

Monika Rausch  
Theater der Frühen Neuzeit  
in Deutschland und Japan

Monika Rausch

# Theater der Frühen Neuzeit in Deutschland und Japan

Eine komparatistische Spurensuche  
nach dem Besonderen und Universellen

2017

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek  
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche  
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet  
at <http://dnb.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter  
<http://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2017

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne  
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere  
für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und  
für die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany

ISBN 978-3-447-10874-4

Meiner Mutter ist in Dankbarkeit diese Arbeit gewidmet.

# Inhalt

Tafelverzeichnis .....	IX
Danksagung .....	XI
1. Einleitung .....	1
2. Der Kabukitanz und das englische Berufsschauspiel im Ursprungsland .....	14
2.1 Der Kabukitanz .....	14
2.2 Das Berufsschauspiel in England .....	18
3. Der sozio-kulturelle Raum .....	22
3.1 Transkulturelle Impulse .....	22
3.2 Die Kunstformen .....	33
Exkurs 1: Das Wort „kabuki“ und seine Bedeutung .....	40
3.3 Das städtische Kulturleben .....	44
4. Der Theaterbetrieb .....	51
4.1 Die Spielerlaubnis .....	51
Exkurs 2: Lizenzvergabe an zwei Ensembles, ein Beispiel .....	57
4.2 Das Verhältnis der Kunstschaffenden zu den religiösen Institutionen .....	58
4.3 Die Aufführungsorte .....	64
4.4 Die Werbung .....	72
4.5 Die Organisation des städtischen Theaterbetriebs .....	78
4.6 Die Wanderschaft .....	82
Exkurs 3: Das Wanderleben des George Jolly .....	85
4.7 Das Publikum .....	95
Exkurs 4: Die Beziehungen zwischen Wanderbühne und Adel .....	106
5. Die beiden Kunstformen in ihren Anfängen .....	110
5.1 Die Organisation der Ensembles .....	110
Exkurs 5: Die Gründerfigur Okuni .....	114
5.2 Die Schauspielkunst .....	118
Die komische Figur .....	128
Exkurs 6: Innovation von außen? Die Europäer und ihr Einfluss in Japan .....	145
5.3 Das Kostüm und die Bühne .....	150
5.4 Die Aufführung: Ablauf und Bestandteile .....	157
5.4.1 Die Stücke / dramatischen Teile .....	159
5.4.2 Der Tanz .....	166
5.4.3 Die komischen Einlagen .....	168
5.4.4 Die Musik .....	169

6. Die beiden Kunstformen in ihrer Etablierungsphase .....	173
6.1 Das Ensemble.....	174
6.2 Die Schauspielkunst.....	186
Die komische Figur.....	190
6.3 Das Kostüm und die Bühne.....	193
6.4 Die Aufführung: Ablauf und Bestandteile .....	200
6.4.1 Die Dramen / dramatischen Teile.....	201
6.4.2 Die komischen Einlagen .....	209
6.4.3 Die Musik.....	213
7. Resümee .....	216
Literaturverzeichnis .....	239
Primärquellen.....	239
Sekundärquellen.....	242
Monographien.....	242
Aufsätze.....	248

# 1. Einleitung

Die vergleichende Betrachtung zweier Phänomene, die ähnlich und doch auch ganz verschieden scheinen, ist für sich genommen bereits ein faszinierendes Unternehmen. Eine solche Betrachtung kann aber auch für einen Zweck genutzt werden; zum Beispiel verbindend, wenn einzig auf die Parallelen geblickt wird. Genau diese Möglichkeit nutzen der Amerikaner Ernest FENOLLOSA (1853–1908), als er über das Nō-Theater schreibt, und der japanische Theaterwissenschaftler KAWATAKE Toshio, der in einer seiner Arbeiten das Kabukitheater dem barocken Theater zuordnet. Welche Vor- und Nachteile diese Vorgehensweise in sich birgt, wird deutlich, wenn man sich ihre Argumentationen ansieht.

Ernest FENOLLOSA will die japanische Theaterform Nō in Amerika und Europa bekannt machen<sup>1</sup>, weshalb er an der Herausgabe von Dramentexten arbeitet. In diesem Zusammenhang verfasst er um 1906 eine Beschreibung des Nō, bei der er es mit dem klassischen griechischen Theater vergleicht und dafür viele einzelne Aspekte anführt, bei denen sich Ähnlichkeiten finden lassen. Doch verstirbt er vor der Veröffentlichung der Dramensammlung. Als der Poet Ezra POUND (1885–1972) 1916 die Dramensammlung *Certain Noble Plays of Japan*<sup>2</sup> veröffentlicht und damit FENOLLOSAS Arbeit vollendet, lässt POUND FENOLLOSAS Beschreibung im Kapitel „Fenollosa on the Noh“ abdrucken. Es heißt darin:

[... Nō is a] form of drama, as primitive, as intense, and almost as beautiful as the ancient Greek drama at Athens [...] Both began by a sacred dance, and both added a sacred chorus sung by priests. The transition from a dance chorus to drama proper consisted, in both cases, in the evolving of a solo part, the words of which alternate in dialogue with the chorus. In both the final form of drama consists of a few short scenes, wherein two or three soloists act a main theme, whose deeper meaning is interpreted by the

- 
- 1 FENOLLOSA kommt 1878 an die Kaiserliche Universität in Tokio und unterrichtet dort acht Jahre lang Politologie, Philosophie und Wirtschaft. Er setzt sich stark für die Pflege der japanischen Künste ein und lernt durch UMEWAKA Minoru 梅若実 (1828–1909), der das Oberhaupt einer Nō-Schauspielerfamilie für Nebenrollen ist und sich um den Erhalt dieser Theaterform bemüht, das Nō kennen. Vgl. BARTH, Johannes: *Japans Schaukunst im Wandel der Zeiten* (1972), S. 94 – Mehr zum Nō-Theater siehe u.a. das Kapitel über Nō bei ORTOLANI, Benito: *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism* (1995; im Folgenden mit *Japanese Theatre* angegeben) oder bei BARTH.
  - 2 Dies ist die Ausgabe der Cuala Press Edition (1916). Der Verlag Alfred A. Knopf veröffentlicht dieselbe Sammlung 1917 unter dem Titel *'Noh' or Accomplishment, a study of the classical stage of Japan*. 1959 gibt dann New Directions Paperbook die Dramentexte unter dem Titel *The Classic Noh Theatre of Japan* heraus.

