

Vena Hrdlicková

"Ein Buch - das sind nur Wörter!"

Professionelle japanische Geschichtenerzähler

Die komplizierte Erforschung oraler Literatur sollte nicht nur den Text berücksichtigen, sondern auch seine mündliche Realisierung, also das Milieu der Darbietung und die Reaktionen des Publikums. Allein auf diesem Wege kann der tatsächliche ästhetische Wert einer solchen Kunst verstanden werden. Besondere Bedeutung kommt einem solchen Ansatz zu, wenn man verschiedene Genres des Erzählens näher bestimmen und sich mit den Gedanken der Erzähler selbst zu künstlerischen Problemen vertraut machen will.

Die Erfahrungen, die ich beim Studium berufsmäßigen Geschichtenerzählens in China und Japan machen konnte, haben mich zu dem Schluß geführt, daß die Idee einer Geschichte in Vernachlässigung ihrer tatsächlichen Aufführung zu lange schon ein Konzept von Wissenschaftlern war, das von den Erzählern selbst nicht geteilt wird. Für diese ist es oft wichtiger, wie eine Geschichte erzählt wird als was sie berichtet. Schon immer haben chinesische Erzähler betont, daß ein guter Geschichtenerzähler eine schlechte Geschichte zu einer hervorragenden umwandeln könne und andererseits ein unerfahrener Künstler "eine gute Geschichte töten" könne (vgl. dazu Kata Koji, S.112).

In Tokio zeigte ich dem Erzähler Yanagiya Sansuke die gedruckte Ausgabe einer Sammlung von humoristischen Geschichten, die auch heute noch auf der Bühne erzählt werden. Sofort sagte er, dieses Buch sei nicht für den Erzähler bestimmt, sondern für den Leser; Erzähler nämlich lernen eine Geschichte nicht beim Lesen, sondern beim Zuhören, während sie ihnen vom Meister vorgetragen wird. Ein anderer Geschichtenerzähler, Hayashiya Shozo, war offensichtlich überrascht, als ich ihn fragte, ob ein Lehrling eine Geschichte von einem geschriebenen Text lernen könnte. Er antwortete einfach, aber bestimmt: "Ein Buch - das sind nur Wörter! Ein Geschichtenerzähler muß wissen, wie er die Geschichte zu erzählen hat, wann er eine bestimmte Geste machen muß, in welche Richtung der Kopf zu wenden ist und wie er den Fächer halten muß. Und das ist am wichtigsten beim Geschichtenerzählen!"

Material aus China und Japan ist zum Verständnis bestimmter Aspekte oraler Literatur besonders geeignet, denn hier sind es professionelle Erzähler, die in ihrer Jugend viele Jahre bei einem Meister verbracht und sich durch Nachahmung und Wiederholen ein zusammenhängendes System von kreativen Handlungen und künstlerischen Konventionen erworben haben. Die Beherrschung solcher Elemente sehen sie als notwendige Voraussetzung eines jeden öffentlichen Auftritts an, denn das Publikum erwartet nicht nur eine bestimmte, überkommene Art der Interpretation von ihnen, sondern beurteilt sie auch danach, wie sehr sie

in den Regeln ihrer Kunst bewandert sind. Aus diesem Grund schaffen sich die Erzähler einen eigenen Stil nicht dadurch, daß sie diese Prinzipien über den Haufen werfen, sondern durch ein allmähliches Einführen von Neuerungen auf der Grundlage der professionellen Technik mit ganz geringen Abweichungen vom traditionellen Rahmen. Eine sorgfältige Beobachtung von Erzählern bei der Arbeit kann uns auch die Regeln zeigen, die zu den Techniken gehören; sie bilden ein festgelegtes, ja schematisches System, welches einer kreativen Originalität keinen Raum läßt. Dieser traditionelle Rahmen jedoch unterliegt ständig Veränderungen; manche sind vorübergehend, und andere bleiben. Oft sind solche Veränderungen auf Details begrenzt, aber bei der Erzählkunst sind es gerade diese Einzelheiten, die große Unterschiede bewirken: Der Geschichtenerzähler, der ohne Kostüm und Bühnenbild gleichzeitig verschiedene Rollen darstellt, muß in der Lage sein, mit Hilfe von sehr einfachen, aber sorgfältig einstudierten Mitteln die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer zu fesseln.

