kabuki* wurde deshalb verboten, weil es den Landfrieden störte, auf vielen Gebieten eine Verschlechterung mit sich brachte und sogar Anlaß für Todesfälle war ..."¹⁴ Nicht die Moral also, sondern der Landfriede ist Anlaß, *Kabuki* zu verbieten.

Ein weiterer Grund, meines Erachtens sogar noch wichtiger, kommt hinzu: Die *Bakufu*-Regierung hatte eine strenge Einteilung nach Klassen durchgesetzt. An der Spitze der sozialen Rangordnung stehen die *Samurai*; es folgen die Bauern, dann die Handwerker und erst zum Schluß die Kaufleute. *Kabuki*-Tänzer und -Tänzerinnen stehen außerhalb dieser Gesellschaftsordnung. Was dem *Bakufu* also Kopfschmerzen bereitet, ist die soziale Nivellierung, die Vermischung besonders der Krieger- und Kaufmannsklassen. Zitieren wir noch einmal Cocks Tagebuch, diesmal vom 30. April 1616: "... I received a letter from Mr. Wickham¹⁴, dated in Miaco the 13th courrant . . . that *Micawna Camme Samme*, the Emperour's son's son, bought a caboke, or player (a whore), cost him 10,000 tais¹⁵, is 2500 £ Sterling . . ." Bei *Micawna Camme Samme* handelt es sich um niemand Anderes als *Mikawa-no-Kami Sama*, bzw. *Matsudaira Tada-no*, einen Enkel *Tokugawa Ieyasus*.

Solche und ähnliche Anlässe also sind es, die das *Bakufu* veranlassen, Frauen-*Kabuki* nach mehreren Einschränkungen 1629 völlig zu verbieten, Tänze von Knaben jedoch werden von diesem Verbot zunächst noch nicht berührt. An diesem Punkt muß ich noch einmal eine vorherrschende falsche Auffassung korrigieren: Westliche Einführungen in die

12. Zitiert nach der Originalhandschrift im Besitz der British Library, London. (Umschreibung in modernes English durch den Verfasser)

13. Berühmter Reiseführer durch *Edo*; zitiert nach "*Zoku zoku gunsho ruijū*" 8, 756

14. Leiter des Außenpostens *Miako* (*Kyōto*) der englischen Faktorei in Japan

15. Währungseinheit, gängige Bezeichnung der chinesischen Unze; der Wert ändert sich mehrere Male während der *Edo*-Zeit

Geschichte des *Kabuki* schreiben immer wieder, *Wakashū Kabuki*, das Knabenkabuki, sei an Stelle des verbotenen Frauenkabuki getreten. *Wakashū-Kabuki* existiert aber schon lange vor dem Verbot des *Onna-Kabuki* und wetteifert mit diesem besonders um die Gunst der *Samurai*, zumal Homosexualität unter der Kriegerklasse weit verbreitet ist und nicht den Stempel sozialer Verurteilung trägt. *Onna-Kabuki* und *Wakashū-Kabuki* und deren stark erotischer Inhalt und geschlechtliche Ambivalenz sind nur äußere Ursachen für beider Verbote. Grund ist vielmehr die Störung der öffentlichen Ordnung und Minderung der *Samurai-Moral*. Und so wird auch das *Wakashū-Kabuki* zunächst beschränkt. 1652 im sechsten Monat aber endgültig verboten. Damit ist die Phase des Vaudeville und des reinen *Kabuki*-Tanzes mit seinen farcenhafte Zwischenspielen beendet.

Im Unterhaltungsbedürfnis des einfachen Volkes ebenso wie des Schwertadels, der dem *Kabuki* ja insgeheim beige wohnt hatte, entsteht ein Vakuum, ebenso als ob man vor heute auf morgen das Fernsehen abschaffen würde. Dieses Vakuum aber erzeugt seinerseits einen Druck, und deshalb erlaubt das *Bakufu* im dritten Monat des folgenden Jahres *Kabuki* wieder mit folgenden einschneidenden Beschränkungen: Weibliche Schauspieler sind weiterhin verboten; Männer- und Frauenrollen müssen scharf getrennt sein (diese Vorschrift war erstmals schon 1644 ausgesprochen worden); Schauspieler müssen ihre vordere Locke abschneiden; *Kabuki*-Theater werden in die Vergnügungsviertel verbannt. Donald Shively hat sich intensiv mit den gesetzlichen Eingriffen des Shōgunats ins *Kabuki* auseinandergesetzt¹⁶. Wir sprechen ab nun vom *Yarō-Kabuki*¹⁷. Prostitution in Verbindung mit *Kabuki* bleibt verboten.

Obwohl besonders die letzte der genannten Bedingungen nur wenig beachtet wird, ist das Scheren der Vorderlocke der entscheidende Einschnitt, denn es beraubt, nach japanischer

Auffassung, die Knaben all ihres erotischen Reizes ebenso wie des Zeichens ihrer Jugend. Zwar versucht man anfangs noch, das Fehlen der Locke mit Seidentüchern oder gar Perücken zu verbergen. Selbst das aber kann nicht verhindern, daß *Kabuki* nicht mehr nur allein durch Erotik bestehen kann. Dadurch entsteht der Zwang, das Unterhaltungsbedürfnis auf andere Art zu befriedigen. Und somit wird der Schritt von Farce/Tanz zu Dramatik getan.

Die Geschichte des *Kabuki* nach dieser Phase wird allgemein in vier Abschnitte geteilt, die ich anschließend jeweils einzeln untersuchen werde.

