

マイニンゲン・ライブツィヒにおける研究プログラム

秋葉裕一

21世紀 COE 事業拠点副リーダー

早稲田大学演劇研究センターを拠点とした21世紀 COE プログラムが3年目に入った。演劇研究センターの目指す目標の一つに海外の演劇関連機関との密接な提携協力が挙げられるが、異なる文化圏の諸機関との連携は、もとより、一朝一夕に出来ることではない。今回のマイニンゲン・ライブツィヒにおける研究プログラムも、早稲田大学演劇博物館（以下、演博と略）の協力のもとにはじめて実現したものである。学術フロンティア事業で蓄積した成果を発展させた研究活動でもある。

かつてザクセン・マイニンゲン公国の首都であったマイニンゲンは演劇史上に名高い。ゲオルク2世によって率いられるマイニンゲン宮廷劇団が、その後の演劇の歴史に大きな影響を与えたからである。このマイニンゲンの演劇博物館と演博の協力関係は、関係者の努力もあって順調に進み、2002年12月にはフォルカー・ケルン館長が早稲田大学に来訪され、両博物館の間に交流協定が結ばれるに至った。ケルン館長はマイニンゲン演劇博物館の新たな展開をめざして、日本演劇の資料をマイニンゲンで展示したい旨の希望を表明し、演博はこの要望に応じて、明治期の歌舞伎興行のプログラム「絵本筋書」70点、歌川豊国画の「中村座」内外之図パネル、市村座場内の図などを寄贈した。これらの寄贈資料は、現在、マイニンゲン演劇博物館の展示室を飾っている。マイニンゲンは、将来に向けて、ドイツ語圏における日本演劇紹介の窓口の役割を果たしてくれることであろう。

2004年8月18日は、マイニンゲン博物館に早稲田パートナーシップ・コーナーが開設された記念すべき日である。開設式典には、両博物館の交流協定に調印した伊藤洋前館長とフォルカー・ケルン館長をはじめとして、関係者が多数列席した。他の日本側参加者は以下のとおりである。秋葉裕一副館長、ギュンター・ツォーベル教授、

丸本隆教授、萩野静男教授、岡田恒雄教授（明星大学）、特別研究生の関根裕子氏、同じく特別研究生の長谷川悦朗氏、前特別研究生シルヴィア・パルミジャーノ氏、ティーチング・アシスタント高柳ふみ氏。開設式典は能の上演、能装束の解説、さらには生け花や茶の湯を紹介する企画とも連携していたため、ドイツにおける日本演劇受容の現場に居合わせることもなった。

マイニンゲンでの活動が演劇博物館同士の協力や、学術フロンティア事業と関わりが深いのに対して、ライブツィヒ大学演劇研究所における研究集会は21世紀 COE プログラムそのものと言えるであろう。8月19日に開催された研究集会は、ライブツィヒ大学と早稲田大学の交流協定に実質的な中身を与えるものであった。三つの講演がそれぞれに異なった視点から、日本およびアジアの演劇について興味深い考察を展開しており、集会参加者に多大の関心と反響を呼び起こした。世話役のバウムバッハ教授、ヘーク教授らの配慮により、演劇学者のみならず、アジアの文化に関心を抱くライブツィヒ大学関係者、教職員・学生と広く交流できたのは、ありがたいことであった。研究交流の拠点がライブツィヒのように文化の香り高い伝統のある街に存在することは、COE事業の今後の発展を約束してくれるであろう。

マイニンゲン、ライブツィヒにおける日程が終了したのち、9月にはデュッセルドルフ演劇博物館およびケルン大学演劇博物館への訪問が行われた。デュッセルドルフでは、出版物などの送付を通して、情報交換をすることとなった。ケルンでは、未整理の貴重な日本演劇関係資料について、演博から必要な助言を提供することとなった。さらなる協力関係が、これから模索されることになろう。

日本における近代演劇と演劇研究

長谷川 悦 朗

1. 近代演劇再考のために

近代化は通常漸次的に達成されるものであるが、日本の場合は例外であった。約150年前まで外国に対する鎖国状態にあった日本は、きわめて短期間に西洋的近代社会の実現を図る。この突発的転換は、日本の近代演劇にも妥当するものである。例えばドイツ語圏の近代演劇史の端緒は、18世紀にまでさかのぼるのに対して、日本のそれは、19世紀半ばの徳川幕府終焉、すなわち明治維新とともに開始されるのである。

この発表では日本近代における演劇と演劇研究の来歴を紹介するが、重要な出来事を等価に扱うのではなく、時代区分に着目したい。第二次世界大戦は、日本にとって1931年からの十五年戦争という、より長期の戦争としても認知されている。明治維新からこの戦争までは63年であり、戦争終結から現在までは59年が経過している。二つの時代の間には時間的長さ以外には、接点も共通点もないかのように思われるが、近代日本の演劇と演劇学を考察する際に十五年戦争以前の時代を軽視することはできない。戦後に起こったことのほとんどは、戦争以前にも試みられていたか、もしくはその萌芽が存在していたのである。そこで、この発表では1868年から1931年までの時代に重点を置きたい。

2. 実技から理論へ

日本演劇の起源は、ギリシア悲劇ほど古い時代にまでさかのぼれるものではないが、例えば舞楽のような舞台芸能には千年以上の伝統がある。日本演劇が西洋演劇と全く異なるのは、その伝承方法であり、西洋では約2500年にわたって戯曲台本が介在しているのに対して、日本の伝統芸能は実技を通じて継承されていた。父である観阿弥(1333-1384)に次いで能を改良した世阿弥(1363?-1443?)は、能についての理論的著作を残しているが、そこでは演劇論よりもむしろ演劇術が扱われている。歌舞伎に関しても今日に至るまで、屋号が世襲されてゆく歌舞伎俳優の方が、脚本作者よりも圧倒的な注目を集めている事実は、実技による伝承の徹底ぶりを裏づけるものである。この伝統の中では、近松門左衛門(1653-1724)と鶴屋南北(1755-1829)という二人の名前はきわめて稀少な例外にしか過ぎない。およそ戯曲台本なるものは、日本では19世紀半ばに至るまでほとんど研究対象とは見なされていなかったのである。

明治時代において西洋演劇との出会いがいかに衝撃的であったかは想像に難くないが、それと対峙した人々の

奮闘は演劇改良運動として結実する。この運動を代表する人物として、ここでは坪内逍遙(1859-1935)と小山内薫(1881-1928)という二人の活動を紹介する。

坪内逍遙は若年期に散文の刷新に携わったが、後年は専ら演劇と関わり続けた。彼は将来の早稲田大学において英文学を講義しながら、他方では日本演劇の改革に尽力した。シェイクスピアと近松を比較研究する一方、自ら脚本を執筆することで歌舞伎の改革を試みていた。彼はまた、文芸協会を主導し、シェイクスピア劇を上演にかける。1928年の彼の古稀には早稲田大学構内に演劇博物館が開場するが、これには彼のシェイクスピア戯曲完訳を記念する意味合いも託されていた。

坪内逍遙が生涯にわたって国内にとどまっていたのに対して、もう一方の演劇改革者である小山内薫はヨーロッパ滞在を通じて知識と経験を蓄積した。当初彼は政治的色彩の濃い新派に関与するが、それに失望した後は、リアリズム運動、とりわけイブセンに傾倒し、1909年には「自由劇場」を組織する。その後の「新劇」をめぐる彼の努力はさらに築地小劇場開場に結実する。

彼らの企図は、伝統演劇とも西洋演劇とも異なる新たな国民演劇の創出であった。この時代における演劇改革運動の意義はあらためて再評価するに値するであろう。

3. 演劇研究の課題

日本において演劇学が成立した正確な年代を確定するのは困難であるが、この学問は独文学者である新関良三(1889-1979)によってドイツから日本へ移入された。この新奇な学問に対する反響の強さは、1932年に演劇学会が設立された事実によって推測される。それでも当時、そして現在でも演劇学を専攻することが可能な大学の数は限られており、1949年に新設された日本演劇学会の会員にしても、その大多数は純粋な演劇学者ではなく、むしろ文学研究者である。1963年に刊行された六巻の演劇百科事典は、研究者たちの共同作業の成果として特筆に価する。それでも現在では、日本伝統演劇研究者と西洋演劇研究者との共同研究の機会は少なく、西洋演劇研究者の間でも一種の不均衡が生じている。それは大学の語学教育における英語の優勢が強まる中で、他の言語圏を専門とする研究者の雇用口が脅かされているからである。その結果の一つとして、西洋の劇作家の中で最も多くの研究者が対象として選択するのは、シェイクスピアとなっている。

こうした不均衡は、現代日本における舞台上演という局面に対しても当てはまるものである。シェイクスピア

は、日本の劇団による翻訳上演であれ、外国の劇団による来日公演であれ、およそ最も上演機会の多い西洋劇作家である。こうしたシェイクスピア受容にみられるように、明治維新以来の日本は、外国演劇の輸入には積極的であったのに対して、伝統演劇の輸出においては立ち遅れている。こうした不均衡を解消するためにも、研究者間の国際的な交流がさらに活発になることが必要であろう。

宝塚歌劇の伝統と現在——ドイツ人のための TAKARAZUKA 入門

丸 本 隆

1. なぜ TAKARAZUKA か？

宝塚歌劇はミュージカル、オペラ、オペレッタ、レビューなどさまざまな要素を合わせ持った総合的な舞台芸術である。シリアスな演劇 (E-Theater) と娯楽演劇 (U-Theater) を二律背反的に捉える傾向の強いドイツでは、ハイカルチャー演劇の守護神である演劇雑誌「テアター・ホイテ (今日の演劇)」などは、娯楽的なショーにすぎないとして、そうした演劇には見向きもしないかもしれない。だが宝塚歌劇には、単なる消費的な娯楽メディアと片付けてしまえない何かがあるように思われる。

宝塚歌劇は日本で生まれ育ち、きわめて日本の色彩の強い劇団である。だがその一方で、日本の演劇シーンにおいても、いくつかの点で、ユニークで例外的な存在だといえる。

まず第一に宝塚歌劇が、劇場と劇団の一体化した組織だという点がある。ドイツではその種の劇場=劇団組織 (Ensemble-Theater) は特に珍しいものではない。だが日本では、自分たちの専用劇場を持つ劇団はあまりない。しかも宝塚歌劇は本格的な大規模劇場を2館も持ち合わせ、本拠の宝塚と東京の劇場を合わせて、年間200万近くの観客を集めている。

古くから演劇がプライベートな事柄とみなされ、ドイツのような公立劇場制度が確立されていない日本では、補助金による公的支援で保持される劇場=劇団組織は基本的には存在しない。劇団員が舞台の仕事 (だけ) で「食べていく」ことができず、日中はウエイトレスやトラック運転手のアルバイトをし、夜に劇場にやってくるといったケースは、決して珍しいことではない。その劇場もまた借り物であり、彼らは自分たちでその費用をまかなわなければならない。

したがって、劇場をかかえ営業的に成り立ち、俳優に十分な報酬を保障することができる劇団があるとするれば、ほとんど商業的な劇団に限られる。ミュージカル劇団「四季」を除けば、宝塚歌劇のような、そうした意味での本格的な劇団はあまり例がない。さらに劇場=劇団に学校が併設され、俳優養成がシステムティックに行われている点でも、宝塚歌劇はかなり例外的な存在である。

第二に、宝塚歌劇の国際性をあげることができる。今日では伝統演劇であれ現代演劇であれ、日本の劇団の海外公演は珍しくない。だが第二次世界大戦以前には、新派や剣劇など大衆芸能系の小グループを除けば、海外、特に欧米での日本劇団による巡業公演はほとんど記録さ

れていない。しかし宝塚歌劇はすでに1938年にドイツ、イタリア、ポーランドの各地を回り、翌年にはアメリカを訪れている。そうした先進性は、宝塚歌劇が今日でも、上演演目や演出法において、ヨーロッパ文化との架け橋として独自の役割を担っていることと無関係ではないだろう。こうした劇団は、ヨーロッパ文化と関わりをもつ存在だ。日本の研究者にとっても興味深い。

そして宝塚歌劇の最大の特徴は、舞台に立つパフォーマーが女性だけで成り立つ劇団だという点にある。女性の劇団は、世界演劇の歴史の中でも、おそらくあまり例がないだろう。以下でこの珍しい劇団の実態と意義を探っていく。