poetical comment of the chorus. In both the speech was metrical, and involved a clear organic structure of separate lyrical units. In both music played an important part. In both action was a modification of the dance. In both rich costumes were worn; in both, masks.<sup>3</sup>

Durch diese Beschreibung kann FENOLLOSA die Theaterform seinen Lesern näherbringen und vertraut erscheinen lassen. Doch ist dieses Bild durch die unerwähnten Eigenheiten unzureichend. Einem Leser, der Nō nie gesehen hat, können vor seinem inneren Auge ausschließlich Bilder von einem antiken griechischen Theater entstehen, das von Asien gespielt wird. Somit liefert dieser Vergleich keine Hilfe, um einen Eindruck von der fremden Kunst oder auch der griechischen zu erhalten. Er nimmt lediglich eine Verortung des Nō innerhalb des bekannten Theateruniversums vor.

KAWATAKE Toshio, dessen Absicht sich in seinem Buchtitel *Das Barocke im Kabuki – das Kabukihafte im Barocktheater* (1981) erahnen lässt, möchte ebenfalls Parallelen aufzeigen und dadurch das Kabuki unter den darstellenden Künsten der Welt positionieren.<sup>4</sup> Damit er dies bewerkstelligen kann, teilt er alle Theaterformen in zwei universelle Kategorien ein: Klassik und Barock. Über den Barock schreibt er:

Dagegen wird das Barocktheater von Natur aus durch Improvisationskunst, einen dynamischen Charakter und freie Extravaganz bestimmt; es ist [...] nach außen gerichtet, unkonstruiert und malerisch-plakativ. [...] Es lässt] die Einheitsregel unbeachtet [...] und] verlangt dadurch die Erweiterung des Raumes sowie die Entfaltung einer illusionären Bühne. Das Barocktheater zeigt ein Bild vom Werden und Sich-Verändern und bildet das Schicksal des Menschen im Universum und innerhalb der Veränderungen im Makrokosmos ab. Es handelt sich [...] um eine Hinwendung zu direkter Empfindung.<sup>5</sup>

Diese Merkmale hat er anhand des Elisabethanischen Theaters, des spanischen Theaters der Zeit des Siglo de oro und des deutschen Barocktheaters in den Bereichen Inhalt, Dramaturgie sowie Realisation herausgefiltert und weist sie im Kabuki nach. So kann er auf der künstlerischen Ebene anhand von allgemeinen Übereinstimmungen eine Verwandtschaft zwischen europäischem Barocktheater und Kabuki herstellen. Nach dem gesellschaftlichen Umfeld, der Bedeutung des Theaters für die Gemeinschaft und Ähnlichem fragt er nicht, auch wenn diese Punkte die Gründe für viele Parallelen sein könnten. Stattdessen führt KAWATAKE als Ursprung für die Ähnlichkeiten die zwei globalen Theatertypen, Klassik und Barock, ein und begründet jede Übereinstimmung des Kabuki mit einer europäischen Theaterform durch die Zugehörigkeit zur Gruppe des Barock. Diese Methode vertieft das Ver-

3 POUND, Ezra (Hrsg.); FENOLLOSA, Ernest (Hrsg.): *The Classic Noh Theatre of Japan*, S. 59f.

4 Siehe KAWATAKE, Toshio: *Das Barocke im Kabuki – das Kabukihafte im Barocktheater* (im Folgenden mit *Das Barocke im Kabuki* angegeben), S. 10.

5 *Das Barocke im Kabuki*, S. 28f.



ständnis für die Bühnen nicht. Der alleinige Gewinn ist die Zuordnung des Kabuki zu europäischen Theatern, was KAWATAKES Wunsch war.

Beide gerade betrachteten Beispiele sind Positionierungen einer asiatischen Bühne innerhalb einer europäischen Theaterlandschaft. So notwendig dies für die allgemeine Wertschätzung dieser Künste gewesen sein mag, bleibt der Erkenntnisgewinn über die Theater selbst gering. Dabei kann gerade ein Vergleich einen klareren Eindruck von zwei Vertretern einer Kunstgattung vermitteln, da bei einer Gegenüberstellung zu Tage tritt, was ihnen gemein und was besonders an ihnen ist. Es ist dadurch nicht notwendig, auf die eigene subjektive Einschätzung zurückzugreifen. Pierre BOURDIEU formuliert die Vorteile in *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes* (franz. Original 1992) prägnant, wobei er sich nicht auf zwei Repräsentanten, sondern auf die höhere Ebene, das heißt auf zwei Felder, bezieht. Allerdings treffen seine Ausführungen meiner Ansicht nach auch auf die Vorzüge eines Vergleichs innerhalb eines Feldes zu:

