

Die Zukunft des Japanischen Tanzes (1908)

Autor(en): **Yamada, Daniel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **71 (2017)**

Heft 2

PDF erstellt am: **04.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-696903>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Daniel Yamada*

Die Zukunft des Japanischen Tanzes (1908)

Kommentar und Übersetzung

DOI 10.1515/asia-2017-0037

Abstract: The following translated essay by Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859–1935) gives an example of one of the earliest public discussions about the theatrical form called *buyō* 舞踊 (dance) based on Western scientific approaches in Japan. Within the theatre renewal movement (*engeki kairyō undō* 演劇改良運動), which has been initiated by intellectuals of the political and cultural elite of the Meiji-state, Shōyō on the one hand championed for a preservation of the old dance forms but on the other hand criticized the underlying texts of dance. He as well mentioned the lack of experts at his time who could develop high quality dance performances appropriate to the modern times. As a pioneer of the theatre renewal movement, Shōyō not only focused dance on a theoretical basis, but had also created plays of modern dance theatre as a commixture of Japanese and Western theatrical aspects. In the face of the intense wave of westernization, which affected nearly all areas of life at this time, Shōyō shifts his readers' attention on Japanese dance (*shosagoto* 所作事) to become aware of its importance as a unique national and cultural value as well as he commented methods and dynamics of contemporary international dance-activities.

Keywords: Tsubouchi Shōyō, *shosagoto*, theatre renewal movement, choreography in the early 20th century, dance studies in Japan, early modern internationally touring dance-protagonists

1 Einführung

Tsubouchi Shōyō¹ (1859–1935) gilt als einer der führenden Intellektuellen Japans und war in einer Zeitspanne von drei Kaisergenerationen² aktiv. Er wird

¹ Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859–1935), geboren in der Stadt Ōita, der heutigen Präfektur Kyūshū, eigentlicher Personennamenname Yūzō 雄藏. Shōyō ist ein vom Gelehrten selbst gewähltes

Originaltitel: Nippon buyō no shōrai 日本舞踊の将来, von Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙

*Corresponding author: Daniel Yamada, Independent scholar, Berlin, Germany.
E-mail: daniyamada@gmail.com

einerseits mit seinen Schriften zur modernen Literaturtheorie,³ andererseits im Kontext seiner herausragenden Leistung, der erstmaligen Übersetzung sämtlicher Dramen Shakespeares ins Japanische, in Verbindung gebracht. Mit den hier übersetzten Texten leistete er einen Beitrag, der Grundlagen für die Tanzwissenschaften in Japan legte.

Wenn wir über den Bühnentanz in der Meiji-Zeit (1868–1912) sprechen, dann sind damit in der Regel das Kabuki oder die aus ihm abgeleiteten „Tanzdramen“ *shosagoto*⁴ bzw. *furugoto*⁵ gemeint. Die neue Regierung begann rasch, ihre politischen und wirtschaftlich-industriellen Institutionen unter dem Motto „japanischer Geist und westliche Technik“ (*wakon yōsai* 和魂洋才) an westliche Standards anzupassen⁶ und erkannte auch, dass damit sämtliche Gesellschaftsschichten,

Pseudonym und umfasst die Bedeutungsnuancen „umherschweifen“, „lustwandeln“, welches hier wie in etlichen (japanischsprachigen) Studien über ihn üblicherweise beibehalten wird. Ansonsten werden in der vorliegenden Arbeit, wie in Japan gebräuchlich, Familiennamen den Personennamen vorangestellt.

2 Die Dynastien der Kaiser Meiji (1868–1912), Taishō (1912–1926) und Shōwa (1926–1989).

3 Als sein bekanntestes Werk gilt *Shōsetsu shinzui* 小説真髓 (Das Wesen des Romans) aus dem Jahr 1885.

4 *Shosagoto* 所作事, auch: *buyō geki*, *furigoto* oder *keigoto* genannt. *Shosa* beinhaltet die Bedeutungsnuancen „Gebärde“, „Bewegung zu Musik“, „Pose“ und meint Tänze oder die auf einer Kabuki-Bühne aufgeführten Tänze. Es wird zwischen dramatischen Tänzen mit starker bzw. schwacher Erzählstruktur unterschieden. Sie werden auch als *jōnuri shosagoto* bezeichnet, da oftmals musikalisch in den Stilen *nagauta*, *kiyomoto* oder *tokiwazu* begleitet wird. Üblicherweise beginnen *shosagoto* mit einer *oki* 置き (Vorbereitung), gehen über in die *michiyuki* 道行 (Passage) und münden in eine *katari* 語り (Erzählung). Shōyō setzte stark auf die „Unverfälschtheit“ des *shosagoto* und räumte ihm hohe Relevanz für die Entwicklung eines modernen japanischen Tanztheaters ein.

5 *Fu(ri)* 振[り] / *furigoto* / *furugoto* (Geste, Pose; im engeren Sinne „*Nihon buyō* tanzen“). Tänze zu „alten Volksliedern“ (*kouta*) werden etwa *kouta furi* genannt. *Furigoto* meint mitunter auch den Tanz im Kabuki. Bei Shōyō ist *furugoto* als Begriff synonym zum (japanischen) „Tanztheater“ (*buyōgeki*) zu verstehen. Im Gegensatz zu Tänzen, denen ein Rollentext zugrunde liegt, werden mit *furigoto* eher jene gemeint, bei denen die Darstellungsweise, die Kunstfertigkeit der tänzerischen Bewegung und die Inszenierung im Vordergrund stehen. *Furi* repräsentieren insbesondere dramatische Momente der Freude, Trauer oder des Zorns, die oft von lyrischen Gesängen begleitet werden. Aus *furi* leitet sich die heutige Bezeichnung für „Choreograf“ (*furitsuke-shi* 振り付け師) ab. Ursprünglich kreierte der Kabuki-Darsteller seine Tänze selbst, erst mit der Zeit stellten sich Choreografen ein, die sich durch ihre verschiedenen Stile (*ryūha*) voneinander unterscheiden.

6 Schon vor der erzwungenen Öffnung des Landes durch den Westen herrschte Interesse für westliche Wissenschaft und Technik. Vor allem ab 1720, als die Einfuhr ausländischer Bücher bedingt freigegeben wurde, konnten privilegierte Dolmetscher, Ärzte und Gelehrte niederländische Bücher studieren und auswerten, d.h. Rangaku 蘭学 („Hollandstudien“)

u. a. die neu definierten *heimin*,⁷ in den „Zivilisierungs- und Aufklärungsprozess“ (*bunmei kaika* 文明開化) mit eingebunden werden mussten. Die Elite war bestrebt, die „Zusammenarbeit zwischen Regierung und Regierten zu fördern, überlebte Sitten und Gewohnheiten zu beseitigen und Gerechtigkeit und Aufrichtigkeit zu kultivieren“.⁸ Dem volksnahen und populären Kabuki kam inmitten dieses historischen Wandels Anfang der Meiji-Zeit die besondere Funktion zu, einen wichtigen Beitrag zu leisten: Den gesellschaftlich-politischen Zusammenhalt sicherzustellen und die verschiedenen Denkströmungen der Moderne durch ein „staatsbedachtes“ Theater zu lenken.⁹ Damit wurde eine der ersten Maßnahmen zur „Bewegung zur Erneuerung des Theaters“ (*engeki kairyō undō* 演劇改良運動) eingeleitet, wozu es auch einer Neubewertung der eigenen Kulturtraditionen durch umfassende kulturwissenschaftliche Analysen bedurfte. Zu diesen Versuchen einer Neubewertung können Shōyōs Essays zweifelsohne gezählt werden.

betreiben. Besonderes Interesse galt medizinischen, militärtechnischen und agrarwissenschaftlichen Studien, vgl. Kindermann 1970: 56.

