

Zur Rezeption des japanischen Theaters durch
den Westen von der Mitte des 16. bis zum Ende
des 19. Jh.s.

著者	Detlef Schauwecker
journal or publication title	独逸文学
volume	27
page range	99-123
year	1983-03-25
URL	http://hdl.handle.net/10112/00017755

Zur Rezeption des japanischen Theaters durch den Westen von der Mitte des 16. bis zum Ende des 19. Jh.s.

Detlef Schauwecker

Die Fragestellung, in welcher Weise der Westen seit seiner Berührung mit Japan in den 40er Jahren des 16. Jh.s japanische Theaterformen empfunden, interpretiert und adaptiert hat, ist von Autoren für einzelne Zeitabschnitte behandelt worden, so für das 16. und frühe 17. Jh. von Thomas Leims¹ mit der Frage nach dem westlichen Kenntnisstand über japanische Theaterformen und nach möglichen westlichen Bühneneinflüssen. Nakamura Tetsujirō² stellte westliches Quellenmaterial zum Kabuki für das 17. bis 19. Jh. zusammen. Für die Phase des von Paris ausgehenden Japonismus, von den 60er Jahren des 19. Jh.s bis in die 20er Jahre unseres Jahrhunderts datierbar, gehen William L. Schwartz³, Leonard C. Pronko⁴ und Ingrid Schuster⁵ einflußgeschichtlichen Problemen in der westlichen Literatur nach; Gordon S. Johnson etwa untersuchte für diesen Zeitraum westliche Quellen zum Nō, Kawatake Toshio⁶ befaßte sich mit westlicher Publikumsreaktion bei Kabukitourneespielen in den 60er Jahren unseres Jahrhunderts.

Die vorliegende Arbeit—Kürzung und Überarbeitung eines Vortrages am Goethe-Institut Osaka im Herbst 1981—beabsichtigt, die rezeptionsgeschichtlichen Phasen seit dem 16. Jh. bis zum Ende des 19. Jh.s in einem Überblick zu kennzeichnen. Es ergeben sich für die Zeit des westlichen Beobachters in Japan historisch drei Abschnitte: die christliche Missionszeit von der Mitte des 16. Jh.s bis zum frühen 17. Jh., die folgende Abschließungsperiode

Japans bis zur Mitte des 19. Jh.s und die sich anschließenden etwa fünf Jahrzehnte, in die die politische Öffnung des Landes, 1868, fällt und an deren Ende neben der wachsenden Reiseliteratur aus dem fernen Land systematische japanologische Übersetzungen und Abhandlungen stehen.

1. Japanisches Theater in den Berichten der Jesuiten

Der erste christliche Missionsversuch—mit Xaviers Betreten der Insel im Jahr 1549 einsetzend und bis zum Landeverbot portugiesischer Schiffe in Japan im Jahr 1639 datierbar—fällt in Japan theatergeschichtlich in eine Zeit traditioneller Pflege des Bugaku in Adelskreisen, des Nō in der aristokratischen Buke-Schicht (Schwerteradel) und der von ländlichen Buke-Kreisen getragenen Vortragskunst des Kōwakamai mit gemessener Tanzbewegung. Im Volk waren als Unterhaltungskünste neben dem musikalisch begleiteten Vortrag buddhistisch gefärbter Romanzen- und Kriegshistorienstoffe musikalische Tanzdarbietung (Shirabyōshi, Kusemai), ferner Gauklerstücke, die von Bettlern erzählend aufgeführt wurden, verbreitet. Im frühen 17. Jh. setzt sich die intonative Rezitationskunst des Kojōruri mit Puppenspiel und die Mädchenrevue Kabuki, insbesondere in Kyoto und den jungen Großstadtkulturen Osaka und Edo (Tokyo), durch.

T. Leims (1979) untersuchte die beiden frühen Wörterbücher der Jesuiten *Dictionarium Latino-Lusitanicum ac Iapanem* (Amakusa 1595) und *Vocabulario de Lingoa de Iapam* (Nagasaki 1603) auf ihre Eintragungen zur japanischen Schau- und Vortragskunst. Er kommt zum Ergebnis, daß der Wissensstand beider Wörterbücher, insbesondere des letzteren, zu japanischem Theater sehr hoch gewesen ist. Die einzelnen Gattungen werden genannt, die Beziehung der Haupt- und Nebenrollen, die Instrumentierung im Nō, Musiktheoretisches und etwa die gesellschaftliche Stellung der Schauspieler sind knapp erläutert festgehalten.

Eine allgemeine Unterscheidung der japanischen Schaukunst von der westlichen nimmt Luis Frois (1532-1597) in seiner—erst

1954 von Schütte aufgefundenen und übertragenen—Gegenüberstellung der beiden Kulturen vor. Er weist in diesem interessanten Vergleich etwa auf den höheren musikalischen Anteil in der japanischen Schaukunst hin, wobei die japanische Musik zugleich als lärmend dargestellt wird. Der Tanz (Mai) sei in Japan gemessener, man bewege vor allem die Hände, in denen man den Fächer trage und verhalte sich in der Körperbewegung, als suche man gleichsam etwas auf dem Boden; demgegenüber seien im westlichen Tanz die Gliedmaßen in lebhafterer Aktion, und man tanze geradeaus. Das westliche Publikum sei vergleichsweise ruhig bei den Aufführungen. Die Beschreibungsweise, das Nicht-Gemeinsame herauszuarbeiten, mag in Zusammenhang stehen mit dem westlichen Kulturverständnis gegenüber Japan: das 16. Jh. maß Japan in der Weltgeschichte noch eine Sonderstellung bei, eine einzigartige Stellung, die letztlich auf die Berichte Marco Polos, auf das geographische Verständnis des Columbus zurückdatierbar ist und an der auch in der Berichterstattung der Jesuiten in Teilen festgehalten wird.

Abgesehen von den hier genannten Eintragungen enthalten die Jesuitenberichte offensichtlich wenig Hinweise zum japanischen Theater. Eine mögliche Erklärung mag eine Äußerung des Alexandro Valignano⁷ (1539-1606) geben, der seit 1579 mit dreimaligen Aufenthalten insgesamt zehn Jahre in Japan war und in der leitenden Stellung des "padre visitador" für Ostasien die Missionspolitik maßgeblich bestimmte. Unter dem Thema der Übel der Japaner führt er an fünfter Stelle Trunk und Feste an, bei denen Musik und Theaterspiele (sic) veranstaltet würden, die von denen erdacht seien, die auch die heidnische Religion lehrten; die hohe Begabung—so schließt er—ginge auf diese Weise zugrunde.