1664 werden in *Edo* und *Ōsaka* die ersten zwei- und mehraktigen Stücke aufgeführt. Das führt zu einer ersten Blütezeit, die man auf etwa 1665 bis 1740 ansetzt. In der japanischen Literatur wird diese Phase nach der Jahresdevisen als *Genroku-Kabuki* bezeichnet¹⁸.

Die zweite Blütezeit erlebt das *Kabuki* zwischen 1740 und ca. 1800, als es sich erstmals dem fast ebenso populären *Jōruri*¹⁹ als überlegen erweist. Gleichzeitig erschließt die Einführung von Technik auf der Bühne der Dramaturgie neue ungeahnte Möglichkeiten.

Nach dieser zweiten Blütezeit aber beginnt schon die Dekadenzeit, die der unruhigen Zeit und der wachsenden Unzufriedenheit mit dem Shogunat entspricht.

Nach 1868, der *Meiji*-Reform, schließlich, erstarrt das *Kabuki*, wird es von westlichen und innerjapanischen Einflüssen verdrängt und lebt nur in einer konservierenden und konservierten Form weiter, so wie es sich uns auch heute noch präsentiert.

Für das Verständnis der ersten Blütezeit in der Mitte des 17. Jahrhunderts bis weit ins 18. Jahrhundert müssen wir uns zunächst mit dem Theaterbau befassen. Wie anfangs

18. Historisch die Zeit von 1688 bis 1703, kulturgeschichtlich jedoch wesentlich weiter zu fassen

19. Von Puppenspiel begleitete Rezitationskunst, entstanden in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts; aus dem *Jōruri* entwickelt sich das auch heute noch gepflegte *Bunraku*. Zur Geschichte des *Jōruri* siehe: Charles Dunn, "The Early Japanese Puppet Drama", London, 1966

16. Siehe: Donald Shively, "Kabuki versus Bakufu," in: Harvard Journal of Asiatic Studies (HJAS) 18, 1955

17. Männer *Kabuki*

schon erwähnt, ist die Bühnenform dem *Nō* entlehnt. Nur das Bild der Pinie auf der Rückseite weicht manchmal einer anderen Dekoration. Die Bühne ist überdacht. Ein Teil des Zuschauer sitzt in *Sajiki* (Logen). Das einfache Volk hoch im Freien auf Strohmatten. Über dem schon genannten Mäuserot, einem sehr kleinen Eingang, den man nur ganz gebückt durchqueren kann, ist ein turmartiger Aufbau, die *Yagura*, mit dem Wappen des Haupt Schauspielers, Lanze und einer *Taiko*-Pauke, dem Zeichen der Lizenz des Theaters durch die Polizeibehörde. Die Pauke dient dazu, schon am frühen Morgen den Beginn der Vorstellung anzukündigen, denn es wird den ganzen Tag hindurch gespielt. 1664, als Konsequenz der Einführung mehraktiger Spiele, benutzte *Ichimura Uzaemon*, der Direktor des *Ichimura-za* Theaters in *Edo*, erstmals einen Ziehvorhang, da man inzwischen schon Kulissen und Versatzstücke kennt, um auch komplizierte Handlungen darstellen zu können. Der *Hashigakari* wird vergrößert, das Gelände und alle störenden Pfeiler fallen weg. Der *Hashigakari* kann deshalb in die Spielfläche einbezogen werden, weil inzwischen, etwa 1655, eine revolutionierende Neuerung, der *Hanamichi* eingeführt worden ist. Dabei handelt es sich um einen Steg mit Geländer von der hinteren linken Wand (später von der Rückwand), auf dem die Schauspieler auftreten, zunächst nur, um "Hana", das heißt Geschenke, zu empfangen. Ab 1720 jedoch wird der *Hanamichi* in das dramatische Geschehen einbezogen. Das Gelände fällt weg. Der hautnahe Kontakt mit dem Publikum ermöglicht es dem Schauspieler, seine ganze Kunst zu zeigen und nicht nur seine Spielweise sondern auch Auf- und Abtritt dramatisch zu gestalten. Später läuft ein weiterer *Hanamichi* parallel zum Haupt-*Hanamichi* auf die rechte Seite der Bühne zu. Beide *Hanamichi* werden sogar manchmal verbunden.

Die Zuschauerlogen, erst ein- später zweistöckig, werden prächtig ausgebaut und mit Strohblenden, Vorhängen und Wandschirmen versehen. Allgemein gesagt, das Theater wird kommerzialisiert. Mit der Entwicklung des Theatergebäude werden aber gleichzeitig die äußeren Voraussetzungen für den Erfolg der großen Schauspieler geschaffen. Da es unmöglich ist, alle *Kabuki* Schauspieler zu würdigen, sollen