7 1870 wurden die vier gesellschaftlichen Stände der vorangegangenen Edo-Zeit neu definiert. *Heimin* 平民 bedeutete die neue Klasse der „Gewöhnlichen“, die sich aus den früheren unteren Schichten (Kaufleute und Bauern) zusammensetzte. Die ehemals „Ausgestoßenen“ (*burakumin*), zu denen auch darstellende Künstler sowie (Theater-) Autoren zählten, wurden „Neue Gewöhnliche“ (*shinheimin*) genannt, womit sich Diskriminierungen fortsetzten. Zu den neuen Privilegien der *heimin* gehörte u.a. die Annahme eines Familiennamens. In der Meiji-Zeit zählten die Aristokratie (*kazoku*) und die Samurai (*shizoku*) zu den zwei weiteren gesellschaftlichen Schichten, vgl. Henshall 2014: 150. In der Tokugawa-Zeit wurden Schauspieler auch „Menschen des Flussbetts“ (*kawaramono*) genannt, denen Restriktionen wie u.a. eine eingeschränkte Wahl des Wohnorts oder das Bedecken des Gesichts in öffentlichen Räumen auferlegt wurden. Einige Kabuki-Darsteller wurden nichtsdestotrotz sehr erfolgreich, erhielten höchstdotierte Gagen und wurden landesweit verehrt, ähnlich den Filmstars unserer Tage. Der Prozess fortschreitender Verwestlichung befreite sie jedoch nur allmählich vom Stigma der Ausgestoßenen, vgl. Ortolani 1990: 169.

8 Kindermann 1970: 62.

9 In der neuen Hauptstadt Tokyo wurde zu dieser Zeit eine besondere Tendenz von Kabukiaufführungen beschrieben: „Scenes of grotesque violence became commonplace“ (Ortolani 1990: 184). Eine Vielzahl an Stücken über Diebe, Geister und Mörder wurde zur Aufführung gebracht, die von Horrorszenen und grotesker Übersinnlichkeit geprägt waren. Die Regierung zeigte sich über diesen Hang zur Halbwelt besorgt und leitete Maßnahmen ein. Im August 1872 erließ die Tokyoter Stadtregierung gegen diese „Exzesse“ ein Dekret, welches an die Theaterbetriebe gesandt wurde und folgende Punkte beinhaltete: 1. Theater darf die kaiserliche Familie nicht porträtieren. 2. Theater soll sich vorwiegend mit Fragen zu Gerechtigkeit auseinandersetzen, um die öffentliche Moral zu heben. 3. Schauspieler zählen nicht mehr zu den sogenannten „außerhalb Menschlichen“ (*ningaimono*), sondern ab sofort zur neuen gesellschaftlichen Schicht der (*shin-*)*heimin* (siehe Anm.7). 4. Schauspieler mögen sich an den hohen moralischen Ansprüchen messen, die ihr neu gewonnener sozialer Status fordere, vgl. Leiter 2002, 40.

Die ehemals lizenzierten Kabuki-Theater wurden aufgelöst und staatlich geförderte Theaterbetriebe im Stadtzentrum positioniert: „physically nearer the center of power“.¹⁰ Dieser Umzug der Theaterbetriebe ins Machtzentrum markierte den Ausgangspunkt eines Transformationsprozesses des Kabuki, das zunehmend Akteure aus Politik, Kunst und Wirtschaft gemeinsam auf den Plan rief.¹¹ Eine Anpassung an westliches Theaterleben wurde zum politischen Kurs der Meiji-Regierung. Im Jahre 1887 wurde gar Kaiser Meiji in den Garten des Außenministers Inoue Kaoru (1836–1915) zu einem Kabuki-Spiel geladen. Danjūrō IX. und Kikugorō V., die damaligen „Stars“ der Kabuki-Welt sowie weitere auserwählte Darsteller gaben *Kanjinchō*¹² und *Terakoya*¹³ zum Besten.¹⁴ Zum Empfang erschienen sämtliche Darsteller im Smoking.¹⁵ Dieses gesellschaftliche Ereignis trug dazu bei, den sozialen Aufstieg der Kabuki-Darsteller sowie Theaterautoren zu fördern.

Im Jahr 1904 veröffentlichte Shōyō sein Theoriewerk *Shingakugekiron* 新楽劇論 (Über das neue Musiktheater) und zur selben Zeit das Bühnenwerk *Shinkyoku Urashima* 新曲浦島 (Der neue Urashima).¹⁶ *Shinkyoku Urashimas* Handlung ist nicht sehr kompliziert.¹⁷ Neuartig war vor allem das musikalische Arrangement:

10 Powell 2002: 5.

11 In der Edo-Zeit existierten drei lizenzierte Theater, das Nakamura-za, das Ichimura-za und das Morita-za, die später nacheinander durch die von der Regierung veranlasste „Theaterreform“ (*gekijō kaikaku* 劇場改革) ins Stadtzentrum verlegt wurden, vgl. Nagai 2014: 23.

12 *Kanjinchō* 勧進帳 (Stiftungsliste). Als eines der populärsten Stücke aus dem Kabuki-Repertoire *jūhachiban* (Sammlung der achtzehn traditionellen Kabukistücke) zählt es zu den *shosagoto*, den Tanzdramen. *Kanjinchō* basiert auf dem Nō-Spiel *Ataka* 安宅, welches 1465 von Kanze Nobumitsu 観世信光 (1435?–1516) verfasst wurde. Es war die erste Adaption eines Nō-Spiels; der Titel, mit dem das Publikum bereits vertraut war, wurde beibehalten; vgl. Ortolani 1990: 202.

13 *Terakoya* 寺子屋 (Die Dorfschule) ist ein Akt aus dem Kabuki *Sugawara Denju Tenarai Kagami*; der Stoff wurde als Puppentheater 1746 im Osakaer Takemoto-za erstaufgeführt und zur gleichen Zeit als Kabuki von Nakamura Kiyosaburō I. 初代中村喜代三 (1721–1777) bearbeitet. In Edo wurde *Terakoya* 1747 im Ichimura-za zum ersten Mal gespielt, vgl. Nihon Kokugo Daijiten 日本国語大辞典, Onlineausgabe.

14 Mori 2014: 4.

15 Takahashi beschreibt die Eröffnungszeremonie: „[A] dazzling display of Western amenities“ (Takahashi 2002: 126). Etwa 1000 Geladene, darunter der damalige Premierminister und hochrangige Regierungsmitglieder, Aristokraten, ausländische Delegationen, Unternehmer wie Pressevorstände fanden sich zu diesem Spektakel ein.

