

1930, III. Teil, Kap. I, § 1, Ziff. 2 a) sich auswirken wird, insbesondere wie die Durchführung dieser Vorschrift mit der bereits erwähnten Befugnis der Gemeinden, „Zuschläge zu einer nach dem Einkommen gestaffelten Steuer zu erheben“, sich kreuzt oder überschneidet, ist vorläufig nicht abzusehen. Bisher haben die Kirchengemeinden im allgemeinen in ländlichen Verhältnissen zwei Maßstabsteuern zur Verfügung: die Reichseinkommensteuer und die landesrechtliche Grundsteuer. Sollten sie durch die landwirtschaftliche Einheitssteuer auf eine einzige Maßstabsteuer beschränkt werden, so können daraus Schwierigkeiten für eine gerechte Lastenverteilung erwachsen, die auch derjenige nicht gering veranschlagen wird, der sich der Grenzen, welche steuerlichem Gerechtigkeitsstreben gesetzt sind, sehr wohl bewußt ist.

Auf alle Fälle verlangen die zu erwartenden gesetzgeberischen Maßnahmen auf dem Gebiete sowohl des Finanzausgleichs als auch der Steuervereinfachung, teilweise auch noch der Steuervereinheitlichung, auch mit Rücksicht auf die kirchensteuerlichen Auswirkungen, gespannte Aufmerksamkeit.

Theater in Japan

Von Jakob Overmans S. J.

Der vorige Winter hat den Hauptstädten Europas wieder einmal die Überraschung einiger japanischer Theateraufführungen gebracht. „Haben Sie unsere Schauspieler gesehen?“ schrieb mir aus Berlin ein Japaner, der in Tokio mein Hörer gewesen war; die Begeisterung deutscher Kritiker sei wohl aus ihrer vorgefaßten Meinung von dem hohen Werte japanischer Theaterkunst zu erklären; denn in Wirklichkeit kämen diese angeblichen Schauspieler doch gar nicht vom eigentlichen Theater, sie beherrschten nicht einmal die Bühnensprache.

Vielleicht sind noch sehr viele Japaner der Ansicht, ihr Theater könne nur so lange schön sein, als es den seit Jahrhunderten überlieferten Stil in keinem wesentlichen Punkte preisgebe. Vielleicht hat aber auch Alfred Fabre-Luce nicht unrecht, wenn er in der „Nouvelle Revue française“ (Februar 1931, S. 198 f.) schreibt, er habe in Tokio den Eindruck gewonnen, daß der Japaner in vertrautem Kreise Zweifel an der ewigen Gültigkeit des ästhetischen Urteils der Vorfahren nicht verberge; nur unterdrücke er dieses Schwanken, sobald er im Theater sitze; denn da wolle er durchaus auf einem allen gemeinsamen Boden gemeinsame Ideale erleben.

Es gibt in der Tat wenige Plätze auf Erden, wo diese ureigentliche Aufgabe des Theaters noch für so weite Gesellschaftskreise Wirklichkeit wird wie in Japan. Da Deutschland sich allmählich wieder von der Verirrung der Agitationsbühne abwendet, sehen wir vielleicht mit besonderem Gewinn, wie im fernen Osten ein großes und gleich uns wirtschaftlich, politisch und weltanschaulich zerklüftetes Volk in seinem Theater den Frieden der Kunst erlebt.

Japan hat noch heute wie einst Griechenland Bühnenspiele, die den entzückten Zuschauer einen ganzen Tag im Theater festhalten. Eines Morgens ging ich in Tokio schon vor 9 Uhr mit einem jungen Japaner zum Kudanhügel, um die sogenannten No-Aufführungen zu sehen. Nach uralter Sitte liegt das Spielhaus im Schatten eines berühmten Shinto-Tempels. Er ist hier dem Gedächtnisse der in den letzten Kriegen gefallenen Soldaten geweiht. Deshalb stehen erbeutete Kanonen im Park, und ein anliegendes Zeughaus birgt Waffensammlungen aus allen Jahrhunderten. So umfing uns bereits vor dem Eintritt die Weihe des Ortes mit der Stimmung der halb religiösen, halb kriegerischen Spiele, die wir genießen sollten. Die meisten der Besucher stammten offenbar aus Schichten höherer Bildung. Obgleich das No nicht mehr bloß den Angehörigen bevorzugter Gesellschaftsklassen offensteht, ist es nach Gehalt und Stilisierung dem Adel, den Offizieren, den akademischen Berufen weit eher als den übrigen Ständen angepaßt. Der Zuschauerraum hatte noch nicht — wie das halb modernisierte No-Theater im benachbarten Stadtteil Suidobashi — die in Europa üblichen Klappsitze, sondern der Boden war durch fußhohe Bretter in Vierecke geteilt, die jedesmal für einige Kissen Platz boten, auf denen die Japaner in gewohnter Weise hockten. Hinter ihren Reihen und etwas höher standen ein paar Stühle für Ausländer. Es war, als hätten wir unter dem überdachten Holzgange gesessen, der offen um den Innenhof eines altjapanischen Landhauses lief. Wir sahen über die Köpfe der unten hockenden Menge hinweg auf der gegenüberliegenden Hofseite den mit Kies bestreuten Grund, aus dem sich kleine, nach Landesbrauch in die Breite gezogene Fichten aufreckten, wir sahen über ihnen das Hausdach, und von oben schien das natürliche Licht des Himmels in den Raum zu fallen. Rechts in der Ecke sprang in den Hof eine quadratische, überdachte und nach drei Seiten offene Veranda vor. Das war die Bühne, und nach links lief von ihr die ganze Hofseite entlang ein gleichfalls offener und überdachter Gang, an dessen äußerstem Ende aus einem Vorhange die Personen des Spieles traten.

