



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das unruhige Asien

Holitscher, Arthur

Berlin, 1926

Japan

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96588](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96588)

JAPAN

Blick aus dem Hotelfenster

An einem nebligen Vorfrühlingsmorgen fahre ich, von Korea kommend, über die sinistre Seestraße Tschuschima nach Schimonoseki in Japan hinüber. —

Neblige Inselberge schwimmen in der Bai. Vor dem Hotelfenster taucht ein Hügel im Morgennebel auf, mit einer dünnen Kette schräg wie hingeweht getuschter Föhren; flache Kronen, der dürre Stamm von harter Faust zur Seite gebogen — der Hügel selber ist nur in der Kontur erkennbar, schwärzlich und schwach einem durchsichtig grauen Hintergrund auflasiert. Luft geht durch den Hügel durch, die Bäume nur haben so etwas wie Realität — das ist Japans Atmosphäre, sein Realismus, sein Stil: Japans Kunst!

Später steht die Sonne über der Bucht, steht im Nebel da, den sie rötlich färbt, sie ist halbiert wie ein purpurner Fächer. Der Hügel kleidet sich ebenfalls in die Farben der Wahrscheinlichkeit, die Föhren nur bleiben verkrümmt, dunkel und sehen wie Pilze aus, mehr wie dunkle Fliegenschwämme als Bäume. Das sind ja die wechselnden Ansichten der japanischen Künstler — die Ansichten der japanischen Landschaft von Hiroschige — die vielen Bilder, wir kennen sie seit den Goncourts! Und ich stehe am Fenster, bin noch gar nicht unten in Japan gewesen, habe aber schon gefühlt, was mich Europäer mit Japan verbindet.

Es wäre unmöglich gewesen, die japanische Kunst in unser Kunstempfinden einzuschmuggeln, wäre nicht im Grunde eine so starke Wesensverwandtheit zwischen uns und diesem Volk im fernen Osten, gegenseitiges Entgegenkommen, kulturelle Verbundenheit, Gleichheit der Geschmacksgesinnung. Wir Europäer sind in diesem Fall die Empfangenden, die Japaner aber die Benachteiligten — denn was sich an europäischem Ungeschmack, europäischer Dutzendware, Fabrikschund auch der Sitten in dieses kultivierte Land des Ostens, das sich dem

Westen nur zu leicht assimiliert, eingeschmuggelt, eingefressen hat — nun davon später!

Japans Stil war in der Atmosphäre Whistlers, als er die Battersea-Brücke malte, die in der Londoner Galerie hängt. Whistler hat Japan nicht nachgeahmt, es schwebt in diesen beiden Inselreichen, im Westen, im Osten, tatsächlich etwas Gleiches in der Atmosphäre. —

Als ich zum erstenmal, es war vor dreißig Jahren, norwegische Frauen kennenlernte, erkannte ich: Ibsens seltsame Charaktere sind realistisch gesehene, in die Atmosphäre des Nordens gestellte Abbilder realer Menschen. Stil ist das eindringliche Verspüren, die restlose Wiedergabe der Atmosphäre.

Die kleine japanische Stadt, Holzhäuschen, sauber und putzig, gelb und grau, auf kotige Straßen endlos hingepflanzt, niedere Dächer, Stroh, Binsen, gelbgrau, hellgrün. Hoch über den niederen Straßen gelbe Erdbrüche in entzweiggeschnittenen Berglehnen. Darüber das stumpfe Dunkelgrün der Föhren. Tiefer unten auf den Wegen: graue Steintore, die Torii, auch rotlackierte Pforten, vor grünem Busch und Laub und Hainen, in denen sich ein Heiligtum befindet.

Innen im Lande sauber gerichtete schnurgerade gereimte Reisfelder. Die schöne Binnensee, aus der sich Bergkegel durchsichtig grünlich-braun in blaugrau stählern schimmernden Gewässern widerspiegeln. Weiter draußen Kriegsschiffe, die manövrieren, Fesselballons hoch in der Luft, ziehende Wolken, nur in den oberen Schichten leicht violett getönt — o du mein wunderbares Hiroschige-Bilderbuch daheim im Schrank!

Und hier im Hotel, und draußen in den Straßen, und im rollenden Zug, und in den kleinen und großen überwältigend niedlichen Ortschaften, zwischen den gelbgrünen flachen Häuserchen, den grünen, zart erbsengrünen Feldern, dem dichtdampfgrünscharzen Wald: liebliche kleingewachsene bunte trippelnde Frauen, das Baby huckepack auf den Rücken gebunden, ein langschwarzhaariger Kinderkopf hängt auf die Schulter der dahintrippelnden bunten Mama, zwei krebsrote Patschhändchen halten sich am Halse der Mama fest, ihre wunderbar

komplizierte turmhohe geschwungene Frisur gerät dabei keineswegs in Unordnung ... das klappernde Fürbaßgetrippe auf Holzgestellen, kleinen zierlichen Pantinen, deren Geräusch der Ton der japanischen Stadt ist ...

Erdbeben-Land

Fährt man in dem geschwungenen Bogen des japanischen Inselreiches langsam nach Westen, dann nach Norden hinauf, so verwandelt sich die Lieblichkeit der Inlandseen, des Binnenmeeres, des Geländes allmählich zur tragischen Großartigkeit der Bucht von Yokohama: zerbrochene, geborstene, geplatzte Felsenberge, gelbgrau, zitrongelb, ganz hell das Innere der Erde offenbarend, glitzernd übereinandergelagte Schichten von Quarz, Löß, Spat, mitten darein stumpf gelbrot im Sonnenglanz rieselnder Tuff. Hier ein entzweigespaltener runder Berg, wie ein von Riesen Händen auseinander gebrochener Apfel, Schründe, Kerben wie mit fünf Riesenfingern aus dem Berginnern herausgekratzt, herausgerissen. Und auf diesen tragischen, zertrümmerten, von Erdbebenketten zerschütterten, zermalmten, immer wieder aufgeworfenen und aufgeworfenen Gesteinmassen: ein Gewimmel kleiner dunkler Pünktchen, die sich bewegen: Arbeiter mit Spaten, Hacken, Bohrern, Dynamitkapseln, die das zerklüftete Bereich des Fujiumkreises zäh und systematisch untermauern, glätten, sichern.

Durch einen geborstenen Berg hat ein Strom sein Bett gebohrt. Schäumendes Gefälle rast in regellosen Schnellen durch das Widerstand leistende Gestein — da steht über Nacht errichtet ein Elektrizitätswerk, Überlandkraftwerk mit tausend dünnen Eisensäulen, auf denen geometrisch gezeichnete Stränge, Isolatoren, Drähte und Kabel sich begegnen, trennen und weit ins Land hineinlaufen.

Das ist das Symbol der Energie dieses Landes. Aus einer Katastrophe über Nacht Kraft gewonnen, die Kraft, die das Leben treibt.

Energisches Volk! Volk von heute!!

In den fünf Wochen, die ich in Japan verbrachte: vier Erdbeben größeren Ausmaßes, zwei von geringerem. Davon drei im Tokyogebiet, Yokohamagebiet, in dem ich wohne.

Diese Naturereignisse werden von der Bevölkerung nur wenig beachtet. Fast so wenig wie die unaufhörlichen Kriegshandlungen der chinesischen Generale vom Volke Chinas. In den Kinos, in denen ich viel Zeit verbringe (denn das japanische Kino ist das erste der Erde), vor den rührseligen, heroisch-tragischen Stücken, bei deren Vorführung der Erklärer in den dunklen Raum hinein- und hinunterschluchzt, bei denen ein Schnutzen, Gewimmer die Rührung des leicht zum Tränenvergießen geneigten Volkes verrät — Bilder, immer neue, von gestern, vorgestern zertrümmerten, zerschütterten japanischen Ortschaften, Gärten, Häusern. Kein Zeichen der Rührung begleitet diese Bilder der nackten Aktualität. Kein Seufzer, kein Schnutzen, keine Träne. Das Erdbeben ist ein alltäglicher Bestandteil des Lebens des japanischen Volkes geworden.

Furchtbar der Anblick des einst so mächtig emporgebauten Yokohama. Heute ist es eine Bretter- und Budenstadt, kaum anders anzuschauen als eine junge, in den Kinderschuhen steckende Präriestadt mitten in den Wüsteneien Kanadas. Buden aus Brettern, eilig und oberflächlich zusammengezimmert, beherbergen die großen Schifffahrtsgesellschaften des Weltverkehrs, die mächtigen internationalen Banken, Verwaltungsgebäude . . .

Die Riksha fährt mich durch Straßen, die Straßen waren und heute nur mehr Phantome von Straßen sind. Zu beiden Seiten des Weges riesige Granitfundamente der Wolkenkratzer, die sich hier einst erhoben, heute nur wie knapp über dem Erdboden wüst abgebrochene Steinklötze, uneben zu schauen. Hier und da ein irrsinnig wirres Gebilde: graue hohe Pilaster, die in der Höhe verbogen gleich schmutzigen versteinerten Springbrunnen an dünnen wirren Eisenstäben dicke Betonklötze, im Fall versteinerte Tropfen herunterbaumeln lassen. Häuser aus armiertem Beton, für die Ewigkeit gebaut, und von einem einzigen scharfen gewaltsamen Ruck in Millionen Stückchen zersplittert, zerbrochen, craqueliert. Hier: ein wirrer, stockhoher, nach allen Seiten auseinanderhängender Trümmerhaufen, die Telephonzentrale, verbogene Traversen, in der Luft schwingende Zementblöcke — fast unmöglich, diese Haufen zu lichten, diese Trümmer wegzuschaffen.

Hifukuscho

Was das Erdbeben übrigläßt, verschlingt in Japan das Feuer. Das japanische Haus scheint direkt auf Feuergefahr, als Feuerfutter gebaut zu sein — so scheint es dem Europäer! Es hat wohl eine gewisse Ähnlichkeit mit dem chinesischen, doch ist dieses aus Stein, die japanischen aber aus Holz, Binsenmatten, Papier.

Eigentlich sind es Schachteln, Pappheime, niedliche Spielzeughäuschen, in denen Schiebetüren, Schiebewände fortwährend die Räume vergrößern, verkleinern. Die dünnen, hellgrünen Matten, sauber und zart, Kissen auf dem Boden, eine Matratze leicht zusammenrollbar: Schlafzimmer. Hier und da eine Truhe, in der die Kimonos, das Gut des Japaners, aufbewahrt werden. Latte, Bambus, Papier und Binsengeflecht, das ist des Japaners Wohnung.

Der einzig konsistente und unverrückbar scheinende Bestandteil des japanischen Hauses ist ein starker unbehauener Baumstamm, der sich in dem zentralen Wohnraum des Hauses befindet. Er reicht vom Boden bis zur Decke. In seinem Schatten ist die Nische errichtet für das Kakemono, das lange, aufgerollte, auf Papier gemalte Wandgemälde, das in jedem japanischen Hause die fast religiöse Beziehung des Heimes zur Kunst des Volkes herstellt.

Die Brände! Die furchtbare Plage, schrecklicher als die Erdbebenplage Japans.

In Tokyo eine heilige, von übermenschlicher Tragik umwitterte Stelle: Hifukuscho. Hier sind beim letzten großen Erdbeben 32000 Menschen verkohlt; — dieser Ort war eine kleine Insel inmitten der brennenden Stadt, Brücken führten zu ihr hinüber, die, vom Wasser umgeben, die Baracke des Militär-Montur-Depots trug; dorthin flüchteten die 32000 mit ihrem Hab und Gut, d. h. Kleidern und Bettzeug.

Ein Wind erhob sich . . .

Ein Wind erhob sich, Funken flogen in den hochgestapelten Haufen der aufgerichteten leichten Habe, im Nu brannten Baracke, Kleiderhaufen, Brücken, Menschen. Jetzt ist Hifukuscho eine Tempelstätte unter tausend ragenden Holzgedenksäulen; immer kommen Menschen hierher, um zu beten, um den Manen der Gestorbenen zu opfern;

sitzen auf den Bänken, starren auf den breiten leeren Platz, fühlen sich mit den Geistern verbunden, die hier schwebend verblieben sein mögen, denn das lehrt der japanische Ahnenkult . . . Man wollte die Asche der 32000 Verbrannten mit Zement vermengen und hier einen riesigen Buddha errichten, ein entsetzlicher Gedanke! Er gelangte nicht zur Ausführung.

Tokyo

Fuji, der heilige Berg, leuchtet an einem klaren Tage mit schneeigem Kegel über das sich unendlich hindehnende Tokyo. Mein Rikschakuli bleibt auf der Straße stehen, dreht sich nach mir um und zeigt mit dem Finger auf den Berg in der Ferne. Fuji San — herrlich leuchtet der von Schnee übergossene Kegel über der Stadt, Symbol und verehrte Gottheit Japans, Symbol seiner Schönheit und zugleich sein tödliches Schicksal.

Welch eine Lehre! Fuji, der feuerspeiende, Tod und Unheil über das Land bringende Fuji San — dieses Volk hat sich aus ihm, an dem es stirbt, seinen Abgott, den Inbegriff seines Schönheitsglaubens gemacht. Japan stirbt an seiner Schönheit. Daraus, woran es sterben muß, macht sich ein Volk seinen Götzen. —

Nur kurze Zeit, nur wenige Wochen in Japan.

(So lange man mich in Ruhe läßt, von zwei Uhr nachmittags bis elf Uhr nachts, sitze ich in den Theatern, genieße, genieße, freue mich mit Augen, Ohren, allen Sinnen über dieses einmalige, unerhörte Wunder des japanischen Theaters.)

Draußen, in den Straßen, setzt sich die Freude fort. Welch eine Buntheit, tobende Lebenslust, Lieblichkeit und zarte, doch gesammelte Kraft in diesem Volk! Tokyo ein Budenhaufen, eine unübersehbare Budenstadt, wie Yokohama, dessen Schicksal es ja geteilt hat, noch vertieft, noch verschrecklicht durch den Brand, endlos dehnt es sich zwischen den Kanälen und Wasseradern, den Hügeln und festen gemauerten Umrissen der Kaisergärten und Paläste hin. Eine Straße läuft quer durch die Riesenstadt, in ihr erheben sich wieder Wolkenkratzer aus Stein und jenem verhängnisvollen armierten Beton, öde Kasten mitten hingestellt in das niedere Gewimmel der Buden und Ba-

racken, wie auf dem Broadway in Amerika. Übles Amerika, hergepflanzt in japanische Landschaft.