16 Ōmura 1958: 162.

17 *Shinkyoku Urashima* war bereits in der Muromachi-Zeit (1336–1573) eine populäre Erzählung. Sie handelt vom jungen Fischer Urashima Tarō, der von einer Schildkröte zum Unterwasserpalast des Drachenkönigs begleitet wird. Nach drei Jahren kehrt er heim, jedoch sind alle Verwandten und Freunde bereits gestorben und er ist zu einem alten Mann geworden.

Shōyō verband für den Gesang poetische Rezitative aus dem Nō sowie Volksballaden zu Shamisenbegleitung. Dazu vermengte er die Stile *takemoto*,¹⁸ *tokiwazu*,¹⁹ *kiyomoto*²⁰ und *ōzatsuma*²¹ mit Elementen alter höfischer Musik. Im dritten Akt kamen auch westliche Musikinstrumente nebst der Shamisen und der *koto*²² zum Einsatz. Die Anordnung verschiedener musikalischer Stile, Rezitationsweisen und Instrumente wird für die Entwicklung eines neuen Musiktheaters als völlig neuartig und bahnbrechend beschrieben.²³ Am häufigsten zur Aufführung kam neben *Shinkyoku Urashima* das Tanzdrama *Onatsu Kyōran* お夏狂乱 (Onatsus Wahnsinn).²⁴ Ansonsten werden Shōyōs

Shōyō konzipierte dieses landesweit bekannte Stück in drei Akten und zwei Szenen. Für die Erstaufführung übernahm Kine'ya Rokushirō III. 三代目杵屋六四郎 (1874–1956) die Komposition, die Choreografie Fujima Kanemon II. 二代目藤間勘右衛門 (1840–1925).

18 Takemoto 竹本. Eine Art des *jōruri* (traditionelle japanische Musik in Begleitung zur Shamisen sowie lyrischen, narrativen Elementen). Auch als *takemoto ryū* (Takemoto Schule) bezeichnet, in Anlehnung an die diese Entwicklung prägende Schauspieler-Dynastie Toyotake 豊竹. Toyotake I. war in Osakas Viertel Dōtonburi als Theaterdichter tätig. Takemoto Gidayū 竹本義太夫 (1651–1714) debütierte als Sänger fürs *bunraku* in Osaka und war für seine klangvolle Stimme und hervorragende Artikulation berühmt. Der Stil *gidayū bushi* wurde äußerst beliebt und wird oftmals synonym mit *jōruri* verwendet.

19 Tokiwazu 常磐津. Eine Ausprägung des *jōruri*. Entwickelt von Schauspieler Tokiwazu Mojitayū 常磐津文字太夫 (1709–1781), welcher Mitte des 18. Jahrhunderts seinen neuen Stil als *tokiwazu jimoidayū* bezeichnete. Dieser Rezitativgesang konzentriert sich weniger stark auf Emotionen wie z. B. das *shinnai*, ist jedoch dramatischer ausgerichtet und damit bis heute besonders mit dem *shosagoto* verbunden. Es ist heller im Ton als *gidayū* und begegnet einem beispielhaft in den Tanzdramen *Seki no To*, *Modori Kago* oder *Momijigari*. Oft zu Tänzen eingesetzt, in denen ein einzelner Darsteller „mehrere Kostümwechsel in kürzester Zeit“ (*henge mono* 変化物) vollbringt.

20 Kiyomoto 清元, auch als *kiyomoto-bushi* bezeichnet. Eine Art des *jōruri*; gegründet von Kabuki-Darsteller Kiyomoto Enjudaiyū 清元延寿太夫 (1777–1825), welcher u.a. in den Erstaufführungen von *Yasuna* oder *Yamauba* mitwirkte. *Kiyomoto* ist eine der späteren Erneuerungen des *jōruri* und zeichnet sich durch seine fein ausgearbeiteten Melodien, eine hohe Stimmlage und nasal-feminine Ausprägung aus.

21 Ōzatsuma 大薩摩. Eine Art des *jōruri*. Von Ōzatsuma Shusendayū 大薩摩主膳太夫 (1695–1759) entwickelt, zeichnet es sich durch seine heldenhaft-majestätischen Melodien aus. Besonders häufig kommt es im Kabuki des *aragoto*-Stil vor.

22 Koto 琴. Japanische Wölbbrettzithern, 6- oder 13-saitig, die mit Plektren gespielt werden.

23 Ōmura 1958: 163.

24 Onatsu Kyōran ist ein im *tokiwazu*-Stil konzipiertes *shosagoto*, erstaufgeführt 1914 von Onoe Baiko VI. 尾上梅幸 (1870–1934), basierend auf einer Episode aus Ihara Saikakus *Kōshoku gonin onna* 色五人女 aus dem Jahre 1686. Das junge Mädchen Onatsu verliebt sich in einen Frauenschwarm, einen Samurai aus Osaka. Gemeinsam bestehlen sie ihren Vater und fliehen. Er wird hingerichtet, worauf sie vor Trauer wahnsinnig wird. Die Tänze zeigen Onatsus Umherirren inmitten der herbstlich gefärbten Felder auf der Suche nach ihrem verstorbenen Geliebten, vgl. Hamaguchi 2007: 86.

Stücke nicht oft wiederaufgenommen, was wohl mit der Schwierigkeit der Umsetzung seines „Gesamtkunstwerks“ mit dergestalt unterschiedlichen theatralischen Elementen zu tun hat. Besonders Stücke, die Aspekte westlicher und japanischer Musik vereinigen, wurden und werden selten aufgeführt.²⁵ Im Jahr 1906 gründete er zusammen mit Kunstkritiker, Theaterautor und Darsteller Shimamura Hōgetsu (1871–1918) den „Literatur- und Kunstverein“ (*Bungei kyōkai* 文芸協会). Im Mittelpunkt dieser jungen Forschergruppe standen sämtliche Aspekte der darstellenden Künste sowie die intensive Unterrichts- und Aufführungspraxis der (angehenden) Bühnendarstellerinnen. In der der Waseda Universität zugeordneten Vereinigung übte man sich im westlichen Musiktheater, im Nō, Kabuki, japanischen Lied und erzählerischen Darstellungsformen wie Rakugo oder *kōdan*.²⁶ Dazu wurden Vorlesungen zu Religion, Kunst, Erziehung und Literatur abgehalten sowie als Vereinsorgan die Zeitschrift *Waseda bungaku* 早稲田文学 veröffentlicht.²⁷

Shingakugekiron sei zwar nur ein dünnes Bändchen, dafür aber eine erste und sehr geordnete Aufsatzsammlung und in der Geschichte des Japanischen Tanzes einzigartig. Darin brachte Shōyō den Wert der Tanzkünste seines Landes erstmals auf Grundlage westlicher wissenschaftlicher Methoden zur Sprache und stellte ihn einer interessierten Öffentlichkeit zur Diskussion. Er gilt somit als erster Gelehrter Japans, den man zurecht als Tanzwissenschaftler bezeichnen konnte.²⁸ Zudem besaß er eine seismographische Sensibilität, was die (beschleunigten) Prozesse der Erneuerungsbewegung betraf. Shōyōs Bedeutung für die *engeki kairyō undō*, seine Erörterungen und Diskussionen um den Theatertanz in der Meiji-Zeit werden in der Forschung nur punktuell gewürdigt. Theaterwissenschaftler Benito Ortolani jedoch, der mehr als 40 Jahre lang Studien zum japanischen Theater betrieb, würdigte Shōyōs Bedeutung für die Theaterbewegung wie folgt: „Tsubouchi is very important as a pioneer in producing and directing plays that remained as landmarks in the history of the new theatre. He is one of the founder of theatre research in Japan“.²⁹ Bereits 1932 ermunterte Wilhelm Solf in seinen „Aufzeichnungen zu den Aufgaben des

25 Hamaguchi 2007: 87.

26 Eine Rezitationsweise, die auf ein stilisiertes Erzählen von historischen oder literarischen Themen am Hofe der Heianzeit (794–1185) zurückgeführt wird.