nur herausragende Persönlichkeiten ihrer Zeit vorgestellt werden. Die erste Blütezeit kennt zwei große, miteinander rivalisierende Stars: *Ichikawa Danjūrō* I. in *Edo* und *Sakata Tōjūrō* in *Kyōto* und *Ōsaka*. *Ichikawa Danjūrō* wird 1660 geboren und interessiert sich schon seit frühester Jugend für das Theater. Als Dreizehnjähriger tritt er erstmals im *Nakamura-za* Theater, einer der drei großen Bühnen *Edos*, auf. Ihm wird die Erfindung des *Aragoto* zugeschrieben. Dabei handelt es sich um eine stark übertreibende, ausladende Spielweise, die sich durch ihre *Roppo*²⁰ über den *Hanamichi*, größtmöglichen Stimmaufwand, ein übergroßes Kostüm und *Kumadori*, ein maskenhaftes Make-up, das die Gesichtszüge betont, auszeichnet. Auch heute noch gehört der *Aragoto*-Stil zu den beliebtesten, und alle Stücke der Sammlung *Kabuki Jūhachiban*²¹ beinhalten Bravourszenen dieses Genre. Dieser starke raue Stil spricht besonders die Samuraiklasse und das weniger verfeinerte Publikum in *Edo* an. Für unsere Augen heute wirkt er eher lächerlich. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß damals nur bei Tageslicht ohne Scheinwerfer gespielt wurde. Dadurch wirkt die zweifellos vorhandene Übertreibung durch sich selbst, ohne durch ein Spotlight so herausgestellt zu werden, wie das heute der Fall ist.

Für das elegante, höfisch beeinflusste Publikum in *Kyōto* und *Ōsaka* ist das Spiel *Danjūrōs* zu rau. Seine Gastspielreise 1693 ins *Kamigata*²² ist praktisch ein Durchfall. Denn hier beherrscht *Sakata Tōjūrō* (1647–1709) die Szene. Sein Ruhm gründet sich zunächst auf einen Auftritt 1676 in einem Samuraistück. 1678 spielt er in *Yūgiri nagori no shōgatsu*²³ den Liebhaber der Kurtisane *Yūgiri*, die kurz vorher gestorben war. Damit schafft er das Rollenfach des *yatsushi*,

20. "Sechs-Richtungs-Sprünge"; der Schauspieler erweckt den Eindruck, sich nach allen sechs möglichen Himmelsrichtungen zu bewegen

21. Sammlung von 18 berühmten *Kabukiszenen* durch *Ichikawa Danjūrō* VII. aus dem Jahr 1832

22. Gegend von *Kyōto* und *Ōsaka*

23. Uraufgeführt 1712 in *Ōsaka* als *Kabuki*-Adaption des *Jōruri* "Yūgiri Awa no Naruto", Verf.: *Chikamatsu Monzaemon*

eines jugendlichen Liebhabers, der von seiner Familie verstoßen wird und sich in den Intrigen der Daimiatshäuser verstrickt. Mit seiner eleganten, natürlichen Spielweise spricht er das *Kamigata* Publikum wesentlich mehr an als *Danjū* mit seinem rauhen *Aragoto*. *Tōjūrō*s Stil wird *Wagon* genannt.

Hier nun ist einzuschließen, daß fast alle Schauspieler zunächst nur in einem bestimmten Rollenfach glänzen dürfen. Der größte Unterschied besteht wohl zwischen *Tachiyaku*²⁴ und *Oyama* (auch *Onnagata*)²⁵. Innerhalb dieser Abteilungen gibt es weitere Unterscheidungen wie jugendlicher Liebhaber, Bösewicht, verarmter *Samurai*, gemeiner Alte, Kurtisane etc. Wer versucht, alles zu spielen, wird als *Daikon-yakusha*, als "Rettich-Schauspieler" bezeichnet. Rettich schmeckt nach japanischer Auffassung in allen Formen und als Beilage zu allen Speisen gleich schlecht bzw. gleich gut. Und nichts ist schlimmer für einen Schauspieler, als die Anonymität der Mittelmäßigkeit abzusinken. Denn *Kabuki* wird ja nicht vom Text, dem Inhalt und der Aussage eines Stückes, sondern wesentlich von der Kunst des Schauspielers getragen. Dichter erscheinen zunächst nicht auf der *Banzuke*²⁶ und werden auch nicht in den *Hyōbanki*²⁷ erwähnt. Im Gegenteil, sie sind nur dazu angestellt, bekannte Stoffe zu bearbeiten, dem Hauptdarsteller die Rolle auf den Leib zu schneiden und die dramaturgischen, besetzungsmäßigen und technischen Möglichkeiten auszunutzen. Die Hälfte ist *Kabuki*, auch heute noch, kein Theater der Dichter, sondern eine Bühnenform höchster Schauspielkunst!

Eine Ausnahme macht hier *Chikamatsu Monzaemon*,

wohl berühmteste Theaterdichter Japans. Von seinem Impetus auf die japanische Theaterentwicklung her gesehen wird er sogar oft mit Shakespeare verglichen. *Chikamatsu*, 1653 geboren, tritt zunächst in den Dienst einer *Samurai*-Familie. Als sein Gönner *Ekan* aber 1672 stirbt, muß er sich einen Beruf suchen. Was er bis 1686 erlebt, ist nicht bekannt. In diesem Jahr erscheint sein Name erstmals auf einem Programmzettel. *Chikamatsu* ist Literat und zieht es deshalb vor, Stücke für das Puppentheater zu schreiben, da sich *Kabukischauspieler* fast immer über seine Vorlagen hinwegsetzen. Einzig für den schon oben erwähnten *Sakata Tōjūrō*, der sich getreu an *Chikamatus* Werk hält, schreibt er auch *Kabukistücke*.