Sie sind stolz auf diese Absurdität und Abscheulichkeit, diese in anbetende Nachahmung westlicher Zivilisation versunkenen Japaner. Ihr unglaublich entwickelter Schönheitsbegriff, Schönheitskult wird langsam, stetig und unwiderruflich angekränkt, angefressen, unterminiert und zermürbt durch diese Unstimmigkeit in ihrem Charakter. Fuji Yama leuchtet über den Greuel der großen wie Siebe durchlöcherten Wolkenkratzer der Hauptstraße Tokyos nieder. Er wird eines Tages mit diesen Kasten auch noch fertig werden.

Aber inmitten der Wolkenkratzer bewegt sich, noch nicht amerikanisiert in seinem Aussehen, noch nicht gefälscht in seinen Sitten und Gebräuchen, ein ursprünglich und eigen gebliebenes Volk. Blickt man in die Höhe, so ist man erstaunt und verstimmt über das rohe, protzenhaft aufstrebende, buchstäblich in immer höhere Stockwerke strebende Japan. Blickt man aber vor sich hin auf die Straße, so wird allerorten der Blick gefesselt und der Sinn entzückt durch den Anblick der Lieblichkeit des japanischen Menschen, durch tausend kleine Einzelheiten einer liebenswerten Tradition, die so rasch nicht erdrückt werden kann, weder durch die niederreißende Naturgewalt des eingeborenen Schicksalberges noch durch die aufbauende Kulturlosigkeit der aufgepfropften fremden Einflüsse.

Das japanische Straßenbild wird nicht so stark belebt durch flatternde schwingende bunte Fahnen, Reklameschilder, wie die chinesische Geschäftsstraße. Die Straßen sind nüchterner, auch spielt sich der Handel mehr innerhalb der Häuser ab als in offenen Läden. Wohl kann man zuweilen durch fortgeschobene Wände ins Innere des Hauses blicken, aber das ist nicht die Regel. Die Feuchtigkeit des Klimas verbietet zudem das freie Schaustellen leicht verderblicher Waren. Die Theaterstraßen der großen und kleineren Städte allein sind von einem steten Taumel und lebhafter Bewegung, von einer Atmosphäre freudiger Erregung und Phantasie belebt. In den großen Städten wachsen diese Theaterstraßen geradezu zu riesigen Vergnügungsparks, ganzen Stadtvierteln der Lust und Lebensfreude aus, wie in Tokyo, in Osaka. Da ist der Park Asakusa in Tokyo, der um den vielbesuchten alten und

schön erhaltenen Tempel der Liebesgöttin errichtet ist und aus langgedehnten Reihen von bunten Verkaufsbuden, Theatern und Kinostraßen allmählich zur Yoshiwara hinübergleitet. Jetzt aber will ich nur von einigen anmutigen Bildern, Erscheinungen der Straße reden, die uns die ganze Holdheit des alten, vom Westen noch völlig unberührten Japan vermitteln und Bedauern über die allmählich verlorengehende Eigenart des japanischen Straßenbildes einflößen.

Der geringste Kuli trägt einen Leinwandkittel, auf dem ein wundervolles Ornament aus Buchstaben, Sinnbildern sein Dienstverhältnis zu seiner Firma oder städtischen Behörde oder seiner Gewerkschaft darstellt; auf seinem Rücken sitzt in bunten Farben auf blauem Grunde dieses Ornament. Die Kimonos der Männer bilden auf der Straße eine dunkle Folie zu den bunten und phantasievoll gezeichneten Kleidern, die die Frauen zur Schau tragen. Hier sind die Stoffe nicht so kostbar, wie auch die Zeichnung nicht so wild (und doch von einer die Grenze der Schönheit nie überschreitenden Bizarrerie) wie in China. Nirgends und niemals habe ich auf meinen Reisen mit so gutem Gewissen Postkarten gekauft, um mir später die Erinnerung an das Straßenbild, Szenen, Männer, Frauen und Kinder zurückzurufen, wie in Japan. Die ausdrucksvolle Buntheit der Drei- oder Vierfarbendrucke gibt ganz getreu den Eindruck der Kleidung wieder, wie wir sie an den Frauen und Kindern Japans wahrnehmen. Es herrscht ein naiver Schönheitskult in der Kleidung, der in mancher Weise von Riten bestimmt ist. Jedes Alter hat seine vorgeschriebene Farbe, das Kind, Rotchen genannt, darf ein knalliges rotes Kleid tragen, aber schon erwachsene Mädchen dürfen in ihrer Kleidung nicht die vorgeschriebene Nuance ihres Alters verletzen. (Ein rotgekleideter Mann wäre in Japan Zielscheibe des Spottes, wenn nicht der Empörung; rot ist die Farbe der Frauen und Kinder.)

In einem Park Tokyos opfert man einer Göttin kleine buntgekleidete Puppen.

Der Goldfischhändler geht vorüber. Er hat an einem Bambusstabe zwei große Holzschalen hängen, auf denen Glasbehälter mit schönen breitflossigen stielägigen Schleierschwänzen schaukeln.

Bettler in Japan sind kein widerlicher Anblick. Es sind nur Mönche, die betteln. Sie gehen mit einem über den Kopf gestülpten Korbe durch die Straßen. Ein prächtiger Brokatfetzen hängt ihnen von den Schultern nieder, auf dicken Bambusflöten spielen sie eine schrille Melodie.

Der Pfeifenreiniger schiebt seinen kleinen Karren vor sich hin. Auf dem Karren befindet sich ein Kasten, aus dem eine Dampfpeife zweierlei Töne, einen grellen, einen dumpfen, in die Gasse schmettert.

Ein Blick in die Bazare, in die Schaufenster der Hauptstraßen: erstaunlich, wie einfach und gering das Hausgerät des Japaners ist. Möbel hat er fast keine. In Wandschränken bewahrt er sein Gut, in Truhen; ein kleiner vergoldeter Hausaltar, vergoldete Buddhas, Kwan-nons; die rollenförmigen Wandbilder und Behänge, die kleinen viereckigen ausgehöhlten Holzstämme, in denen das Aschenbecken sich befindet; Eßstäbchen, Schreibzeug, kleines Schreibpult, kleines Putzgestell auf den Boden hinzustellen.

Und dann die vielen Läden, in denen Bambus, Bronze und die unendliche Mannigfaltigkeit, die tausend kleinen Bestandteile der japanischen Frauenkleidung: Brokat und Tuch, Schnüre, Kämmchen, Roßhaarbäusche und Einlagen, die den Haaraufbau stützen, die Rückenlinie verschieben (seltsamer Schönheitsbegriff!), Spangen, Schleifen, Perlmutterstäbchen in kindlicher Verspieltheit ausgebreitet liegen! All das drängt sich dem Fremden, dem Besucher gewaltsam vor die Augen, so daß er das wahre, verheimlichte Gesicht des Japaners unter diesen bestechenden und bezaubernden Hüllen fast gar nicht sieht.

Wenn er eine in einer Ecke sich verbergende junge schwangere Frau gewahrt oder eine andere, die, um eine kleine Unreinheit der Haut zu maskieren, krampfhaft ihren Fächer vor die kompromittierende Stelle hält, so meint er: da habe er das Geheimnis des japanischen Charakters am deutlichsten gesehen — es sei ängstliches Betonen des Schönen, Scham über Häßlichkeit, Entstellung. Niedlichkeit sei das höchste Gebot. Aber wenn er auch nur kurze Zeit sich in dem Lande aufhält, wird er wahrnehmen, wie täuschend und verwirrend, wie oberflächlich die Berichte jener Japanschwärmer sind, die den

europäischen Westen mit Lobhudeleien des allgewaltigen japanischen Schönheitskultes überschwemmt haben. Wie sehr es nottut, hinter der Lieblichkeit der japanischen Larve das krasse Antlitz des harten asiatischen Autokratenvolkes aufzudecken!

Haikara

Über seiner Larve trägt ein beträchtlicher Teil des japanischen Volkes noch eine andere. Oft glaubt man sich inmitten einer Nation von Lupuskranken zu befinden. Was fehlt diesem Volk, daß jeder Zehnte ein schwarzes Watte- und Pappeschild vor Nase und Mund gebunden hat? Bei dem großen Hiroschige finde ich diese abscheuliche Vermummung keineswegs, sie muß also jüngeren Ursprungs sein, und ich ahne auch, was sie im Grunde ist. Diese da haben vom Westen als eine Errungenschaft der Wissenschaft und Kultur die Bazillenfurcht übernommen und schützen sich mit ihren abscheulichen schwarzen Schilden vor dem Gesicht gegen herumfliegende Bakterien. So wie sie Gramophone in ihre trommelartig resonanzkräftigen Holzhäuser schleppen und wie sie auf ihre Holzhäuser Antennen schrauben und etliche weitere Fetische des Westens zu den alten Götzen in ihre Häuser stellen.

Ein Kapitel über die Hygiene des Ostens wäre gar nicht unangebracht. Man müßte es aber einem Soziologen, nicht einem Arzt überlassen, über die Angstzustände der Japaner zu schreiben, die den europäischen Fortschrittsbazillus verschluckt haben und noch unverdaut mit sich herumschleppen. Der Körper hat Gegengifte. Gut. Wer die über-völkerten Gebiete Indiens, Chinas, der Mandschurei und auch Japans bereist hat, muß ein fanatischer Gegner aller halben hygienischen Maßnahmen werden, solange die Geburtenzunahme durch natürliche Auswahl der Lebenstüchtigen und nicht durch Geburtenkontrolle geregelt und konterkariert ist. Die katastrophale Überbevölkerung des Orients! Und der Gespensterglaube an den Bazillus! Die Religion der Desinfektion! Trotz unglaublichen Mangels an den primitivsten hygienischen Vorkehrungen sind die Völker des Ostens geradezu aufgeschwemmt, platzen vor Übervölkerung. Die Gegengifte im Volkskörper!

Wunderbare Gebisse haben sie, diese Asiaten auf den japanischen Inseln. Sperrt aber einer oder eine den Mund zum Lachen auf, so sieht man das Geglimmer, Geglitzer von Goldzähnen. Auch dies der Westen. Warum Gold? Ein aufgesperrtes Maul mit Goldgeglitzer scheint hier nicht nur den Anforderungen der Hygiene zu entsprechen, sondern geradezu den Beweis für Wohlstand, Kultur und Kreditfähigkeit zu führen. Man schaut sich gegenseitig ins Maul und ist informiert.

Zwischen die Stäbchen, mit denen man im Restaurant seinen Reis, Fisch und Gemüse hinunterschlingt, ist in der Regel ein kleines Zahnstöckerlein gebettet, es sieht aus wie das Kind der Eßstäbchen. Nach der Mahlzeit glaubt man vor einem Vogelkäfig im Zoo zu stehen, solch ein Gezwitscher erhebt sich ringsum, und dann tritt sogleich das nationale Instrument der Japaner, der Zahnstocher, in Aktion.

„Haikara“, die große nationale Unsitte, „high collar“ — der Stehkragen, besagt einiges, was den Europäer in dem Land mit der alten wunderbar bodenständigen Kultur befremdet und verletzt. Ringsum, auf den großen Plätzen von Tokyo, sieht man Statuen stehen; abscheuliche Gehröcke, auf denen sich Orden häufen, bügelfaltige Hosen aus Bronze um zu kurz geratene, nach außen gekrümmte Admiralsbeinchen. Zumeist sitzt die Bügelfalte dort, wo sie eigentlich nicht sitzen sollte. Die Taille des Bronzegehrockes, unter dem Staatsmannskopfe, der soldatischen Heldenbrust, sozusagen schief gewickelt. Es erfreut das Auge, wenn es hier und dort, in den Parks der Stadt, das Ebenbild eines auf mähneschüttelndem Roß dahergaloppierenden Samurai aus Bronze gewahrt, oder aber auf hohem Sockel einen Freiheitshelden, der seinen, einer Tonne nicht unähnlichen Körper im Kimono zur Schau trägt — ich meine jenen Freiheitshelden mit der Bulldogge an der Leine im Uenogarten. —

In einem der schönsten Privatgärten Tokyos, dem Hause des ehemaligen Präsidenten der größten Schifffahrtslinie Japans, kann man die bei Lebzeiten geformte Statue des Besitzers erblicken. — Kleiner Teich, geschwungene Brücken, lackierte Torii, Boskette aus Zwergbäumchen, gezackte Felsenstücke, ein Wasserfall — wunderbar japanisch dies alles, aber da steht er, Herr Asano, inmitten dieser Herrlichkeit, lebensgroß aus Bronze, im Gehrock, Stehkragen, Zylinderhut,

mit Handschuhen, Krückstock, ein leibhaftiges Konterfei der verlorengegangenen inneren Kultur des heutigen Japaners. Der Garten umfaßt das köstliche altjapanische Haus, voll der herrlichsten Schätze, aber es ist ein Museum, ein Schauobjekt für Fremde, nichts weiter, denn oben auf der Höhe des Gartens wohnt, in dem anderen, mit allen europäischen Scheußlichkeiten, Butzenscheiben, Plüschmöbeln, Messingkronen, Komfort der Neuzeit ausgestaffierten modernen Hause die Familie Asano.

Im Museum, dem japanischen Haus, das, älteren Ursprungs, mit seiner wunderherrlichen Wandbemalung, seinen Seidenstickereien, intarsierten Hölzern, zartesten Kakemonos einen unerhörten Schatz altjapanischer Rüstungen, Masken, Bronzen, Brokatgewänder, Bücher, Netzkokes, Porzellane bewahrt, steht das rührende Bronzedoppelbild der Eltern Mr. Asanos — rührend die Tradition, wie Japaner alte Menschen darstellen: den Greis mit einem Rechen, die Mutter mit einem Besen in der Hand, beide auf hölzernen Pantinen und in weitärmeligen Kimonos — der Sohn aber hat bereits den Kult des Stehkragens angenommen — ade altes Japan. —

Die heiligen Stätten

Japan lebt, uralt und doch neu, in frischen Farben und doch von Urzeiten her, in seinen tausend Tempeln bis auf diesen Tag weiter.