27 Zudem wurde im Jahre 1928 das Theatermuseum der Waseda Universität zum Gedenken an Dr. Tsubouchi (Waseda Daigaku Tsubouchi Hakase Kinen Engi Hakubutsukan 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館) in Shōyōs Anwesenheit eröffnet; ein bis heute einzigartiges, sich auf Darstellende Künste spezialisiertes Museum des Landes.

28 Ōmura 1958: 169.

29 Ortolani 1990: 245.

Japaninstituts in Berlin“³⁰ dazu, Shōyōs Essays aufgrund ihres „herausragenden literarischen Wertes“ ins Deutsche zu übersetzen.

2 Übersetzung

„Die Zukunft des Japanischen Tanzes“ (1908)³¹

Es gibt wohl kein Land, in dem nicht getanzt wird. Sofern sich in einem Land, wie unzivilisiert es auch sein mag, irgendetwas Lied- oder Musikähnliches findet, existiert ohne Zweifel auch der Tanz. Wissenschaftler berichten von grundlegend andersartiger Charakteristik der Melodien in diesen und von andersartigen Tänzen in jenen Ländern. Doch innerhalb all dessen, was wir Tanz nennen, gab es welche, die westlichen [früheren griechischen] Tänze oder unser *bon odori* 盆踊り,³² bei denen die Freude am Tanzen im Vordergrund stand, anstatt dass diese Tänze hauptsächlich für jemanden aufgeführt wurden. Darüber hinaus gab es solche, die das für jemanden Tanzen zur Hauptsache hatten. Der Tanz muss, wie die Malerei, die Bildhauerei, die Architektur und die Literatur, als eine eigenständige Form von Kunst betrachtet werden. Bloß etwas fünf oder sechs Monate lang Eingeübtes, etwas, das irgendwer irgendwie nachzuahmen imstande ist, kann mit Sicherheit nicht wahre Kunst genannt werden. Wahre Kunst ist, was sich mittels Talent und mindestens zehn Jahre langer Übung und darüber hinaus manifestiert. Im Westen, in der vergangenen Blütezeit der Griechen, florierten Tänze, die, wenn sie nicht von sogenannten Experten ausgeführt wurden, dem Publikum nicht genügt hätten. Diese Tänze wurden später nach Rom überliefert, verschwanden aber gleichzeitig mit dem Verfall des Imperiums. Heute kann nicht einmal mehr mit Resten davon aufgewartet werden. Das Charakteristische an ihnen aber war, dass es sich nicht nur um gefällige Bewegungen der Gliedmaßen in Verbindung mit Rhythmen

³⁰ Wilhelm Solf (1932): Aufzeichnungen über die Aufgaben des Japaninstituts in Berlin. Berlin: Puchelt. S. 4. In einem Satz erwähnt Solf das *Genji monogatari* von Murasaki Shikibu (ca. 978–1014), die Werke von Chikamatsu Monzaemon (1653–1725), Ihara Saikaku (1642–1693) und jene von Tsubouchi Shōyō, den er als einen „bedeutenden Schriftsteller und Dramaturg des modernen Japans“ kennzeichnet. Solf (1862–1936) war u.a. deutscher Botschafter in Japan und setzte sich für die Gründung des Japanisch Deutschen Kulturinstituts in Tokyo ein. In seine Amtszeit fiel auch der Besuch von Albert Einstein im Jahre 1922. Für diesen Hinweis danke ich Katja Schmidtpott von der Freien Universität Berlin.

³¹ 日本舞踊の将来 (1908); übersetzt nach Tsubouchi 1977, Band 3: 671–678.

³² *Bon odori* werden die Tänze zum buddhistischen Allerseelenfest *o-bon* お盆 im August benannt, bei denen die Ahnen auf die Erde zu Besuch kommen. Zum Fest werden Willkommensfeuer angezündet, Opfergaben dargebracht, Sutren rezitiert und ein Besuch am Familiengrab abgehalten, vgl. Ashikaga 1950: 217.

handelte, sondern dass damit einerseits gewisse Erzählungen beziehungsweise gewisse ziemlich komplexe Gefühle ausgedrückt wurden, andererseits die Bewegungen des Körpers und des Antlitzes im Rhythmus und all die anderen Bewegungen etwas Konkretes darstellten. Heute sind diese Tänze völlig verschwunden und Details zu ihnen in Erfahrung zu bringen, ist unmöglich geworden. Doch es scheint, dass es in diesen Tänzen, ähnlich den Schwerttänzen unseres Landes, ziemlich gereifte und bewegende Darstellungen gab, die den Choreografien gleichen, die etwas mit „Liebe“ (恋愛 *ren'ai*) zu tun hatten, anmutig und schön waren und angemessen entwickelt wurden. Ich hörte, dass es heute in Frankreich im Vergleich dazu etwas völlig verschiedenen Ursprungs gibt, das man *shosa no barē*³³ 所作のバレ nennt. Diese theatralen Tänze, die aktuell ebenso in vielen anderen Ländern aufgeführt werden, sind der blühenden Kraft der Oper jedoch mitnichten ebenbürtig, und, wie es heißt, heute auch nicht mehr besonders gefragt. Die musikalisch begleiteten Ballett-Pantomimen des Westens, wo allein versucht wird, zu Rhythmen interessante Bewegungen zu gestalten, sind von ziemlich gleichem Schlage: Clownesk, einfältig und unvergleichlich mit jenen des frühen Griechenlands.³⁴ Ist es denn nicht bemerkenswert, dass etwas den griechischen Tänzen Ähnliches in Fernost einzig und allein in Japan zu finden ist? Etwas, das in mehreren Schichten aufgetragen wurde, etwas Komplexes, langsam und sorgsam Entwickeltes: Sie werden *shosagoto* beziehungsweise *furugoto* genannt und waren eben genau so ausgerichtet. Da ich Einzelheiten dazu in einem meiner letzten Bücher *Shingakugekiron*³⁵ behandelte, möchte ich hier nicht weiter ausschweifen. Jedenfalls lässt sich klar sagen, dass die Situation des gegenwärtigen Theatertanzes eine einmalige ist. In Zeitschriften las ich, dass anfänglich Amerika, Deutschland und so fort auf Basis eines flüchtigen Blicks auf unser *shosagoto* Pläne schmiedeten, dieses auf irgendeine Weise zu verwenden, um eine Art neues Tanztheater entstehen zu lassen. Es kann davon ausgegangen