Chikamatus Verdienst liegt vor allem in seiner Kreation von *Sewamono*, das sind Stücke aus der bürgerlichen Welt. Bis dahin hatte man nur *Jidaimono*, das heißt historische Stücke gezeigt, Werke also, die Themen aus der japanischen Geschichte, besonders der *Soga*-Sage und dem Kampf der *Minamoto* und *Taira* bearbeiten. Natürlich ist *Chikamatsu* auch in diesem Genre versiert. Sein Stück *Kokusenya Kasen*²⁸, das die Geschichte eines chinesisch-japanischen Piraten erzählt, der für die Ming-Dynastie kämpft, bricht alle Kassenrekorde: In der *Jōrui*-Version von 1715 wird es 17 Monate lang hindurch gespielt. Schon im folgenden Jahr erzielt eine *Kabuki*-Adaption ähnlichen Erfolg. Als *Chikamatsu* 1724 stirbt, hat er weit über 100 Stücke geschrieben. Sein geschliffener Stil und sein reicher Wortschatz machen ihn zum herausragenden Literaten des japanischen Theaters seiner Zeit. Hinzu kommt als weiteres Element seines Erfolges seine Aktualität, die sich besonders in den *Sewamono* erweist. Schon wenige Tage nach dem sensationellen Selbstmord zweier Liebender liefert er sein erstes bürgerliches Stück *Sonezaki Shinjū*²⁹. Der *Michiyuki* dieses Stückes, der Tanz also der Liebenden, der symbolisch schon die Überquerung des Totenflusses darstellt, ist eine literarische

28. Siehe: Donald Keene "The Battles of Coxinga", London, 1951

29. "Der Liebesselbstmord von *Sonezaki*"; siehe Donald Keene "Major Plays of *Chikamatsu*", New York, 1961

24. Männliche Heldenrollen

25. Von Männern gespielte Frauenrollen

26. Programmzettel, siehe dazu: *Iwabuchi Tatsuji* "Theaterzettel und Theaterprogramme in Japan" in: *Maske und Kothurn*, Heft 1, Wien, 1961

27. Schauspielerkritiken; die Schauspieler wurden nach festgelegten Rängen eingestuft von "ausgezeichnet" bis "schlecht". Die ausführlichste Sammlung bietet "*Kabuki Hyōbanki Shūsei*", 11 Bde. Tōkyō 1972-77; siehe auch: Charles J. Dunn and *Bunzō Torigoe* "The Actors' Analects", Tōkyō, 1969

Delikatesse. Verständlich also, daß *Chikamatsu* lieber für das seine Texte bewahrende *Jōruri* als für das *Kabuki* schreibt, das, wie wir oben schon gesehen haben, den Text nur als Material zur Schauspielkunst des Akteurs behandelt. Aber auch das *Kabuki* erweist seine Reverenz, da viele *Jōruri Chikamatsus* als Adaptionen heute noch ebenso wie früher auch im *Kabuki* gegeben werden.

Es zeigt sich aber auch die Wechselbeziehung zwischen *Jōruri* und *Kabuki*, da die Schauspieler sogar die Bewegungen der Puppen nachzuahmen versuchen. Eine genaue Untersuchung dieses Einflusses des Puppentheaters auf die Schauspieltechnik besonders in den *Michiyuki* schreibt zur Zeit meine Kommilitonin Ann Sado an der *Waseda Universität, Tōkyō*. Das Ergebnis ihrer Forschung erwarte ich mit Spannung, da das *Jōruri* auch in anderen Aspekten einen nicht geringen Einfluß auf das *Kabuki* ausgeübt hat. Fast alle Bühnentechnischen Neuerungen zum Beispiel finden sich zunächst im Puppentheater.

Das 18. Jahrhundert bringt die technische Vollendung der *Kabuki*-Bühne mit all ihren Versenkungen, der Entwicklung der Drehbühne 1793 und eine allgemeine Vergrößerung des Theaters, das nun ganz überdacht ist. Die strikte Einteilung der Rollenfächer hingegen wird gelockert. Während im *Kamigata* das *Jōruri* noch vorherrscht, erlebt *Edo* eine neue Blüte im *Kabuki*. Beherrschende Schauspielerfigur ist *Danjūrō II.*, der das künstlerische Erbe seines Vaters antritt und einen noch höheren Grad von Vollkommenheit erreicht. Stücke wie die Urform des *Chūshingura*³⁰, das die Rache der 47 *Rōnin*³¹ für den erzwungenen Selbstmord ihres Lehnsheerherrn zeigt, oder auch *Sukeroku yukari no Edo Zakura*³², die Geschichte des *Samurai Sukeroku*, der auf der Suche nach einem wertvollen Schwert *Ikkyū*, den Schurken, beim Kampf um die Kurtisane *Agemaki* besiegt, gehören zu seinen Glanzparaden. Außerdem schafft er eine Kombination zwischen dem *Aragoto*-Stil seines Vaters und dem eleganten

30. Siehe: Donald Keene "Chūshingura The Treasury of Loyal Retainers", New York & London, 1971

31. Herrenlos und damit rechtlos gewordene *Samurai*

32. Verf.: *Tsuechi Han'eimon*, uraufgeführt 1713 in *Edo*

Wagoto-Tanzstil des *Kamigata*.

Wir könnten jetzt fortfahren, Schauspielerpersönlichkeiten zu analysieren und *Kabukischriftsteller* in ihrer Bedeutung für das Theater zu untersuchen. Ich glaube jedoch, es ist wesentlich interessanter, einmal einen typischen Theatertag jener Zeit zu beschreiben. Über seinen Ablauf gibt Donald Shively³³ eine farbige Darstellung:

Die Vorstellung beginnt morgens um sechs Uhr. Schon Stunden vorher hat die *Taiko*-Pauke ähnlich wie eine Kirchturmsglocke die Aufführung angekündigt, obwohl schon damals Lärmvorschriften eine solche Ruhestörung verboten. Zu Beginn wird der Glück und Segen verheißende *Sambasō* getanzt. Noch sind wenige Zuschauer im Saal, die meisten Diener, die gute Plätze für ihre Herrschaft reservieren. Besonders für Frauen ist der Theaterbesuch eine aufregende Sache, gibt er doch eine der wenigen Gelegenheiten, die schönen *Kimonos* zu zeigen. Die Vorbereitungen der Damen gleichen in dieser Hinsicht denen der Männer auf einen Besuch im Freudenviertel.