Rakugo

Der kurze, witzige rakugo (zusammengesetzt aus raku, "fallen" und go, "Wort": Eine Geschichte, die einem Punkt entgegenfällt) ist die Hauptnummer im Programm der yose-Theater; das sind Varietes, von denen es zur Zeit in Tokyo acht gibt. (Zwei Theater dieser Art gibt es auch in Osaka. Im übrigen Japan kennt man Geschichtenerzähler aus dem Fernsehen oder durch ihre Tourneen.) Zu den am besten besuchten zählt das Suzumoto-yose im Ueno-Viertel, Tokyos hauptsächlichem Vergnügungs- und Einkaufszentrum. Dieses Theater ist eine interessante Kombination moderner und traditioneller Elemente, so wie sie auch für viele andere Gebiete japanischen Lebens bezeichnend ist. Im Suzumoto finden etwa dreihundert Zuschauer Platz. Vorn an der Bühne gibt es Sitze. Der Boden der Galerie ist mit Strohmatten bedeckt; hier sitzen die Zuschauer in japanischer Weise auf Kissen. Der grüne Tee, den sie während der Vorstellung zu sich nehmen, wurde früher einmal in Blechgefäßen verkauft. Inzwischen versorgt ein Münzautomat im Flur die Theaterbesucher damit in Papierbechern. Es gibt eine Klimaanlage für die Sommermonate und ein Mikrofon auf der Bühne; außerdem ist diese traditionelle Stätte der Unterhaltung mit einem Fernsehmonitor im Büro des Verwalters ausgestattet, der auf diese Weise das Geschehen auf der Bühne verfolgen kann. Das Theater ist das ganze Jahr hindurch geöffnet mit Ausnahme der drei Tage vor Neujahr. Die Nachmittagsvorstellungen beginnen mittags und enden um halb fünf am Nachmittag. Das Abendprogramm geht von fünf Uhr bis halb zehn. In den yose-Theatern treten neben Geschichtenerzählern auch Zauberkünstler, Jongleure, Sänger und andere Unterhaltungskünstler auf. Das Programm wird so gestaltet, daß die besten Erzähler zum Schluß erscheinen. Normalerweise füllt sich das Theater nach und nach; mittags sind erst wenige Zuschauer da, während um drei oder vier Uhr nachmittags in der Regel alles besetzt ist. Die Bühne (koza) hat einen

Holzfußboden. Vor Beginn der Vorstellung und während der Pausen wird ein Vorhang herabgelassen. Die Geschichtenerzähler und die anderen Akteure betreten die Bühne von links, wo die Garderobe (gakuya) liegt. An einem Ständer (makificda) auf der rechten Seite der Bühne sind Papierstreifen mit den Namen der Auftretenden befestigt. Zwischen den Nummern wechselt ein Schüler die Papierstreifen aus, so daß man in großen Tuschzeichen den Namen des jeweils folgenden Künstlers sehen kann. Ebenfalls auf der rechten Seite befinden sich die Musiker hinter einer Trennwand, deren Öffnung mit einem dichten Holzgitter versehen ist. Sie spielen auf traditionellen japanischen Instrumenten. Mitten auf der Bühne ist ein verstellbares Mikrofon angebracht. Der japanische Erzähler betritt den Koza mit einem Kimono bekleidet und gegürtet mit einer breiten Schärpe (obi). Die Färbung des kimono ist zurückhaltend und hängt ein wenig von der Jahreszeit ab: Im Sommer ist sie heller und im Winter dunkler. Der Künstler, der seine Lehrzeit abgeschlossen und den Rang eines futatsume erworben hat, darf den montsuki tragen, den mit dem Familienwappen (mon) bestickten kimono. Das ist jedoch nur üblich, wenn in der Erzählung Personen von Stand und Ansehen vorkommen. Wenn die Charaktere der Geschichte gewöhnliche Leute - wie Verkäufer, Diener, Händler- sind, so wird der Erzähler im kimono ohne Familienwappen erscheinen. Über dem kimono trägt er manchmal einen Dreiviertelumhang, den haori. Dieser haori kann als eine der Requisiten des Künstlers betrachtet werden. Er verhilft ihm zu einer würdevollen Erscheinung und kann körperliche Nachteile verdecken. Eine zu schwächliche Figur etwa ist ein solcher Nachteil; in der japanischen Bühnenwelt ist die robuste Männlichkeit gefragt. Der Erzähler Yanagiya Sansuke erzählte mir, daß er beim Erscheinen auf der Bühne den haori trägt, um seine dünne Figur zu überspielen; er nimmt ihn jedoch ab, sobald er kniet. Andere Erzähler legen den haori erst während der Geschichte ab, dies steht dann mit dem Inhalt der Erzählung und ihren Helden im Zusammenhang. Der Erzähler legt den haori niemals ab, wenn der Dummkopf Hachan, einer der typischen rakugo-Charaktere, das Wort hat; die fließenden Bewegungen dabei würden nicht zum Rhythmus von Hachans oft zusammenhangloser Rede passen. Andererseits wird er ihn ablegen, wenn er bei der Rolle des Inkyo-san angelangt ist. Das ist ein würdiger Herr, ein Privatier, der Hachan in Fragen der Ethik und des guten Benehmens immer gern mit Rat zur Seite steht. Wenn der Erzähler bei einer Reisebeschreibung ist, so kann er den haori nicht ablegen, bevor sein Held nicht ein Gasthaus am Wege betritt. Wenn er seinen Helden an einer Erkältung leiden läßt, so muß er ihn ebenfalls anbehalten - auch wenn ihm selbst zu heiß ist darin. Der haori dient auch als Mittel der Verständigung mit dem Schüler, der hinter den Kulissen steht. Wenn der Erzähler nicht weiß, ob der nächste Künstler im Programm schon da ist, nimmt er in einem passenden Moment vor Ende seiner Geschichte den haori ab und wirft ihn rückwärts in Richtung der Garderobe. Wenn der Schüler ihn nicht aufhebt, bedeutet dies, daß die Garderobe noch leer ist, und der