33 Die in der Renaissance an europäischen Fürstenhöfen entwickelte Tanzkunst. Die geöffnete Hüfte, das Halten der Balance und Sprünge mit durchgestreckten Kniegelenken sind neben den fünf Grundpositionen der Füße die wichtigsten Elemente des Klassischen Balletts. Erster Ballettlehrer Japans wurde der Italiener Giovanni Vittorio Risi (1867–?) an der Musikabteilung des Kaiserlichen Theaters in Tokyo. Zur gleichen Zeit wurde der Moderne Tanz von Isadora Duncan (1878–1927), Ruth St. Denis (1879–1968) sowie die rhythmische Gymnastik von Emile Jaques Dalcroze (1865–1950) in Japan bekannt. Die meisten von Risis Schülern wie z.B. Eguchi Takaya 江口隆哉 (1900–1977), wurden keine klassischen Tänzer, sondern entwickelten eigene Ausformungen des modernen Tanzes. Zur Zeit Shōyōs gab u.a. die weltberühmte Tänzerin Anna Pavlova (1881–1931) Gastspiele in Japan, vgl. Fonteyn 1984.

34 Hierzu zählen wohl Sergei Pawlowitsch Djagilews (1872–1929) *Ballets Russes*.

35 1904 publizierter und 50-seitiger Band (dt. „Über ein neues Musiktheater“).

werden, dass das Tanztheater der Gruppen um Miss Duncan,³⁶ Miss Denis³⁷ und Miss Fuller³⁸ Japans *furugoto* imitierten. Doch aufgrund dieses anfänglichen allzu flüchtigen Blicks steht damit verbunden selbst die Musik eigentlich erst völlig am Anfang und erreicht ein bloß infantiles Stadium. Bleiben wir nicht nachlässig. So wie die westlichen Maler, die in Riesenschritten Japans Linienführung in der Malerei studierten und so neue Impulse gewannen, wird, ehe es wir uns versehen, exquisites neues Tanztheater in Deutschland, Frankreich und Amerika das Licht der Welt erblicken.

Der Grund dafür, warum ich mir wünsche, dass Japans *furugoto*, welches als ein in der „Welt unvergleichliches“ (*sekai muhi* 世界無比) Tanztheater angenommen werden kann, den Bedürfnissen des neuen Zeitalters entspräche, liegt darin, dass das Außergewöhnliche der Künste Japans auch in Zukunft intensiv zur Darstellung gebracht werden sollte. Obendrein glaube ich, dass es nichts Besseres gibt. Japans Malerei, Musik, seine Architektur und auch sein Theater haben selbstredend jeweils ihre eigenen charakteristischen Merkmale. Doch wenn unter den besten Elementen des alten Theaters jene Merkmale, die mit dem sogenannten *furugoto* eng in Beziehung standen, einstweilen ausgesondert werden, ist nicht mehr gewiss, ob dieser Rest mit den neuen Künsten der zukünftigen Welt wird konkurrieren können. Abgesehen davon werden sie heute nur mehr noch als alte Kunst geschätzt, oder besser, als eine Art exzentrische Kunst. Doch solange diese alten Künste nicht grundlegend gepflegt werden, kann dem Zeitgeist des neuen Japans, geschweige denn dem neuen Zeitgeist der Welt, nicht entsprochen werden. Wenn unser *furugoto* bzw. Tanztheater und vor allem dessen Texte erneuert und dem Geist des heutigen Zeitalters angepasst würden, weist dies zwar nicht unbedingt auf bedeutende, grundlegende Reformen hin; es könnte aber gelingen, dass innerhalb von dreißig Jahren die Besonderheiten des Tanztheaters Japans, ähnlich unseres Hokusais³⁹ oder unseres Utamaros,⁴⁰ in einem willkommenen Ausmaße

36 Isadora Duncan (1877–1927), amerikanische Tänzerin und Wegbereiterinnen des sogenannten Ausdruckstanzes. Sie unterhielt von 1904–1936 zusammen mit ihrer Schwester eine Tanzschule in Berlin-Grunewald, vgl. Kurth 2002.

37 Ruth Saint Denis (1879–1968) feierte mit orientalischen und religiös angehauchten Choreografien weltweit Erfolge, vgl. Meinzenbach 2012.

38 Loïe Fuller (1862–1928), Tänzerin, Erfinderin, Lichtspielkünstlerin. Fuller förderte u. a. die Europa-Gastspiele der ersten japanischen Bühnendarstellerinnen in Europa, „Mme. Sadayakko“ und „Hanako“, vgl. Meinzenbach 2010.

39 Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760–1849), Maler; in Europa besonders bekannt für seine Farbholzschnittserie „36 Ansichten des Berg Fuji“.

40 Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1753–1806). *Ukiyo-e*-Künstler, der vor allem für seine Farbholzschnitte berühmt wurde. Er schuf u.a. Portraits von „Schönen Frauen“ der Vergnügungsviertel Yoshiwara (im Norden Edos gelegen) in ihren verschiedenen Temperamenten und sozialen Milieus, vgl. Sellin/Klemke 1989.

begehrtest wert werden. Entwickeln wir uns aber in Richtung verhunzter Oper,⁴¹ stellt sich die Frage, ob unsere Versuche ausreichen werden, um einen solch bedeutenden Wettkampf ausfechten zu können. Einige Personen befürworten, dass Japan in Zukunft Opern auf die Beine stellen müsse und bringen gelegentlich dahingehend vorbereitende Anstrengungen auf, was in der Tat begrüßenswert ist. Wäre es denn realisierbar, gälte ihnen auch des Landes Lob. Selbst wenn man es bewerkstelligen könnte, bezweifle ich jedoch, dass es in dreißig, vierzig Jahren möglich sein wird, diese Resultate dann Ausländern vorzuführen. Man kann gerade an den Beispielen der Opern in England und Amerika, die zurzeit weltweit zu sehen sind, erkennen, dass sie keine besondere Charakteristik ihres Landes aufweisen. Immer noch gibt man sich zufrieden mit Importware aus Frankreich, Italien oder aus Deutschland. Auch Japan wird billigst beliefert, und es scheint, dass es innerhalb von fünfzig Jahren nicht gelingen wird, über „Kinderopern“ (*kodomo kageki* 子供歌劇) hinaus zu gelangen. Selbst wenn es gelingt, wird es wohl schwierig werden, diese dann bei Empfängen hochrangigen Gästen aus dem Ausland darzubieten. Selbst wenn es wider Erwarten auch Gäste mit bescheidenem Geschmack gibt, wird es wohl schwierig, [diese Stücke] ausländischen Fachleuten, Würdenträgern und Opernkennern zu zeigen. Es verhält sich wie mit der japanischen Ölmalerei, welche nur schwerlich vor europäischen Connaisseurs zur Schau gestellt werden kann. Ölmalerei kann nur aus einzigartigem Talent hervorgebracht werden und nur in bestimmten Fällen gelingt in kurzer Zeit ein Meisterwerk. Seit Shiba Kōkan⁴² ist bereits beträchtlich viel Zeit vergangen, doch bislang konnte noch kein Raffael, Rembrandt, Corot oder Millet entdeckt werden. Um an ein Musiktheater heranzureichen, sind zunächst hervorragende Komponisten, ähnlich den früheren Sammlern japanischer Musik, erforderlich, darüber hinaus sind im Grunde ähnlich gesinnte Texter vonnöten – und mindestens ein Dutzend Musikexperten, die die Orchester organisieren. Hinzu kämen gleichzeitig notwendigerweise Dutzende Sänger, attraktive Frauen wie Männer, die etwas von theatraler Ausdruckstechnik bis hin zur Tanztechnik verstehen. Beim Versuch, dies in den nächsten dreißig, vierzig Jahren zu realisieren, gibt es Pläne,