Erst die Untersuchung unterschiedlicher Felder (des religiösen, des wissenschaftlichen usw.) in den unterschiedlichen Konfigurationen, die sie je nach Epoche und Tradition des entsprechenden Landes annehmen können, und die Behandlung eines jeden von ihnen als echten *Sonderfall*, das heißt als eine unter anderen mögliche Konfiguration, macht die vergleichende Methode wirklich aufschlußreich. Dieses Vorgehen führt nämlich dazu, jeden Fall in seiner ganz konkreten Einzigartigkeit aufzufassen, ohne sich der selbstgefälligen Resignation der idiographischen Beschreibung (eines bestimmten Zustandes eines bestimmten Feldes) zu überlassen, und gleichzeitig die invarianten Eigenschaften aller Felder und die spezifische Form zu erfassen, welche die allgemeinen Mechanismen und das zu ihrer Beschreibung benutzte System von Begriffen – Kapital, Investition, Zins usw. – in jedem Feld annehmen. Mit anderen Worten, den Sonderfall als solchen konstruieren verpflichtet dazu, eine jener Alternativen praktisch hinter sich zu lassen, welche die Routine faulen Denkens und die Trennung der »geistigen Temperamente« *ad infinitum* reproduziert: die Alternative zwischen zweifelhaften und leeren Verallgemeinerungen, wie sie aus der unbewußten und unkontrollierten Universalisierung des Einzelfalls hervorgehen, und der unendlich minutiösen, scheinbar erschöpfenden Untersuchung des Sonderfalls, die, weil sie ihn nicht als solchen auffaßt, weder Aufschluß gibt über das, was an ihm einzig, noch über das, was an ihm universell ist.<sup>6</sup>

Diese Überlegungen nehmen eine Gegenüberstellung nicht für z. B. ideologisch motivierte Einordnungen in Dienst, sondern haben allein neue Erkenntnisse über die Kunstformen zum Ziel. Indem man die Fakten zusammenträgt und miteinander vergleicht, werden universelle Strategien und Strukturen sowie Besonderheiten sicht-

---

6 BOURDIEU, Pierre: *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, S. 293f.

bar. Die genaue Beschreibung der einzelnen Elemente zeigt darüber hinaus die Eigenheiten der Gestalt. Diese Gedanken sind für die hier unternommene komparatistische Analyse die Motivation und Basis.

In dieser Arbeit wird ein Untersuchungsverfahren angestrebt, das sowohl den kunstinternen als auch den soziokulturellen Blickwinkel in die Überlegungen einbezieht. In vielen Forschungsarbeiten wird nur eine der beiden Perspektiven gewählt, um Entwicklungen oder Charakteristika von Kunstformen zu betrachten, wodurch diese häufig monokausal begründet werden, auch wenn dies gar nicht der Fall ist. Analysiert man hingegen ein Phänomen gemäß der Feldtheorie kunstintern und soziokulturell, vermindert sich die Gefahr, monokausal zu argumentieren, wie BOURDIEU anmerkt:

Der Feldbegriff ermöglicht es, über den Gegensatz zwischen interner und externer Analyse hinauszugelangen, ohne irgend etwas von den Erkenntnissen und Anforderungen dieser traditionell als unvereinbar geltenden Methoden aufzugeben. [...] Aufgrund des Spiels der Homologien zwischen dem Feld der Literatur und dem der Macht oder dem sozialen Feld insgesamt sind die meisten literarischen Strategien nämlich überdeterminiert, und zahlreiche »Entscheidungen« tragen *Doppelcharakter*, sind zugleich ästhetischer und politischer, interner und externer Natur.<sup>7</sup>

Zusammengefasst bedeutet dies, dass ein Kunstwerk unter Berücksichtigung von ästhetischen und pragmatischen Gründen entsteht. Zum einen wollen die (kreativen) Künstler ihre Ideen verwirklichen und formen ihre Kunst in diesem Geiste. Zum anderen sind die Künstler äußeren, soziokulturellen Einflüssen ausgesetzt, die bewusst oder unbewusst bei der Gestaltung ihrer Kunst eine Rolle spielen. Seien es die mentalen Strukturen, die die Rezeption der Welt lenken, oder ihre Stellung in der Gesellschaft, es ist ihre Lebensrealität, die ihr Dasein und Wirken als Künstler bestimmt. Neben diesen Faktoren kommen solche hinzu, die ihr Berufsleben beeinträchtigen. So dürfen die Schauspieler z. B. nicht das Wohlwollen der Behörden oder die Unterstützung des Publikums verlieren, da sie sonst Gefahr laufen, ihre Kunst nicht ausüben oder durch sie ihren Lebensunterhalt nicht verdienen zu können. Diese Interdependenzen gilt es aufzudecken, soweit es die Gebundenheit des Theaters an den Moment und die Quellenlage ermöglichen. Eine Analyse, wie sie bei einem literarischen Werk durchgeführt werden kann, ist für das Schauspiel nicht umsetzbar, da es nur während einer Aufführung existiert und wirkt. Dramentexte mit Regieanweisungen können das Gesamtkunstwerk einzig unzureichend abbilden, weil es sie aus dem Untersuchungszeitraum für Deutschland meist nur als Mitschriften von Aufführungen und für Japan gar nicht gibt. Deshalb wird die Untersuchung darin bestehen, die gesammelten Fakten auszuwerten, durch Berichte von Vorstellungen zu ergänzen und zu einem Gesamtbild zusammenzusetzen. Währenddessen soll immer wieder die Frage gestellt werden, welche Elemente, egal ob orga-

---

<sup>7</sup> BOURDIEU, S. 328f.

nisatorisch oder künstlerisch, neu sind und welche auf frühere Praktiken zurückgreifen. Dabei muss unterschieden werden, ob die Künstler sie mitbringen oder von anderen übernehmen. Dafür werden Informationen über die Kunstformen, aus denen die Darsteller stammen, herangezogen. Auf diese Weise wird sich zeigen, wo neue Wege auf bewährte Weise beschritten, bewährte Wege durch Neuartiges für sich gewonnen werden. Die Gewichtung von Tradition und Innovation gibt Aufschluss darüber, wo sich die beiden neuen Theater, das Kabuki und die deutsche Wanderbühne, innerhalb der Kulturlandschaft, im Bereich zwischen avantgardistisch und konventionell, positionieren.