Erzähler muß seinen Auftritt verlängern, bis ihm der Schüler durch das Wegnehmen des haori zu verstehen gibt, daß der nächste Künstler angekommen ist.

Bei festlichen Gelegenheiten, insbesondere zur Neujaarszeit, trägt der Erzähler eine zeremonielle Kleidung, den hakama. Die einzigen Requisiten der Geschichtenerzähler sind der zusammenlegbare Fächer (sensu) und das quadratisch gefaltete Tuch (tenugui). In der Berufssprache wird der Fächer hakusen ("Ringelflechte") genannt oder kaze ("Wind"). Er besteht aus dickem weißen Papier, achtzehn- oder sechzehnmal gefaltet. Das Tuch nennt man mandara - eine Bezeichnung aus dem Buddhismus (übersetzt: "Buddhas Bild", oder abgebildete Szenen aus seinem Leben). Beim Betreten der Bühne hält der Erzähler den Fächer in der Hand oder, zusammen mit dem Tuch, an der Brust verborgen. Wenn er sich hinkniet, legt er den Fächer zu seiner rechten und das Tuch zu seiner linken Seite ab. Manche Künstler allerdings legen den Fächer erst während der Vorstellung ab. Die blau-weiße Musterung des Tuches entspricht in bestimmten Fällen dem Typ der Erzählung; erfahrene Zuschauer können daraus erkennen, was für eine Art von Geschichte der Erzähler vortragen will. Das Muster yamamichi ("Bergpfad") etwa zeigt shibaibanashi, eine besondere Art des rakugo an. Die Kurven eines weißen Streifens, der über das ganze blaue Tuch läuft, deuten die Windungen des Bergpfades an. Für shibai-banashi gibt es ebenfalls ein bestimmtes "Bohnenmuster" (mame shibori), blaue Tupfer auf weißem Grund. Tuch und Fächer sind in Japan Artikel des alltäglichen Gebrauchs, für den Geschichtenerzähler jedoch sind sie geweihte "Handwerkszeuge" (shobai no dogu), die nicht durch wirklichen Gebrauch profanisiert werden dürfen, etwa indem man sich durch den Fächer Kühlung verschafft oder mit dem Tuch den Schweiß von der Stirn wischt. Die Geschichtenerzähler beachten diese Regel genau, denn die professionelle Etikette verurteilt jedes Zeichen einer persönlichen Schwäche, Lampenfieber oder Unwohlsein als Mangel an Disziplin und damit ungenügendes Niveau des Künstlers. Ein guter Erzähler gebraucht Fächer und Tuch mit einer Selbstverständlichkeit, als würden sie zu seinem Körper gehören. Beide dienen im Verlauf der Vorstellung dazu, verschiedene Objekte zu repräsentieren. Ich möchte einige Arten ihres Gebrauchs hier erwähnen. Sehr häufig steht der Fächer für ein Schwert. Der Erzähler zieht es entweder von seiner Seite oder hält es mit ausgestrecktem Arm vor sich, wobei sein Blick es vom Griff bis zur Spitze abmißt. Einen Speer kann er zeigen, indem die linke Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger in Richtung des Publikums deutet und die rechte, mit dem Fächer nach hinten gehalten, das andere Ende der Waffe anzeigt. Der Blick des Künstlers muß immer nach vorne gerichtet sein, auf die Speerspitze. Wenn der Fächer in der rechten Hand des Erzählers gehalten wird, steht er für die dreisaitige Laute - samisen -, an die Lippen geführt ist er die althergebrachte Pfeife - kiseru. Der Fächer kann auch zu der Stange werden, mit der man eine Last auf der Schulter trägt; soll gezeigt werden, daß eine zweite Person das andere

Ende trägt, so richtet der Erzähler seine Rede im Gespräch mit ihr nach hinten. Das Tuch (mandara) kann ein Buch darstellen, wenn der Erzähler es in der linken Hand hält und mit zwei Fingern der rechten hineinweist. Es kann auch Papier sein, das er mit dem "Pinsel" - dem Fächer -beschreibt, es kann eine Geldtasche sein oder ein Tabakbeutel. Sanyutei Ensho betont, daß bei der Darstellung von Gegenständen mit Hilfe von Tuch und Fächer die wesentlichen Eigenheiten des Gezeigten erkennbar sein müssen.