⁴¹ *Tabi opera* 旅オペラ (Reise-Oper). Neologismus und Anspielung auf unreife und nicht sorgfältige Bühnenbearbeitungen.

⁴² Shiba Kōkan 司馬江漢 (1747–1818), bedeutender Maler der Tokugawa-Periode (1603–1868), der ebenso wissenschaftlich interessiert war, wie er Essays schrieb. Kōkan gilt als der erste Künstler Japans, der Ende des 18. Jahrhunderts mit der Kupferstichtchnik experimentierte. Ebenso maß er den Techniken der westlichen realistischen Ölmalerei sowie den Radierungen hohen Wert bei, insbesondere deren Licht und Schatten-Verhältnissen.

Konzerthallen aus Zedern- und Zypressenholz zu errichten, was wahrlich traumhaft anmutet.

Dieses und jenes betrachtend glaube ich, dass das zukünftige japanische Musiktheater auf Grundlage des Charakters unseres früheren *furugoto* beziehungsweise *shosagoto* basieren muss. Doch das Problem ist, dass am herkömmlichen *shosagoto* der Geschmack der Tokugawa-Zeit haftet und von diesen bevorzugenden Menschen geschaffen wurde, daher wird es der heutigen Mittelschicht, besonders den Europaliebhabern, nicht gerecht. Die Nähe zum Geschmack der Edo-Zeit entspricht auch ganz und gar nicht den heutigen Menschen, selbst in den Provinzen unseres Landes. Hinzu kommt, dass die meisten Texte, gemessen an ihrem literarischen Wert, dürftig sind – über die Hälfte ist bedeutungsloses Gerede im Delirium und zieht längst nicht mehr die Aufmerksamkeit der Menschen des neuen Zeitalters an. Besonders ungünstig ist es, wenn „Bordellismus“⁴³ beziehungsweise der Anschein von Rotlicht-Milieu das Wesentliche ausmacht – auf diese Art lässt sich gar nichts erreichen. Die Konzepte, die Texte sowie die Charaktere, sie alle agieren, ohne diesem Bordell-Schick etwas entgegenzusetzen. Zum großen Teil werden die bisherigen Tänze in Zukunft nur schwer einsetzbar sein. Jeder einzelne Text, wie etwa *Oimatsu*,⁴⁴ *Hokushū*,⁴⁵ *Ume no haru*,⁴⁶ *Yasuna*,⁴⁷ und *Dōjōji*⁴⁸ müsste gründlich untersucht und dann auch veröffentlicht werden. Und es wird schließlich nicht einfach, diese dann der eleganten Gesellschaft darzubieten. Der mehr oder weniger eleganten.

43 *Kyōshashugi* 狭斜主義. Neologismus, zusammengesetzt aus *kyōsha* für „Freudenviertel“ und *shugi* für „Prinzip“ bzw. „-ismus“.

44 *Oimatsu* 老松 (Die alte Pinie) geht zurück auf ein Nō-Lied von Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (1363–1443).

45 *Hokushū* 北洲 gehört zu den *jōruri*-Liedern der *kiyomoto-bushi*. Der Text stammt von Ōta Nanpo 大田南畝 (1749–1823), die Komposition von Shamisen-Spieler Kawaguchi Onao 川口お直 (1772–1845).

46 *Ume no haru* 梅の春 (Pflaumenblüte im Frühling) entstand im Jahre 1827 zu einem Text von Yomono Makado 四方真門 (Lebensdaten unbekannt), Komposition von Kawaguchi Onao 川口お直 (1772–1845).

47 *Yasuna* 保名 ist ein pantomimischer Tanz im Kabuki mit musikalischer Begleitung im Stile des *kiyomoto-bushi*. Text: Shinoda Kinji 篠田金治 (1768–1819), Komposition von Kiyomoto Saibē (Lebensdaten unbekannt, jedoch aktiv zwischen 1804–1844), Choreographie von Fujima Kanjūrō 藤間勘十郎 (?–1821).

48 *Dōjōji* 道成寺. Nō-Gesang unbekanntem Autors, wird in der Forschung mitunter Zeami Motokiyo zugeschrieben. Es entstanden zahlreiche Variationen sowie Bearbeitungen fürs Kabuki, die sog. *Dōjōji-mono* (Stücke, die den „Dōjōji-Stoff“ behandeln). Der buddhistische Tempel *Dōjō-ji* der Tendai-Schule befindet sich in der Stadt Hidakagawa in der Präfektur Wakayama und wurde im Jahre 701 gegründet, vgl. Keene 1970: 238.

Die berühmten Tänze aus *Kanjinchō*,⁴⁹ *Momijigari*⁵⁰ oder *Yamauba*⁵¹ von Tokyo bis Osaka sind von bester Qualität. Aber abgesehen davon grenzen ihre zentralen Themen an Bedeutungslosigkeit, in jedem Fall scheinen sie bloß elegant. Ob es vorläufig genügen wird, sie einer Gesellschaft, wie auch immer sie nun beschaffen sei, darzubieten? Das Interessante an den Choreografien ist nicht die sogenannte Eleganz. Da das Wesen unseres *shosagoto* über das bloß Elegante hinausgeht, finde ich es äußerst bedauernd, dass sich aktuell alles auf Nō- oder Kyōgen-Imitate, auf künstliche Blumen, auf Tableau vivants oder *Ramune*⁵² beschränkt. Aus den vorhin erwähnten Gründen sind die Choreografien unserer Tanztheater im Stile von *Modorikago*,⁵³ *Seki no to*,⁵⁴ *Utsubo zaru*⁵⁵ oder *Hyōshimai*⁵⁶ momentan nicht auf dem Niveau der Reformentwicklungen. Ihre Ideen sind zu unreif und der sprachliche Ausdruck zu kindisch. Ich kritisiere nicht, was in der Theaterreform-Debatte bereits diskutiert wurde. Bloß ist es nicht allzu schwer zu behaupten, dass der sprachliche Ausdruck vulgär und unanständig ist. Doch ist dies vielleicht auch bald nur mehr noch nebensächlich. Es gibt aktuell Beispiele,

49 Vgl. Fußnote 10.

50 *Momijigari* 紅葉狩り (Ausflug, das Herbstlaub zu betrachten). Ein Kabukistück aus der Sammlung *jūhachiban*. Erstaufführung 1887 im Shintomi-za. Text: Kawatake Mokuami 河竹黙阿弥 (1816–1893), Musik: Kineya Shōjirō III. 三代目杵屋正次郎 (1826–1895).