2. 世界演劇史のコンテキストにおける宝塚歌劇

日本演劇の中で世界的にもっとも知られているはずの能や歌舞伎など伝統演劇は、男性だけで演じられる。そのため国外で、日本演劇=男性演劇というイメージが定着しているとしても不思議はない。ところが日本には、女性だけで成り立つ演劇もあるのである。

そのような「女性の演劇」は、現在だけでなく過去の舞台でも、あまりみられない現象だったのではなからうか。世界演劇の歴史を遡っていけば、能や歌舞伎に限らず、男性だけの演劇にはいくらでも行き当たる。古代ギリシア演劇、中世の宗教演劇、エリザベス朝演劇はそのもっとも代表的な例だろう。要するに女性を舞台から締め出す傾向は、近代以前の慣習として、多くの国々で広範に見られる現象であり、それゆえ日本の能や歌舞伎も、それらの西洋演劇と社会的意義を共有していると考えてもおかしくない。

ところでドラマというものを考えるとき、登場人物に女性が一人も舞台に現れない作品はあまり思い浮かばない。大抵の場合、大なり小なり男女の恋愛が描かれるだろうから、必然的にほとんどのドラマには女性もまた、劇中人物として登場することになる。だとすると、男性ばかりの俳優でどのように女性の役を演じたのだろうか？

古代ギリシアの舞台では、彼らは衣装や仮面で女性を表現した。特に悲劇の上演では、そうした制約のもと、リアルに声を模倣したりして現実の女性に似せるのではなく、「演劇的約束」にしたがって象徴的に「女性性」を示したように思われる。もしそうだとすれば、能の手法と似ていることになる。

近世イギリスのエリザベス朝の舞台でも、女性が舞台に立つことが禁じられていた。そのためジュリエットも

デズデモーナもマクベス夫人も、男性によって演じられなければならなかった。ただこのときの女性役は、多くの場合、少年俳優が受け持った。昼間、屋根のない自然光に照らされた劇場で夜の場面を演じるなど、自然主義的なイリュージョン演劇とは次元を異にするシェイクスピア劇ではあったが、より自然に本物の女性を感じさせるよう、成人男子ではなく少年に女役を委ねた点では、すでに一歩近代リアリズム演劇の世界に入り込んでいたといえる。

一方、ギリシア演劇ともシェイクスピアとも異なる、歌舞伎のユニークな点は、女形という独特の様式を發展させたところにある。女形には若い娘から老女までさまざまな役柄があり、基本的にはそれぞれの俳優の属するタイプが決められている。彼らは色っぽい女性性を醸し出すことが要求され、日常生活の中でも女性らしくふるまうことによって役に適した技を磨く。しかしそうした演技は純粋な自然主義ではなく、様式化された「型」に組み込まれた自然主義ともいうべきか。

宝塚歌劇は基本的に「反自然主義的」な演劇ではない。だが男性を女性が演じるという「不自然さ」を持ち合わせ、その点で歌舞伎とは（男女の関係が逆だとはいえ）事情が似かよっている。伝統的に専門の男役が形成され、その演技はある意味で様式化された「型」と関わっている。

宝塚歌劇の男役の意味については後に触れることにして、ここでは女性だけの演劇がそもそも世界演劇史上存在したのかどうかという点を考えてみたい。

アジアに限定すると、「女性の演劇」は特殊な現象といえないかもしれない。歌舞伎は1600年ころ、出雲のお国という女性によって創始されたといわれる。彼女は男装して舞台上に登場したが、その際、女装した男性とエロチックな踊りを披露した。それを契機に誕生し、やがて幕府に禁止されるまでの間、しばしば大流行した女歌舞伎は、宝塚歌劇とともに、日本演劇史上もっとも有名な「女性の演劇」だろう。

演劇の「正史」においてはこのとき以来、「女性の演劇」は姿を消してしまう。だが今日でも地方に行くと、女性だけの歌舞伎（あるいは歌舞伎まがいがい？）にお目にかかることがある。そんなふうには、記録にはとどめられなかったものの、さまざまな形態で執り行われた芸能のたぐいの「女性の演劇」は、農村を中心に無数にあったようである（この点は、農村の労働形態とも関係があるらしい）。中国や他のアジア諸国にもさまざまな種類の「女性の演劇」があるといわれている。

しかしその中でも宝塚歌劇が、「女性の演劇」として特別注目に値するのは、それがヨーロッパ的な意味での現代演劇として機能し、海外でもその存在を知られ始めている点である。そのような意味での「女性の演劇」は、おそらく今日の世界で唯一無比のものであろう。

3. 宝塚歌劇の成立

宝塚歌劇の名称は、大阪近郊の小都市に由来する。宝

塚歌劇は、今からちょうど90年前の1914年に誕生した。さる電鉄会社が温泉保養地の宝塚に通じる鉄道を敷設し、その地を訪れる観光客の余興を目的に、公衆プールを改造した舞台空間に少女たちを登場させたのがその起源である。

温泉地での若い女性の余興と聞くと、大抵の日本人は、男性客相手の怪しげなショーを想起するかもしれない。だが実際には、披露されたのはそれとは逆の、家族向けの愛らしい踊りのようなものであった。《ドンブラコ》《浮れ達磨》《胡蝶の舞》と銘打った演目からも推測されるように、劇の内容は、日本の御伽噺や古典を素材にした、素朴で子供っぽいものだった。

当時の日本における俳優の社会的地位を考えると、そのことは特に大きな意味があった。なぜなら沿線の開発を視野に入れていた鉄道会社が上品なイメージを売りものにするためには、俳優の問題に特別気をつかう必要があったからである。

かつて日本では歌舞伎小屋は悪所といわれ、役者は河原者とさげすまれてきた。18世紀後半、社会の近代化とともに、政治家や財界人の主導で「演劇改良運動」が推進され、劇場がハイソサエティーの社交場として機能するヨーロッパの例に倣って、歌舞伎を高尚化し、そのステータスを引き上げようとする努力が払われた。その結果、確かに歌舞伎と歌舞伎役者の社会的評価は高まった。しかしそれによって、俳優一般に対するイメージが著しく好転したわけではなく、新しく出現する近代演劇の俳優、とりわけ新たに登場した女優という存在は、「良家の子女」が関わりをもつべきものとはみなされなかった。

そこで宝塚歌劇の創始者たちは、若い女優を確保するためにも、まず両親を安心させる必要があり、そのためことさら清純さを強調した。今なお宝塚歌劇に生き続ける「清く正しく美しく」という標語も、そうした成立当初の社会事情と深く関わっている。

こうして最初の年に集められたのが、14歳から18歳までの少女であった。のちにはもっと年長の者も混じるようになるが、それでも劇団はしばらくの間、宝塚少女歌劇と呼ばれ続けた。第二次大戦中、実際に未成年の女性がいなくなり、そのときようやく劇団名から「少女」の二文字が消えたのである。

4. 宝塚歌劇の劇団組織

宝塚歌劇の出発の時点で16人だった女優の数は、1930年代には400人近くに膨れ上がり、現在に至っている。緑色の袴を身に着ける、つまり宝塚歌劇の団員となることは、少女たちの憧れであり続けてきた。娘が宝塚の一員となることはその家族にとってステータスであり、宝塚への入団を目指して幼少時から努力を求められる少女も少なくない。入学試験は20倍を越す難関である。

試験に合格した者はまず学校に入り俳優養成教育を受けるが、それを終えたのち正式の団員となっても、ずっと生徒と呼ばれ続ける。つまり劇団自体、学校制度を模

したユニークな組織形態を取っている。

そのもっとも著しい現われが、組によるグループ化である。劇団員は花・月・雪・星・宙のいずれかに配属される。すでに1933年までに4組が編成されていたが、50年以上を経た1998年にさらに一組（宙組）が加えられ、5組体制となった。このようなロマンティックな名称にもとづく組分けは、学校というより、むしろ幼稚園を想起させる。

各組は組長のリーダーシップのもとで統制の取れた組織として運営される。宝塚歌劇はスターシステムを採用しているが、それに応じて各組にはヒエラルヒー構造が貫かれ、その頂点にスターたちが君臨する。各組の内部でスターを目指す競い合いが恒常的に行われる。そして、また各組が、たがいどうしの競争に駆り立てられる。この体制は、宝塚歌劇のレベル保持のためにポジティブに作用しているが、また営業的にも有利なものでもある。5組に分かれた「生徒たち」の「交代勤務」による「労働」によって、経営者は二つの大劇場をフル稼働させ、大いに収益を上げることができるのである。

宝塚の舞台では、女役より男役が脚光を浴びる。各組では頂点に男役のトップ、次に女役のトップ、さらに男役の二番手が続くといった序列が貫かれ、それら3人がスターとみなされる。だから男役になることが、団員の最大の夢となる。

それぞれの組でトップスターに上り詰めた団員は、数年間活躍した後、退団するのが最近の慣例となっている。退団したスターは、演劇やテレビや映画の世界に再登場することが多い。つまり宝塚歌劇は、日本におけるハイレベルの俳優の供給源の一つになっているのである。その意味でもまさしく宝塚歌劇は、「学校」と呼ばれるにふさわしい。

一般団員は、結婚さえしなければいつまでも劇団にとどまることができる。つまり宝塚歌劇を構成する俳優は、全員が未婚の女性である。ちなみに忘れてならないのは、劇団の経営や演出に携わる幹部たちの圧倒的多数を男性が占めていることである。その意味で宝塚は、実際には男性優位の組織といえるかもしれない。

5. 宝塚は「臭い芝居」か？

先述のように、宝塚歌劇の最初の出し物は、御伽噺などをもとにした日本的なものであった。だが創立10年後に火災を契機に建設された3000人収容の大劇場では、すでに少なからぬ「西洋もの」が舞台を賑わせていた。ただそれらはまだ和洋折衷の趣の強いものであった。3年後の1927年に上演された《モン・パリ》は、「本場」の影響が強く現れたレビューで、そうした意味で従来とはレベルを異にする「西洋もの」であった。そしてこれを契機に宝塚歌劇の本格的な欧化路線が開始される。宝塚の黄金時代の幕開けである。

こうしたヨーロッパ文化との結びつきは第二次世界大戦後ますます強まり、ブロードウェイ・ミュージカルの《ウェスト・サイド・ストーリー》のように、欧米で当

たりを取った作品が盛んに取り上げられるようになる。ただ上演の際、どの作品も「宝塚化」した上で舞台に載せるというのが、この劇団の大きな特徴となっている。

宝塚歌劇のテーマは、基本的には男女の愛のメロドラマといってよい。その点ではオペラ、オペレッタ、ミュージカルなどと大差ない。一方、宝塚には「すみれコード」という、劇団が自らに課した自己規制的なタブーがあり、「生徒」たちの個人生活にいたるまで、風紀上の一線を越えない「清く、正しく、美しく」の精神が求められる。

そして舞台では「清く、正しく、美しく」い物語が、大掛かりなプロセニウム、回り舞台、銀橋、大階段をしつらえた絢爛豪華な舞台で、大きな羽飾りをつけた踊り手たちのラインダンスを交えてきらびやかに披露される。宝塚特有の銀橋は一種の前舞台で、トップスターだけがそこに立つことを許される。ロマンティックなストーリーは、大階段を縦横に駆使したフィナーレで完結し、舞台と観客は一体感で満たされる。

そんなふうに出演されるセンチメンタリズムの世界は「偉大なるマンネリ」と呼ばれている。それはまさしく、20世紀演劇革命の旗手たち（たとえばブレヒト）が批判的に対決したイリュージョン演劇そのものであり、「ステレオタイプ」的要素を積極的に打出した一種の開き直りのように響く。

それを思うと、宝塚歌劇がしばしば「臭い芝居」だとして嫌悪の対象となるのも理解できる。トランスヴェスティズム（異性装）に違和感を抱き、あるいは少女趣味に気恥ずかしさを感じる、宝塚に行くことなど思いもよらぬ種類の人々も少なくない。だが一方で、そうした芝居を熱烈に希求する女性たちが大挙して宝塚に押しかけ、客席をいっぱい埋め尽くす。私が演劇の授業で宝塚をテーマに取りあげたときにも、学生たちは同じように二派に分裂した。

私の場合、宝塚歌劇にアレルギーはないが、同時に、宝塚の世界に陶醉する人々に共鳴することも困難である。ただし、熱狂や嫌悪感とは別の次元で宝塚を楽しむことも可能ではないかと思っている。その際、歌舞伎に対する観劇術がヒントになるのではないだろうか。