Der Schüler beachtet nicht nur, wie sein Meister auf der Bühne "Wein einschenkt" (mit Tuch und Fächer), sondern er beobachtet diese Handlung auch im wirklichen Leben, um sie seinem visuellen Gedächtnis einzuprägen. Meister Ensho erwähnt die Schwierigkeit, die er als Nichtraucher hatte, als es darum ging, einen Raucher auf der Bühne auftreten zu lassen. Sein Meister wies ihn an, sich einen Beutel voll Tabak anzuschaffen und gelegentlich im Privatleben eine Pfeife zu stopfen und zu rauchen. Auf ähnliche Weise erlernte er den Umgang mit Schwert und Speer, damit er das Gewicht dieser Waffen richtig abschätzen konnte, wenn er sie auf der Bühne mit dem leichten Fächer darstellte. Das Verhalten des Erzählers auf der Bühne (koza) erscheint so natürlich und spontan, als würde er im Freundeskreis eine Geschichte zum Besten geben. Je älter und erfahrener er ist, desto ausgereifter ist seine Kunst in dieser Hinsicht. Regelmäßige Besucher des yose und Liebhaber des rakugo schätzen gerade diesen Zug. Aber auch dem nicht so bewanderten Zuschauer fällt der Unterschied zwischen dem weniger erfahrenen Künstler und dem Meister auf, obwohl er sich nur in Details zeigt. Der Erzählung des Schülers fehlt in der Regel die Bildhaftigkeit, so daß einige Zuschauer Gespräche miteinander beginnen und der Bühne nur noch wenig Aufmerksamkeit schenken. Die Geschichte eines erfahrenen Künstlers ist plastischer; seine Charaktere werden vor den Augen der Zuschauer zu Gestalten aus Fleisch und Blut. Die Aufführung eines guten rakugoka ist in ihrer Gesamtheit gut ausbalanciert; eine Menge von anscheinend unbedeutenden Details setzt sich zu dem Eindruck zusammen, den der Erzähler anstrebt. Der Schauplatz, auf dem dieses Zusammenspiel von Kunst, Erfahrung, Disziplin und Einfühlungsvermögen stattfindet, ist ein sehr begrenzter. Ebenfalls sind die Ausdrucksmöglichkeiten sehr beschränkt, die dem Erzähler zur Verfügung stehen. Er muß daher mit größtem Feingefühl von ihnen Gebrauch machen. Ich erwähnte bereits, daß der japanische Erzähler erst nach langjährigem Üben in der Öffentlichkeit auftreten darf. Die Lehrzeit soll dem Schüler Bescheidenheit und ein Bewußtsein von der Bedeutungslosigkeit der eigenen Person vermitteln, dazu soll er Selbstdisziplin lernen. Dann steht der Beherrschung der Technik und einem Gefühl für die ganze Atmosphäre seiner Kunst nichts mehr im Wege. Mit dieser sicheren Grundlage kann er dann auch seinen individuellen Stil entwickeln und die traditionellen Grenzen hier und da überschreiten. Rakugo sind kurze, humoristische Episoden. Ihre Erzählung dauert zwischen zehn und zwanzig Minuten. Dieses Genre hat