Diese Ablehnung hat ein deutliches missionarisches Anliegen und übersieht nicht die Wirkung, die Theater als Instrument einer Kirche besitzen kann. Als eben dieses Mittel setzten die Jesuiten—so wie dies in Europa im Zuge der Gegenreformation in jenen Jahrzehnten über die jesuitischen Schultheater sich heraus-

bildete—ihrerseits in Japan das Theaterspiel zu christlichen Festen mit Stoffen aus dem Alten Testament und zum Thema der Geburt Jesu und seiner Leidensgeschichte ein. Leims weist auf eine belegbare Gesamtzahl von 18 Titeln und insgesamt 35 Aufführungen für den Zeitraum von 1558 bis 1575 hin; bereits Thunberg, der Ende des 18. Jh.s in Japan war (s.u.), erwähnt diese Missionsspiele im Jesuitenkolleg in Nagasaki.⁸

Die Jesuitenberichte halten gelungene Aufführungen mit eindrucksvollen Wirkungen der Erschütterung fest⁹; dies gilt auch für theatralische Einlagen im Gottesdienst und in christlichen Festumzügen, etwa der Darstellung von Christus mit der Dornenkrone¹⁰. Wir haben hier einerseits westliche Erzählhandlung vor uns, die zur Aufführung gelangt, und realistische Bühnenausstattung wie etwa einen Apfelbaum mit einem metallenen Apfel (zum Thema der Vertreibung aus dem Paradies)¹¹, eine "realistisch wirkende" Spielweise¹² und etwa eine "große Bühne" vor der Kirche, die eine Zuschauerzahl von "über 2000" ermöglichte¹³. Wir können hier europäische Einflüsse vermuten, insbesondere im realistischen Element, das sich im 16. Jh. in Europa gegen die stilisierte Renaissancebühne weitgehend durchsetzte, und im intentionierten überwältigenden Effekt der Jesuitenspiele bei möglichst hoher Zuschauerzahl. Andererseits war die Aufführungssprache Japanisch, und die Bühnengestaltung des Stoffes blieb weitgehend den japanischen Gläubigen überlassen. Die Vermutung liegt daher nahe, daß die bezeugte musikalische und mimisch-tänzerische Ausführung wie der Sprachausdruck über die dem Japaner vertrauten Mittel der traditionellen Theaterkunst seines Landes das Publikum anzusprechen suchte, etwa durch die im Volk verbreitete Rezitationskunst des Kojöruri. Wir hätten daher in dieser Mischform im Missionsspiel und seiner Förderung durch die portugiesischen Missionare eine durch ihr christliches Anliegen gegebene positive Aufnahme japanischer Theaterkunst durch den Europäer. Für einen Rückgang dieser Mysterienspiele mit den 80er Jahren des 16. Jh.s kann einmal sprechen, daß die Jesuiten-

leitung sie ab 1582 einstellen wollte—die wiederholten Aufforderungen hierzu sprechen jedoch dafür, daß dies nicht befolgt wurde—, da die weltlichen Einlagen im Spiel und modischer Tanz (furyū) bei den Festumzügen offensichtlich vom geistlichen Ziel abführten¹⁴; zugleich wurde mit dem Jahr 1587 das erste Edikt Hideyoshis gegen die Christen erlassen, und damit waren wohl auch öffentliche Veranstaltungen eingeschränkt.

Es sei am Rand der portugiesische Kaufmann Fernao Pinto (? - 1583) erwähnt, der in seinem in Teilen nicht glaubwürdigen abenteuerreichen Reisebericht *Peregrinacão* über eine Art Sketch und eine improvisierte Pantomime mit Tanz und Saiteninstrumentenspiel schreibt.¹⁵ Sie sei anlässlich seines Erscheinens beim König von Bungo—Mitte des 16. Jh.s; gemeint ist der dortige Fürst—im familiären Kreis von der Prinzessin und sechs ihrer Gespielinnen aufgeführt worden. Das "Lustspiel" habe den portugiesischen Kaufmann in seiner beschämenswerten Handelstechnik und in seiner Manier, ohne Besteck zu essen, auf das Korn genommen. Derlei Aufführungen—so schließt Pinto—, die die Kaufleute aus Portugal erheiternder Kritik aussetzten, habe er mehrfach andernorts in Japan gesehen.

Es soll für unsere Betrachtung nicht wichtig sein, ob dieser Kritik am eigenen Land in der Tat japanische Lustspiele zugrunde liegen—Saris (s.u.) erwähnt zu Anfang des 17. Jh.s gleichfalls eine "Komödie", die mit westlicher Kostümierung aufgeführt werden sollte—, oder ob Pinto hier eine Kritik lediglich mit Kenntnissen der Aufführungskunst des Kusemai verknüpft hat; es soll vielmehr festgehalten werden, daß *Die wunderliche Reisen* Pintos—so der Titel der in Amsterdam erschienenen deutschen Übersetzung aus dem Jahre 1671—, eine geschätzte Lektüre in der Barockzeit, als japanisches Theaterspiel eine Einheit aus Sprache, Mimik, Tanz und Musik vorstellt. Die Aussage bezeugt anschaulich aus der Feder eines Weltlichen, was der Jesuit Frois theoretisch zusammenfaßt. —In der japanischen Tradition hat sich diese Synthese gehalten, während in Europa die Tendenz zur

Verselbständigung der einzelnen Elemente bestand. In unserem Jahrhundert wird sich, von jeweils verschiedenen Gedankengängen ausgehend, ein Max Reinhardt, Vsevolod Meyerhold und etwa Leonard C. Pronko mit dieser Synthese im Theater auseinandersetzen und dabei die japanische Bühne reflektieren.

2. Westliche Berichte zum japanischen Theater vom 17. Jh. bis Mitte des 19. Jh.s

Mit dem 17. Jh. verlagert sich das europäische Interesse an Japan von der Mission und dem Handel der Südeuropäer zur Handelsbeziehung der Holländer, die ab dem Jahr 1639 als einziger europäischer Handelspartner mit dem Inselreich verbunden bleiben. Zugleich besetzt die holländische Ostindienkompanie die Stellen ihrer Faktorei in Nagasaki, insbesondere die des Arztes, auch mit Bewerbern aus den benachbarten mittel- und nordeuropäischen Ländern und berücksichtigt in solchen personellen Entscheidungen das eigene Interesse der Landeserkundung. Neben den Jahresberichten der Faktorei bieten daher die Aufzeichnungen dieser Gruppe, die weniger die Versetzung innerhalb einer Handelsorganisation als oft eine persönliche Motivation, sich mit dem fernen Land zu beschäftigen, nach Japan führte, wertvolle Informationen. Die Rückreise von der turnusmäßigen Audienz am Shogunatshof in Edo bot hier öfters Gelegenheit zum Theaterbesuch in Osaka, wo die Entsandten der Faktorei zur Audienz in der Regel einige Tage zwischen Edo und Nagasaki Station machten. Auch der den Holländern zugestandene Besuch der großen Feste in Nagasaki bot einen Einblick in japanische Theaterveranstaltungen.

Wir finden frühe Hinweise, noch zur Zeit der englischen Handelsbeziehung der East India Company mit Japan (1613-1623), zum japanischen Theaterspiel in *The voyage of Captain John Saris to Japan, 1613*¹⁶, dem Tagebuch von J. Saris (1579? -1643), der mit der Herstellung diplomatischer Beziehungen zum Shogunat und der Errichtung einer englischen Faktorei von James dem Ersten

beauftragt worden war. Er erwähnt einmal festliche Umzüge mit Musik und "Maskerado", in die auch der dortige Fürst zu Pferde eingereit war ; bei dieser theatralischen Repräsentation—anlässlich des Bon-Festes—wurde auch getanzt.¹⁷ Ausführlicher geht Saris dann auf "Comodie or Play" zu einem großen Fest ein: "the Kings themselves, with the greatest Nobleman and Princes" seien hier aufgetreten, und man habe "the valiant deeds of their Ancestors from the beginning of their Kingdom or Commonwealth, until this present, with much mirth mixed among, to give the common people content", zur Aufführung gebracht.¹⁸ (Mit "Kings" sind der fürstliche Exregent und sein regierender Enkel gemeint). Saris hebt diese Politik, "to keep in perpetuall remembrance their affairs", hervor und unterscheidet diese japanischen "Comodies", die "the truth itself" darstellten, von denen des christlichen Abendlandes, die nur "dumb shows" seien.