Für den Europäer ist der Besuch der Tempel Japans keine Kleinigkeit. Nur selten findet er gegen Trinkgeld Filzpantoffel oder Stoffhüllen vor, in die er samt seinen Schuhen hineinschlüpfen kann. Zumeist muß er schon im Freien seine Schuhe ablegen und auf Socken durch die eiskalten Räume der Tempel laufen, über Binsenmatten, Holzböden und auch Marmordielen. Der Japaner hat es leicht: er trägt keine Schuhe, nur Socken, braucht seine Zehen nur aus der Schnur seiner Holzpantine herauszuziehen und ist sofort tempelfähig. Bei dem Europäer heißt es: Schuh ab, Schuh an, Schuh ab, Schuh an, — wie in China beim Besuch der Tempel: Tasche auf, Tasche zu, Tasche auf, Tasche zu. Fahre ich wieder einmal nach Japan, so nehme ich beizeiten ein Paar Filzpantoffel für die Tempel mit, außerdem aber auch noch Messer, Gabel und Löffel für das Restaurant, in dem es nur Stäbchen

gibt, überdies Klappsessel für die Theater, Kinos und Teehäuser, in denen man mit untergeschlagenen Beinen auf dem Boden zu hocken gezwungen ist.

Doch welch herrliche Tempelkunststätten auch im Freien! (doppelt genußreich, weil man hier die Schuhe nicht abzulegen genötigt ist!).

Das Grab der siebenundvierzig Ronin auf dem Hügel bei Tokyo, kleine Steine, vor jedem Grab ein Opferstein, ein Becken mit verbrannten Opferstäbchen, qualmend noch, daneben in Steingefäßen ein kunstvoll gezogener blühender Zweig! Alte feudale Tradition, und doch wie sehr an unseren Friedrichshain mit den Gräbern der Revolution gemahnend!

(Dann auch jener pathetische Bezirk auf der kleinen Insel der 32000 Verbrannten!)

Daibutsu, der große Buddha, sitzt, aus patiniertem Grün gegossen, inmitten wunderbarer, künstlich gezogener und künstlich beschnittener, künstlich verbogener Laubbäume, grün in grün, im Orte Kamakura bei Yokohama. Der weise Bronzegötze, da sitzt er, das heilige Langohr, seine herrlichen Daumen berühren sich in tiefem Wissen um das östliche Geheimnis der Welt, so wie sich auf jenen Fresken im Vatikan der Finger Jahwes ausreckt nach dem ihm entgegengereckten Finger des erwachenden Adam.

Händereibend, in die Hände klatschend stehen die Gläubigen im Gebet vor den Götzen ihres Glaubens. Sie rühren das dicke Seil, das von den schweren Bronzeglocken herunterhängt. Der Götze soll durch ihren Klang von der Anwesenheit und dem Gebet des Gläubigen unterrichtet werden. Welch galante Formen der Gläubigkeit, welche höfliche, sozusagen höfisch gesittete Anbetung, die man in Japans Tempeln wahrnimmt! Sie hat nichts mit dem geräuschvollen, unüberzeugten Hin und Her in den verfallenden Tempeln Chinas zu tun, die Marktbuden, Garküchen, Teehäusern ähnlicher sehen als Stätten des Gotteskultes. Und doch will es mir scheinen, daß der Buddhismus in Japan, inmitten dieses lebenbejahenden Volkes, völlig deplaziert ist. Wenn man die wunderbaren Kunstwerke betrachtet, die Japans Tempel darstellen, so kommt man zur Auffassung, daß der Schönheitskult im Mittelpunkt des japanischen Lebens stehen muß, soweit er sich mit

dem religiösen Bedürfnis des Volkes deckt. Nicht anders, als es etwa bei den Griechen der Fall war. Der japanische Tempel ist liebevoll gehegt, immer erneut, die Götterstatuen restauriert, der Lack kunstvoll frisch aufgesetzt, die Binsenmatten immerdar sauber gefegt, kein Stäubchen, kein Verfall, Pietät und verspielte Freude an dem geringsten Detail dessen, was im Tempelbezirk erhalten ist.

Sauberes ordentliches Volk — und doch haltlos, und doch zerrissen zwischen seiner ungeheuren Tradition und dem Trieb, dem faszinierend Neuen des europäischen, des amerikanischen Heute zu unterliegen.

Tempel

Nikko, eine liebliche kleine Stadt Japans, lebt von Pilgern und Fremden. Es ist an eine Bergschlucht hingebaut, mit zierlichen Häuschen, die offen stehen. Man kann ins Innere hineinblicken: da sind Läden mit den zahllosen Säckelchen, die um den japanischen Götteraltar herumgruppiert sind.

Über den Wildbach, der die Tempelstadt Nikko von der Menschenstadt trennt, schwingt sich die weitberühmte, wunderbar rotlackierte Brücke. Auf dem Berge aber, dem Tempelberg — achtundvierzig Tempel. Übereinander, auf Terrassen, Bergabhängen, ins tiefe Grün der Zedern, in Abhänge voll Schnee gebettet, mit dem herrlichen Rot, Schwarz und Gold der Säulenportale, mit zarten Schnitzereien, geschwungenen Giebeln. Treppauf, treppab die Pilgerscharen, auf klappernden Holzpantinen, die sie ablegen, anziehen, achtundvierzig Tempel, nicht um einen weniger, einer glänzender als der andere, die Pracht des Lacks, das Zederngrün, ein unendlich reich geschnitztes Tor, das „Tagtor“ heißen, weil man einen Tag lang alle Einzelheiten bestaunen könnte, eine Berglehne voll Tempel, rechts und links und übereinander — monströs und kaum auszumalen!

Zum Wahnwitz gesteigert vollends diese Häufung von Kultobjekten, Tempeln, Göttern, wie eine Hysterie des Glaubensüberschwangs, im Mekka der Japaner: Kyoto.

Sanyusangendo: ein Wald, eine Baumschule von bronzenen

Kwannons, eintausend gleichförmige, in spitz metallenen Glorienstrahlen reihweis dastehende, in Reih' und Glied methodisch hintereinander ausgerichtete Götterregimenter. Zehnmal hundert Götter in der Halle! Und eine Figur wie die andere! Barbarischer Götzenglaube, unbegreifliche Verwirrung des sonst so sicheren japanischen Geschmacks!

Und unweit von diesem Tempel: der Fuchstempel Inari — mit seiner den Berg hinaufführenden, wie eine Gabel in zwei Zinken auseinanderstrebenden Allee von rotlackierten Torii, Tausenden dieser Tempeltore, aus einander zugeneigten Säulen geformt, die oben durch zwei, von Zapfen in der Mitte zusammengehaltenen Querbalken verbunden sind. Jedes dieser Tore ist mit einer Motivinschrift versehen, alle sind sie rot und schwarz lackiert, dicht hintereinander all die zahllosen — beklemmend, verwirrend die religiöse Barbarei, der nationale Fanatismus dieses unsere Zivilisationsform doch so emsig nachahmenden Asiatenvolkes!

Aber an anderen Stätten breitet sich mit einem Schlage die Stille, die gotterfüllte Öde imposanter Bretterhallen aus. Chion-in, der alte Tempel Kyotos, leere Räume, nur mit wundersamen Wandmalereien, Wandschirmbemalung, Blumen, Reihern, Wolken, groß und alt auf Goldgrund, bezaubernd, wie hingehaucht. Die Proportion der Riesenräume, die nur mit Matten belegt sind, lehrt zugleich, daß das Maß allein genügt, einem Raum Bedeutung und Charakter zu geben, und wie sehr der Altar nebensächlich ist, wenn die Räume, in denen die Gottheit verweilt, den Sinn überwältigen.

Chion-in — das Knarren des breiten Eichentores, das ins Innere des Tempels führt —, hier klebt noch ein Rest von ältestem Aberglauben an den Angeln. Denn wer in den Tempel tritt und das Tor öffnet, lauscht aufmerksam und andächtig hin, ob beim Knarren ein lieblicher Ton die Gunst des Gottes verrät, den man dort drinnen anbeten wird, oder ob ein mißtönender Laut den Gläubigen von seiner Andacht abschreckt.

Am Ende meiner Reise habe ich die Tempel Japans nur mit halber Andacht besucht. Zu dem Glauben dieses Volkes habe ich keine

Beziehung, auch nicht die des Erschreckens, wie in den Tempeln Maduras, Benares. Keine, wie zu den Menschgöttermagazinen der fünfhundert Genien in Canton. Die Schönheit der Tempel Japans überwältigt den Fremden, verwirrt seinen Sinn, und er schreitet aus ihnen in den Alltag der kleinen japanischen Stadt zurück, verwirrt unter die Scharen dieses schwer durchschaubaren, gänzlich undurchsichtigen, praktischen und doch hingerissenen, in der Schönheit seines alten Kultes verwurzelten und zugleich blind in die Abscheulichkeit der praktischen Zivilisation des industrialisierten Westens herübertaumelnden Volkes.

Reiner und überwältigender aber als in den immer frisch und neu lackierten, in ihrer ursprünglichen Schönheit wieder hergestellten Tempeln und Kultstätten Japans fühlt man die unauslöschliche Tradition, das ernste und doch zarte, tiefsinnige und doch liebe Wesen der Gottesanbetung, des Naturkultes, Schönheitskultes, des Zeremoniells vor den Gewalten des weltlichen Lebens und der Elemente: in den geheiligten Tänzen, die einen bedeutsamen Teil des transzendentalen Daseins der Japaner ausmachen. An zwei Orten habe ich den überwältigenden Zauber dieser geheimnisvollen Mysterien der Bewegung empfunden: in Tokyo bei der Vorführung des Nô-Tanzes, in Osaka bei den Geishas, die den Tanz des frühen Lenzes, der ersten zarten Pflaumenblüte zelebrierten: Kono Hana Odori. —

Nô

Wir sitzen in einer weiten hellen Scheune, in einer Vorstadtstraße Tokyos. Nur wenige Sitzplätze sind Fremden eingeräumt. Die Scheune ist voll von Japanern, Männern, Frauen und auch einigen Kindern, die alle auf dem Boden hockend dem Schauspiel beiwohnen. Den Abschluß der Scheune bildet ein Flur, ein Gang, eine offene Halle, kaum unterschieden von dem Raum, in dem wir sitzen, nur mäßig erhöht: es ist die Bühne, die Tribüne.

Langsam und gemessen, in viel zu weiten Seidengewändern, die mit herrlichen Mustern bestickt sind, kommen aus dem Gang Schauspieler auf die Bühne, in deren Hintergrund Trommler und Flötenbläser Platz genommen haben. Die Trommeln sehen aus wie große Stundengläser.

Die Trommler betupfen das Fell mit leisen zarten Berührungen der Handfläche, des Handballens. Sie sitzen da, wie erstarrt, wie versunken in irgendeinem Jenseits. Sie begleiten die synkopierten Modulationen des Flötenbläusers mit ihren kleinen dumpfen Taktschlägen, dazu hauchen sie pathetisch klagend, wie in einem Seufzer, von Zeit zu Zeit: Joku!! . . . Oku!! und zwar so, daß sie das O tremolierend aussprechen, langgedehnt, während die Silbe Ku an diesem O wie ein kleines in die Höhe züngelndes Schwänzchen kurz und scharf vibriert.

Auch die Schauspieler, die, mit den traditionellen Masken des Nô-Spieles über den Gesichtern, vorn vor den Reihen der Zuschauer stehen, haben diese klagenden, bald dumpfen, bald schrillen, pathetisch synkopierten Laute, Ausrufe, Gesang.

Alles ist langsam, gemessen, im Takt, in vorgeschriebenen Bewegungen, die zwischen Starre und sakraler Geste abwechseln. Manche von den Schauspielern kommen in ihren zu weiten und zu langen Seidenhosen, zu weiten und zu langen Ärmeljacken mit feierlich vornehmem Getue dahergeschritten. Die Arme, die Beine schleifen den Seidenstoff achtlos ellenlang nach. Andere starren mit ihren Masken, die lächelnd oder grotesk geschnitzt und bemalt sind, stundenlang ins Publikum hinunter, während nur das Spiel ihrer herrlichen Fächer langsam, über ihren Köpfen, unter dem Kinn, weiter agiert. Der Gesang erinnert in seiner Modulierung zuweilen seltsam an orientalische, russische, sogar an synagogale Liturgien. Die Bewegungen aber sind einzig; nirgends und nie gesehen; unvergeßlich dem, der einem Nô-Spiel zum erstenmal beiwohnt —

Die meisten unter den Zuschauern haben kleine Büchlein in der Hand, in denen der Inhalt des Spiels, das sich oben abrollt, angegeben ist. Alle aber kennen diese Stücke, den Inhalt dieser Spiele, ihre Tradition, aus lebenslanger Erfahrung. Es sind höfische, samuraische, religiöse Spiele der alten japanischen Geschichte, Stücke aus der alten Zeit Japans, Themen von schicksalhafter Bedeutung, Einmischung von Göttern und Dämonen in das Leben der Fürsten, der Ritter, des gemeinen Mannes, groteske Spiele auch, die das Leben des Bauers, des Fischers behandeln. Alles geht mit einer unerhörten Sparsamkeit der Bewegung, der Modulation vor sich. Eine Bewegung des Fächers

deutet an, daß der Mond scheint; der Ärmel zu den Augen erhoben, heißt: Wind bläst. Eine Blume pflücken, ein Netz aus dem Wasser ziehen, sich mit dem Schwert den Bauch aufschlitzen, dem Gott ein Opfer bringen, auf einem wilden Pferd einen Berg hinaufreiten — kurze, winzige Bewegungen, durch die Tradition vorgeschrieben, in staunenswerter Feinheit wiederholt und abgewandelt. Diese Wiederholung und Abwandlung ist es eben, was das Interesse an dem Nô-Spiel in dem kunstliebenden, der Tradition so inbrünstig ergebenen gebildeten Japaner stachelt: wie wird diese oder jene hundertmal gesehene Wendung im Spiel von dem Schauspieler diesmal dargestellt werden? Wie wird die Trommel, die Flöte diese, jene Geste begleiten? Der Zuschauer ist nicht nur Genießer, er ist auch unerbittlicher Richter. Er hat aber auch das Beste, Edelste, ja man kann sagen Erlauchteste an Schauspielertum vor sich, was Japans Schauspielerkunst und -stand aufweisen kann.