Ein Vergleich mit den gerade aufgezeigten Untersuchungsperspektiven ist im gegebenen Rahmen nur durch die Eingrenzung auf eine Entwicklungsphase ein durchführbares Projekt. Hier habe ich mich für die Anfangs- und Etablierungszeit entschieden, weil die Künstler ihren Platz innerhalb des soziokulturellen wie des theatralischen Feldes noch finden müssen und sich ihre Kunst daher in einem wandelbaren Zustand befindet. Das bedeutet, dass in größerem Umfang klar erkennbare Anpassungen vorgenommen werden. Handelt es sich um Veränderungen von übernommenen Elementen, wie Tänzen oder Stücken, lassen sich die Unterschiede durch den Vergleich mit der ursprünglichen Gestalt gut feststellen. Die Tatsache, dass Änderungen gut zu erkennen sind, ist hilfreich, wenn man an die Schwierigkeiten bei der Analyse aufgrund der Temporalität und Quellenlage der beiden darstellenden Künste denkt. Dieser Vorteil hat die Entscheidung für diese Entwicklungsphase bestärkt.

Bei der Wahl der beiden darstellenden Künste bietet es sich an, aus den vier Theaterformen auszusuchen, die KAWATAKE Toshio für seine Arbeit herangezogen hat. Denn indem er die barocken Merkmale anhand der entsprechenden englischen, spanischen und deutschen Bühne bestimmt und diese Spezifika im Kabukitheater findet, zeigt er vorhandene Analogien bei künstlerischen Elementen auf. Von den vier Theatern habe ich mich als erstes für das Kabuki entschieden, weil ein Vergleich zwischen ihm und einer europäischen Form eine transkulturelle Ebene besitzt; zwei Bühnen, die sich auf zwei Kontinenten, in zwei Kulturkreisen, die wenig Kontakt miteinander hatten, entwickeln.

Um aus den drei europäischen Bühnen die geeignetste als Vergleichspartner für das Kabuki herauszufiltern, ist die Berücksichtigung einer japanischen Besonderheit essentiell: Bei der Überlieferung des Kabuki kommt es zu einer Nahtstelle, weil professionelle Künstlergruppen sich das Kabuki aneignen, ohne bei den Pionieren in die Lehre zu gehen. Das hat Folgen für die Kunst. Weil die neuen Träger Verbindungen zur Prostitution haben, verändern sie die Gestaltung des Kabuki. Auch beeinträchtigen die äußeren Einflüsse, denen die neue Gruppe der Kunstträger ausgesetzt sind, die Entwicklung. Daher ist das Theater zu bevorzugen, dessen Situation der japanischen am nächsten kommt. Dies kann allein für die Wanderbühne in Deutschland festgestellt werden. Sowohl das englische als auch das spanische Theater besitzen Berufsschauspieler, die ihre Fertigkeiten innerhalb eines etablierten Lehrsystems fortlaufend weitergeben, wodurch keine Nahtstellen zu finden sind. Davon unter-

scheidet sich die Situation in Deutschland, wo die ersten Berufsschauspieler eingewanderte englische Theaterleute sind, die in ihre Ensembles deutsche Dilettanten aufnehmen und ausbilden. Eine Nahtstelle entsteht, als die Schüler ihre eigenen Ensembles gründen und sich so von ihren Lehrern emanzipieren. Bei den Aufführungen findet die Tatsache, dass Lehrer und Schüler aus zwei Ländern mit unterschiedlichen Theaterszenen kommen, künstlerisch ihren Niederschlag. Die ersten deutschen Truppen werden darüber hinaus moralisch und künstlerisch schlechter eingestuft als ihre englischen Kollegen und entsprechend behandelt, so dass auch hier mit künstlerischen Veränderungen aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung zu rechnen ist. Diese Ähnlichkeit ermöglicht im Vergleich die gewünschten Einsichten darüber, was besonders und was allgemein ist. Daher wird das Kabukitheater mit der Wanderbühne in Deutschland verglichen werden.

Nach der Festlegung der Entwicklungsphase und der beiden Theaterformen muss eine zeitliche Eingrenzung vorgenommen werden. Für das deutsche professionelle Schauspiel umfasst sie den Zeitraum des 17. Jh. und die ersten beiden Jahrzehnte des 18. Jh. Als Indikator für den Beginn dient die Einwanderung der englischen Komödianten und für das Ende die Ablösung der ersten Generation deutscher Schauspieler durch ihre Kinder. Für das Kabuki ist der Zeitraum kürzer, gut die erste Hälfte des 17. Jh., was dadurch bedingt ist, dass in dieser Zeit das Okuni-, Frauen- und Knabenkabuki, die drei Vorläufer des heute noch existierenden Männerkabuki, bestehen und die Entwicklungen beginnen, die aus dem ursprünglichen *Kabukitanz* das *Kabukitheater* werden lassen.

Wirft man einen ersten Blick auf die Vergleichsobjekte, fallen verschiedene Dinge ins Auge. Als Erstes wird nach Deutschland ein voll entwickeltes Theater importiert, während das japanische Kabuki als eine Tanzvorstellung mit einer theatralischen Rahmenhandlung und wenigen dramatischen Elementen beginnt. Beide sind sich allerdings darin gleich, dass sie sich aus den performativen Künsten, theatrale Darstellung, Gesang, Tanz und Akrobatik, zusammensetzen und von Schauspielern, die von ihrer Kunst leben, getragen werden. Davon abgesehen weisen die frühen Formen viele Unterschiede auf. Diese erschweren den Vergleich an manchen Stellen und machen es notwendig, genauer alle Aspekte und Gegebenheiten zu betrachten. Das ist jedoch positiv, weil sich dadurch die Gefahr reduziert, allein das Offensichtliche zu sehen, das nicht unbedingt das Ausschlaggebende sein muss. Stattdessen rücken Strukturen und Lösungsansätze ins Blickfeld und können zu einer neuen Bewertung der Tatsachen führen. Natürlich besteht die Versuchung, zugunsten eines Vergleichs die Faktenlage übermäßig zu strapazieren. Mir dessen bewusst, hoffe ich, diese Gefahr minimiert zu haben, indem ich an manchen Stellen auf die geringe Signifikanz einer Parallele hinweise. Um das Allgemeine und das Besondere gleichwertig zu behandeln und so ein umfassendes Bild der beiden darstellenden Künste entstehen zu lassen, wird den kulturellen Spezifika, die sich einem Vergleich entziehen, in mehreren Exkursen ausreichend Raum gegeben.