Das von einem Vaglinano angesprochene buddhistische Element und sein Hinweis auf eine wenig kultivierte Umgebung des Theaterspiels und dessen ungute Wirkung treten hier zurück zugunsten einer kultivierten Kunst mit einem nationalen Anliegen; gemeinsam bleibt beiden eine Distanzierung zur japanischen Musik, wenn Saris meint: "Their acting Musique and singing (as also their Poetry) is very harsh to us." Im Hintergrund der voneinander abweichenden Aufnahme japanischen Theaters können wir einmal das von einem Missionsanliegen verschiedene Interesse Englands sehen, mit Japan als einem nationalen Handelspartner diplomatische Beziehungen zu knüpfen; in weiterem Sinn mag sich die Opposition widerspiegeln, die zwischen Süd- und Nordeuropa, in diesem Fall: der iberischen Halbinsel und England, in der Religion, der europäischen Politik, insbesondere in der Handelskonkurrenz im fernen Osten bestand. In Saris' Information ist zugleich eine Kritik am europäischen Theater enthalten, wobei wohl an die englische Bühne gedacht ist: das geringe Niveau der Farce-Stücke und der Mangel einer nationalen Bildung durch das Theater. Zwar traten auf der englischen

Hofbühne zu Beginn des 17. Jh.s Mitglieder der Königsfamilie auf, doch fand dies bei allegorischen Spielen statt, deren Wirkung sehr stark in überraschender prächtiger Ausstattung und Musik lag.

Die Bezeichnung Komödie für das Nō-Spiel, um das es sich aufgrund der Beschreibung der Instrumentierung handeln muß, könnte dahingehend eine Erklärung finden, daß der europäische Maßstab der klassischen Tragödie (Wahrung der Einheit von Ort, Zeit und Handlung; Erhabenheit, auch durch den hohen Stand des Stückpersonals gewährleistet; ein Konflikt mit tragischer Lösung und der Wirkung der Erschütterung) als nicht übertragbar empfunden wurde. Gleichzeitig schloß der Begriff der Komödie, wie er von Shakespeare und teils auch von Philip Sidney Ende des 17. Jh.s entwickelt wurde, "den ernstesten Grundton bei glücklichem Ausgang"¹⁹ nicht aus. — Diese terminologische Wahl sowie die oben behandelte Verbindung des Theaters mit dem Begriff der Nation soll sich in westlichen Berichten der folgenden zwei Jahrhunderte in anderen Zusammenhängen wiederholen.

Aus der Frühzeit des Kabuki, der Mädchenrevue in den ersten beiden Jahrzehnten des 17. Jh.s, sind auf einem bekannten japanischen Bild *Mädchenkabuki auf der Shijō-Kawaramachi* unter den Zuschauern Ausländer, offensichtlich Holländer und Portugiesen, erkennbar. Das Wort "caboque", "cabicke" usw. im Sinne von: Mädchen zur Unterhaltung, Tanzmädchen, Mädchenrevue, Tanz bzw. Aufführung beider Geschlechter, erscheint zahlreich im Tagebuch des Richard Cocks (?-1624)²⁰. Die häufigen Eintragungen²¹ Cocks' seiner gemeinsamen Vergügen mit diesen Mädchen und ihrer Entlohnung stehen daher in deutlichem Gegensatz zu der eher erbaulichen Information von Saris zur fürstlichen Hofbühne.

Engelbert Kämpfer (1651-1716), der von 1690 bis 1692 als Faktoreiarzt in Japan war, schreibt allgemein über die Volksbelustigungen in Osaka:

"Sowohl öffentlich als in den Häusern siehet man täglich Schau-

spiele: es stehen Marktschreyer und Gaukler aus, und wer nur etwas von Seltsamkeiten, als Misgeburten, fremde oder in Künsten abgerichtete Thiere und dergleichen besitzt, der findet sich von andern Orten hier ein, und lasset für Geld seine Künste und Raritäten sehen.“²²

An andrer Stelle ist von "Theaterhäusern mit schwarzem Vorhang" die Rede, doch konnte sich kein Beleg finden, der auf die florierenden Kabuki- und Puppenspielhäuser jener Zeit näher verweist. Im Unterschied zu Deutschland, wo in der zweiten Hälfte des 17. Jh.s deutsche und englische Wanderbühnen einander Konkurrenz boten, gab es in Japan bereits stationäre Theaterensembles, die einen festen Bestand der städtischen Kultur bildeten. Die Einreihung der Schauspieler in die gesellschaftlich niedere Gruppe der Gaukler ist von Kämpfer richtig wiedergegeben. Hingegen geht Kämpfer ausführlich auf die Darbietungen bei geistlichen Festen (Matsuri) in Nagasaki ein. Er beschreibt die Organisation, derzufolge jede "Gasse" der Stadt eine Vorführung —manchmal "blos in Balletten auf eine pantomimische Art" bestehend—gibt, und erläutert die Bühne mit den rasch wechselnden, realistisch anmutenden Requisiten.²³

Die aufgeführten Spiele kennzeichnet er als "theatralische Stücke, deren Inhalt aus der Geschichte der Götter, Helden, Verliebten und aus anderen Romanen genommen ist, und die in Verse gebracht... opernmässig... abgesungen werden." Er charakterisiert sie als "Matsura-Comödien" und schließt damit, wie Saris für die höfische Bühne, für die Volksfestbühne tragische Entwürfe aus.

Wie Kämpfer—und unter Berufung auf ihn—geht etwa 80 Jahre später Karl Peter Thunberg (1743-1822) auf die Festspiele in Nagasaki ein.²⁴ Er bezeichnet sie als "farces sacrees" und kennzeichnet sie inhaltlich mit "Exploits des dieux et des heros". Hiervon unterscheidet er eine andere Theatertradition, bei der es sich offensichtlich um Kabuki handelt²⁵, als "farces profanes" und gibt als ihren Inhalt—in augenfälliger Nähe zu Kämpfers Angabe zu

den Festspielinhalten—”actions héroïque, les amours de leurs dieux et de leurs héros“ an. Er vermutet in diesen Spielen vor allem ”l’amusement du spectateur et le profit des acteurs“. Gleichzeitig schreibt er, daß die Kostümierung weniger der Unterhaltung (”amuser“) diene, sondern Furcht hervorrufe (”effrayer“). So wie die Unterscheidung in geistliche und weltliche ”Komödien“ Gedankengänge in der Aufklärung charakterisiert, ist auch Thunbergs Maßstab der Bewertung der letzteren Komödie aus der europäischen Diskussion zur Komödie in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s zu verstehen: die moralische Wirkung scheint ihm nicht mehr fühlbar (sensible), als sie im westlichen Theater bestehe. Sensibilität war zugleich eine Forderung an die schauspielerische Aktion der comédie larmoyante gegen die gezügelt deklamatorische und gemessene Darstellung, freier im Gefühlsausdruck und mit ”vehemence“ zu spielen, und die Bezeichnung könnte bei Thunberg in dieser Konnotation stehen. Thunberg benutzt diese Beschreibung gleichzeitig zur Kritik an den ”lächerlichen Ansprüchen“ europäischen Theaters hinsichtlich seiner Funktion einer moralischen Schulung des Publikums.²⁶

Die Zuordnung des Kabuki—vorausgesetzt, Thunberg bezieht sich auf dieses Volkstheater—zur Komödie mag neben den bereits genannten Abweichungen von den Regeln der europäischen klassischen Tragödie eine weitere Ursache haben, die sich insbesondere in der Darstellungsweise zeigt: Kawatake Toshio faßt Klassik und Barock als zwei Kategorien und ordnet das Kabuki mit seinem ”Zusammenspiel tragischer ... und komischer Szenen“, seiner lockeren Verknüpfung der relativ eigenständigen einzelnen Akte und mit seinen realistischen ”spektakulären Szenen“ dem Barocken zu.²⁷ Diese lebhaft und dynamische Darstellungsweise des Kabukischauspielers hatte wohl für den europäischen Beobachter in größerer Nähe zur westlichen Komödientradition gelegen, die nach Kawatake T. in ihren ”antiklassischen“ Elementen barocke Züge aufweist.