Schauspielerfamilien gibt es in Japan, die seit Hunderten von Jahren der Nô-Bühne ihre Darsteller geben. Es ist eine hochangesehene Kaste. Ihr Leben verläuft sakral, ehrwürdig und der uralten Tradition getreu wie das Leben der Priester. Gesellschaften vornehmer Japaner, Klubs zur Erhaltung, Hochhaltung und Perpetuierung der alten Gebräuche, der Tradition des Nô sorgen für diese Schauspielerelite. Ein Nô-Spiel, eine Nô-Aufführung ist fast Gottesdienst; für den Fremden, selbst wenn er den Inhalt der dargestellten Spiele kennt, ein schwer begreifliches, absonderliches, in seiner Exotik verwirrendes, aber durch die Schönheit, den Ernst und die Vornehmheit des Zusammenwirkens von Laut, Bewegung und Farbe unvergeßliches Erlebnis.

Kono Hana Odori

In der poesieverlassensten Stadt Japans, der Handelsstadt Osaka, einem Hafen mit Wolkenkratzerfront an der Wasserlinie, brutal amerikanischem Einschlag in das geschäftig bewegte Treiben der von Automobilen, Trambahn und Omnibussen durchschossenen Avenuen habe ich dem lieblichsten Schauspiel beigewohnt: dem Pflaumenblütentanz der Geishas.

In einem Vorstadttheater, einem Bretterbau mit Matten auf dem

Boden des Zuschauerraumes, mit einer schmalen offenen Bühne, ebenso schmalen seitlichen Estraden, auf denen rechts zehn dunkelgekleidete, das Saiteninstrument Samisen zupfende Geishas, links aber ebenso viele bunt gekleidete Trommlerinnen und Flötenbläserinnen saßen, habe ich an einem strahlenden Märznachmittag diesen zauberhaften Traum Kono Hana Odori erlebt oder auch geträumt.

Jawohl, zuweilen war's mir, als müßte ich mir nüchtern den Puls kontrollieren: wachst du, träumst du? Zarter Ansatz, kleine tupfende Schläge auf die Trommel, das leise zarteste Unisono der gezupften Samisensaiten, des gehauchten Gesanges auf den beiden Seitenestraden, auf denen, rechts und links, diese zehn dunkelgekleideten, diese zehn weiß und rot geschminkten Mädchen ernst und fast ohne Regung saßen! — —

Unten im Zuschauerraum, Kimono an Kimono, gewöhnliches Volk. Jeder von uns im großen hellen Theater, durch das Sonnenlicht flutet, hat beim Eintreten eine kleine Schachtel mit Süßigkeiten bekommen. Leises zirpendes Saugen und Schmatzen wird als Begleitung zu der Musik der leisen zirpenden Saiteninstrumente vernommen.

Oben auf der Bühne kommen und schwinden, bauen sich auf und verschieben sich die Bilder, Hintergründe, Kulissen der Jahreszeiten. Erst ist es kahler Vorfrühling, dann blüht das Land, ein Tempel, ein Bauerngehöft, ein Schloß erscheint, in dem sich ein Geisterkampf als Vision abspielt. Sonnenblumen, die aber Papierschirme sind, drehen sich, von den Bäumen weht rotes Platanenlaub, über eine geschwungene Brücke legt sich eine Schneedecke — und vor all diesem ein Auftauchen und Entschweben von menschlichen Ornamenten, in lieblich bunte Gewänder gekleideten, zierlich kleinen Mädchen und Kindern. Bewegungen und Gewänder sind dem Hintergrunde angepaßt, den wunderbaren Farben der Jahreszeiten entsprechend, alles, der Tanz, das Schreiten, die Auflösung und das Zusammenschmelzen der Gruppe, wie von einem Geigenstrich geregelt, der eine mit Sandkörnchen bedeckte Glasplatte entlangfährt. Kaum merkliche Körperbiegung, Aneinanderschmiegen feiner lieblicher weiß und rot geschminkter Gesichter, zimperlich anzusehendes Neigen des kunstvoll frisierten Kopfes auf dem kindlichen Hals, liebliches Spiel mit dem Fächer, dem Schirm, Trippeln auf hohen Pantoffeln, ein Sichentfernen, Zusammenfinden,

Niederknien, die Ärmchen, die Händchen auseinander Spreizen — das ist der Tanz der Pflaumenblüte, von dreißig oder auch vierzig, wer weiß vielleicht einem Halbhundert kleiner holder Geishas zelebriert — ja, man kann es nicht anders nennen, dieser Tanz ist wie eine heilige Handlung, dieses zarte unkonsistente Wehen, hauchhafte Hinschweben, Dahertrippeln der lieblichen, kleinen, ernsten Geschöpfe Schönheitsgottesdienst. Und sogar die mit Dreizack, Feuerbrand und Schilderschwingen schauerlich agierenden Dämonen hinter Schleier und fahlem Bühnenlicht — sie behalten diesen Zug von zartester Lieblichkeit.

Stundenlang sitzen wir, schauend und genießend, beisammen, und wie ich, es ist noch Sonnenlicht in den Straßen, aus dem Theater hinausgehe, fühle ich mich diesem merkwürdigen Volk verwandter, als ich es vor Stunden war, ehe ich diesen Traum gemeinsam mit dem gewöhnlichen Volk geträumt hatte, das in diesem poesieverlassensten Hafenort Japans das weite Vorstadttheater gefüllt hat.

Geisha

Man kann, bei großen offiziellen Festen, die sich in Theatern, Tempeln, auf der Straße (z. B. bei der Eröffnung eines Bahnhofes oder einer Straßenbahnlinie), in Parks, bei Banketten abspielen, der Geisha begegnen. Sie ist überall zugegen, wo Freude, Schönheit, Zeremonie und Tradition ihren Platz einnehmen in dem öffentlichen und privaten Leben der japanischen Gesellschaft.

Der Geisha ist im Leben des Volkes eine bevorzugte Stellung eingeräumt. Sie ist Schauspielerin, Tänzerin ebensogut wie Priesterin. Priesterin der japanischen Schönheit, die ja, immer mehr kommt mir das zum Bewußtsein, zugleich Japans Religion ist. Sie ist die Hetäre Japans, Verkünderin und Spenderin der Lebensfreude, des von den Göttern dem Menschengeschlecht zugedachten Genusses. Als Kind ist sie von ihren Eltern schon diesem Beruf geweiht — der jetzt, da die Tradition dem modernen Geist des Amerikanismus zu weichen beginnt, seinen Sinn und Bedeutung ändert.

Was ist die Geisha heute noch? Ihr Beruf hat bereits eine merkliche Beimengung von Prostitution erfahren. Aber dies ist im Grunde eine Profanierung des Begriffs Geisha, denn das Kind wurde ja von seinen

Eltern nicht verkauft, um den Lüsten irgendwelcher Mädchenjäger zum Opfer zu fallen, sondern es wurde seinem Beruf, der lange Vorbildung, Ausbildung und Durchbildung zur Meisterschaft erfordert, zugeführt, in die Hände gewiegener, kenntnisreicher und wohlwollender alter Frauen gegeben, ehemaliger Geishas, die Künstlerinnen waren und geworden sind und die nur so viel von der Kupplerin beibehalten haben, wie der Kunst der Schauspielerin, der Tänzerin von Erotik innewohnt.

Es ist eine lange, sehr lange Schulung nötig, um die sakralen Tänze, die vielen hundert Tänze der Tradition zu erlernen, den Gesang, das Samisen-Spiel, das feine, leise Sprechen, die Zeremonie des Tee, den Kult des Teeservierens, den geistigen Schliff, das zarte Schweigenkönnen bei Anwesenheit geistreicher, kenntnisreicher, vornehmer Männer.

Das Teehaus ist Klub zugleich, und nicht wenige offizielle Funktionen, Bankette, Besprechungen finden im Teehaus statt, in der Anwesenheit schöner, zarter, in herrliche Seidengewänder gekleideter Geishas, denen oft nicht verwehrt ist, ein Wörtchen mit ins Gespräch zu werfen, die nicht allein in den Pausen des Gesprächs oder während des Essens und des Ruhens hereingerufen werden, um ihre Tänze, ihre pantomimischen Spiele aufzuführen.

In Tokyo, von einem japanischen Studenten geführt, treten wir in eines der Teehäuser ein, die in der Nähe des Glückskwannontempels, unter Bäumen am Rande des Asakusaparks, sich aneinanderreihen. Wir lassen unsere Schuhe unten vor dem Eingang und werden in einen kleinen mit Matten belegten Raum hinaufgeführt, in dem nur ein niederes Tischchen und ein viereckiger, aus einem Baumstamm ausgekerbter Aschbehälter steht. Wir haben bei der Besitzerin des Hauses drei Tänzerinnen bestellt und hocken nun, unbequem auf dem Boden, ein bißchen frierend trotz der Glut im Aschbehälter, um das Tischchen, auf dem in einer zierlichen Schale heißer, die Zunge beizender Reiswein ist, Süßigkeiten, buntes, süßes Püree mit kleinen Schmetterlingspapieren, auf Zahnstochern in das Püree gesteckt, aufgebaut sind. Madame kommt und mit ihr eine ältliche Samisenspielerin, ein nicht sehr schönes, nicht mehr junges, in einen dunklen Kimono

gekleidetes Frauenzimmer, das leise vor sich hin hüstelt, teils infolge der Kälte, teils infolge des ausgiebig genossenen Reisweines.

Nach allerhand Vorbereitungen wird endlich eine Wand des Zimmers beiseite geschoben, und es erscheint Miß Ja Jo I San, Miß Toku Jako San und auch No Siko San, die zarte, „das Zukunftschild“, ein zierliches liebliches Wesen von sechzehn Jahren, das aber wie dreizehn aussieht und das wir sofort und unwiderruflich „Baby San“ benennen.

Diese drei kleinen Geishas kommen in unseren Raum, um zu tanzen. Sie knien vor der Türe nieder, mit dem Rücken gegen uns, und schieben die Türe zu. Immer wenn sie das Zimmer betreten oder das Zimmer verlassen, müssen sie niederknien, zart und leise, das ist die Form der Begrüßung und des Abschiedes, sozusagen eine Opfergebärde vor der Türklinke — die aber hier bloß ein ovales Loch in der Wand darstellt, in Brusthöhe, und in das man zierlich zwei Finger steckt, um die auf leichten Rollen gehende Wand zu bewegen. Dann drehen sich die kleinen Geishas nach uns um, berühren mit der Stirn die Erde und lächeln uns zu, als sie mit ansehen, wie wir täppischen Europäer diese Bewegung nachzuahmen versuchen.

Der Tanz der kleinen zarten Geishas ist ein leises Hin- und Hergleiten mit kleinen Gebärden, todernsten Gesichtchen, die Händchen, die Fingerchen Strecken, sich leise das Handgelenk, den Ärmel Betupfen, wieder Fingerchen Strecken, mit Händchen Winken, das Köpfchen schräg Biegen beim seitwärts Huschen, das kirschrot geschminkte Mäulchen Verziehen zum Spiel mit dem Fächer. Leises zirpendes Singen, ein wenig nur, kleine Zischlaute, kleines Glucksen, Schnurren, Schlucken und Schluchzen, ein paar kleine Kopftöne zum Samisengezupfe, unendlich zart, lieblich und dezent, ohne die Spur irgendwelcher Absicht, die Sinne zu reizen, ohne die Spur, daß Sinnlichkeit an der ganzen Handlung teilhabe! Dann setzen sich die Kleinen vor dem Tischchen nieder, nippen an unseren Reisweinschalen, stecken sich vorsichtig mit dem Schmetterlingszahnstocher süße violette Zuckerklößchen in den Mund, in dem Goldzähne blitzen, und beginnen dann ernst und mit scheuem Lächeln, das zu unseren europäischen Gesichtern herüberzuckt, allerhand kleine niedliche Dinge aus ihrem Täschchen zu kramen: kleinen Kamm, Lippenstift, Spiegelchen, Papierchen,

um sich darin zu schneuzen, Puderdöschen, winziges Visitenkarten-etui, Zahnstocher — erstaunlich, wie viele Dingelchen solch eine kleine Geishapompadour enthält!

Anhaltendes Staunen unsererseits — über die Lieblichkeit, die Zartheit jeder Geste! Durch unsere gerührte Freundlichkeit ermutigt, gerät Baby San in leises zwitscherndes Plappern. Unser Führer übersetzt. Sie erzählt von einem deutschen Mädchen, das hier vor einem Jahr einen Monat lang im Hause gewesen sei. Es war Miß Doctor San, Tochter eines Arztes, dreiundzwanzig Jahre alt, sehr blond und hübsch, leider starb sie schon nach einem Monat. Baby San wünscht jedem von uns ein Täßchen, die kleinen Reisweinschalen, aus denen wir eben getrunken haben, als Andenken zu schenken. Wir nehmen dankend an, lächeln, ahmen die schlürfende Bewegung, den schlürfenden Laut nach, der die Höflichkeitsbezeugung der Japaner ist, ja unsere Stirnen berühren den Mattenboden, und als wir zahm und höflich probieren, Baby San, Ja Jo I San, Miß Toku Jako San einen vorsichtigen Kuß auf die weißgeschminkten Wänglein zu drücken, da halten sie uns vorsichtig und ganz leise und zart ihre kleinen Gesichtlein hin.

Sehr lange, bis in die frühen Morgenstunden, bleiben wir in diesem Teehaus am Asakusapark. Wie wir dann gehen, es ist bitter kalt, und es regnet, helfen uns alle drei kleinen Tänzerinnen, die Samisen-Spielerin und Madame unten in unsere Schuhe, und noch lange winken alle uns im Tore des Hauses stehend nach, wie wir, es ist das gar nicht so einfach, uns auf die Suche nach einem Auto machen.