Die Quellenlage ist für die deutsche Wanderbühne und das Kabuki in Umfang und Inhalt recht unterschiedlich. Für Deutschland liefern die verwaltungstechnischen

Dokumente in den Stadtarchiven Informationen über das Theaterleben. Die Bürgermeisterbücher geben zum Beispiel Aufschluss über die Zeiten im Jahr, in denen Aufführungslizenzen beantragt und genehmigt wurden, sowie die Bedingungen, unter denen der Stadtrat die Lizenzen vergab. Es können auch mal Unterstützer genannt sein. Daneben findet sich auch der Ratschluss zu einem Antrag, in dem die Nachbarschaft ihren Befürchtungen vor Lärm und Ärger Ausdruck verleiht. Ebenso gibt es Zeugnisse von Streitigkeiten über Schulden oder Anfragen für eine Ratsvorstellung. Diese kurz gehaltenen Einträge vermitteln einen Eindruck vom Theaterleben in den Städten. Auch die Rechnungsbücher der Höfe geben Aufschluss über die Aufenthalte von Schauspielern sowie deren Bezahlung und Ausstattung auf Kosten des Hofes. Die Anträge der Prinzipale auf ein herzogliches oder fürstliches Privileg dokumentieren die Bemühungen um die Dominanz in einer Region. Es lassen sich Wanderrouten rekonstruieren, wenn man die Aufenthalte in den Städten und an den Höfen miteinander verbindet. Organisatorisch lässt sich also ein Bild vom Leben der Schauspieler zeichnen. Künstlerisch liefern Berichte oder Erzählungen von Zuschauern einen Einblick, doch sind diese selten zu finden. Zeugnisse der Schauspieler über ihr Leben, ihre Schauspieltechnik oder andere Bereiche ihrer Theaterform fehlen. Bilder sind rar, so dass wegen der oberflächlichen Beschreibungen lediglich Generelles zum Beispiel über die Kostüme oder Bühne festgestellt werden kann. Über die Stücke existieren Aufzeichnungen von Zuschauern oder beim Rat eingereichte Repertoirelisten, die allerdings nur die Titel nennen und nicht erschöpfend sind. Abschriften von Stücken sind nur wenige erhalten geblieben. Diese haben häufig, weil sie eine Geschenkgabe an den Rat waren, in einem Stadtarchiv überdauert. Für die Anfangszeit gibt es zwei Stückesammlungen, in denen vermutlich Mitschriften von Aufführungen, keine Skripte, abgedruckt sind. All diese Quellen lassen eine Interpretation der Stücke nicht zu. So können die Ergebnisse der Analyse des Repertoires nur allgemein ausfallen.

Zur Quellenart über die deutsche Wanderbühne lässt sich somit konstatieren, dass sich die Nachweise nicht durch die Kunsträger überliefert haben, sondern sich hauptsächlich in Zeugnissen finden, die durch den Kontakt mit der Obrigkeit entstanden. Diese werden durch Erzählungen von Zuschauern ergänzt. Dadurch existiert bei der Faktensammlung ein Schwerpunkt auf dem Theaterbetrieb. Kunstintern können die Betrachtungen wie zum Beispiel bei der Schauspieltechnik nur allgemein ausfallen.

Die Quellen zu den Anfängen des Kabukitheaters sind seltener und in anderer Form als in Deutschland. Es existieren bildliche Zeugnisse auf Wandschirmen und als Illustrationen von Erzählungen (z. B. das *Kunijo kabuki ekotoba* 国女歌舞妓絵詞, o. A., oder das *Tōkaidō meishoki* 東海道名所記, fertiggestellt 1659). Sie vermitteln vor allem einen Eindruck von den Tänzen, der Bühne, den Darstellern und ihren Kostümen. Die schriftlichen Zeugnisse sind hauptsächlich literarischer Art; unter ihnen solche explizit über die Anfänge des Kabuki sowie solche mit einem anderen Hauptthema oder allgemein historisch berichtend. Bei der Auswertung dieser bildlichen wie schriftlichen Quellen wird in dieser Arbeit bedacht werden,

dass sie mit einer bestimmten Intention hergestellt wurden. Zu den wenigen übrigen Belegen gehören z. B. die Tagebucheinträge des Leiters des Kitano Tenmangū-Schreins in Kyōto. Nachweise, wie es sie in Deutschland gibt und die direkt Aufschluss über die organisatorischen Bedingungen hätten geben können, fehlen. Von den theatralischen Teilen einer Kabukiaufführung, also den Persiflagen und kleinen komischen Stücken, sind nur die Namen bekannt.

Im Vergleich mit der deutschen Wanderbühne sind die Hinweise auf die Situation des frühen Kabuki an manchen Stellen konkreter, da Bilder existieren, an vielen Stellen aber ähnlich unbestimmt oder lückenhaft. In beiden Ländern vermitteln die vorhandenen Quellen also ausschließlich auf speziellen Gebieten und nicht erschöpfend einen Eindruck von der jeweiligen Kunstform. Daher wird es auch notwendig sein, Informationen hinzuzuziehen, die indirekt Aufschluss über die Situation geben.