Vor Behandlung westlicher Berichte zum Nō während der

Edoperiode seien abschließend die Bemerkungen von Philipp Franz von Siebold (1796–1866; von 1823 bis 1830 in Japan) und von F. van Overmeer Fisscher (von 1820 bis 1829 in Japan) zum Kabuki erwähnt. Während Thunberg in der der Aufklärung verpflichteten Dichotomie des Weltlichen und Geistlichen die Matsuri-Spiele und—vermutlich—das Kabuki gegenüberstellt, sieht Siebold nunmehr im "Nationalcharakter" das beiden Theatertraditionen Gemeinsame²⁸. Gleichzeitig überwindet er mit der inhaltlichen Skizzierung eines Dramenteils (aus *Imoseyama onna teikin*), begleitet von Kommentaren zur Aufführung, die bis dahin bestandene vage europäische Vorstellung japanischer Dramenstoffe. Mit dem klassischen Begriff vom "harmonischen Ganzen" hält er den Kunstwerkcharakter der Aufführung fest. Das "vortreffliche Spiel" setzt er den Leistungen bester europäischer Schauspieler gleich und verspricht ihm große Erfolge auf westlichen Bühnen.

Siebold hebt die Leistung der Frauendarsteller, *onnagata*, hervor und bemerkt, das "zügellose Leben", demzufolge diese Schauspieler "an sich schon elend und verweichlicht aussehen", schaffe zudem eine Voraussetzung für ihre "Rollen ... meistens abgehärmte(r), abgelebte(r) Damen der höheren Stände." So vermißt er beim Frauendarsteller "die Reize weiblicher Schönheit"; "da bloß männliche Personen auftreten, verlieren ... die Vorstellungen doch immer." In Verbindung mit der Information vom niederen Schauspielerstand rückt damit der Frauendarsteller in ein eigentümliches Zwielicht der Brillanz auf der Bühne einerseits und einer moralisch mißbilligten Lebensart bei niederer gesellschaftlicher Stellung andererseits. Dieses Bild vom Kabuki-Schauspieler wiederholt sich—wie unten aufgezeigt werden wird—um die Jahrhundertwende, und in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wird bei einem Jean L. Baurrault die Distanzierung von der weiblichen Lebensart des Frauendarstellers anklingen. —In Europa trat im 17. Jh. der Frauendarsteller zurück, und ein erotischer Reiz, den Siebold im Kabuki vermißte, ging—in der anderen Richtung als in Japan—gerade von der Schauspielerin in Männer-

kleidung, oft in der Pagenrolle, aus.

Bei der Beschreibung des Bühnenhauses würdigt Siebold die Erfindung der—1758 erstmals erprobten²⁹—Drehbühne und der beiden Stege (Hanamichi), die von der Bühne durch den Zuschauer- raum parallel nach hinten verlaufen; beides soll modifiziert etwa 80 Jahre später nach Vorlagen der Kabukibühne auch in Europa eingerichtet werden (s. u.).

Während der 30jährige Siebold—mit strengerem Blick als Kämpfer—die Vergnügen des Volks in Edo zusammenfaßt: "Die despotische Regierung des Sjogun und ... die Zerstreuungen und Ausschweifungen der großen Stadt sind ernsten Studien und wissenschaftlichen Bestrebungen nicht förderlich"³⁰, entwirft er —charakteristisch für diese Jahrzehnte der Neuorientierung am nationalen Gedanken in Deutschland,—ein gradezu ideales Bild einer blühenden nationalen Kultur anlässlich der Charakterisierung der Feste (Matsuri):

"Religiöse Volksfeste, die Probeakte der dramatischen Dichtkunst, die Schule nationaler Begeisterung für die Jugend (zu Ehren nationaler Kami). Und so sind sie es auch heute noch.... Ähnliche Feste und Feierzüge ... auch von Buddhapriestern."

Die hier beschriebene Verbindung des Nationalen mit dem Religiösen steht zugleich in Nähe zu der bei Hegel genannten Integrierung der Religion als eine nationale Institution in den Staat. Im größeren Zusammenhang überwindet Siebold das geteilte Bild, das die Aufklärung im 18. Jh. zu Japan besaß und das in Siebolds Hinweis auf die "despotische Regierung des Sjogun" nachklingt, in Richtung auf ein positives Japanverständnis.³¹ Mit der ausführlichen Besprechung eines Dramenteils und seiner Aufführung dokumentiert er einen mit Europa vergleichbaren hohen Stand der japanischen Kultur am Beispiel des Theaters. Er widerspricht damit der Auffassung, die die Diskussion um Japan in der Aufklärung begleitete und von einem stagnierenden und hinter Europa zurückbleibenden japanischen Kulturniveau sprach.

Overmeer Fisscher teilt mit Siebold den tiefen Eindruck, den

ihm eine Kabukiaufführung (in Osaka) vermittelte.³² Anders als Siebold jedoch, der zu den Auftritten der Schauspieler über die quer durch das Publikum verlaufenden Stege (Hanamichi) notierte, sie seien von "größtem Effekte" und "das Parterre" werde "gleichsam... zu einem Teil der Bühne", erklärt Overmeer Fischer, das Publikum könne auf diese Weise besser die Kostüme der Schauspieler in Augenschein nehmen. Seine Aussage mag die prächtige Kostümierung reflektieren, die—nach einer zunächst "klassischen" (1715-1760) und "romantizistischen" (1760-1800) Kabukiphase—in der Zeit der "Überreife" des Kabuki (1800-1830) verstärkt den Blickfang bildet.³³ Dem Verständnis des Ausländers, so bemerkt er zu den Kulissen, sei die lineare—also nicht flächig perspektivische—Maltechnik schwer zugänglich. Inhaltlich hält er historische Szenen mit einer von ihm noch "nicht gesehenen" Darstellung der Grausamkeit fest und dramatisierte jüngere Vorfälle zum Thema der Liebe. Eben das letztere Genre soll, teils in lockerer Verschränkung mit dem historischen Genre, für die Kabukigeschichte des 19. Jh.s kennzeichnend werden. Über die Tendenz der Stücke schreibt er, es herrsche ein lehrhafter Charakter vor.

Unter den wenigen westlichen Berichten zum Nō in der Edo-periode zeichnet sich der von Isaac Titsingh, der in den 80er Jahren des 18. Jh. s in Japan war, durch eine ausführliche Besprechung der literarischen Seite aus.³⁴ Zur Entstehungsgeschichte der Nō-Rezitation zu Neujahr am Shogunatshof in Edo führt er eine Episode an, die in einem Wortspiel (zwischen "ha", "Zahn" (ausfall) und "ha", (fallende) "Blätter") japanische Wortkunst festhält³⁵; die angeführte Episode vermittelt uns zugleich, wie das Nō politisch im Sinne des legitimierten Herrschaftsanspruchs und gesellschaftlich im Sinne der Aristokratisierung des Shogunatshofs dort institutionalisiert ist. Im Zusammenhang der Besprechung japanischer Poesie—m. E. der ersten ausführlichen Behandlung des Waka durch Europäer—geht Titsingh auf ein Nō zum Saimyōji-Stoff ein und kennzeichnet es als halb historischen

Erzähl- und Gesangstext. Er trägt in dieser inhaltlichen Wiedergabe der dramatischen Struktur des Nō keine Rechnung; dergleichen bleiben Bühnenelemente wie Kostümierung, Bewegung und die Bühne selbst unberücksichtigt. Die Eintragungen vermitteln den Eindruck einer bestimmenden Rolle der Poesie in der japanischen Gesellschaft. Brachte Siebold "Mimik... und Deklamation" mit dem "Nationalcharakter mit dem oft ungekünstelten Ausdrücke der Leidenschaften"³⁶ in Verbindung, so hatte etwa 40 Jahre zuvor Titsingh die dichterische Begabung mit dem japanischen Volk in Zusammenhang gebracht; seine hohe Beurteilung der von ihm analysierten japanischen Gedichte stellt—ähnlich wie bei Siebold am Beispiel des japanischen Volksdramas—eine Überwindung der oben behandelten Erörterung Japans in der europäischen Aufklärung dar.