In Kyoto, der herrlichen alten Stadt, läßt mich mein Freund, der gelehrte Professor der deutschen Literatur an der kaiserlichen Universität, ein, mit ihm den letzten Abend, ehe ich Japan verlasse, im Teehaus von Miß Sommer San zu verbringen.

Könnte ich einen anmutigeren Abschied von Japan feiern als diesen, am letzten Abend mit meinem japanischen Freund, dem Professor der deutschen Literatur an der Universität Kyoto im Hause der Dichterin Miß Sommer San zu sein?

Sie ist schon eine ältliche Dame, Miß Sommer San. In Japan kennt man sie. Viele junge Dichter, ältere Gelehrte, bildende Künstler und Studenten kommen in ihr Haus, denn sie ist ja Kollegin, und man weiß

außerdem, daß man hier die schönsten Räume, die zartesten Wandgemälde, die kunstvollst gebogenen Blütenzweige in den alten Porzellangefäßen, die herrlichsten Gewänder um die zierlichen Leiber der jüngsten und anmutigsten Tänzerinnen finden wird.

Der Raum, in dem wir um den Aschbehälter sitzen, ist schön und einfach. Auf einem hellen Eichenbord steht als einziger Schmuck eine dunkelgrüne Vase mit einem Blütenzweig. Nicht weit davon hängt ein Kakemono an der Wand, mit zwei zarten, hellrosa wie hingehaucht gemalten Krevetten. Auf dem Tischchen beim Aschbehälter steht die Kanne mit heißem Sake. Er schmeckt nach süßen Gewürzen, und auch die Cakes in der Schale sind süß und gewürzt. Wir sprechen, da die kleinen Tänzerinnen mit ihrer Toilette noch nicht fertig sind, von japanischer Dichtkunst und deutscher. Herr Professor übersetzt mir das berühmteste Gedicht von Miß Sommer San. Es beginnt so:

„Ein Zweig der Weide hat wie Frauenhaar das Wasser des Baches erreicht . . .“

Ein Haikai, die traditionelle Form des japanischen Gedichtes, drei kurze Zeilen. Herr Professor läßt sich ein Blatt, Tusche und Pinsel geben und malt mit kunstfertigen Strichen das Bild der Weide, deren Zweig wie Frauenhaar in den vorüberfließenden Bach hinunterhängt. —

Es ist sehr schön und leicht, Haikais zu verfassen. Ich strenge mich an und bringe eines zuwege, das ich aus Höflichkeit der Besitzerin des Hauses, der Dichterin Miß Sommer San dediziere:

„Haikai — —

In einer Zeile das Leid eines Lebens eingefangen,

Und dann verweht und vergessen . . .“

Herr Professor übersetzt.

Da wird die Schiebetür leise aufgeschoben, drei kleine, in die wunderbaren weit berühmten Kyotogeishagewänder gekleidete Tänzerinnen knien mit dem Rücken gegen uns vor der Tür nieder, die zugeschoben wird. Dann liegen die drei kleinen Mädchen mit den Stirnen auf dem Boden, einen Augenblick uns begrüßend auf den Matten, erheben sich lächelnd und kommen heran, um sich bescheiden und ernst um den Aschenbehälter niederzukauern. Sie heißen „Fräulein Pfirsichblüte“, „Fräulein Zweites Kind“ und Moto San, d. h. „Fräulein Quelle“.



Kleine Geisha



„Der Gefangene“



Fuji San



Nô



Der Frauendarsteller
schminkt sich



Ganjiro Nakamura im Drama
„Goban Taiheiki“

Fräulein Quelle ist kaum dreizehn Jahre alt. Sie ist die beste von den dreien. Fräulein Zweites Kind hat müde Äuglein. Wir schicken sie schon nach dem ersten Tanz ins Bettchen. Sie geht betrübt, vielleicht beleidigt hinaus. Aber sie wird nicht weinen, denn das verträgt die Schminke nicht. Sie wird nur leise schnupfen und sich das Näschen mit Papier wischen. Aber Fräulein Quelle tanzt mit Ausdauer und großer Kunstfertigkeit zum Samisen-Spiel der älteren Freundin von Fräulein Sommer San den lieblichen Tanz des dünnen Frühlingsregens Haru Same . . .

„Haru same ni tschipori

Nu ru ru nu is no . . .“

„Die Nachtigall ist vom Frühlingsregen naß geworden . . .“

Herr Professor gerät allmählich in den seligen Zustand fortgeschrittener Lustigkeit. Leise singt er uns „Tipperary“ vor, erzählt vom „Romanischen Café“, von einem Atelierfest in der Mommsenstraße, kopiert Moissi. Er ist nicht nur ein gelehrter Kenner der deutschen Literatur, sondern bewährter Freund der jungen deutschen Dichter. Es nützt nichts, daß ich ans Nachhausefahren mahne, denn es dürfte schon bald vier Uhr sein, und mein Zug geht in drei Stunden. Fräulein Quelle, Moto San, sitzt jetzt dicht neben mir, Fräulein Pfirsichblüte aber zart und hingeschmiegt im Arm von Herrn Professor. Ich wage eine indiskrete Frage, worauf ich die Antwort bekomme, daß „Knospenfrevel“ ganze 500 Yen koste, eine Menge Geld! — („Knospenfrevel!“ Herr Professor beherrscht die deutsche Sprache bis in ihre zartesten Verästelungen!) Nachher telefonierte man an eine Garage, und, die lange, aus Holzhäusern bestehende Teehaus-Straße erschütternd, rattert ein Car durch die nächtliche Stille. Die gesamte Einwohnerschaft von Miß Sommer Sans Haus steht abschiednehmend vor der Tür. Von Segenswünschen und winkenden Tüchern begleitet fahren wir den kleinen Kanal entlang hinauf in das Viertel um die Universität Kyoto. Aber nicht nur Segenswünsche und Abschiedsgrüße, auch Geschenke und Andenken begleiten mich. Miß Sommer San hat mir einen großen weißen Fächer geschenkt, auf den sie ihr Gedicht mit zierlichen Pinselstrichen aufschrieb, die drei kleinen Tänzerinnen aber, Fräulein Pfirsichblüte, Fräulein Zweites Kind und die kleine Moto San, Fräulein Quelle, mit kindlich zagen Pinseln die Zeichen ihrer Namen.

verewigt haben. Ich entfalte heute, nach Monaten, diesen Fächer. Bei jedem Namen finde ich einen kleinen roten Fleck — dort haben Fräulein Pfirsichblüte, Fräulein Zweites Kind und Fräulein Quelle mit ihren roten Mündchen das weiße Papier geküßt . . .

Es ist sehr schwer, mit Herrn Professor zu verhandeln! Ich möchte mich an den Kosten dieses schönen Abends beteiligen, denn ich weiß ja, akademische Funktionäre sind, wie Intellektuelle überhaupt, in Asien wie in Europa, ja auf der ganzen Welt nicht auf goldenen Bastmatten gebettet. Herr Professor will aber von einer Teilung der Kosten nichts wissen, denn ich bin ja sein Gast. Ich ahne, daß die Kosten außerordentlich groß sein könnten! Man schenkt im allgemeinen für die Stunde jeder Tänzerin und jeder Sängerin oder Samisen-Zupferin fünf bis zehn Yen, es waren ihrer vier Mädchen, und die Vergnügung dauerte etwa vier Stunden! Herr Professor aber behauptet, er könnte, selbst wenn er wollte, die Kosten nicht berechnen, denn er habe ja bei Miß Sommer San ein Jahresabonnement! . . . Er vertröstet mich darum mit der Aussicht, daß ich ihm in Berlin, in der Mommsenstraße etwa, Revanche geben werde!

Yoshiwara

Die Yoshiwara ist ein sehr wesentlicher Bestandteil jeder japanischen Stadt. In der ersten, die ich sah, Schimonoseki, waren buchstäblich ganze Straßenzüge, Haus an Haus, Frauenstraßen. Die Schwesterstadt Moji, über dem Sund, hatte ebenfalls einen gewaltigen Stadtteil, in dem Frauenhaus an Frauenhaus sich reihte. — In Osaka, in Kyoto, in Yokohama, Stadtteile, Hunderte von Häusern — Yoshiwaras!

Die berühmteste von allen, die Yoshiwara Tokyos, ist beim Brande nach dem Erdbeben vollkommen zerstört worden. Sie ist an der alten Stelle wieder erstanden, zählt einige hundert Häuser aus leichter Holz- und Papierkonstruktion, unterscheidet sich aber von der alten Yoshiwara dadurch, daß die Frauen nicht mehr in Käfigen, unten an der Straße, den Passanten ausgestellt werden, sondern daß in jedem Flur große, sehr gute Photographien der in den Häusern tätigen Mädchen auf-

gehängt sind. Zumeist ist unter diesen Photographien die kleine Steingutfigur eines Glücksgottes, des dicken langohrigen Glücksbabys der japanischen Göttermythe, inmitten von Blumen, Vasen, Zweigen und Goldfischbehältern aufgestellt. Im Tor eines jeden Hauses sitzt, in einer Art Loge, ein Hausknecht, der die Passanten mit Händeklatschen heranruft und mit dem man endlos feilschen muß, ehe man ihm das Eintrittsgeld übergibt, das von 7 Yen bis 100 variiert. In jedem der Häuser ist ein hübscher Garten, ein Brunnen mit Kupferbecken für das Säuberungsbedürfnis, alles ist zierlich, blank und neu, in zarten Farben mit viel Geschmack eingerichtet. Schiebetüren lassen, um die Galerie im Stockwerk, die einzelnen Räume sehen, in denen man unter den jungen und älteren, ernsten und lachenden, bunten mit komplizierten Frisuren, weiß und rot geschminkten Gesichtern, auf hohen Schuhen herantrippelnden Geishas seine Auswahl treffen kann.

Wie kleine Kinder sind viele von diesen Mädchen anzusehen, dabei verhüllt die japanische Tracht die Formen des Körpers so vollständig, daß Vollerblüthe von Zarten und Unentwickelten nach dem äußeren Aussehen gar nicht zu unterscheiden sind. Etwas furchtsam, erst später vertraulicher werdend, aber ihrem Schicksal ergeben und dem starren Blick der Madame gehorchend, schreitet die kleine Dirne dem Fremden voran in das Lustgemach, in dem eine dicke, bunt gemusterte Daunendecke auf den Bastmatten ausgebreitet ist. Ein Kopfhalter aus bemaltem Holz zum Schutz der komplizierten Frisur des Mädchens und ein rundes Daunenkissen für das Ruhebedürfnis des Mannes machen die ganze Möblierung des Raumes aus.

Halt: noch etwas. In jedem Haus Radio, Lautsprecher in Tätigkeit. Die halbe Nacht, in all den Hunderten von Häusern, während die zehntausend Bewohnerinnen der Yoshiwara sich ihren Obliegenheiten unterwerfen, tönt es süß und schmelzend in italienischem Tenor:

„Che gelida manina...“

(in der Oper ist Stagione, man gibt Puccinis: „Bohème“...“)

Und wieder beim Abschied das ganze Haus unten beim Tor; während der Kassiererhausknecht einem in die Schuhe hilft, tiefe Verbeugungen der Mädchen, tiefe Verbeugungen der Madame, tiefe Verbeugungen auch unsererseits!

Und dann kilometerweit durch die Straßen der Bordellstadt, die sauber, blitzblank und neu, von Doppelreihen von Bogenlampen erhellt, sich am Rande von Asakusa hindehnen.

In meinem Hotel, dem berühmtesten und vornehmsten Tokyos, ist Tanz. Um fünf Uhr nachmittags vollführen die Amerikaner und Amerikanerinnen vom gestern in Yokohama eingetroffenen Weltreiseschiff Foxtrott und Charleston. Staunend sitze ich daneben. Gegen diese Art zu tanzen ist alles, was ich bisher in Europa, ja in China und der Mandschurei gesehen habe, harmloses Kinderspiel. Japaner und Japanerinnen tanzen mit. Man sieht ihren Bewegungen an, daß sie sich Zwang antun; die asiatischen Körper sind für diese Negerverrenkungen ungeeignet. Jazz ist bei Gott eine Erfindung, die am anderen Ende der Welt gemacht worden ist. Man wird das bald zu fühlen bekommen! Denn schon am nächsten Tage spielen die Musiker in dem Saal um fünf Uhr nachmittags das Largo von Händel und das Ave Maria von Gounod!

Entrüstet erkundigt sich das Publikum bei dem Manager nach der Ursache dieser Wandlung. Gestern war Polizei da, hat die Namen der tanzenden Japaner und Japanerinnen aufgeschrieben. Heute aber, in aller Frühe, erschienen Beamte des Innenministeriums beim Hoteldirektor und drohten mit Konzessionsentziehung, falls sich der Nachmittagstanz in den Formen wiederholen sollte, die hier seit dem Auftreten der amerikanischen Weltumsegler üblich sind.

In den englischen, von amerikanischem Gelde gespeisten Zeitungen Tokyos wird lautes Gezeter erhoben: So ehrt ihr eure Gäste?! Das ist der Willkomm, den Japan seinen amerikanischen Freunden bereitet? Im Parlament, der „Diät“, aber: große Polemik, erregte Debatte, die Regierungsparteien verwahren sich gegen die Tänze, die die alte keusche Tradition des japanischen Volkstanzes schänden und zu vernichten drohen. Die Opposition entgegnet höhnisch: Seit wann seid denn ihr die Hüter der Moral des Landes? Seit wann sind die Heerführer eurer Partei solch keusche Verteidiger der japanischen Ehre? Bordellbesitzer, Interessenten an der Yoshiwara, hier in Tokyo, in Kobe, in Osaka, das seid ihr!!

Der Nachmittagstanz im Imperialhotel wird ein politischer

Skandal, reißt die Gardine von der japanischen Schande weg, so daß sie vor dem belustigten Europäerauge nackt und schamlos daliegt. Diese sauberen Parlamentarier, Bordellkonzessionäre und Yoshiwarastadtväter fürchten einfach die Schmutzkonkurrenz des Charleston, die ihren Geschäften Abbruch tun könnte! — —

Nichts mehr von Politik!!