Die Theater sind von vielen kleinen Teehäusern und Restaurants umgeben, in denen man mit seinem Lieblingsschauspieler Tee trinken kann, obwohl dem oft Polizeivorschriften entgegenstehen. Diese Teehäuser geben vor allem aber den finanziellen Rückhalt für eine neue Produktion. Sie mieten oft ganze Logen oder Abteilungen im Parkett, Angestellte säubern die Sitzplätze, legen frische Strohmatten aus und führen ihre Gäste, manchmal durch direkte Gänge, ins Theater. In *Edo* machen das meist Knaben, im *Kamigata* junge Mädchen.

Essen und Trinken sind wesentlicher Bestandteil eines Theaterbesuchs, und so servieren Diener *Sake*, Beilagen und *Sushi*³⁴. Nach Ende der Vorstellung gibt es das Diner - und vielleicht auch weitergehende Unterhaltungen - im Teehaus. Es ist auch durchaus üblich, daß Frauen während der Vorstellung wieder ins Teehaus gehen, nur um einen neuen *Kimono* anzuziehen. Soweit Shively.

33. Siehe: Donald Shively "The Social Environment of Tokugawa Kabuki" in "Studies in Kabuki", Hrsg.: James R. Brandon, Hawaii 1979

34. Rother Fisch auf Reisbällchen

Die Preise in den Theatern sind hoch, im Verhältnis wahrscheinlich noch höher als im *Kabuki*-za Theater heute wo eine Loge 7000 *Yen* kostet. Um aber auch dem einfachen Volk Gelegenheit zu geben, "sein" *Kabuki* zu erleben, gibt es natürlich auch billige Plätze, entweder *Ômukō*, ganz weit hinten, oder noch billiger, Stehplätze im ersten Stock rechts und links neben der Bühne, die ironisch *gei no ura*, Rückseite der Kunst, genannt werden. Um Streit zwischen den Fans der einzelnen Schauspieler zu schlichten, der durchaus auch handgreiflich werden kann, stehen Wächter neben der Bühne.

Dieses Theaterleben, dieser Betrieb mit all seinem Beiwerk verändert sich nicht wesentlich bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Mit der Einführung der Drehbühne 1793 in die Technisierung der Bühne praktisch abgeschlossen. Man kann jetzt vor den Augen der Zuschauer die Szene wechseln, ganze Tempelanlagen in der Versenkung verschwinden lassen. "Geister" weichen aus dem Boden und fliegen an Hängevorrichtungen durch die Luft. *Kabuki* ist skandalumwittert. Es gibt Affairen, daß zum Beispiel eine Verwandte des *Shōgun* nach einer Pilgerfahrt zum Familienmausoleum *Zōjōji* (*Shiba*) direkt ins *Kabuki* fährt, um ihren Liebsten schauspieler zu treffen. Das wiederum ist Anlaß für die Polizeibehörden, *Kabuki* einzuschränken. Wenn eine häufigen Feuersbrünste die Theater zerstört, werden sie oft in einen anderen Distrikt verlegt, meist in einen Außenbezirk, damit die Regierung Theater wie Besucher beobachten und kontrollieren kann.

Was sich ändert ist die Thematik der Stücke. Immer mehr verstärkt sich die Tendenz zum Revuehaften, zum Beispiel dem *Hengebuyō*, einem Tanz, in dem durch eine bestimmte Technik *Kimonos* in einer Sekunde gewechselt werden können. Und immer häufiger werden Szenen aus dem Leben des einfachen Volkes gezeigt. Das *Kabuki* wird zum Theater der Räuber, der bösen Alten, des habgierigen Unterdrückers, des Rächers des Bösen, der furchterregenden Geister.

Ein Stück, *Yotsuya Kaidan*,³⁵ ist repräsentativ für die Gattung. *Tsuruya Namboku* wird zu Unrecht von

35. Verf.: *Tsuruya Namboku* IV., uraufgeführt 1825 in *Edo*

westlichen Forschung vernachlässigt. Eine kurze Inhaltsangabe macht seinen Stil deutlich: *O-Iwa*, die Frau des Exsamurai, jetzt Schirmmachers, *Iyemon*, hat gerade einem Kind das Leben geschenkt. *Iyemon* sieht sehr gut aus, und deshalb hat sich *O-Ume*, die schöne Tochter des reichen Nachbarn, in ihn verliebt. Um zu erreichen, daß *Iyemon* seine Frau verstößt und *O-Ume* heiratet, schicken ihre Eltern *O-Iwa* eine Medizin, die sie häßlich machen soll. *O-Iwa* nimmt den angeblich stärkenden Trank gern. Als das Gift zu wirken beginnt, ist nur ein blinder Masseur bei ihr, der also nicht weiß, was vor sich geht. *Iyemon*, entsetzt von der Häßlichkeit seiner Frau, flüchtet in das Haus seiner Nachbarn. Sie nutzen seinen Schrecken aus und schlagen vor, *O-Iwa* zu verstoßen. Schließlich ist *Iyemon* einverstanden. Er kehrt nach Hause zurück und behandelt seine Frau mit Absicht schlecht, damit sie das Haus aus eigenem Antrieb verläßt. Er nimmt alle ihre *Kimonos* weg, um sie zu verkaufen und will ihr sogar nicht einmal ihr Moskitonetz lassen. *Kohei*, der blinde Diener, bittet seinen Herrn um Gnade. *Iyemon* fesselt ihn, sperrt ihn in einen Schrank und verläßt für kurze Zeit das Haus. Als er wiederkommt, hat sich *O-Iwa* aus Traurigkeit das Leben genommen. *Iyemon*, schon verzweifelt, tötet *Kohei*, den einzigen Zeugen seines schlechten Handelns. Die Leichen von *O-Iwa* und *Kohei* werden an eine Holzplanke gebunden und in den Fluß geworfen.