seine Ursprünge in städtischer Umgebung, dem entspricht auch sein ganzer Charakter. Im Publikum sind recht viele junge Leute; es wechselt täglich, so daß das Erzählen einer längeren Geschichte in Fortsetzungen ein Ding der Unmöglichkeit wäre. Der Aufbau des rakugo ist traditionell: Zuerst die Einleitung, makura ("Das Kissen, worauf die Geschichte ihren Kopf legt"), dann die Erzählung selbst, die in den Schluß mündet, genannt sagi oder ochi. Der Hauptteil besteht fast nur aus Dialogen; eine Beschreibung in indirekter Rede - genannt ji - ist eine seltene Ausnahme. Die koza - die Bühne - ist ein besonderer Ort für den Künstler. Hier übt er seinen Beruf aus; diesen Platz muß er in Ehren halten. Das Auftreten selbst ist daher ein wichtiger Teil der Vorstellung. Der Erzähler betritt die Bühne durch die Tür der Garderobe. Sein Erscheinen wird mit der Musik von Trommel und samisen (dreisaitige Laute) untermalt. Beim Überschreiten der Schwelle gibt er sich eine aufrechte Haltung und macht einige leichte Schritte, damit seine Sohlen "nicht am Boden kleben" - Geschichtenerzähler tragen Socken aus dickem, weißen Material ohne Schuhe -, sondern weich darauf entlanggleiten. Wenn der Erzähler das quadratische Kissen erreicht hat, läßt er sich auf beide Knie nieder und macht eine tiefe Verbeugung. Das Gesicht bleibt unbewegt, auch wenn die Zuschauer ihn mit Klatschen oder Rufen begrüßen. Er richtet sich dann, weiterhin kniend, von seiner Verbeugung auf, arrangiert seinen kimono und wirft einen kurzen Blick auf die Zuhörer. Er stellt sich dann entweder mit seinem Namen vor oder begrüßt die Zuhörer mit einem "konnichiwa" - guten Tag. Die ersten zwei oder drei Sätze spricht er mit gewöhnlicher, eher ruhiger Stimme. Manchmal gehen sie halb unter in den Geräuschen aus dem Zuschauerraum. Meistens beziehen sich diese einführenden Worte auf das Wetter, auf Tagesereignisse, auf traditionelle Sitten und so weiter, zum Beispiel: "Heute ist ein heißer Tag! Es ist sehr nett von Ihnen, daß Sie die Mühe des Weges auf sich genommen haben, um meiner Geschichte zuzuhören. Aber, seien wir ehrlich: Es ist nicht so heiß hier wie bei Ihnen zu Hause, wo Sie keine Klimaanlage wie hier im yose haben!" Ein anderer Erzähler bringt seine Zuhörer mit den Worten zum Schmunzeln: "Verehrtes Publikum! Ich bin sicher, daß Sie schon einmal von dem Liebhaber des rakugo gehört haben, der dann später Premierminister geworden ist. (Gemeint ist der Nachkriegs-Premier Yoshida Shigeru. Mein Informant Sakai Shomatsu, ein Türhüter im Suzumoto-yose, berichtete daß zu den Theaterbesuchern auch viele Lehrer und Politiker gehören, die von Berufs wegen über eine gute Ausdrucksweise verfügen müssen.) Es ist durchaus möglich, daß Sie einmal eine ähnlich hohe Position einnehmen werden, wenn Sie meinen Geschichten aufmerksam zuhören!" Der Erzähler Sansuke hat seine eigene, wohlerprobte Einführung: "Mein Name ist Sansuke - viel ist er nicht wert, wie Sie sehen. Sansukeeee, Sansukeeeee-sa wird ein jeder Schüler genannt, also ist das kein Name von hohem Rang. Aber was soll ich machen? Ein paarmal habe ich schon versucht, ihn loszuwerden, aber ohne Erfolg. So muß ich eben damit weitermachen." Diese ersten

Sätze bringen den Erzähler zur makura, der Einführung, welche dann etwa fünf Minuten dauert und einen Übergang zur eigentlichen Geschichte bildet. Immer noch spricht er für sich selbst in der ersten Person und macht wenig Gebrauch vom Dialog, bedient sich dabei einer ganz natürlichen Sprache, als wäre er in einer Unterhaltung begriffen. Üblicherweise hat die makura irgendeine allgemeine Verbindung zur Geschichte selbst. So etwa erzählt ein Künstler aus Tokyo in einem modernen rakugo von einem Besuch beim Arzt, ferner über Vorteile und Nachteile dieses Berufes; in der makura läßt er sich zunächst über seinen eigenen Beruf, den des Erzählers, aus: "Was ist ein zenza, fragen Sie. Ein zenza ist ein Erzähl-Schüler, derjenige, der das Kissen hier auf die Bühne legt. Und wenn er gut lernt und hart arbeitet, so kann er einmal ein futatsume werden. Manche Schüler aber sind solche Dummköpfe, daß man nichts anfangen kann mit ihnen. So einer gibt das Geschichtenerzählen dann besser auf - je eher, desto besser -, und wendet sich einer nützlichen Arbeit zu, zum Beispiel in einer Fabrik. Dort wird man ihn dann zuerst fragen, welche praktischen Fähigkeiten er besitzt. Tja, also, wird er antworten, das Kissen bereitlegen, das könnte ich!" Eine Schwierigkeit für die meisten Erzähler ist der Kontakt zum Publikum. Beim Erzählen ist das nicht so einfach wie bei irgendeinem anderen Gewerbe, wo der Meister das Wohlwollen des Kunden mit einem kleinen Geschenk bewirken kann; der Erzähler dagegen muß sich die Gunst des Publikums durch harte Arbeit erringen, und Geschenke helfen hier nicht! An diesem Punkt leitet der Erzähler zu einer Beschreibung des Arztberufs über und ist dann schon in der Geschichte selbst. Da die Handlung des rakugo sich in kleinstem Rahmen entwickelt, muß der Erzähler seine Mittel zum genauen Verständnis der Geschichte einsetzen; er hat dabei keine Zeit für umständliche und lange Erklärungen. Die Mehrzahl der rakugo-Charaktere sind feste Typen, und der Zuhörer kann aus den ersten Worten schon erkennen, wer gerade spricht; ob es der begriffsstutzige Hachan ist, der Diener Consuke, der Geizhals, der junge Herr oder andere. Die Art der Erzählung wird stark beeinflusst durch das Knien auf dem Kissen, welches auf dem Fußboden liegt. Der Künstler behält diese japanische Haltung die ganze Zeit hindurch bei; dies begrenzt die Verwendung von dramatisierenden Gesten und Körperbewegungen. Es ist nicht einfach, auf eine natürliche und doch disziplinierte Art zu knien, so daß die Konturen des Oberkörpers sich fest in die Wahrnehmung des Zuschauers einprägen. Die schauspielerischen Möglichkeiten des Erzählers sind begrenzt auf Hand- und Körperbewegungen sowie das Mienenspiel. Der rakugoka zeigt einen Dialog an, indem er den Kopf von rechts nach links wendet. Die höhergestellte Person ist immer auf der rechten Seite (der Bühnenausdruck ist kami - "über"), und die von geringerem Rang auf der linken (shimo - "unter"). Wenn der Künstler während des Dialogs den Kopf von der einen Seite zur anderen wendet, muß er eine Pause auf halbem Wege zwischen diesen Bewegungen einlegen können - das ist der Moment, wo er genau nach vorn blickt und