Nur vier Wochen in Japan und möglichst viel davon in dem unbeschreiblich beglückenden, beseligenden japanischen Theater.

Nichts von Politik! So wenig wie möglich von Politik! Diese Kontroverse in der Diät über Fünfuhrtnanz im Hotel, Grundstück- und Handelsinteressen im Bordellviertel, Opposition oder Regierungspartei als Hüter der japanischen Volkstradition — war genug (wobei ich nicht ganz sicher bin, ob ich richtig berichtet habe, ob nicht etwa die Herren von der Opposition die Bordellkonzessionäre waren, die Führer der Regierungsparteien die Aufdecker!); gleichviel, vier Wochen genügten, um schauernd einen Blick in den mefitischen Sumpf der japanischen Politik zu werfen und dann mit zugehaltener Nase und weit aufgerissenen Augen schnurstracks ins japanische Theater, das göttliche, zu entlaufen. —

Schon in den ersten Tagen, die er hier verbringt, ja, bereits in den ersten Stunden seiner Anwesenheit auf japanischem Boden bemerkt der Fremde an unerquicklichen Symptomen, einer ungesunden Wißbegierde, Neugier, Indiskretion, Zudringlichkeit das Wesen der japanischen Politik. — Spionage zieht um ihn immer engere Netze. Er wird ausgefragt, interviewt, umschnüffelt. Von Journalisten, Detektiven, allerlei Agenten belauert. Unter der Maske der Ehrerbietung, mit der man dem distinguierten Ausländer naht, wird er auf Herz und Nieren geprüft, werden ihm die Würmer aus der Nase gezogen, wird er über tausend wesentliche und nebensächliche Dinge ausgeholt. Man kann dieser Belästigung kaum entgehen. Ironie bleibt unverstanden. Grob darf man nicht werden. Man sieht sein Bild in den Blättern. Man ist ein bunter Hund geworden. Man hat auf Fragen nach Rußland, nach China, nach Hindenburg, nach d'Annunzio, nach

dem Zustand der Tempel in Peking, nach den Stiefeln der Fengarmee, nach der Influenzaepidemie in Bombay, nach dem Untergang des Abendlandes und dem Aufstieg der gelben Rasse, unter der selbstverständlich nur der Japaner gemeint ist, Antwort zu erteilen. (In der Yoshiwara hat man einen Fragebogen ausfüllen müssen, auf dem die Rubriken: Nationalität, Wohnort, Alter und ähnliches verzeichnet waren und nur die wichtigste fehlte, nämlich: ob man etwa geschlechtskrank sei oder nicht!) Was bedeutet diese asiatisch übertriebene Wißbegierde? Ist es allein Haikara? Will man vom Fremden lernen und schnüffelt seine Befähigung zum Vorbild aus? In diesem Land, in dem alle Methoden Europas und Amerikas inbrünstig nachgeahmt werden, könnte man auf die Vermutung kommen, daß man aus Harmlosigkeit, aus der Freude am Neuen, an dem Ausländischen, das dieses Volk beherrscht, Tag und Nacht seine Ruhe und Behaglichkeit einbüßen müßte. Der wahre Grund aber ist: man wittert in jedem Fremden mehr oder weniger einen politisch unbequemen, verdächtigen, irgend etwas geschickt und tückisch verheimlichenden Eindringling.

In China: ungeschminkte, eingestandene Korruption — in Japan: dieselbe Korruption, zudem noch Heuchelei. Korruptionsskandale, von denen man Stichproben machen kann, wenn man auch nur kurze Zeit sich im Lande aufhält; mächtige und populäre Führer der Parteien, die schamlos den Geheimfonds der Armee bestehlen; Nachahmung europäischer und amerikanischer Bräuche auch darin, daß ein Korruptionsskandal für die Beteiligten nicht tödlich abläuft, sondern sogar noch den Nimbus beträchtlichen Reichtums um das schuldige Haupt hinterläßt. —

Die Kommunisten und Anarchisten massakriert, gehängt, erschossen. Ihre Familien vernichtet. Die Geheimpolizei, vor der man keinen Schritt sicher ist: ein ungeheurer Prozentsatz der Behörden und der vom Staat unterhaltenen Funktionäre des an sich armen Landes. Eine neue, staatlich genehmigte, von den Feudalreaktionären gewünschte und ins Leben gerufene „Arbeiterpartei“, der, wie zum Hohn, der Name einer proletarischen aufgeklebt ist und die im Grunde keine andere Funktion haben wird, als eine Scheidewand zwischen den

Feudaladel, das Bürgertum, die bestehenden politischen Parteien und andererseits das wirkliche Volk, das wirkliche Proletariat, die entrechteten, verelendeten, grollenden unteren Schichten Japans zu schieben, die in der „Diät“ nicht vertreten sind, nicht vertreten werden dürfen, deren Recht, ja Existenz so lange verleugnet wird, bis einmal eine Explosion der Welt enthüllt, was unter dem mühsam aufrechterhaltenen Gleichgewicht Japans sich in Wahrheit verbirgt. —

Japan laboriert an unheilbaren Problemen: dem Problem seiner Wirtschaft — und dem Problem seiner, vom starren Festhalten an traditionellem autokratischen Feudalismus und von der Sucht, westliche Zivilisationsform nachzuahmen, zerrissenen, zerklüfteten inneren Existenz.

Japan hat eine Industrie: die Seidenindustrie. Einen Abnehmer: Amerika. Japan hat keine Rohstoffe, muß sie aus China, aus der Mandschurei holen — und Korea, das zwischen Japan und der Mandschurei liegt, wird von einem rebellischen, dem Japaner infolge systematischer Unterdrückung bis aufs Blut gehässigen Volk bewohnt. Die Notwendigkeit, Rohstoffe sich aus chinesischem Gebiet zu holen, gebietet Japan, eine starke Flotte und Armee zu unterhalten, und beide fallen der schwer kämpfenden Industrie Japans zur Last. Die Kosten trägt das immer tiefer ins Elend sinkende Proletariat des Landes. — —

Das Kaisertum, der Kaiserkult, der Kaiser-Ahnenkult ist dem Japaner identisch mit seiner Kultur überhaupt. Gibt er sie auf, so zerbricht er seine Kultur, zerschmettert er das Fundament seiner nationalen Existenzberechtigung. Andererseits aber dringt die westliche, europäische, amerikanisch-imperialistische Staatsform, die sich den wirtschaftlichen Bedingungen anzupassen strebt, immer stärker in das Bewußtsein Japans ein.

An diesem Zwiespalt kann Japan zugrunde gehen. Es kann sich nicht entscheiden, wird zerrieben zwischen einander widersprechenden feindlichen Tendenzen.

Vielleicht rettet einmal ein verlorener Krieg dieses Land. — Aber, wie gesagt: Kein Wort mehr von Politik!! — —

Theater

In dem himmlischen japanischen Theater, das für den Europäer ein Erlebnis bedeutet, wie der Orient deren nur ganz wenige zu verschenken hat, ist Sinn und Essenz all des Schönen, Erhabenen, Eigenen eingeschlossen, das Japan dem Fremden und seinem eingeborenen Volke aufbewahrt. Ein Ausruhen der Sinne, des Herzens und des Verstandes von dem wirren Getümmel des öffentlichen Lebens ist in den weiten, feierlichen, von einer Atmosphäre der Andacht erfüllten Theatern Japans wohl zu erreichen. — Ehe ich aber von diesem Erlebnis der japanischen Schaubühne spreche, muß ich ein paar Sätze dem chinesischen Theater widmen, das ich in Canton, Schanghai und besonders in Peking besucht habe.

Chinas Theater erinnert bezeichnend an das Gebilde der Shakespeare-Bühne. Das Tun und Treiben der nicht auf die Szene Gehörenden, zwischen den agierenden Darstellern; die Gestaltung des Schauplatzes; die Männer, die Frauenrollen spielen, usw. Das chinesische Theater ist eine Kuriosität, für uns Europäer als Kunststätte völlig unverständlich; seine Darbietungen fast ungenießbar. Weitaus unverständlicher noch als die befremdliche, verwirrend undurchsichtige Rasse der Chinesen, die sich in ihrem Theater einen Ort der Freude, der Erholung, der Pflege ihres Schönheitskults, ihrer Kunsttradition geschaffen zu haben scheint!

Das chinesische Theater beruht und lebt zum großen Teil von Akrobatik; nicht allein des Körpers, auch der Stimme. Die weit ausschreitenden, ausholenden Gebärden des chinesischen Männerspielers, die zarten, zimperlichen Falsettöne, Flageolettöne, die der Männer- und der Frauendarsteller von sich gibt!!

In einem Park Pekings sah ich an einem glashellen Februartage vier Männer bei einer sonderbaren Verrichtung. Sie hatten ihre Pelze abgelegt, standen vor einem kleinen Teich, im schneidenden Frost, und turnten. Breitbeinig dastehend, wiegten sie ihre Körper in rhythmischen Bewegungen. Dies sah so aus: die Arme bogen sich wie langsame Schlangen leise und zart erst nach links, hoben sich bis zur Gesichtshöhe, schlängelten sich nieder bis zu den Knien, ganz leise und zart,

plötzlich aber schossen sie nach rechts, mit einer solch rapiden, blitzgleichen Boxerbewegung, als wollten sie einen unsichtbaren Gegner, der sich durch die zarte Langsamkeit ihrer schlangenhaft geschmeidigen Bewegung in Sicherheit lullen ließ, heimtückisch niederschlagen! Diese abwechselnd langsamen und gewalttätig schnellen Bewegungen wiederholten sich innerhalb einer Viertelstunde — solange konnte ich im kalten Sonnenlicht den Männern frierend zusehen — in etwa zwanzig Varianten. Aber immer dieses Nacheinander von graziöser Langsamkeit und rapidem Stoß. Ich hörte von meinem Dolmetscher, daß die Vier Schauspieler eines der größten Theater Pekings wären. Am Abend sah ich sie dann agieren. Es waren Akteure des Tiwutai-Theaters unten im chinesischen Stadtteil Pekings.

Und eines Morgens, außerhalb des Tores Tien-Men, begegnete ich einer Prozession von niedlichen Knaben, die mit rotgefrorenen Nasen, aber mit Fächern in den Händen, hinter einem alten Mann im Gänsemarsch rasch der Stadt zutrippelten. Es waren Theaterkinder, junge Schauspielerleuten, und sie kamen von dem weit außerhalb der Stadt liegenden Himmelsaltar daher, und zwar von ihrer allmorgendlichen Stimmübung. In der Nähe des Himmelstempels nämlich befindet sich eine hohe Ziegelmauer. Vor dieser Mauer üben junge und alte Schauspieler täglich in den frühen Morgenstunden ihre Stimme: hier zwitschern, miauen, minaudieren sie in den Fisteltönen, die der Schönheitsbegriff des Chinesen, seine Auffassung von Theaterkunst von ihnen verlangt.

Warum gerade vor dieser Mauer in der Nähe des Himmelsaltars? Die einen meinen, es sei dort eine außerordentliche, ja mysteriöse Akustik wahrzunehmen, die der Stimmbildung zur Hilfe komme. Andere aber meinen, diese Übung vor der Himmelsmauer habe einen geheimen Grund in religiösen Vorstellungen.

Das chinesische Theater verfügt über eine Anzahl feststehender Typen. Sofort, wenn ein chinesischer Schauspieler die Szene betritt, verrät sein Gang, sein Kostüm, sein Kopfschmuck und die Bemalung seines Gesichtes Stand und Charakter. Die Generale und großen Feldherren tragen hinter ihren wunderbaren bunten Brokatkostümen viele kleine bunte Fahnen auf den Rücken gesteckt, fast wie ein Pfauenrad. Haben sie auf ihrem kostbaren, schillernden Kopfschmuck noch

eine riesige dünne Paradiesvogelfeder befestigt, die in breitem Bogen hinter ihnen daherwippt, so will das besagen, daß sie über ferne, barbarische, mandschurische, nördliche Heere gebieten. Wenn sie einen langen Stab mit vielen kleinen Roßhaarbüscheln in der Hand schwingen, so bedeutet dies, daß man sie sich hoch zu Roß vorzustellen hat. Pantomimisch steigen sie, diesen Stab schwingend, mit realistischen Gebärden vom Pferde ab und besteigen es dann, ebenfalls mit wunderbar realistischen Gebärden, vor den Augen der Zuschauer, denen der Stab mit den Roßschweiften als Phantasievehikel genügt. Männer mit rotbemaltem Gesicht und langen Bärten sind menschliche Wesen, die Tscheng und Tsching. Die letzteren aber können auch ein buntes, weiß, rot und schwarzes Muster über ihre Gesichter gemalt tragen — dann muß man sie als Dämonen ansprechen. Kreideweiß Geschminkte sind Intriganten. Mit einem weißen Schmetterling quer über die Nase und die Backen Bemalte sind komische Personen, Rüpel. Die Schauspieler, die Frauenrollen darstellen, haben ein herrliches Spiel mit ihren weiten Ärmeln; zierlich strecken sie ihre zarten Fingerchen, zierlich biegen sie ihren zarten Hals, schlagen die Lider sinnig über ihren Äuglein auf und nieder, quiekend kommen zimperliche Laute aus ihnen heraus, synkopierte Laute in hoher Fistel. Sitzen sie um einen Tisch herum, auf dem Tee serviert ist, so kann man sich kaum sattsehen an der Lieblichkeit ihrer Bewegungen: wie sie eine Tasse zum Munde führen, einander die Süßigkeiten reichen, usw.

Für uns Europäer geradezu unertragbar: die Begleitmusik. — Die Bühne ist voll von Theaterarbeitern, Besuchern, Schauspielschülern, kommenden und gehenden Personen — jeder tut was ihm gerade beliebt, unbekümmert um das Spiel — in einer Ecke aber hocken die Musikanten, die einen ohrenbetäubenden Spektakel, ohne jede Rücksicht auf die Schauspieler, die gesprochenen oder besser gezirpten Quieklaute, auf kurzen Geigen mit drei Schafsdärmen, auf Trommeln, Gongs und Trillerflöten vollführen. Selbst wenn man Chinesisch verstände, würde man kein Wort hören, so laut gebärdet sich die Begleitmusik. Zuweilen hat man vollends den Eindruck, daß die hohe schrille Fistelstimme der Schauspieler nur den Zweck hat, das höllische Gefiedel, Getrommel, Gedudel und Gonggetöse der Musikanten für Augenblicke durchzubohren. (Diese Musik ist mongolischen

Ursprungs; die chinesische Tonleiter, die man ja bei uns auch aus Mahlers herrlichem „Lied der Erde“ kennt, geht unseren Ohren lieblicher ein.)