Auf der dekorationslosen Bühne hockt rechts in zwei Reihen ein Sängerkhor von festlich gekleideten Männern, links und mehr im Hintergrund eine Gruppe ebenso gekleideter Musiker, die ihre einfachen Instrumente — eine Flöte, zwei Tamburine und eine Pauke — mit bald dumpfen, bald schrillen Schreien begleiten und auf Höhepunkten der Leidenschaft Instrumente und Stimmen zu einem rasenden Orkan werden lassen. Dagegen spricht sich im gemessenen Gesang des Chores dieselbe überlegene, das Alltäglichste wie das Erhabenste verstehende Weisheit aus, die wir in den Chorliedern der griechischen Tragödie finden. Und wieder wie in Griechenland treten nur wenige Schauspieler auf, immer Männer, auch in Frauenrollen, prachtvoll gewandet, vor dem Gesichte Masken von gewaltiger Ausdruckskraft, und die bald sprechenden, bald getragen singenden Stimmen haben den Klang einer andern Welt. Schon wenn die Gestalten über den langen offenen Gang zur Bühne schreiten, beginnt das Spiel, charakteristisch in jeder Bewegung, aber niemals realistisch, ganz Wahrheit, ganz Leben, nur nicht in unmittelbarer Darbietung, sondern in ver-

klärtem Widerschein. Und kein Drama im griechischen Sinne wird gespielt, keine Handlung rollt vor uns ab, nichts geschieht, als daß ein Gott sich in herrlicher Gestalt zeigt, ein tapferer Held, eine berühmte Frau der Vergangenheit ein bedeutendes Schicksal erzählt, und daß Spieler und Chor die dadurch aufrauschenden Gefühle in Gesang, Musik und feierliche Tänze strömen lassen.

Fünf No-Dramen werden an einem Tage gespielt, jedes meistens in zwei Akten. Im ersten Stück findet etwa ein Pilger am Ziele seiner Wallfahrt eine alte Frau, die ein Holzbündel trägt. Im Gespräch mit ihr entdeckt er staunend ihre eingehende Kenntnis der ganzen Umgebung des Heiligtums und seiner Geschichte, und als er endlich nach ihrem Namen fragt, ist sie verschwunden. Völlig verwandelt, jung und himmlisch kehrt sie im zweiten Akt wieder: sie ist die Gottheit des Heiligtums, und wir hören den Preisgesang ihres gnädigen Waltens, der mit einem huldigenden Tanze schließt. Das zweite Drama ist ein Heldenstück, in dem der Geist eines berühmten Kriegers erscheint und seine Taten schildert. Die Heldinnen des dritten und vierten Dramas sind Frauen, im dritten etwa eine jung verheiratete Tochter, die sich in Sehnsucht nach ihrer fernen, schwer kranken Mutter verzehrt, im vierten ein Mädchen, das wahnsinnig wird, weil man es grausam von seinem Geliebten trennt. Im fünften Stücke treiben Teufel und Erdgeister ihr Unwesen. Und damit die Zuschauer für diese ernste Kunst — denn No heißt Kunstfertigkeit — aufnahmefähig bleiben, wird nach jedem zweiten No-Drama ein Kyogen, eine Posse, aufgeführt, in der sich zwei Hanswurst um Lächerlichkeiten des gewöhnlichen Lebens zanken und zuletzt mit einem lustigen Tanze ihre Veröhnung feiern.

Unterdessen ist es 5 oder 6 Uhr nachmittags geworden. Tee und Speisen hat man sich von Zeit zu Zeit in den Zuschauerraum bringen lassen. Man hat auch in den Pausen Bekannte begrüßt und über allerlei geplaudert, was mit dem No wenig zu tun hat. Dennoch ist man immer wieder in die Zauberwelt dieser alten Stücke zurückgekehrt, deren Worte meist sogar dem gebildeten Japaner im Tongewirr der Aufführung sinnlos untergehen, deren Grundgedanken ihm aber von Kindheit an vertraut sind. Denn so sehr er sonst nach Neuem fragt, an dieser alten Kunst, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts begann und bis zur Mitte des 15. ihre Höhe erreichte, kann er sich nicht satt sehen. Gespielt wird nur, was die Vorzeit überliefert hat: weniger als dreihundert No und ungefähr zweihundert Kyogen. Auch der Stil der Darstellung ist sorgfältig gehütetes Erbe einiger alter Schauspielerfamilien. Und obgleich die meisten der Zuschauer weder den Buddhismus noch den Shintoismus als Religion sonderlich ernstnehmen, ergreift sie unsagbar diese ehrwürdige Gestaltung des shintoistischen Gedankens selbstsicherer Tüchtigkeit und des buddhistischen Traumes von Vergänglichkeit und Ewigkeit alles Lebens. Über Hast und Öde des Werktags wölbt sich geheimnisvoll ein beruhigendes Ahnen hoher Werte, und wenn sich zu Hause in einsamen Stunden die Seele nach Erhebung sehnt, erinnert sich mancher der sorgenbannenden Macht des No und singt eins von den alten Liedern, oder ent-

lockt der Handtrommel die geisterhaften Töne, die ihn von der Bühne herab durchschauert haben¹.

Aus viel weiteren Bezirken altjapanischen Lebens schöpft, viel bunter ist gestaltet und viel mehr wird daher von Menschen aller Stände besucht das Kabuki. Es ist für den heutigen Japaner beinahe das Theater schlechthin, im November als Stätte hoher Kunst, im April als Gelegenheit zu fröhlicher Unterhaltung, in jedem Monat neue Lockung und unversiegbarer Genuß. In den Straßenbahnwagen, die zwischen 2 und 3 Uhr nachmittags an einem Kabuki-Theater vorbeifahren, sitzen wohlgenährte Krämer mit Frau, Kind und Kindermagd und fragen einander ängstlich, ob sie noch rechtzeitig ankommen werden. Vor der Theaterruffahrt stauen sich Automobile, Menschen jedes Alters, die einen asiatisch, die andern europäisch gekleidet, winden sich von rechts und links die Stufen hinan, dichte Scharen strömen aus der Straße vom Bahnhof her. In Tokio liegen die Kabuki-Theater in verschiedenen Stadtgegenden, in Osaka, der zweitgrößten Theaterstadt, sind die wichtigsten in das Viertel Dotombori zusammengedrängt, dessen Fahnen und Lampen dem Fremden entgegenleuchten, sobald er aus der reichen, an die Merceria in Venedig erinnernden Lädenstraße Shinsai-bashisuji über eine der vielen Kanalbrücken geschritten ist.