Berichte zu Bugaku dürften in der Edozeit kaum vorliegen, da diese Kunst auf den Kaiserlichen Adel in Kyoto beschränkt blieb und erst mit der Meiji-Restauration (1868) allgemein, auch westlichem Publikum, zugänglich wurde. Die Darstellung einer Puppenspielaufführung, zu deren Besuch in Osaka eine Möglichkeit nicht ausschließbar war, ließ sich nicht finden; gleichzeitig sehen wir auf einem vor 1799 entstandenen japanischen Bild unter den Zuschauern im Puppenspielpublikum Europäer.³⁷ Es werden in den westlichen Berichten wiederholte Hinweise auf mechanische Puppen und Puppenspiele gegeben.

3. Westliche Berichte zu japanischem Theater in der zweiten Hälfte des 19.Jh.s

In der Öffnungsphase Japans finden wir in der Gruppe der veröffentlichten Reiseliteratur und der Expeditionsberichte der einzelnen Länder eine zunehmende, von Begeisterung getragene Beschäftigung mit dem Nō. Seit der Meiji-Restauration war diese Theatertradition dem allgemeinen Publikum zugänglich gemacht worden, und sie wurde besonders von der Oberschicht gepflegt. Die in gleichem Maße zunehmenden Kabuki-Berichte sind hinge-

gen—dies auch in Übereinstimmung mit der japanischen Oberschicht—von negativer Kritik bestimmt; diese ablehnende Haltung reicht in Teilen auch in die beginnende Japanologie um die Jahrhundertwende hinein. Das Puppenspiel findet erst in unserem Jahrhundert stärkere Berücksichtigung.

Während Laurence Oliphant, der sich als Begleiter des Earl of Elgin 1858 zwei Wochen in Japan aufhielt, zum Nō lediglich den oben behandelten Bericht Thunbergs referiert³⁸, können A. B. Mitford und Lord Redesdale, die den Duke of Edingburgh 1869 nach Japan begleiteten, von ihrem Besuch einer Nō-Aufführung—sie sahen *Hagoromo*—ausgehen.³⁹ Sie halten den höfisch exklusiven Charakter dieser Veranstaltung fest. Gegenüber Titsinghs poetischer Analyse heben sie die theatralische Aktion hervor und führen—in Anlehnung an das griechische Theater—Begriffe wie Dialog, Choros ein. Inhaltlich hält die Beschreibung einen märchenhaften Charakter, eine zarte Naturstimmung des Stückes fest, dessen Fabel sie anführen. Sie äußern ihr Mißfallen an der Musik und teilen damit das in den bisherigen westlichen Berichten überwiegende Bild eines fehlenden Zugangs zur japanischen Musik. Im Vergleich zu früheren Berichten, die den Wissens- und den Mitteilungsdrang aus dem als Gegenstand der Mission und als möglicher Handelspartner interessanten Land, insbesondere in letzterem Zusammenhang in der Abschließungsphase Japans, spüren lassen, dominiert hier, wie in manchen späteren Beschreibungen, der Genuß an der Theateraufführung und ihrer gesellschaftlichen Umgebung.

Den Eindruck des Phantastischen im Nō, das mitten in das "dreamland" und "fairyländ" hineinführe, vermittelt auch Hugh Fraser in ihren *Letters from Japan* (1899)⁴⁰, die hier stellvertretend für andere erwähnt sei. Johnson weist darauf hin, daß sie nicht Nō, sondern eine Bugaku-Aufführung erlebt habe.⁴¹ Doch fügte sich ihre Theaterimpression in die eingeleitete Nō-Rezeption. Im weiteren Sinn entsprach ihr Bericht den Vorstellungen jener Jahrzehnte des westlichen Japonismus von einem märchenhaften,

zauberhaften Japan, wie dies etwa auch die westlichen Bühnenstücke jener Zeit mit japanischem Sujet bezeugen⁴². Es sei angefügt, daß auch Basil Hall Chamberlain (1850–1935) in der Erläuterung seiner Übersetzung des *Sessho seki* (*Death stone*, 1876) in dieser Tradition einer märchenhaften Welt des Nō, der Verbindung von "cloudland" und "Diesseits" auf der Bühne, steht.⁴³

Über diese allgemeinen Impressionen hinausgehend, begeistert sich der amerikanische Künstler LaFarge in *An Artist Letters from Japan* (1897)⁴⁴ für die schauspielerische Aktion im Nō. Da die sehr differenzierte Sprache und Bewegung jedoch—so tröstet er sich—auch für den Japaner nicht leicht verständlich sei, würden viele japanische Zuschauer—dem Pariser Publikum bei klassischen Tragödien vergleichbar—den Theatertext mitlesen. Wie vor ihm A. B. Mitford und Lord Redesdaile hält er den gesellschaftlichen Rahmen der Oberschicht fest, die diese Nō-Veranstaltung besucht, und sein Vergleich mit dem Pariser Publikum der klassischen Tragödie unterstützt diese Erläuterung. Er verwirft das Kabuki als wertlos.

Maßgeblich für die westliche Rezeption des Nō als "sacred lyric drama" wurde Ernest Fenelosa, der bei dem bekannten Nō-Meister Umewaka Minoru seit 1880 sich in der Vortragskunst, insbesondere der lyrisch ausdrucksstarken Passagen, unterweisen ließ und in der Vermittlung seinerseits diese lyrische und sangliche Seite des Nō betonte⁴⁵. In der Tradition eines religiösen Nō-Verständnisses steht in der deutschen Japanologie in den 20er Jahren etwa Wilhelm Gundert.⁴⁶

Um die Jahrhundertwende tritt mit zunehmender Kenntnis durch Übersetzungen und Nō-theoretische Studien sowie durch den sich anbahnenden Rückgang des zauberhaften Elements im Japonismus die märchenhafte Vorstellung zurück: ein ursprünglich sakraler Text—so etwa Michel Revon in seiner "Anthologie de la litterature Japonaise" (1910)—sei zu einer kleinen Oper mit einer einfachen Idee ausgebaut; vage und suggestive lyrische Formen, vornehmer Gesang und getragene Pantomime führten

den Zuschauer in einen fließenden Traum.⁴⁷ Während Chamberlain in späteren Jahren den Charakter eines kleinen geschlossenen Kunstwerks herausarbeitet und von "the delicate, statuesque grace of this species of composition"⁴⁸ spricht, anerkennt der deutsche Japanologe Karl Florenz in seiner japanischen Literaturgeschichte (1909) zwar "viele einzelne Schönheiten und manche reizenden Einfälle", spricht dem Nō aber als Kunst nur einen "mäßigen Wert" zu; der "originelle poetische Gehalt" sei "nicht bedeutend", und "die allzu große Familienähnlichkeit" sei "ein etwas lästiges Zeichen mangelnder Erfindungskraft"⁴⁹. In der letzteren Äußerung berührt sich Florenz zugleich mit dem allgemeinen Verständnis Chamberlains gegenüber der japanischen Literatur, wenn letzterer schreibt: "Insgesamt betrachtet, fehlt der japanischen Literatur das Genie. Es mangeln Gedanken, Logik, Tiefe."⁵⁰—Zusammengefaßt läßt sich zum westlichen Nō-Verständnis in unserem Jahrhundert sagen, daß verschiedene Stufen durchlaufen wurden, wobei die psychologische, strukturelle, poetisch-literarische, dramentheoretische, religiös-meditative und die soziologische Komponente jeweils herausgearbeitet worden sind und diese Theaterkunst in der westlichen Beurteilung eine Aufwertung erfahren hat.