deshalb auch Kontakt zum Publikum aufnimmt. Dieser Blick ist sehr wichtig, wie die alten Meister immer betonen (Ensho, S. 304). Die Augen müssen sicher und unbeweglich sein und dürfen nicht hin und her wandern, was einen Eindruck von Unsicherheit hervorrufen würde. Dieser sichere und feste Blick ist besonders nützlich, wenn der Erzähler für einen Moment den Faden verloren hat. Sobald seine Augen beginnen zu wandern, merkt das Publikum, daß er in der Klemme steckt. Saniyutei Ensho, inzwischen achtundsechzig Jahre alt erzählt, daß er früher nie solche Aussetzer gehabt hatte. Heute jedoch läßt ihn sein Gedächtnis gelegentlich im Stich. Automatisch blickt er dann nach vorn und verhält sich so, als hätte die Geschichte gerade eine normale Pause. Der Erzähler blickt ebenfalls genau nach vorn, wenn er vom Dialog zu einer beschreibenden Passage (ji) überwechselt. Im rakugo geschieht dies recht selten, da die Beschreibungen der Natur und der Menschen aus dem Dialog hervorgehen müssen. Ji ist daher immer kurz und dient zur Verbindung zweier Episoden oder als Ausweg aus einer schwierigen Erzählsituation. Der Dialog gilt den Erzählern als hohe Kunst ihres Gewerbes. Der Künstler stellt dabei zwei Personen mit verschiedenem, oft diametral entgegengesetztem Charakter dar. So muß er etwa, indem er sich nach rechts wendet, in Haltung, Gesichtsausdruck und Stimmlage den Eindruck eines alten Mannes erwecken, gütig und weise, während er bei der Wendung nach links einen schnellen Übergang zur Rolle des hitzigen jungen Mannes zu finden hat. Ein solcher Wechsel wirkt erst nach langer Praxis natürlich. Junge Künstler machen oft den Fehler, die Parts übertrieben zu spielen; so verzetteln sie ihre Aufmerksamkeit, und der Grundgedanke der Geschichte kommt bei ihnen nicht heraus. Jede der dramatis personae beim rakugo hat ihre charakteristische Haltung. Wenn der Erzähler einen Mann aus dem Volke zeigt, so ruhen seine Hände flach auf den Knien, die Schultern sind hochgezogen und der Oberkörper leicht nach vorn gebeugt. Ein samurai dagegen hält sich aufrecht, die Ellbogen sind nach außen gestellt, um zu seiner Größe und Würde beizutragen, seine linke Hand liegt auf dem Knie und die rechte ruht auf seinem "Schwert". Ein ronin, also ein verarmter, aber noch freier samurai, sieht etwas bescheidener aus, die Schultern in normaler Haltung und beide Hände auf den Knien. Ein Feudalherrscher - tonosama - lehnt sein Schwert gegen ein Knie. Eine Frau hat herabhängende Schultern, die Ellbogen sind dicht an den Körper gepreßt, beide Knie sind andeutungsweise auf eine Seite gerückt und darauf sind die Hände gelegt, eine auf der anderen, um sie kleiner erscheinen zu lassen. Die ganze Erscheinung erzeugt einen Eindruck von Demut. Die Erzähler finden die Vorbilder für diese Haltungen beim klassischen japanischen Theater (kabuki) und auch bei der Kunst des Tanzens, die einst obligatorischer Teil ihrer Ausbildung war. Noch heute gibt es Erzähler, die am Ende ihrer Darbietung einen kurzen Tanz aufführen. Jeder Künstler hat eine Vorliebe für einen bestimmten Typ, in dessen Rolle er dann am meisten Erfolg beim Publikum hat. Dies beeinflußt natürlich die Zusammenstellung seines Repertoires. Ein