Von außen haben die großen Theaterbauten oft wenig Japanisches, und wenn sie, wie namentlich das prächtigste von allen, das Kabukiza in Tokio, in den Farben der Holzverkleidung und in der Linienführung der Dächer den japanisierten Stil buddhistischer Tempel nachahmen, so sind

¹ Als leicht zugängliche Untersuchungen über das No und die übrigen Formen des japanischen Theaters sind zunächst die allgemeinen Darstellungen der japanischen Literaturgeschichte von K. Florenz (2. Aufl. Leipzig 1912), P. Adler-Revon (Frankfurt o. J.) und W. Gundert (Wildpark-Potsdam 1929) zu nennen. Bei allen dreien finden sich auch Proben, bei Gundert außerdem Abbildungen. — Ebenfalls illustriert ist das kleine von C. Glaser herausgegebene Sammelwerk „Japanisches Theater“ (Berlin 1930), in dem von mehreren Mitarbeitern Bühne und Schauspielkunst geschichtlich und ästhetisch betrachtet werden. — Über das No und das Kyogen im besondern handelt M. Perzynski, *Japanische Masken* (Berlin 1925). — Ein lehrreiches Buch über das Kabuki ist Zoë Kincaid, *Kabuki: The Popular Stage of Japan* (London 1925). Die Verfasserin war in Tokio mehr als ein Jahrzehnt lang Theaterkritikerin. Sie behandelt ihren Gegenstand hier vorwiegend theatergeschichtlich, bringt sehr viele gute und große Bilder und fügt auch nützliche bibliographische Angaben bei. — Ziemlich klein sind die Photographien bei Maria Piper, *Die Schaukunst der Japaner* (Berlin 1927), doch sind sie in Verbindung mit den zahlreichen Inhaltsangaben für jeden belehrend, der das Kabuki nicht unmittelbar sehen kann. — Die besten Einblicke in das Puppenspiel vermittelt wohl das gut illustrierte Werk „Masterpieces of Chikamatsu, the Japanese Shakespeare. Translated by Asataro Miyamori, revised by Robert Nichols“ (London 1926). Die Verfasser, Universitätsprofessoren in Tokio, schicken der Übersetzung von sechs Stücken Chikamatsus eine geschichtlich-ästhetische Einleitung von 60 Seiten voraus. — Weitere Nachweise von Schriften und Aufsätzen über das japanische Theater findet man in der Theaterbibliographie von J. Gentges (Thespis, das Theaterbuch 1930, hrsg. von R. Roeßler, Berlin 1930) sowie in den allgemeinen Japanbibliographien von F. v. Wenckstern (Leipzig 1907) und O. Nachod (Leipzig 1928).

doch die Mauern aus Stein und Eisen, und im Zuschauerraum sieht es ungefähr aus wie in einem modernen europäischen Theater mittleren Ranges. Auch das Kaiserliche Theater in Tokio, das übrigens trotz seines Namens Eigentum einer privaten Gesellschaft war und jetzt ein Kino ist, bot dem Besucher nirgends den Glanz mancher Hoftheater Europas. Weil die Kabuki-Vorstellungen vom frühen Nachmittag bis gegen Mitternacht dauern, ist es begreiflich, daß die Anlage von Wandelgängen und Erfrischungsräumen mehr Aufwand erfordert als bei uns. Der Japaner, der seine Hauptmahlzeit immer des Abends nimmt, findet im Theatergebäude große Restaurants mit einheimischer und europäischer Küche. Außerdem sind in den Wandelgängen oder unter den Lauben des offenen Hofes zahlreiche Verkaufsstände mit Erfrischungen jeder Art, aber auch mit Blumen, mit Photographien und sonstigen Theaterandenken. Manchmal sieht man einen Wandelgang zu einer Ruhmeshalle für die Schauspieler gemacht: ihr Name prangt in Riesenschrift an der Wand über schweren Tischen, auf denen Kränze und andere Ehrengeschenke ausgestellt sind. In vornehmen Theatern kosten die teuersten Plätze, denen ein auffallend großer Teil des Saales zugewiesen ist, 14—16 Mark, die billigsten wohl nie weniger als anderthalb Mark. Nicht selten ist der Andrang, auch zu den teuren Plätzen, so stark, daß viele Besucher mit winzigen Klappstühlen vorlieb nehmen müssen, die in die Gänge gestellt werden und ebensoviel kosten wie die entsprechenden Sitzreihen.

Die Kabuki-Bühne ist heute wie vor Jahrhunderten eine Drehbühne. Denn daß die Drehbühne von Karl Lautenschläger, der sie 1896 im Münchener Residenztheater einrichtete, zum ersten Mal erdacht worden sei, steht zwar in vielen Büchern, erweist sich aber durch die Geschichte des japanischen Theaters als grundfalsch. Ob dagegen die verschiedenartigen europäischen Versuche, die Schauspieler aus der Abgeschlossenheit der Guckkastenbühne zuweilen zwischen die Zuschauer treten zu lassen, durch den japanischen „Blumenweg“ veranlaßt worden sind, ist weniger klar. Dieser Blumenweg ist eine Brücke, die durch die linke Seite des Zuschauerraumes vom Hintergrund bis auf die Bühne führt. Einmal habe ich einen solchen Blumenweg auf beiden Seiten des Theaters gesehen, aber man sagte mir, der rechte werde selten gebraucht. Der Name kommt daher, daß die dankbaren Zuschauer in alter Zeit auf diese Brücke Blumen oder andere Geschenke für die Spieler legten. Der künstlerische Zweck ist natürlich die Steigerung des echt theatralischen Gemeinschaftsgedankens: ein jubelndes oder zagendes Kommen, eine angstvolle Flucht, ein bitterer Abschied vollzieht sich mitten in der ergriffenen Menge, wird eindringlich zu ihrer eigenen Angelegenheit, und die Spieler gewinnen Raum und Zeit, das Auf und Ab der wechselnden Gefühle wirksamer zu gestalten, als es in der verhältnismäßigen Enge europäischer Bühnen möglich ist.