あえて歌舞伎を現代的なシビアな視点で観察すると、ステレオタイプの作品やセンチメンタルな場面が目につく。もしそうしたものを、日常的な光景を自然主義的に描き出す朝のテレビドラマのような手法で演出するならば、見ているものは耐え難い気持ちになるかもしれない。だが「臭い芝居」だからという理由で歌舞伎を避ける人はあまりいないのではないか。日本でも歌舞伎に行かない人はたくさんいるが、その理由は単に「退屈」「古臭い」「難しい」といった先入観にとらわれた「食わず嫌い」から来ている場合が多い。

宝塚歌劇と同じく歌舞伎が「偉大なるマンネリ」によって支配されているとしても、それがむしろ歌舞伎の強みとなっているのは、歌舞伎が「型」をもった様式的な演劇であり、また物語の筋が絶対的ともいえる意味をもつ近代リアリズム劇とは異なり、観客を楽しませるた

めに用意されたさまざまなショー的要素自体が、その生命維持に不可欠な要素となっているからである。もっとも、観客としてそれを抵抗なく受け入れるためには、歌舞伎特有の「演劇的約束」に慣れる必要があるのはいうまでもない。

宝塚歌劇にも、もし自然主義的な舞台に対するのとは違った鑑賞法でもって接するならば、多くの魅力が発見できるかもしれない。その点に関して、特に一種の「型」として宝塚の伝統の中に定着している「男役」というものに注目してみよう。

6. 宝塚歌劇の真髓たる男役

男性の登場人物をすべて女性が演じる宝塚歌劇では、男役、とりわけそのトップスターが脚光を浴びるといふ美学が貫かれる。

役の振り分けには一定の基準があり、たとえば170センチを超えるほど背が高い、あるいは外見が男っぽいといった者が男役に選ばれる。だが舞台に登場する男役は、いかにも男性的なこわもてタイプというわけではない。たとえばマッチョな男はほとんど出てこないし、ひげをはやしたヒーローなども、あまり見かけない。

この事実は、宝塚歌劇の観客には女性が圧倒的多数を占めていることと関係が深い。男役に関していえば、リアルな現実描写が重視されるのではなく、むしろ女性観客がこうあってほしいと望む、理想の男性像が表現されるのである。それは思いやりがあり、女性をやさしく包み込んでくれるような、現実にはいないかもしれない、ある意味で女性的特性をもった男性である。

宝塚歌劇のレパートリーには、《エリザベート》や《ルートヴィヒ2世》など、ドイツ語圏起源の作品もいくつかある。特にウィーンのミュージカルをかなりの程度、忠実に踏襲した《エリザベート》は、もとのヴァージョンとの比較対照によって宝塚歌劇の特徴を浮き彫りにすることのできる貴重な資料でもある。

宝塚歌劇では女性の登場人物がドラマの中心となることは、最近まであまりなかった。その理由はもちろん男役の重要性のためである。だから《エリザベート》のように、タイトルロールが女性であるような作品は本来、宝塚的でないといえる。しかしそれを宝塚では、座付きの台本作者が、原作に多少のアレンジを施して、すっかり宝塚らしい出し物に仕立て上げたのである。

ウィーンのオリジナル版では、これまでテレビや映画や舞台をにぎわしてきた一連の「エリザベートもの」とは違い、エリザベートを破滅へと誘惑する、死を擬人化した「トート」という登場人物を仮構し、エリザベートの重要な相手役を演じさせている。この操作によってすでに宝塚歌劇との接点が生まれたといえるのだが、宝塚ではさらにこの「トート」の役回りが増幅され、男役のトップスターの役柄にふさわしい、あたかもエリザベートの守り手であり導き手であるかのような、ドラマの中心人物へと転換される。

宝塚歌劇においてこのように、女性の演じる男性が女

性観客の憧れの的となることに関しては、社会学的な考察が必要だろう。宝塚歌劇の俳優と観客をめぐる精神構造は、ドイツとは大きく異なる日本の社会構造とも関係があるに違いない。

日本では封建制の時代から、何事にも男女を分け隔てる風潮が強く支配し、今でも多分その影響で、男女別に分けられた学校が数多く存在している。中でも女子高は、「宝塚文化」と精神的な基盤を共有しているように思われる。

女子高生たちが学校のクラスやサークルで演劇を上演する場合、当然女子だけでやることになる。それ自体「宝塚的」といえるが、その際、宝塚歌劇の作品や上演法が直接模倣されることも少なくない。その点で興味深いのは、宝塚と同様、ヒーローを演じる男役の生徒がもっとも注目を浴び、普段もクラスの人気者となることが多いという事実である。

宝塚の観客の多くはファンクラブに組織されている。それぞれのクラブは特定のトップスターと結びついた、擬似的な学校組織のようになっている。そうしたファンたちは、舞台や俳優に深く感情移入し一体感を味わうことが先決であり、原則としてその出来具合に否定的な評価を下すことはない。そうした態度は、外部の観客に閉鎖的な印象を感じさせる。

しかし私は、先述のような鑑賞法で、一般の間人も、他の演劇と同じように、宝塚歌劇を享受することができるように思っている。宝塚歌劇はそれほど多様性に富み、研究対象としてもなかなか興味深い。

これから私はベルリンに向かうことになっている。ここではすでに2000年、フリードリヒ・シュタット・パラストという有名なレビュー劇場で、宝塚歌劇の公演が行われている。ベルリンでは、それを観劇した人を探して評判を聞いてみたい。ドイツの観客が、この「女の演劇」にどのような反応を示すのか、とても知りたく思っている。

*本稿は、ドイツ人を対象にしたドイツ語による講演（ライプツィヒ大学演劇研究所、2004年8月19日。@頁以下に原文掲載）の内容を一応そのまま日本語に移し替えたものである。ただし、日本語・ドイツ語それぞれの文脈において独自のヴァージョンとして書き進めたので、必ずしも逐語訳にはなっておらず、部分的には双方向的な対応関係がみられない箇所が少なからず生じていることをお断りしておきたい。また講演の趣旨を明確に示すため、この日本語版にはサブタイトル「ドイツ人のためのTAKARAZUKA入門」を加えた。

ハホエの伝統的韓国仮面舞踊

——日本の仮面と民俗芸能との関係性——

ギュンター・ツォーベル

40年前にアンドン市近郊ハホエで発見された木彫仮面群がかつて使用されていた伝統的舞踊劇は、今日では当地で毎週末に上演される観光資源として活用されている。仮面劇としては、山岳地帯で上演されるサンダエ型ではなく、共同体の守護神の祭礼として挙行されるソナン型に分類されるハホエ舞踊劇は、12世紀半ばから1928年にかけて継承されてきていた。この神事祭儀は、神々降臨、神々歓迎、神々歓待、神々送別という4部から構成され、仮面劇は第3部において豊作と安全を祈願するために上演されていた。村長や貴族や僧侶や学者などの上位身分に対する風刺に満ちているにも拘らず、上演禁止に至らなかった理由として、これらの支配階層が祭儀を低次元の娯楽として軽視していたからであると推定される。ハホエ面は日本の舞楽面との近親性が指摘されることもあるが、両者の面相を詳細に分析しても、仮説を確証するまでには不十分であり、さらなる調査がまたれる。比較民俗学という枠組みにおいて、チュジ（獅子）の役割は、日本の田楽における獅子舞を想起させるものであり、また、カクシ（守護女神）は深刻な面相であり、ハホエ面の中で異色のものである。



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 1

COE-Forschungsreise zu deutschen Theaterwissenschaftlern und Theatermuseen

Hirokazu AKIBA

Stellrertr. Leiter des Theaterforschungszentrums an der Waseda-Universität

Das COE (Center of Excellence)-Programm im 21. Jahrhundert des Theaterforschungszentrums an der Waseda-Universität steht im 3. Jahr. In diesen vergangenen Jahren haben die Forscher, Mitarbeitenden, Assistenten und Doktoranden viele Forschungsergebnisse zusammengetragen und bemerkenswerte Ergebnisse veröffentlicht. Nicht wenige davon sind der Mitarbeit von Kollegen und Forschern im Ausland zu verdanken. Eines der Ziele des COE-Programms besteht darin, die Zusammenarbeit mit den Forschern im Ausland zu beleben und weiter zu fördern.

Dank dem Abkommen zwischen dem Meininger Theatermuseum und dem Theatermuseum an der Waseda-Universität konnte die COE-Forscherguppe diesen Sommer eine Forschungsreise nach Meiningen unternehmen.

Im Jahre 2002 besuchte Herr Volker Kern, der Direktor des Meininger Theatermuseums, das Theatermuseum der Waseda-Universität, um ein Partnerschaftsabkommen zu schließen. Der Direktor hat damals schon den Wunsch geäußert, in dem Meininger Theatermuseum Materialien zum japanischen Theater ausstellen zu wollen.

Das Meininger Theatermuseum wollte damit seine Funktion in der ehemaligen Reithalle neben dem Elisabethenschloss als Hauptsitz bekräftigen. Diesem Wunsch entsprechend hat das Theatermuseum an der Waseda-Universität dem Meininger Partner Programme aus dem Kabuki-Theater in der Meiji-Zeit, Bilder einiger Theater in der Edo-Zeit u. a. gestiftet. Diese Geschenke bilden zur Zeit den Waseda-Partnerschaftscorner in dem dortigen Gebäude. Der Corner ist am 18. August 2004 im Meininger Theatermuseum eröffnet worden. Zur Feier der Eröffnung fand eine Zeremonie statt,

umrahmt von Noh-Vorführungen, einer Noh-Kostüm-Ausstellung und von Ikebana- und Teezeremonien. An dieser Veranstaltung haben folgende Forscher von japanischer Seite teilgenommen: Ehrenprofessor Hiroshi ITO, ehemaliger Direktor des Theatermuseums an der Waseda-Universität; Prof. Hirokazu AKIBA, Vizedirektor des Theatermuseums an der Waseda-Universität; Prof. Günter ZOBEL; Prof. Takashi MARUMOTO; Prof. Shizuo OGINO; Prof. Tsuneo OKADA (Meisei-Universität); Herr Etsuro HASEGAWA, Sonder-Forschungsteilnehmer; Frau Yuko SEKINE, Sonder-Forschungsteilnehmerin; Frau Fumi TAKAYANAGI, Projektassistentin; Frau Silvia PALMIGIANO, Ex-Sonder-Forschungsteilnehmerin.

Am 19. August hat die COE-Gruppe unter Mitarbeit des Theaterinstituts an der Leipziger Universität ein gemeinsames wissenschaftliches Treffen organisiert. Die Themen der drei Vorträge, die von japanischer Seite geboten wurden, sind sehr verschiedenartig, aber sie sind ebenfalls alle sehr informativ und haben ein starkes Interesse bei den deutschen Zuhörern gefunden. Das wissenschaftliche Treffen hat sicherlich auf das schon existierende Abkommen zwischen der Waseda- und der Leipziger Universität eine aktivierende und belebende Wirkung für die Zukunft ausgeübt.

Im weiteren Verlauf der Forschungsreise wurde Absprache mit dem Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf über den Austausch von Informationen und Publikationen getroffen; außerdem wurde der theaterwissenschaftlichen Sammlung und dem Theatermuseum der Universität Köln Hilfe bei der Katalogisierung und Beschriftung seiner Kabuki-Holzschnitte und japanischen Masken zugesichert.

Zur Geschichte der Theaterwissenschaft in Japan

Etsuro HASEGAWA

I. Vorbemerkung

Die Modernisierung einer Gesellschaft vollzieht sich normalerweise langsam und mit der Zeit. Die Nation Japan stellt dagegen einen Sonderfall dar. Bis vor anderthalb Jahrhunderten befand sich das Land noch in Abschließung gegenüber der Außenwelt, und seine Modernisierung geschah auf einmal in einer ziemlich kurzen Zeitspanne. Diese plötzliche Umwandlung gilt auch für das Theaterwesen der Nation. Während der Ausgangspunkt der neuzeitlichen Theatergeschichte im deutschsprachigen Raum z. B. bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht, fängt die Theatergeschichte unserer Neuzeit erst mit dem Ende der Tokugawa-Dynastie und dem Beginn der Meiji-Zeit, also Mitte des 19. Jahrhunderts, an.