Wechsel in der Stimme und Ausdrucksweise legt zusammen mit Gestik und Körperhaltung die soziale Position des Charakters fest. Dies ist in Japan besonders wichtig, weil dort die Art und Weise, sich auszudrücken, in verschiedenen sozialen Gruppen unterschiedlich ist. Ein richtiger Gebrauch der Sprache hilft dem Erzähler, die Helden seiner Geschichte genauer vorzuführen. Obwohl in den rakugo-Geschichten, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keine Reime vorkommen, müssen sie manchmal rhythmische Passagen enthalten. Die Erzähler bringen ab und zu Serien von sieben- und fünfsilbigen Sätzen in ihren Geschichten, um dadurch den Vortrag zu beleben. Früher lernten die Schüler das Rezitieren zum Rhythmus des Fächerschlagens. Die Kunst der Pause ist der häufigste Stolperstein für den unerfahrenen Erzähler. Der Schüler folgt dem Meister in jedem Detail, so also auch im Gebrauch der Pause. Zunächst erscheint ihm der Umgang damit nicht besonders schwierig. Wenn er aber dann vor dem Publikum auftritt, kommt keine von den Pausen, die er gelernt hat, richtig heraus. Und so muß er dann weiter üben. Erst nach einiger Zeit bringt ihn die Erfahrung allmählich zu dem zurück, was er von seinem Meister gelernt hat. Eine Pause ist nicht gleichbedeutend mit Stille; im Gegenteil muß der Fluß der Geschichte während der momentanen Unterbrechung des Sprechens weiterlaufen. Entsprechend den Erfordernissen setzt der Erzähler eine Geste ein oder einen Blick, mit dem er das Publikum buchstäblich an die Sitze nagelt. Es gibt Meister, die ihre Schüler anregen, das Trommelschlagen zu erlernen. Dies, meinen sie, eröffnet einen Zugang zum Rhythmus der Erzählung und damit auch zu einem richtigen Gefühl für die Pause. Erzähler müssen, genau wie auch Schauspieler es tun, manchmal ihre Zuflucht zu einem Kunstgriff nehmen, zu einer "künstlerischen Lüge", wie sie es nennen. Wenn der Held zum Beispiel seinem Partner etwas zu sagen hat, was sonst niemand hören soll, so kann er nicht flüstern, weil das Publikum sonst nichts verstehen würde. Trotzdem muß er klarstellen, daß es um ein Geheimnis geht. Der Erzähler blickt also um sich und sagt mit gedämpfter Stimme: "Aber das ist ein Geheimnis!" Dies reicht aus, um den richtigen Eindruck zu erwecken; der Erzähler fährt dann fort, sein "Geheimnis" in normalem Ton mitzuteilen. Manche Handlungen sollen sich dem Publikum besonders fest einprägen. Der Erzähler wiederholt daher die gleiche Geste oder Grimasse, sei es das Herabsacken der Schulter unter der "Stange" beim Tragen einer schweren Last oder das verzerrte Gesicht, wenn er auf etwas Hartes beißt. Die Nachahmung von Essen und Trinken, besonders das genüßliche Schmatzen der Lippen beim Trinken von sake (Reiswein) und das Schlürfen der Nudeln von den "Eßstäbchen" (der Fächer ist hier hoch über den Mund gehoben) sind bevorzugte Szenen des rakugo. Weinen, Ärger und Überraschung drückt der Erzähler passend und unter sparsamem Einsatz seiner Mittel aus. Gehobene Augenbrauen, Zwinkern, Einziehen oder Beugen des Kopfes reichen aus, eine ganze Skala von Gefühlen zu signalisieren. Wenn der Erzähler zum Beispiel "weint", so schließt er seine Augen, und auf seinem Gesicht erscheint