Die Ausstattung der besten Kabuki-Bühnen bleibt hinter unsern besten Illusionsbühnen zurück, aber auch nur hinter unsern besten. Malerisch und stimmungsmäßig ist die Wiedergabe der Örtlichkeit, solange man nur in die Tiefe des Bühnenbildes blickt, oft von wunderbarer Vollendung. Um so mehr ärgert man sich dann, wenn man sieht, wie Seiten und Decke ver-

nachlässigt sind, wie roh die kulissenhafte Mache hervortritt, wie auf Tempeldächer und blühende Bäume schwarze, zerknitterte Soffiten herabhängen, und wie wenig Illusionskraft die Versatzstücke haben. Im Gegensatz zur Leistungsfähigkeit der Maschinen für Bewegung der Dekorationen nach jeder Richtung geschieht für Lichtwirkungen wenig. Bei einer großartigen Aufführung von „Chushingura“, dem berühmtesten aller Kabukistücke, war ich im Kaiserlichen Theater in Tokio Zeuge, daß die Bühne auch dann im hellsten Lichte blieb, wenn die Personen des Spieles mit Lämpchen durch die Nacht schlichen und in der Finsternis gegen Baumstämme taumelten.

Vielleicht vermeidet der Japaner hier den vollen Realismus ebenso absichtlich wie bei den grotesken Bühnenpferden. Der hohle, aus Bambus gebaute Pferderumpf ist mit weißem oder schwarzem Plüsch überzogen und sieht unter Decke und Lederzeug natürlich genug aus. Das Pferd wirft sogar den Kopf in die Höhe und schlägt mit dem Schweif, aber wenn der stolze Samurai im Sattel es zur Musik tänzeln läßt, oder wenn es in der Schlacht seinen Reiter verliert und zwischen den Zuschauern im Galopp über den Blumenweg rast, sieht jeder, daß die Füße keine Pferdefüße sind, sondern den zwei Schauspielern gehören, die das Gerüst tragen und mit unglaublicher Fertigkeit bewegen. Die Versuche, solche Szenen mit wirklichen Pferden zu spielen, sind immer an der Ungebärdigkeit der Tiere gescheitert.

Auch auf andern Punkten zeigt sich die Widerstandsfähigkeit der japanischen Theaterillusion stärker als die unserige. Wir ertragen längst nicht mehr — was immerhin noch bis weit ins 19. Jahrhundert auf deutschen Bühnen vorkam —, daß von sichtbaren Theaterarbeitern mitten im Spiel ein Stuhl hereingeschoben oder ein Tisch hinausgetragen wird. Im Kabuki sind solche Vorgänge wesentlich. Eine besondere Klasse von Bühnengestellten hat sie sogar zu einer Kunst entwickelt. Ganz in schwarze Gewänder gehüllt, eine schwarze Haube mit schwarzem Schleier auf dem Kopf und schwarze Klappen auf den Handrücken, folgen sie den Schauspielern wie Schatten, nehmen ihnen den Mantel ab, schieben ihnen ein Kissen hin, rücken unauffällig die langnachschieppenden Beine der Zeremonienhose zurecht und dienen ihnen nötigenfalls, mit offenem Buche halb versteckt, als Souffleure. Dann wieder sieht man sie Ratten, die sie an Schnüren halten, auf eine Stalltür hetzen oder Vögel aus einem Gesträuch aufjagen. Wegen ihrer schwarzen Kleidung, die sie unpersönlich machen soll, heißen sie Kurombo, also „Neger“. In einer Schneelandschaft sind sie aber weiß angezogen, und wenn sie vor einem blau und weiß gewellten Hintergrund kriechend ein Boot schieben, ist auch ihre Kleidung blau und weiß, als wären sie zu Wasser geworden. Muß die Bühne während eines Aktes verwandelt werden, was bei offener Szene und ohne Verdunklung geschieht, so sorgen die Kurombos, daß alles rechtzeitig auf die Drehscheibe kommt, und daß nach der Drehung alles, was sich etwa verschoben hat, wieder zurechtgerückt wird. Dann hocken sich die kleinen Lehrlinge, die noch keinen Schleier vor dem Gesicht haben, rechts und links von der Bühnenöffnung, dem Publikum sichtbar, auf den Boden und sehen auf-

merksam dem Spiele zu, um so allmählich ihren Dienst zu lernen. Beim Aktschluß greift ein Kurombo in den großen Vorhang, der von einer Seite zur andern gezogen wird, und begleitet ihn auf dem ganzen Wege.

Dem künstlerischen Gesamtcharakter einer Kabuki-Aufführung kommt man mit europäischen Begriffen am nächsten, wenn man ihn als melodramatisch bezeichnet. Zu den beim No üblichen Instrumenten — Flöte, Tamburin, Pauke — gesellen sich Saiteninstrumente, besonders das Samisen, eine langhalsige Klampfe mit drei Saiten, die durch den Schlag eines flachen, dreieckigen Plektrons zum Tönen gebracht werden. Das Orchester sitzt links auf der Bühne, bald sichtbar, bald in einer geschlossenen Loge, deren geschlitzte Fensterläden den Musikern Ausblick auf die handelnden Personen und auf die nach der Stimmhöhe in zwei Gruppen geteilten Chorsänger gestatten. Die Kleidung der Schauspieler durchläuft alle Grade der Wirklichkeitsnähe, vom schlichten Realismus einfacher Kaufleute, Krieger und Bauern bis zur übertriebenen schweren Pracht alter Hofherren und zum entzückenden Farbenschmelz tanzender Frauen. Es ist beinahe, als ob auch in Sprechton und Bewegung alles Natürliche den Greisen und den Menschen ohne Rang vorbehalten wäre. Was jung und vornehm ist, was von Rache und Liebe spricht, was mit Schwert oder Lanze kämpft oder dem Zauber eines Frühlingsmorgens, einer Mondscheinnacht verfällt, das gleitet immer wieder aus Gespräch in Gesang, aus praktischem Ernst in spielende Pose, aus dem Wanderschritt in schwebenden Reigen. Und fast nur bei alten Leuten haben die Gesichter einen natürlichen Ausdruck, bei den andern liegt über dem echten Leben die starre Bemalung: kreideweiß bei den Frauen, schreckhaft majestätisch und so starr, als trügen sie eine Maske, bei den kriegerischen Helden. Aus all dem entsteht für den Zuschauer der Eindruck wirklich-unwirklicher Übergänge von Schein zu Wahrheit, von Kunst zu Leben, und man steht auch hier wieder vor einer der tausend Formen des ewigen buddhistischen Pendelschlags zwischen Wachen und Träumen. Unglaublich beherrscht ist jede Körperbewegung, jeder Schwertschwung, jeder Faltenwurf, wunderbar der Aufbau der Gruppen in weiten Räumen, der Zusammenklang der Farben von Landschaft und Gewandung. Aber selbst im besten Theater sieht man zuweilen das passive Spiel so wenig gepflegt, daß z. B. hervorragende Teilnehmer an einer feierlichen Huldigung ungescheut ihre Langweile zu erkennen geben oder gar ihre Augen durch die Reihen des Publikums schweifen lassen.