Ich möchte Ihnen im folgenden diese neuzeitliche Geschichte des Theaters sowie der Theaterwissenschaft in Japan vorstellen. Dabei verfolge ich einzelne wichtige Ereignisse seit 150 Jahren nicht gleichwertig, sondern behandle die Geschichte unter einem gewissen Gesichtspunkt. Meine Perspektive hier basiert zwar auf der Komparatistik zwischen der japanischen und der westlichen Kultur, aber mein Interesse gilt auch einem anderen Vergleich, nämlich dem Vergleich zwischen zwei Zeitabschnitten. Ich möchte Sie auf eine Symmetrie der Zeittafeln aufmerksam machen. Der Zweite Weltkrieg, den sowohl Japan als auch Deutschland erlebt und verloren hat, wird bei uns auch im größeren Terminus eines Fünfzehnjährigen Kriegs aufgefasst. Die Periode zwischen der Meiji-Restauration und diesem Krieg dauerte 63 Jahre, und vom Kriegsende bis heute sind schon 59 Jahre vergangen. Von der zeitlichen Länge abgesehen gibt es zwischen den zwei Zeitabschnitten wenig Gemeinsamkeiten und Berührungspunkte. Die erste Periode vor dem Krieg darf aber besonders in Bezug auf das Theater sowie die Theaterwissenschaft nicht unterschätzt werden. Fast alles, was im und ums Theater nach dem Krieg entstand, wurde schon vor dem Krieg versucht oder war im Keim vorhanden. Der Schwerpunkt meines Referats soll daher auf die Periode von 1868 bis 1931 gelegt werden.

II. Von der Praxis zur Theorie

Auch wenn das japanische Theater nicht so alt wie die griechische Tragödie ist, existieren einige japanische Bühnenkünste wie z. B. das Bugaku seit über tausend

Jahren. Ein großer Unterschied zwischen dem westlichen und dem japanischen Theater besteht in der Überlieferung der Darstellungsformen. Während die europäische Bühnenkultur über 2500 Jahren hinweg durch den Damentext bestimmt wurde, wurde die Art und Weise der Aufführung im japanischen Theater mündlich bzw. körperlich überliefert. Zwar hinterließ schon Zeami theoretische Schriften über das No-Spiel, aber sie handeln jedoch weniger von der Dramaturgie als vielmehr von der Schauspielkunst. Auch in Bezug auf das Kabuki-Theater wird dieselbe Tradition der mündlichen bzw. körperlichen Überlieferung durch die Tatsache bestätigt, daß einige eingeweihte Familien der Kabuki-Darsteller bis heute weit mehr Beachtung als die Stückeschreiber finden. Chikamatsu Monzaemon und Tsuruya Namboku gelten eher als Ausnahmen unter den allgemein bekannten Stückeschreibern. Der Damentext wurde in Japan bis Mitte des 19. Jahrhunderts kaum als Gegenstand der Forschung wahrgenommen.

Es ist schwierig, sich vorzustellen, für was für eine Sensation die Begegnung mit dem westlichen Theater am Anfang der Meiji-Zeit sorgte. Wer damals irgendwie mit der Bühne beschäftigt war, musste sich mit einem ganz fremden Theaterstil auseinandersetzen. Hier sei an zwei Namen erinnert, die als Reformer des japanischen Theaters wirkten, nämlich an Tsubouchi Shoyo und Osanai Kaoru.

Tsubouchi hat sich in der Jugendzeit mit der Erneuerung der japanischen Prosa beschäftigt, aber später hatte er fast ausschließlich mit dem Theater zu tun. Er unterrichtete einerseits Anglistik an der späteren Universität Waseda und bemühte sich andererseits aber um die Reform des japanischen Theaters. Er verglich die zwei Dramatiker Shakespeare und Chikamatsu und versuchte das Kabuki-Theater zu reformieren, indem er selber neue Stücke schrieb. Er initiierte auch den „Verein der Literatur und Kunst“ und führte unter anderem Shakespeares Stücke auf. In seinem 70. Geburtsjahr 1928 wurde das Theatermuseum auf dem Campus der Universität Waseda eröffnet. Ein Anlass dazu war auch die Vollendung seiner Übersetzung von Shakespeares gesamten Dramen ins Japanische.

Während Tsubouchi das ganze Leben lang im Inland blieb, sammelte der andere Reformler Osanai durch den Aufenthalt in Europa Kenntnisse und Erfahrungen. Nachdem er sich zunächst an der politisch orientierten

Schule "shimpa" beteiligte und sich davon enttäuscht fühlte, wandte er sich der Bewegung des realistischen Theaters in Europa, vor allem Henrik Ibsen zu und begründete 1909 das "Liberale Theater". Seine Bemühung um das "Neue Theater" (*shingeki*) führte auch zur Eröffnung des "Kleinen Theaters in Tsukiji" in Tokyo.

Zusammengefasst, erstrebt wurde in dieser Periode ein neues japanisches Nationaltheater, das sich sowohl vom traditionellen japanischen Theater als auch vom original westlichen Theater unterscheiden sollte. Die Bedeutung der Reform, die durch den Krieg unterbrochen wurde, verdient noch erneut bewertet zu werden.

III. Einrichtung der Theaterwissenschaft als Universitätsdisziplin und deren Gegenwart

Obwohl sich das genaue Datum einer Einrichtung der Theaterwissenschaft als Universitätsfach schwer feststellen läßt, wurde diese Wissenschaft sicher von dem Germanisten Niizeki Ryozo aus Deutschland nach Japan eingeführt. Die Resonanz auf diese neue Wissenschaft war so groß, daß schon 1932 die „Gesellschaft für Theaterwissenschaft“ gegründet wurde. Trotzdem war damals und ist immer noch die Anzahl der Universitäten nicht groß, an denen man Theaterwissenschaft studieren kann. Auch die große Mehrheit der Mitglieder von der 1949 neugegründeten „Japanischen Gesellschaft für Theaterwissenschaft“ sind nicht Theaterwissenschaftler im wörtlichen Sinne, sondern Philologen wie Japanologen, Anglisten, Germanisten, Romanisten, Slawisten u. a. Das 1963 herausgegebene sechsbändige „Theaterlexikon“ stellt ein bemerkenswertes Ergebnis ihrer Zusammenarbeit dar. Leider verstehen sich die Japanologen und die anderen Philologen heute nicht mehr so gut und tauschen sich eher selten aus. Sogar unter den Forschern des westlichen Theaters gibt es eine Kluft, über der nicht so leicht sich eine Brücke schlagen läßt. Während die Anglisten, die aufgrund der wachsenden Dominanz der englischen Sprache im Fremdsprachenunterricht an der Universität gut vom Englischunterricht leben können, befinden sich die anderen Philologen in einer Krise ihrer Existenz. Als Folge davon sind auch Shakespeare-Forscher in Japan bei weitem am häufigsten unter den Philologen überhaupt vertreten.

Solch ein Ungleichgewicht ist in Japan auch bei den Aufführungen auf der Bühne der Fall. Shakespeare ist der am meisten aufgeführte westliche Dramatiker, sei es von einer japanischen Theatertruppe, sei es durch ein Gastspiel eines ausländischen Ensembles. Grob gesagt, hat Japan seit der Meiji-Restauration zu viel importiert und zu wenig exportiert. Auch um diese Kluft zu füllen, sollten die internationalen Beziehungen sowohl auf der Ebene der Theatertruppen als auch auf der Ebene der

Theaterforscher vertieft werden.

Zeittafel (*Termini auf Japanisch*)

- 1868- Meiji-Restauration = Ende der Tokugawa-Dynastie (1600/03-1867)
- 1888 Beginn der "Neuen Schule" (*shimpa*)
- 1891 Auftritt einer Schauspielerin auf der Bühne (1629 Verbot von Schauspielerinnen)
- 1906-1913 Verein der Literatur und Kunst (*bungei-kyokai*) = Ausgangspunkt der Bewegung des "Neuen Theaters" (*shingeki*)
- 1909 Begründung des "Liberalen Theaters" (*jiyu-gekijo*)
- 1924 Begründung des "Kleinen Theaters in Tsukiji" (*Tsukiji-sho-gekijo*)
- 1928 Eröffnung des Theatermuseums der Universität Waseda
- 1931-1945 Der Fünfzehnjährige Krieg (1931 Invasion in China)
- 1932 Begründung der Gesellschaft für Theaterwissenschaft
- 1949 Neugründung der Japanischen Gesellschaft für Theaterwissenschaft
- 1963 Veröffentlichung des sechsbändigen Theaterlexikons (*engeki-hyakka-daijiten*)

Personennamen

- KANAMI (1333-1384)
- ZEAMI (1363?-1443?)
- CHIKAMATSU Monzaemon (1653-1724)
- TSURUYA Namboku (1755-1829)
- TSUBOUCHI Shoyo (1859-1935)
- OSANAI Kaoru (1881-1928)
- NIIZEKI Ryozo (1889- 1979)

Das Frauen-Ensemble Takarazuka, seine Tradition und Gegenwart

Takashi MARUMOTO

1. Warum Takarazuka?

Das Takarazuka, über das ich heute sprechen möchte, ist ein Theater, in dem ein Ensemble eine breite Palette von Shows vorführt, die zwischen Operette, Musical und Revue schwanken. In Deutschland würde eine Theaterzeitschrift wie ›Theater heute‹, der Schutzpatron des E-Theaters, vielleicht für dieses Unterhaltungstheater kein Interesse zeigen. Man kann es aber auch nicht einfach ein „Nur-U-Theater“ nennen.

Es ist sicher ein spezifisch japanisches Theater, nimmt aber, von einigen Punkten aus betrachtet, in der japanischen Theaterszene eine Ausnahmestellung ein.

Das Takarazuka ist ein Ensemble-Theater. Es besitzt zwei eigene Bühnen, die jährlich insgesamt 1.800.000 Zuschauer anziehen. In Deutschland wäre ein solcher Theaterbetrieb nicht besonders nennenswert, er ist in Japan aber beispiellos. Bei uns ist es um das Theaterwesen etwas anders bestellt. Schon immer galt das Theater als eine private Sache. Ein öffentlich subventioniertes Ensemble-Theater gibt es so gut wie gar nicht. Für die meisten Theaterleute gestaltet es sich als unmöglich, allein vom Theater zu leben. Nicht wenige arbeiten am Tag etwa als Kellnerin oder LKW-Fahrer und kommen erst am Abend auf die Bretter, die sie auch noch pachten müssen. Neben einem Mega-Musical-Ensemble, genannt „Shiki“ (Vier Jahreszeiten), stellt das Takarazuka eine große Ausnahme dar.

Zweitens: Heutzutage sind im Gegensatz zu früher Gastspiele von Japanern im Ausland keine Rarität mehr. Das Takarazuka ist aber auch in dieser Hinsicht eine große Ausnahme, weil es schon vor dem Zweiten Weltkrieg als fast einziges Theater auf abendländischen Bühnen auftrat. Auch eine Tournee in Deutschland unternahm es 1938. Hinsichtlich des Repertoires und Inszenierungsprinzips bildet das Theater auch einen Sonderfall als Brücke zur europäischen Kultur, was uns japanische Germanisten um so mehr interessiert.

Das dritte besondere Merkmal ist: Das Takarazuka-Ensemble besteht ausschließlich aus Frauen. Es kann sein, dass ein solches Theater auch in der Geschichte des Welttheaters fast beispiellos ist. Was macht eigentlich dieses originelle Theater aus?

2. Ein Frauen-Ensemble —im Kontext der Geschichte des Welttheaters

Es ist wahrscheinlich weltbekannt, dass das japanische traditionelle Theater, wie das Nô oder Kabuki, nur von männlichen Darstellern gespielt wird. In Japan gibt es aber auch ein Theater, in dem nur Frauen auftreten.

Ein Frauen-Theater ist in der Geschichte des Welttheaters vielleicht eine Seltenheit. Dagegen sind Männer-Theater leichter zu finden. Wie Nô und Kabuki schlossen auch beispielsweise das griechische Theater der Antike und das Elisabethanische Theater Frauen von der Bühne aus.

Übrigens kann man sich ein Drama schwerlich vorstellen, in dem keine einzige Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau geschildert wird. Das heißt, fast jede Theateraufführung braucht wenigstens eine Frauenrolle. Wie haben also männliche Schauspieler weibliche Rollen dargestellt?

Wie die Nô-Akteure wollten die alten Griechen vermutlich hauptsächlich durch Kostüme und Masken Weiblichkeit symbolisch darstellen und nicht etwa mit ihren Stimmen realistisch nachahmen.

Auf der Shakespeare-Bühne, wo der Auftritt von Frauen verboten war, wurde z.B. Julia wie Romeo von einem Schauspieler gespielt, und zwar von einem Jungen. Mit Hilfe dieser Ersatzfunktion bemühte man sich damals um eine einigermaßen wirklichkeitsnahe Wiedergabe.