ein Ausdruck, als würden Tränen seine Wangen hinunterlaufen. Weil der Erzähler für die Dauer der Geschichte auf seinem Kissen kniet, muß er den Weg von einem Ort zum andern durch ein Pendeln der Arme anzeigen, so als wenn er gehen würde. Wenn der Held ein lahmes Pferd reitet, lehnt der Erzähler sich auf eine Seite und macht schlenkernde Bewegungen mit seinen Armen. Der wichtigste Teil eines jeden rakugo ist der Schluß - sage. Kenner ordnen eine Geschichte ein nach der Art ihres Schlusses, und es gibt zwölf verschiedene feststehende Arten des sage. (Am gebräuchlichsten von den zwölf sages sind kangaeochi - der unerwartete Schluß; jiguchi-ochi - der Schluß mit einem Wortspiel; butsuke-ochi - der Schluß auf der Grundlage eines Mißverständnisses.) Früher wurde die Kunst eines Erzählers mit den Worten gewürdigt: "Er ist ein rakugoka mit einem vollkommenen sage." Als ich Yanagiya Sansuke fragte, wonach er als Künstler am meisten strebe, antwortete er, sein größter Wunsch sei es, Geschichten mit einem guten sage zu erzählen - intelligent und einfallsreich. Unglücklicherweise zwingt ihn das Niveau des heutigen Publikums dazu, in dem Kenner eine Seltenheit sind, Geschichten zu erzählen, die nicht in einem wirklich guten Schluß gipfeln. Nach der Meinung des Meisters Sanyutei Ensho (Ensho, S. 307) gibt es nur wenige Erzähler, die den sage wirklich beherrschen. Viele geben eine gute Schilderung "von allem, was vorher stattfindet" am Schluß jedoch geraten sie in Schwierigkeiten. Bei einer idealen Aufführung treibt der Erzähler die Geschichte flüssig voran und findet einen weichen und natürlichen Übergang zum Schluß. Meistens ist es nicht möglich, das Faszinierende am sage der großen Meister genau zu benennen, aber zu den wichtigsten Merkmalen gehören vielleicht Leichtigkeit und Flüssigkeit. Wenn ein Erzähler zum Schluß kommt, darf er sich nicht "davor drücken", ihn mit einem Wortschwall hinausschieben, der den Rhythmus der Geschichte stören würde. Der sage ist, um diesen Sport-Ausdruck von Sanyutei Ensho zu verwenden, das Zielband der Geschichte. Ein bestimmtes Stück Weges davor muß der Künstler zu seinem Endspurt ansetzen und sich mit seiner ganzen Kraft hineinstürzen, außerdem mit der Anmut und dem Schwung eines wahren Meisters. Bei den traditionellen Geschichten steht der Schluß meistens fest, aber auch hier bieten sich dem Künstler genug Möglichkeiten, seinen eigenen Stil mit hineinzubringen. Manchmal braucht er nur ein paar Wörter auszulassen oder eine Betonung zu verlagern, und schon klingt der Schluß anders, oft witziger als von einem anderen Erzähler. Ein guter sage ist einfach. Trotzdem ist er wohlüberlegt. Er muß aus den Handlungen und dem Verhalten der Charaktere folgen, und er muß ihrer Art entsprechen. Außerdem soll er Teil ihres Dialogs sein und nicht als Äußerung des Erzählers selbst angehängt werden. Früher gab es eine Schule, in der es üblich war, den sage anzukündigen: "Und jetzt kommt der sage." Heute behilft sich kein guter Erzähler mehr damit. Es ist wichtig, daß die Zuhörer in den letzten Worten des sage das Ende der Geschichte erkennen und sofort mit Klatschen und Zurufen reagieren. Das Ausbleiben einer solchen Reaktion

bedeutet für den Erzähler einen katastrophalen Fehlschlag. Aber es ist nicht immer einfach, dem sage das Gepräge des Abschließenden zu geben. Wenn der Erzähler seine Geschichte an einem ungewöhnlichen Punkt beendet und sich nicht sicher ist, ob sein Schluß als solcher verstanden wurde, kann er noch hinzufügen: "Und das war also der alte Scherz, den Sie alle so gut kennen!" Jeder Erzähler hat sich seine eigene Art des sage geschaffen. Manche Erzähler, wie Katsura Bunraku oder Sanyutei Hyakusho, verbeugen sich schon bei den letzten Worten des sage. Sanyutei Ensho dagegen läßt erst seine Worte ausklingen, dann erscheint ein Ausdruck auf seinem Gesicht, als wäre er von seinem eigenen Schluß überrascht, und schließlich lacht er. Erst dann macht er seine Verbeugung und verläßt die Bühne. Hayashiya Shozo wiederum richtet nach dem Schlußsatz seinen Blick nach oben und verbeugt sich dann. Viele Zuhörer besuchten das yose nur, um sich - mit dem Verständnis des Kenners - am sage ihres Lieblingserzählers zu erfreuen.

Literatur:

J. Barth:

Kodan und Rakugo

in: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 22/Teil D, Tokyo 1928

Sanyutei Ensho:

Yose sodachi (Ich wuchs im Yose auf)

Tokyo 1965

Kata Koji:

Rakugo

Tokyo 1965

Ichiryusai Teiho:

Kodanshi tadaima ni juyonnin

Tokyo 1968

(Ursprünglich erschienen unter dem Titel "Japanese Professional Storytellers", in: D. Beu-
Amos, Hg.: Folklore Genres, Publications of the American Folklore Society, Vol. 26/1976,
Austin, London, University of Texas Press; vorher in: Genre 2, Nr. 3, Sept.1969, S.179-
210, University of Illinois Press. (Aus dem Amerikanischen übersetzt von Michael Nagel).