Am Beispiel der Kabuki-Darstellung von Karl Florenz (1909), der 25 Jahre in Japan war, sei abschließend die Zusammensetzung des bereits angedeuteten negativen Urteils aufgezeigt, das viele westliche Darstellungen der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts zu dieser Volkskunst teilten; im Spektrum der damaligen westlichen Beurteilungen dieser Theatertradition ist die Kritik von Florenz allerdings besonders negativ. Ähnlich wie der Marburger Hochschullehrer J. J. Rein, der im Auftrag der preußischen Regierung eine Japandarstellung (1881) abfaßte, die "derbe, unverblümete Wiedergabe der intimsten Familien- und Yoshiwara-Szenen und namentlich ... Mordgeschichten" für "sittenverderblich" hielt⁵¹, spricht auch Florenz von einem "moralischen Tiefstand" und bezieht hier die Schauspieler ein, die "bis in die Meijizeit hinein...

mißachtet“, eine „Lebensführung“ hätten, „die der Prostitution nahekam.“ So sei auch die Kunst mißachtet, und dies „hielt die besseren Leute vom Theater fern.“⁵²

Eine ähnliche Ablehnung aus gesellschaftsmoralischen Gründen erfährt bei ihm der Dramatiker Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), der mit einer Chikamatsu-Renaissance in den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts verstärkt in die literarische Diskussion, hier gern als „the Japanese Shakespeare“, und vermehrt in das Bühnenrepertoire aufgenommen wird. Im Vergleich mit dem „Riesen Shakespeare“, kontert Florenz, falle dieser „zweitrangige“ Dramatiker eher „zwerghaft“ aus.⁵³ Seine bürgerlichen Stücke schilderten zwar überzeugend das menschliche Gefühl im Konflikte mit der Moral, doch habe in diesen Dramen die „Gesellschaft“ der „Kaufleute ... Wüstlinge ... Dirnen ... nichts Erhabenes“, sondern die „denkbar niedrigste Moral,“ und „der moralische Maßstab, den er gewöhnlich an seine Figuren anlegt, ist ein niedriger.“ Doch im Vergleich zu Ihara Saikaku „stieg jener schon mehr in die Tiefen hinab und enthüllt uns, in wie seltsamer Form es auch oft sein möge, die ewigen Konflikte zwischen Moral und sündiger Leidenschaft“, während Saikaku „immer nur an der Oberfläche der menschlichen Natur hinhuschte.“ —Demgegenüber fällt bei Gundert⁵⁴ (1929) und (zwei Jahre später) bei George B. Sansom⁵⁵ die Beurteilung Chikamatsus weit positiver aus, wenn jener von der Verklärung des Menschlichen „in warmes Gefühl“ und dieser von der hohen Erbaulichkeit schreibt.

Die historischen Dramen Chikamatsus kennzeichnet Florenz als phantastisch und unglaublich; sie besäßen nicht die dramatische Konsequenz eines „Kanadehon Chūshingura.“ Sein historisches Drama „Kokusenya gassen“ spräche eher wegen nationalem Pathos an. —Demgegenüber faßt Gundert (1929) die bereits erwähnte lockere Handlungsverknüpfung, die für die Historienstücke der Puppenspiel- und Kabukibühne charakteristisch ist, als „romantisch-historisch.“⁵⁶

In überwiegender Übereinstimmung mit dem Urteil der japa-

nischen Oberschicht lehnte Florenz die aus dem Kabuki entwickelte Theaterform des Shimpa ab; die Kawakami-Gruppe, die diese Richtung maßgeblich vertrat, böte mit "ihrem naturalistischen, übertriebenen, unkünstlerischen Spiel" Aufführungen für "Ungebildete."⁵⁷ Es wird deutlich, daß Florenz sich zur europäischen realistischen Bühne des 19. Jh.s mit dem Effekt des Erhabenen durch hohe Ideen und einen hohen Stand der Stückfiguren bekennt. Das Kabuki, das in seiner Phase des Verfalls (1830-1870) zu den historischen Stoffen ein reiches Repertoire mit Sensationscharakter, bevorzugt zum Bereich des Freudenviertels, aufgenommen hatte und, nach teils wieder aufgegebenen Erneuerungen der 70er und 80er Jahre, in den 90er Jahren eine—bis heute im großen Ganzen gebliebene—Form mit einem umrissenen "klassischen" Repertoire gefunden hatte, fand bei Florenz, was die Freudenviertelwelt auf der Bühne und die lockere Szenenverknüpfung betraf, Ablehnung.

Der Schweizer Gesandtschaftsleiter Aime Humbert, der 1868 in Japan war, wie auch Chamberlain weisen, ohne dort auf Stückinhalt und seine moralische bzw. dramatische Seite näher einzugehen, auf den hohen Wert hin, den das Kabukistück und der Veranstaltungsrahmen als Spiegel des japanischen Volks und des alten Japans für den Ausländer besitzen und empfehlen zum besseren ausländischen Verständnis Japans Kabukiübersetzungen.⁵⁸ In diesen Stellungnahmen ist freilich die Beurteilung des Kabuki — nach Humbert befindet es sich im Entwicklungsstand der "Kindheit", und die politischen Umstände erlaubten nach seiner Meinung kein historisches Theater von Bedeutung⁵⁹—ausgeschaltet und ein eher volkskundliches Interesse angesprochen.

Im Gegensatz zu der Vielzahl negativer kritischer Äußerungen zum Kabuki, auf die Nakamura Tetsujirō hinweist⁶⁰, erfreute sich das Kabuki bei den Westlern, vor allem den Kaufleuten, die in Yokohama wohnten, großer Beliebtheit. Desgleichen rezipierte der Japonismus dieses Volkstheater außerordentlich positiv; Samuel Bing nahm in die japonistische Zeitschrift *Le Japon Artistique*

um 1890 drei Folgen zum Kabuki auf, die die schöpferische Seite des Kabukischauspielers, die—auch von Siebold bezeichnete—aktive Einbeziehung des Zuschauers in das Bühnengeschehen, die Bühnenhauskonstruktion und etwa den Inhalt eines Stücks besprechen.⁶¹ Schließlich feierte die Kawakami-Truppe mit der zur Geisha ausgebildeten Frau Kawakamis, Sada Yakko, in Amerika und in Europa 1899 und 1900 große Erfolge.⁶² Es sei angefügt, daß die Übernahme der Drehbühne und des Hanamichi erstmals in München 1896 bzw. in Berlin 1910, eine positive Beurteilung auch der bühnentechnischen Besonderheiten des Kabuki implizierte⁶³; ferner sei Bernhard Kellermanns *Ein Spaziergang in Japan* (1910) und *Sassa yo yassa—Japanische Tänze* (1911) am Rande erwähnt, da beide Arbeiten die westliche begeisterte Haltung zum japanischen Theater—zu dem der japanische Tanz (Buyō) als pantomimisch tänzerisch stilisierte Handlungsdarstellung in weitem Sinne gerechnet werden kann—in der Zeit des Japonismus festhalten.⁶⁴