Die Frauenrollen werden wie im No fast immer von Männern gespielt. Allerdings hatten sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts, als das Kabuki aufkam, eine Zeit lang öffentliche Dirnen der Bühne bemächtigt. Sie spielten zur Förderung ihres dunkeln Gewerbes in Städten und adeligen Schlössern ohne männliche Hilfe. Aber von der Sittenpolizei wurden diese „Mädchen-theater“ und aus denselben Gründen die noch viel schlimmeren „Burschen-theater“ nach wenigen Jahrzehnten unterdrückt. Seitdem hat Japan bis in die neueste Zeit keine Schauspielerinnen mehr gekannt. Von Geschlecht zu Geschlecht erbt sich die Kunst in den Söhnen fort, und wo es in einer Schauspielerfamilie an geeignetem männlichem Nachwuchs fehlt, hilft sie sich

durch Adoption. Allmählich beginnen freilich im Strom der allgemeinen Modernisierung auch Frauen im Kabuki aufzutreten, aber unvergleichlich lieber sieht das japanische Publikum noch heute die Frauenrollen durch Männer dargestellt. Und doch bringt keine Kunst es zuwege, daß die Männerhand zum niedlichen Händchen einer kleinen Japanerin wird, und daß in der männlichen Fistelstimme die Untertöne weiblichen Gefühlslebens zittern. Der Unterschied ist allerdings nicht so störend, wie es dem Europäer zunächst scheinen könnte, denn die japanische Erziehung schränkt den Ausdruck der Gemütsbewegungen durch Hände, Gesicht und Sprache überhaupt viel mehr ein, als wir es gewöhnt sind, und da auf der Bühne auch die männlichen Rollen im allgemeinen nicht mit dem natürlichen Ton gesprochen werden, so sieht der Japaner mit immer neuen Freuden, wie fraulich diese Gestalten wirken, wie unglaublich geschickt die männlichen Seelen sich hinter den weiß geschminkten Gesichtern verbergen, und wie in Liebe und Haß, in Festraum und Küche jede Bewegung dieser Schauspieler durchaus weiblich ist.

Nur wenn im April die blühenden Kronen der vielen Kirschbäume wie schimmernde Wolken in der lauen Luft hangen, und wenn ein halbes Jahr später in der Herbstsonne die Ahornwälder gleich Meeren von geschmolzenem Erz über die Hügel wogen, läßt der Japaner täglich ein paar Stunden die Frau auf der Bühne herrschen. Aus dem tanzgeborenen No und aus dem Kabuki, dessen Name „Singtanz“ bedeutet, also auf ähnlichen Ursprung weist, hat man das Tänzerische gelöst und zu mehr oder weniger selbständigen Bewegungsbildern der lieblichsten Erlebnisse japanischer Landschaft, des Kirschenblühens und des Ahornwelkens, ausgestaltet; dann hat man die fast goldene Helle des japanischen Mondes darübergegossen und das Ganze der Geisha als der bevorzugten Bewahrerin japanischer Anmut zu festlicher Spendung vertraut. Einzeln und in Scharen schreiten die Spielerinnen über den Blumenweg auf die Bühne, Blüten in die Farbenpracht ihrer seidenen Kleider gewebt, Kirschenzweige oder Ahornzweige in der Hand, in der mächtigen Haartracht leuchtenden Schmück. Sie lächeln, sie singen, sie schlagen das Samisen oder die Trommel, und sie tanzen ihre sanft beherrschte Freude in den sprossenden Lenz, in den sterbenden Herbst des Bühnenbildes. Keine Darstellung der Körperschönheit wird versucht, auch nicht durch den Schnitt der Kleidung, keine unverhüllt leidenschaftliche Bewegung wird gewagt, sondern wie in der Malerei altjapanischen Stiles, die das Nackte nicht kennt, tritt alles Geschlechtliche hinter den Gesamtausdruck jugendlichen Frauentums zurück. Obwohl jeder weiß, daß der Ruf einer Geisha nicht ganz fleckenlos ist, darf sie auf der Bühne nur die kultivierteste Gestaltung irdischer Lieblichkeit sein.

Übrigens unterliegt demselben Gesetze strenger Wahrung gesellschaftlichen Anstands, wenigstens in den künstlerisch hervorragenden Theatern, jede Kabuki-Aufführung. Allerdings werden in den Texten, da sie fast alle vor 1800 entstanden sind, oft Anschauungen vertreten, die dem sittlichen Empfinden des gebildeten Japaners von heute und erst recht den Grundsätzen des Christentums nicht entsprechen. Aber man kann ganze

Szenen in den Freudenhäusern der alten Zeit spielen sehen, ohne daß man bei den Bewohnerinnen oder den Gästen die geringste Ungehörigkeit in Wort oder Gebärde bemerkt. Sowohl in den romantisch-heroischen wie in den bürgerlichen Kabuki-Dramen nehmen außereheliche Beziehungen zu Frauen oft einen breiten Raum ein. Voller Realismus aber galt Dichtern und Schauspielern hier wie überall immer als unkünstlerisch, ja als eine Roheit, der man sich zu schämen hätte.