Die Arbeit begann in diesem Kapitel mit der Vorstellung des theoretischen Ansatzes und der Beschreibung der Quellenlage. Diesem Kapitel schließt sich der Vergleich an. In Kapitel „2. Der Kabukitanz und das englische Berufsschauspiel im Ursprungsland“ werden zunächst in „2.1 Der Kabukitanz“ die ersten Kabukiaufführungen anhand von Überlieferungen zeitnaher Berichte rekonstruiert. Dieser Beschreibung folgt eine kurze Einführung in die Verhältnisse und Ereignisse des englischen Theaterwesens vor und während des Aufenthaltes der englischen Komödianten in Deutschland, die in ihrer zusammenhängenden Schilderung einen Eindruck von den Bedingungen der deutschen Entwicklungen vermitteln. Auf einzelne Punkte dieser Beschreibung wird in den folgenden Abschnitten verschiedentlich hingewiesen, um sichtbar zu machen, wo die Engländer auf Gepflogenheiten aus ihrer Heimat zurückgreifen. Als Nächstes folgen die Vergleiche, bei denen sich mit den äußeren Gegebenheiten, also dem gesellschaftlichen und kulturellen Umfeld, dem Theaterbetrieb sowie dem Publikum, auseinandergesetzt wird. Hierbei wird in Kapitel „3. Der sozio-kulturelle Raum“ zuerst die Aufnahme der englischen Komödianten in Deutschland und die der Europäer in Japan dargelegt (Abschnitt 3.1). Die Reaktion der Menschen zeigt, wie offen sie Fremdem gegenüber sind, und somit eine Präsupposition für eine (partielle) Übernahme der mitgebrachten Kunst besteht. Das Thema Akkulturation in Japan wird in „Exkurs 6: Innovation von außen? Die Europäer und ihr Einfluss in Japan“ ausführlicher untersucht. In Abschnitt „3.2 Die Kunstformen“ kann nachgewiesen werden, dass beide Theater zur gesellschaftlichen Situation passen und die damalige mentale Struktur auf unterschiedliche Weise repräsentieren. Da die Ausführungen über das Wort *kabuki*, seine Semantik und Verbindung zu einem damaligen Gesellschaftsphänomen mehr Platz benötigen, als ihnen in einem Vergleich gegeben werden kann, erhalten sie in „Exkurs 1: Das Wort „kabuki“ und seine Bedeutung“ den notwendigen Raum. Nachdem die Beziehung zu den jeweiligen historischen Kontexten geklärt ist, wird das kulturelle Leben der Städte (Abschnitt 3.3) untersucht, weil es die Integration des neuen theatralischen Angebots beeinflusst, indem es z. B. die Aufnahme befördert. In Japan werden viele

städtische Feste von Gruppen der Stadtviertel ausgerichtet und durchgeführt. Daher ist es notwendig, einleitend die Organisation der japanischen Städte und ihrer Bezirke zu skizzieren, durch die sich die enge Verbundenheit der Menschen eines Viertels erklärt. In Kapitel „4. Der Theaterbetrieb“ geht es um die verschiedenen Faktoren, die den Theaterbetrieb und das Leben der Künstler bestimmen. Zuerst werden die Praktiken der Lizenzvergabe in den Städten aufgezeigt, zu denen sowohl die moralischen wie pragmatischen Bedenken als auch die Bemühungen, den Geldfluss innerhalb der Stadt zirkulieren zu lassen, sowie die Aufenthaltsdauer gehören (Abschnitt „4.1 Die Spielerlaubnis“). Ein weiterer Punkt (Abschnitt 4.2) ist das Verhältnis der Künstler zu den religiösen Institutionen, das in beiden Ländern aus recht unterschiedlichen Gründen wichtig ist. In Deutschland ist es der Einfluss der Kirchen, als moralische Instanz, auf die Stadtväter, der im schlimmsten Fall ein Spielverbot bedeuten kann. In Japan ist der Tempel- oder Schreinvorsteher auch der Verwalter eines Aufführungsortes, wenn dort regelmäßig Kunstdarbietungen im Rahmen von Festen oder unabhängig davon stattfinden. Als Nächstes wird in Abschnitt 4.3 der Frage nach den Schauplätzen nachgegangen, die einen Hinweis darauf geben, wo die beiden Kunstformen im städtischen Leben verortet werden und welchen Einfluss sie auf das Geschäftsleben haben. Das Untersuchungsfeld des Abschnitts 4.4 ist die Werbung, die nach den vorbereitenden organisatorischen Dingen wichtig ist, damit viele Städter und z. B. Messegäste zum Besuch einer der Aufführungen animiert werden. Die Werbung lässt als Selbstdarstellung der Künstler auch Rückschlüsse auf das Selbstverständnis der Darsteller zu, womit sich in diesem Abschnitt ebenfalls befasst wird. In „4.5 Die Organisation des städtischen Theaterbetriebs“ werden die unterschiedlichen Regelungen für die Theaterleute – die in Deutschland den Eintrittspreis, die Abgaben, sogar die innerstädtische Einquartierung und Verpflegung festlegen können – gegenübergestellt sowie die verschiedenen Gruppen, die außer den Schauspielern für eine Vorstellung benötigt werden, anhand von sowohl schriftlichen als auch bildlichen Quellen bestimmt und verglichen. Der Abschnitt 4.6 behandelt den für das deutsche Theater prägenden Aspekt der Wanderschaft. Es werden viele Fakten zur Wanderbühne angeführt und mit der Situation in Japan verglichen, die so anders ist, dass die Parallelen eine geringe Signifikanz besitzen. In „Exkurs 3: Das Wanderleben des George Jolly“ wird beispielhaft, und soweit es Nachweise ermöglichen, die Karriere des Prinzipals George JOLLY (1613–nach 1673/83) verfolgt, um anhand seiner Schauspieltruppe einen Eindruck zu vermitteln, wie eng die Komponenten Wanderschaft, Lizenzvergabe und Verweildauer, die jede für sich behandelt werden, in Wirklichkeit miteinander verbunden sind. Der Bericht im Exkurs verdeutlicht auch, wie das Verhältnis der Schauspieler zu ihrem Prinzipal sein konnte, und liefert Informationen über den Umgang von konkurrierenden Ensembles miteinander. Im Anschluss daran wird die Resonanz der zwei großen Publikumsgruppen, Stadtbevölkerung und Adel, unter anderem durch zeitgenössische Berichte umrissen (Abschnitt 4.7). In „Exkurs 4: Die Beziehungen zwischen Wanderbühne und Adel“ wird zuerst das Privilegiensystem, das ein Spezifikum der Wanderbühne ist und keine Entsprechung in Japan findet,