O-Ume, die neue Braut, kommt in Hochzeitskleidung in ihr neues Haus. Als *Iyemon* jedoch ihren Schleier lüftet, starrt ihn *O-Iwas* entstelltes Gesicht an. Total entnervt, sticht *Iyemon* mit dem Schwert zu, nur um Momente später zu erkennen, daß er seine neue Braut getötet hat. In Panik verläßt er das Haus, trifft auf eine Person, in der er *Kohei* zu erkennen glaubt und sticht nochmals zu. In Wirklichkeit, so merkt er Sekunden später, hat er seinen neuen Schwiegervater umgebracht. Wie in einem Alptraum wandert *Iyemon* am Fluß entlang. Plötzlich erscheint auf dem Wasser die Planke mit der Leiche seiner Frau, die ihn beschwörend ansieht. Die Erscheinung verschwindet wieder. Dann taucht der Diener *Kohei* auf und ruft: "Herr, Medizin; Herr, Medizin", die gleichen Worte, mit denen er bei *Iyemon* um Gnade für *O-Iwa* gebeten hatte. Verzweifelt stürzt sich

Iyemon in den Fluß . . .

Die Rolle des *Kohei* und der *O-Iwa* werden von demselben Schauspieler gegeben, was eine Höchstleistung in Darstellungs- und Verwandlungskunst verlangt.

Inhaltlich wie äußerlich gesehen ist *Kabuki* aber schon der Dekadenz verfallen. Daran kann auch *Kawatake Mokuami*, der letzte große *Kabukidichter*, nichts mehr ändern. In diesem desolaten Zustand findet Philipp Franz von Siebold³⁶ ein Deutscher in Diensten der holländischen Faktore *Dejima* bei *Nagasaki*, das *Kabuki* im Jahr 1825 vor. Sein Bericht ist eine wesentliche Quelle für die Erforschung des *Kabuki* seiner Zeit: "12. Juni: . . . Wir besahen heute die berühmte Schaubühne von *Ōsaka*. Der Eingang produzierte sich durch eine Reihe grob gemalter Szenen. Ein finsterner Gang führte nach dem Schauplatze, welcher ziemlich groß nach Art unserer europäischen Theater gebaut, aber roh zierdelos und daher bloß dem Skelette einer Schaubühne zu vergleichen ist. Auch fanden wir hier die den Japanern sonst in allem so eigene Reinlichkeit und Nettheit nicht vorhanden, deren Mangel jedoch bloß der Nachlässigkeit der Spieldirektion zuzuschreiben ist. Man hat hier wie bei uns Parterre, Parterrelogen und Ranglogen; jener Zirkel aber, der bei uns die Galerie enthält, ist hier zum Einlaß des Tageslichts offengelassen: denn man spielt hier nicht abends bei Lampenbeleuchtung, sondern den ganzen Tag hindurch. Durch das Parterre führen zwei brückenartig erhöhte Wege nach der Bühne, über welche die Schauspieler während des Aktes nach der Bühne ziehen, oder sich von derselben entfernen können; so wird das Parterre je nach der Szene gleichsam zu einem Teil der Bühne, und man sitzt dann unter der Spielenden. Diese Art ist von größtem Effekte bei Aufzügen,

Angriffen u.dgl., wenn plötzlich aus dem Hintergrunde des Parterre eine Masse von Figuranten nach der Bühne stürmt, sowie sie andererseits für viele Situationen eine vorteilhafte Introduktion abgibt.

Wir ließen uns im Parterre nieder. Erst begann eine schlechte Musik, nach chinesischer Weise, bestehend aus Trommeln und einigen Pfeifen, die etwa eine Viertelstunde währte. Hierauf trat ein Schauspieler hervor, der durch Ablesung eines kurzen Prologs die Darstellung eröffnete. Es wurde eben ein Schauspiel aufgeführt, unter dem Namen *Imose-Yama* bekannt. Die Schauspieler, unter denen sich mehrere Künstler ersten Ranges befanden, würden selbst in Europa allgemeinen Beifall erhalten haben. Ihre Mimik und ihre Deklamation, worin sich der Nationalcharakter mit dem oft ungekünstelten Ausdrücke der Leidenschaften zu einem harmonischen Ganzen vereinte, verdient volles Lob, und ihre kostbaren Kostüme erhöhten den Eindruck und ließen uns die dürftige Einrichtung des Theaters selbst vergessen. Da bloß männliche Personen auftreten, so verlieren, wie gut sie sich auch in die Rollen der Frauen einstudieren mögen, die Vorstellungen doch immer, und dies um so mehr, da die Schauspiele nur bei Tage stattfinden, wo bei hellem Sonnenschein keine Kunst dem Manne die Reize weiblicher Schönheit ersetzen kann. Doch werden die Vorstellungen der japanischen Bühnen dadurch weniger beeinträchtigt, weil die Rollen selten junge Mädchen, sondern meistens abgehärmte, abgelebte Damen der höheren Stände darstellen. Den männlichen Schauspielern, welche durch zügelloses Leben an sich schon elend und verweichlicht aussehen, gelingt daher die Rolle besser, als man es in Europa glauben würde. Die Bühne selber gleicht der europäischen, und ein Vorhang, der nicht fällt, sondern von beiden Seiten nach der Mitte hin zugezogen wird, entzieht die Schauspieler am Schlusse des Aktes den Augen der Zuschauer.