Anders wiederum entwickelte das Kabuki einen eigenen Stil der Frauenrollen, das Rollenfach *onnagata*. Typisch dafür ist, dass eine spezielle Rolle, wie die eines „Mädchens“ oder einer „älteren Frau“, für das Fach jeweils eines Frauendarstellers bestimmt war.

Ein *onnagata*-Schauspieler wurde dabei aufgefordert, sich auch im alltäglichen Leben möglichst weiblich zu benehmen, um bei der Aufführung zum Beispiel Koketterie natürlich darstellen zu können. Seine Spielweise ist aber nicht einfach realistisch zu nennen. Sie beruht auf einer stilisierten Formgebung, auf den so genannten *kata* (festgelegten Spielmustern, bzw. Bewegungseinheiten).

Das Takarazuka ist in hohem Maße ein naturalistisches Theater, kann jedoch von diesem dadurch unterschieden werden, dass die Männerrollen von Schauspielerinnen übernommen werden und außerdem, gewissermaßen wie im Kabuki, eine Neigung zur Stilisierung herrscht.

Bevor ich näher auf das Takarazuka eingehe, möchte

ich darüber Überlegungen anstrengen, ob denn in der Geschichte des Welttheaters schon einmal ein reines Frauen-Theater existiert hat.

Im asiatischen Kontext ist so etwas nicht so selten. Das Kabuki soll aus der Performance einer Tänzerin namens Izumo-no-Okuni entstanden sein. Um 1600 verkleidete sie sich als Mann und tanzte mit einem als Frau verkleideten Mann einen erotischen Tanz. Kurz danach entstand das (Nur-)Frauen-Kabuki und war erfolgreich, bis es aus sittlichen Gründen verboten wurde.

Trotz der allgemeinen Aussage, dass die Schauspielerinnen seitdem von der traditionellen Bühne weitgehend ausgeschlossen seien, sind heute noch gelegentlich auf dem Lande verschiedene darstellende Künste zu finden, die nur von Frauen aufgeführt werden und auf eine lange Tradition solchen Theaters schließen lassen. Ich habe von einigen Forschern des chinesischen Theaters gehört, dass auch dort Frauen-Ensembles verschiedener Art tätig sind.

Das Takarazuka-Theater ist trotzdem besonders bemerkenswert, weil es sich von den schon erwähnten Frauen-Theatern, die von ländlich einheimischer Herkunft sind, dadurch unterscheidet, dass es ein modernes, europäisch orientiertes und trotzdem ein Frauen-Theater ist. In dieser Art ist es wahrscheinlich das einzige Theater auf der Welt.

3. Ein bisschen Geschichte

Der Name Takarazuka stammt von einem Kurort in der Umgebung von Osaka her, einer Stadt mit 210.000 Einwohnern nach heutigem Stand. 1914 (also genau vor neunzig Jahren) rief dort eine private Eisenbahngesellschaft kurz nach ihrer Errichtung ein Mädchen-Musiktheater ins Leben und ließ die Mädchen in einer Halle in Takarazuka auftreten. Gedacht war das ursprünglich als Unterhaltung für die Gäste des Freizeit-Thermalbades an der Bahnlinie des Unternehmens.

Die Erwägung einer vorgeführten Unterhaltung durch Frauen in einem Badeort erweckt bei den meisten Japanern vielleicht Assoziationen der Anrüchigkeit. In Wirklichkeit wurden jedoch naive, niedliche Tänze von jungen Mädchen geboten. Auf dem Programm stand z.B. ein Stück nach dem einfachen japanischen Märchen, »Der Pfirsichjunge«, das damals schon jedes japanische Kind gut kannte.

Wenn man an den Schauspielerstand der damaligen Zeit denkt, ist diese Inszenierungsart von großer Bedeutung. Denn die Frage der Schauspieler hätte das anständige Image, um das die Bahngesellschaft sich bemühte, leicht verderben können.

So galt das Kabuki seit seinem Verbot durch das feudalistische Regime als verrufener Ort, die Schauspieler wurden „Bettler“ genannt.

Wenn das Kabuki auch durch die „Reformprogramme“ seit der Modernisierung der Gesellschaft ein höheres Ansehen erworben hatte, blieb das Ansehen der Schauspieler noch ein schlechtes. Vor allem wurden die weiblichen Darstellerinnen, deren Zahl seit der Geburt des europäisch orientierten modernen Theaters beträchtlich wuchs, als verworfen angesehen.

Daher musste man bei der Bewerbung einer Schauspielerin ihre Eltern beruhigen, indem man jede Anzüglichkeit von vornherein strikt vermied, und zwar mit der Parole „rein, recht, schön“, die später zum Grundprinzip des Theaters wurde.

Die im ersten Jahr auf diese Weise angesammelten Darstellerinnen sind ausschließlich Mädchen im Alter von 14 bis 18 Jahre. Später beteiligten sich am Ensemble auch Erwachsene. Es wurde aber immer noch als Mädchen-Musiktheater bezeichnet, bis im Zweiten Weltkrieg wegen des Ausfalls der unmündigen Frauen die Bezeichnung „Mädchen“ wegfiel.

4. Die Organisation des Theaters

Das Takarazuka-Ensemble hatte im Gründungsjahr nur 16 Schauspielerinnen, aber ab 1936 über 350. Es ist auch sehr interessant, dass das Ensemble wie eine Schule organisiert ist.

Eine Takarazuka-Schauspielerin zu werden, d.h. die Uniform mit der grünen *hakama* (Rockhose) tragen zu dürfen – das ist der heimliche Herzenswunsch vieler Mädchen.

Es wird von bestimmten Leuten als Statussymbol angesehen, in der Familie eine Takarazuka-Schülerin zu haben. Deshalb wird nicht selten der Schuleintritt einem Kind von Säuglingsalter an als Wunschziel in die Wiege gelegt. Die Aufnahmeprüfung ist so schwierig, dass weniger als ein Zwanzigstel der Kandidatinnen unter 18 Jahren aufgenommen werden.

Wer sie von ihnen bestanden hat, tritt zuerst in die Vorschule ein, dann in die Hauptschule, um sich dort ausbilden zu lassen. Wenn sie die Hauptschule erfolgreich absolviert haben, werden sie ordentliche Mitglieder des Ensembles. Trotzdem werden sie bis zu ihrem Abtritt als Schülerinnew bezeichnet.

Die „Schülerinnen“ werden jeweils einer Truppe, *kumi* genannt, zugewiesen. In den zwanziger und dreißiger Jahren entstanden 4 Truppen: die Blumen-, Mond-, Schnee- und Sterntruppe. 1998 entstand eine neue, die Weltall-Truppe. Eine solche Einteilung in Truppen mit romantischen Namen ist sonst nur im Kindergarten anzutreffen.

Jede Truppe soll als hierarchisch regulierte Organisation funktionieren, mit einem Topstar an der Spitze. Takarazuka ist ein Star-Theater. So wird jede Schülerin

innerhalb einer Truppe von Konkurrenz gejagt, um nach oben zu kommen. Es gibt auch Wettbewerbe zwischen den Truppen.

Dieses System kann sich für die Erhaltung des hohen Niveaus positiv auswirken. Es ist auch kommerziell sehr wirksam. Wenn die Schülerinnen in fünf Schichten „arbeiten“, dann können die zwei großen Häuser im ganzen Jahr voll in Betrieb sein.

Der Topstar in jeder Truppe ist immer eine *otokoyaku*, eine Männerdarstellerin mit einer Heldenrolle. Dann kommt die erste Frauendarstellerin, und dann die männliche Nebenrolle. Diese triadische Struktur ergibt das Gerüst der Aufführung. Daher ist es der höchste Traum einer jeden Schülerin, eine gute *otokoyaku* zu werden.

Wer den Rang eines Top-Stars erreicht hat, verlässt gewohnheitsgemäß nach wenigen Jahren das Ensemble. Aus ihren Reihen rekrutieren die Theater, das Fernsehen und der Film sehr oft ihre besten Stars. Das Takarazuka ist eine unentbehrliche Quelle für die Versorgung mit Schauspielerinnen. In diesem Sinne kann man es auch eine Schule nennen.

Die Schülerinnen, die keine Karriere gemacht haben, können so lange im Ensemble bleiben, wie sie wollen, es sei denn, dass sie in den Ehestand treten. Das Takarazuka-Ensemble besteht also ausschließlich aus unverheirateten Frauen.

Übrigens ist auch nicht zu vergessen, dass der Vorstand, der die Richtung des Betriebs und die Spielplangestaltung bestimmt, sich fast ausnahmslos aus Männern zusammensetzt.

5. Ein „rührselig-kitschiges“ Theater?

1927, dreizehn Jahre nach der Gründung des Ensembles, fing die Europäisierung der Repertoires an. Nach der Rückkehr von einer Europareise brachte ein Hausregisseur »Mon Paris«, eine richtige Revue, auf die Bühne, die sich von den bisherigen Stücken scharf abgrenzte, die fast ausschließlich aus heimischen Tänzen oder Märchen aus alten Zeiten stammten. Damit beginnt das Goldene Zeitalter des Takarazuka-Theaters.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde diese Richtung immer mehr verstärkt. Stücke nach Broadway Musicals wie »West Side Story« wurden auch ein unabdingbarer Bestandteil des Takarazuka-Repertoires. Bemerkenswert war dabei, dass solche Stücke nach dem Takarazuka-Ideal stark bearbeitet und inszeniert wurden.

Die Stücke von Takarazuka sind so gut wie immer Liebesmelodramen, die auch in Opern, Operetten oder Musicals leicht zu finden sind. In Takarazuka müssen sie jedoch dabei „rein, recht, schön“ sein und durch einen Spezialcode in der Bühnensprache, der „Veilchensprache“,

vermittelt werden. Sie hat ihren Ursprung im Takarazuka-Lied „Wenn die Veilchen blühen“, und deutet an, dass Bereiche wie Erotik und Privatsphäre tabuisiert werden sollen.

Solche „reine, rechte und schöne“ Liebesgeschichten werden durch großen szenischen Aufwand mit Prunk und Glanz aufgeführt. Paraden und line dances entzücken das Publikum. Das Theater verfügt über Proszenium, Drehbühne, Senkbühne und auch eine „silberne Brücke“ als Vorbühne, auf der nur Top-Stars auftreten dürfen. Die große Treppe ist eins der wichtigsten Requisiten, besonders für das flamboyante Finale.

Durch alles dies wird immer wieder eine romantische Welt gezeigt, welche häufig als „manieriert“ oder „stereotyp“ (es heißt auf Japanisch „idainaru maneri“, große Manieriertheit) gilt. Dabei wird zwischen Bühne und Zuschauern eine Illusion aufgebaut und aufrechterhalten, die ein Gefühl von Insidertum kultiviert.

Hierbei handelt es sich gerade um das illusionistische Theater, dem der deutsche Theatermann Bertolt Brecht kritisch gegenüberstand.

Es gibt Leute, die vor Takarazuka Abscheu haben, weil es einfach ein „rührselig-kitschiges Theater“ ist, d.h. einen Hautgout hat („kusai shibai“ nach japanischer Ausdrucksweise). Der Transvestismus von Takarazuka würde ebenso ihre Abneigung verstärken. Sie kämen nie auf die Idee, dieses Theater zu besuchen, weil sie sich sonst wegen ihres mädchenhaften Geschmacks schämen müssten. Wenn im Zuschauerraum junge Frauen die Mehrheit halten, die sich eher ein solches Theater wünschen, dann ist diese andere, negative Reaktion auch verständlich. Wenn ich in meiner Vorlesung über dieses Theater spreche, so spalten sich die Studenten auch in zwei Lager.

Ich gehöre auch zu denen, die sich mit den begeisterten Anhängern nicht identifizieren können. Ich glaube aber, in diesem Fall ist es auch möglich, sich über dieses Theater prächtig zu amüsieren, ohne besondere Einfühlung oder Abneigung zu zeigen. Ein im Kabuki geschulter Zuschauer könnte dafür ein gutes Beispiel abgeben.

Denn ich frage mich ab und zu, warum das Kabuki, das so viele stereotype, also rührselig-kitschige Stücke und Szenen hat, nicht deswegen verabscheut wird. Es gibt natürlich Leute, die kaum oder nie ins Kabuki-Theater gehen. Ihre Begründung dafür wäre höchstens, dass es ihnen altmodisch oder langweilig erscheint.