Nur ein einziger, bevorzugter Schauspieler der Chinesen hat mit der Barbarei dieser „Musik“, wenigstens für die Zeit, während er auf der Bühne steht und zu sprechen hat, aufgeräumt. Es ist der weit über China hinaus berühmte Frauendarsteller Mei Lan Fang. Ein Mann, von dem es heißt, daß er der größte Schauspieler der chinesischen Bühne sei. Ich sah ihn nur in kurzen Stücken, die einen insipiden Inhalt hatten und kaum etwas anderes vorstellten als eine halbe Stunde Gelegenheit für den kostbar gewandeten, mit unendlich zierlichen Bewegungen sich vorwärts und seitlich windenden Komödianten, zart daherschweben, zarte synkopierte Fistelschreie auszustoßen, verschämt errötend sein hold geschminktes Gesicht hinter dem Ärmel zu verbergen, vor einem Götteraltar betend, und, auf seinen Faltenwurf bedacht, niederzusinken und sich zum Opfer zu erheben, ein Brautkleid von übertriebenem Prunk zu produzieren und ähnliches. Er hat den Höhepunkt seiner Kunst bereits überschritten, ist reif zum Export. Man wird ihn wahrscheinlich bald in Europa sehen, und er wird sicherlich eine Sensation der Päderastenmilieus der Weltstädte werden. Ich traf ihn mit seinem deutschsprechenden Sekretär: er ist ein eleganter Mann von etwa vierzig Jahren; Gesicht und Gestalt klein, zierlich und knabenhaft geblieben. —

Die chinesischen Theater unterscheiden sich schon durch ihren Zuschauerraum wesentlich von den japanischen. Als ich zum erstenmal in einem chinesischen Theater saß, es war in Canton, und zwar in einem Theater, in dem merkwürdigerweise nur Frauen spielten (das chinesische traditionelle Theater kennt sonst nur Männerschauspieler, auch für die Frauenrollen, hier aber, in Canton spielten Frauen auch die Männerrollen) — da konnte ich mir in den ersten Minuten gar nicht das sonderbare Herumfliegen von weißen Möwen im Zuschauerraum erklären! Im chinesischen Theater wird gegessen, getrunken, geschwätzt; Kinder schreien, machen über die Brüstung der Logen Pipi, man besucht sich von Rang zu Rang, ruft sich durch das Theater an — und da der Chinese gewohnt ist, nach seiner Mahlzeit Gesicht, Kopf,

Hände und wohl auch Brust und Bauch mit einem dampfend heißen Handtuch zu wischen, so bedeuteten die weißen Möwen, die durch den Zuschauerraum flogen: Handtücher, die man geschickt dem herumgehenden Kellner an den Kopf nachwarf, nachdem man sie benutzt hatte. Traf solch ein Handtuch den Kellner, so wurde die Geschicklichkeit mit „Hallo“ belohnt.

Gleich am ersten Abend, den ich in Tokyo verbrachte, war ich in einem Vorstadttheater am Asakusa-Park. Es war ein Theater fünften Ranges; man zahlte ganz geringes Eintrittsgeld; das Publikum bestand in der Hauptsache aus Kulis. Aber welch ein Unterschied gegen das chinesische Theater! Ich war nach diesem ersten Abend dann, sooft ich nur konnte, in den Theatern der Städte Japans, in denen ich mich gerade befand, in kleinen, mittleren, in den ganz großen und berühmten. Überall herrschte Sauberkeit, Ruhe, absolute Konzentration der Menschen, unbedingtes Miterleben der Stücke; gedämpfte Heiterkeit, wo es sich um Possen, laute Rührung, wo es sich um traurige Vorgänge handelte. Kein Schwatzen, eher ein ausgiebiges Schneuzen — nachher lag der Boden ringsum voll von kleinen Papierfetzchen, denn das Taschentuch ist ja in Japan unbekannt, man schneuzt sich in ein kleines viereckiges Papier, das nach dem Gebrauch weggeworfen wird.

Da die Theateraufführungen, die aus sechs, sieben kurzen Einaktern (Szenen aus Tage währenden Stücken) bestehen, von nachmittags zwei bis nachts zwölf Uhr dauern, und man ungern auch nur eine halbe Stunde versäumt, sind im japanischen Theater die Zwischenakte recht lang, und man verbringt sie in den weitläufigen, an die Theater anschließenden Ebhäusern und Bazaren. Im Theater selbst wird nicht gegessen, wird nicht diskuriert, herrscht Stille und Andacht. Für den Teil des Publikums, der auf europäische Weise zu sitzen gewöhnt ist, sind Bänke aufgestellt; der weitaus größere Teil des Publikums aber hockt auf einheimische Art, in den Logen und Rängen und auch im Parkett, auf dem mattenbedeckten Fußboden. Hier und da mag es indes geschehen, daß der Nachbar oder die Nachbarin in der Sesselreihe, in der man sitzt, die Holzpantoffeln ablegt und, ohne den Blick von der Bühne zu wenden, sich auf dem Sperrsitz hockend niederläßt.

Auch des japanischen Schauspielers Kunst besteht zum großen Teil aus Akrobatik. Der erste Einakter, früh am Nachmittag, ist in der Regel ein „Dammari“, eine Pantomime, die Menschen, Dämonen und Tiere in einem finsternen Wald im Kampf gegeneinander darstellt. Der Kampf im Finstern, der eine tiefere Bedeutung besitzt, als es den Anschein haben will, gibt Anlaß zu wunderbar gelenkigen und äußerst geschickten, Kühnheit und Schulung verratenden Bewegungen. Im Dammari treten sämtliche Schauspieler auf, die dann an dem langen Nachmittag und Abend in den verschiedensten Stücken beschäftigt sind. In diesen Stücken kommen zuweilen ebenfalls Tanz- und Ballettszenen vor, die sich von unseren europäischen eben durch jene Beimengung von wilder Akrobatik unterscheiden und vielleicht nur in dem russischen Ballett eine Parallelerscheinung besitzen.

Eine wunderbare Szene in jenem Asakusatheater, von dem ich eben sprach, eine Szene, die mir ewig unvergeßlich bleiben wird, zeigte an, auf welche Weise sich in dem japanischen Theater Körperübung mit Sinn verbindet. Die verführte Tochter eines hohen Kriegers will, von ihrem Liebhaber verlassen, sterbend die Glocke im Tempel noch einmal rühren. Mit einem Holzstock schlägt sie nach der Glocke, die aber hängt zu hoch, und nun sammelt der Körper all seine rasch versiegenden Kräfte, um mit dem Holz, höher als die tödliche Verwundung es zuläßt, hinaufzulangen. Es ist ein unerhörtes Schaustück, bei dem einem der Atem vergeht. Ein offenbar mittelmäßiger Schauspieler gab diese Samurai-Tochter, aber doch war es ein Höhepunkt der Schauspielkunst überhaupt, der hier einem erschütterten, laut und hingerissen schluchzenden Publikum vorgeführt wurde. In einem anderen Theater, einem der größten Tokyos, das bezeichnenderweise den Namen „Schimbashi Embujo“, d. h. „Tanzplatz im Stadtteil Schimbashi“ führte, sah ich eine groteske Pantomime im Stil des Nô, in dem drei Krüppel, ein Blinder, ein Taubstummer und ein Rumpfmensch, agierten. (Nur noch im Moskauer „Habima-Theater“ sah ich ähnlich Großartiges, Groteskes, im Bettlertanz des „Dibuk“.)

Die Bühne des japanischen Theaters schafft dem Schauspieler Gelegenheit genug, sich auszutoben. Sie ist eine breite, niedere Vertiefung, vor der in den Zwischenakten abwechselnd herrliche Vorhänge hängen. Eine breite, niedrige Bühne, die wohl unbeschränkten Raum

für horizontale Bewegungen gewährt, aber nicht für die Höhe. Gruppenbildungen, vertikal und nach oben gerichtet, sind unmöglich. Sollen Engel schweben (im „Federkleid“), wirkt es unwahrscheinlich und widersinnig.

Die Drehbühne, die bekanntlich von den Japanern erfunden ist, funktioniert auf diesen breiten Bühnen hemmungslos. Der Raum der Bühne ist unerhört reich und mannigfaltig eingeteilt, wie ja überhaupt die Japaner aus dem Raum ein Bedeutungsvolles, ja man könnte sagen Heiliges, ein Idol zu gestalten verstehen! Spielt eine Szene im Innern eines Hauses in einem bestimmten Zimmer, so stellt die Bühne nicht (wie auch durch die Raumverhältnisse bestimmt in Europa) dieses Zimmer allein vor, sondern das Zimmer steht inmitten anderer Zimmer in einem Haus, dessen Vorderwand fehlt, das Haus steht in einem Garten, den ein Zaun umgibt, der Garten steht an einer Dorfstraße mit anderen Häusern, weiter hinten sieht man einen See oder einen Tempel, auf dem Dach einer Scheune wächst Gras und Blumen, im Hintergrund geht das Volk des Dorfes seiner Beschäftigung nach, im Hause selber aber, in dem das Drama passiert, bewegt sich das Hausgesinde, von den Vorgängen in dem Zimmer bestimmt, aber doch frei und ungezwungen. Die Szenerie ist nicht einheitlich; Gewänder, Geräte, das Haus, alle Requisiten, die Bäume, der Rasen, das Strohdach sind zumeist realistisch, der Hintergrund aber stilisiert: See, Wolken, die Ferne wie einer Tafel, einem Blatt Hiroschiges nachgezeichnet. Und nun vollends der Blumenweg. Als schaffe die ungeheure Wahrscheinlichkeit, Mannigfaltigkeit des Bühnenraumes noch nicht das volle Abbild des wirklichen Lebens, verlängert die japanische Bühne des Schauspielers Wirkungsgebiet noch bis tief in den Zuschauerraum hinein. Quer durch diesen Zuschauerraum, im rechten Winkel zur Bühne, zieht sich der erhöhte Laufpfad bis ins Vestibül hinaus. Er ist in den neuen Theatern mit Glühlichtern von unten beleuchtet. Stellt die Bühne eine Winterlandschaft dar, so liegt auf dem „Blumenweg“ ein weißer Filzteppich. Über ihn kommen aus dem Vestibül, pathetisch oder im Alltags-trott, die Schauspieler langsam auf die Bühne zugeschritten. Über ihn fliehen, laufen, stürzen oft, in entgegengesetzter Richtung, die Menschen, die auf der Bühne ihr Schicksal erlebt haben, quer durch die erregten Zuschauer — wohin? Hinaus in die Welt, dem Unbekannten

zu! Denn das ist der tiefe Sinn des „Blumenweges“. Auf ihm, über ihn kommt und geht das unbekannte Schicksal, naht das Verderben, das den Schauspielern auf der Bühne noch bevorsteht. Die neue Bestrebung des russischen Theaters, einen Zusammenhang zwischen der Bühne und dem Zuschauer zu konstruieren, mit dem Sinn: *Tua res agitur* — dort oben, das bist du! es geht um uns alle! — hier ist es naiv und sinnfällig realisiert.

Hat man das Glück, in der Nähe der Bühne und auf einem Platz in der Nähe auch des „Blumenweges“ zu sitzen, so kann man das herrliche, unerhört ausdrucksvolle Mienenspiel des japanischen Schauspielers bewundern. Die Verzerrungen des japanischen Schauspielersantlitzes, die Schmerz, Wut, Tod, Kampf, von der leisen Andeutung des Ahnens bis zum gräßlichen Schielen der unterliegenden zerschmetterten Menschenseele, zu versinnbildlichen verstehen, sie beginnen schon im Vestibül, eine Mitwisserschaft des Zuschauers bereitet die Steigerung der Vorgänge, die nachher auf der Bühne sich abrollen werden, auf dem „Blumenweg“ vor.

Und was dann auf der Bühne in der Tat geschieht, wird erhöht durch die die Handlung begleitende Musik. Denn ohne Musik kommt auch die japanische Bühne mit ihrem unbeschreiblich tiefen Realismus nicht aus.

Links ist die Dekoration der Szene von einem Gitterwerk unterbrochen, hinter dem Trommler, Flöten- und Geigenspieler sitzen. Rechts aber, ganz auf der Seite der Bühne, sitzen auf einem erhöhten Podium, das eine kleine Bühne für sich vorstellt, zwei Sänger und zwei Samisenspieler in dunklen Gewändern. Die Sänger mit Pulten vor sich, auf denen der Text des Stückes sowie ihr eigener Gesangstext liegt. Und während auf der Bühne die Dialoge der Schauspieler sich in natürlichen Tönen abwickeln, begleiten die Samisenspieler mit leichtem, leisem, zartem Spiel, die Sänger aber mit modulierten Tönen, oft schluchzend, wenn die Handlung es erfordert, oft seufzend, wenn die Handlung es erfordert, laut oder flüsternd, pathetisch oder sentimental girrend die Vorgänge. Die Sänger, hochbegabte Mitwirkende des Schauspiels, erzählen, was auf dem Grunde der Dinge, die auf der Bühne vorgehen, eigentlich liegt. Oft sind sie erregter als die Schauspieler — sie wissen ja schon, was dort auf der Bühne vorgehen wird.

Sie sind, wie der „Blumenweg“ ins Räumliche, gewissermaßen Fortsetzungen der Bühne und der Schicksale in die Ewigkeit, ins Göttliche.