Die Dekorationen, die im allgemeinen dem Charakter des Stückes gut angepaßt sind, bestehen aus der Zusammenstellung verschiedener Geräte. Man kennt das Verschieben der Kulissen nicht, dagegen kann der Boden der Bühne auf einer Drehscheibe horizontal gewechselt werden, wodurch eine sehr schnelle Veränderung der Dekoration erzielt wird. Zu

36. 1816–1893; schrieb etwa 360 Stücke, suchte das *Kabuki* den Veränderungen der *Meiji*-Reform (1867) anzupassen

37. 1796–1866, weilte von 1823 bis 1830 und von 1859 bis 1863 in Japan; leistete hervorragende Forschungsarbeit, besonders auf den Gebieten Medizin, Flora, Fauna und Kartographie. Zitiert nach "Nippon, Archiv zur Beschreibung von Japan", Leyden 1832–35

beiden Seiten der Bühne sind Logen von Bambusmatten angebracht. In einer derselben sitzt ein Schauspieler, welcher nach Art des griechischen Chorgesangs die Lücken des Spiels ergänzt und die Handlung näher beleuchtet; dies wird *Jōrurikatari* genannt; in einer anderen Loge sitzen Musikanten, meist *Shamisen*-Spieler, *Shamisen-hiki* genannt . . .”

Im folgenden gibt Siebold eine genaue Inhaltsangabe des Stückes. Aus japanischen Quellen wissen wir, daß er sich sogar mit Kabukischauspielern getroffen hat.

Die weitere Geschichte des *Kabuki* ist rasch erzählt. Die wachsende Unruhe und schließlich die Öffnung des Landes gehen auch am *Kabuki* nicht spurlos vorüber. Kurz nach der *Meiji*-Reformation 1868 wird eine “Gesellschaft zur Erneuerung des Theaters” gegründet, die hauptsächlich aus Literaturkritikern und Beamten des Erziehungsministeriums besteht. Der hohe Standard der Schauspielkunst bleibt zwar erhalten und wird durch *Ichikawa Danjūrō VII.*, *Onoe Kikugorō III.*, *Nakamura Utaemon III.* und *IV.* sogar weiter gehoben. Inhaltlich gesehen versucht man, das *Kabuki* an der westlichen Klassik zu orientieren. Es werden Themen, ja ganze Stücke aus dem *Nō* entliehen. Blutrünstige Werke à la *Yotsuya Kaidan* hingegen werden von der Bühne verbannt. Die Ästhetik gewinnt natürlich dadurch, gleichzeitig aber nimmt man dem *Kabuki* seine treibende, quasi barocke Kraft. Ein *Kabuki* der Literaten wie das von *Tsubouchi Shōyō*³⁸ basiert nicht mehr auf dem Unterhaltungsbedürfnis des einfachen Volkes. Es ist so als wenn man, wie es mein verehrter Lehrer *Kawatake Toshio*³⁹ ausdrückt, einem wilden Stier die Hörner geradezubiegen versuchte.

Verständlich, daß *Kabuki* sich seit diesen Reformen in

38. 1859–1935; Theaterschriftsteller, Kritiker, Novellist. Suchte in seinen Stücken eine Verbindung von westlichem klassischem Theater und japanischer Theatertradition. Als sein Lebenswerk gilt die erstmalige Übersetzung von Shakespeares Gesamtwerk ins Japanische. Nach ihm ist das Theatremuseum der *Waseda* Universität, *Tōkyō*, das einzige seiner Art im Fernen Osten, benannt

39. In “*Zoku hikaku engeki gaku*”, *Tōkyō*, 1974, pg. 198 f

einem todesähnlichen Schlaf befindet. Begreiflich, daß die patriotischen Spiele eines *Kawakami Otojirō*⁴⁰ dem *Kabuki* bald heftige Konkurrenz machen und es an Beliebtheit sogar übertreffen. Ältere Theaterkenner behaupten auch steif und fest, die Qualität der Schauspieler entspreche nicht mehr dem Vorkriegsstandard. Faubion Bowers, der Theaterzensor der amerikanischen Besatzungsmacht, zum Beispiel schreibt⁴¹, *Nakamura Kichimon I.*⁴² sei der letzte wirklich große Schauspieler gewesen. Darüber mag man geteilter Meinung sein, sicher hingegen ist, daß *Kabuki* seit mehr als hundert Jahren kaum neue entscheidende Impulse erhalten hat. Alle Versuche in dieser Hinsicht sind fehlgeschlagen. Neue *Kabuki*-Stücke, meist von Literaten, Wissenschaftlern oder Kritikern verfaßt, verlieren sich in Worten und Dialogen. Text nur als Grundlage für Schauspielkunst, Handlung, Einsatz der Bühnentechnik und eben das *Kabukifeber*, das ich oben ausführlicher erwähnt habe, sind verlorengegangen.