Das Kabuki ist ein klassisches Theater, das die Zuschauer durch verschiedene theatralische Mittel unterhalten soll, die meistens eine Form von Stilisierung aufweisen. Wenn man etwa eine Szene nur aus moderner realistischer Sicht betrachtet, so könnte sie einem manchmal komisch oder möglichenfalls unap-

petitlich vorkommen. Die Kabuki-Zuschauer sehen das nicht so. Nur müssen sie sich im Voraus an verschiedene Bühnenkonventionen gewöhnen.

In Bezug auf diese Betrachtungsweise muss man sein Augenmerk vor allem auf die *otokoyaku*, die Männerrolle, richten, die als eine Art *kata* tief in der Tradition des Takarazuka-Ensembles verwurzelt ist.

6. Otokoyaku (die Männerrolle) oder die Identität des Takarazuka-Theaters

Für ein naturalistisches Theater würde man eine Männerrolle einfach einen Schauspieler spielen lassen. Im Takarazuka-Theater übernimmt sie aber ausnahmslos eine Schauspielerin in der „Hosenrolle“. Außerdem gehört es zur Takarazuka-Ästhetik, dass die Männerdarstellerinnen, vor allem deren Top-Stars, in den Vordergrund gerückt werden.

Die Rollenzuteilung erfolgt zunächst nach ein paar Kriterien. Schülerinnen, die etwa über 170 cm groß sind, oder ursprünglich mehr oder weniger männlich aussehen, werden unter anderem als Männerdarstellerin neu eingestuft. Der Held im Drama tritt aber nicht wie ein wahrlich männlicher, kräftiger, baumstarker Typ auf. Ein Macho z.B., der etwa einen Bart trägt, erscheint als Held nicht.

Diese Tatsache hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass die meisten Zuschauer Frauen sind, und zwar junge. Gezeigt wird ein männliches Idealbild, ein attraktiver Mann aus der Sicht der Frauen, ein Mann, den die Frauen haben wollen. Es vereint — in einer wohl in der Wirklichkeit nicht auftretenden Einheit — männliches Sexappeal, männliche Anziehungskraft, aber auch Sanftheit, Lieblichkeit und Güterzigkeit.

Im Repertoire von Takarazuka sind auch Stücke nach deutschen und österreichischen Originalen, »Elisabeth« oder »Ludwig II.« zum Beispiel. »Elisabeth« ist eine Bearbeitung des berühmten Wiener Musicals. Musikalisch sind die beiden Ausgaben fast gleich.

Für eine Takarazuka-Version wird aber ein Original von einem bühneneigenen Stückeschreiber bearbeitet. Dabei werden, wenn nötig, auch passende Lieder und Tänze eingefügt. Ein Stück wie »Elisabeth«, in dem eine Frau im Mittelpunkt steht, ist für Takarazuka nicht typisch. Daher wird hier der Tod, der die Kaiserin Sissi immer zum Totenreich verführen will, in den Vordergrund gestellt. Dabei ist er die Hauptperson des Stückes, die von der ersten *otokoyaku* gespielt wird.

Was das Phänomen angeht, dass die größte Aufmerksamkeit der Fans sich auf die Männerdarstellerinnen richtet, möchte ich auf eine japanische Gesellschaftsstruktur hindeuten, die ganz anders als in Deutschland aussieht.

Seit der feudalistischen Zeit herrscht dort die

Gewohnheit, Männer und Frauen getrennt zu behandeln, so stark, dass heutzutage noch eine Menge von Mädchenschulen (besonders als Oberschulen) existieren.

Bei einer Theateraufführung, wie sie in den japanischen Schulen üblich ist, werden dort alle Personen natürlich von den Schülerinnen gespielt. Dabei findet nicht selten in der Stückwahl oder der Spielweise eine Nachahmung von Takarazuka statt. Bei der Aufführung und auch danach erfreuen sich die wichtigsten Männerdarstellerinnen immer großer Beliebtheit.

Die Mehrheit der Takarazuka-Zuschauer ist in Fan-Klubs organisiert, die auch in ihrem Aufbau einer Mädchenschule ähneln. Jeder Klub ist mit dem Kult eines bestimmten Top-Stars beschäftigt.

Es sind Fan-Gemeinden, die enthusiastisch sind und sich den allgemeinen Zuschauern verschließen. Sie schließen negative Beurteilungen der Stücke oder Darstellerinnen aus. Sie wollen sich eher kritiklos daran berauschen.

Ich glaube aber, dieses Theater ist so reichhaltig, dass es auch gewöhnliche Theaterliebhaber auf ihre eigene Weise genießen können. Auch als Gegenstand wissenschaftlicher Forschung ist es sehr attraktiv.

In einigen fahre ich nach Berlin. Dort ist das Takarazuka-Ensemble auch vor einigen Jahren als Gast im Friedrich-Stadt-Palast aufgetreten. Wenn ich dort jemand finden könnte, der diese Aufführung miterlebt hat, würde ich mich sehr freuen. Denn ich bin sehr neugierig zu erfahren, was die Deutschen davon halten.

[Institut für Theaterwissenschaft der Universität
Leipzig, 19.08.2004]

Die koreanische Maskentanz-Tradition von *Hahoe* in Beziehung zur japanischen Maske und *Minzoku-Geinô*

Günter ZOBEL

D) Form und Wesen des Masken-Tanzdramas von *Hahoe*

Es war sicher ein großes Ereignis, nicht nur für koreanische Maskenforscher, sondern für solche in der ganzen Welt, als vor genau vierzig Jahren im schon historischen und berühmten *Yangban*-Dorf *Hahoe* in der Nähe von *Andong*, Provinz *Kyonsang* (*Gyeongsangbuk-do*) ein Schatz seltener alter Holzmasken gefunden wurde. Zusammen mit zwei weiteren Masken aus dem benachbarten *Pyongsan* wurden sie schleunigst zum Staatsschatz Nr. 121 erklärt und dem Nationalmuseum in Seoul übergeben.

Neun aus Erlenholz geschnitzte Masken, die Gesichter verschiedener Dörfler wiedergeben und eine Sondermaske, "Löwenmaske" genannt, gehören zu einem Tanzdrama, das heute nicht zuletzt aufgrund seiner Ernennung zum koreanischen Staatsschatz Nr. 122 an allen Wochenenden vor dem Dorf für Touristen aus Nah und Fern mit großem Erfolg aufgeführt wird.

Das Dorf stand seit vielen Jahrhunderten abwechselnd unter der Herrschaft dreier aristokratischer Familien, von denen im 12. Jahrhundert die Söhne der *Hu*-(*Hoh*-) Sippe wahrscheinlich diese Masken geschnitzt haben sollen. Auf eine tradierte Entstehungslegende, die vor allem zu klären versucht, warum eine der Maske anscheinend unvollendet geblieben ist, braucht hier nicht näher eingegangen zu werden. Sie findet sich in ähnlichen und anderen Versionen als Prototyp von mythologischen Legenden wieder, die auf einen Götterbefehl zurückgehen, an dem schließlich aus menschlicher Schwäche gefrevelt wird.

Einer vergrößernden, aber dienlichen Einteilung des koreanischen Maskendramas folgend, gehört das *Hahoe*-Tanzdrama nicht zu der *Sandae*-Kategorie, der auf den Berghängen oder-höhen über dem Dorf aufgeführten Maskentänzen, sondern zu dem *Sonang*-Typ, der von den Dorfschamanen zur Feier der Schutzgottheit der Gemeinde durchgeführt wird. Die ursprüngliche Tradition von *Hahoe* soll aus der Mitte des 12. Jhdt. stammen und 1928 einmal zu Ende gegangen sein. Es gab jährlich nach dem Mondkalender am 15. Januar und am 8. April, zu Buddhas Geburtstag, Rituale für die Schutzgöttin, *Seongwang-shin*. Mit den Ritualen wurde auch das Maskentanzdrama veranstaltet, aber nach Maßgabe eines Orakels nur alle drei, fünf oder zehn Jahre, vor allem

nachdem Katastrophen oder Epidemien über das Dorf hereingebrochen waren.

Das *Pyolshingut*, das Götterritual, setzte sich wie das *Shinji* beim *Sato-Kagura* in Japan aus vier Phasen zusammen: das Herabsteigen der Götter (*Kami-oroshi*), ihre Begrüßung (*Kami-mukae*), ihre Unterhaltung (*Kami-asobi*) und ihre Verabschiedung (*Kami-okuri*). Im dritten Teil dieses Rituals wurde das *T'al-nori*, Maskenspiel, als Bitritual für eine gute Ernte und um Verschonung vor Unglücken aufgeführt.

Auf den Inhalt der auch heute wieder vorgeführten einzelnen Szenen und Masken muss nicht im einzelnen eingegangen werden, da er auf den Webseiten des Dorfes stets zugänglich und abrufbar ist (Anm.1). Diese Maskenauftritte werden heute im allgemeinen innerhalb von weniger als einer Stunde in der zu diesem Zweck vor den Toren des Dorfes angelegten Arena mit nur selten von Dialogen oder Monologen unterbrochener Begleitmusik der Trommler und der obstinaten Stimme des einzigen Blasinstruments, des *Taep-yongso*, ohne das gerade skizzierte Götterritual gezeigt. Die mit viel Gelächter und Beifall quittierten Späße, pointierten Anzüglichkeiten und übertriebenen naturalistischen Charakterdetails ergeben im Ganzen eine sehr vernehmbare Gesellschaftskritik und starke Standessatire.

Konsequent aus ihrer Perspektive gesehen, wird von den *Sangmin*, den Dörflern, die aufgeblasene Größe und scheinheilige Moral der sie regierenden Klasse der aristokratischen *Yangban*, Dorfschulzen, und der akademischen *Sonbi*, der Schriftgelehrten, entlarvt. Darüber hinaus wird die Verkommenheit der buddhistischen Priester und Mönche (*Chung*) aus diesen Zeiten und Zonen dem höhennenden Gelächter preisgegeben, denn sie hielten sich nicht mehr an die geistlichen Regeln und zölibatären Gebote, sondern nutzten die Dörfler aus und steigerten ihre geheimen Lüste zu öffentlichen Exzessen. Ohne Rückhalt werden diese drei Standesvertreter ihrer hohen sozialen Kaste dem beißenden Hohn und Spott in recht drastischen und obszönen Dialogen und Szenen preisgegeben, die ihre Hohlheit an Bildung und Gelehrsamkeit und ihre sexuellen Entgleisungen herausstellen.

Man muss sich heute noch wundern, wie es denn in den langen Zeiten hierarchischer Gesellschaftsordnung vor 1928 möglich war, mit dem Einverständnis dieser

regierenden Klasse, aus deren Kasse sogar die finanzielle Unterstützung des Festes und Tanzes stammte, solch derbe Possen und krasse Satiren mit Ziel auf sie als die doch unangefochten Herrschenden abfeuern zu können.

Die Antwort darauf fällt nicht leicht, denn was heute als historischer Schwank angesehen werden kann, war damals sicherlich noch eine grobe Invektive, die anderenorts leicht verboten und gehandelt worden wäre. Das Götter- oder *Sonang*-Ritual, dessen Bestandteil das Maskentanzdrama stets war, fungierte dabei jedenfalls schon als ein Schock absorbierender Rahmen und als Pufferzone. Aber sicherlich ist die Tatsache noch wichtiger, dass die gemeinten und angeprangerten *Yangban* und *Sonbi*, die buddhistischen Mönche obendrein, diesem Spiel niemals zugeschaut und es nur ohne Urteil aus verächtlicher Distanz geduldet hatten, weil sie absolut kein Interesse für dieses "Dorffest" als niedriger Belustigung niederer Bevölkerung zeigen und auch so ihren Stolz und ihre Verachtung einmal mehr dokumentieren wollten.

In diesen geistigen Freiraum, in dieses psychologische Vakuum, ohne Kontrolle und Einspruch von oben, konnten die sonst immer unterdrückten Dörfler ihren aufgetauten Zorn und Unwillen in Worten voller Witz und Übertreibung und in Szenen von Posse und Satire freien Lauf lassen. Natürlich ist auch heute noch bei aller vorherrschenden Karikatur das erzielte Gelächter gefüllt mit Humor und Toleranz, mancher menschlich-allzumenschlichen Nuance gegenüber.