analysiert und charakterisiert und anschließend ein Licht auf die Gepflogenheiten der Bezahlung von Wandertruppen an den deutschen Höfen geworfen, wo sich die Herzöge und Fürsten Theatervorstellungen unter Ausschluss der Öffentlichkeit darbieten ließen. Indem die Gagen bei festen Engagements mit der Besoldung von Beamten verglichen werden, lässt sich die Bewertung der Schauspieler durch den Adel deduzieren. In Japan gibt es zwar auch Privatvorstellungen, doch wird das Unterhaltungsangebot der weiblichen wie männlichen Prostituierten mehr umfasst haben, als nur die Kabukiaufführung, so dass es hier keinen Vergleich gleicher Dinge gibt. Für die Schauspieler in Deutschland allerdings sind die Einnahmen aus diesen Vorstellungen eine wichtige finanzielle Quelle, das zum Gesamtbild der Wanderbühne gehört und deshalb erwähnt werden muss.

In Kapitel „5. Die beiden Kunstformen in ihren Anfängen“ werden das deutsche Theater wie das Kabuki als Kunst analysiert, und es wird auf ihre Träger eingegangen. Da die Kunstträger in zwei Gruppen, die Pioniere und die Nachfolger, einteilen sind, folgt ein gleich aufgebautes Kapitel. Wegen dieses Fokus liegt es auch nahe, mit den ersten Ensembles und ihrer Zusammensetzung zu beginnen, wofür die Informationen verschiedener Quellen zu einem umfangreichen Bild verbunden werden („5.1 Die Organisation der Ensembles“). Es wird geklärt, aus welchen Traditionen die Künstler kommen und welche Aufgaben sie haben. Anschließend wird in „Exkurs 5: Die Gründerfigur Okuni“ das vorhandene Wissen über die Gründerfigur des Kabuki, Okuni – eine vergleichbare Figur gibt es für das deutsche Theater nicht –, zusammengetragen, um ein Bild von ihr, ihrer Tänzerlaufbahn sowie ihren Beziehungen zu den gesellschaftlichen Gruppen zu skizzieren. Im Anschluss daran folgt eine Untersuchung der Schauspielkunst (Abschnitt 5.2), die mit einer allgemeinen Darlegung der barocken Schauspielkunst in Europa beginnt, um die Unterschiede zum heutigen Theater bewusst zu machen. Im Vergleich werden dann die theatralen Schwerpunkte beider Kunstformen und die Ursachen dafür herausgearbeitet. Weil die komische Figur in Deutschland (Hanswurst) und Japan (*saruwaka* 猿若) für die Aufführungen und die Entwicklung wichtig ist, werden ihre Darstellungstechniken gesondert am Ende des Abschnitts behandelt. Es werden ihre Fertigkeiten auf allen Gebieten und ihre Verbundenheit mit nationalen Eigenheiten aufgezeigt. Zur darstellerischen Technik der Imitation (*monomane* 物真似) des *Saruwaka*-Darstellers wird die These vertreten, dass sie durch die europäische Kinesik beeinflusst wurde. Die Indizien, die diese These stützen, werden im anschließenden „Exkurs 6: Innovation von außen? Die Europäer und ihr Einfluss in Japan“ erörtert. Dabei handelt es sich unter anderem um Beispiele, dass in andere japanische Künste, z. B. in Malerei und Literatur, europäische Techniken wie Themen integriert wurden; hinzukommen Hinweise in zeitgenössischen Quellen, dass sich die Künstler Umzüge und Feste der europäischen Missionare anschauen konnten und sich so Schauspieltechniken hätten aneignen können. Beide Tatsachen lassen sich nicht ignorieren und besitzen in meinen Augen eine Relevanz, die rechtfertigt, dass die These der Beeinflussung ihren Platz in den Überlegungen über die Schauspieltechnik des *Saruwaka* bekam.



In Abschnitt „5.3 Das Kostüm und die Bühne“ werden die für eine Aufführung nötigen Kostüme, Requisiten, Dekorationen sowie der Bühnenraum besprochen. Zuerst wird die Aufgabe der Kostüme und Handrequisiten als Kennzeichen der Rollen oder Programmpunkte für das Publikum analysiert. Anschließend werden die Bühne, die bereits als Aufführungsort betrachtet wurde, und ihre Ausstattung im Hinblick auf die Bereitstellung eines Schauplatzes untersucht. Unter anderem ist ein Aspekt, wie die aktuelle Bühnenform zu älteren in Beziehung steht. Nachdem die Künstler und ihre Fertigkeiten sowie die Bühne und der Fundus untersucht worden sind, setze ich mich in Abschnitt „5.4 Die Aufführung: Ablauf und Bestandteile“ mit den Theatervorstellungen auseinander. Vor der Betrachtung der einzelnen Elemente werden ihre Gewichtung und Platzierung während einer Aufführung herausgearbeitet. Der Vergleich zeigt die Unterschiede der zwei Konzepte deutlich auf, lässt aber auch den gemeinsamen Gedanken, die verschiedenen, beim Publikum beliebten Teile effektiv anzuordnen, sichtbar werden. Beim Vergleich der Stücke bietet sich die Analyse der Veränderungen, die an den übernommenen Stücken vorgenommen wurden, an. Dadurch werden die Punkte herausgefiltert, die Aufschluss darüber geben, mit welchen u. a. praktischen Anforderungen die Künstler konfrontiert waren (z. B. Verständlichkeit der Handlung beim Publikum ohne die Übersetzung des englischen Textes). Auch beschäftige ich mich mit der Frage, wie die Ensembles ihr Repertoire durch neue Dramen vergrößern konnten. Um einen Eindruck vom Stückefundus der englischen Komödianten zu vermitteln, folgt eine exemplarische Liste von Stücken, die eine große Verbreitung erfahren haben.