Nicht in jeder Beziehung hat der Gehorsam gegen überlieferte Stilgesetze so günstig gewirkt. Mag neben der Welt des No die des Kabuki noch so reich scheinen, gegenüber der des europäischen Theaters ist sie arm. Man braucht nur die oben genannten Bücher von Glaser, Perzynski, Piper und Kincaid neben das prächtige Tafelwerk „Max Reinhardt, 25 Jahre Deutsches Theater“ von Hans Rothe und die dazu gehörige, von Franz Horch herausgegebene Statistik „Die Spielpläne Max Reinhardts 1905 bis 1930“ zu legen (beide München 1930, R. Piper). Selbstverständlich kann der Vergleich sich nicht auf die Gedanken und Gestalten der 452 Dramen richten, die Reinhardt in diesen 25 Jahren zu neuem Bühnenleben erweckt hat, denn diese Dramen stammen aus fast allen europäischen Literaturen von Aischylos bis heute, und daran die Leistung zweier Jahrhunderte des japanischen Volkes messen zu wollen, wäre ja barer Unsinn. Aber zwischen den Aufführungsgrundsätzen, die sich von Dingelstedt über die Meininger zu Reinhardt hin entwickelt haben, und dem Stil der Kabuki-Darstellung besteht eine unleugbare Verwandtschaft. Auf beiden Seiten dieselbe Abkehr von allzu gradlinigem Streben nach dem dramatischen Ziele der Bühnenvorgänge, dieselbe Freude an farbiger Schilderung und berauschender Stimmung, an Raumharmonie und Massenbewegung. Und doch, welch ein Gegensatz zwischen der trotz wechselnden Einzelheiten wesentlichen Gleichförmigkeit des Kabuki-Stils und der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit, mit der Max Reinhardt für gleichartige Texte und zuweilen sogar für denselben Text Bühne, Maske und Spiel immer wieder anders gestaltet! Es ist im Grunde dieselbe Kluft zwischen schöpferischer Freiheit und nachahmender Gebundenheit, die das europäische Geistesleben vom japanischen überall scheidet. Nur gelangt Japan durch ehrfürchtige Pflege überlieferter Formen oft zu einer bis ins letzte reifen Feinheit, die man in dem voran hastenden Europa vergeblich suchen würde. Schon im Alltagsleben gut erzogener Japaner läßt sich das beobachten; im japanischen Theater wird es einem wohl nie so klar wie bei den Puppenspielen.

Wo wäre außerhalb Japans möglich, was im Frühling in Osaka geschehen ist, daß der Wiederaufbau eines seit Jahren in Asche liegenden Puppentheaters zu einem künstlerischen Ereignis für das ganze Land wird? Sogar in europäischen Zeitungen konnte man lesen, Bunrakuza, das berühmteste Puppentheater Japans, sei neu aus den Trümmern erstanden. Und doch ist die eigentliche Glanzzeit der Puppenspiele seit zwei Jahrhunderten vorüber. Vor 1600 hatten sich Joruri-Sänger, wandernde Spielleute, die volkstümliche Romanzen vortrugen, mit den noch älteren Ayatsuri-Spielern, die fußhohe Puppen an Fäden aufhängten und bewegten,

zu gemeinsamer Kunstübung vereinigt. Aus dem Kreise der Joruri-Leute ging als größter Meister Takemoto Gidayu hervor, der 1685 in Osaka ein Puppentheater gründete. Für dieses Haus schrieb Chikamatsu Monzaemon, der bedeutendste Dramatiker der japanischen Literatur, seine lebensprühenden Stücke. Ein Menschenalter später waren die Puppenspiele für jung und alt das Theater schlechthin, und an das Kabuki, das ihnen übrigens den besten Teil seines Spielplanes verdankt, konnten sie wohl etwas von ihrer Beliebtheit bei der großen Masse, aber nie den Ruhm höchster Kunst verlieren. Die Texte der Puppenstücke werden noch heute von Sängern und Sängerinnen so oft in Varietés vorgetragen, daß Miyamori in dem oben angeführten Werke sagt, die berühmtesten Stellen kenne der Japaner „ebenso gut wie die Nationalhymne“ (S. 25). Weit seltener waren in den letzten Jahren vollwertige Aufführungen auf der Bühne.

Die Puppen-Bühne ist drehbar wie die Kabuki-Bühne, ebenso geräumig und im selben Stil ausgestattet. Am Boden hocken in Samurai-Kleidung ein paar Sänger und ein Samisen-Spieler. Die Sänger erinnern insofern an die Märenerzähler unseres Mittelalters, als die von ihnen vorgetragenen Dramen eigentlich Erzählungen mit sehr langen Gesprächeinlagen sind. Die Puppen hängen nicht an Schnüren, sondern der Beweger hält sie mit beiden Händen vor sich. Er geht auf einem parallel mit den Zuschauerreihen ansteigenden Boden hinter einer undurchsichtigen Schranke hin und her; sie reicht ihm, wenn die Puppe aufrechtsteht, bis ans Knie, wenn sie hockt, bis an die Hüften. Auf diese Weise kann er seine Unterarme, auf denen die Puppe ruht, immer waagrecht in Gürtelhöhe halten, was ihm die nicht geringe Mühe des langen Spieles wesentlich erleichtert. Im übrigen ist er durchaus nicht bestrebt, sich zu verbergen, und auch wie er und seine Gehilfen mit Fäden und Stäben die Puppenglieder bewegen, ist deutlich sichtbar. Er trägt helle Samurai-Kleidung und hat das Gesicht offen, während seine Helfer wie im Kabuki schwarz verhüllt sind. Die Puppen haben mindestens zwei Drittel Lebensgröße und sind ebenso prächtig gekleidet wie die Schauspieler im Kabuki. Die Gesichter sind kunstvoll modelliert, und nicht bloß Kopf, Arme und Beine, sondern Augen und Lippen, Augenlider und Augenbrauen und alle Glieder der Finger sind einzeln beweglich. Gerade aus dieser Fülle von Bewegungsmöglichkeiten begreift man, daß sich um jede Puppe mehrere Personen bemühen müssen, und infolgedessen sind der Rollenzahl im Puppendrama schon aus Raumrücksichten, mag die Bühne noch so groß sein, engere Grenzen gezogen als in einem Drama, das unmittelbar durch lebende Spieler aufgeführt wird. Den Vorzug der Gliederpuppe, Verrenkungen und Sprünge auszuführen, deren ein lebender Mensch nicht fähig wäre, habe ich nicht ausgenützt gesehen, und solche Possen scheinen auch wenig dem Charakter des japanischen Puppentheaters zu entsprechen.