Ryôki Kim, dem wir die wichtigsten Monographien in japanischer Sprache über koreanische Maskenspiele verdanken, vergleicht diese Situation der Bauern, die sich dieses Vakuum im Bewusstsein ihrer Herrscher zunutze gemacht hatten, mit dem traditionellen, gegen den Regen dienenden Strohumbang "*Kakure-mino*" (Anm. 2), der auch wunderbar als Versteck und Verkleidung benutzt werden kann. Aber Tatsache - und eine wohl ziemlich seltene in der Weltgeschichte des Theaters - bleibt es, dass Hochmut und Stolz einer hochstehenden sozialen Gruppe ihren Untergebenen diesen Freiraum boten, sich grenzenlos lustig zu machen über ihre sich in ihren "Wolkenkuckucksheimen" erhabenen und unantastbar fühlenden Herrschenden.

II) Die *Hahoe*-Masken im Vergleich zu japanischen Masken

Es gab schon früh nach der Entdeckung der historischen Holzmasken von *Hahoe* in der deutschen Forschung eine Stellungnahme zu ihrer möglichen Verwandtschaft mit den japanischen *Bugaku*-Masken. In der Kölner Ethnologie erschien 1972 die Dissertation von Gunhild Gabbert, die anlässlich der Ausstellung "Japa-

nisches Theater in der Welt" in New York und München (1988/89) ihre Thesen noch einmal wiederholt hat (Anm. 3). Sie befand, daß die Merkmale der *Hahoe*-Masken mit denen der *Bugaku*, die durch die bildnerischen Einflüsse von buddhistischen Plastiken als hochentwickelt gelten, auf eine gemeinsame "Urform" oder Vorform schließen lassen könnten.

Bezeichnenderweise handelt es sich dabei nur um die Gruppe der "Rechtstänze", auch *Koma-gaku* genannten, die im Gegensatz zu den aus China stammenden "Linkstänzen" stehen. Als gemeinsame Merkmale werden folgende genannt: ein schmaler schwarzer Abschlußstreifen der Stirn, der von Fall zu Fall, wie auch bei den späteren Nô-Masken, auf eine daran kostümlich anzusetzende "Kappe" hinweisen kann. Die schmalen Gesichter werden von den langen ausschwingenden Augenbrauen und Augenlöchern gekennzeichnet, die sich angeblich nur bei den Masken der *Koma-gaku* wiederfinden lassen.

Besondere Aufmerksamkeit erweckte das selbständige und bewegliche Kinn einer Reihe von *Hahoe*-Masken, das sich mit den angehängten Kinnladen eines *Nasori* und *Saisôrô* in Zusammenhang bringen läßt. Die letztere *Bugaku*-Maske weist außer einer Augenpartie von den typisch geschwungenen Linien koreanischer Masken zudem noch Schminkmotive auf Wangen und Stirn auf, die sich auch auf der Frauenmaske *Kakshi* wiederholen.

Gabbert kommt zu dem Fazit, dass sich die typologischen Kennzeichen der *Koma*-Masken auch bei den "vergleichsweise primitiven" *Hahoe*-Masken wiederfinden und hält eine gemeinsame "Urform" für wahrscheinlich. Die *Koma*-Tänze der *Bugaku* gab es schon im 8. Jahrhundert in Japan, aber aus stilistischen Gestaltungsgründen könnten sie bis ins 7. Jhd. zurückverfolgt werden, denn die *Bugaku*-Masken richteten sich künstlerisch nach der Sakralplastik der *Asuka*- und frühen *Nara*-Zeit aus. Auch die chinesischen Plastiken des 6. -7. Jahrhunderts in den Höhlen von *Maichi-shan* könnten in diesem Zusammenhang zur Beweisführung herangezogen werden. (Anm. 4)

Dieser frühen und wiederholt vorgetragenen Annahme steht nach inzwischen durchgeführten Forschungen und Expertisen die Tatsache gegenüber, dass die Entstehung dieser Masken auf die Mitte der *Kôryô*-Zeit (935-1259) zu schätzen sei, und die Schöpfer und Schnitzer der eingangs schon genannten, in ihrem *Yangban*-Dorf führenden *Hu*-Sippe angehören sollen. (Anm. 5)

Anhand des neuerlich viel umfangreicheren Maskenmaterials aus dem Mittelalter, das nicht zuletzt durch die unermüdlichen Erforschungen der Tempel- und Schreinschätze an Masken in den ländlichen Provinzen Japans durch Gotô Hajime zur allgemeinen Kenntnis

gelangte, läßt sich heute ein Vergleich auf viel breiterer Basis und im einzelnen diffiziler durchführen.

Neben den überlieferten Maskentypen der *Bugaku* bieten sich inzwischen besonders bei den Vorläufermasken des Nô-Spiels, beim *Dengaku* und *Ennen-no-mai*, beim *Sarugaku* und *Kagura*, weitere und weiterführende Vergleiche an.

Was neben dem schwarzen Kappenansatz auf der Höhe der Stirn die Merkmale der geschwungenen und weiten Münder, der schwungvollen, bogenförmigen Augenhöhlen und Augenbrauen betrifft, so steht z.B. die aus dem Jahre 1291 stammende "Nyaku-nyô" des Waka-onna-Tanzes am Tempel Chusonji mit ihrem breiten lächelnden oder sogar lachend zu nennenden Gesicht gleich neben dem am gleichen Ort aufbewahrten "Okina" aus derselben Zeit. (Anm. 6) Beiden ist neben den genannten Linienführungen vor allem auch der durch ein ungehemmtes Lachen oder Gelächter dem betrachtenden Gegenüber sich öffnende unverstellte Gesichtsausdruck eigen, der in einem noch höheren Grad an Intensität und Expressivität die meisten männlichen *Hahoe*-Masken charakterisiert. Die bei den koreanischen Masken eingebetteten Mandelaugen liegen tiefer und passen sich vollständig der sie umgebenden Linienführung ein, während bei den beiden japanischen Masken von den Augen eine eigene freiere Ausstrahlung ausgeht, die auf kunstvoll harmonische Weise mit dem weit geöffneten der Alten- und dem breiten üppigen Mund der Frauenmaske korrespondiert.

Wenn zudem die zu regelrechten Nüstern aufgeblähten Nasenlöcher der koreanischen Männermasken zum Charakteristikum von wildem, aggressivem Temperament gereicht, so sind verwandte Beispiele im japanischen Bereich bei den *Sambasô*-Masken aus der *Sarugaku* nicht eben selten. Den Frontespiz von Gotôs letztlich erschienenem Werk schmückt ein besonders interessantes Beispiel vom *Ushio*-Schrein auf der Insel Sado, das in seinem Ausdruck von luzidem Vergnüglichsein an einen griechischen Satyr gemahnen könnte; weitere Bildbeispiele bietet der umfangreiche Band noch en masse. (Anm. 7)

Ein wichtiges Vergleichselement mit den *Bugaku*-Masken bildete das gemeinsame separate Hängekinn (*kiri-ago*): Bei der *Nasori*-Maske aber wurde es zu einer runden, recht voluminösen Lade und nicht nur zu einem relativ flachen Einsatz gestaltet. Wie ersichtlich ist er bei den entsprechenden koreanischen Masken auch unter die überlappenden Ecken der Oberkiefer-Wangen-Partie zu schieben und erscheint darum nicht in diesem Grad als selbständiges, in alle vier Richtungen pendelndes Element. Im Innern der *Nasori*-Maske befindet sich zudem ein ziemlich aufwendiges, zu den auch beweglichen Augen führendes Fadenwerk, das mit der einfacheren, lediglich

auf zwei Löchern zu den Seiten des Mundes beruhenden Fadenführung nicht zu vergleichen ist. (Anm. 8) Wie bei den aus dem 12. Jahrhundert vorhandenen *Sarugaku*-Masken vom *Okina*- und *Sambasô*-Typ handelt es sich bei den betreffenden koreanischen Masken aber auch nicht um einen einfachen Querschnitt zwischen Ober- und Unterkiefer, wie er bei manchen japanischen mittelalterlichen Exponaten zu finden ist, sondern eher um eine flache angehängte Kinnlade, die vor allem die Mundöffnung durch Pendelbewegungen größer oder kleiner erscheinen läßt und nicht nur ein "seniles Hin- und Herwackeln" abgibt.

Hilflos steht man der Behauptung gegenüber, die Schminkflecken auf den Wangen der *Kakshi*, der Göttin- und Braut-Figur, würden fünf Blütenblätter wie die Maske des *Shintoriso* unter den *Bugaku*-Masken aufweisen. (Anm. 9) Alle verfügbaren Aufnahmen und Abbildungen von ihrer Originalmaske unter den *Hahoe*-Masken geben keinen Anhalt dazu. Auch neuere, sorgfältige Kopien bilden innerhalb der mehr oder weniger runden und roten Klecksen geben innerhalb ihrer Farbflächen keine Aufgliederungen ab, die darauf schließen lassen könnten. Neuere Kopien dieses Maskentyps zeigen zudem eine dritten Schminkflecken auf der Stirn der *Kakshi*.

Im Gegensatz zu den *Bugaku*- und nachfolgenden Nô-Masken wird die besondere stilistische Charakteristik der *Hahoe*-Masken durch eine auffällige Asymmetrie bestimmt. Ein Lächeln wird nur der professionellen Unterhalterin *Prune* zugeschrieben, die die Männer umflirtet und verführt. Den Männermasken eignet ein entgleistes breites Grinsen oder vordergründiges dreistes Lachen. Bei einigen Typen gereicht allein die so entstandene groteske Deformierung schon zur Karikatur, die vom genaueren Sinn und Inhalt der ihm zugeteilten Rolle lediglich noch unterstrichen oder näher bestimmt wird. Daher verwundert es nicht, dass der Versuch unternommen wurde, die Masken nur von ihrem mimischen Ausdruck her zu interpretieren und nur ihre Gesichtszüge sprechen zu lassen: "This physiognomical analysis was based on the >Book of Changes<, one of the >Four Books< and the >Three Classics<, which were the fundamental books for education in Korean traditional society". (Anm. 10)

Von dem besonders harsch karikierten Gelehrten (*Sonbi*), der sich im Streit mit dem aristokratischen Dorfschulzen (*Yangban*) genauso arrogant und hohl wie dieser zeigt, heißt es in dieser Interpretation: "High cheekbones and the hollow upper eyelids and cheeks indicate that he was so absorbed in his studies that he couldn't look after his household, and his protuberant eyes are attributed to excessive reading. He has eyes that point up with the right side eyelid drawn downward, and a

mouth with an upward right up right edge. This is the face of a deeply conceptualizing and even frowning person who expresses his dissatisfaction at certain things. In addition, the bristled eyebrows also represent anger coming from his dissatisfaction". (Anm.11)

Diese Beschreibungen der *Hahoe*-Masken aufgrund von Analysen ihres sehr dynamisch-mimischen Ausdrucks im Zusammenhang mit ihrem zeitgeschichtlich sozialen Hintergrund identifizieren sie als echte Kinder ihrer Zeit. Sie stellen sicher - nicht nur als Holzmasken - eine Sondererscheinung unter den Masken anderer koreanischer Tanzdramen dar, auch wenn der Inhalt mancher Szenen kongruent erscheint. Eine Verwandtschaft mit japanischen Masken oder eine Herkunft von gemeinsamen "Urmasken" kann nicht entschieden nachgewiesen werden und muss daher rein hypothetisch bleiben.

III. Zwei aufschlußreiche Besonderheiten unter den *Hahoe*-Masken

Das sehr sorgfältig erstellte Programmheft zu den Aufführungen in *Hahoe*, in verschiedenen Fremdsprachen erhältlich, verzeichnet als zweite der unveränderlich festgelegten Szenenfolge das *Chuji Madang*: "A male and female *Chuji* (lion) appear, dancing and playfully fighting." Eine Fußnote nebst Abbildung erläutert: "*Chuji T'al* (lion mask) is a highly imaginative creature, bearing a fin-like wing and billed mouth. The fantastic visage comes purely from the minds of Koreans of the day, who wished to depict a lion (the supreme creature in Buddhism) without ever having seen one." (Anm. 12)

Der Löwe erschien aber nachweislich in Form eines hölzernen Wappentiers schon im Jahre 152 n.Chr., als die Silla-Armee die Insel Ullung-do eroberte. In Japan erschien er erst als Kunstimport im 5. Jahrhundert, und zwar lediglich als Skulptur- und Reliefmotiv. Mit dem Koreaner Mimashi wurden zu Beginn des 7. Jahrhunderts die *Gigaku*-Spiele nach Japan gebracht. Unter den dazugehörigen Kopfmasken aus Holz befand sich eine erste *Shishi-gashira*, Löwenmaske, die heute noch im *Shôsô-in*, dem Kaiserlichen Schatzhaus, zu Nara aufbewahrt wird. Charakteristisch ist sein schmaler "Hundekopf" mit einem beweglichen Unterkiefer.