51 *Yamauba* 山姥 (Die Berghexe). Das Puppenspiel *Komichi Yamamba* von Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653–1725) wurde 1712 in Osaka im Takemoto-za erstaufgeführt, die Kabuki-Adaption 1795, ebenso in Osaka, jedoch im Kado-Theater. Als Hintergrund zur Entstehung werden Hungersnöte in der Edo-Zeit angenommen, als viele Alte aus Lebensmittelknappheit in die Berge oder Wälder verstoßen wurden. Legenden der *Yamauba* reichen bis in die Heian-Zeit (794–1185) zurück.

52 *Ramune* ラムネ. Abkürzung für „Limonade“, ein bis heute beliebtes kohlenensäurehaltiges Erfrischungsgetränk. Die Besonderheit ist die Glasflasche mit Kugelschluss, welche sich im 19. Jahrhundert weltweit verbreitete, seitdem diese 1876 vom schottischen Pharmazeuten Alexander Cameron Sim (1840–1900) in der Hafenstadt Kōbe in der Präfektur Hyōgo erstmals hergestellt wurde.

53 *Modorikago* 戻り駕. Tanzdrama aus dem Jahr 1788, erstaufgeführt im Tokyoter Nakamura-za. Text: Sakurada Jisuke 桜田治助 (1734–1806), Musik: Tobaya Richō 鳥羽屋里長 (Lebensdaten unbekannt), Choreographie: Nishikawa Senzō 西川扇藏 (?–1808).

54 Der Kabuki-Tanz *Seki no to* 関の扉 wurde 1784 im Kiri-za in Tokyo uraufgeführt. Text: Takarada Jurai 宝田寿来 (1740–1796), Musik: Tobaya Richō 鳥羽屋里長 (Lebensdaten unbekannt), Choreographie: Nishikawa Senzō 西川扇藏 (?–1808).

55 *Utsubo zaru* 鞆猿 (Der Affe aus dem Köcher) feierte seine Premiere 1838 im Nakamura-za in Tokyo. Text: Nakamura Jūsuke 中村重助 (Lebensdaten unbekannt), Musik: Kishizawa Shikisa 岸沢式佐 (1806–1866), Choreographie: Matsumoto Goroichi 松本五郎市 (Lebensdaten unbekannt).

56 *Hyōshimai* 拍子舞, auch: *Kumo no hyōshimai* (Spinnentanz) feierte 1781 Premiere im Tokyoter Nakamura-za. Text: Sakurada Jisuke 桜田治助 (1734–1806), Musik: Kineya Sakichi 杵屋佐吉 (1884–1945), Choreographie: Fujima Kanjūrō 藤間勘十郎 (?–1821).

wo zum Teil einiges geklärt scheint – aus Bequemlichkeit wurden die Texte gekürzt, doch letztlich sind schnöde Tricks keine nachhaltigen Maßnahmen. Der Grund, warum diese Choreografien nicht mehr funktionieren, liegt nicht nur an diesen kritischen Aspekten. Sämtliche Konzepte sind zeitlich überholt und die Menschen der Zukunft verspüren an ihnen keinen Reiz mehr. Früher oder später muss unser *shosagoto*, sowie die westliche Oper, aus der das Wagnersche Musikdrama hervorgegangen war, wichtige Erneuerungen durchmachen. Aktuell entledigt man sich der Eigenarten unseres Musiktheaters, überholter Sequenzen, wie an den heutigen *miyako odori*,⁵⁷ *ashibe odori*⁵⁸ oder *azuma odori*⁵⁹ zu erkennen, welche damit wie das Tanztheater des frühen Griechenlands zugrunde gehen werden. Wie wir Erneuerungen auf den Weg bringen könnten, habe ich grob in meiner Publikation *Shingakugekiron* ausgeführt. Nach einigen Jahren reicher an Erfahrungen und erneuter Reflexion habe ich mitunter mehr oder minder Missverständliches entdeckt und einige Realisierungsprobleme erkannt. Nichtsdestotrotz kann es nicht ohne eine Erneuerung der Konzeption der Texte gelingen. Selbst wenn heute die Texte der Tanztheater allmählich Entwürfe von Literaten sind und nach und nach Erneuerungen vollbracht werden, besteht das Problem, dass es im Augenblick niemanden gibt, der eine den zentralen Motiven entsprechende neue musikalische Komposition und ferner neue und angemessene Choreografien zu kreieren imstande ist. Uns allen, die eng mit dem Theater und den Liedern verbunden sind, mangelt es in gewisser Weise an Wissenschaftlichkeit, was eigentlich den herkömmlichen Normalzustand beschreibt. Es gibt leider niemanden, der insbesondere neues gelehrtes Wissen, neue Auffassungen und darüber hinaus leidenschaftliche Ambition mitbrächte. Zweitens gibt es äußerst wenige Menschen, die die besonderen Eigenschaften des japanischen Tanzes schätzen und sich für dessen Erneuerung entscheiden. Es gibt zwar viele, die den Reformen des Theaters gegenüber wohlwollend gestimmt sind, doch sind Personen, die sich an einer Art größerer Reform des japanischen Tanzes beteiligen würden, extrem rar. Obwohl man davon ausgehen

57 *Miyako odori* 都おどり. Allgemeine Bezeichnung für Tänze aus der ehemaligen Hauptstadt (Kyōto); insbesondere der Tänze der Geishas aus dem Bezirk Gion. Seit 1872 versammelt man sich jedes Jahr vom April bis Mai im Theater Gion Kōbu Kabu Renjō 祇園甲部歌舞練場 für gemeinsame Tanzdarbietungen, vgl. Gunji 1977: 399.

58 *Ashibe odori* 蘆辺踊り. Ursprünglich öffentliche Tanzvorstellung, bei der Geishas aus Osakas „Südbezirken“ (*nanchi* 南地) gemeinsam auftraten. Osakas Geishas wurden bekannt für ihre Stunt-Einlagen wie z.B. Handstände. Die Tradition der gemeinsamen Prozession wird heute noch alljährlich vom ersten bis zehnten April im Dōtonbori-Theater in Kyoto veranstaltet.