Nakamura Tetsujirō weist darauf hin, daß unter den Berichten der Westler, die in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts in Japan über das Kabuki schrieben, das Bild bei den großen Mächten—er denkt hier an Deutschland, Frankreich und England—insgesamt negativer ausgefallen sei, während Länder wie Griechenland, Portugal und die Schweiz positivere Ansichten zu diesem Volkstheater geäußert hätten; amerikanische Berichte besäßen eine gewisse Unbefangenheit, die vorgefundene Theaterform weniger kritisch darzustellen.⁶⁵ Dies mag einen allgemeineren Grund darin haben, daß die europäischen großen Mächte mit ihrer wirtschaftlichen Überlegenheit die der Zivilisation verbanden, wie dies viele Reiseberichte aus Japan bezeugen.⁶⁶ Obgleich de facto kein koloniales Verhältnis bestand, blieb doch für viele die koloniale Sichtweise einer dem Westen unterlegenen japanischen Kultur bestehen. Hier trat hinzu, daß Japan seinerseits eine Neuorientierung an westlichen Maßstäben—auch etwa in Gestalt einer Theaterreform in den 70er und 80er Jahren des letzten

Jahrhunderts, die an die Kabukitradition anknüpfte—suchte. Die große Anzahl der von der japanischen Regierung beauftragten westlichen Fachleute, aus deren Kreis eine Vielzahl von Japanberichten stammen und die zum überwiegenden Teil aus den genannten drei europäischen Ländern kamen, diente dieser Vermittlung. Das Zusammenspiel dieser drei Faktoren: die Haltung der eigenen Überlegenheit der europäischen großen Mächte, die westliche Orientierung Japans und die berufliche Tätigkeit der von Japan beauftragten westlichen Wissenschaftler mochten eine höhere Einschätzung japanischer Kultur in jenem frühen Zeitabschnitt erschwert haben und hier Rückgriffe auf die negative Seite des Japanbilds in der Aufklärungszeit nahegelegt haben.⁶⁷

Es sei für die Erschließung des japanischen Theaters von der Mitte des 16. Jh.s bis zum Ende des 19. Jh.s zusammenfassend festgehalten: nach einer recht genauen Erfassung der Theaterformen bis ins frühe 17. Jh., die partiell von Verwerfung begleitet war, folgt bis zum letzten Drittel des 18. Jh.s die eingehende Information vom Theater bei Festen (Matsuri). Nō und Kabuki treten erst in der Folgezeit deutlich in das westliche Blickfeld, wobei für das Nō die poetische Seite, für das Kabuki—wie auch für das Matsuri-Theater—der Komödiencharakter festgehalten sind. Die hohe Bewertung, die beide Traditionen als Kunst in Verknüpfung mit nationaler Veranlagung erfahren, tritt in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s bei einem großen Teil der Japan-Berichte zurück, während die positive Aufnahme von Kabuki und seinem Derivat Shimpa im Westen von der Japonismuswelle getragen ist. Zum westlichen Nō-Verständnis tritt in dieser Zeit ein märchenhafter Zug. Die Puppenspieltradition wird in dem gesamten Zeitraum nur partiell erkannt. Die Rezeption japanischen Theaters verdeutlicht in ihren einzelnen Phasen anschaulich das jeweilige Anliegen, das der Westen in diesen Zeitabschnitten an Japan herantrug; hierunter fallen auch Besprechungen, die zur Kritik der eigenen—europäischen—Kultur beitragen.

Anmerkungen

- 1 Thomas Leims: *16., 17. seiki no Yōroppa kara mita Nihon geinō*. Magisterarbeit, Bibliothek der Philosophischen Fakultät der Waseda-Universität, Tokyo 1979. Vgl. auch *Maske und Kothurn*, 27. Jhg. 1981, mit den Beiträgen von T. Leims und (s. u.) T. Nakamura, T. Kawatake—ferner auch von Thomas Immoos.
- 2 In der Zeitschrift *Kabuki* der Jahrgänge 1978 und 1979.
- 3 William Leonard Schwartz: *The imaginative Interpretation of the Far East in modern French Literature—1800 bis 1925*. Paris 1927.
- 4 Leonard C. Pronko: *Theater East and West—Perspectives toward a total theater*. Berkeley 1967.
- 5 Ingrid Schuster: *China und Japan in der deutschen Literatur 1890—1925*. Bern 1977.
- 6 G. Johnson: *Japanese Noh Drama: Studies in English and French*. Ph. D. der Wayne State University 1973. Kawatake Toshio: *Hikaku engekigaku*. Tokyo 1967.
- 7 Zit. nach der japanischen Übertragung: *Nihon junsatsu ki*. Tokyo 1973. S. 19. — Zu dem zu Frois erwähnten weltgeschichtlichen Bild, in dem, wie bei Valignano, Japan eine—bereits negativer gefärbte—Sonderstellung einnimmt, s. Harald Kleinschmidt: *Japan im Welt- und Geschichtsbild der Europäer*. In: Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung 1980. S. 132–207, insbesondere S. 144.
- 8 Zit. nach der französischen Übertragung, L. Langle's: *Voyages de C. P. Thunberg au Japon*. Bd. 2. Paris 1796. Anm. 1 der Seite 279f.
- 9 Zit. nach *Ikoku sōsho*, Bd. 1. Tokyo 1968. S. 242.
- 10 Ibid. Bd. 2. 1969. S. 149 (zu Ostern 1566).
- 11 Zu einer Weihnachtsaufführung 1560.
- 12 Ibid. Bd. 1. S. 260.
- 13 Ibid. Bd. 2. S. 185 (zu Weihnachten 1568).
- 14 Nach Leims (1979).
- 15 Der Text folgt der deutschen Übersetzung: *Die wunderliche Reisen Ferdinandi Mendez Pinto*. Amsterdam 1671. S. 385.
- 16 Hrsg.: Sir Ernest M. Satow. Reprint: Nendeln/Liechtenstein 1967.
- 17 Ibid. S. 145, 147.
- 18 Ibid. S. 169f.
- 19 Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, Bd. 3. Salzburg 1967. S. 70. — Zum Auftritt von Mitgliedern der englischen Königsfamilie auf der