An einem Julitage lud mich in Tokio eine befreundete Familie zu einem Gastspiele des altberühmten Puppentheaters aus Osaka ein. Trotz der Hitze war der große Saal vollbesetzt, aber weder durch besonders helle Kleidung noch durch bunten Blumenschmuck des Raumes hatte man, wie das früher wohl geschah, für sommerliche Feststimmung gesorgt. Festlich

genug war die wunderbare Kunst des Spieles. So einfache Dinge wie das Schneiden, Hacken, Quirlen, Reiswaschen der Puppenköchinnen wurden zu einer Symphonie von Natürlichkeit und Anmut, und ein Sturm des Beifalls brach los, als die dienstbare Schar mit einem lustigen Tanze verschwand. Kämpfe mit Speer und Schwert zeigen dieselbe spielerische Zierlichkeit wie auf der Kabuki-Bühne. Und als die Samurai-Frau begreift, daß ihr geliebter Mann dem Gesetze japanischer Ehre verfallen ist und durch Harakiri von eigener Hand sterben muß, da vergißt man völlig, daß sie nur eine tote Puppe ist: ihre ganze Gestalt bebt in leidenschaftlichem Schmerz, Gesang und Musik steigern das unwiderstehlich uns packende Mitleid, wir sehen, wie die Unglückliche ihre Hände zusammenkrampft, wie ihr Busen sich hebt und senkt, wie ihr weinendes Gesicht ohnmächtig auf die Schulter fällt. Noch erstaunlicher wirkt eine Geisha-Puppe. Sie spielt das Koto, eine Art lange Harfe, die auf den Boden gelegt wird, und vor der man beim Spiele hockt. Die feinen Finger der Geisha fliegen nur so über die Saiten, und greifen, sich spreizend und krümmend, blitzschnell nach den Tönen. Oberkörper und Kopf sind in glühendstem Eifer vornübergebeugt, und ringsum hocken bewundernd lauschende Puppen. Natürlich kommen die Klänge, wie auch nachher beim Samisen und bei der Geige, von einem lebendigen Spieler, aber was man sieht, ist bis in die kleinste Bewegung so charakteristisch, daß die Zuschauer eine halbe Stunde lang, während der auf der Bühne nichts anderes vorgeht, wie gebannt sind. Das braucht durchaus nicht nur Freude an der Virtuosität zu sein. Freilich darf man sich nicht auf einzelne Punkte des toten Materials einstellen, wo man von den vordersten Sitzreihen aus unschwer den Mechanismus entdeckt, man muß das Auge auf der Gesamterscheinung ruhen lassen. Da leuchtet volles, farbiges Leben, und auch der Europäer genießt mit höchstem Entzücken die echt künstlerische Formkraft dieser Puppen.

Aber nicht etwa nur an so ungewöhnlichen Tagen, sondern das ganze Jahr hindurch kann man sich überzeugen, daß in Japan trotz unaufhaltsam fortschreitender geistiger Umschichtungen das Theater, besonders das Kabuki, auch heute noch eine Angelegenheit aller Volksklassen ist. Jung und alt stürzt sich, wie auf die Bilder und Nachrichten vom Sport, so auf die Theaterbilder in den vielen illustrierten Wochen- und Monatschriften, die teils von den Bühnenunternehmern selber, teils von allgemeinen Verlegern herausgegeben werden. Liegt ein Papiergeschäft in der Nähe eines Theaters, so winken ihm aus dem Handel mit den immer neuen Rollen- und Szenenbildern in Photographie und Farbendruck glänzende Einnahmen. In die Zufahrtstraßen zu manchen Theatern tritt man durch eine bunte Reklamepforte, die mit nicht unbeträchtlichen Kosten jeden Monat dem Spielplan zugkräftig angepaßt wird, und rechts und links stehen dann bis zum Theatergebäude Masten mit langen Fahnen, auf denen in chinesischen Zeichen die Namen der Schauspieler prangen. Neben dem Eingang sind die Hauptszenen in lockenden Farben gemalt. Vom Fürsten bis zum Straßenkehrer, von der Geisha bis zur Studentin sehnen sich alle nach dem Anblick der verheißenen Zauberwelt.

Und im Saale sitzt man zwanglos wie in einer sehr zahlreichen und mäßig strengen Familie. Man kommt und geht ziemlich ungescheut während des Spieles. Kinder laufen auch im besten Theater straflos nach vorn und klettern an der Rampe hoch, um besser sehen zu können. Andere sitzen, und mögen sie zehn Jahre alt sein, auf dem Schoß einer behäbigen Bürgersfrau oder ihrer Magd in den ersten Reihen. Sie halten es wachend und schlafend ebenso gut bis 11 oder 12 Uhr nachts aus wie zwei bekannte Damen von achtzig und neunzig Jahren, die ein japanischer Freund mir während einer späten Pause noch in eifrigem Gespräch zeigte. Die Mehrheit des Publikums scheint keine höheren geistigen Ansprüche zu machen, und die würden von den meisten Kabuki-Texten auch nicht befriedigt werden, sondern man ist glücklich, wenn man sich in behaglicher Schau und wehmütiger Teilnahme nur ein wenig über den alltäglichen Stumpfsinn erheben kann. Kaum je wird vom ganzen Saale Beifall gespendet, gewöhnlich geben nur einzelne oder viele ihre Begeisterung kund, und dann fast immer bei offener Szene. Sie klatschen, oder sie rufen den Namen eines Schauspielers, und manchmal fügen sie hinzu: „Gut gespielt!“ oder: „Der Beste in Japan!“ oder: „Schonen Sie Ihre Kräfte!“ auch wohl: „Danke, daß Sie trotz ihrer Krankheit auftreten!“ Wenn aber auf der Bühne ein junger Held stirbt, wenn ein greiser Vater seinen einzigen Sohn in die Ferne senden muß, oder wenn sich eine unschuldige Braut, um das Geld für eine Ehrenschild ihres Verlobten aufzubringen, mit seiner Zustimmung auf einige Jahre als Freudenmädchen verdingt und unter den Segenswünschen der Mutter ihr Elternhaus verläßt, dann geht durch die Zuschauerreihen ein verstohlenes Schluchzen der Männer, und die Frauen drücken immer wieder ihr weißes Tüchlein oder ihr weißes Seidenpapier gegen ihre gepuderten Gesichter.