Die Musik des japanischen Theaters ist unserem europäischen Gefühl viel näher verwandt als die barbarischen Geräusche, der ohrenbetäubende Spektakel des chinesischen Theaters. An dieser Verwandtheit läßt sich überhaupt die engere seelische Verknüpfung Japans mit unserem Westen ermessen (die ihren Ausfluß auch im Haikara hat), während der Chinese samt seinem Schönheitsgefühl uns eine unheimlich Terra incognita bleibt. Für den Europäer, der die japanische Sprache nicht versteht, ist diese japanische Bühnenmusik, zugleich mit der wunderbaren Ausdrucksfähigkeit des japanischen Schauspielergesichtes, ein Dolmetscher zum Verständnis der szenischen Vorgänge.

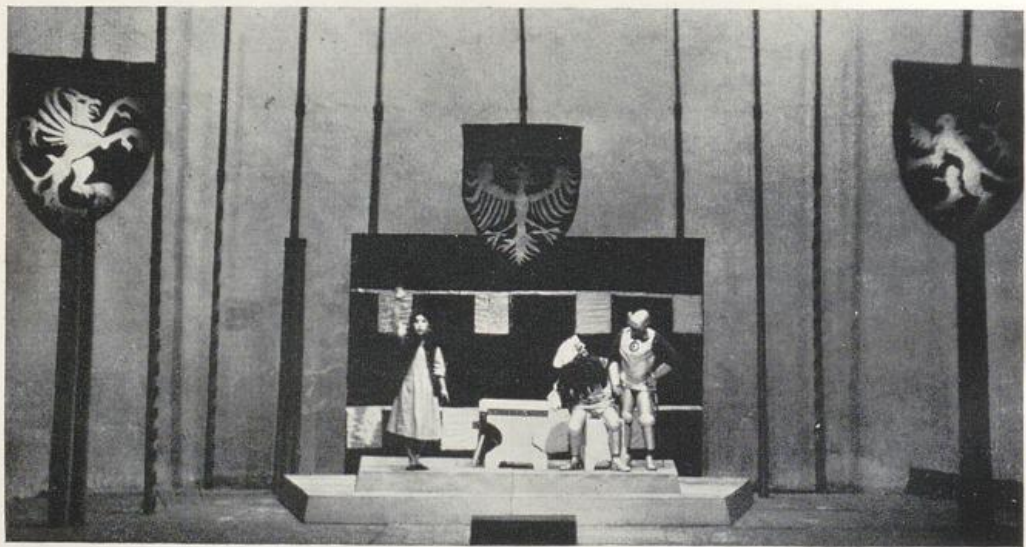
Im Tokyoer Theater Itschimura, einem Vorstadttheater, das aber durch die Pracht der Ausstattung und den Geschmack des Bühnenbildes wie durch das herrliche Spiel seiner erlesenen Schauspielerschar den Rang des japanischen Theaters überhaupt bewies, habe ich es erlebt, daß das Schluchzen auf der Bühne sich mit dem Schluchzen der Sänger, der Samisenspieler auf der kleinen Seitenbühne, mit dem Schluchzen des verdeckten Orchesters hinter dem Gitterwerk und mit dem schmerzerschütterten Weinen des Publikums im riesigen Raume vermählte, ineinanderfloß. Es handelte sich um einen jungen Ritter, den eine alternde Frau, eine berühmte Dichterin der japanischen Vorzeit, rettete und der dann vor den Augen der Frau, die ihn doch liebte, mit ihrer Tochter innig umschlungen über den „Blumenweg“ hinaus ins Weite ging — derweil im Hause die Frau zurückblieb, stumm, in sekundenlangem Mienenspiel das Aufgeben ihres eigenen Lebens, den Sieg des Alters über ihren noch der Liebe fähigen, die Liebe begehrenden Körper kundgab. Schon erschienen auf der Bühne vermummte schwarze Diener mit Masken über dem Gesicht, die sie „unsichtbar“ machen sollten, räumten Geräte und Gegenstände weg, verschoben Kulissen, um für die nächste Szene Raum zu schaffen. Der junge Ritter mit seiner Geliebten war längst im Vestibül verschwunden, noch stand aber die Dichterin im Hause, und während ihre Augen sich langsam über den gefalteten Händen schlossen, versank das Publikum in lautes Schluchzen, erstarb der Gesang und das Samisenspiel auf der kleinen Bühne zur Seite des Bühnenvorraumes.

DAS JAPANISCHE THEATER





Kino-Szene im Schnee



Shaws „Heilige Johanna“ im Kleinen Theater, Tsukiji, Tokyo

Ebenfalls in Tokyo, im Kabukizatheater, sah ich den besten Schauspieler des gegenwärtigen Japan: Gentaro Nakamura, in einem der Roninlegende entnommenen Stoff. Die Stoffe der Stücke auf der traditionellen Bühne Japans, auch wenn es sich um Stücke neuer Dichter handelt, sind fast ausnahmslos aus den alten Legenden der feudalen Vorzeit geschöpft. Diese Themen scheinen ihre unbeschränkte Macht über den Geschmack, den Sinn fürs dramatische Leben des Japaners zu bewahren. Das Roninschicksal! Was geht es uns Europäer an! Und doch: Gentaro über den „Blumenweg“ zur Rache schreiten, mit seinem Sohn und Getreuen in den Tod gehen sehen, während auf der Bühne Frau und Mutter in Schmerz vergehend zurückbleiben, ist eine der großen Erschütterungen, die das heutige Theater auch dem Europäer vermitteln kann.

Gentaro als Ronin und nächsten Abend die „Heilige Johanna“ von Shaw im Kleinen Theater der japanischen Moderne! Hier war in Wirklichkeit das Groteske, die Exotik des Erlebnisses! Shaw in Japan!! —

Man könnte sagen, daß „Haikara“ hier seine Orgie feierte. Denn was an Assimilationsmöglichkeit in dem Japaner steckt, kam hier zum Vorschein. Kaum ein Volk hat eine so bodenständige, eigenwüchsige und eigenwillige Theaterkultur wie die Japaner; kaum ein Volk besinnt sich in seiner Kunst so sehr auf die Tradition, die Urkraft seines Volkstums wie das japanische. Daher muß es in der Darstellung westlicher Themen und Probleme sich natürlich am gewaltigsten verleugnen und maskieren.

Schon die Übersetzung des Shawschen Textes ins Japanische scheint auf besondere Schwierigkeiten gestoßen zu sein. Die japanische Sprache kennt eine Frauen- und Männersprache. Die Frauensprache ist gewissermaßen zarter und hat ganz andere Vokabeln für Gegenstände und Verhältnisse als die Männersprache. Der Mannweibcharakter aber der heiligen Johanna, jedenfalls der ekstatisch energische Ausdruck ihres Wesens schien den Japanern in ihrer zartzimperlischen Frauensprache ein Widerspruch, ein Nonsens. Philologen versicherten mich, daß die Notwendigkeit einer Vereinheitlichung der japanischen Literatursprache, besonders angesichts des Dialogs zwischen Johanna und den anderen Charakteren des Stückes, als evident und dringend erscheinen mußte. (Haikara!!)

Für den der japanischen Sprache nicht mächtigen Zuschauer boten natürlich jene Stellen des Dramas das größte Interesse, in denen das Schauspielertemperament und die Schauspieltradition der japanischen Bühne den Stil des westlichen Gedankendramas gewaltsam durchbrach, so z. B. die heftigen leidenschaftlichen Bewegungen, das weinende Hervorspringen, Herbeistürzen des Priesters, der den Anblick der auf dem Scheiterhaufen brennenden Johanna nicht mehr erträgt und von Gewissensbissen jählings gefoltert und überfallen wird. Wertvoller als das Experiment, westliche Dramatik in diese östliche Gegend der Schauspielkunst zu verpflanzen, erschien mir diese merkwürdige Szene, aus der ich blitzgleich aufschimmern sah: wie sehr der Charakter der japanischen Schauspielkunst befähigt wäre, das westliche Drama zu beleben und zu befruchten. In der Tat hat ja Moskau bereits seine Fühlhörner nach Japan ausgestreckt, um diesen Prozeß für seine eigene Bühne vorzubereiten. Und vielleicht dringt zu uns noch einmal, über Moskau her, die Botschaft und Kunde des großartigen japanischen Schauspielertums — da ja Moskau für unser Theaterwesen überhaupt den Anfang einer neuen Art, die Bühne zu gestalten, das Drama zu beflügeln und den Zuschauerraum in die Aktion zu reißen, bedeutet!

Sayónara...

In diesen Tagen, in denen ich mich anschicke, Japan zu verlassen — es sind die ersten Tage des April —, fangen die Kirschbäume an, einen zarten Schimmer, eine leise duftige Wolke um ihre Kronen zu weben. Jetzt, zur Zeit der jungen Kirschblüte, muß ich fort! Aber schon habe ich die weißen und rötlichen Blüten der Pflaumenbäume fallen, den noch winterlicher Rasen mit zarten süßen Tönen sprenkeln sehen.

Von allen Sprachen, die ich kenne, hat die japanische die schönsten Worte, die lieblichsten, für den Begriff des Dankes und den Begriff des Abschiedes. Sie beide liegen mir auf den Lippen, während ich die letzten Stunden in diesem nur so flüchtig, ach nur so flüchtig genossenen Lande verlebe. Langsam gehe ich durch die Straßen Kyotos, sehe die auf hölzernen Getas dahintrippelnden bunten, zarten Frauen mit ihren purpurroten Babys auf dem Rücken, bleibe vor den vielen

Läden stehen und blicke nochmal auf die naive spielerische Lieblichkeit der tausend Säckelchen, die japanisches Gewerbe, wirklicher Kunst am nächsten verwandt, darbietet. Ein paar kleine Masken kaufe ich mir, aus Elfenbein, Holz, Lack, ein paar schimmernde Brokatfetzen, um sie zu Hause auf mein Sofa zu legen. Der Zauber Japans, die Lieblichkeit, die Buntheit, die Atmosphäre dieses merkwürdigen, widerspruchsvollen Landes, aufgefangen in ein paar kleinen geschnitzten Gegenständen, ein paar im Winde wehenden losen Stoffetzen . . .

Arigato: dank dir! du holdes Land. Schwer wird es mir, dich zu verlassen. Die zierlichen Frauen, den verschwimmenden, wie ein Hauch sich auflösenden See Biwa, der sich hier in der Nähe, mit Tempeln, Toriis, Brücken, Büschen weithin erstreckt. Von allen widerspruchsvollen Dingen, die diese Wochen in Japan bargen, bleibt mir die Schönheit, die Anmut, die Kunst des Landes in der Seele zurück. Gern vergesse ich, was sich darunter verbirgt, das Menschliche, das Zumenschliche, das Unzulängliche, die Not der Welt.

Bunt wehen die Fahnen der engen Theaterstraße Kyotos. Hier sind die großen Holzbaracken, in denen die leidenschaftlichen Spiele aus japanischer Vergangenheit agiert, gesungen, getanzt, mit zarten, heiligen Bewegungen zelebriert werden. Buden, in denen Märchen erzählt werden. Buden, in denen komische Kerle allerhand abenteuerliche Kunststückchen dem naiven Publikum vorführen. Die großen, soliden, prunkvollen Kinos, die eine besondere Anziehungskraft ausüben.

Aber in den kleinen Seitengassen dieser selben engen Theaterstraße stehen Tempel, in denen, mit der bei religiösen Verrichtungen üblichen Höflichkeit der Gesten, vorübergehende Männer und Frauen ihre Andacht der Gottheit bezeugen. Kerzen brennen vor Buddhastatuen. Von mächtigen Glocken hängen dicke Hanfseile herunter, die man vor dem Gebet rührt, damit die Gottheit auf die Anwesenheit des Beters aufmerksam werde. Priester beschreiben und verkaufen Zettel, die an die Zäune und Säulen des Tempels geheftet werden. Auch kleine süße Kuchen als Opfergaben.

Neben einem solchen Tempel, der von vielen Passanten der Theaterstraße aufgesucht wird, sehe ich eine kleine offene Halle stehen. Dort

befindet sich, auf einem beträchtlich über das Straßenniveau erhöhten Podium, eine Anzahl von Steingutvasen, in denen Blütenzweige und Blumen sich befinden. Die Gläubigen, die Beter drängen sich vor dieser Schaustellung, mit andachtsvollen Mienen, stumm und ehrerbietig. Ihre Blicke schweifen von einer Vase zur anderen, von einem Blütenzweig zum anderen. Fast mit derselben Andacht schauen sie auf diese zarten Wunder des japanischen Frühlings wie auf die Götter in den Tempeln nebenan. Die Schönheit, Anmut, mit der diese Blumen, diese blühenden Zweige sich über den Rand der Vase biegen, die Kunstfertigkeit, der hohe Geschmack, der die Zweige in dieser Form und nicht anders gezüchtet, gebogen, hergerichtet, zur Schau gestellt hat, erweckt in dem andächtig Dastehenden ein Gefühl, das kaum mehr mit ästhetischem Genuß bezeichnet werden kann. Schon in Kamakura, angesichts des wunderbaren grünbronzenen Riesendaibutsu, habe ich es empfunden, als ich auf die wunderbar gruppierten und gekappten Bäume rings um das Heiligtum blickte: wie sich die Verehrung und Liebe des Japaners zu den Pflanzen mit seinem religiösen Empfinden berührt — daß in dem Charakter dieses Volkes sich eine wunderbare Einheit des Ästhetischen mit dem Religiösen vollzogen hat. Lange werde ich noch an das Nebeneinander des kleinen Tempels und der kleinen offenen Halle mit den Vasen und Blütenzweigen bei der Kyotoer Theaterstraße denken müssen.

Vielen Ländern sagte ich schon Lebewohl in meinem Wanderleben. Vor Monaten noch, als ich von Kalkutta, nach kaum zehn Wochen Indienreise, abfuhr, war es mir weh ums Herz, daß ich das Wunderland so bald verlassen mußte. Was soll ich aber nun sagen, da ich mich nach kaum fünf Wochen anschieke, dieses Land, das sich bald mit dem Duft und zarten Schimmer seiner Kirschblüte bedecken wird, zu verlassen?

Lebewohl heißt auf japanisch „Sayónara“. Welch ein wunderbar wunderbarer Klang, wehend, verwehend wie ein schmales, weißes, von lieblicher Frauenhand leise geschwungenes Seidentuch.

Sayónara, du schönes Land . . .

Sayónara!