Ist das *Kabuki* nun zu einer musealen Kunstform geworden, die geschützt und unterstützt werden muß, um sie vor dem Untergang zu bewahren? - Bis vor wenigen Wochen war ich dieser Ansicht, konnte sie aber seither revidieren. Durch einen Zufall sah ich das *Kabuki*programm der Truppe *Nakamura Kanzaburōs* im Mai in *Ōsaka*. Einst die Wiege des *Kabuki*, wird das *Kansai* heute von den Schauspielern grob vernachlässigt. Nur wenige Male pro Jahr finden Vorstellungen in *Ōsaka* und *Kyōto* statt. Um diesem Trend entgegenzuwirken, hat *Kanzaburō* eine “Gesellschaft zur Wiederbelebung des *Kabuki* im *Kansai*” gegründet. *Kanzabu-*

40. 1864–1911, *Shinpa*-Schauspieler und Theaterdirektor; wurde besonders während des sino-japanischen Krieges 1894 populär.

Über *Shinpa* siehe: *Kawatake Toshio* und Benito Ortolani, “Zur Theatergeschichte Japans” in: *Maske und Kothurn*, Heft 1, Wien, 1961

41. Siehe: Faubion Bowers: “Theatre in the East A Survey of Asian Dance and Drama” New York, (C) 1956

42. Neben *Ichikawa Danjūrō IX.* und *Onoe Kikugorō VI.*, treibende Kraft im *Kabuki* der *Taishō* (1912–1925) und frühen *Shōwa* (1925 bis heute) Ära

rō ging jedoch, wie er mir in einem Gespräch erklärte, von Anfang an davon aus, daß mit häufigeren Tournées das *Kabuki* im *Kansai* eine Erziehung des Publikums einhergehen müsse. Deshalb spielte er nicht im besser ausgestatteten *Shin Kabuki-Za* Theater, sondern bevorzugte das kleine, feine, intime *Asahi-Za*. Junge Schauspieler machten das Publikum mit den Konventionen des *Kabuki* bekannt, zeigten zum Beispiel die Kunst, in Blitzesschnelle den *Kimono* zu wechseln, erläuterten die symbolische musikalische Untermalung, stellten Bühnenarbeiter und Inspizienten in ihrer klassischen schwarzen, sie der Konvention nach "unsichtbar" machen, den Kleidung vor und ließen zwei Zuschauer auf dem "Pferd" des *Kabuki* über die Bühne reiten. Mit solch einfachen Mitteln wurde die Schwellenangst, die heute durchaus auch bei Japanern vorhanden ist, wesentlich gemildert. Entsprechend enthusiastisch wurde das anschließende Stück *Nozakimura*⁴³ eine von *Kanzaburō*'s Glanzrollen, aufgenommen. Über neunzig Prozent Auslastung der Sitzkapazität und frenetischer Applaus beweisen, daß *Kanzaburō* mit seiner Neuhinführung der Japaner zum *Kabuki* auf dem richtigen Weg ist. Wird das *Kabuki* aus seiner Nachbarschaft zum obersten Gerichtshof, wie das vor rund zehn Jahren erbaute Nationaltheater, wieder in die Vergnügungsviertel, wie das *Asahi* in *Dotombori*⁴⁴, zurückgeführt und gelingt es, das Publikum wieder für "sein" *Kabuki* zu begeistern und ihm ein bißchen vom alten *Kabukifieber* zurückzugeben, so habe auch ich große Hoffnung für den Fortbestand dieses faszinierenden Theaters.

43. Verf.: *Chikamatsu Hanji*, uraufgeführt 1780 in *Edo* als *Jōruri*

44. Populäres Vergnügungsviertel in *Ōsaka*

Veröffentlichungen der OAG Tokyo und Hamburg nach dem Kriege

MITTEILUNGEN

Nr.	Verf.	Titel	Jahr	Yen
34-A,I	BOHNER, HERMANN:	<i>Seami. Blumenspiegel 1. Teil.</i>		
		<i>Die sechs Motto.</i>	36 S. Tokyo 1953	600
34-A,II	BOHNER, HERMANN:	<i>Seami. Blumenspiegel 2. Teil.</i>		
		<i>Die zwölf Themen.</i>	104 S. Tokyo 1964	1,000
34-D	BOHNER, HERMANN:	<i>Seami. Buch der Nō-Gestaltung.</i>	53 S. Tokyo 1954	700
34-E	BOHNER, HERMANN:	<i>Gestalten und Quellen des Nō.</i>	70 S. Tokyo 1955	800
35-A	FRIESE, HEINZ:	<i>Das Dienstleistungs-System der Ming-Zeit.</i>	163 S. Hamburg 1959	2,200
35-B	GRIMM, TILEMANN:	<i>Erziehung und Politik im konfuzianischen China der Ming-Zeit.</i>	176 S. Hamburg 1960	2,200
36-C	SECKEL, DIETRICH:	<i>Grundzüge der Buddhistischen Malerei, eine Einführung.</i>	115 S. Tokyo 1945	1,500
37	STÜBEL, HANS:	<i>Ein Dorf der Ta-Hua Miao in Yünnan.</i>	80 S. Hamburg 1954	1,000
38	LEWIN, BRUNO:	<i>Futabatei Shimei in seinen Beziehungen zur russischen Literatur.</i>	99 S. Hamburg 1955	1,000