Und doch sind die jungen und alten, die gelehrten und ungelehrten, die reichen und armen Menschen, die da um Schicksale einer längst vergangenen Zeit gemeinsam jubeln und weinen, im Alltagsleben wirtschaftlich, politisch und weltanschaulich einander durchaus nicht nahe. Sehr viele sind von ganz modernen Sorgen um äußern Bestand und innere Haltung gequält. Aber wie in Japan sogar die Reichsten und Modernsten, denen europäische Kleidung, europäische Speisen und europäische Zimmer zu Gebote stehen, sich fast ausnahmslos wohler fühlen, wenn sie im Kimono mit ihrer Reisschale und den Eßstäbchen auf der Matte hocken, so suchen sie ihre seelische Erquickung, wie die japanische Malerei ebenfalls bestätigt, am liebsten in der alten Kulturwelt, deren Formen das gemeinsame Erbe ihres Volkes und der trotz aller Wandlungen immer noch stärkste Ausdruck seiner besten Charakterzüge sind. Deshalb ist in Tokio das kleine Theater im Stadtviertel Tsukiji, wo moderne europäische Stücke in Übersetzung gespielt werden, bei weitem nicht so gut besucht wie die Kabuki-Theater. Und auch in ihnen finden Stücke lebender japanischer Verfasser so geringe Anerkennung, daß sie im Spielplan neben den immer wiederholten Aufführungen alter Dramen fast verschwinden. Miyamori gibt in seinem Werke über Chikamatsu (S. 62) eine Berechnung, nach der im heutigen Japan rund 90 Prozent der gespielten Dramen aus der Zeit vor

1800 stammen, 5 Prozent Übersetzungen oder Anpassungen europäischer Stücke und ebenfalls nur 5 Prozent moderne japanische Werke sind!

Unserer deutschen Geisteshaltung kann es nicht gelingen, uns derart von der heutigen Dramatik abzuschließen, und wenn es uns gelänge, fänden wir dennoch nirgendwo in der Vergangenheit eine den heutigen deutschen Theaterbesuchern gemeinsame geistige Heimat. Am Schlusse eines der gedankenvollen Aufsätze des obengenannten Theaterbuches „Thespis“ steht (S. 201) der Satz Gustav Steinbömers: „Wenn die Poesie wieder ein Publikum in Deutschland haben wird, wird die Nation wieder ihr Theater besitzen.“ Selbst wenn Steinbömer ungeachtet der allgemeinen Fassung seines zuversichtlichen Ausspruchs nicht an Dichtung schlechthin, sondern nur an dramatische Dichtung denkt, scheint mir, daß die Theatergeschichte ihm nicht recht gibt. Sie zeigt in allen Ländern, daß ein Theater der Nation, also des ganzen Volkes, erst dann zur Blüte gekommen ist, wenn es eine dramatische Dichtung für das ganze Volk gab, wenn das ganze Volk fähig und willig war, das Leben so zu sehen, wie diese Dichtung es gestaltete. Solange die dramatische Dichtung nur „ein Publikum in Deutschland“ hat, kann ein Theater für dieses Publikum bestehen, und daneben ist Raum für anders gerichtete Gruppen mit andern Theatern. Wie wir uns damit abfinden müssen, daß wir das deutsche Volk politisch und weltanschaulich nicht zu einigen vermögen, so ist es aussichtslos, auf ein allen Deutschen gemeinsames Theater hinzuarbeiten. Denn ein Theater von starker Wirkung ruht, zumal für den regen Geist des Europäers, wesentlich auf der Voraussetzung, daß sich zu seiner Gedankenwelt Dichter, Spieler und Zuschauer gemeinsam bekennen.

Gerade deshalb hat ja der Bühnenvolksbund, der hinter dem Thespis-Buche steht, sich nicht deutsch ohne Zusatz, sondern christlich und deutsch genannt. Seine innere Einheit ist wegen der Spaltung der deutschen Christenheit auch so noch nicht vollkommen, aber sie ist so stark, wie sie unter den gegebenen Verhältnissen sein kann, und der Bezirk, den sie umspannt, ist nach dem Zeugnis einer mehr als zehnjährigen Erfahrung groß genug, um bei ernstem Willen eine echte Theaterkultur zum Gedeihen zu bringen. In mehr als zweihundert Städten zählt der Bühnenvolksbund im ganzen über 250 000 Mitglieder. Staatliche, städtische und kirchliche Behörden unterstützen seine Arbeit, unterstützen sie auch dann, wenn sie vor Gefahren der Verdunkelung des Grundsätzlichen warnen. Noch aber sind sehr viele, die sich mit Recht christlich und deutsch nennen, mit den innern Gesetzen und Werten dieser Theaterpolitik nicht vertraut; in dem Thespis-Buche, das unbeschadet seines Titels in keiner Weise an das Jahr 1930 gebunden ist, würden sie, wenn auch vielleicht nicht alles vorsichtig genug abgewogen und einfach genug gesagt ist, reiche Anregung zum Nachdenken über alle wichtigen Fragen unserer heutigen Bühnenkunst finden.