59 *Azuma odori* 東をどり. Seit der Meiji-Zeit von Tokyoter Geishas um das Gebiet der Brücke Shinbashi aufgeführten Tänze, bei denen nicht die Kunstfertigkeit, sondern eher die Freude am Tanzen im Vordergrund steht.

könnte, dass die Umgestaltung der Texte mit gesteigerter Fähigkeit der Autoren allmählich zu bewerkstelligen sei, ist es dennoch ein äußerst schwieriges Unterfangen. In der Oper wie im Nō-Theater steht der Darsteller singend vor einem und kann von vielerlei komplexen, neuen Auffassungen und Empfindungen erzählen. Beim Tanztheater jedoch, bei dem der Tanz im Mittelpunkt steht, wird das Übermitteln neuer Auffassungen und Empfindungen schon schwieriger. Es ist nicht unbedingt problematisch, etwas im Stile von *Seki no to*⁶⁰ oder *Yasuna*⁶¹ zu kreieren, viel schwieriger ist es, das Zwanzigste Jahrhundert ins Zentrum zu stellen und hierzu etwas tänzerisch zu kreieren. Heute gibt es kaum solch Kreative. Auch niemanden, bei dem man Rat einholen könnte. Da, wenn es um den Tanz geht, es oftmals nur um ein sich Ergötzen geht, wird es auch nicht wahrlich interessant oder gar würdevoll. Dies ist einer der problematischsten Punkte. Die Tänze haben leicht die Tendenz wie die früheren, bedeutungslos, nur hübsch oder humorig zu werden. Heute wachsen mittlerweile Menschen heran, die nach und nach ein Verständnis für unsere Lieder entwickeln, doch welche, die *odori* und *mai* verstehen, gibt es vergleichsweise wenige. In den Musikschulen hat man damit begonnen, unser Liedgut zu erforschen, der Tanz jedoch wird vernachlässigt. Unsere Lieder, ohne unsere Tänze zu erforschen, kommt der Erforschung von *Inakagenji*⁶² ohne Berücksichtigung der Illustrationen gleich. Es ist bedauerlich, dass es so wenig Menschen gibt, die ihre Aufmerksamkeit auf den Tanz zu richten imstande sind.

Bezogen auf die Reformen ist die Anteilnahme und Kooperation derjenigen Menschen, die in der Meiji-Zeit geboren und mit reichlich neuen Erkenntnissen ausgestattet wurden, das Allerwichtigste. Das Wissen und Urteilsvermögen bezüglich des Tanzes der Menschen des neuen Zeitalters ist dennoch ein noch zu vages. Wenn man sich mal einfältiger, mal geschmeidiger zu Rhythmus bewegt, kommt dann gleich Vortreffliches dabei heraus? Auch die zugrundeliegenden Texte sind zum Teil bedeutungslos, werden undifferenziert gelesen und ein Teil ignoriert, dass erst der Dreibund mit Musik und Tanz ein Kunstwerk entstehen lässt. Ich kritisiere hier auch die Einseitigkeit in der Betrachtung von Stücken. Die nur schwer zu lösende Aufgabe einer Durchführung von Reformen

60 Vgl. Fußnote 44.

61 Vgl. Fußnote 37.

62 Auch *Nise Murasaki Inaka Genji* 修紫田舎源氏 (A Fraudulent Murasaki's Bumpkin Genji); literarische Parodie auf die berühmte Erzählung von Murasaki Shikibu aus Ende des 10. Jahrhunderts, die als Farbholzdruckserie zwischen 1829 und 1842 von Schriftsteller Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦 (1783–1842) herausgegeben wurde. Die Illustrationen stammen von Utagawa Kunisada 歌川国貞, auch Utagawa Toyokuni III. 三代目歌川豊 genannt, (1786–1865). An diesem Beispiel wird auf das Prinzip des literarischen Genres *gōkan* 合巻 hingewiesen, in dem Bild und Text untrennbar miteinander verbunden sind.

ist mit einer solch teilnahms- und kenntnislosen Gesellschaft kaum zu bewerkstelligen. Ob Geistesfunken der neuen Zeit in Erscheinung treten werden, weiß ich nicht. Wenn es nicht so kommt, ist es umso bedauerlicher, da ohnehin alles schwächer zu werden scheint.

Bibliographie

- Ashikaga, Ensho (1950): „The Festival for the Spirits of the Dead in Japan“. *Western Folklore* 9.3: 217–228.
- Fonteyn, Margot (1984): *Pavlova: Portrait of a Dancer*. New York: Viking.
- Gunji, Masakatsu 郡司正勝 (1977): *Nihon Buyō Jiten* 日本舞踊辞典. Tōkyō: Tōkyō Dōshuppan.
- Hamaguchi, Kumiko 濱口久仁子 (2007): „Tsubouchi Shōyō to buyō“ 坪内逍遥と舞踊. In: *Engekijin Tsubouchi shōyō: Waseda daigaku sōritsu 125 shūnen kinen kikaku tenji* 演劇人坪内逍遥: 早稲田大学創立 125 周年記念企画展示. Hrsg. von Takemoto Mikio 竹本幹夫. Tōkyō: Waseda Daigaku Tsubouchi Hakase Kinen Engeki Hakubutsukan, 85–87.
- Henshall, Kenneth (2014): *Historical Dictionary of Japan to 1945*. Lanham: The Scarecrow Press.
- Keene, Donald (1970): *Twenty Plays of the Nō-Theatre*. New York: Columbia University Press.
- Kindermann, Gottfried-Karl (1970): *Der Ferne Osten in der Weltpolitik des industriellen Zeitalters*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. (DTV-Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, Bd. 6).
- Kurth, Peter (2002): *Isadora: A Sensational Life*. New York: Back Bay Books.
- Leiter, L. Samuel (2002): *A Kabuki Reader: History and Performance*. New York: M.E. Sharp.
- Meinzenbach, Sandra (2010): *Neue alte Weiblichkeit. Frauenbilder und Kunstkonzepte im Freien Tanz: Loie Fuller, Isadora Duncan und Ruth St. Denis zwischen 1891 und 1934*. Marburg: Tectum Verlag.
- Meinzenbach, Sandra (2012): *Kunst und Leben der Ruth St. Denis: „Tanz ist eine Sprache und eine Schrift des Göttlichen“*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel-Verlag.
- Mori, Mitsuya (2014): „Introduction“. In: *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama* Thomas Rimer, Mitsuya Mori and M. Cody Poulton. New York: Columbia University Press, 4.
- Nagai, Satako 永井聡子 (2014): *Gekijō no kindaika: Teikoku gekijō – Tsukiji gekijō – Tōkyō Takarazuka gekijō* 劇場の近代化: 帝国劇場・築地小劇場・東京宝塚劇場. Tōkyō: Shibunkaku Shuppan.
- Nihon Kokugo Daijiten* 日本国語大辞典, Onlineausgabe.
- Ōmura, Hiroyoshi 大村弘毅 (1958): *Tsubouchi Shōyō* 坪内逍遥. Tōkyō: Yoshikawa Kōbunkan.
- Ortolani, Benito (1990): *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Princeton: Princeton University Press.
- Powell, Brian (2002): *Japan's Modern Theatre: A Century of Continuity and Change*. London: Japan Library.
- Sellin, Brigitte / Klemke, Werner (1989): *Kitagawa Utamaro: Shunga: Das Kopfkissenbuch*. Berlin: Berliner Verlag.
- Takahashi, Yuichirō (2002): „Kabuki Goes Official: The 1878 Opening of the Shintomi-Za“. In: *A Kabuki Reader: History and Performance*. Edited by von Samuel L. Leiter. New York: M.E. Sharpe, 123–151.
- Tsubouchi, Shōyō (1977): *Shōyō Senshū* 逍遥選集. 12 vol. and 5 special vol Tsubouchi Kyōkai 逍遥協会. Tōkyō: Daiichi Shobō.