Neben der theatralen Darstellung gehören zu einer Aufführung die nicht minder wichtigen Teile des Tanzes, der Komik und Musik. Ihre Art und Wichtigkeit für die Vorführung in beiden Ländern werden im Anschluss besprochen und verglichen. In der Gestaltung von Tanz, Komik und Musik werden die kulturellen Eigenheiten offenkundig. Es zeigen sich aber auch sehr deutlich die Parallelen auf transnationaler Ebene.

Das Kapitel „6. Die beiden Kunstformen in ihrer Etablierungsphase“ beginnt wie das vorige mit den Schauspieltruppen (Abschnitt 6.1). Zuerst beschäftige ich mich eingehender mit der nächsten Generation Bühnenkünstler. Wichtige Erkenntnisse dieser Untersuchung sind, aus welchen gesellschaftlichen Schichten die Schauspieler kamen und welche Vorkenntnisse sie mitbrachten. Ferner betrachte ich die Stellung der Frau in beiden Kunstformen und vergleiche die unterschiedliche Entwicklung ihrer Situation. Anschließend wird die Bedeutung des Hanswurst-Darstellers im Ensemble beleuchtet. Am Schluss wird die Gruppe der dramaturgisch tätigen Schauspieler in Deutschland vorgestellt sowie die inszenatorischen Aktivitäten in beiden Ländern analysiert. Dem folgend wird auf die sich daraus ergebende Zusammensetzung sowie Struktur der Ensembles eingegangen. Bei beiden Punkten treten im Vergleich die kulturellen Spezifika klar zu Tage. Da die Kapitel 5 und 6 parallel aufgebaut sind, folgt als Nächstes eine Analyse der Schauspielkunst (Abschnitt 6.2), bei der die Veränderungen, die sich zwischen den Pionieren und den Nachfolgern finden lassen, im Zentrum stehen. Neben diesen Überlegungen wird noch die sich wandeln-

de Position der komischen Figur auf der Bühne untersucht. Diesen Betrachtungen schließt sich der Abschnitt „6.3 Das Kostüm und die Bühne“ an. Zuerst werden u. a. das Aussehen der neuen Kabukidarsteller vorgestellt, die Vereinheitlichung des Hanswurst-Kostüms betrachtet sowie der Einsatz der Kostüme und Handrequisiten analysiert. Danach wird herausgearbeitet, wie sich die Bühne verändert hat und was gleich geblieben ist. Dadurch klärt sich unter anderem die Frage, ob der Bühnenraum nun anders als in den Anfängen verwendet wird. Nach diesen Punkten folgt der Abschnitt „6.4 Die Aufführung: Ablauf und Bestandteile“. Hier werden zuerst im Aufbau der Aufführung die Unterschiede zur Anfangszeit behandelt. Als Gründe der Modifikationen werden die entsprechenden äußeren Faktoren und kunstinternen Entwicklungen angeführt. Als Nächstes wird analysiert, inwieweit sich das Repertoire in Deutschland verändert und welche Entwicklung die theatralischen Elemente in Japan durchmachen. Wie schon im Teil über die Anfangszeit folgt eine Liste von Stücken, diesmal für die deutsche Wanderbühne ab der Mitte des 17. Jh., die nach Herkunftsländern sortiert ist. Da sich auf dem Gebiet des Tanzes nichts Wesentliches verändert hat, fehlt dieser Punkt. Bei der Komik fanden dagegen zahlreiche Veränderungen in beiden Ländern statt, die beschrieben und verglichen werden. Im musikalischen Bereich lassen sich für Japan Entwicklungen feststellen, durch die eine Strukturierung der Aufführung zu erkennen ist. Diese werden als Letztes behandelt.

Im Anschluss an die Einzelvergleiche und die Informationen in den Exkursen über die Spezifika der beiden Theater endet die Arbeit mit einem Resümee (Kapitel 7). Dort werden die Ergebnisse der vorigen Kapitel für eine Auswertung der Frage genutzt, in welchen Bereichen die Theaterleute in Deutschland und Japan bei der Etablierung ihrer Schauspielform gleich oder anders vorgegangen sind. Diese Analyse ermöglicht es aufzuzeigen, wo welche Mechanismen – neue, erprobte, transkulturelle etc. – wirken, und dadurch kann der Platz der Bühnen im theatralischen Feld abschließend bestimmt werden. Als Letztes folgt noch ein Ausblick auf mögliche Untersuchungsthemen, die die Resultate dieser Arbeit ergänzen und fortführen würden.

Die Beweggründe sind nun genannt und die einzelnen Kapitel dieser Arbeit grob skizziert. Die ausführlichen Betrachtungen werden das Verständnis für die Wanderbühne und das Kabuki wachsen lassen. Indem die Vorgeschichte einbezogen wird, erhellt sich der Ursprung für so manche Vorgehensweise. Die Beschäftigung mit mentalen Strukturen wie kulturellen Phänomenen hilft dabei, die Resonanz unter den Menschen zu verstehen und das Erscheinungsbild richtig in Relation zum zeitgeschichtlichen Umfeld zu setzen. Die Analyse der Bedingungen des Theaterbetriebs legt die äußeren Einflüsse offen, denen die Künstler ausgesetzt waren und die direkt oder indirekt in ihr Schaffen Eingang fanden. Darüber hinaus bietet die Untersuchung einen eingehenden Blick auf die Kunststräger, der in Deutschland sowohl ihre Ausbildung als auch ihre Organisation und in Japan auch die Leiter der Ensembles, die keine Künstler waren, mit ihren Interessen einschließt. Die Darstellung der künstlerischen Seite bewegt sich zwar innerhalb des begrenzten Rahmens, den die

Quellenlage vorgibt – das gilt für einzelne Teile der Aufführung wie für die Gesamtstruktur –, jedoch verschaffen die Vergleiche eine vertiefte Einsicht in die Gestaltung der Kunstformen. Das Resümee konzentriert die Ergebnisse und nimmt eine Bewertung vor, wie weit sich die Bühnenformen gegen die Tradition stellen oder in ihren Strukturen bleiben. Somit versprechen der gewählte theoretische Ansatz wie die faktenreiche Untersuchung neue und unerwartete Resultate.