- Bühne und den prunkvollen Inszenierungen: *ibid.* S. 145ff.
- 20 Diary of Richard Cocks. Hrsg.: Edward Maunde Thompson, Bd. 1, 2. Reprint der Ausgabe der Hakluyt Society. New-York.
 - 21 So Bd. 1, S. 176, 177, 180, 181, 223, 226, 228, 241 u. Bd. 2, S. 53, 245.
 - 22 Hrsg.: Christian W. Dohm: *Engelbert Kämpfers Geschichte und Beschreibung von Japan, Bd. 2.* Lemgo 1779. Reprint, Berlin 1980. S. 226.
 - 23 *Ibid.* S. 44–50.
 - 24 Thunberg, a. a. O., S. 276–282.
 - 25 Für die Nōbühne könnte der Hinweis, auf der Bühne seien selten mehr als ein oder zwei Schauspieler, sprechen, auf den sich L. Oliphant(s.u.) im Sinne einer Nō-Erläuterung bezieht und der gegenüber den Anzeichen, die für eine Kabuki-Bühne sprechen, ein starkes Gegengewicht hat.
 - 26 Zur Comédie larmoyante s. Kindermann, a.a.O., Bd. 4, S. 381. Zum bestimmenden Einfluß des französischen Theaters in jenen Jahrzehnten auf die schwedische Bühne s. Kindermann, a.a.O., Bd.5, S. 504–506.
 - 27 T. Kawatake: *Das Barocke im Kabuki—Das Kabukihafte im Barocktheater.* Wien 1981. S. 47f bzw. S. 56.
 - 28 P. Fr. von Siebold: *Nippon*, Bd. 1. Neudruck der 2. Aufl. von 1897. Osnabrück 1969. S. 222–224.
 - 29 Zu der von Namiki Shōzō entwickelten Drehbühne s. etwa Johannes Barth: *Japans Schaukunst im Wandel der Zeiten.* Wiesbaden 1972. S. 251f.
 - 30 Siebold, a.a.O., S. 205.
 - 31 Voltaire vertrat ein weitgehend positives Japanbild einer aufgeklärten Staatsräson, die die Religionsfreiheit garantierte. Demgegenüber vertrat Montesquieu die Despotismustheorie; s. hierzu P. Kapitza: *Engelbert Kämpfer und die europäische Aufklärung—Zur Wirkungsgeschichte seines Japanwerk im 18. Jahrhundert.* In: *Engelbert Kaempfers Geschichte und Beschreibung von Japan. Beiträge und Kommentar.* Berlin 1981. S. 41–59, insbesondere S. 51ff. Zur Diskussion des Konfuzianismus, die ja das Japanbild wesentlich mitbestimmte, s. auch Ursula Aurich: *China im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts.* In: *Germanische Studien*, Heft 169. Berlin 1935. Reprint, Nendeln/Liechtenstein 1967. S. 61–77.
 - 32 Zit. nach der japanischen Übertragung, *Nihon fūzoku kō*, 2. Tokyo 1978. S. 69–72.
 - 33 s. Shigetoshi Kawatake: *Nihon engeki zenshi.* Tokyo 1958. S. 325ff.

- 34 Seine Aufzeichnungen erschienen, aus dem Französischen übertragen, 1822 in London als *Illustrations of Japan*. Zit. nach der japanischen Übertragung, *Nihon fūzoku zushi*. Tokyo 1970. S. 179; zu Waka s. S. 185f bzw. 221-231.
- 35 Gegen das böse Omen, das der Dritte Shogun Iemitsu in einem Traum über den Ausfall seiner Zähne (sic) hatte, wurde zu Neujahr ein Passus aus dem Nō Takasago aufgeführt über fallende Blätter (sic) und gesegneten Landesfrieden.
- 36 s. Siebold, a.a.O., S. 222.
- 37 In : *Settsu meisho zu'e*, von 1796 bis 1798 herausgegeben ; s. Hrsg. : Mori Shū ; *Nihon meisho fūzoku zu'e*, Bd. 10. Tokyo 1980. S. 155. Es handelt sich um eine mechanisierte Puppenbühne, die als eine Attraktion Osa- kas bezeichnet wird.
- 38 Laurence Oliphant : *Narrative of the Earl of Elgins's Mission to China and Japan*. Bd 2. London 1869. S. 217.
- 39 Zit. nach Gordon S. Johnson, a. a. O., S. 1-4.
- 40 2 Bde. New-York.
- 41 Johnson, a. a. O., S. 8f.
- 42 s. hierzu Ingrid Schuster, a. a. O., S. 113-117, die sich in Teilen auf die ausführliche Studie von William L. Schwartz, a. a. O., bezieht.
- 43 Basil Hall Chamberlain : *The Death Stone : A Lyric Drama from the Japanese*. In : *The Cornhill Magazine*. Oktober 1876. S. 481. Zit. nach Johnson, a. a. O., S. 15f.
- 44 Zit. nach Johnson, *ibid.* S. 10f. LaFarges Bericht erschien in New-York.
- 45 Zit. nach Johnson, *ibid.* S. 40ff.
- 46 Wilhelm Gundert : *Die japanische Literatur*. Tokyo 1929. S. 99f.
- 47 Zit. nach Johnson, a. a. O., S. 24.
- 48 Basil Hall Chamberlain : *Things Japanese*. London, 6. Aufl. 1939. S. 495. (Der Artikel zum Theater dort wurde 1905 geschrieben.)
- 49 Karl Florenz : *Geschichte der japanischen Literatur*. Leipzig 2. Aufl. 1909. S. 378.
- 50 Zit. nach Friedrich Klemann : *Japan, wie es ist. Leipzig 1921*. S. 17.
- 51 J. J. Rein : *Japan nach Reisen und Studien*, Bd. 1. Leipzig 1881. S. 500. — Auch der Bericht der Preußischen Expedition nach Ost-Asien (Berlin 1866), die keine Gelegenheit zum Kabukibesuch hatte—man sah lediglich ein mechanisches Marionettenspiel (Bd, 2, S. 40)—äußert sich in ähnlicher Richtung eines "vom Volk und den niederen Beamtenklassen" besuchten

- Theaters, wo man "Tänze, Possen und Zauberspiele, Mord- und Diebs-
tragödien" (ibid. S.41) aufführe.
- 52 Florenz, a. a.O., S.611.
- 53 Ibid. S. 600. — Zum folgenden S. 589f.
- 54 W. Gundert, a. a. O., S. 117.
- 55 Zit. nach der deutschen Übertragung : *Japan—von der Frühgeschichte bis zum Ende des Feudalsystems*. München 1967. S. 467.
- 56 Gundert, a. a. O., S. 116.
- 57 Florenz, a. a. O., S. 618.
- 58 Im Fall Humberts zit. nach der englischen Übertragung : *Japan and the Japanese*. London 1874. S. 337. Zu Chamberlain : a. a.O., (1939), S. 493.
- 59 Nähere Bekanntschaft mit den historischen Dramen Japans durch westliche Übersetzungen erfolgten—nach der ersten Textbesprechung eines (bürgerlichen) japanischen Dramas durch August Pfizmaier 1870, 1871—offensichtlich 1879 durch Teilübersetzung zu Chūshingura.
- 60 T. Nakamura, a. a. O.,
- 61 Folge 24, 29, 30, 31. Zit. nach der jap. Übertragung : *Geijutsu no Nihon*. Bijutsu Kōronsha, Tokyo 1981.
- 62 s. Reiko Yamaguchi : *Joyū Sada yakko*. Tokyo 1982. S. 79–120. R. Yamaguchi stützt sich in Teilen auf einen ins Japanische übertragenen Vortrag von Peter Pantzer anlässlich eines Symposiums an der Universität Wien 1980, bei dem er über das "Sadayaccerl" referierte.
- 63 s. I. Schuster, a. a.O., S. 117–122.
- 64 Ersterer Titel über das Kabuki (S. 178–215).
- 65 Nakamura T., a. a. O.
- 66 Hierzu hat Kobori Kei'ichi in *Wakaki hi no Ōgai*, Tokyo 1969, einiges Material zusammengetragen; s. auch die Naumann-Ōgai-Debatte dort.
- 67 Demgegenüber ist Rutherford Alcock (: *The Capital of the Tycoon. 2 Bde*, London 1863), gerade auch in der Besprechung des Kabuki und seiner Stückinhalte (Bd. 1, S. 357–359 und Bd. 2, S. 112–121), zu erwähnen, wenn er dort vor einer raschen Verwerfung zunächst nicht vertrauter Theatertraditionen warnte.