Während seit dem Ende des 8. Jahrhunderts als eine Art von Wachtieren Löwenfiguren vor den Königsgräbern in Silla bekannt sind, gibt es in Japan die sogenannten "Koreanischen Hunde" ("*Koma-inu*" oder "*Kôrai-inu*") vor den Shinto-Schreinen. In Japan wurde auch die akrobatisch gestaltete Löwenfigur von zwei Tänzern, einer auf den Schultern des anderen geklettert, in historischen Quellen als der "*Shiragi-koma*" (Silla-Löwe) apostrophiert.

Die heutigen koreanischen Formen von Löwenmasken mit der aus der ursprünglichen *Gigaku* oder dem in einer

berühmten Zeichnung im "*Shinzai-kogaku*" direkt in Verbindung bringen zu wollen, das ist aufgrund ihrer im Laufe der Jahre so abgewandelten Erscheinungsformen einfach ein unmögliches Unterfangen. Sie scheinen aber wie die japanischen Fest- und Prozessions-Löwen aus dem Popularisierungsprozess der *Gigaku*-Künste nach dem 10. Jhd. hervorgetreten zu sein.

In Japan steht neben den z.T. gigantischen und schweren Rundmasken des Löwen, der meistens als sakrales Instrument für die kultische Reinigung bei Festlichkeiten dient, noch eine andere Art von Löwenköpfen zur Verfügung. Sie besteht aus einer Kategorie von leichteren, kastenförmigen Masken, die oft auch auf dem Kopf des Tänzers getragen wird. Ohne mit dem beweglichen Unterkiefer den charakteristischen Effekt des Knalltons beim Aufschlag der beiden Rachtteile in seinen Händen zu erzeugen, wird statt dessen von ihm eine Trommel beim Tanz geschlagen, während sein Gesicht von einem transparenten Gazetuch aus Leinen verdeckt ist.

Diese Kategorie der "*Shishi-mai*" oder "*Shishi-odori*" gibt es einerseits als Programmteile der Veranstaltungen von *Dengaku* oder *Ta-asobi* (Reisfeldvergnügungen) oder auch als selbständige Tänze, die dann auch "*Shika-odori*" heißen, wobei manchmal auch das chinesische Schriftzeichen für "Hirsch" - was es eigentlich bedeutet - auch einfach "*Shishi*" statt "*Shika*" ausgesprochen wird. In den sechs Präfekturen von Tohoku begegnet einem heute noch dieser "Zweibeiner", d.h. von nur einem Tänzer - mit vorgehängter Trommel und der Maske auf dem Scheitel - dargestellte "Löwe". Es handelt sich, leicht erkennbar, um einen der in der ganzen Welt der Naturvölker weit verbreiteten "Jagdzauber", der dem Schutz des heranwachsenden Reises gilt. Dabei werden in einer "Vor-ahnung" seine Feinde, die in die Reisfelder einbrechenden und bei der Jagd zu erledigenden Tiere in effigie beschworen.

Für die Vergewärtigung des Wildschweins (*Inoshishi*) stehen oft in der Maske die drohenden unteren Eckzähne in Form der bekannten "Hauer" deutlich hervor. Hirsch und Reh (*Shika*) werden mit großen, weit geöffneten dunklen Augen auf einem flächigen weißen Untergrund angedeutet, oder Teile eines meist echten Hirschgeweihs krönen die Maske in diesem Sinne mehr als offensichtlich. Fasanen oder andere gefiederte Reisfeld-Feinde werden von Fasanen-oder anderen langen Federn vertreten. Eine *Shishi*-Maske, die alle drei Tierarten in sich sinnbildlich vereinigt, bietet das jährliche *Dengaku*-Fest in Aizu-Takada, Präfektur Fukushima. (Abb. 1)

Zurück zu der eingangs erwähnten *Chuji*-Szene des *Hahoe*-Maskenspiels: Diese zu zeigen scheint

leider außerhalb des rituellen Dorffestes nicht mehr Brauch zu sein, - was wir selbst im März und auch beim Internationalen Maskentanz-Treffen im Oktober dieses Jahres erfahren mussten. Aber im "Hahoe Mask Museum" wird in ständiger Ausstellung auch eine Replica von ihr gezeigt, darüber hinaus gibt es inzwischen eine digitale kommerzielle CD-Rom-Aufzeichnung, die diesen rituellen Zweikampf der Löwen enthält. Die weiter führende Erläuterung des oben schon zitierten Programmheftes auf Englisch dazu lautet: "The female lion wins, promising the village high productivity and an abundant harvest for the year...This act sanctifies the place where the play is to be performed by driving away demons and evils spirits." (Anm. 13)

In dieser oben schon erwähnten sakralen Funktion wäre der dortige Löwe eindeutig dem Fest- und Prozessions-*Shishi* in Japan verwandt, wäre nicht auch noch dieser spielerisch durchgeführte Zweikampf der Geschlechter:(Abb.2) Die mit Federn geschmückte Maske wird dabei von den Akteuren, die vom Scheitel bis zum Fuß in ein härenes Sackklein gekleidet sind, in beiden Händen vor und über ihnen gehalten, den anderen damit zu beißen und zu bezwingen andeutend. Es findet sich aber auch der Hinweis, dass diese Szene bezeichnender Weise auch "Fasanenkampf" genannt wird. (Anm. 14)

Auf den zu seinen Seiten hin weit gezogenen, mit Fasanen-Federn verzierte Aufbau der Maske, der auf den Betrachter wie ein Paar ausgebreiteter Flügel wirkt, ist mit rötlicher Farbe ein Nasenrücken angedeutet sowie ein Augenpaar, das sehr den Augenformen der Reh- und Hirschmaske aus dem zitierten *Dengaku* ähnelt. Darunter als Haltegriff auch für die Hände des Tänzers ein aus Holz geschnitztes offenes Maul, das mit seinen platten Nüstern am ehesten an eine Schweineschnauze erinnert.(Abb.3) Um es kurz auf den Nenner zu bringen: auch hier, auf einem Objekt das eher eine Kollage und ein Requisit als eine Maske zu nennen wäre sind - bis auf die Hauer des Ebers - alle Attribute des Feindbilds der oben beschriebenen "vor-ahmenden" Jagdzauber-Masken vorhanden. Der Eindruck drängt sich auf, dass wir es auch in *Hahoe* mit einem Sinnbild der drei ärgsten Feinde der Reisfelder im Fernen Osten zu tun haben, sowohl der frühen zarten Setzlinge als auch reifen Körnerähren. Das beige Hanft-Gewand der Tänzer könnte dabei ganz gut den Körper der Rehe oder Wildschweine abgeben.

In diesem Rückschluss auf den *Dengaku-Shishi* von Aizu-Takada, lässt sich für die Dramaturgie dieses Maskenspiels umso deutlicher folgern, dass sein sozialkritischer Kern in Form von satirisch vorgeführten Figuren und Maskenkarikaturen von hehrer Provenienz wohl ge- und ver-borgen im rituellen Rahmen des Festes ruhte. Darüber hinaus muss, als man noch stets

das gesamte Maskenspiel zeigte, das Wechselspiel von Komödie und Kult ein sehr reizvolles dargestellt haben. Denn wie auch im japanischen *Dengaku*, wo der Umarmung von *Okina* und *Ona* oder von *Okina* und *Wakanna*, offensichtlich ein Fruchtbarkeitskult unterliegt, so treten hier neben einem männlichen und weiblichen *Chuji* sexuelle Elemente in derben und naturalistischen Szenen der Personen auf, die nichts an Deutlichkeit vermissen lassen.

Doch die den Rahmen bildenden kultischen Feiern korrespondieren aufschlussreich und bedeutsam: in der ersten Szene des Spiels überhaupt wird ein Tänzer mit der Maske der *Kakshi* als Verkörperung der Dorfschutzgöttin, *Seongwang*, auf den Schultern eines anderen stehend, hereingetragen. Ihre Füße dürfen den Schmutz des Erdbodens nicht berühren, daher steht sie in unberührbarer Höhe. Dieselbe Maske wird auch für den Auftritt der Braut benutzt, der nach den komischen Abgängen von *Yangban* und *Sonbi*, von *Halmi* und den Dienern, den eigentlichen Abschluss und Zusammenschluss von Spiel und Ritual darstellt: Bei Sonnenuntergang wird auf einem Feld in der Nähe des Dorfeingangs eine Strohmatte ausgebreitet, auf der eine umgestülpte Trommel im "Sanduhrformat" den Altar abgibt (wie in vielen japanischen *Dengaku*-Szenen: das Reisfeld), beides gilt als einfaches Dekor für den Ablauf des einfachen Hochzeitsrituals. Die Göttin ist nun die Braut, in demselben roten Kleid, in dem sie in der Höhe thronend zum Spielbeginn hereingetragen wurde. Eine nächste abschließende Szene soll um Mitternacht stattfinden, nur der Mondschein und die Strohmatte bilden die Atmosphäre für das Brautgemach. Der Bräutigam schließt seine Braut in die Arme, sie legen sich nieder.

Im Gegensatz zu den lachenden, grinsenden oder keifenden Maskengesichtern der übrigen *Hahoe*-Masken zeigt die Maske der *Kakshi*, für die Darstellung der Göttin und Braut benutzt, eine ernste Miene mit niedergeschlagenen Augen und zusammengepressten Lippen eines schmalen Mundes. Einer Interpretation dieser Erscheinung wird nicht nur die Würde und der Ernst einer Göttin zu Grunde gelegt, sondern im dramaturgischen Einklang von Transzendenz und Erdnähe lässt man hier auch die Erfahrung aus dem Leben im Dorf die Züge für die neue Schwiegertochter satirisch malen, sagt doch ein altbekanntes koreanisches Sprichwort: "Eine Neuvermählte sollte sich für drei Jahre stets so verhalten, als sei sie blind, stumm und taub!" (Anm. 15)

(Vortrag v. 19. 08. 04 in Leipzig,
mit zahlreichen Lichtbildern)

Anmerkungen

- 1) <http://www.tal.or.kr> Diese zahlreichen Seiten bestehen aus englischen Übersetzungen eines Katalogs des *Hahoe*-Maskenmuseums, der nur auf Koreanisch gedruckt wurde.
- 2) Kim, Ryôki: *Kankoku-no Kamen*, in: *Kamen-tachi-no Seikai* (Tokyo 1996) S.38
- 3) Leiter, Samuel (ed.): *Japan - Theater in der Welt* (München 1998) S. 108: Die dort zum Vergleich mit dem *Shitoriso* abgebildete *Hahoe*-Replica aus dem Besitz des Theaternuseums der Waseda stellt jedoch nicht den *Sonbi* (Gelehrten) dar, sondern den *Yangban* (Dorfschulzen).
- 4) Gabbert, Gunhild: *Die Masken des Bugaku. Profane Japanische Tanzmasken der Heian-und Kamakura-Zeit.* (Wiesbaden 1972) 1. Bd., S. 133 ff.
- 5) Kim, Ryôki: *Kankoku Kamengeki-no Seikai* (Tokyo 1987) S. 60ff.
- 6) Kyoto Nationalmuseum (ed.): *Komen-no Bi, Shinkô to Geinô* (Kyoto1980) Abb. Nr. 190 &100
- 7) Gotô, Hajime: *Minkan-Kamenshi-no Kiso-teki Kenkyû* (Tokyo 1995)
- 8) Nishikawa, Kyôtarô: *Bugaku Masks* (Tokyo 1978) S. 147
- 9) Gabbert, a.a.O., S.134; Leiter, a.a.O. S.108
- 10) Kim, Dong Pyo: *Hahoe Masks on Phrenological Viewpoint, Analysis on the Basis of Physiognomy* (Hahoe-Dong Mask Museum 2004) Webside, vgl. dazu mit einer korrekteren Angabe der unter die “Vier Bücher” und “Drei Klassiker” fallenden Titel: *Yi Tu-hyôn: Mask Dance-Dramas*, in: *Traditional Performing Arts of Korea* ed. Korean National Commission for Unesco (Seoul 1978) S. 39
- 11) Kim, Dong Pyo, *ibid.*
- 12) *Hahoe Pyolshin-Gut T'al-Nori*, “*Hahoe Mask Dance Drama*”, Programmheft (engl.), S. 4
- 13) *ibid.*
- 14) *Hahoe 10 Masks & Byungsan 2 Masks*, Korean National Treasure - Intangible Cultural Asset No. 121 (Hahoe-Dong Mask Museum 2004) Webside
- 15) *ibid.*